8Р2
Б794

Б. А. БЯЛИК

ГОРЬКИЙ В БОРЬБЕ С ТЕАТРАЛЬНОЙ РЕАКЦИЕЙ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

6.03.19



8Р2
Б994

Б. А. БЯЛИК

П95
762496

ГОРЬКИЙ

В БОРЬБЕ С ТЕАТРАЛЬНОЙ РЕАКЦИЕЙ

Р. С. Ф. С. Р.
Н. К. П.
Центральная Библиотека
Ленинград

ИСКУССТВО • 1938
Ленинград • Москва

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ВСЕРОССИЙСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО
ОБЩЕСТВА

КХ (2)

Волгоградская областная
библиотека
им. М. Горького

*Портрет А. М. Горького
с фотографии 1904 года*

ВВЕДЕНИЕ

Переживаемый нами период развития советского театра так богат содержанием, полон таких замечательных сдвигов и раскрывает такие широкие горизонты, что может быть без всякого преувеличения назван началом новой театральной эпохи.

Историческое значение этого периода заключается в том, что он знаменует решительную победу реализма в области театра — никогда еще понимание реализма в этой области не было таким широким, не связывалось так неразрывно со стремлением к действенности и героике. Историческое значение этого периода заключается в том, что он знаменует решительный разгром тех декадентских пережитков, которые именно в области театра сохраняли наибольшее влияние. Историческое значение этого периода заключается, наконец, в том, — и это неотделимо от всего преды-

дущего, — что он знаменует подлинный расцвет Театра Горького.

Целый ряд замечательных постановок горьковских пьес — и в первую очередь постановки „Врагов“ в Московском Художественном театре им. Горького и „Егора Булычева“ в Театре им. Вахтангова — явились важнейшими вехами не только в истории данных театров, но и всего советского театрального искусства. Целый ряд драматических произведений Горького лишь в последние годы впервые увидел сцену. Целый ряд советских театров, советских актеров и режиссеров лишь в последние годы впервые подошел к горьковской драматургии, к этой неисчерпаемой сокровищнице образов и идей. Не будет преувеличением сказать, что весь переживаемый нами период развития советского театра проходит под знаком Горького.

Все это с особенной остротой ставит перед советским театроведением задачу изучения Театра Горького — горьковской драматургии, сценической истории горьковских пьес, горьковских театральных идей. Мало того. Все творчество Горького, во всем его идейном и образном богатстве, должно быть подвергнуто театроведческой разработке, — вне этого целый ряд важнейших и актуальнейших театральных проблем не сможет получить подлинного разрешения. Достаточно напомнить о некоторых знаменательных фактах той идейной и творческой борьбы, которая уже давно велась на театральном фронте, но которая только в последнее время была подведена к определенным итогам, чтобы пояснить высказанную мысль.

Два события имели особенное значение в общей борьбе с пережитками театрального декаданса и с самым опасным из них — с театральным формализмом. Во-первых, та беспощадная критика, которой подвергнули советская руководящая печать и советская общественность постановку пьесы „Богатыри" в Камерном театре. Во-вторых, в еще большой степени — ликвидация Театра им. Вс. Мейерхольда, творческий крах того театра, который с особенной настойчивостью насыщал духом формализма все области советского искусства. И замечательно, что оба эти события явились лишним подтверждением правильности и глубины тех творческих идей, которые были особенно близки Горькому, которые он пронес через всю свою художественную деятельность и не уставал защищать до последнего дня своей жизни.

Одной из таких основных творческих идей Горького была идея освоения фольклора.

Великий художник пролетариата, формируя новый художественный стиль, опирался на коллективное творчество трудового народа. Горький страстно боролся с реакционными взглядами на фольклор, с отрицанием его народной основы, с непониманием его героического пафоса. Горький с исключительной последовательностью противопоставлял фольклор искусству декаданса — как его антиподу, как чему-то наиболее чуждому и враждебному ему. Еще в начале своего творческого пути Горький, борясь с декадентством и вообще со всяким идейно-выхолощенным искусством, писал, что фольклор полон „чувства, искренности, силы и всего того, чего не встретишь в поэзии ремесленников искусства и теоретиков

его, чего не даст Фигнер и Мережковский, ни Фофанов, ни Михайлов, никто из людей, дающих звуки без содержания...“ [1] Такое противопоставление фольклора и искусства „звуков без содержания“ — искусства народа и искусства, чуждого народу, героического творчества и творчества, опустошенного индивидуализмом, прошло через многие высказывания Горького, получив завершение в его гениальном докладе на съезде советских писателей.

Разве постановка „Богатырей“ в Камерном театре, — постановка пьесы, воспроизводившей реакционный взгляд на фольклор, постановка ее театром, не преодолевшим традиций искусства „звуков без содержания“, — разве эта постановка не явилась лишним подтверждением правильности горьковских воззрений? И разве она не свидетельствовала о том идейном и творческом тупике, в который пришли наследники декадентских традиций?

Другой творческой идеей Горького, имевшей столь же большое значение в системе его эстетических взглядов, была идея развенчания культа страданий, идея борьбы с теми пассивными и реакционными учениями, которые внушали мысль о неизбежности страданий и стремились опоэтизировать их. Направленная прежде всего против „социальной педагогики“ Достоевского, эта идея обращалась всем своим острием и против декаданса, против пронизывающего его ренегатского духа. Горький противопоставлял декадансу, — его пессимизму, его упадочничеству, его идейной опустошенности — ненависть к культу страданий, презрение к смерти, непоколебимую веру в победу над всеми и всякими силами, враждебными счастью людей.

Разве инсценировка „Как закалялась сталь“ в театре им. Вс. Мейерхольда, — постановка произведения, проникнутого горьковским пафосом презрения к страданиям, постановка ее театром, не преодолевшим традиций того искусства, которое стремилось опоэтизировать страдания и внушить фаталистическое смирение перед ними, — разве эта постановка не явилась лишним подтверждением правильности горьковских воззрений? * Разве она не свидетельствовала о том идейном и творческом тупике, в который пришли наследники декадентских традиций? И разве

---

* В предварительном наброске к этой книге, опубликованном в журнале „Театр“, мы писали следующее: „В. Мейерхольд подготовляет сейчас постановку „Как закалялась сталь“ Н. Островского. В то время, как в нашу литературу входили один за другим герои с неизлечимыми болезнями, которые должны были украшать и возвеличивать их в глазах читателей и зрителей, Н. Островский, сам неизлечимо больной, создающий образ неизлечимо больного героя, мужественно изгнал из своего произведения все, что обращало бы внимание к страданиям, к смерти, что вызывало бы только чувство жалости. „Как закалялась сталь“ замечательно тем „презрением к смерти“, о котором когда-то говорил Ленин, призывая рабочих на штурм самодержавия, тем „презрением к страданиям“, о которых так настойчиво говорил Горький. Н. Островский требовал только уважения к своему герою, и если он вводил в свое героическое произведение некоторые страницы собственной биографии, то делал он это потому, что понимал их воспитательное значение, что хотел пропеть гимн торжествующей и побеждающей мысли — мысли, которая даже тогда, когда она одна остается жить в парализованном теле, может и должна приносить победы большевику. Если Мейерхольд творчески передаст все это, если он сможет создать героический характер человека, презирающего страдания, он разорвет те путы, которые мешали расцвести его яркому таланту...“ (журн. „Театр“ 1937 г., № 2, стр. 21).

после нее не стало ясно, что только самый решительный разрыв с этими традициями может спасти некоторых художников для советского искусства?

Но обе указанных постановки, каждая из которых была лишь одним из звеньев в длинной цепи ошибок и срывов, явились ярким подтверждением еще одной мысли Горького — мысли о том, что в основе всяких отступлений от реализма, всяких формалистических „фокусов“ прячется „или сознание бессилия отразить в образах драмы и трагикомедии действительности, или маниакальная игра словами, или же — мимикрия, уменье окрашивать шкуру свою в цвета окружающей действительности...“ [2]

Те пути указанных театров, которые привели их к столь сугубым творческим срывам, показали с достаточной отчетливостью, как переплетаются творческие и политические тенденции. Эти пути с достаточной отчетливостью показали, что даже искренно преданные советскому строю художники могут принести сугубый вред советскому искусству, если они не преодолеют ядовитых пережитков декаданса — этого художественного распада, этой измены великим традициям реализма, этого творческого ренегатства.

Данная работа освещает отношение А. М. Горького к декадентскому театру (под „декадансом“ автор всюду разумеет искусство, сложившееся в империалистическую эпоху и развивавшееся под знаком художественного распада, под знаком реакции и формализма).

Автор не стремился дать полного свода материала, связанного с этой темой. Еще меньше

стремился автор охарактеризовать с исчерпывающей полнотой теорию и практику театрального декаданса. Автор ставил перед собой более скромную задачу: ввести творческих работников театра в круг тех мыслей и образов Горького, которые должны помочь до конца изжить вредные иллюзии о ценности формалистического „новаторства".

То, что эти иллюзии еще далеко не до конца изжиты, ясно хотя бы из таких фактов, как сценическое осуществление сугубо формалистической трактовки „Мещан" в Ленинградском Большом драматическом театре им. Горького. Как случилось, что декадентский формализм мог сделать покушение на горьковскую драматургию — на знамя советского театра? Как случилось, что он мог сделать это покушение в театре, созданном по горьковской инициативе, более того — в театре, который возник именно из борьбы Горького с театральным декадансом? Как случилось, что носители реакционных декадентских традиций могли подчинять себе, пусть на короткое время, целые театральные коллективы — коллективы художников, созданных советским искусством и преданных ему?

В ряде причин, обусловивших все это, не малую роль сыграли те вредные иллюзии, о которых было сказано выше. Дело заключалось не только в том, что декадансу приписывались некие формальные достижения — как будто форму можно развивать за счет содержания и вопреки ему! В театральной области эта иллюзия обычно помножалась на убеждение, что специфика театра оправдывает некоторые идеи декаданса, оправдывает его стремления к условности, к стилиза-

ции, к трагическому гротеску и т. п. Ведь театр по самой своей природе, якобы, противоречит правдивости! Ведь театральность по самой своей сути, якобы, противоречит реализму!

Правильное, плодотворное стремление к действенности, к активности, к утверждению творческого начала формы и мастерства превращалось при таком подходе в свою противоположность — приводило к подчинению тем творческим принципам, которые чужды подлинно действенному и героическому характеру советского театра. Режиссер, стремившийся к раскрепощению актера, закрепощал его при таком подходе еще больше, чем прежде; актер, стремившийся расковать свое мастерство, сковывал его особенно тяжко. И в основе всего этого скрывалась уверенность, — отчетливо осознанная или не выходившая из сферы эмоций, — что поскольку жизнь на сцене отличается от реальной жизни, постольку театр противоречит реализму.

Горький страстно боролся с этой иллюзией — боролся своей драматургией, своими высказываниями о театре, своим многообразнейшим театральным инициаторством, доказывая, что только на основе реализма и может расцвести подлинная театральность, то свободное и полноценное искусство актера, которое коверкалось и опустошалось декадентством. Горький осуществлял эту борьбу и в своих художественных произведениях, раскрывая в них социальную природу искусства декаданса, обнажая его опустошенность и бесплодность.

Итоги этой художественной борьбе с декадансом Горький подвел в своей гениальной эпопее „Жизнь Клима Самгина“. В этой эпопее были

сведены воедино все те идеи Горького, которые получили раньше выражение в целом ряде его произведений и, в частности, в таком из них, как рассказ „Репетиция“ — рассказ о декадентском театре.

Мещанин по своему психологическому складу, кадет по своим политическим симпатиям, веховец по своим „философским“ устремлениям — ренегатствующий буржуазный интеллигент Самгин предстал перед нами как типичный человек декаданса. От детского лепета Клима о „лиловых словах“ до зрелого осознания им мира, как „образно и линейно оформленных ощущений моих“, как „злой игры мысли моей“ — раскрывался процесс распада человеческой индивидуальности и формирования декадентского отношения к миру. Недаром Самгин находил столько соответствий своим мыслям и чувствам в творчестве Сологуба, Леонида Андреева, Мережковского, недаром ему оказались столь близки идеи декадентки Нехаевой и столь чуждо то презрение, которое испытывал к декадентам большевик Кутузов.

Противопоставляя Самгина — человека, „выдумывающего“ жизнь, и Кутузова — человека, творящего ее, Горький обнажал всю иллюзорность декадентской действенности, всю пассивность декадентского „преодоления“ реальности. Горький делал это только попутно, в связи с решением основных политических и социальных проблем, но он делал это с исключительной широтой и потрясающей силой. Он придавал слишком большое значение искусству, чтобы обойти его при изображении общественной жизни, — Самгин и Самгины обнажали существо декаданса.

Ввести в круг таких образов Горького и показать их связь с горьковскими эстетическими идеями — именно эту задачу ставил перед собой автор данной работы, — задачу, потребовавшую особого подхода к материалу и не совсем обычного оперирования им.

Автор не стремился к достижению теоретической законченности, последовательности и полноты, — он стремился достичь иного единства. Автор желал, чтобы перед читателем — от главы к главе, от проблемы к проблеме — раскрывалось существо человека декаданса — такого, каким он выявил себя в борьбе с новым социалистическим человеком, такого, каким он предстал перед нами в произведениях Горького.

Раскрыть, при помощи Горького, существо такого человека — значит помочь отличать декадентское „выдумывание“ от подлинного творчества. Раскрыть, с помощью Горького, существо такого человека — значит помочь находить сложную, противоречивую, но вполне реальную связь между отвлеченными идеями декаданса и их общественной основой, между идеями „украшающей лжи“, многозначности образов-символов, многосмысленности слов-„хамелеонов“, мифотворчества, „театрализации жизни“, театра масок и т. д., и т. п. и отвратительным маскарадом ренегатствующей буржуазной интеллигенции. Раскрыть, с помощью Горького, существо человека декаданса — значит натолкнуть на целый ряд выводов, вызвать целый ряд ассоциаций, возбудить стремление к самостоятельному переосмыслению многих творческих проблем.

Именно этого и только этого желал достичь автор, не давая и не стремясь давать исчерпывающего решения теоретических вопросов, поставленных или только затронутых им.

„...Заслуги Горького не в том, что он понравился, — писал Чехов в одном из своих писем, — а в том, что он первый в России и вообще на свете заговорил с презрением и отвращением о мещанстве, и заговорил именно как раз в то время, когда общество было подготовлено к этому протесту". Многое недооценивая в горьковском творчестве, знаменовавшем начало совершенно новой художественной эпохи, Чехов не склонен был недооценивать горьковскую борьбу с мещанством — он считал ее великим жизненным подвигом Горького, за который Горький „едва ли будет забыт даже через тысячу лет".* Эта оценка, имевшая особенное значение в устах писателя, который сам был великим обличителем мещанства, — получила новое замечательное подтверждение в последней повести Горького.

Не случайно тема ренегатства буржуазной интеллигенции — тема, которая зрела в Горьком десятилетия, — была воплощена только в наши годы. В „Жизни Клима Самгина" отразился пафос побед социализма, побед, вызывающих яростное сопротивление уцелевших Самгиных. Горький зорко подмечал все попытки активизации мещанства, Горький видел, что раздавленная окуровщина пытается последними судорожными движениями нанести удар в спину освобожденного народа, Горький помнил

---

* Приведенные цитаты извлечены из неопубликованного письма А. П. Чехова к А. И. Сумбатову от 26 февраля 1903 г. (письмо хранится в ялтинском Доме Чехова).

о фашизме, давно взявшем себе на службу Самгиных. И хотя Горький знал о тщетности их усилий, он всю свою энергию художника и публициста направлял на борьбу со своим старым врагом.

Горький видел, что яд разложения, яд ренегатства, которым пытаются отравить всё вокруг себя Самгины, кое-где проникает в наше искусство. Горький узнавал Самгина в неодекадентских тенденциях, в формалистических кривляниях, в презрении к народному творчеству, в отказе от участия в борьбе. И хотя Горький знал, что никому не удастся помешать художественному расцвету в эпоху социализма, он бросал все силы на защиту дела своей жизни — искусства своего народа.

Борьба за творческие идеи Горького — великого пролетарского писателя, убитого врагами народа за верность партии Ленина — Сталина, — это борьба за социалистический реализм, за единственно возможную линию роста советского искусства, за единственно возможную линию процветания советского театра.

АВТОР

P. S. Работа над книгой осуществлялась по заданию и под общим руководством театроведческой секции Ленинградского отделения ВТО.

Советами и указаниями автор обязан проф. А. А. Гвоздеву; сведениями и материалами — М. Ф. Андреевой, Н. М. Вахтанговой, Л. Д. Вендровской, Е. М. Кузнецову, А. Г. Мовшенсону, Горьковскому кабинету Московского Отделения ВТО.

Всем товарищам, оказавшим ему содействие в работе, автор выражает глубокую благодарность.

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ЖИЗНИ

1

Окончательно обнажая существо Самгиных — этих „выдуманных“ и „выдумавших себя“ людей,— Горький дважды прибегнул в последнем томе своей эпопеи к одному замечательному сравнению.

„...Я как-то задумался: по каким мотивам действую? — признался Самгину Иноков. — Оказалось: по мотивам личной обиды на судьбу, да — по молодчеству. Есть такая теорийка: театр для себя, вот я, должно быть, и разыгрывал сам себя пред собою. Скучно. И — безответственно...“

И такую же исповедь услышал Клим от другого Самгина — от Тагильского:

„Возможно, что я более, чем другие подобные, актер для себя... Это — плохо, я знаю. Плохо, когда человек, во что бы то ни стало, хочет нравиться сам себе, потому что встревожен вопросом: не дурак ли он? И догадывается, что, ведь, если не

дурак, тогда эта игра с самим собой, для себя самого, может сделать человека еще хуже, чем он есть".

Все эти выражения „театр для себя", „актер для себя", „игра с самим собою" будили в Самгине тревожное чувство. Он успокаивал себя мыслью, что все это неверно, что эти люди — действительно актеры, но не для себя, а для других, для игры с другими. В конце концов, он вовсе вытеснил эти выражения — эти „неожиданные слова" — из своей памяти, как поступал со всем, что слишком беспокоило его.

Однако, они, эти „неожиданные слова", не должны быть забыты читателями „Жизни Клима Самгина".

Правда, Горький меньше всего думал при этом о названной теории самой по себе, о книгах, в которых она была сформулирована, о человеке, выдвинувшем ее. Но Горький все же не случайно упомянул об этой теории, и при том дважды упомянул о ней. „Неожиданные слова" понадобились Горькому не только для сравнения — они явились одним из звеньев в той цепи образов, которая проходит через всю эпопею, тех образов, которые обнажают существо Самгиных как людей декаданса и существо декаданса — как искусства Самгиных.

Декадентская театральная „теорийка" оказалась здесь чрезвычайно уместной, — она обнаружила полное внутреннее соответствие тому миросозерцанию, тому психологическому складу, тому „строю души", который отныне неизбежно ассоциируется с образом Клима Самгина.

Теория „театра для себя", о которой говорил Самгину Иноков (несколько опережая действительную хронологию), была выдвинута Н. Н. Евреи-

новым — одним из самых шумных деятелей русского декадентского театра. Режиссер, актер, драматург, театральный теоретик, живописец, композитор и т. д. и т. п. — Евреинов ни в одной из многочисленных сфер своей деятельности не создал ничего весомого, ничего серьезного и значительного. Его основное „творение“ — объемистое, претендовавшее на охват чуть ли не всех областей жизни, исследование „Театр для себя“ явилось поистине Казбеком дилетантизма. Но Евреинов обладал одной ценной особенностью — претенциозно-крикливый, он договаривал то, чего не договаривали другие, признавался в том, в чем другие не признавались — не признавались иногда даже перед самими собой.

„Ничем не прикрытый цинизм какой-то голой души“, — так охарактеризовал Александр Блок режиссерское творчество Евреинова.[3] Эти слова можно целиком отнести и к евреиновскому „теоретическому“ творчеству, и к той театральной теории, о которой напомнил в своем произведении Горький.

В этой теории не было ничего нового, ничего оригинального, она явилась лишь наиболее откровенным, наиболее циничным выражением тех идейных устремлений, которые лежали в основе всего театрального декаданса. „Театр для себя“ — таким был, в сущности, весь декадентский театр.

2

Основным „открытием“ Евреинова явилось установление в человеческой психике „инстинкта преображения“ — или, что то же самое, „инстинкта театральности“, — который, якобы, су-

[3] Б. Бялик.

762496 Ленинградская областная библиотека им. М. Горького

ществует наряду с другими природными инстинктами и даже имеет свою предисторию в мире растений и животных.

Отправным пунктом евреиновской теории был, таким образом, не театр в собственном смысле слова, а некий „преэстетический“ инстинкт, обуславливающий не только самый театр и не только все искусство в целом, но и вообще всю деятельность и все поведение человека. При этом театр — театр в собственном смысле — не являлся и конечным пунктом этой теории, хотя она была впервые изложена Евреиновым в книге, носившей название „Театр как таковой“. Конечным пунктом и венцом этой теории была идея „театрализации жизни“, идея возвращения жизни, „погрязшей“ в политике, реализме и прочих не театральных явлениях, к своей извечной театральной сущности.

Все совершается под знаком театра, весь мир — сцена, каждый человек — актер: вот credo евреиновского „мировоззрения“.

Идея театрализации жизни отнюдь не толковалась Евреиновым в духе символистского псевдонародничества — „хорового“ начала, „соборности“ и других аксессуаров теории Вячеслава Иванова, столь повлиявшей на Вс. Мейерхольда. Идея Евреинова была откровенно индивидуалистична и аристократична. Он пел славу „режиссерам жизни“ — властителям, играющим судьбами народов, и призывал каждого аристократа духа обрести свой театр — театр „вольной импровизации“ своего „я“, театр, в котором „зритель и актер совпадают“, — „театр для себя“.

Такой „театр для себя“ был изображен Евреиновым в его пьесе „Красивый деспот“, но это

была крайняя, так сказать, идеальная форма этого театра, — она не могла быть воспринята иначе, как шутка, как пустой и забавный парадокс. Герои этой пьесы, помещик и баронесса, были, оказывается, социал-демократами, но затем отреклись от политики и скрылись в своем поместье. Здесь они воскресили блаженное крепостное право — в этом и состоял их „театр для себя", к этому и свелась у них „театрализация жизни". Отныне они находили наслаждение только во властительстве и в рабстве, отныне они ценили „только фразы и позы", только чистое искусство и . . . наготу. Поистине, идеи Ницше и Уайльда предстали здесь в нагом виде — безграничная пошлость оказалась скрытой под пестрым нарядом парадоксов.

Такое „мировоззрение" обладало способностью выворачиваться наизнанку, не теряя при этом своей направленности и своего существа. В пьесе, написанной после Октябрьской революции (перед тем, как закономерно оказаться в бело-эмигрантском болоте, Евреинов делал тщетные попытки „врасти" в советский театр), — в пьесе „Самое главное" Евреинов уже не воспевал „красивых деспотов". Напротив, идея театрализации жизни связывалась теперь с желанием утешить обиженных жизнью: герой пьесы, доктор Фреголи, основывал „театр", актеры которого должны были играть не на сцене, а непосредственно в жизни — играть влюбленных, друзей, почитателей, доставляя людям то, чего им недоставало в действительности. Социализм способен разрешить проблемы материального бытия, — снисходительно признавал Евреинов, — но он не может разрешить „самого главного" — проблем

бытия индивидуального: он не может сделать некрасивого человека красивым, нелюбимого — любимым. Во всем этом способно помочь только утешение, только „возвышающий обман“, только театрализация жизни, только театр для себя.

Горький всю жизнь боролся с ницшеанской идеей сверхчеловека, но он всегда неразрывно связывал эту борьбу с борьбой против утешительства — он всегда раскрывал глубочайшую внутреннюю близость циничного угнетения и пассивного сострадания, пафоса наслаждения и пафоса страдания, „морали господ“ и „морали рабов“. „Самое главное“ и в той, и в другой морали заключалось в том, чтобы противопоставить индивидуальное общественному, чтобы освободить индивидуальное от общественного. „Самое главное“ заключалось в том, чтобы увести от борьбы за общественные идеалы, чтобы оправдать ренегатство, чтобы позволить „свободной“ индивидуальности рассматривать весь мир — как свой „театр“, как „театр для себя“.

Ничем не прикрытый цинизм идей Евреинова отличался от цинизма иных декадентских идей лишь тем, что он был „неприкрытым“. „Театр для себя“ — таким, повторяем, был весь декадентский театр.

3

Горький писал о декадентах в 1896 году:

„... „Искусство — свободно“, — твердо помнят они и с уверенностью занимаются гайдамачеством в искусстве, выдвигая на место кристально-чистого и звучного пушкинского стиха свои не-ритмичные стихи без размера и содержания, с туманными образами и с дутыми претензиями на оригиналь-

ность тем, а на место картин Репина, Перова, Прянишникова и других колоссов русской живописи — колоссальные полотна, техника которых вполне родственна угловатым и растрепанным стихам m-me Гиппиус и иже с ней. Какой социальный смысл во всем этом, какое положительное значение может иметь эта пляска св. Витта в поэзии и живописи?“ [4]

В русском театре эта пляска св. Витта в те годы еще не начиналась. Но, обращаясь в одной из своих ранних статей к искусству Запада, Горький имел возможность коснуться и декадентского театра.

В статье „Поль Верлен и декаденты“ Горький с тревогой обратил внимание на тот факт, что „туманные пьесы“ Метерлинка, — „несмотря на туманность их идей“ и „мрачность их образов“, — обошли сцены почти всех театров Европы, и что такой же успех имела драма Гауптмана „Ганнеле“. Внимание Горького привлекла, между прочим, фигура Пеладана, сыгравшего не малую роль во французском декадентском театре, — этого ультраиндивидуалиста и мистика, называвшего себя магом и расхаживавшего по улицам Парижа в красном плаще, — тоже своего рода „театрализатора жизни“. И обращая внимание на растущую художественную реакцию, — на обостряющийся интерес ко всему „ужасному“ и эротическому, на все усиливающееся стремление возродить в искусстве католицизм, Горький отмечал и тот факт, что „в театре возрождается мистерия“.[5]

Горький писал это тогда, когда драматургия Метерлинка уже начинала проникать на сцены русских театров и когда идея „возрождения мисте-

рии“ уже зрела в умах русских декадентов. Но господство Метерлинка и вообще символистской драматургии было еще далеко впереди, как и „мистериальное“ творчество русских декадентских режиссеров. Статья Горького имела своей целью затруднить проникновение декадентских веяний в русское искусство, помешать развитию тех течений, которые уже намечались в живописи и литературе — намечались под непосредственным влиянием западного декаданса и в непосредственной связи с теми ренегатскими настроениями, которые утвердились в среде буржуазной интеллигенции в восьмидесятые годы — после разгрома народовольчества. Горький писал в той-же статье: „... Декаденты и декадентство — явление вредное, антиобщественное, явление, с которым необходимо бороться“.

Основные выступления Горького против декадентского театра были отделены от этих первых его замечаний почти тремя десятилетиями. Яркую художественную критику театрального декаданса Горький дал в 1925 году в рассказе „Репетиция“ (этот рассказ в дальнейшем будет предметом специального рассмотрения). Немного раньше, в 1923 году, Горький подошел к этой теме в „Рассказе о безответной любви“. Если в „Репетиции“ Горький раскрыл связь декадентского драматургического и режиссерского „новаторства“ с философской реакцией, с духом „отреченства“ и ренегатства, — то здесь Горький рассказал о трагедии артистки, душа которой была „в тревоге о серьезном“, артистки, которая стремилась изгнать со сцены пошлость, но которая сама в конце концов погрязла в театральной пошлости — так узки были ее дека-

дентские устремления, так смутны и индивидуалистичны были ее чаяния. Это был „человек для себя, а не для театра“, — как метко сказал о ней герой „Рассказа о безответной любви“.

И „Репетиция“ и „Рассказ о безответной любви“ входили в группу произведений Горького, которые сливались, благодаря своей общей тематической устремленности, в некий единый цикл. Непомерное разрастание человеческого „я“ и принесение ему в жертву всех общественных идеалов, „отреченство“, предательство, ренегатство, — вот та тема, которая объединяла все рассказы этого цикла. Страшный мир раскрывался в этих рассказах — мир распада и гниения, извращенности и уродства. Герой рассказа „Карамора“ — старый „революционер“ — оказывался человеком, который всю жизнь был чужд социализму, который всю жизнь лгал себе и другим, играл пред собой и другими, и вот оканчивал жизнь провокатором. Милий Новак в „Рассказе о герое“ предвосхищал своими идеями всю „философию“ современного фашизма. Он презирал народ и защищал идею неограниченной власти кучки „героев“-тиранов; в военных авантюрах он видел лучший способ парализовать революцию, в политике устрашения и насилия — единственное средство осуществлять власть: „Нужно восстановить публичную казнь, — кричал этот тщедушный уродец. — И — пытки! Публичные пытки...“ А ученик Новака Макаров последовательно проходил все ступени ренегатства — вплоть до прямого бандитизма, вплоть до готовности стать палачом (как глубоко надо было знать врага, как страстно надо было его ненавидеть, чтобы тогда уже создать такой образ!).

Страшный мир раскрывался в этих рассказах — мир, любующийся своими ужасами и уродствами. Если в 1896 году Горький, говоря о болезненном стремлении к „ужасному“, вспоминал о парижском „Кабачке смерти“, то в 1926 году он писал в той же связи о театре „Гран Гиньоль“ — писал в рассказе „Убийцы“, имея в виду капиталистический Запад:

„... существование и успех этого театра явно указывает на то, что люди, которым скучно жить, в своем желании развлечься уже не брезгуют болезненным желанием ужаснуться. В этом есть нечто поразительно уродливое: ведь ужаснее современной нам действительности ничего невозможно выдумать, однако люди идут любоваться ужасами, выдуманными грубо, искусственно и совершенно чуждыми действительному искусству сцены“.

Но разве все эти „Кабачки смерти“, театры „Гран Гиньоль“ и т. п. не были лишь крайними, грубыми, циничными выражениями тех устремлений, которые составляли внутреннюю сущность всего декадентского движения? Разве в статье „Поль Верлен и декаденты“ Горький не имел оснований связывать явления такого рода с распространением декадентской драматургии, с идеей „возрождения мистерии“, словом, с развитием декадентского театра?

Несколько десятилетий отделяли работу Горького над „Жизнью Клима Самгина“ от первых выступлений Горького против декаданса. Но здесь, в этой замечательной эпопее, были выражены те же самые идеи и продолжена та же самая борьба. Клим Самгин потому тянулся к Нехаевой, к этой поклоннице Верлена и Метерлинка, что в нем

зрела „утешительная догадка“: нехаевщина, декадентство может послужить для него „хорошим оружием самозащиты“.

— „Все это очень твердо противостоит „кутузовщине“, — думал он, вспоминая о большевике Кутузове. — Социальные вопросы ничтожны рядом с трагедией индивидуального бытия.“

4

„Ребенок непрестанно актерствует,“ — утверждал Евреинов.[6] Он развивал при этом целую теорию, согласно которой многие ненормальности в поведении детей, — даже преступления малолетних, — объяснялись неудовлетворенностью их „инстинкта преображения“.

К играм детей, как к аналогу актерской игры, обращался и другой режиссер-декадент Ф. Ф. Комиссаржевский — именно в детских играх он находил подтверждение тому, что лицедейство по самой своей сути противоречит реализму, ибо актеры как дети, — „не подражают действительности, а преображают эту действительность, согласно своему индивидуальному ее восприятию.“[7]

Но, видя в детских играх и в детском лицедействе лишь „преображение“ и не видя в них „подражания“, видя в них лишь вымысел и не видя правды, Евреинов и Комиссаржевский забывали, что бывают не только разные актеры, но и разные дети.

Вспоминая в своей повести „В людях“ как он и другой ученик иконописной мастерской „влезали на палати к Давидову и лицедействовали там“,

Горький рассказывал, что они с одинаковым увлечением „представляли“ фантастические легенды и подражали бытовым эпизодам, — а это были еще совсем дети, дети, не наигравшиеся досыта, — некогда было играть „в людях“, — и вот свободно выявлявшие свою творческую природу. Правда, Горький показывал иногда и другое — как может странно разрастаться детская фантазия, какой странный вымысел способны воплощать в себе игры детей. Но при этом речь шла о детях, брошенных в темные подвалы, не видевших и не знавших природы, о детях, для которых весь мир был — страшные „страсти-мордасти“.

И все же именно Горький создал замечательный образ ребенка, целиком согласующегося с теорией Евреинова, ребенка, о котором действительно можно было сказать, что он „непрестанно актерствует“, ребенка, которого действительно можно было отнести к числу „...мимикрирующих, играющих „во взрослых“ и пользующихся, в целях борьбы за существование, инстинктивным лицедейством.“

Мы говорим о юном Климе Самгине.

„...Клима посылали спать раньше, чем начиналось чтение или преферанс, но мальчик всегда упрямился, просил:

— Я посижу еще немножечко, немножечко.

— Нет, как он любит общество взрослых, — удивлялся отец. После этих слов Клим спокойно шел в свою комнату, зная, что он сделал то, что хотел, — заставил взрослых еще раз обратить внимание на него...

...Клим видел, что взрослые все выше поднимают его над другими детьми, это было приятно.“

Этого ребенка начали „выдумывать“ буквально с первого дня его рождения: первое, что он получил — его имя, которое было, может быть, самым реальным проявлением отцовского народолюбия и которое так не шло Самгину — на всю жизнь наложило на него клеймо этой выдуманности. Он вырастал в атмосфере восьмидесятых годов, когда „взрослые“ — буржуазные интеллигенты — все решительнее совершали переход в лагерь реакции — переход, происходивший тем более легко, чем более мнимой была их прежняя революционность. Взрослые искали теперь таких слов, которые оправдали бы их перед другими и перед собою, — взрослые украшали словами свою внутреннюю пустоту, наряжали в одежды фраз свое ничтожество.

Они выдумывали себя. И — выдумывали Клима.

Этот ребенок, в сущности, не имел детства. С ним почти никогда не случалось, чтобы он самозабвенно отдавался играм — здоровые игры здоровых детей противоречили его собственной игре, игре в умника, во взрослого, противоречили его выдумыванию, его актерству.* Как и Ма-

---

* Когда Горький писал эту часть своей повести, он несомненно учитывал произведения, в которых процесс распада детского сознания, процесс деформации человеческой индивидуальности был изображен с декадентских позиций, т. е. в определенном смысле изнутри. Например, Андрей Белый, развивая в „Котике Летаеве“ ницшеанскую идею возрождения мифологии и скорбя о потере ребенком, под влиянием „букварикова“, воспоминаний о дотелесной жизни, — так изображал взаимоотношения Котика и взрослых:

Про него одни говорят: „Вот талантливый мальчик“, другие — „Он глуп... Не имеет суждений своих“. — И Котик „думает, что бы такое придумать“, но не находит слов и „становится на корячки“, „виляет хвостиком — к спинке приложенной ручкой“.[8]

каров из „Рассказа о герое“, как и целый ряд других горьковских героев, предваривших образ Самгина, Клим уже в детстве ощутил „гордость одиночества“, стал „играть с самим собою“, и вся его жизнь была с тех пор „театром для себя“.

...Если бы Клим Самгин, который всю жизнь пытался что-то написать, как-то проявить свою мнимую исключительность, но проявил лишь свою бездарность, — если бы он вдруг обрел дар слова и посвятил себя разработке теории театра, — он несомненно начал бы с открытия инстинкта преображения. И он несомненно назвал бы свой труд „неожиданными словами“: театр для себя. — Здесь, в этом труде, все облеклось бы в те своеобразные и парадоксальные формы, о которых Самгин все время нудно мечтал и которые скрыли бы от других и от него самого реальный смысл этих странных, столь неприятно его поразивших слов.

Разве он не думал, подобно Евреинову, что „выше всех мировых ценностей“ — это „я“, и что самое высокое чувство, даже любовь к отечеству, живет лишь постольку, поскольку оно доставляет „мне лично“ наслаждение? И разве он не сделал бы отсюда, — обратись он к теории театра, — того же самого вывода, который сделал Евреинов: что театр должен быть не „учителем нравов, кафедрой добродетели, зеркалом правды и пр. и т. п.“, словом, „вашим театром“, а — „моим театром“, „театром для себя“?

Разве он не испытывал, подобно Евреинову, чувства ненависти ко всем тем, кто отвергал взгляды аристократов духа? И разве он не воскликнул бы, подобно Евреинову, — обратись он к теории театра: — „...в творческих достижениях ра-

достнейшего из всех искусств — искусства „театра для себя“ — я как царь, как бог, не здешний, а тамошний, грёзный, преображенный, великий прекрасный и недосягаемый никем и ничем Недотрога!“ [9]

„Недосягаемый никем и ничем Недотрога“ — трудно охарактеризовать точнее тот идеал, к которому стремился Самгин.

5

Популяризируя впоследствии свою теорию, Евреинов свел ее существо к тезису, что путь от животного к человеку есть путь „от бессознательной маски (мимикрии) к сознательному лицедейству.“

Оставим в покое флору и фауну, которые вовлекал в орбиту своей теории Евреинов. Отметим лишь, что в своем специфическом интересе к естествознанию и в своих столь же специфических симпатиях к дарвинизму Евреинов не был одинок. И Самгин мыслил главным образом категориями самосохранения, приспособления, маскировки. И Василий Достигаев поучал свою дочь:

— „...Взяла бы словарь, почитала. Вот, примерно, Дарвин, англичанин, он проводит такой взгляд: надо приспосабливаться! Все живет потому, что приспособилось, а не просто: родилось, выросло и живет...“

Но Самгину и Достигаеву было далеко до Евреинова, который утверждал, что Дарвину... „не довелось (под бременем массы открытий) выделить... инстинкта преображения“—инстинкта, выделенного только им, Евреиновым. Самгину и Достигаеву даже в голову не приходило, что их

системы мыслей дают новое научное обоснование дарвинизму, как это совершенно серьезно утверждал о себе Евреинов. — „Человек, как непрестанно лицедействующее социальное животное, — писал он в одной из своих позднейших книжек, усовершенствуя известное определение Аристотеля, — действительно должен иметь своим ближайшим предком обезьяну...“

Оставим в покое флору и фауну, оставим Евреинову его „мнимые камни“ (траву, „подражающую“ своими листьями виду камней) и его обезьян. Более интересно то, что писал Евреинов о людях — об этих „непрестанно лицедействующих социальных животных“, — разве это определение не раскрывало подлинное существо Самгиных?

„...Он играл голосом и словами с тонким, отлично разработанным искусством лицедея, удивляя обилием неожиданных интонаций, певучестью слов“, — так сказано в „Жизни Клима Самгина“ об одном адвокате. И хотя о нем, кроме того, говорится, что его на любых условиях звал в свой театр Суворин, — мы подозреваем, что это был просто Самгин, только лучше разработавший свою внешнюю актерскую технику. Ибо не он один, — все вокруг него лицедействовали, актерствовали, „преображались“. Самгины произвели „театрализацию жизни“ — это была не мечта, а реальность.

Что мир этих людей является театром, что в нем каждым управляет „инстинкт преображения“ и что в нем каждый создает свой „театр для себя“, — это Горький показал раньше Евреинова, показал в произведении, разоблачившем внутреннюю пустоту и ничтожество буржуазной интел-

лигенции, — в своей пьесе „Дачники“. Адвокаты, писатели, философы, поэтессы, актрисы, врачи — они все оказывались лицедеями, актерами для себя и для других, все, за исключением тех, которые сумели вырваться из мира стяжательства и эгоизма и решиться на борьбу с ним.

„...Вы ряженые! — восклицал Влас. — Пока я жив, я буду всегда срывать с вас лохмотья, которыми вы прикрываете вашу ложь... вашу пошлость... нищету ваших чувств и разврат мысли!“

„...Я видал. Я, брат, все видал...“ — говорил сторож Пустобайка товарищу, не видавшему, как „господа представляют“.

„Очень просто: нарядятся не в свою одежду и говорят... разные слова, кому какое приятно... Кричат, суетятся, будто что-то делают... будто сердятся... Ну, обманывают друг дружку. Один представляется — я, дескать, честный, другой — а я умный... или там — я-де несчастный... Кому что кажется подходящим... он то и представляет...“

Так сторож Пустобайка по-своему обосновал теорию, согласно которой человек является „непрестанно лицедействующим социальным животным“. Только он говорил это не о человеке вообще, а о „дачнике“. „Дачники“ плохо играли свои роли, в жизни еще хуже, чем в том любительском спектакле, к которому они готовились на протяжении всей горьковской пьесы. Но они не могли не играть и не могли не рассматривать всей жизни как некоей всеобщей игры, — им даже искренность казалась ролью, им даже честные люди казались кривляками и шутами. А когда

они рассуждали о философии или искусстве, они говорили о „праве человека желать обмана", о необходимости надевать на жизнь „красивые одежды поэзии" или прятаться от жизни „за ширмами разных теорий", о жажде забвения и покоя.

Рассматривая весь мир как „театр" и всю жизнь как „актерство", эти люди были в той же степени правы, в какой был прав герой „Рассказа о безответной любви", считавший, что „театр — насквозь обман" и что актерское искусство — „фальшивое ремесло". Они видели только один мир — мир „дачников" и только один театр, одно искусство, — соответствующее этому миру. А это был очень простой способ оправдать свою пустоту, свое актерство, свое ренегатство, сказав, что вся жизнь есть игра и обман и что к иному и стремиться не надо! Перед тем, как предвосхитить многие черты Самгиных, Евреинов заимствовал свою „теорию" из духовного багажа „дачников".

Сторож Пустобайка в одном ошибался — он далеко еще не все видел. Он не видел еще тех усложнившихся форм актерства, которые вырабатывали „дачники" в следующие годы — в годы своего особенно стремительного духовного распада. В „Дачниках" он не мог еще видеть того, что он увидел бы в „Жизни Клима Самгина". Мог ли предвидеть сторож Пустобайка, при всем его знании жизни и при всем презрении к „дачникам", до какого гнусного обмана, до какого зловещего маскарада, до какого чудовищного лицедейства дойдут взбесившиеся мещане, когда на смену их миру придет социалистический мир?

...Однако имел ли автор право связывать столь длинную цепь образов и суждений с отры-

вочными замечаниями Горького о „театре для себя“? Или автор думал, что за такой декадентской идеей, как идея „театрализации жизни“, скрывалось непосредственное желание приспосабливаться, двурушничать, маскироваться, лгать? — „Ты сказал грубо, Митя, — одернул Самгин-отец Дмитрия, когда тот заявил, что Клим „любит врать“. — Надо различать ложь от фантазирования“.

Но вот перед автором лежит маленькая книжка, изданная Евреиновым в 1924 году.

В ней Евреинов выступил с разъяснением своей старой теории для новых читателей, с новым обоснованием своих старых идей. Именно здесь он особенно настаивал на связи лицедейства с мимикрией, именно здесь он очерчивал путь от „мнимых камней“ до сознательных лицедеев и режиссеров жизни. И здесь же он возвещал о приходе человека, отвечающего идее театра для себя, человека, который способен театрализовать жизнь. Ему, этому человеку, выражал Евреинов „бесконечную благодарность“ за ту „исключительно ценную поддержку, какую нашла идея театрализации жизни в его последних литературных трудах“.

Но дело было не только в „литературных трудах“ этого человека, призывавшего создавать новые театральные формы быта. Вся жизнь его, все его существо чрезвычайно полно воплощали в себе начала мимикрии и маскировки, двурушничания и лжи. Излюбленные евреиновские „фразы и позы“ были истинной сферой этого человека, но только у него за ними скрывались совершенно определенные политические дела, скрывалась бездна нечеловеческой мерзости, скрывались

чудовищные преступления, каких еще не знала история. Этот „актер для себя“, этот завершивший свою эволюцию Самгин, эта грязная, отвратительная пустышка направила пули в лучших людей советского народа, умертвила при помощи своих верных псов великого художника пролетариата — за то, что он всю жизнь разоблачал маскарад Самгиных.

Надо отдать справедливость Евреинову. Декаденты воспели в стихах и в прозе Иуду. Но только Евреинов обрел идеал в лицедее, рядом с которым даже Иуда и Иудушка казались бы лишь „мнимыми камнями“. Только Евреинов обрел идеал в том кровавом актере, имя которого произносится теперь с ненавистью и презрением честными людьми всего мира, — только Евреинов обрел идеал в Троцком.

Так замыкается круг.

И так раскрывается одна театральная теория.

„ТЕАТР ДЛЯ СЕБЯ“ И „ТЕАТР УПРЕКА И МЕСТИ“

1

Начало творчества Горького хронологически совпало с началом развития русского декаданса.

В 1892 году был опубликован первый рассказ Горького, его первая героическая сказка. В начале девяностых годов вошли в литературу и многие основоположники русского декаданса. Именно в это время прочел Д. С. Мережковский лекцию „О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе“, заложившую идейный фундамент русского символизма.

В 1895 г. начался особенный творческий подъем Горького, были созданы такие его произведения, как „Челкаш“, „Песня о Соколе“, „Старуха Изергиль“. В 1895 г. вышел первый сборник русских символистов „Молодая поэзия“, — именно этот сборник имела в виду З. Гиппиус, когда

она впоследствии, в одной из своих статей в „Mercure de France“, утверждала, что только в 1895 г. началось в России подлинное „чистое“ искусство.

В 1902 г. были закончены и поставлены в Московском Художественном театре первые горьковские пьесы, — с этого года начал свою жизнь театр Горького. В 1902 г. Вал. Брюсов опубликовал статью „Ненужная правда“, впоследствии названную Мейерхольдом первым в России „литературным предвестием о новом театре“. В этом же году был опубликован еще ряд других статей, направленных против реалистического театра и образовавших в своей совокупности идейный исток русского театрального декаданса.

И творчество Горького и русское символистское искусство явились отражениями — различными, прямо враждебными друг другу — отражениями новой исторической эпохи.

В 1892 г. было создано первое произведение великого основоположника пролетарского искусства. А в 1893 г. Фридрих Энгельс писал в предисловии к итальянскому изданию „Коммунистического манифеста“, — писал, имея в виду не только Италию, но все мировое революционное движение, в котором, как это не раз отмечали и Маркс и Энгельс, все большее значение приобретала Россия: „...Теперь, как в 1300 г., наступает новая историческая эра. Даст ли нам Италия нового Данте, который запечатлеет час рождения этой новой, пролетарской эры?“ [10]

В 1895 г. Горький написал о людях фетишистского буржуазного строя: „созданное ими

поработило и обезличило их“ и пропел гимн „безумству храбрых“ — гордым соколам, самоотверженным Данко. Давая впоследствии периодизацию революционного движения в России, В. И. Ленин так определил его третий и последний период: „пролетарский с 1895 по настоящее время“.[11]

В начале 900-х гг. Горький создал „Песню о Буревестнике“ и ее пафосом наполнил реализм пьесы „Мещане“, создал пьесу „На дне“ и романтически развил ее тему в патетике „Человека“. Имея в виду тот же период — 1900—1902 гг., — Ленин такими словами очертил роль русских социал-демократов: „...борцы, глашатаи боя, будители, звонари революции...“[12] Разве он мог писать эти слова, не вспоминая о „буревестнике“ революции — Горьком?

Эпоха, когда начал творить Горький и когда развился русский символизм, была эпохой „рождения новой пролетарской эры“, начала „пролетарского периода“ революционной борьбы, эпохой „борцов, глашатаев боя, будителей, звонарей революции“. Их гениальным творческим выразителем выступил Горький. Их противниками, их врагами выступили символисты.

Правда, в условиях назревающей буржуазно-демократической революции символисты, эти художники буржуазии, испытывали некоторые оппозиционные настроения. Они иногда даже воспевали „брата-рабочего“ — и сначала сочувственно взирали на Горького. Но и тогда уже, в самом начале, их эстетическая „революция“ была направлена не столько против господствующего строя, сколько против революции социаль-

ной. Пессимизм, наполнявший их творчество, рос не из ощущения сдавленности освободительного движения, а из ощущения нарастания революционной народной бури. Мрачным пророчеством о Грядущем Хаме они встретили новый век, которому суждено было стать веком пролетарской революции.

„Интеллигенты, особенно — наши, более голодные, чем в Европе, смутно чувствуют трагизм грядущего, и многих пугает не опасность временных поражений пролетариата, а — несчастие победы, — говорил большевик Кутузов Климу Самгину, — Ильич прав. Стократно прав. Пугает идея власти рабочего класса. И вот они прячутся в религиозно-философские дебри, в хлыстовство, в разврат, к чорту. А особенно — в примиренчество разных форм и разного рода...“

В этих словах Кутузова была, в сущности, дана сжатая оценка всего мира Самгиных — от Томилина до Марины, от Лютова до — особенно — самого Самгина. Но в этих словах вместе с тем содержалась и исчерпывающая характеристика идейных основ символистского искусства.

Выше было показано, что Горький смог раскрыть эти основы декаданса уже при первых его проявлениях в русском искусстве.

2

Если Горький понял с самого начала идейный и творческий смысл символизма, то символисты отнюдь не сразу уяснили существо творчества Горького. Существо это раскрылось перед ними

собственно лишь с того момента, как Горький обратился к драматургии — именно, его первые пьесы провели резкую грань между ним и символизмом. Этих пьес символисты уже решительно не могли принять, — даже Ал. Блок, наиболее сочувственно относившийся к Горькому, единственный из символистов, кто видел в нем выразителя чаяний русского народа, вернее — единственный, кто честно говорил об этом, даже он не понял и не принял горьковской драматургии.

Именно пьесы Горького заставили символистов заново пересмотреть все его творчество, при чем обнаружилось, что символисты вообще ошибались в Горьком, — если только не делали вид, что ошибались, — им явно не за что было симпатизировать ему.

С критикой пьесы „На дне“ и ее постановки в Художественном театре выступил Аким Волынский, последовательный и настойчивый защитник идеализма в искусстве, с радостью встретивший приход символистов. Волынский обвинил Горького в том, что его сердце „грубовато, как бы недостаточно мистично“, а Художественный театр — в углублении этого „недостатка“ натуралистической трактовкой пьесы, в неумении „поднять тон в уровень авторской мечты о „человеке“, за которой, может быть, скрывается мечта о сверхчеловеке, о будущем человеке“. [13]

Но, произнося это „может быть“, Волынский сразу же высказывал свои сомнения. Во-первых, ему претила риторика пьесы, „какая-то бравада“, то есть, именно то самое патетическое утвержде-

ние человека, которое он хотел истолковать как... ницшеанство Горького.* Во-вторых, у него вызвал подозрение горьковский „индивидуализм“. Вообще Волынский почувствовал, что с „босяцким вопросом“ у Горького дело обстоит отнюдь не так просто, как это казалось прежде.

„Мне кажется, что эти недочеты сценического исполнения пьесы Горького, несомненно талантливой при всех своих недостатках, объясняются отчасти некоторой неопределенностью в отношении общества и, в частности, актеров, ко всему так называемому босяцкому вопросу в постановке Горького, — писал Волынский. — Иногда кажется, что Горький внес в литературу смелую индивидуалистическую струю с самым высоким настроением по отношению к человеку, к человечности, к обществу. Иногда же, чувствуя в его творчестве какую-то фальшивую струну, начинаешь недоверять его босяцкому индивидуа-

---

* В другом месте Волынский утверждал, что „На дне“ могло бы явиться одним из крупнейших произведений современной литературы, — „если бы не некоторая романтическая приподнятость отдельных фигур, как, например, Сатина“. [14] Характерно, что и самого Горького не совсем удовлетворял образ Сатина, но по прямо противоположной причине. „В пьесе много лишнего и нет некоторых необходимых мыслей, а речь Сатина, правда, бледна, — писал Горький К. Пятницкому еще в июле 1902 г., — однако, кроме Сатина, ее некому сказать, и лучше, ярче сказать он не может. Уже и так эта речь чуждо звучит его языку“.[15] Именно, стремясь договорить недоговоренное в монологе Сатина, Горький написал свою поэму в прозе „Человек“, ставшую одной из главных мишеней для нападок со стороны декадентов.

лизму, начинаешь понимать, что это не тот индивидуализм, который перерос общественность и глядит в далекие перспективы духовно-просветленной свободы, а тот, который в разнузданности своих инстинктов, своей дикости, своей противочеловечности как бы еще не дорос до общественности“.[16]

Что это такое за индивидуализм, „переросший общественность“, — об этом очень подробно говорили позднее авторы сборника „Вехи“. О двух видах индивидуализма писал впоследствии и Горький. В своих знаменитых, столь ценимых Лениным, „Заметках о мещанстве“ он сделал различение между зоологическим индивидуализмом мещан и „индивидуализмом“ людей, для которых дело народа стало их личным делом, их личной жизнью, их счастьем. Разумеется, не этот „индивидуализм“ был разнуздан и дик.

Двойственность оценки Волынского была крайне типична для всей символистской критики „На дне“. Стремление отрицать это произведение почти всегда сочеталось у символистов с попыткой по своему переосмыслить его, „преобразовать“. Делалось это либо для того, чтобы легче было отрицать, либо для того, чтобы по-своему „принять“ это произведение, введя его в близкий круг образов, прежде всего в круг образов Достоевского и Ницше, с их психикой „подполья“, с их ощущением „бездны мрачной на краю“. Это также было одной из форм борьбы с Горьким — может быть, самой опасной формой.

Именно так, отрицая, переосмысляли и, переосмысляя, отрицали Горького Мережковский, Гиппиус и иже с ними. Мережковский — вещавший, что философия горьковского творчества — философия „подполья“ — „босячество внутреннее, психологическое — последний предел нигилизма, последняя обнаженность, нагота духовная“; Гиппиус — утверждавшая, что „проповедь Максима Горького и его учеников“ — это „фонтан углекислоты“, освобождающий человека от всего: „...от любви, от нравственности, от имущества, от знания, от красоты, от долга, от семьи, от всякого помышления о боге, от всякой надежды, от всякого страха...“

Даже А. Р. Кугель, искренно думавший, что он опровергает своими идеями и натурализм и декадентство, даже он, в полном единении с Волынским, Мережковским и Гиппиус, назвал „На дне“ — пьесой в этическом отношении „грубой, разнузданной“, в художественном — резонерской и переполненной „просто будничными обычными словоизвержениями“, в философском — ницшеанской, но обращающей идеи Ницше не по адресу: не к сверхчеловеку, а к босякам. [17]

3

Таким образом, первые пьесы М. Горького — „Мещане“, в которых Горький впервые в мировой литературе создал замечательный художественный образ революционного пролетария, и „На дне“, где он разоблачил внутреннее ничтожество и полную неспособность к революцион-

ной борьбе босяцкого „дна“, — эти пьесы как будто не только не разрушили в умах символистов легенду о Горьком — „певце босячества“, а утвердили ее.

Но такой вывод был бы глубоко ошибочным. Легенде о Горьком — как певце вольной анархической личности — этими пьесами был нанесен смертельный удар. Разве в словах Тетерева о себе, лишь как о „вещественном доказательстве преступления“, не был раскрыт весь реальный смысл горьковского обращения к типу босяка? Разве в „На дне“ не было заключено одновременно разоблачение и ницшеанства — „морали господ“ — и утешительства — „морали рабов“, двух сторон одной и той же противочеловечной буржуазной морали? Теперь с понятием босячества у символистов неразрывно связывался образ Грядущего Хама — образ, концентрировавший в себе и выражавший собою тот истерический испуг, который внушал выразителям хилой буржуазной оппозиционности революционный подъем народных низов.

Ведь и „Русский Вестник“ назвал автора „На дне“ — „босяцким атаманом!“

И — замечательная вещь! — с этой буржуазной критикой Горького целиком совпала та, которую он услышал впоследствии из уст одного подлинного босяка — некоего одесского босяка-анархиста Л., написавшего Горькому, что он изменил вольным соколам и пришел в „тупик социализма“. Простой, „натуральный“ босяк оказался столь же враждебно настроенным к Горькому, как и буржуазные интеллигенты, обвинявшие Горького в босячестве — в „разнузданной“ философии,

освобождающей человека от религии, от всякого страха и, главное, от имущества. Но в этом совпадении не было совершенно ничего удивительного — это совпадение было вполне закономерно.

Еще в 1901 г. Ленин отметил в своих тезисах „Анархизм и социализм“ тождество босяцкого анархизма и индивидуализма буржуазной интеллигенции:

„Анархизм — вывороченный наизнанку буржуазный *индивидуализм*. Индивидуализм, как основа всего мировоззрения анархизма... Анархизм — порождение *отчаяния*. Психология выбитого из колеи интеллигента или босяка, а не пролетария“. [18] *

Известно, что эти мысли были развиты Лениным в применении к искусству в его гениальной статье „Партийная организация и партийная литература“, где Ленин показал истинную цену „свободы“ буржуазной, индивидуалистической, ницшеанской „абсолютной личности“. Известно, что эта статья Ленина вызвала резкую критику

---

* К той же мысли — о „родстве между босяками и интеллигентами“ Ленин вернулся в 1918 г. [19] Следует отметить, что фигура босяка вообще привлекала к себе пристальное внимание Ленина. Характерно, что уже в 1894 году, в работе „Что такое „друзья народа...“ Ленин, иронизируя над народнической теорией о возможности установить в „самобытной“ России социальный строй „на принципе солидарности“, спрашивал: „...Между кем? Помещиком и крестьянином? хозяйственным мужичком и босяком? фабрикантом и рабочим?“ [20] Таким образом, тема „Челкаша“, как и тема „На дне“, была одновременно с Горьким сформулирована Лениным.

со стороны вождя символизма Вал. Брюсова, посвятившего Ленину первую из своих „Ежемесячных бесед“ в „Весах“. Следующая брюсовская „ежемесячная беседа“ была посвящена Мейерхольду, той его режиссерской деятельности в Театре-Студии, в которой Брюсов не без оснований усматривал первые попытки осуществления принципов „абсолютной свободы“ в театральном искусстве. Известно, наконец, что судьба сыграла злую шутку с Вал. Брюсовым. Книга, обнажившая существо той „абсолютной свободы“, за которую он так страстно боролся, — позорная книга, названная Лениным „энциклопедией либерального ренегатства,“ — заимствовала свое заглавие у брюсовских „ежемесячных бесед“ — ставшее столь печально знаменитым заглавие: „Вехи“.

В том подлинном разоблачении подлинного босячества — анархизма, индивидуализма, вообще всяких антиобщественных инстинктов, — которое осуществил Горький в своих первых пьесах, буржуазные интеллигенты с полным основанием усмотрели покушение на их собственную философию, на их собственные идейные принципы. Они не могли не ощутить сходства проповеди Луки со своей религиозной, философской и художественной проповедью, — разве они не были проповедниками утешительной лжи и разве они не играли в обществе „выбитых из колеи интеллигентов“ ту же роль, что играл лукавый старец в ночлежке? И поэтому основным моментом их переосмысления этой пьесы стало оправдание Луки: „Старец Лука, главный и, в сущности, единственный герой „На дне“, — величайшее создание

Горького“, — утверждал Мережковский в статье „Чехов и Горький“.*

4

Мы не можем говорить здесь подробно о горьковских пьесах самих по себе, — здесь нас интересует та реакция, которую они вызывали. А в декадентском искусстве эта реакция была самых различных родов — не по сущности своей, а по своим формам. На Западе, где к этому времени декаданс уже обрел своих театральных выразителей, „На дне“ было подвергнуто и сценической символизации в духе охарактеризованных выше идей.

---

* Характерно, что такой подход к образу Луки нашел место в „писательском спектакле“ — в постановке „На дне“, осуществленной с благотворительной целью 4 декабря 1915 года в театре Л. Б. Яворской. В постановке участвовали писатели Е. Чириков, А. Рославлев, К. Арабажин, К. Баранцевич, П. Потемкин, Д. Цензор и др. Режиссером был Н. Н. Арбатов (появившееся в ряде газет сообщение, что „наблюдал за постановкой в качестве директора сам Максим Горький“, очевидно не соответствовало действительности — это явствует хотя бы из благодарственного письма представителей землячеств, опубликованного 15 декабря 1915 года в „Речи“). В одном из откликов на этот спектакль была дана следующая характеристика Луки-Чирикова: „Это мягкий, нас возвышающий своим благодатным обманом Лука. Его интонации так подкупающи, его протест против правды во имя любви к человечеству так искренен и увлекателен. Ложь этого Луки не лукава, как у Москвина“.[21] То, что Чириков ревизовал москвинскую трактовку Луки,— повидимому, и привлекло к себе Евреинова, заявившего в своей рецензии, опубликованной 6 декабря 1915 года в „Биржевых Ведомостях“, что в игре писателей, и прежде всего и больше всего — Чирикова „многое... было отнюдь не хуже, чем у московских премьеров.“

Известная постановка Макса Рейнгардта, в которой горьковская ночлежка была превращена не только в „подполье“, но почти в преисподнюю, заселенную тенями и привидениями, среди которых символом божественной благости выступал Лука, — эта постановка могла бы послужить для русского театрального декаданса своего рода прообразом декадентской мистификации реалистической драматургии. Но, во-первых, в рейнгардтовской постановке декадентские устремления еще боролись с реалистическими и отнюдь не всегда выходили из этой борьбы победителями, — реалистическая игра ряда актеров и, прежде всего, Эмиля Рейхера, разрывала символистическую концепцию режиссера. А, во-вторых, русский театральный декаданс мог похвастаться тем, что он пришел к аналогичным концепциям „своим умом“. И дело было не только в той критике горьковских пьес, о которой речь шла выше, а и в первых попытках их театрального переосмысления в духе декаданса.

Вс. Мейерхольд, крупнейший мастер русского декадентского театра, в пору своей зрелой творческой деятельности совершенно не обращался к драматургии Горького. В горьковской драматургии Мейерхольд справедливо усматривал творческий антипод своих театральных идей — недаром он видел главную непоследовательность репертуара Театра-Студии в том, что этот репертуар предполагал принять в себя „Метерлинка рядом с Горьким...“ [22]

В статье Мейерхольда, посвященной классификации русских драматургов, содержится крайне характерное замечание о Горьком-драматурге.

О Горьком здесь сказано, что он — глава подражателей „театра настроения“ — подражателей, нарушающих цельность этого театра „тенденцией внешне связать особенности тургеневски-чеховского театра с театром Островского“.[23] В приложенной к этой статье „схеме развития русской драмы“ Горький соответственно помещен между Чеховым и его „эпигонами“ в отделе бытового театра.

То, что такое понимание горьковской драматургии не было результатом временных настроений Мейерхольда, связанных с символистским периодом его творчества, но являлось чем-то устоявшимся, вполне ужившимся с послереволюционными „левыми“ исканиями Мейерхольда, видно хотя бы из следующего отрывка программной статьи трех авторов — с Мейерхольдом во главе, статьи, опубликованной в 1921 г. в „Вестнике театра“:

„...Вот в театре Совета рабочих депутатов Замоскворечья репертуар, кажется, найден прочно: дважды Виктор Крылов, Шпажинский, Джек Лондон и Максим Горький — „Враги“. Спрашивается — как случилось, что безрепертуарье затянуло театр в невылазную трясину?..“[24]

Нет, то, что драматургия Горького так и не нашла себе места в Театре имени Мейерхольда, а продолжала находить его в Художественном театре, который в тех же „Врагах“ сумел обрести опору для нового творческого подъема, — во всем этом не было ничего случайного, все это предопределялось конкретными творческими позициями.

Но Мейерхольд не всегда был так далек от горьковской драматургии. Известно, что в Художественном театре он играл Петра в „Мещанах“ — это была его прощальная роль в этом

театре. Уйдя из Художественного театра и став во главе Товарищества Новой Драмы, Мейерхольд продолжал систематически обращаться к Горькому. В Товариществе Новой Драмы Мейерхольд осуществил постановки „Мещан“, „На дне“, „Дачников“ и „Детей солнца“, то есть всех пьес Горького, написанных в то время. Актерский опыт Мейерхольда в его работе над горьковской драматургией был не менее широким: кроме Петра в „Мещанах“, Мейерхольд сыграл актера в „На дне“, Власа — в „Дачниках“, Трошина — в „Детях солнца“.

Такое горьковское „изобилие“ в репертуаре Товарищества Новой Драмы — театра, стремившегося творчески претворять и пропагандировать декадентскую драматургию, — объяснялось целым рядом причин.

Во-первых, организаторы Товарищества не могли не ощущать революционных настроений, часто, впрочем, чрезвычайно расплывчато революционных, которые охватывали тогда широкие круги интеллигенции: это была эпоха 1903—1905 гг. Во-вторых, организаторы Товарищества понимали, что полностью осуществить в провинции принципы театра „Новой драмы“ не было возможности: „новая драма“ и „новый театр“ с трудом принимались неискушенными, еще неохваченными волной декадентских увлечений провинциальными зрителями. И, наконец, по самой своей творческой сути Товарищество Новой Драмы в то время еще не являлось последовательно-декадентским художественным организмом: возникшее как антипод Художественного театра, оно в первые годы играло роль пропагандиста его художественных принципов, — так

понимала и так принимала театр Товарищества в большей части его творчества провинция: Херсон, Тифлис, Севастополь, Николаев, Минск*.

Борьба Товарищества Новой Драмы с Художественным театром совершалась вначале при помощи самого Художественного театра. И поскольку реалистические традиции еще продолжали в той или иной форме проявляться в творчестве Товарищества, постольку в нем находила себе место и горьковская драматургия. От Горького Мейерхольд отходил постольку, поскольку он отходил от Художественного театра.

---

* Это явилось причиной некоторых забавных эпизодов, связанных со столкновением мейерхольдовского „натурализма“ и назревавших в самой провинции декадентских увлечений. Так, например, когда в херсонской думе стоял вопрос о вторичном приглашении труппы Мейерхольда, это вызвало протест со стороны одного из гласных, яростного противника театрального натурализма. Когда антреприза Мейерхольда была все же возобновлена, местный театральный рецензент имел возможность с удовлетворением отметить, что Мейерхольд переубедил „уважаемого гласного“: „...Мейерхольд доказал публике, что кроме „кипящих самоваров да коленкоровых потолков“, он может дать нечто большее...“ [25] Замечательно, что даже в конце 1904 г. рецензент Дж. Бар, сменивший в „Тифлисском листке“ рецензента С. Т., принимавшего реализм мейерхольдовских постановок и критиковавшего все отступления от него, упрекал театр Товарищества в „грубом, топорном реализме“, в излишних „Meiningerein“, [26] и даже обращался к его руководителю со следующим поучением: „Дайте зрителю иллюзию правды, остальное все лишнее и часто только мешает делу. На сцене надо не к правде стремиться, а только к правдоподобию. Нужна здесь сознательная условность, потому что не только театральное, но и никакое другое искусство не может избегнуть условности формы, не может превратиться в воссоздание действительности“. [27] Эта тирада была извлечена из статьи В. Брюсова „Ненужная правда“.

5

Однако, есть свидетельства, говорящие о том, что по отношению к горьковской драматургии у раннего Мейерхольда был не только традиционно-мхатовский подход, но и стремление декадентски ее переосмыслить.

Самым интересным из этих свидетельств является статья А. М. Ремизова, написанная им в 1905 г. в связи с организацией Театра-Студии. Характеризуя режиссерское новаторство Мейерхольда в Товариществе Новой Драмы и указывая, что это новаторство обращалось преимущественно на драмы Ибсена, Пшибышевского, Гофманисталя, Метерлинка, — Ремизов, между прочим, замечал, что Мейерхольд „...из „ходовых“ по-своему подошел к пьесе Горького „На дне“, подчеркнув не упрек и месть, а подполье с узкими или совсем заколоченными окошками — дно — ничто — ледяной ужас, сорви-голову перед пустотой...“ При этом Ремизов еще делал специальную сноску, поясняющую, что „в понимании Горького Мейерхольд как режиссер очень близко подходит к мыслям Д. С. Мережковского в его статьях о Горьком и Чехове“.[28]

Эта краткая, но отчетливая характеристика, прекрасно воспроизводящая весь колорит постановки, нуждается в некоторых специальных пояснениях.

Те описания мейерхольдовской постановки „На дне“, которые мы находим в ряде газетных рецензий, не дают полного подтверждения характеристики Ремизова.

Например, корреспондент „Юга“ так описал премьеру „На дне“, которой Товарищество Новой Драмы открывало сезон 1903/1904 г. в Херсоне: „...Разумеется, изобиловали пресловутые „детали“, на которых так изобретательны как режиссер, так и сами исполнители. Обстановка ночлежки была поразительна по своей правдивости и законченности, „народные“ сцены прошли с должным одушевлением и подъемом...“ Реализм этой постановки, влияние на нее спектакля Художественного театра отмечались и в других газетных рецензиях.* Однако, в цитированной рецензии „Юга“ есть одно место, которое приоткрывает другую сторону мейерхольдовской трактовки „На дне“. Рецензент отмечал, что актер, игравший Луку, вел его „в слишком искреннем тоне“, и советовал актеру сильнее подчеркивать лукавство Луки.[30]

Сейчас трудно выяснить с полной достоверностью, что из рассказанного Ремизовым осталось лишь в области замыслов режиссера и что было осуществлено им в спектакле, как и трудно определить, чего именно не заметили в спектакле газетные рецензенты и что привнес от себя в своей статье Ремизов. Но трактовка „На дне“, данная Ремизовым, интересна уж в том отношении, что, характеризуя стремления самого Реми-

---

* Например, в рецензии „Тифлисского листка“ указывалось на „естественность декораций“ и реалистичность игры в „На дне“.[29] Е. М. Мунт, утверждая, что „На дне“ шло у Мейерхольда в полном соответствии с мхатовской постановкой, высказала в беседе с автором мысль, что ремизовская характеристика выражала лишь субъективные стремления самого Ремизова.

зова, она тем самым характеризует одного из ближайших помощников Мейерхольда в деле создания символистского театра. И, может быть, не столько помощника, сколько наставника, ибо есть основание предполагать, что именно Ремизов первый направил Мейерхольда на путь „возрождения мистерии“, на путь изощренной стилизации и формалистических изысков.

Ремизов являлся чрезвычайно характерной, чрезвычайно типичной фигурой русского символизма. Характерна и типична была его литературно-политическая биография, его переход от мнимой юношеской „революционности“ к махровому ренегатству, к творческому оправданию Иуды. Типичен и характерен был его художественный стиль — символистское смакование быта, безудержное фокусничание и стилизаторство, юродивый, кликушеский язык.* Этот человек был типичен даже теми своими чисто личными, бытовыми чертами, о которых мы узнаем из мемуаров знавших его людей, — своей любовью к „невинному“ мистификаторству, своим пристрастием к имитированию почерков, актерских стилей и т. п., своей привязанностью к старинному почерку, в чем он подражал князю Мышкину из „Идиота“, —

---

* В неопубликованном письме Горького к В. С. Миролюбову, относящемся приблизительно к ноябрю 1911 года, содержится следующая характеристика произведения одного малоизвестного автора (повести А. И. Акулова „Огга“, появившейся позднее, в 1913 году, в „Современнике“): „...все чужое, частью от Ремизова, частью от Пришвина. Слащавые фразы, выдуманные, с причмокиваниями“. Последние замечания могут служить прекрасной характеристикой языка самого Ремизова. (Сообщением об этом письме автор обязан проф. С. Д. Балухатому.)

словом, всем тем, что дало основание одному мемуаристу сказать о Ремизове: „В нем было много актерского, но поприщем, на котором это свойство проявилось, была не сцена, а жизнь...“[31]

Таким был этот человек — один из персонажей евреиновского „Театра для себя“, один из представителей мира Самгиных.

Вначале Ремизов предстал перед Мейерхольдом в ореоле революционного подвижничества. Известно, что он прививал Мейерхольду любовь к „Ткачам“, но что после ремизовских поучений мхатовская трактовка этой ранней демократической пьесы Гауптмана показалась Мейерхольду расслабляющей и ... эстетской. „Революционная фраза“ Ремизова, за которой скрывалось законченно реакционное содержание, несомненно способствовала переходу Мейерхольда на позиции декаданса.

Характерен факт совместного перевода Ремизовым и Мейерхольдом книги Альберта Родэ „Гауптман и Ницше“,[32] еще более важна их совместная работа в Товариществе Новой Драмы, где Ремизов, не занимая официального поста, все же играл исключительную роль во всех творческих исканиях.

Ремизов являлся чем-то вроде председателя литературного бюро Товарищества и впоследствии в одной из статей, вошедших в сборник „Крашенные рыла,“ — сам следующим образом определял свою роль в этом бюро:

„В странствиях моих по белому свету служил я в херсонской „Новой Драме“ у Вс. Эм. Мейерхольда вроде настройщика, только не струнные инструменты настраивать, а человеков“.

И крайне характерен был тот „манифест“ о „Новой Драме“, который был написан Ремизовым в 1903 г. и назывался: „Мечты“. Эти мечты Ремизов пытался осуществить при помощи Мейерхольда в Товариществе Новой Драмы. Он мечтал поднять театр до философии и искусства, охваченных „жаждой новых форм для выражения вечных тайн и смысла нашего бытия и смысла земли, вынянчившей человека на крестные страдания, беды и небесный восторг“. Он мечтал о „театре-культе“, о „театре-обедне“, о театре, в котором „разыграется мистерия“. И он с презрением говорил о тех „великих и популярных драматургах“, которые взваливают на спины актеров „тысячи неоригинальнейших и пошлых драм“, „тысячи каких-то „сцен“ и картин“...“ Что к этим последним Ремизов в первую очередь относил „ходовые“ пьесы Горького — в этом не может быть никаких сомнений.

6

Если не так важно то, в какой именно степени пьеса Горького была поставлена Мейерхольдом на основе мхатовских традиций и в какой степени она была поставлена как „мистерия“, — то есть поставлена согласно идеям Ремизова, то исключительно важно другое.

Важно, что именно переосмысление пьесы Горького послужило началом той символизации реалистической драматургии, которую впоследствии, под влиянием идей Мережковского и Ремизова, осуществлял Мейерхольд. И еще важнее то, что на примере этого символистского осмысления Горького совершенно ясно обнаруживается вся

враждебность, и притом сознательная враждебность, идейных вдохновителей декадентского театра к произведениям реалистического искусства.

Мережковский и Ремизов вовсе не думали, что они проникают в подлинную сущность произведений реалистического искусства, якобы, непонятую прежде, скрытую до тех пор. Они сознательно вступили в борьбу с Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Толстым, как и вполне сознательно боролись с Горьким на материале его же драматургии.

„...Подчеркнув не упрек и месть“ — это выражение Ремизова имеет свою маленькую, но весьма поучительную предисторию.

Горький с самого начала резко отрицательно относился к Ремизову. В одном из своих поздних писем к Пришвину Горький назвал себя и Ремизова полярными противоположностями, имея в виду различие их отношения к общественному назначению искусства и понимания самой природы его.

Полярность эта очень явственно определилась уже в тех критических замечаниях, которые еще в 1902 году были сделаны Горьким в письме к Ремизову по поводу одного из произведений последнего:

„Произведение ваше я внимательно прочитал. Не сердитесь — очень оно мне не понравилось. Похоже на истерические вопли. Не думаю, чтобы способствовало оно подъему духа человеческого на должную, для борьбы за жизнь, высоту. А начальству даже удовольствие может доставить: Ишь, мол, как мы тебя прижали! Кричишь...“

Но еще больший интерес представляет другое письмо Горького, которое Ремизов получил

в 1905 г., за два месяца до опубликования им статьи о Мейерхольде:

„...ваш „Пруд“, — как ваш почерк, — нечто искусственное, вычурное и манерное. Порою прямо противно читать — так это грубо, нездорово, уродливо и — намеренно уродливо, вот что хуже всего.

А вы, видимо, талантливый человек и, право, жаль, что входите в литературу, точно в цирк — с фокусами, а не как на трибуну — с упреком, местью...“ [33]

Таким образом, когда Ремизов говорил о Мейерхольде, что тот в своей постановке „На дне“ подчеркнул не „упрек и месть“, а „ледяной ужас, сорви-голову перед пустотой“, он своеобразно отвечал Горькому на его письмо, содержавшее столь убийственную характеристику пассивного „нигилизма“ и выхолощенного „новаторства“ декадентов. И не случайно, говоря о мейерхольдовской трактовке „На дне“, Ремизов писал о постановке этой пьесы „по-своему“, — было очень важно, что постановка эта разрешалась „по-своему“, а не „по-Горьковски“. Важно было противопоставить декадентский театр — театру Горького, противопоставить „театр для себя“ — „театру упрека и мести“.

Склоняя слово месть, сквозь которое у Горького явственно проступало совершенно определенное требование, чтобы искусство превратилось в трибуну революционного протеста, чтобы оно еще острее отточило боевые традиции „музы мести и печали“, Ремизов изображал театр „упрека и мести“ как страшный символ наступающих озверевших низов:

„Широкий репертуар, намеченный при открытии театра, трудно было использовать в провинции. Пришлось ставить посредственность, всякие столичные и провинциальные „гвозди“. Но что поделаешь?! Такое время. Теперь идут пьесы, затрагивающие наболевшее. Театр „упрека и мести“ в своем определенном смысле еще долго жить будет.

Посмотрите, что делается в провинции на спектакле, когда ставится „Гибель надежды“. А почему? Потому что всякий рад случаю выкрикнуть свои проклятия, хлестнуть, залепить пощечину этому вот... этим вот... с „призором“ да с присмотром, с ключом и петлей на случай...

Придет время, такие пьесы уже не остановят.

Если читать теперь пьесы, которые ставились в начале великой французской революции, то не разберешь в них никакого толку, упустив подобное обстоятельство. Из театра шла революция... „Зеленый попугай“ загорелся очагом мести.

Такое время.

И может дойти до того, что при ином характере пьес театры будут пустовать.

Тут целая трагедия для художника...“

И это писалось в 1905 г.!

Если нет никаких оснований переносить на Мейерхольда ответственность за черносотенные вопли Ремизова, то разве от этого становится менее знаменательным, что именно подобные реакционные силы поддерживали искания Мейерхольда, направляли их, подсказывали им решения, поднимали их как знамя в борьбе против театра „упрека и мести“ — против театра Горького?

7

Борьба декадентского театра против театра Горького была центральным пунктом борьбы декаданса против всего реалистического театра.

Мы уже приводили оценку, данную Волынским постановке „На дне“ в Художественном театре. Но и критика „На дне“, которую давала, например, Зинаида Гиппиус, сочеталась с критикой всего реалистического творчества Художественного театра и всего театрального реализма вообще.

„Нет, истинное кладбище театрального искусства не в Александринском театре, не у Суворина с его премированными пьесами, не в Петербурге; этот погост — Московский Художественный театр“, — восклицала Гиппиус и, обвиняя Художественный театр в фотографичности, в пассивности, в отрицании искусства, утверждала, что этим его качествам, якобы, соответствует драматургия Чехова и Горького. Чехов и Горький, утверждала она, „сильно подвинули русский театр вперед, к его последнему концу“.

Однако, к Чехову символисты относились менее непримиримо, чем к Горькому, в „драме настроений“ они еще склонны были усматривать нечто приемлемое для себя. Главный упрек Художественному театру заключался в том, что он обращался к горьковской драматургии, что он утверждал горьковской драматургией общественно-политическую линию своего творчества.

Именно союз Горького и Художественного театра переполнил чашу терпения декадентов и

послужил толчком к оформлению театрального декаданса.

Впоследствии Горький дал замечательное обобщение всех этих декадентских оценок Художественного театра, вложив их в уста одного из персонажей „Жизни Клима Самгина“ — того офранцузившегося юноши Турчанинова, который считал, что „революция всегда делается богатыми“ и не понимал, кто делает революцию в России. Этого не могли понять и представители „эстетической революции“ — все эти мистические анархисты, Антоны Крайние и т. д.

„ Я видел в Берлине театр Станиславского. Очень оригинально! Но, знаете, это слишком серьезно для театра и уже не так — театр, как... „Армия спасения“, — разглагольствовал Турчанинов.

„И — эти босяки, вагабонд! Конечно, я — демократ, — во Франциии все демократы, — а здесь я чувствую себя народником, хотя моя мать француженка. Но почему босяки? Я думаю, что это даже вредно. Искусство должно быть... эстетично. Станиславский в грязных лохмотьях, какой-то чудак дядя Ваня стреляет в спину профессора. За что? Этого нельзя понять! И — не попадает в двух шагах! Печальный пьяница декламирует Беранже, это — ужасно старо, Беранже! Во Франции он забыт. Вообще, французы никогда не поймут этого. Они знают, что все уже сказано, и дело только в том, чтобы красиво повторить знакомое. Форма! — воскликнул он, подняв руку, указывая пальцем в потолок, и заглядывал в лицо Марины. — Мысли, пардон, как женщины, они не очень

разнообразны, и тайна их обаяния в том, как они одеты...

Он замолчал, вздохнув облегченно, видимо довольный тем, что высказал все, что тяготило его...“

Выступая против горьковских постановок Художественного театра, декаденты тоже стремились „высказать все, что тяготило их“.

Именно указанные выше литературные выступления явились теми документами, которые образовали идейный исток театрального декаданса, именно они были названы Вс. Мейерхольдом „литературными предвестиями о новом театре“ *, именно их авторы — Волынский, Мережковский, Гиппиус, Ремизов и др. — оказали наибольшее влияние на творчество русских декадентских режиссеров. Не случайно и Вал. Брюсов, отрицательно относившийся к Художественному театру с самого его возникновения, выступил со своей статьей „Ненужная правда“ только в 1902 — „горьковском“ — году.

Сам факт оформления театрального декаданса был неразрывно связан с тем, что декаденты ощутили в Горьком крупнейшего продолжателя русской классической драматургии, способного не только возродить критический реализм, но и подняться над ним, способного влить новые

---

* Вот что писал, в частности, Мейерхольд по поводу охарактеризованных выше высказываний З. Гиппиус: „Да и можно ли забыть таких, например, как Антон Крайний, который в заметках своих о театре („Вопросы Жизни“, „Новый Путь“) смело порвал со старыми театральными традициями и свободно направил взор на новое предвидение в области театрального искусства“.[34]

живительные соки в реалистические театральные системы и помочь им выдержать крепнущий напор реакции.

Хотя драматургия Горького редко получала достойное сценическое воплощение, а горьковские театральные идеи редко попадали в поле зрения деятелей театра, театр Горького был с самого начала одним из важнейших факторов развития театральной жизни — влиял, вызывал сопротивление, становился объектом полемики и борьбы, всегда и во всем оставаясь самым передовым и самым революционным явлением мировой театральной культуры.

Вот почему недостаточно серьезное изучение театра Горького, как драматургической (и как подсказываемой ею театральной) системы, является до сих пор одним из самых серьезных пороков нашей театроведческой науки.

ЛИРИКА, С КОТОРОЙ БОРОЛСЯ ГОРЬКИЙ

1

„...В Вашем театре „тяжелая плоть“ декораций наиболее воздушна и проницаема, наименее тяготит лирику“, — писал Мейерхольду Александр Блок после одной из репетиций „Балаганчика“.[35]

Эта постановка, — может быть самая совершенная в своем роде из всех символистских постановок Мейерхольда, — действительно, давала Блоку очень мало поводов восставать против нее „во имя звонкой лирики“ своей пьесы. Здесь все — и мягкие условные декорации Сапунова, и нежная стилизованная музыка Кузьмина, и столь же условная и стилизованная „марионеточная“ игра актеров — все устремлялось к одной цели, к выявлению сущности „лирической драмы“, воплотившей в себе не образы реальной жизни, действительных событий, типических характеров

людей, а смутные символы смутных переживаний поэта.

Правда, в „Балаганчике“ Блок уже стремился выйти из своей „лирической уединенности“. Он открывал здесь широкие объятия „костлявой старой карге“ материи, чтобы одурачить и побороть ее, преодолеть в том трагическом искусстве, которое символисты называли мистическим, религиозным или символическим „реализмом“. Правда, в мейерхольдовской постановке „Балаганчика“ намечался уже переход к той фазе развития декадентского театра, когда лирическое начало должно было уступить в нем первенство трагическому, а стилизация должна была замениться приемом гротеска.

Но разве есть основания резко разграничивать эти этапы развития символисткого искусства, эти фазы эволюции декадентского театра? Разве символистская лирика не носила на себе с самого начала печати некоей трагичности и разве символистский трагический пафос не следует называть, — подобно тому, как Пруст называл свое произведение „лирическим эпосом“, — „лирической трагедией“?

Основной, главной, определяющей стихией символизма всегда оставалась лирика, но лирика совершенно особая, которая отнюдь не совмещалась с понятием определенного жанра и которую поэтому следует брать в кавычки, — это была „лирика“ как особая эстетика, особая философия, особое отношение к миру.

Среди ранних произведений Горького, специально посвященных проблемам искусства, есть

рассказ „Об одном поэте“, опубликованный в 1894 г. в газете „Волжский вестник“.[36]

...К поэту приходят три музы — он должен избрать одну из них. Ему предлагает свою помощь муза чистой красоты, она говорит, что для нее не существует ни печали, ни радости, что она выше добра и зла, что она служит лишь правде красоты, недвижной и бессмертной.

„Я хочу научить людей желать одного только счастья, — отвечает поэт, — счастья уважать себя за чистоту и величие душ и поступков. Можешь ли ты помочь мне в этом?“ — Муза не может помочь ему в этом, она выше людской суеты, и поэт отвергает ее.

Тогда к нему приходит муза лирики, она говорит о своей способности жалеть и ободрять, вызывать слезы и смех, заставлять сердце томиться тоской и сжиматься от счастья. — „Но люди забыли свое призвание быть великими; ты напомнишь о нем, ты разбудишь жажду подвига?“ — Муза не может помочь ему в этом, она способна только смягчать боль, только вызывать мечты о лучшем. — „Мечтать — это не значит жить. Нужны подвиги, подвиги! — восклицает поэт. — Нужны такие слова, которые бы звучали, как колокол набата, тревожили все и, сотрясая, толкали вперед...“

Только третья муза — муза сатиры — произносит, наконец, настоящие слова, но поэт не находит в себе сил итти по стопам Свифта. Сжившийся с миром вымысла, он не решается погрузиться в мир действительности, чтобы прогнать

этот мир сквозь строй своих безжалостных обличений.

Впоследствии, уже в наши дни, Горький сформулировал свое гениальное положение, с наибольшей яркостью раскрывшее его понимание сущности и цели искусства, — о необходимости сатирически относиться к прошлому, реалистически — к настоящему и романтически — к будущему. Но когда Горький писал свои первые рассказы об искусстве, прокладывая дорогу новому художественному направлению, его плотной стеной окружали силы прошлого, а будущее выступало еще смутной, неопределенной грезой.

Находя в себе силы, в отличие от своего „поэта“, быть беспощадным сатириком (недаром же он назвал себя Горьким!), он не мог и не хотел отказаться от мечты, без которой немыслимо движение вперед и преобразование мира. Но эту, свою, мечту Горький противоставил той, которую предлагала поэту муза лирики. Горький стремился к героическому пафосу — к воспеванию подвигов, к словам, звучащим, как колокол набата.

2

В рассказе „Об одном поэте“, — за которым последовали рассказы о других поэтах, уходящих к музе лирики от „музы мести и печали“, — было намечено то противопоставление лирического и героического начала искусства — „лирики“ и „эпоса“, — которое затем прошло через многие

высказывания Горького. У Горького речь шла не о разных родах искусства, равно законных и равно любимых Горьким, а о различных, враждебных друг другу отношениях к действительности.

„...Что делать мещанину? Он не герой, героическое непонятно ему, — писал Горький в 1905 г. в „Заметках о мещанстве“. — Мещанин всегда лирик, пафос совершенно недоступен мещанам, тут они точно прокляты проклятием бессилия..“ [37]

Если так Горький писал в годы первой революции, то в наши дни он развивал ту же мысль следующим образом: „Трудно лирикам жить во время эпическое, в героические будни я бы сказал...“ [38] Или „...Героика действительности вызывает к жизни лирику — свою противоположность. Но, видимо, существует ощущение неуместности словесных лирических излияний в наши суровые эпические дни“. [39] В поздних статьях понятие „лирики“ сплеталось у Горького с понятием „пассивного романтизма“.

Формулируя в книге „Из прошлого“ свое отношение к Горькому, В. И. Немирович-Данченко между прочим сделал следующее замечание: „Перед нами теперь вся жизнь и деятельность Максима Горького. В ней вспоминаются не раз резкие выступления против „лирики“, и все же к Чехову, величайшему из русских лириков, он всегда оставался таким же, каким был там, в Ялте, смолоду“. [40] Можно согласиться с тем, что в самом своем существе горьковская оценка Чехова никогда не менялась, но несомненно и то, что своего отношения к „лирике“ Горький также не

изменял никогда, даже если это была „лирика“ столь ценимого им Чехова.

„...А. П. Чехов создал — на мой взгляд — совершенно оригинальный тип пьесы — лирическую комедию, — писал Горький в статье „О пьесах“. — Когда его изящные пьесы играют — как драмы, они от этого тяжелеют и портятся. Герои его пьес — интеллигенты из тех, которые всю жизнь старались понять: почему так неудобно сидеть в одно и то же время на двух стульях? Меньше всего сейчас нам необходима лирика“.[41]

Выступая не против лирики, как определенного рода искусства, а против „лирики“, как определенного отношения к действительности, Горький, однако, не случайно называл это отношение к миру „лирическим“. Так оно само себя называло... то-есть так определяло свою творческую стихию искусство, борьба с которым наложила такой специфический отпечаток на горьковское оперирование понятием лирики, — искусство символизма, стремившееся целиком раствориться в лирике, понимаемой как свободное, независимое от реальности, выявление творческого „я“.

Что „лирика есть „я“, макрокосм, и весь мир лирического поэта лежит в его способе восприятия“[42] — в этом были согласны с Блоком все символисты. И хотя у них (не только у Андрея Белого или Вячеслава Иванова, но и у самого Блока) рано или поздно начиналось охлаждение к лирике, даже наступал период отречения от нее, все же, в конце концов, оказывалось, что они стремились выйти из ее „магического“, „заколдованного круга“ лишь для того, чтобы снова

вернуться в него и еще прочнее укрепиться в нем.

Блок был не далек от истины, когда говорил, что „запечатлеть современные сомнения, противоречия, шатания пьяных умов и брожение праздных сил способна только одна гибкая, лукавая, коварная лирика“.[43] Ту же, в сущности, мысль высказывал и Горький, говоря, правда, не о лирике, а о „лирике“, и имея в виду не вообще „умы“ и „силы“, а умы и силы испуганной революционным взрывом буржуазной интеллигенции.*

Говоря, что символизм первый „освободил“ лирику, символисты были по-своему правы, ибо они видели в лирике лишь способ освободиться от груза реальности, лишь способ сделать своим миром — свое отношение к миру, свое представление о нем.

„Лирика“, против который боролся Горький, вырастала не из полноты чувств, не из богатства настроений, не из пресловутой сложности творческого „я“. Эта „лирика“ выражала лишь отталкивание от „эпоса“ действительности, от реализма и „политики“, а, значит, и от лирики, поющей хвалу разуму, и лирики „мести и печали“. „Лирика“ символизма имела исключительно негативное основание — пафос опустошения и самоопустошения был ее подлинным и единственным

* Когда Дронов предложил Климу Самгину издавать газету, он следующим образом обрисовал ее программу: „Привлечем все светила науки, литературы, Леонида Андреева, объявим войну реалистам „Знания“, — к чорту реализм! И — политику вместе с ним. Сто лет политиканили — устали, надоело. Все хотят романтики, лирики, метафизики, углубления в недра тайн, в кишки дьявола...“

пафосом.* Эта негативная природа символизма проявилась исключительно обнаженно в том литературном документе, которому такое значение придавал Мейерхольд, — в статье Брюсова „Ненужная правда".

Отталкиваясь от реализма Художественного театра и стремясь перевести театр на рельсы символизма, Брюсов в следующих словах определял значение „лирики":

„По самому смыслу ясно, что содержание в творчестве почерпается внутри себя и только материал берется извне. Самое типичное из искусств — лирика. Собственно „искусство" и „лирика" — понятия тождественные. Все искусства стремятся стать лирикой".[46]

3

Следует сделать одну существенную оговорку: нельзя смешивать отношения Горького к „лирике", как к субъективизму и пассивности декадентского искусства, с горьковской критикой „лирики" Чехова. Хотя к последней Горький также относился отрицательно, тем не менее он никогда не принял бы, например, того сближения драма-

---

* „Рано или поздно — про Бальмонта скажут и запишут: этот поэт обладал совершенно необыкновенным, из ряда вон выходящим отсутствием критической и аналитической способности, и потому оставил нам такие-то и такие-то самоценные, ни на кого непохожие вещи", — писал Блок об одном из типичнейших символистских лириков.[44] Исходя из такого понимания лирики, то-есть понимая ее как антитезу реалистического метода и как сведение реального мира к представлению поэта, Блок не мог не отрицать лиричности горьковского творчества: „... нежная лирика, — утверждал он, — как известно, не Горьковское дело".[45]

тургии Чехова и Метерлинка, которое было так характерно для благосклонной к Чехову части символистской критики.

Пусть оба они — и Чехов и Метерлинк — избегали героев в собственном смысле, отказывались от внешней сюжетности, добивались музыкальной выразительности, культивировали паузы — мало ли еще можно подобрать таких „соответствий“? Разве во всем этом могло быть что-нибудь общее, если у Чехова эти приемы обращались на лепку реалистических характеров, а у Метерлинка — на растворение их в одном мистическом „я“, если у Чехова эти приемы означали эволюцию реализма, а у Метерлинка — его разложение!

Отнюдь не это имел в виду Горький, когда он говорил о чеховской „лирике“, а то, что в его—Горького — представлении было родственно „пассивному романтизму“ Толстого и вообще всему, что выражало характерную особенность „критического реализма“, великого и могущественного в своем отрицании, пассивного или даже реакционного — в утверждении. Восхищаясь подлинным лиризмом чеховского творчества, Горький выступал против „лирики“ его утверждающего начала — против „лирической“ надежды на грядущее успокоение душ, против „лирической“ мечты о небе в алмазах, против всего, враждебного героическому пафосу, воплотить который Горький с такой страстностью призывал Чехова в своих письмах к нему.

Переоценивая чеховскую драматургию, Горький не отрицал ее, а только переосмыслял, как стремился сделать это Е. Б. Вахтангов, не успевший осуществить своей мечты. Как ни различны

были взгляды Горького и Вахтангова на чеховскую драматургию, в этих взглядах было нечто общее, связанное с общим для обоих противопоставлением „лирики“ и „подвига“.*

И Горький, говоривший о необходимости трактовать чеховские пьесы не как лирические драмы, а как лирические комедии, и Вахтангов, усматривавший в чеховских пьесах не лирику, а трагизм, — оба одинаково отталкивались от „лирики“, от пассивных „настроений“, желая переосмыслить Чехова в духе революционной эпохи, как нечто активное и действенное. В этом своем стремлении и Горький и Вахтангов совпадали с тем, кто положил начало подлинному раскрытию чеховской драматургии, но отнюдь не удовлетворился достигнутыми результатами, — с К. С. Станиславским, утверждавшим, что „чеховское *как* еще не начинало жить полной жизнью в наших театрах“.[47]

Художественный театр был в своих постановках чрезвычайно близок к Чехову, но сам Чехов

---

* Мы имеем в виду следующую запись в дневнике Вахтангова от 26 марта 1921 года:

„Пусть умрет натурализм в театре!

О, как можно ставить Островского, Гоголя, Чехова! У меня сейчас порыв встать и сказать о том, что у меня зародилось.

Я хочу поставить „Чайку“.

Театрально. Так, как у Чехова. Я хочу поставить „Пир во время чумы“ и „Свадьбу“ Чехова в одном спектакле. В „Свадьбе“ есть „Пир во время чумы“. Эти зачумленные уже не знают, что чума прошла, человечество раскрепощается, что не нужно генералов на свадьбу.

У Чехова не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется — это не лирика. Это — или пошлость, или подвиг. Ни пошлость, ни подвиг никогда не были лирикой. И у пошлости, и у подвига свои трагические маски.

А вот лирика бывала пошлостью!“

был иногда далек от себя. Следовать во всем за Чеховым — значило отступать от Чехова, развивать его „лирику“ — значило искажать его оптимистический реализм. А переосмыслить Чехова в духе нашего времени, — задача, проникновенно очерченная Вахтанговым, — значит переосмыслить Чехова в духе его самого, значит освободить то, что было в его творчестве главным и важным, от того, что было в нем частным и временным, значит понять Чехова еще глубже, чем он сам себя понимал, раскрыть еще полнее, чем он сам бы себя раскрыл и чем его раскрыл в своих замечательных постановках Художественный театр.

Таково, впрочем, вообще отношение театра социалистического реализма к драматургии критического реализма, — в отличие от декадентского отношения к ней, вытравляющего из нее реализм и переводящего ее слабые стороны на язык эстетизма и мистицизма.

4

Гегель, а вслед за ним и Белинский, определявшие драматический род искусства, как единство лирики и эпоса, отличали драму от лирики именно тем, что в драме внутренний мир художника проявляется через мир внешний — через действительные характеры, через действительные события, через действительное (то-есть не только внутреннее, как это имеет место в лирике, но и внешнее) действие. Гегель и Белинский считали, что непомерное разрастание лирического начала в драме должно повредить ее существу, разложить ее творческую природу.

Непомерно разросшаяся „лирика“ символистов, провозгласив устами своих художников и теоре-

тиков отказ от внешнего действия ради одного лишь действия внутреннего, то-есть отказ от действия как такового, сознательно выступила против существа драматического искусства и сделала попытку взорвать его изнутри.

„Нужно ли театру действие в его узаконенной форме поступков и движений по сцене, — форме, не только принятой всеми театрами, но и исповедуемой, как единственно необходимая и спасительная?“ — спрашивал Леонид Андреев, и решительным „нет“ отвечал на этот „еретический вопрос“, который до него так же ставили и так же решали Метерлинк, Пшибышевский и многие другие.

—„... В таком действии нет необходимости постольку, поскольку сама жизнь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действа, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний“.[48]

Вот почему Горький, борясь за реализм в драматургии и за вытравление из нее неодекадентских тенденций, открывал свою основополагающую статью „О пьесах“ гениальными изречениями Гете и Маркса о смысле человеческого деяния, заканчивая ее призывом учиться „больше всего у Шекспира“ и главным ее ядром делал противопоставление строителя и борца „утешителям“, мещанам, углубляющимся в переживания своей „сложной“ души, в мысли о смерти и космической катастрофе.

Изгнание внешнего действия из драматургии, стремление к тишине и внешней неподвижности было той основой, на которой вырос „неподвижный театр“ Крэга и Мейерхольда.

„Если нет движения в развитии сюжета, если вся трагедия построена на взаимоотношении Рока и Человека — нужен „Неподвижный театр", — писал Мейерхольд, справедливо указывая при этом на драмы Метерлинка и — совершенно неосновательно — на чрезвычайно действенную античную драматургию. „... Техника этого театра та, которая боится лишних движений, чтобы ими не отвлекать внимания зрителя от сложных внутренних переживаний, которые можно подслушать лишь в шорохе, в паузе, в дрогнувшем голосе, в слезе, заволокнувшей глаза актера". [49]

Творцы „Неподвижного театра" меньше всего склонны были признаваться, что они отказываются от действенности, напротив, они считали себя основоположниками наиболее действенного театра: разве, спрашивали они, результатом действия не является полнейшее равновесие? Но, в конце концов, оказывалось, что это полнейшее равновесие есть не что иное, как смерть, в которой Крэг усматривал высшую поэзию и высшую красоту. И даже если декадентский театр отрекался от принципа неподвижности и превращал движение, и прежде всего именно внешнее движение, в подобие нового культа, — он все же не понимал и не принимал действия как такового, собственно драматического действия, действия, вытекающего из столкновения характеров, интересов, воль, из реальных коллизий реальной жизни. И смерть, все та же смерть должна была наполнять своим ледяным дыханием кутерьму искривленных в улыбках масок.

Наивно противопоставлять в декадентском театре то течение, которое признавало драматур-

гию своей основой, тому течению, которое провозглашало свою независимость от драматургии. Декадентский театр признавал либо драматургию без действия, либо действие без драматургии, но драматургию как таковую и действие как таковое он никогда не признавал и не мог признать, ибо они противоречили его творческой природе, его зыбкой „лирической душе“.

5

„Лирический принцип“, подсказанный Мейерхольду „драмой настроения“ (т. е. тенденциозно понятой чеховской „лирикой“) и утвержденный „лирикой“ Метерлинка, Пшибышевского, Блока, продиктовал ту систему приемов, которую Мейерхольд назвал системой Условного театра. Именно продиктовал, ибо он ставил перед театром, в сущности, только одну (и притом как бы само собой разумеющуюся на почве символизма) задачу: растворить „тяжелую плоть“ театра — сцены, декораций, даже самих актеров — в чистой стихии лирики, в той неограниченной субъективности, которая признавалась за подлинную и единственную реальность.

И вот какой-нибудь Борис Глаголин, открывая „Книгу о новом театре“ и читая в ней статьи Мейерхольда, Брюсова, Белого, с горечью узнавал здесь в „каждом слове“ — свои юношеские мысли, помыслы и догадки. И то, что надо добиваться неясности, отсутствия резкости в образах; и то, что слова не в состоянии выразить внутренний диалог; и то, что внутренний диалог может быть выражен лишь молчанием и жестами; и то, что надо оставлять простор фантазии зрителей;

и то, что надо возродить античный театр, якобы отрицающий театр реалистический; и то, что театр должен быть воплощением мечты и населять жизнь вымыслами, — все это, оказывается, уже было сказано до Мейерхольда, Брюсова и Белого им, Борисом Глаголиным, самостоятельно пришедшим к идее Условного театра*.

Когда Клим Самгин прочитал статьи, помещенные в сборнике „Вехи“, его стали обуревать противоречивые чувства, — он узнал в этих статьях свои затаенные мысли, и ему было обидно, что он сам не смог так легко и своеобразно оформить свой опыт, но в то же время приятно, что вот побеждают идеи, которые рождены, посеяны, может быть, им, Самгиным. Если бы Самгину попалась „Книга о новом театре“, он также почувствовал бы и обиду и гордость, но только на этот раз не за себя, а за поклонницу Метерлинка — Нехаеву.

Ведь это она, находившая высшую философию в драмах Метерлинка, — в этих „драмах без действия“, которые гипнотизировали Самгина своим „монотонным языком“ и наполняли его „смутной печалью“, — ведь это она восклицала: „Не люблю яркие цвета, громкую музыку, прямые линии. Все это слишком реально, а потому — лживо...“ Ведь это она говорила: „... слишком обнаженные слова не доходят до моей души... Пропетое слово глубже, значительней сказанного... Только величайшее искусство — музыка — способно коснуться глубин души...“

---

* Речь идет о статьях Б. С. Глаголина, опубликованных в 1897—1898 гг. в гектографированном ученическом журнале и составивших позже сборник „Новое в сценическом искусстве“, — о них Б. Глаголин вспоминал в своей статье „Вс. Мейерхольду“...

Разумеется, все те театральные идеи, к которым пришли Брюсов, Белый, Мейерхольд и другие символисты, возникли, в своей основе, совершенно самостоятельно. Но дело не только в том, что это были те идеи, которые носились в воздухе, — и реалистические концепции часто возникали сразу во многих умах, но они никогда не возникали с таким удивительным сходством всех составляющих их элементов. Дело было еще и в том, что эти идеи театрального декаданса составляли систему, — систему в худшем смысле этого слова, — идейную конструкцию, вся привлекательная стройность и четкость которой обуславливалась ее „свободой“ от реальности. Она была проста и ясна, эта система, но эта ясность была куплена дорогой ценой — отбрасыванием важнейших проблем театрального искусства: проблемы театральных характеров, проблемы „переживаний“, словом, всех тех проблем, которые, ворвавшись со всей сложностью и многообразием живой жизни в системы символистов, разрушили бы их, как карточные домики. Нет, простота этих систем была именно той простотой, о которой говорят, что она хуже воровства.

„Действие внешнее в новой драме, выявление характеров — становится ненужным...“ — утверждал Мейерхольд.[50] Нужным стало только одно — вытеснить внешнее действие, вытеснить характеры, вытеснить вообще объективную реальность, растворить театр в чистой стихии „лирики“, в иррациональном потоке „музыки“, словом, в „я“, свободном от „не я“ и совершенно опустошенном в этой своей свободе. Если Гиппиус, перечисляя ценности, от которых освобождает проповедь

Горького, — страх, имущество и т. п. — иронически замечала, что в конце всех этих „последовательных освобождений“ Горький может еще воскликать: „Это звучит гордо“, — то какую же иронию должен был пробуждать декадентский театр, освобождающий себя от внешнего действия, от характеров и т. д. и т. п. и в конце всех этих „последовательных освобождений“ восклицающий, что он-то, якобы, и есть тот театр, который побеждает пассивный натурализм и сливает актера и зрителя в одном порыве преображения!

6

К слиянию актера и зрителя стремились все декаденты. И Леонид Андреев, мечтавший о театре „панпсихизма“ и, кстати сказать, усматривавший первое его проявление в... Художественном театре, а наиболее чистое литературное выражение — в драматургии Чехова (здесь, якобы, все сводится к одному — к „панпсихе“, все „представляет собою не вещи действительности и не реальные звуки и голоса ее, а рассеянные в пространстве мысли и ощущения героев“ [51]). И Вячеслав Иванов, который стремился преодолеть „субъективную драму“, в том числе и пьесы Леонида Андреева[52], и создать новый динамический театр всенародного действа. Даже Гиппиус мечтала о народном действе, даже Евреинов говорил о слиянии актера и зрителя, но только Евреинов был более откровенен, чем другие, — он обнажал субъективистский смысл этой идеи — такой, какой она выступала у декадентов, не имея у них по существу совершенно ничего общего ни с театром античности, ни с комедией dell'arte.

Что же близкое себе могли найти символисты в античном театре, который являлся не только философским, но и ярко-тенденциозным политическим театром? Разумеется, не то, что вошло затем в историю мировой драматургии, а то, что отличало античный театр от этого дальнейшего развития и больше всего — от Шекспира, от всего того, в чем Энгельс видел новое, внесенное Шекспиром в историю мировой драматургии. Только развитый критический реализм заставлял символистов (это обнажил Брюсов в статье „Ненужная правда“) стремиться во времена дошекспировские, если не к античности, то хотя бы к Ренессансу. Но если символисты обращались к великой античной трагедии, то во что превращали они ее философский и политический размах, ее подлинную и глубокую народность? Разве идея „соборности“ по существу чем-нибудь отличалась от идеи „театра для себя“?

Театральная практика Мейерхольда была чрезвычайно поучительна в том отношении, что она раскрыла подлинную природу декадентских театральных теорий, в частности — теории Вячеслава Иванова, оказавшей влияние не только на декадентов, но отчасти и на советский театр в первые годы его развития. Из творческой практики Мейерхольда было совершенно ясно видно — откуда именно вырастала идея слияния актера и зрителя. Именно задача дематериализации театра требовала уменьшения глубины сцены, перенесения центра действия на просцениум, тесного придвижения к нему декораций, — именно эта задача требовала превращения театрального творчества из воспроизведения жизни в обнажение внутреннего мира

некоего „я“, к которому должны „приобщаться“ зрители. То, что пресловутая „соборность“ выростала из той же самой „лирики“, с которой столь настойчиво боролся Горький, — это смогли заметить (отнюдь не раскрыв идейного и творческого смысла этого явления) даже такие теоретики, которых трудно заподозрить в симпатиях к подлинной народности искусства.*

Театральная практика Мейерхольда с исчерпывающей отчетливостью показала, что театр декаданса не мог и не хотел выходить из своей родной стихии — стихии „лирики“, стихии „музыки“, словом, стихии неограниченной субъективности.

Нет ничего удивительного в том, что Горький, всю жизнь мечтавший о расцвете всего многообразия театральных форм, всю жизнь мечтавший и о театре классической драматургии, и о театре-празднестве, и о массовом народном действии, что он заинтересовался сначала идеями Вячеслава Иванова и Мейерхольда, заинтересовался так на-

* В объемистом труде Dorothy Knowles „La réaction idéaliste au théâtre“, опубликованном несколько лет тому назад во Франции, есть строки, специально посвященные Мейерхольду. Говоря о драматургии Метерлинка и имея в виду работу Мейерхольда в Театре-Студии, Knowles пишет: „Не говоря уже о влиянии французских постановок драм Метерлинка, эти драмы сами по себе много способствовали установлению условности, принятой Мейерхольдом в течение первых лет его работы. Для того чтобы реализовать даже в самой постановочной работе заложенное в текстах Метерлинка желание уничтожить преграду между сценой и зрителями и дать последним видение внутреннего мира, Мейерхольд ограничил глубину сцены до такой степени, что она превратилась лишь в узкую полоску вдоль рампы... Таким образом Мейерхольд в Художественном театре дематериализовал сцену и более тесным образом связал действие пьесы с эмоциями зрителей“.[53]

зываемым „факельным“ движением символистов. Еще менее надо удивляться тому, что он, ближе познакомившись с этим движением, в частности прослушав на „литературном утре“ у Вяч. Иванова 3 января 1906 г. — то-есть, перед самым своим отъездом за границу — доклады В. Иванова о „театре Диониса“, Г. Чулкова о мистическом анархизме на театре и В. Мейерхольда о „технике нового театра“, отнесся отрицательно к их теоретическим установкам.*

---

* Об этом вспомнила в беседе с автором М. Ф. Андреева, присутствовавшая вместе с А. М. Горьким на указанном литературном собрании. Впрочем, Горький высказывал вначале свои критические замечания, повидимому, в очень мягкой форме, — подчеркивая главным образом свой интерес к новому художественному явлению — не надо забывать, что это происходило в самый разгар первой революции, когда Горький делал попытки привлечь самые широкие круги деятелей искусства к революционной творческой работе. — „Только что вернулся из большого собрания, где факелы и жупелы обсуждали свои театры, — писал Ал. Блок Андрею Белому 3 января 1906 года — ... Сегодня, из всего многолюдного собрания, мне понравился только Максим Горький, простой, кроткий, честный и грустный“ (сообщением об этом неопубликованном письме Блока автор обязан В. Н. Орлову; письмо печатается в сборнике „Переписка Блока и Белого“, изд. Гослитмузея). — „В данный момент идут переговоры с М. Ф. Андреевой и Алексеем Максимовичем, которые приехали тоже устраивать театр в СПБ. — писал Б. К. Пронин в январе 1906 года в письме к В. П. Веригиной. — Очевидно, мы объединимся“. Стремление к такому объединению, к тому, чтобы привлечь на свою сторону Горького, было характерно и для идейных вдохновителей „Факелов“, в частности для Г. Чулкова. — „Вполне допускаю возможность присоединения Горького — в этом мире я жду всего“, — писал Л. Андреев Чулкову в ответ на его сообщение об интересе Горького к „Факелам“, и он же писал Чулкову после встречи с Горьким за-границей, что Горький „весьма

Нет ничего удивительного в том, что Горький живо заинтересовался и теми опытами осуществления „массового действа“, которые производились в первые годы после Октябрьской революции и в которых при всем влиянии теории Вячеслава Иванова, при всем пролеткультовском их характере, все же проявилась народная тяга к творчеству. И еще меньше надо удивляться тому, что Горького, мыслившего народное празднество в формах, близких к итальянскому карнавалу, в формах, исполненных яркой и красочной импровизации, далеко не все удовлетворило в этих опытах. Его оттолкнули от себя размеренные и аскетические „действа“, направляемые некими „режиссерами жизни“, диктовавшими через рупора свою всесильную волю.

Стремились ли поклонники соборного театра сами раствориться в многоликой толпе, стремились ли они подчинить массу своему „я“ — разве за всем этим не скрывалась всегда та же непомерно разросшаяся, неограниченная, необузданная, потерявшая свое истинное содержание и свою истинную сущность „лирика“ декаданса?

сочувствует „Факелам“ [54]. Однако, стоит только обратиться к идейной и творческой программе „Факелов“, которая была сформулирована в статье, появившейся 1 января 1906 года в „Нашей Жизни“, чтобы стало ясно, какая бездна разделяла с самого начала Горького и „Факелы“. Прежде всего, „Факелы“ опирались в основном на идеи мистического анархизма — ниже будет показано, как сурово осуждал Горький эти идеи (Е. М. Мунт вспоминает, что на указанном собрании у Вяч. Иванова Горький не касался политической платформы „Факелов“, но по этому поводу критические замечания сделала в своем выступлении М. Ф. Андреева). Кроме того, для Горького, разумеется, не могло быть приемлемым и стремление вдохновителей „Факелов“ противопоставить свой театр „утонченному реализму“ Художественного театра

ТРАГИЧЕСКИЙ БАЛАГАН

1

„Годы реакции (1907—1910). Царизм победил. Все революционные и оппозиционные партии разбиты. Упадок, деморализация, расколы, разброд, ренегатство, порнография на место политики. Усиление тяги к философскому идеализму; мистицизм, как облачение контрреволюционных настроений“, — так охарактеризовал Ленин ренегатство буржуазной интеллигенции в годы реакции.[55]

„Средневековые зубры не только заполнили авансцену, но и наполнили сердца самых широких слоев буржуазного общества настроением веховским, духом уныния, отреченства“, — писал Ленин в другом месте, имея в виду тот же период. — „Не столкновение двух способов преобразования старого, а потеря веры в какое бы то ни было преобразование, дух „смирения“ и „покаяния“, увлечение антиобщественными уче-

ниями, мода на мистицизм и т. п., — вот что оказалось на поверхности". [56]

В эти годы Ленин писал Горькому: „... Я тысячу раз согласен с вами насчет необходимости *систематической* борьбы с политическим упадочничеством, ренегатством, нытьем и проч.", — и с особенной силой подчеркивал важность борьбы за партийность в литературе и критике. [57]

Известно, что в эту эпоху волна реакционных настроений охватила отчасти даже Московский Художественный театр. Широко известны выступления Горького против инсценировок Достоевского, осуществленных Художественным театром, — в этих выступлениях, встреченных воем буржуазной печати и приветствиями революционных кругов, были с добролюбовским размахом раскрыты понятие „карамазовщины" и политический смысл обращения к Достоевскому в тот момент, когда особенно вредны стали самосозерцания, самооплевания, „бестолковый анархизм и всякие судороги". [58] Однако, эти выступления Горького откроются с новой стороны, если мы вспомним, что Горький еще в 1896 г. с тревогой отмечал тот факт, что „в театре возрождается мистерия", и если мы сопоставим выступления Горького с декадентскими оценками указанных инсценировок — с оценками, в которых главную роль играло выяснение вопроса, в какой степени постановки Художественного театра являются „мистериальными".

Статья „Балаган", — основополагающая статья Мейерхольда, в которой он сформулировал принципы трагического гротеска, — открывалась поле-

микой с Александром Бенуа, назвавшим инсценировку „Братьев Карамазовых“ мистерией. Мейерхольд не соглашался с таким определением, признавая „мистериальным“ творчество Скрябина и Ремизова, но отрицая это принципиально важное для него качество за Художественным театром.

„В романе Достоевского черты очищения и назидательности налицо, — писал Мейерхольд, — но они вложены в гениальное построение тезы и антитезы: бога и дьявола. Зосима и Карамазовщина, символ божества и символ дьявола, составляют две неразрывных основы романа.

На сцене центр тяжести в развитии интриги перенесен на Митю. При переделке романа в пьесу исчезла основная триада Достоевского: Зосима, Алеша, Иван в их взаимоотношении. В таком виде „Братья Карамазовы“ являются просто-напросто инсценированной фабулой романа, вернее — некоторых глав романа. Такая переделка романа в пьесу кажется нам разве только кощунством и не только в отношении к Достоевскому, но, если из этого представления устроители хотели сделать мистерию, еще в отношении к идее подлинной мистерии“. [59]

Когда Горький, вернувшийся в начале 1914 г. из-за границы, посмотрел в Художественном театре постановку „Николая Ставрогина“, против осуществления которой он прежде протестовал в своих статьях, он также высказал свои критические замечания в беседе, опубликованной в „Утре России“. И, хотя речь шла о другой инсценировке Достоевского, сравнение этих двух оценок не становится от этого менее красноречивым.

„Я помню, писали, — говорил Горький, — что в инсценировку не войдет „политический“ элемент романа. Ну, а разве нет „политики“ в сцене Ставрогина с Шатовым? На полотно „Ставрогина“ попали самые мрачные краски „Бесов“. Художественный театр не внес своей постановкой ничего нового, ничего светлого; он пошел по тому же пути искажения действительности, что и Достоевский“.

Но Горький при этом решительно оговаривался: „Несмотря на то, что я отношусь отрицательно к необходимости инсценирования Достоевского и, вообще, часто не согласен с направлением репертуара Художественного театра, я люблю этот театр и считаю его существование необходимым...“ * [60] Развивая эту же мысль в другой беседе, Горький еще более резко подчеркивал свои симпатии к Художественному театру: „В искании „последней свободы,“ в заглядывании за „последнюю черту“, в психике „подполья“ мы непременно погибнем. Смирение, непротивление злу — это не творит культуры. Оттого я так и протестую против постановок Ху-

---

* Любопытно, что о своем частом несогласии с направлением репертуара Художественного театра говорил и Л. Андреев, но при этом он имел в виду нечто прямо противоположное тому, о чем говорил Горький. Считая, в противовес Горькому, Художественный театр не реалистическим, а „панпсихическим“, Леонид Андреев говорил, что если бы вместо расплывчатого понятия „настроения“ употребляли другой, более точный и тесный термин „панпсихизм“, — „тогда понятнее стало бы, в чем сила Художественного театра; тогда и теперешние постановки Достоевского не явились бы такой неожиданностью и материалом для нелепого протеста“, [61] т. е. для протеста Горького.

дожественного театра, хотя самый этот театр люблю глубоко и со всей искренностью, потому что он — лучший театр, и он — настоящая русская гордость, так и оцененная серьезной частью западного общества.“ [62]

Таким образом два голоса зазвучали особенно резким отрицанием по отношению к инсценировкам Достоевского в Художественном театре — голос Горького и голос Мейерхольда. Но как различны были эти отрицания!

Приветствуя Художественный театр как носителя традиций реализма, Горький обвинял его в том, что он подпал под влияние творчества Достоевского, не смог исправить его тенденций, не внес в него „ничего нового, ничего светлого“. Мейерхольд, отрицая Художественный театр как театр реалистического направления, обвинял его в том, что он не сумел подняться до Достоевского, не сумел воплотить всего его мистического пафоса, обнажить мистические начала в быте, в реальности, как это делал Достоевский.

Впрочем, Мейерхольд не был оригинален в своих оценках инсценировок Художественного театра. И Мережковский обвинял Художественный театр в том, что он свел „символическое значение“ „Братьев Карамазовых“ к теме „наказания“ Мити. И Философов утверждал, что Художественный театр не способен воспринять символику Достоевского, так как является театром быта и театром настроения. В этих постановках Художественного театра декаденты усмотрели лишь свидетельство о том, что современный театр еще не дорос до идей Достоевского, мало того — что все общество еще не доросло до них!

2

Обращаясь к Достоевскому, декаденты стремились воспринять его „фантастический реализм“, т. е. те стороны его творчества, которые были наиболее враждебны подлинному реализму и наиболее близки реакционной романтике. Ученики Достоевского считали себя и учениками Гофмана, — Мейерхольд не случайно назвал себя „Доктором Дапертутто“, а его журнал — „Любовь к трем апельсинам“ — освещал из номера в номер русскую „гофманиану“. Декадентский театр поднимал знамя новой „готики“, новой реакционной романтики. Но как далек был этот театр от Гофмана и Достоевского, которые еще могли, каждый по-своему, бороться с реализмом оружием самого реализма, как далек был декаданс от этих гениальных художников, которые с такой силой изобличали зло человеческой природы, что обнажали с потрясающей яркостью социальное зло!

И Сологуб, и Ремизов, и Мережковский и многие другие декаденты, декларируя свою ненависть к быту, заполняли свое творчество самым смрадным бытом, ненависть к которому оборачивалась подчинением ему и так часто любованием им. Натурализм, тот самый натурализм, против которого так яростно боролось „новое“ искусство, — нет, не тот самый, а значительно более грубый и низменный, — врывался под флагом мистического преодоления быта в романы, в лирику, в драмы и уверенно располагался на сцене „свободного“ от реальности эстетического театра. Реальность мстила за презрение к ней тем, что

поворачивалась к символизму лишь самыми непривлекательными своими сторонами, — она действительно являлась символизму костлявой старой каргой.

Формулируя, под влиянием статьи Мережковского „Гоголь и Чорт“, принципы стиля, который, „не избегая быта, однако, преодолевает его, так как ищет символа вещи в ее мистической сущности“, [63] Мейерхольд вплотную подходит к идее трагического балагана. Именно стремление преодолеть быт толкало Мейерхольда к гротеску, той форме искусства, в которой, — как это думал Мейерхольд, — „я“ подчиняет себе „правду жизни“, а быт возводится в нечто „сверх-натуральное“, подводя зрителя к попытке „отгадать загадку непостижимого“. [64] И именно это стремление к гротеску лежало в основе интереса Мейерхольда к эксцентрикам:

— „Основное в гротеске — это постоянное выведение зрителя из одного только что угаданного плана восприятия в другой, которого он никак не ожидал, — говорил Мейерхольд в одной из своих бесед 1911 г. — Меня очень интересуют эксцентрики, их ритмическая смена в большой поспешности от одного движения к другому в самых непредвиденных скачках, — получается то, чего не ждешь в данный миг“. [65]

Стремление к гротеску не противоречило символистской „лирике“ — это стремление только обнажало одну из ее сторон. Освещая в своих мемуарах тему: „Театральная лирика предреволюционной эпохи и Мейерхольд“ и различая в Мейерхольде „солнечное“ и „лунное“ начала, А. А. Мгебров в общем правильно указывал, что

у Мейерхольда всегда было два лика: „... один — величайшее, в иные мгновения, умение принять и понять со всей нежностью души какую-нибудь голубую далекую спаленку по Блоку (чисто мейерхольдовская способность влюбленности в чудесную редкую черную розу), и другой — страх перед действительностью". „Два лика" Мейерхольда были отражениями некоторых общих качеств декаданса.

Страх перед действительностью и презрение к ней, пассивное подчинение действительности и превращение ее в игру своей фантазии — все эти противоречивые, но, в сущности, единые черты декадентского мышления получили в идее трагического гротеска свое наиболее яркое выражение. Но разве не эти же черты воплотил Горький в психике Клима Самгина, всего мира Самгиных?

Не случайно такое большое место в последнем томе „Жизни Клима Самгина" занял „творец чертовщины" Иероним Босх — художник, в картинах которого причудливо соединялись художественные принципы средневековья и Ренессанса, иконописная аскетичность и опьянение красочностью мира, мистическая исступленность и сатирическая острота. Этот художник притягивал к себе Самгина теми своими сторонами, которыми он уходил в средневековье, — Самгин видел в нем прежде всего борца с разумом, с Прометеем, с этой „маской дьявола". Оценивая так этого художника, Клим Иванович Самгин повторял мнение... короля Филиппа II, вдохновлявшего себя созерцанием картин Босха на инквизиторские подвиги.

Наверно потому, что картины Босха сплетались в сознании Самгина с фокусами эксцентриков, которых он наблюдал в Винтергартене и которые поразили его своим изощренным умением нарушать все обычное и общепринятое, — в памяти всплывают образы горьковского рассказа „О тараканах“. В памяти всплывает образ странного часовщика - подмастерья Платона Еремина, которому жилось так пусто и монотонно и все казалось таким монотонным и пустым, что для него явилось откровением чудесное, попирающее здравый смысл, мастерство эксцентрика Лесли Мортона.

Этот эксцентрик создавал для себя „забавнейший и даже несколько жуткий“ мир, все, к чему прикасался этот эксцентрик, наполнялось „забавной внешне, но жутковатой глупостью“. Разве весь облик Лесли Мортона, его нелепо вывернутые ноги, его походка — походка какой-то безумной птицы, его птичий голос, — разве будильник, который пел по воле Мортона петухом, в то время, как на циферблате являлась зеленая рожа и щелкала зубами, — разве все это не было сродни „угрюмой, но все-таки смешной“ фантастике Иеронима Босха?

В том страшном мире, который раскрывался в рассказах „Репетиция“, „О тараканах“, „Карамора“, в „Рассказе о герое“, в „Рассказе о безответной любви“, — мы уже говорили выше об этом горьковском цикле, — всеми владело ощущение зыбкости бытия и стремление к его „преодолению“, к „выдумыванию“, к „игре с самим собой“, — стремление „одурачить“ действительность и людей.

Начальник охранного отделения Симонов в рассказе „Карамора“ уличал героя рассказа — предателя, провокатора — в том, что тот „выдумал“ всю свою „внутреннюю канитель“, но в то же время признавался, что и сам любит выдумывать, воображая себя то злодеем, то святым, а „чаще всего — фокусником, этаким исключительным, эксцентрическим фокусником“:

„Знаете, — чудеснейшим фокусником вижу я себя. Прежде всего я выхожу на сцену в трико, — понимаете? Как акробат. Никаких карманов....

Вдруг в руках у меня утка. Я пускаю ее на пол, она ходит по сцене, крякает и — кладет яйца! Понимаете? Положит, а из яйца вылупился поросенок, положит другое, а из него — заяц, из третьего — сова, и так штук десять. Вообразите состояние публики, а? Все встали с мест, протирают глаза, смотрят в бинокли, — изумление. Все чувствуют себя дураками, а особенно — губернатор, каково губернатору чувствовать себя при публике идиотом, а? Вдруг — у меня две головы! Я закуриваю сигары, — две! но дыма нет, а потом дым идет из пальцев ног, — воображаете? А по сцене прыгает заяц, бегает поросенок, дико вытаращенными глазами смотрит на людей ослепленная огнем рампы сова, еще какие-то животные мечутся, их становится все больше — кавардак!“

И, вытаращив бесцветные глаза, этот „борец против революции“ восторженно восклицал:

„Чорт знает, до чего можно одурачить людей! Чорт знает как!“

Фокусы Мортона казались Платону рассказами о сновидениях, он воспринимал эти фокусы

как нечто, исполненное высокого значения, как проявление завидной власти над косным миром вещей. Но разве не это же привлекало Самгина в столь похожих на сновидения картинах Босха? Разве Самгин не завидовал этому художнику, который „формулировал свое мироощущение смело, как никто до него не решался“, и разве его не тянуло повторить работу художника — снова раздробить мир на части и создать другой, подчиненный только ему, Самгину, его неограниченной воле мир? Разве Самгин не мечтал о новом, дважды гениальном Босхе, который скомкал бы всю враждебную Самгину действительность, — действительность, в которой зрела пугавшая Самгина революция, — в один кошмарный гротеск?*

3

Похожие на сновидения картины Босха, похожие на сновидения фокусы Мортона — весь этот мир сновидений, где реальное кажется ирреальным, а ирреальное — реальным, разве он не был

---

* Обращаясь к трагическому гротеску и называя при этом чаще всего Гофмана и Эдгара По, декаденты из художников вспоминали обычно Гойю. Имя Босха реже произносилось в декадентской литературе, но это объяснялось скорее всего тем, что творчество Босха было менее исследовано и вообще менее доступно. Горький указывал, что Самгин смог найти лишь одну монографию о Босхе на французском языке — в самом деле, в то время существовала, повидимому, лишь одна монография о Босхе. [66] То, что Босх крайне интересовал декадентов, доказывает посвящение ему специальной статьи в „Аполлоне“ [67] и хотя бы то замечание, которое мы находим в дневнике Блока, смотревшего картины Босха в том самом Берлинском музее, о котором идет речь у Горького. [68]

тем миром, воссоздать который на сцене, раскрыть который в театре стремились декаденты?

Леонид Андреев упрекал классическую литературу в том, что ее герои почти не видели снов, что она почти не проникала „в ту таинственную область, где царят совсем особые законы", и усматривал достижения декадентского театра в проникновение в эту область,[69] — он и сам стремился в нее проникнуть: „как во сне" должна была пройти перед зрителями „Жизнь Человека".

„...Пусть будет на сцене...чего не бывает, и все странно, чаро, преувеличенно, как во сне — во сне завороженном",—восклицал Ремизов и утверждал: „Сон и театр — близнецы". Он говорил о тех снах, которые снятся в „подполье", где „ломаются, как прутики, все категории".

И о том же, обосновывая прием гротеска, говорил Евреинов в своей речи к труппе театра В. Ф. Комиссаржевской перед постановкой „Саломеи": „Видали ли вы страшные сны, когда предметы, самые простые, обыденные, вдруг раскрывают перед вами свою душу и мучат вас диковинными сцеплениями и, ужасая, очаровывают невиданной красотой... Вас увлекает, как водоворот, этот чудесный мир, эта опасность, эти новые ощущения пути, эта свобода от повседневной логики жизни".[70]

Какое поразительное соответствие тем смутным настроениям, которые рождались в больном мозгу подмастерья Платона Еремина!

„Как во сне" — это банальное сравнение наполнялось в сознании декадентов совершенно особым философским содержанием. Называвший свой

„театр для себя“ — театром сна и театром памяти* Евреинов указал непосредственный источник этих уподоблений — философию Бергсона. Это Бергсон сравнивал логику воображения с логикой сновидений, это Бергсон сводил реальный мир к непрерывному, изменчивому, своенравному потоку человеческой памяти. Евреинов назвал и другой источник — теорию Фрейда, согласно которой человек довершает во сне то, чего не мог довершить в плотной среде реального мира. „Поиски утраченного времени“ не были привилегией Марселя Пруста — ими занимались и на сценах некоторых русских театров. „Каждый во сне Шекспир“, — сказал Метерлинк, и это изречение стало одним из девизов декадентского театра. Но как мало напоминали сны, которые воспроизводил этот театр, грандиозные вымыслы Шекспира и как напоминали они все тот же „длиннейший, скучный сон человека без плоти и крови, человека, который живет вне действительности“, — как сказал Горький о „лирическом эпосе“ Пруста [73].

Напрасно В. Бебутов пытался поучать Мейерхольда, утверждая, что „гротеск — не стиль, но

---

* „Сон (сновиденья) — драма нашей собственной выдумки, — „театр для себя“, где сам себя видишь в произвольной действительности, как на ленте гигантского кинематографа...“ [71] писал Евреинов в своем „Театре для себя“ и здесь же восклицал: „Трижды благословенен театр воспоминаний, превращающий прошлое в настоящее, будущее в сущее, „нет“ в „есть“. Я хохочу в лицо злому Времени-Сокрушителю! — в своем „Театре для себя“ я с наслаждением ему доказываю, что доколе я жив, — дотоле ничто не умрет для меня! Ничто не может умереть в границах моего хотенья, в границах силы моей памяти, в границах магии моего преображающего духа“. [72]

мироощущение, в котором карикатурность обусловлена солипсизмом художника, его отчужденностью от мира".[74] В своей статье „Балаган" Мейерхольд показал, что он осознавал это еще значительно лучше и глубже, чем его строптивый ученик. И напрасно Бебутов думал, что сделанная им „решающая поправка" может спасти его гротеск от изломанности и фальши „театрального гротеска" Рейнгардта и Мейерхольда. И гротеск Рейнгардта, и гротеск Мейерхольда, и гротеск Евреинова, и все иные декадентские манеры гротеска были художественным выражением солипсизма и отчужденности от мира, — такое ли философское оправдание формы могло спасти ее от изломанности и фальши?

В каком бы обличии ни выступал перед нами декадент, проповедующий идею трагического балагана, — все равно: „...В костюме арлекина из кусочков пестрой, крикливой, „новейшей" терминологии перед нами — субъективный идеалист, для которого внешний мир, природа, ее законы, — все это символы нашего познания", — как сказал Ленин об одном махисте,[75] но это кажется непосредственно обращенным ко всей декадентской арлекинаде. Ленинский труд „Материализм и эмпириокритицизм" явился ударом не только по философской реакции, но и по всей декадентской эстетике — эстетике импрессионизма, символизма и прочих „измов", выраставших на основах различных разновидностей неокантианства. „Боевая книга против идеализма" — так назвал этот гениальный труд в своем докладе на съезде писателей Горький.

4

Однако, насколько правомерны были те сопоставления, которые делались выше, когда сталкивались эстетические формулы декаданса и образы горьковских рассказов? Разве Горький, говоря о гротеске, об эксцентриках и т. п., имел в виду конкретные формы искусства, разве это все не было лишь средством психологической характеристики определенных персонажей, — средством, в котором сами художественные формы приобретали совершенно условный характер?

Но суть заключалась в том, что у Горького упоминания об этих формах всегда опирались на широкий круг ассоциаций, относящихся к существу этих форм. Особенно показателен в этом отношении пример с эксцентризмом.

„... Я смотрел на них сквозь книгу Гонкура...“ — писал Горький о людях цирка.[76] В самом деле, именно в „Братьях Земгано“, в книге, которая сыграла такую роль в развитии молодого Горького, мы найдем прообразы тех английских эксцентриков и клоунов, претворявших принципы гротеска в цирковом искусстве, которых не раз изображал в своих произведениях Горький. Вспомним те страницы книги Гонкура, где он рассказывал о том, как английская клоунада утратила саркастическую иронию Пьерро и стала зловещей, устрашающей, стремящейся не забавлять, а внушать своим странным, леденящим шутовством, странными и болезненными движениями тела и мышц — мучительное удивление и страх.

Этому жутковатому цирковому гротеску, напомнившему Гонкуру одновременно и творчество

Эдгара По и сны восточных потребителей опиума, он противопоставлял акробатическую пантомиму братьев — своего рода „Сон в летнюю ночь“, — акробатику, возрождающую веселость итальянской комедии. Образ Нелло, этого веселого Пьерро, изгонявшего из циркового искусства всякое „кладбищенство“, надолго запечатлелся в памяти Горького и наложил отпечаток на образы некоторых его произведений.

„Я смотрел на них сквозь книгу Гонкура...“ — это сказалось уже на рассказе Горького „Встряска“, опубликованном в 1898 г.[77] Горький с исключительной теплотой очертил здесь образ забитого мальчугана, увидевшего в цирке жизнь, непохожую на скучные и тоскливые будни, жизнь, в которой люди побеждали, казалось, все препятствия своей ловкостью и силой, где клоун вызывал восторг „игрой гибкого тела“ и „казалось, будто стул ожил и гонится за ним“, где все было необычное, „красивое и приятное, как сон“. И если Горького отталкивало леденящее шутовство английской клоунады, то отнюдь не всякий гротеск и не всякая эксцентрика претили ему.

В своем замечательном очерке „В. И. Ленин“ Горький рассказал, как Владимир Ильич „охотно, заразительно смеялся, глядя на клоунов, эксцентриков“ и как он „интересно говорил об „эксцентризме“, как особой форме театрального искусства“:

— „Тут есть какое-то сатирическое и скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!“

Но в том-то и состояла вся суть, что совсем не эти особенности гротеска и эксцентризма привлекали к себе декадентов, совсем не то, что вытекало из природы этих форм, а то, что вытекало из общего для всего декаданса стремления разложить реальность, дематериализовать мир, раздробив объективный ход действительности согласно своему субъективному произволу.

Если Ленина и Горького в указанных формах искусства привлекала их сатирическая острота, насмешка над косностью мещанского быта, над здравым смыслом буржуазной обыденности, — словом, все то, что неприятно поразило Самгина в фокусах эксцентриков и что показалось ему злым глумлением, — то декадентов в этих формах привлекала возможность уйти от объективной реальности, „освободиться“ от ее логики, и они, в сущности, не только не развивали эти формы, как это казалось их поклонникам и апологетам, а опустошали их, уничтожали самую их суть, самую их душу — их социальный смысл.

Мейерхольд, обращаясь к гротеску, честно заявлял, что для него это новый способ утверждения все той же стилизации,[78] а в статье „Балаган“ показывал, что главное в гротеске — его декоративная природа.

И такой опустошенный, искаженный в своем существе, гротеск он провозглашал не только одной из возможных театральных форм, но вообще сущностью театра. „Театр, являясь вне-природной комбинацией естественных временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта, — по своему существу есть пример гротеска“, — писали

Мейерхольд, Бебутов и Аксенов в 1922 г. — „Возникнув из гротеска, обрядового маскарада, он неизбежно разрушается при какой угодно попытке удаления из него гротеска, в качестве основания его бытия“.[79]

Провозглашение гротеска основой театрального искусства имело совершенно определенный смысл. Поскольку гротеск выводился из социальной сферы и переносился в сферу мистическую, постольку он переставал быть орудием реализма, каким он был у Рабле, Гойи, Щедрина, Горького, и превращался в орудие борьбы с реализмом. Поскольку главным в гротеске оказывалась его декоративная природа, постольку он превращался в основу для формалистического выхолащивания искусства. Наконец, понимаемый таким образом гротеск позволял декадентам переосмыслять по-своему реалистическую драматургию и разлагать изнутри реалистические театральные системы.

„Балаган, перенесенный на Мариинскую сцену, есть *одичание,* варварство (не творчество)“, — писал Ал. Блок о формалистическом „новаторстве“ Мейерхольда в области оперы.[80] Но именно в этом перенесении и заключалось самое главное для Мейерхольда — именно кризис Условного театра и необходимость итти на компромисс с творческими системами Александринского и Мариинского театров усилили в его творчестве стремление к гротеску.

Если в дореволюционные годы Горький боролся за Художественный театр, стремясь ослабить влияние на него реакционных сторон творчества Достоевского, то впоследствии, в наши дни, Горький так же последовательно и настойчиво оберегал

советское театральное искусство от неодекадентских стремлений. Имея в виду акимовскую постановку „Гамлета“, Горький писал Б. Захаве 26 февраля 1933 г. после просмотра репетиции „Достигаева“: „Сцену Нестрашный — Губин Вы превращаете в гротеск, так же, как Вами превращен в гротеск конец Булычева. Этого не нужно делать. Шлем, меч, поливание публики водой, это — балаган, не достойный серьезного театра. Прокалывание мечом Нестрашного напоминает о Гамлете и Полонии, заставляя подозревать дурное влияние на Ваш театр и на вкус Ваш озорства, допущенного в спектакле „Гамлет“...[81]

Ниже мы будем иметь возможность показать, что Горький совсем иначе оценивал тот театральный гротеск, который не имел ничего общего ни с декадансом, ни с „левыми“ неодекадентскими тенденциями, — тот гротеск, который развивал в своем творчестве Е. Б. Вахтангов.

5

„Балаган“ — это было любимым словечком Кутузова, и нам понятно, как оно могло стать его любимым словечком — разве мир Самгиных не был балаганом? Так и Петр из горьковских „Последних“ спрашивал: „Мама, возможен трагический балаган?“ — и отвечал сам себе, имея в виду свою жизнь, жизнь окружающих его „последних“ людей: „вот это и есть трагический балаган“.

Но, ощущая эту „форму“ буржуазного, мещанского общества, Горький отрицал ее для своего театра, — он вовсе не хотел создать „трагический балаган“. В своих беседах 1914 г. Горький предвещал расцвет романтической мелодрамы, проник-

нутой оптимизмом, возвеличивающей человека, и именно отсюда выросла его идея создания театра классической трагедии, высокой комедии и романтической драмы — идея, которая легла после революции в основу образования Большого Драматического Театра — театра, который должен был, по замыслу Горького, противостать возрождавшимся на новой основе театральным декадентским течениям.

Горький противопоставлял искусство, в центре которого стоит человек и социальная коллизия, искусству индивидуалистическому, субъективистскому, декадентскому. Театр, выраставший на основе такого искусства, не мог не распадаться на мистерию и буффонаду, — он возвеличивал страдание, но он стремился возвеличить и наслаждение, и высшее, чего он желал достичь, заключалось в слиянии этих стремлений в одном трагическом гротеске, в одном трагическом балагане.

Если прием гротеска по существу не внес ничего нового в творческий метод декадентского театра, явившись лишь деформацией стилизаторства, то он имел, однако, то значение, что именно в нем обнажился основной пафос декадентского творчества, тот пафос страдания, с которым всю жизнь страстно боролся Горький.

Противоестественное украшение страдания — вот в чем видел Горький главную вредность творчества Достоевского, главный яд его проповеди смирения. Горький заклеймил эту философию в ряде своих произведений, быть может, наиболее полно и ярко — в пьесе „Старик“. Ненависть к пассивности, презрение к культу страданий — вот в чем видел Горький одну из самых замечательных черт

Ленина, вот что выражало творчество самого Горького от первого его рассказа до последних строк „Жизни Клима Самгина“. Горький говорил о страдании в одном из своих последних писем:

„...Освещенное религией „страдающего бога“, оно играло в истории роль „первой скрипки“, „лейтмотива“, основной мелодии жизни. Разумеется, оно вызывалось вполне реальными причинами социологического характера — это так!

Но в то время, когда „простые люди“ боролись против его засилия, хотя бы тем, что заставляли страдать друг друга, тем, что бежали от него в пустыни, в монастыри, в „чужие края“ и т. д., литераторы-прозаики и стихотворцы фиксировали, углубляли, расширяли его „универсализм“, не взирая на то, что даже самому страдающему богу его страдания опротивели, и он взмолился: „Отче, пронеси мимо меня чашу сию!“

Страдание — позор мира, и надобно его ненавидеть для того, чтобы истребить“.[82]

Как разоблачают эти слова то, якобы, возвышающее страдание, о котором говорила Гиппиус — страдание „я“ из-за того, что есть „не я“. Как разоблачают эти слова ту фиксацию, то углубление и расширение универсализма страданий, которым занимался декадентский театр, особенно полно воплощая это в ткани трагического гротеска. И как странно звучат рядом с этими словами слова Мейерхольда, не старого Мейерхольда, не Мейерхольда — главы декадентского театра, не Мейерхольда — вдохновителя уродливых левацких „исканий“, а Мейерхольда наших дней, Мейерхольда, заявляющего, что „в искусстве главное —

человек", Мейерхольда, выходящего на трибуну для борьбы с „мейерхольдовщиной":

„...больше всего поэзии в трагическом, ибо там конфликт, там борьба, там страдания. Если бы было вычеркнуто слово „страдания", на земле было бы так скучно жить, что все бы раньше времени умерли..." [83]

И как свежо звучат поэтому до сих пор слова Горького, обращенные к Мейерхольду еще тогда, когда декадентские устремления только возникали в его творчестве, но уже мешали расцвету его большого и яркого таланта. Горький писал Мейерхольду в 1899 г. — и эти слова могли бы быть повторены им снова сегодня:

„...Вы с вашим тонким и чутким умом, с вашей вдумчивостью — дадите гораздо больше, чем даете, и будучи уверен в этом, я воздержусь от выражения моего желания хвалить и благодарить вас. Почему-то мне хочется напомнить вам хорошие и мудрые слова Иова — „Человек рождается на страдание, как искры, чтобы устремиться вверх! Вверх!" [84]

«СТИЛИЗОВАННЫЙ КУКИШ»

1

Останавливаясь в своих „Записках режиссера“ на „фантасмагории“ создания Камерного театра, А. Таиров объяснял чудесное, чуть ли не мистическое возникновение своего театра назревшими потребностями времени.

А время, из пены которого подобно Афродите возник Камерный театр, было во многих отношениях знаменательным. Затянувшийся кризис символизма, все более напоминавший затянувшуюся агонию, беспрерывное появление и исчезновение новых течений, пытавшихся оживить, обновить, заменить символизм, — все это сливалось в один процесс глубочайшего художественного распада и все это окрашивалось той тревогой и тем лихорадочным возбуждением, которые насыщали собою всю предвоенную атмосферу.

Когда Горький, вернувшийся в начале 1914 г. из-за границы, провел несколько вечеров в москов-

ских театрах (наибольший интерес он проявил в первые дни именно к театру, но в театре зрительный зал интересовал его еще больше, чем сцена), ему, прежде всего, бросилась в глаза эта специфическая краска жизни буржуазного общества, охваченного болезненной жаждой роскоши и наслаждений.

„...Роскошь эта какая-то лихорадочная, торопливая. И пользование всеми утехами жизни такое же лихорадочное и торопливое“, — отмечал Горький в одной из своих бесед, [85] и говорил в этой связи о растущем интересе к уродливым выкрикам искусства — не только о необычайном увлечении танго, ставшем темой докладов и диспутов, но и о некоторых существенных процессах в области искусства.

Как на изнанку всех этих явлений, Горький указывал на уродливые черты футуризма и „Бубнового валета“, на их идейную выхолощенность и на их выхолощенное новаторство. Правда, Горький, возвещавший скорое наступление новой романтической эры, усматривал в футуризме отдельные зерна будущего романтизма. Правда, повторяя сказанное одним из чеховских персонажей в отношении Треплева, Горький говорил при этом, что „в них что-то есть“, — слова, повторенные им снова через год в применении к футуристической поэзии и ставшие тогда событием в литературной жизни. Но такое смягчение суровой оценки меньше всего относилось к идейной и художественной природе этих течений, глубоко отрицательное, декадентское существо которых было для Горького несомненным.

Горький только признавал за ними способность усиливать беспокойство внутри буржуазного обще-

ства, ускорять тот социальный распад, продуктами которого являлись они сами: „Подлинный романтизм, — оговаривался Горький, — слова и мысли, возбуждающие к жизни, зовущие к творчеству, — принесет с собой молодая демократическая интеллигенция“. [86] * А кроме того Горький чутко улавливал в творчестве некоторых новаторов нечто, переходившее границы их декадентских течений, тот намечавшийся социальный пафос, который ломал рамки их эстетических доктрин, — как известно, наиболее ярко это было выражено Горьким в той оценке, которую он дал поэзии юного Маяковского. **

---

* Кого имел прежде всего в виду Горький, говоря о „молодой демократической интеллигенции“, ясно из его же замечания о романтическом настроении, пронизывающем те „триста — четыреста рукописей“, которые он прочитывает за год. Иными словами, Горький имел при этом в виду тех творческих представителей народных масс, приход которых в литературу он восторженно приветствовал рядом своих статей 1911—1914 гг.

** Здесь стоит привести выдержки из этих мало известных бесед, относящиеся к оценке указанных течений: „Сейчас много внимания отводится в обществе футуризму и его последователям. Российский футуризм — явление, взятое с Запада и исковерканное на русский лад. Но в нем, несмотря на все уродство и безобразие некоторых его проявлений, я улавливаю бодрые ноты будущего романтизма“. [87] — „Я был на „Бубновом валете“... Картины „Бубнового валета“ действовали на меня, как чисто физическое раздражение; точно кожу бередили. И нужно было удерживаться, чтобы не закричать, не сделать какого-то безобразного жеста, не сесть на пол... И все-таки во многих из этих новейших художников, писателей есть что-то мне симпатичное, милое“. [88] Эти мысли Горький воспроизвел через год, в начале 1915 г., в своем выступлении в подвале „Бродячая собака“, а вслед затем и в небольшой статье, опубликованной в „Журнале журналов“. [89] — „...Все они — этот

2

Камерный театр был прямым выражением этого знаменательного времени. Самым характерным была уже та основная творческая установка театра, которая получила выражение в его наз-

---

хоровод галдящих, кричащих и именующих себя почему-то футуристами, сделают свое маленькое, — а может быть и большое! — дело, которое, очевидно, даст всходы. Пусть крик, пусть ругань, пусть удар, но только не молчание, мертвое леденящее молчание“, — писал в своей статье Горький и посвящал в ней несколько строк специально Маяковскому: „Он молод, ему всего 20 лет, он криклив, необуздан, но у него несомненно где-то под спудом есть дарование. Ему надо работать, надо учиться, и он будет писать хорошие, настоящие стихи. Я читал его книжку стихов. Какое-то меня остановило. Оно написано настоящими словами.“ Высказывания Горького о футуризме вызвали исключительно обильные и многочисленные отклики. Если сам Маяковский (выступивший впоследствии в горьковской „Летописи“ со своей поэмой „Война и мир“) написал, в явной связи с выступлением Горького, свою статью „О разных Маяковских“, а группа „Центрофуга“ украсила фразой „в них что-то есть“ обложку своего первого сборника, то значительно больше было отрицательных откликов (статей, фельетонов, сатирических стихотворений), принимавших иногда исключительно злобный характер, — критики Горького не могли и не хотели понять истинного смысла горьковской оценки футуризма и простить симпатий Горького к Маяковскому. Сравнивая Горького с героем известного рассказа Л. Андреева „Оригинальный человек“ и имея в виду данную в „Летописи“ положительную оценку „Облака в штанах“, реакционный фельетонист „Нового времени“ писал: „...Вот и Максим Горький заявил, что в негритянке „что-то есть“... Что же есть? Круто сейчас очевидно приходится г. Горькому, если его архиреалистическая, этакая благообразно радикальная „Летопись“ ходит вокруг да около футуризма, не знает, как ей быть с футуристами (комическое зрелище) и все же должна найти трагизм в ...облаке в штанах. Сочетание-то какое! Что-то дальше будет?“ [90]

вании — установка на камерность, на узкий круг своих, избранных зрителей, которые были бы способны понять утонченные искания театра и оценить его борьбу с театральным реализмом, которые могли бы отрываться вместе с театром на крыльях мечты от тягостной для них и все более бурной действительности. Неоднократно указывали, будто бы во всем этом имелась своя положительная сторона, так как Камерный театр смог закрыть свои двери для пошлого, „коммерческого“ репертуара. Но если бы это и было существенным достижением, это все же не могло бы устранить главного — факта создания камерного театра в тот самый момент, когда Горький утверждал. что „нет в текущей жизни России более назревшей в настоящее время потребности, чем создание большого общедоступного театра“. [91]

Ту же мысль Горький развивал в другой беседе, говоря о своей любви к Художественному театру: „Он нужен, как показатель сценического мастерства, в котором он достиг таких высот, как какое-то учреждение, воспитывающее в публике высшие театральные вкусы. Но рядом с Художественным должен существовать другой театр, менее ушедший в самого себя, не так замкнувшийся в свой узкий круг, более близкий к жизни, более чуткий, и прежде всего, общедоступный.“ [92]

Как раз в то самое время, когда Горький высказывал свои установки на создание большого народного театра, в Москве возник Камерный театр, поставивший замкнутость одним из непременных — и притом принципиальных — условий своего творчества.

Если Горький в указанных беседах, — а это было их главным идейным стержнем, — призывал общество, и искусство в его составе, отходить от „Востока“ и обращаться к „Западу“, т. е. призывал преодолевать „азиатскую“ пассивность, то Таиров обращался, прежде всего, именно к Востоку, с увлечением стилизовал индусский театр и открывал свое собственное театральное предприятие декадентско-мистифицирующей постановкой гениальной драмы Калидасы „Сакунтала“. Если Горький в указанных беседах утверждал, что репертуар будущих театров должен будет состоять главным образом из романтических мелодрам, понимая под романтической мелодрамой социальную пьесу проникнутую бодрой целеустремленностью и четкой политической тенденцией, то Таиров обращался к репертуару романтическому в совершенно другом смысле, в смысле, исключавшем не только реализм, но стремившемся исключить даже самое слово и достигавшем своих высших театральных эффектов в музыкальной зауми „Фамиры Кифареда“ (этот спектакль, — как об этом вспоминает М. Ф. Андреева, — был назван Горьким „кривлянием“).

Отталкивание от смысла, от слова к музыке, движению объединяло весь декадентский театр, но именно во втором его „призыве“ этот процесс выдвинулся на первый план, ибо теперь суть состояла уже не в том, чтобы раскрывать мистику быта, а чтобы уйти от быта, не в том, чтобы выражать трагическую обреченность, а чтобы набросить на нее пестрое покрывало. Для Таирова Мейерхольд был уже слишком „идеологичен“, для него было неприемлемо „соборное“ начало

(впрочем, в 1917 г., в своих „Прокламациях художника“, он произнес немало „соборных“ слов), а, главное, неприемлемо признание первенствующего значения драматургии в театре.

Камерный театр самым своим наименованием стремился утвердить свой специфический облик — облик театра, переносящего избранный круг зрителей-эстетов в область чистой фантазии, утверждающего не только первенство, но и единственную реальность формы. Правда, Камерный театр стремился передать ощущение вещности, плоти, земли, — он даже декларировал утверждение некоего нового динамического реализма, но он так и не смог выйти за творческие пределы условного театра. Условный театр дополнялся в нем театром условных эмоций, и даже земля, по которой ступали танцующей походкой актеры Камерного театра, — земля, которую надо было ощущать, на которую надо было твердо опираться, — была условной землей, построенной художниками-модернистами.

3

Символизм разорвал моменты содержания и формы, противопоставил их друг другу, но это была еще первая ступень художественного распада. Вторая ступень распада заключалась в том, что содержание отбрасывалось вовсе (здесь, разумеется, идет речь о творческих принципах, а не о творческих результатах, — содержание, конечно, оставалось: когда Камерный театр ставил в 1917 г. „Саломею“ Уайльда, когда он обращался после революции к драматургии Клоделя, когда он искажал существо фольклора в постановке „Богаты-

рей“ — это все было выражением и защитой совершенно определенного содержания).

Вторая ступень распада была всецело предопределена первой — основы формалистической эстетики заложили именно символисты: они дали первые образцы так называемого „формального“ анализа (Брюсов, Белый), они положили начало будущим историко-литературным концепциям формалистов (Вяч. Иванов, Мережковский), они заложили основы их будущей, тоже своего рода публицистической критики (Гиппиус, Философов). Претензия формалистов, полагавших будто они преодолели декадентов, — в частности, претензия пропагандистов „театральности“, утверждавших будто они преодолели узость условного театра, — имела в общем не больше оснований, чем уверенность Клима Самгина в том, что он духовно здоровее Нехаевой, что он сильнее болезненной и надорванной декадентщины.

Поучительность театра Мейерхольда и театра Таирова заключалась в том, что каждый из них был шире частных течений декаданса, объединял их и тем самым показывал их глубочайшее внутреннее сродство. Мейерхольд объединял воедино „соборные“ и „условные“ принципы, „религиозные“ и „эстетические“ тенденции — его театр был сгустком всего символистского искусства. Подобно этому и театр Таирова не опирался на какое-нибудь одно течение, а обращался и к символистам, — к тем из них, которых Мейерхольд относил к „театру декадентов“, отличая последний от более близкого Мейерхольду „нового театра“, — и к акмеистам, и к эгофутуристам (Маяковский называл футуризм Таирова „сладеньким, дамским футу-

ризмом“), и к имажинистам, то-есть ко всем течениям, которые выдвигали на первый план „самоценность“ формы или начало ощущения плоти, „земли“.

Правда, некоторые представители этих течений как будто отвергали пессимизм символистов и утверждали свое оптимистическое мировосприятие, но как часто в основе последнего лежало то самое лихорадочное возбуждение, которое бросилось в глаза Горькому в первые дни после возвращения в Россию, как часто это был тот оптимизм, о котором Горький в те дни говорил:

„Меня — скажу прямо — возмущает манилов-ский оптимизм неожиданных „патриотов“, которые еще вчера были яростными нигилистами, принося всякую организацию, всякую дисциплину в жертву произволу человека „из подполья“, сеяли в мозгах русской молодежи болезненный „мистический анархизм“, отвлекая ее от решения проблем общественного, реального бытия“.[93]

Правда, некоторые представители этих течений стремились оттолкнуться от идеологии символистов путем перехода к чистой форме, к чистому искусству, но — увы! — этот переход никогда никому не удавался, они лишь продолжили развитие декаданса, и Горький был прав, объединяя их всех в одно целое, как он это делал в одном из высказываний тех дней: „Дряхлость ясно выразилась и в старческом смаковании вопросов, пола, религии и в нигилизме социальном; об этой дряхлости печально свидетельствует современная бескровная, красивенькая поэзия, современная литература чистеньких фраз, крошечных идей — литература, еще так недавно бывшая законной и единственной нашей гордостью“.[94]

Было бы, конечно, неверно совершенно отождествлять Камерный театр тех дней с художественными явлениями типа той „красивенькой поэзии“ и „литературы чистеньких фраз“, о которых Горький говорил, что они так же вредны, как патока во время тифа, но было бы столь же ошибочно отрицать общую идеологическую природу этих явлений и Камерного театра — такого, каким он возник в то время.

Самый „синтетизм“ Таирова замечательно обнажал его основную эстетическую устремленность: желая, чтобы речь актеров переходила в пение (ведь „пропетое слово, — как говорила еще Нехаева, — глубже, значительней сказанного“), чтобы походка актеров переходила в танец, Таиров стремился лишь к одному — чтобы искусство переходило в игру, перенося зрителя из реальной жизни в независимую от нее область чистого вымысла. И ничего нового в этом, разумеется, не было — уже Мейерхольд учил трактовать движение актеров как танец. И ничего активного в этом также не было — это была все та же мнимая действенность декаданса, стремившаяся лишь к одному: отвлечь „от решения проблем общественного, реального бытия.“

4

Перевести речь в пение, а походку в танец, — растворить реальность в иррациональной стихии „музыки“ — разве не в этом состояла сущность пресловутой „апологии театральности“, в ее декадентском понимании? Замечательно, что художник

Кульбин, желая поставить все точки над „и“, выдвинул взамен евреиновской теории театрализации жизни — теорию „танцовализации жизни“. Это, действительно, был „кульбинационный“ пункт декадентской театральной теории.

„Пляска и есть не что иное, как ритмическое неистовство души и тела, погружающихся в трагическую стихию музыки“, — писал Сологуб и довольно объективно говорил о себе и о себе подобных: „Мы — страшно веселый народ, мы пляшем, как семья гробовщиков в холерный год...“ И он обращал свои взоры к ярчайшему выражению „танцовальной“ сущности декаданса — к Айседоре Дункан:

„Хорошо, что пляшет Айседора Дункан, обнаженные окрыляя пляскою ноги...

„Так мило знать, что с нами вместе
„Жизнь иная есть“ (В. Брюсов).

Но скоро и мы все заразимся этой „иной жизнью“ и, как хлысты, хлынем на сцену и закружимся в неистовом радении“.[95]

Предсказания Сологуба оправдались чрезвычайно скоро — немало декадентов закружилось в неистовом радении, и не только на сцене — вспомним Нехаеву, пляшущую и орущую среди хлыстов. Но обращенные к Айседоре Дункан слова Сологуба, сливавшиеся с мощным хором преклонения перед этой действительно замечательной, но столь полно воплотившей принципы декаданса танцовщицей, напоминают о других словах, о нескольких ярких строчках из воспоминаний Горького о Есенине, посвященных „знаменитой женщине, прославленной тысячами эстетов Европы, тонких ценителей пластики“:

„...Дункан я видел на сцене за несколько лет до этой встречи; когда о ней писали, как о чуде, а один журналист сказал: „Ее гениальное тело сжигает нас пламенем славы“.

Но я не люблю, не понимаю пляски от разума, и не понравилось мне, как эта женщина металась по сцене. Помню, — было даже грустно, казалось, что ей смертельно холодно и она, полуодетая, бегает, чтоб согреться, выскользнуть из холода“...

Разве все декадентское искусство не становилось тем более „от разума“, чем больше оно хотело от разума освободиться, стать естественным, близким к природе? И разве все декадентское искусство не выражало лишь одно желание — все то же желание заглушить ощущение внутренней пустоты — „выскользнуть из холода“?*

„А у Ларисы душу умишко съел“ — говорили о героине „Рассказа о беззаветной любви“ — об актрисе, охваченной смутными декадентскими устремлениями. Люди видели, что ей „одиноко и холодно“ и что она — в искусстве, в театре — „греется у воображаемого огня“.

Что могло быть действенного и активного в таком искусстве, в таких устремлениях?

---

* Эта сжатая, но блестящая характеристика напоминает по контрасту те описания народных плясок, которые мы не раз встречаем в произведениях Горького. Напомним об описаниях плясок в рассказе „Сторож“, где Горький с такой силой выразил свое восхищение перед внутренним богатством, бьющей через край силой народного творчества. Напомним об описании пляски Цыганка в повести „Детство“ — Цыганка, который „плясал неутомимо, самозабвенно, и казалось, что, если открыть дверь на волю, он так и пойдет плясом по улице, по городу, неизвестно куда ...“

5

Отталкиваясь от Уайльда, — Уайльд был для Таирова тем же, чем был Метерлинк для Мейерхольда, — Таиров писал: „Искусство не изображает природы. Оно создает свою“.[96] Может показаться, что это утверждение напоминает тезис Горького: „Художник не ищет истины, он создает ее“.[97] Но то, что для Таирова означало уход от реальной жизни в область вымысла, пусть земного, плотского, но все же отрешенного от реального общественного и политического бытия, то для Горького означало участие художника в процессе обновления мира и отношение к действительности, как к воплощению своих деяний, своего труда. То, что для Таирова означало уход от реализма, то для Горького означало повышение реализма, создание нового реализма, требующего активного, революционного отношения к миру.

И Горький лучше, чем кто бы то ни было учитывал возможность различного, враждебного друг другу, осмысления этой эстетической формулы, — недаром он вложил ее в уста Клима Самгина: „Большинство людей только ищет красоту, лишь немногие создают ее, — говорил Клим. — Возможно, что в природе совершенно отсутствует красота, так же как в жизни — истина; истину и красоту создает сам человек...“

Разве это не было характерно для декадентства — подпирать „активными“ формулами самое пассивное, самое позорное подчинение буржуазной действительности, худшим ее сторонам? Разве существо ницшеанства не заключалось в том, что оно противопоставляло боевому принципу Маркса:

„Философы лишь различным образом *об'ясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его“ [98] — свое „активное“ по форме и глубоко реакционное по существу: „Философы — это повелители и законодатели... их воля к истине есть воля к власти“? Ведь и Самгин, при всей своей прозаичности, признавал, что „людям, которые дают волю воображению, живется легче“. И разве все искусство декаданса не было тем самым утешительством, с которым всю свою жизнь боролся Горький?

„Искусство не изображает природы. Оно создает свою“, — декларировали создатели декадентского театра и заменяли природу условными декорациями, условным макетом, конструкциями, чем угодно — только бы это не была природа, как таковая!

Горький имел право с презрением смотреть на ту „природу“, которую создавало для себя декадентское искусство. Горький имел право с презрением смотреть на костлявые конструкции декадентских театров — на этот голый скелет окончательно разложившейся „лирики“ символизма, на эту застывшую символистскую „музыку“, на эти окаменелости „симфоний“ Андрея Белого.

Горький имел право сказать в 1929 г., говоря о некоторых из „лучших театральных домов“, сцены которых были загромождены различными „конструкциями“, — что в этих „домах“ иногда „вместо искусства публике показывают со сцены — стилизованный кукиш“ [99].

„Стилизованный кукиш“ — это, может быть, грубая, но самая точная и самая полная оценка декадентского театра.

Ибо этот театр стремился лишь к тому, чтобы украсить пустоту, чтобы искусственно заглушить ощущение внутреннего „холода“. Ибо он был способен и стремился лишь „выдумывать“ жизнь, не умея и не стремясь ее творить. Ибо он был глубочайшим образом чужд великому искусству „преодоления сил природы силою воли человека“, искусству „обогащения жизни разумом и воображением“, искусству „борцов против мертвой, окостеневшей действительности, для создания новых форм социальной жизни, новых идей“.[100]

Он был глубочайшим образом чужд искусству той эпохи, которая изменяет ландшафты согласно своим творческим замыслам и переделывает людей согласно своему идеалу.

ДВА ТЕАТРА ИМПРОВИЗАЦИИ

1

Если бы надо было определить, какая проблема была самой острой, актуальной, волнующей в театральной жизни предоктябрьского десятилетия, то такой следовало бы несомненно назвать проблему создания „актерского театра“ — театра, признающего актера своим центром и своей сущностью и дающего подлинную свободу его творческому выявлению.

Могло показаться, что за актерский театр ратовали все театральные течения, как ни далеки они были друг от друга в понимании природы и назначения искусства.

В своей декларативной форме установка на актерский театр особенно острое выражение получила у Мейерхольда, а вслед за ним и у Таирова — самых яростных борцов за раскрепощение актера. Мейерхольд писал на своем знамени:

„самодовлеющее искусство актерского мастерства“ — и призывал к возрождению традиций театра XVII века, с его *cabotin'ами*, — этими „сородичами мимов“.[101] Таиров, отвергая сведение актера, „некогда гордого мима“, к роли граммофонной пластинки, передающей идеи „братьев-писателей“, и с горечью констатируя, что „из театра ушло самое главное, то, что отличает его от всех иных искусств, то, что дает ему самодовлеющую радость — ушло искусство и мастерство актера“,[102] провозглашал свой лозунг „театрализации театра“.

И в то же самое время Горький говорил: „...по какому пути должно пойти наше сценическое искусство, творчество актера и режиссера? Этот вопрос меня давно интересует. Единственный ответ, по-моему, тот, что творчество актера должно всегда занимать на сцене почетное место...“[103]

Именно исходя из стремления возродить актерский театр, Мейерхольд обращался к импровизации — актерский театр должен был возродиться как „Театр импровизации“, в котором роль драматурга сводилась бы „к очень простой на первый взгляд, но на самом деле очень сложной роли составителя сценария и сочинителя прологов, схематически излагающих перед публикой содержание того, что готовы разыграть актеры“.[104] Именно исходя из стремления возродить актерский театр, вернуть все права актеру, как самоценному мастеру, обращался к импровизации и Таиров. По Таирову импровизация должна была явиться средством воспитания техники актера, причем сценарии должны были создаваться самим театром, ибо под-

линный театр соответствовал своей сущности, якобы, лишь в те времена, когда он сам творил свои произведения, независимо от писанных пьес.

И в то же самое время обращался к импровизации Горький, следующим образом развивавший свою мысль о значении актера в театре: „Актер должен быть таким же полноправным творцом пьесы, как и автор: должен уметь импровизировать...“ Мало того! Горький сам шел навстречу созданию театра импровизации: „Преследуя эту мысль и желая практически осуществить ее на сцене, я сам написал несколько таких сценических заданий, которые дают широкий простор актеру, одаренному способностью творить и импровизировать“.[105]

Идея импровизации, как особой формы воспитания актера, как особой формы актерской игры и даже как сущности особого, чаемого Горьким, театра, была одной из самых постоянных и самых настойчивых горьковских театральных идей. Возможно, что с идеей импровизации была связана уже первая театральная инициатива Горького (замечательно, что она совпала с началом его литературной деятельности: театр Горького рождался вместе с горьковским творчеством!) — неудавшаяся попытка создания в 1892 г. в Тифлисе труппы бродячих актеров, которые отправились бы странствовать по аулам и деревням.[106]

Однако, непосредственные высказывания Горького об импровизации относятся к более позднему времени, — мы говорим о письме Горького к Станиславскому, написанном в октябре 1912 г. и содержавшем в себе целый сценарий, и о беседах с Горьким, опубликованных в ряде газет в на-

чале 1914 г. К этой идее Горький снова вернулся сразу же после революции: в широкой театральной деятельности Горького первых послеоктябрьских лет, направленной и на развитие театра классической драматургии, и на художественное оформление народных празднеств, и на разработку грандиозного плана инсценировок истории культуры, — особое место занял сценарий „Работяги Словотекова", написанный для импровизационного Театра Народной Комедии.

Больше всего и шире всего Горький заинтересовался проблемой импровизации тогда, когда он сделал попытку превратить Ленинградский Первый Рабочий Театр в „рабочий и революционный театр импровизаторов".[107] Наконец, отголоски этих стремлений слышны в замечаниях Горького, сделанных им в беседе с артистами театра им. Вахтангова после закрытого просмотра „Егора Булычева" — о возможных формах коллективной работы драматурга и театра.[108] Словом, каждый раз, как вопросы театра попадали в центр внимания Горького, он обращался к идее импровизации и начинал пропагандировать, разрабатывать и творчески претворять ее.

2

Было бы, разумеется, крайне наивно думать, что театр импровизации, чаемый Мейерхольдом, или выдвинутая Таировым импровизационная форма воспитания актера имели что-нибудь общее с идеями Горького. Напротив, именно отношение к этой проблеме с особенной рельефностью выявило враждебность театра Горького декадентским теат-

ральным системам — суть была не в самих формулах, а в том содержании, которым они наполнялись.

Замечательно, что Горький обратился со своими замыслами не к представителям „новых“ течений, а к тому самому Художественному театру, против которого было в основном направлено острие по-мейерхольдовски и по-таировски трактуемого лозунга актерского театра.

„... 20 лет тому назад, — вспоминал Горький в письме к коллективу Первого Рабочего Театра, — я предложил К. С. Станиславскому организовать студию, в коей молодежь, изучая театральное искусство, пробовала бы вместе с этим создавать коллективно пьесы, как это делали „бродячие“ труппы артистов до Мольера ...“.[109] Подтверждение этому мы находим в указанном письме к Станиславскому и в одной из бесед 1914 г., где сказано: „Горького очень занимает мысль об актере как творце пьесы. Этой мыслью он делился с К. С. Станиславским в их заграничную встречу. Эту мысль думает осуществить последний в Студии. Горький написал несколько „заданий“ для такой актерской работы и переслал свои наброски Станиславскому. Он ждет от таких опытов больших результатов. И, на его взгляд, именно Художественный театр с его большими силами и его авторитетом должен отважиться на пробу нового пути, который, может быть, вольет горячую жизнь в театр и в драматургию“.[110]

Предпочтение, оказываемое им Художественному театру, Горький еще резче подчеркивал в другой беседе: „...Все мои наброски переданы мною в Студию Художественного театра.

Я думаю, что именно там сумеют использовать их в том виде, как бы мне этого хотелось".[111]

И в самом деле — разве было что-нибудь общего между идеями Горького и идеями декадентского театра?

И Мейерхольд и Таиров, говоря об актере, об его мастерстве, имели в виду прежде всего и больше всего мастерство жеста, интонации, вообще всех внешних проявлений, то-есть техническое мастерство, принципиально противопоставленное ими умению изображать типы и выражать идеи, умению доносить слово и мысль. Актер, „раскрепощенный" условным театром, должен был стать жонглером, требующим себе только маску и пестрый наряд, жонглером, для которого задача „забавлять" стояла бы прежде задачи „поучать" (вспомним слова Горького, что художник должен входить в искусство не как в цирк, с фокусами, а как на трибуну, с упреком, местью), а театр, отдавшийся жонглеру, должен был, как писал об этом Мейерхольд, „повести ожесточенную борьбу с драмами бытоописательными, диалектическими, с пьесами *à thése* и настроений"[112] (вспомним слова Мейерхольда о Горьком, как о главе эпигонов бытоописательного театра и театра настроений).

И если Таиров, считая, что Мейерхольд заменил порабощение театра драматургией — порабощением его живописью, противопоставлял живописной условности поз и жестов — эмоционально насыщенное мастерство, если Таиров, отвергая „сверхмарионетку" Крэга и Мейерхольда, противопоставлял ей своего „сверхактера", то главное оказывалось и здесь в изгнании актера реалистического и активно романтического направления,

актера „нутра“, словом, актера-„дилетанта“, воспетого „дилетантом“ Белинским.

А то, что вся эта условная или условно-эмоциональная действенность заключала в себе только негативный смысл, только отталкивание от реализма — это получило наиболее яркое выражение в обращении Мейерхольда и Таирова к пантомиме, которая понималась и принималась прежде всего как тот театральный жанр, „где нельзя укрыться за авторские „идеи“, где нельзя засыпать зрителя потоками авторских слов, где искусство актера должно явить себя в своей первичной сущности“.[113]

3

Все сказанное становится особенно ясным, когда мы сопоставим и сравним отношение к театру импровизации со стороны декадентов и отношение к нему со стороны Горького. Для Мейерхольда импровизация была важна лишь в ее противопоставлении „имитированию,“ — так расценивал Мейерхольд отображение и воспроизведение реальной жизни. По Мейерхольду сценарий импровизации должен был быть лишь сценарием движения, в который слова могли допускаться только впоследствии, как украшения движений, как узоры на их канве.*

---

* Говоря об обращении Мейерхольда к импровизации, мы имеем в виду не только его статьи, но и его творческую практику в своей студии и ту систематическую пропаганду возрождения театра импровизации, которая проводилась на страницах возглавляемого Мейерхольдом журнала „Любовь к трем апельсинам“. Следует особо указать на весьма характерные в этом отношении лекции В. Соловьева „К истории сценической техники commedia dell' arte“, печатавшиеся в этом журнале из номера в номер.

Для Горького импровизация означала прежде всего отображение реальности, весь ее смысл для него заключался именно во включении актера в творчество искусства слова, в том, что здесь „актер не только создает роль, но и является создателем самой пьесы“,[114] в том, что импровизация повышает способность актера доносить до зрителя идею драматурга: „...Актер должен быть таким же полноправным творцом пьесы, как и автор: должен уметь импровизировать, стремясь глубже и точнее передать идею, предложенную автором“.[115]

А в своих последних высказываниях, подчеркивая, что „сценическое, театральное искусство строится на человеке и на слове“, Горький замечательно отчетливо сформулировал свое понимание сущности импровизации: „...все импровизаторы, создавая пьесу, играют сами собой как материалом пьесы. Иными словами, импровизатор является автором, артистом и материалом“.[116]

Если Таиров стремился путем импровизации помочь актеру выработать свой сценический образ — „ синтез эмоции и формы“, — образ, овладев которым актер сможет сыграть любую предложенную ему в данном образе роль, — если Таиров сводил импровизацию к процессу создания неких самодовлеющих форм, способных в дальнейшем принимать извне содержание, то Горький представлял себе процесс импровизации следующим образом:

„Суть моего предложения такова:

Каждый из нас имеет более или менее определенное представление о человеке волевом и без-

вольном, страстном и хладнокровном, о скупом, хитром, бездарном, глупом и т. д.

Это, так сказать, эмоциональные типы.

Затем каждый более или менее хорошо знает, что такое лавочник, меньшевик, чиновник, сводня, кулак, спец, ком-карьерист и др. социальные типы.

...Эти наши знания о людях являются как бы сырьем, которое каждый из нас обрабатывает сообразно со своими способностями, целями...“

Горький так представлял себе путь импровизаторской работы: сначала устанавливается тема и намечаются персонажи, затем каждый актер мысленно набрасывает „свой облик“ и рассказывает о нем, мысли актера подвергаются коллективной критике, в процессе которой „намеченные схемы характеров“ дополняются новыми чертами и развиваются дальше — „это делает их более живыми, реальными и уже предуказывает как должен будет вести себя каждый из героев по отношению друг к другу и к теме пьесы“. „Постепенно возникает текст пьесы и одновременно идет репетиция ее: все более обтачиваются и шлифуются характеры, выясняется коллизия и ее разрешение“.[117]

„Если только имеются твердо очерченные характеры, — писал Горький в письме к Станиславскому, — их столкновения неизбежны“.

При этом Горький делал в одном из своих последних высказываний чрезвычайно существенную оговорку:

„Не следует думать, что я рекомендую возвратиться к технике XVII века, когда пьесы создавались на чужом материале — на новеллах, фак-

тах истории, мифах, легендах — создавались для развлечения дворянства и богатых мещан. Я предлагаю использовать этот опыт на живом, текущем материале и как прием самоутверждения рабочего класса, самозащиты от чуждых влияний...

...От опасности снизиться до грубого реализма должен предохранить героический пафос рабочего класса".[118]*

4

Мы привели здесь все эти длинные выписки потому, что они имеют большое принципиальное значение. Здесь неуместно всесторонне освещать обстоятельства, помешавшие полному осуществлению замыслов Горького. Следует только указать, что сам Горький был совершенно невиновен в той трактовке, которую получил написанный им сценарий „Работяги Словотекова" при постановке его Сергеем Радловым в Театре Народной Комедии, — здесь отчасти сказались декадентские,

---

* Любопытно сравнить с этими высказываниями Горького высказывания Вл. Соловьева о технике театра XVII века — о сценической технике импровизированной итальянской комедии, к которой он призывал вернуться, ибо ставил принцип „первенствующего значения техники" актера выше требования, предъявляемого к актеру реалистическим театром, — „переживать и перевоплощаться". Поэтому, когда Вл. Соловьев восклицал: „Может быть, наступит вновь то счастливое время, когда актеры захотят вновь стать поэтами и создадут они свой театр, где будут на сценической площадке отражать все события современности, пользуясь средствами только своего собственного вымысла",[119] — то это имело у него смысл, прямо противоположный идее Горького.

формалистические пережитки в творчестве режиссера, оставившего без пристального контроля смысловую, словесную сторону спектакля, * благодаря чему один из актеров смог воспользоваться импровизационной формой для политически тендеициозных отсебятин.**

В Первом Рабочем Театре идея Горького была искажена, исковеркана рапповской „методологией", стремившейся подчинить горьковскую идею так называемому „призыву ударников в литературу", — этому типичнейшему проявлению вредоносной „неопролеткультовщины". Какое отношение все это имело к Горькому, к его пониманию принципов импровизации? Достаточно указать, что если в сознании Горького мысль о развитии импровизации всегда сплеталась с творческим направлением Художественного театра, то руко-

---

* Подводя в статье „О чистой стихии актерского искусства" итоги своей работе в Театре Народной Комедии, С. Радлов писал: „Чем дальше уходит развитие данной отрасли человеческого, актерского мастерства... тем более становится с каждым шагом тягостной и докучной обузой задача изображения конкретного реального человека". Радлов интересовался поэтому заумью и стремился к искусству, которое он характеризовал следующими словами: „отвлеченное, создающее лишь формы восприятия, рождающегося в мозгу художника, а не формы воспринимаемой природы, музыкальное, гносеологическое, космическое искусство".[120] Почти теми же самыми словами писал в свое время Вяч. Иванов о „сонатах" художника Чурляниса.[121]

** Беседуя с участниками этой постановки, Е. М. Кузнецов и А. Г. Мовшенсон пришли к выводу, что именно указанные обстоятельства помешали воплощению творческого замысла Горького, предвосхитившего содержание известного, столь понравившегося Ленину, стихотворения Маяковского „Прозаседавшиеся."

водство Рабочего театра стремилось противопоставить свой театр — Художественному, больше того — даже... заменить его своим театром!

Зато отнюдь нельзя считать неудачным обращение Горького к Художественному театру. Задача руководителей этого театра — рассказать о своей работе над горьковскими сценариями, опубликовать эти сценарии, если они сохранились, оценить значение горьковской идеи для практики театра. Однако, если влияние Горького на импровизационное творчество студий Художественного театра сейчас не может быть еще достаточно отчетливо определено, то несомненно все же, что идеи Горького были крайне близки тому пониманию импровизации, которое определяло творчество этих студий — достаточно сравнить предложенную Горьким структуру импровизации с той структурой, которую предлагал Вахтангов и о которой рассказал в своей книге Б. Захава.[122]

Однако, здесь нас прежде всего интересует теоретическая сторона вопроса, и мы можем ограничиться напоминанием о тех словах Горького, которые следует иметь в виду практическим работникам советского театра: „Пока, конечно, эти задания являются только первым опытом подобного осуществления сценических воспроизведений. Но, на мой взгляд, подобные опыты должны иметь огромное значение для дальнейшей деятельности театра и для будушности всей драматической литературы“.[123] — Здесь нас интересуют те особенности горьковской идеи, которые противопоставляли ее идеям декадентского театра и побудили Горького обратиться к Художественному театру, к Станиславскому, к этому великому ре-

жиссеру, которого Горький прежде всего ценил как воспитателя актеров.[124]

То, от чего хотел освободиться Мейерхольд при помощи импровизации, в понимании Горького являлось ее целью: создание типов, формирование характеров, выведение сценических образов из жизненного опыта, из накопленного материала наблюдений и знаний. Импровизация понималась Горьким как путь утверждения актерского реализма и утверждения человеческого начала в театре, как путь соединения театрального творчества с литературным, как путь наиболее тесного творческого сближения драматурга с актером и режиссером.

Поэтому естественно, что Горький обратился со своей идеей к Художественному театру, а позднее к театру Вахтангова, к этим крупнейшим носителям театральных реалистических традиций, к этим наиболее полно выраженным и в подлинном смысле слова актерским театрам. Поэтому вполне естественной являлась враждебность Горького к декадентским трактовкам принципа импровизации, при которых актер „раскрепощался“ не только от реализма, но и от себя самого.

„...Их самих мучит их пестрота,— писал в своем дневнике Александр Блок, отталкиваясь от „Мейерхольдии“ и устремляясь к „здоровому реализму“ Станиславского,— они ломятся с „театральностью“ в открытую дверь и никак не хотят понять, что *человечность* не только не убьет, но возвысит и осмыслит правдивое в их „исканиях“...“ [125—126] Можно не соглашаться с замечаниями Блока о театральных системах, можно, в частности, не соглашаться с Блоком в его фор-

мулировке антитезы реализма и декадентства в театре, как человечности без искусства и искусства без человечности.[127] Для Горького понятие искусства никогда не отделялось от понятия человечности, по Горькому мастерство прежде всего и заключалось в выражении человечности, и именно у писателей-реалистов Горький призывал учиться творческой технике, для него именно Художественный театр являлся „показателем сценического мастерства“.[128]

Но удар, который нанес декадентскому театру Блок, достоин нашего уважения — этот удар был нанесен автором „Балаганчика“!

5

Мы не уяснили бы до конца мыслей Горького об импровизации, если бы не раскрыли той широкой эстетической основы, на которой они вырастали. Обращаясь к импровизации, Горький в одной из своих статей указывал, что такой опыт коллективного словесного творчества может быть осуществлен „только в области драматургии, где индивидуальное творчество гармонирует с коллективным“.[129] Правда, ближайшие годы показали, что формулировка Горького: „только в драматургии“ была его „временной истиной“ — Горький перенес эту идею в другие области искусства слова, последовательно и настойчиво прививая писателям навыки коллективного творчества. Однако, главное для Горького в идее театральной импровизации заключалось именно в создании условий для развития коллективного творчества, для создания такого искусства, которое, выходя за пре-

делы устной традиции фольклора, сохранило бы и развило самое ценное в нем — его эпический размах и героический пафос.

Горький не случайно так резко отличал свою импровизацию от импровизации „на чужом материале“, то-есть от искусства, развивавшегося на основе безразличия к самому содержанию, на основе подчинения художественной индивидуальности данным извне темам и идеям. Эта особенность импровизации в собственном смысле претила Горькому столь же сильно, как она претила в свое время Пушкину. Но Горький знал одну область творчества, в которой импровизация не противостояла искусству, а сама являлась великим искусством, в которой импровизаторы не противостояли художникам, а сами были великими художниками. Этой областью является область коллективного творчества народа, область фольклора.

„Слыхал ли кто-нибудь, чтобы великие импровизаторы были также великими поэтами? — спрашивал Карл Маркс, говоря о серии итальянских „импровизированных революций“. — В политике дело обстоит так же, как в поэзии. Революции не делаются по приказу“.[130] И, отвергая импровизаторскую „самодеятельность“ оторванных от масс и чуждых их устремлениям одиночек, Маркс приветствовал самодеятельность самого народа, его коллективное историческое творчество и революционную самодеятельность тех, кто опирается на массовую борьбу.

Отвергая импровизацию как таковую, Горький также превозносил коллективную импровизацию народа — фольклор, в котором содержание

является не чужим, но своим, не безразличным, но живым, всеопределяющим, а импровизирующая индивидуальность выступает звеном неразрывной цепи коллектива.

Из этого вовсе не следует, что, говоря о театре импровизации, Горький, якобы, хотел уничтожить яркие актерские индивидуальности, растворить их в некоем едином массовом действе. Напротив, сущность импровизации как раз заключалась для Горького в развитии индивидуальности, но в единственно плодотворной форме этого развития, когда индивидуальность поднимается на плечах могучего коллектива. В письме к Станиславскому Горький подчеркивал эту сторону метода импровизации следующими словами:

„Художник — это человек, который умеет разрабатывать свои личные — субъективные впечатления, найти в них общезначимое — объективное и который умеет дать своим представлениям свои формы.

Большинство людей не разрабатывает свои субъективные представления; когда человек хочет придать пережитому возможно ясную и точную форму, он пользуется для этого готовыми формами — чужими словами, образами, картинами, он подчиняется преобладающим, общепринятым мнениям и формирует свое личное как чужое...

...Человеку ставится задача: найти себя, свое субъективное отношение к жизни, к людям, к данному факту и воплотить это отношение в свои формы, в свои слова“.[131]

Замечательно, что, характеризуя Клима Самгина, Горький особенно подчеркивал в нем именно эту черту. Для Клима Самгина прежде всего

была характерна неспособность найти свои личные формы для своих представлений, для него особенно было характерно формирование своего как чужого — весь он, в сущности, состоял из чужих „систем фраз".

И разве импровизация, как ее мыслил Горький, эта игра актеров „с самими собою" как материалом пьесы, это проникновенное реалистическое творчество не было глубоко враждебно искусству людей, „выдумывающих самих себя", искусству Самгиных? Разве импровизация, как ее мыслил Горький, не должна была разрушать все и всяческие преграды развитию индивидуальности и в первую очередь — разрушить индивидуализм? Самгина поразила сказительница Федосова, о которой Иноков говорил, что она — „не актриса, не играет людей, а людьми играет." Но она именно потому могла играть людьми, что из ее уст к ним сходила величайшая народная мудрость, что в ее простых сказаниях возрождался героический эпос народа, — здесь власть художника над массой обусловливалась его неразрывной связью с массой — с первым по времени и силе творцом всех духовных и художественных ценностей.

ЗАКРЕПОЩЕНИЕ АКТЕРА

1

Мы намеренно не касались до сих пор основных высказываний Горького о декадентском театре, все они были посвящены, в сущности, только одной теме: положению в этом театре актера — человека, который по всеобщему признанию является центром, сущностью, душой театрального искусства. Именно об этом шла речь в предисловии Горького к нью-иоркскому изданию пьесы „Старик". Именно об этом шла речь в горьковском рассказе „Репетиция".[132] Это крайне характерно, что последним рассказом Горького, посвященным специально художественным проблемам, был рассказ о декадентском театре.

В этом рассказе пред нами проходят фигуры режиссера-декадента, драматурга-декадента и актеров, призванных воплощать их творческие замыслы. Конфликт первых со вторыми составляет

сюжет этого рассказа, выросшего на основе богатейших горьковских наблюдений и в сатирически-заостренной форме развивающего глубочайшие, основные для Горького, эстетические идеи.

Драматург Креаторов — под этим претенциозным псевдонимом скрывалась весьма „бытовая“ фамилия: Пирожников — написал драму „Дорога избранных“. Это был „новатор“, писатель, который был искренне убежден, что „художник — не пчела, собирающая мед цветов, а, скорее, паук, который ткет из плоти своей — и только из нее — паутину необычного, прекрасного...“ Он требовал преклонения перед собой, считая себя „творцом миров“, но свое отношение к искусству он выражал при помощи весьма грубого афоризма: „В искусстве надо ржать“.

„...Именно лирическим ржанием он и создал себе славу. Но вот уже лет пять он пишет романы и пьесы, в которых пафос и лирику Эроса все более заглушает что-то иное, что напоминает осторожную речь медика о трудно-больном...“ Короче говоря, Креаторов совершал тот переход от лирики к трагедии, от пафоса наслаждения к пафосу страдания, который был характерен для всего декадентского искусства.

И вот одну из его пьес — „Дорогу избранных“, где выступали не реальные, а „гипотетические люди“, люди, особенно остро ощущающие свою зависимость от страданий и смерти, бессмысленность жизни людей, их одиночество во вселенной, — эту пьесу должны были играть актеры. Должны были, но не хотели и не могли...

„Что здесь нового? — восклицали они. — Любовь и Смерть, смерть и любовь. Ново здесь

только одно: обнаженность темы, так сказать... Темы иного порядка: честолюбие, стремление к успеху, страсть к приключениям и наживе, месть и многое другое — отодвинуто в сторону. Совершенно забыт человек, которому хочется счастья, и как будто нет на земле людей, жаждущих радости. Современный репертуар слишком суживает и упрощает жизнь...“

„Так громко кричали о необходимости преодолеть действительность, о независимости вдохновения художника и что-же?... достигли только обнажения темы любви и смерти.“

„Не думаете ли вы, — спрашивал один из актеров драматурга, повторяя одну из любимых мыслей Горького, — что результат вашей работы — это, так сказать, прессование горя еще более омрачает жизнь, невольно и незаметно отравляя читателя, зрителя безнадежностью?“

И если актеры не хотели, не могли играть этой пьесы, то не только потому, что им „надоело ежедневно истязать себя“, изображая лишь горе и страдание, но и потому, что самая форма этого произведения, лишенного характеров, социальных коллизий, подлинно-драматического действия, опустошала их актерское существо, заставляла растворять свои творческие индивидуальности в мутной и вязкой массе отвлеченных и пассивных идей.

Но когда актеры уже готовы были противостать драматургу, то в этот момент на сцене появлялся третий герой горьковского рассказа — центральный его герой — декадентский режиссер.

Актеры жаждали реализма, познания действительности, режиссер возражал им, черпая эти

мысли из только что вышедшей книги, явно богдановского направления:

„...Познание наше не имеет ценности совершенной истины, а служит нам только средством подчинения сил природы нашим практическим целям... Мы живем в мире искусственно созданных нами фикций и... даже наука, которой мы так гордимся, является только цепью фиктивных образований мышления".

Он обращался к актерам с призывом подчиняться не „произволу стихии, произволу наших инстинктов, насилию социальных условий, наконец насилию разума, произвольно создающего так называемую логику фактов, тогда как известно, что факты совершенно лишены логики", но подчиняться только — „священному" произволу художника.

„Режиссер пользовался репутацией новатора и, рассматривая артистов, как музыкальные инструменты, которые он должен настроить, — презирал их".*

2

Но разве декадентский режиссер мог по самой своей природе иначе смотреть на актеров? Разве ему могло не мешать все то, что противоречило чистой стихии „лирики", что было связано с реализмом актерского мастерства, даже с самой материальностью тела актеров? Если в символической драме герои были не самостоятельными челове-

---

* Как не напомнить при этом цитированные выше слова Ремизова: „...служил я в херсонской „Новой драме" у Вс. Эм. Мейерхольда вроде настройщика, только не струнные инструменты настраивать, а человеков."

ческими образами, а лишь различными масками единого „я“ художника, то разве и актеры декадентского театра не должны были превратиться в маски единого „я“ драматурга или его толмача — режиссера?

Мечта Гордона Крэга о сверхмарионетке, как идеальнейшем актере, не может быть объяснена одним лишь разочарованием в актерах, воспитанных в духе „старых“, т. е. реалистических традиций и неспособных ответить требованиям „нового“, т. е. символистского театра. Так объясняли пессимистические выводы Метерлинка и Крэга сами декаденты, усматривавшие главную причину неудач декадентского театра в отсталости актеров.

„Новый театр, — утверждал Брюсов, умудренный печальным опытом Театра-Студии,— создастся лишь тогда, когда возможно будет создать артистов с душами „новых“ людей. И как понятно, что, не найдя их, Метерлинк предпочел писать „пьесы для театра марионеток“ ...[133]

„Актер-неуч“, „актер-лентяй“, „актер-преступник, умышленно и неумышленно кощунствующий в храме“, — такими эпитетами награждал „современного актера“ Н. Н. Евреинов за то, что актер, в отличие от „драматургов, театральных критиков, режиссеров, художников-декораторов, бутафоров, электротехников, костюмеров, машинистов“, один не дал ничего нового театру. И Евреинов страстно взывал к тому, кто сможет прервать томительный антракт в театральной жизни — к „Грядущему Лицедею“, артисту- „Герою“, артисту-„Колумбу новых театральных горизонтов“:

„Новейшая драматургия приготовила достаточно ценный материал, — писал Евреинов, — но-

вейшая режиссура выработала достаточно сносные mises en scène, новейшая теория драматического искусства достаточно подготовила лучшую часть общества, прекрасные художники уже написали декорации, рама готова, опытный механик стоит на часах, — гряди же, гряди, молодой Лицедей!..."[134]

Грядущий Лицедей был неосуществимой мечтой декадентов. Декадентский театр наложил свой отпечаток на творчество ряда крупных актеров, но создать своего актера, целиком своего, того, о котором мечтал, — не мог.

Дело заключалось не только в тех крайностях, которые были характерны для „quasi-условного театра" Гордона Крэга и Мейерхольда, как думал Брюсов и как утверждали вслед за ним Евреинов, Комиссаржевский и Таиров. Дело заключалось в том существе всего искусства декаданса, которое мы, следуя в этом за Горьким, охватили одним общим термином: „лирика".

„Лирика" отрицала действие — это убивало драматургию; „лирика" отрицала характеры — это убивало актеров; „лирика" убивала театр.

Больше всего говоривший о самоценном значении театральных форм, больше всех стремившийся к тому, чтобы актеры все время помнили об отсутствии четвертой стены, о том, что они находятся на сцене, — Мейерхольд стремился соединить сцену со зрительным залом, т. е. уничтожить сцену. Громче всех провозглашавший апологию театральности и свободу театра как такового, — Евреинов стремился растворить театральное творчество в театрализации жизни, т. е. уничтожить театр как таковой.

Если Ю. Айхенвальд — тот самый Айхенвальд, который, желая перекричать даже Философова, заявлял, что Горький не только кончился, но никогда не начинался, тот самый Айхенвальд, о котором Горький как-то сказал, что если это существо женского пола — это, наверное, старая дева, — если Айхенвальд выступил с отрицанием театра, то он лишь обнажил позиции самого театрального декаданса.

Айхенвальд отказывался признать театр искусством. Но и Евреинов утверждал, что театр и искусство — разные вещи: в искусстве художник стремится выразить себя, в театре — стать другим. Айхенвальд отказывался признать театр искусством из-за слишком большой „физиологичности", слишком грубой материальности его природы. Но разве Мейерхольд не принимал в сущности этот тезис, сводя актерскую технику к биомеханике и желая построить „пролетарский" театр на одной физической тренировке актера?

Театр, как определенный род искусства, противоречил сущности декаданса, но то, что декаданс обращался к театру, не противоречило декадентским принципам. Разве было случайным то, что декаданс, желавший воплотить в себе „дух музыки", распространялся прежде всего и больше всего на пространственные искусства? Пафос декаданса и состоял в том, чтобы свести пространственное к временному, материальное к субъективному, живописное к „музыкальному", — в том, чтобы разложить реальность. И, говоря это, мы имеем в виду не только такие прямые выражения „музыкальной" сущности декаданса, как, скажем, „сонаты" Чурляниса или, если говорить о литературе,

„симфонии“ Андрея Белого. Мы имеем прежде всего в виду ту мнимо-декоративную природу декадентского искусства, которая не имела ничего общего с подлинной декоративностью, а выражала все то же стремление разложить „музыкой“ реальность, дематериализовать мир.

Все это получило свое яркое выражение в первой стадии декадентского театра, когда он развивался непосредственно под влиянием пространственных искусств — архитектуры, живописи, скульптуры, как это было у Крэга, Фукса, Мейерхольда, — убивая живого актера, превращая его в марионетку, а иногда не в марионетку, а лишь в декоративное пятно. И хотя о многом особенно откровенно сказал Евреинов, — не даром же Блок говорил о его творчестве: „Ничем не прикрытый цинизм какой-то голой души“, — хотя Евреинов уже в „Красивом деспоте“ заявил, что, в сущности, лишь одно является его целью — „только фразы и позы“, он все же не смог раскрыть душу декадентского театра так полно, как это было сделано в следующих строках:

„Мое мнение о театре. Всегда, и в детстве и теперь, мне казалось самым прекрасным — люстра, этот чудный, светлый, кристаллический, сложный, круглый и симметрический предмет.

Однако, я не отрицаю окончательно значение драмы. Я желал бы только, чтобы актеры как можно выше поднимались на каблуках, надевали маски более яркие, чем человеческое лицо, чтобы они говорили в рупор; наконец, чтобы женские роли исполнялись мужчинами (разве что-нибудь из этого осталось неосуществленным в декадентском театре? Б. Б.).

Тем не менее, я всегда считал люстру главным актером, с какой бы стороны бинокля я ни смотрел на нее".

Так писал Шарль Бодлэр в „Моем обнаженном сердце".

Это сверкающая люстра упала на голову актера и раздавила его. Главенство иррационального потока „музыки", чистой стихии „лирики" — стилизации и декоративности, не только облегчило „тяжелую плоть" декораций, но разрушило до основания все здание театра.

3

Драматургические принципы Креаторова — Пирожникова крайне напоминали драматургические принципы Сологуба — Тетерникова, выраженные последним в его пьесах и в его известной статье „Театр одной воли". „Никакого нет быта и никаких нравов, — только вечная разыгрывается мистерия... и какие же темы? — Только Любовь, только Смерть. Нет разных людей, есть только один человек, один только „Я" во всей вселенной, волящий, действующий, страдающий, горящий на неугасимом огне и от неистовства ужасной и безобразной жизни спасающийся в прохладных и отрадных объятиях вечной утешительницы Смерти".[135]

Из театральных идей Сологуба вырос весь евреиновский „театр для себя", из этих же идей выросла теория Евреинова, которую он впервые выдвинул в конце 1908 г. — теория монодрамы. Евреинов принимал утверждение Сологуба, что в драме должен быть только один герой, а остальные должны являться лишь необходимыми ступенями приближения к нему, и что вся обстановка, окружающая

героя, должна меняться вместе с его настроениями,— так, чтобы перед зрителями раскрывался лишь внутренний мир этого единственного героя драмы.

„Основной принцип монодрамы — принцип тождества сценического представления с представлением действующего“, — говорил Евреинов в реферате „Введение в монодраму“. — „Другими словами, — спектакль внешний должен быть выражением спектакля внутреннего...“[136] В спектакле должен быть поэтому лишь один „субъект действия“, а остальные должны играть роль „объектов действия“. Для того же, чтобы передать изменчивость настроений этого единственного „субъекта“, необходимы движущиеся декорации, усовершенствованное освещение, словом, все, что способно одушевить предметы, превратить их в символы настроений и дум. Если герою тягостно — весь мир вокруг него должен давить на зрителя тяжестью своих спутанных, изломанных форм. Если герой пьян — все вокруг него должно колебаться, если он умирает — все окружающее должно рушиться в пустоту.

Таким образом монодрама явилась театрализацией философии субъективного идеализма. Недаром Евреинов так жонглировал словом „представление“. Но при таком подходе актер все же не совсем уничтожался, — для одного актера все же оставалась возможность раскрыть свою душу, хотя трудно было ее раскрывать в этом текучем, колеблющемся, зыбком мире, который стремился выразить переживания актера, заменить их собой и, в сущности, сделать ненужными.

Однако, если „весь мир — только декорация, за которой таится творческая душа — Моя душа,“ —

как говорил Сологуб, — то почему же на сцене должно было оставаться место для некоего субъекта действия? Теория театра монодрамы вырастала на компромиссной основе, она хотела сочетать чуждое актерскому творчеству искусство декаданса с существованием хотя бы нескольких избранных актеров. Но логика требовала устранения и такого единственного субъекта действия, выведения его за границы спектакля, превращения его в то божество, которое не присутствует нигде и в то же время присутствует во всем, управляя жизнью марионеток. Единственный субъект действия, вынесенный за скобку спектакля, это есть декадентский режиссер, в той его наиболее полно развившейся форме, какую мы, например, наблюдали в творчестве Мейерхольда.

Необходимо сделать существенную оговорку,— речь идет вовсе не о „методе показа“, с которым обычно связывается представление о диктатуре режиссера, а об определенном философском и эстетическом основании декадентского театра. Метод показа — это вообще не метод, а один из приемов режиссерской работы, который всецело определяется собственно методом, общим направлением и содержанием творчества и который в зависимости от них может принимать прямо противоположный смысл.

Когда приемом показа оперирует режиссер-реалист, то это означает, что он „диктует“ актерам определенные трактовки характеров, каждый раз перевоплощаясь в эти характеры, живя их жизнями вместе с актерами. Такая „диктатура“ режиссера тем более допустима и даже необходима, чем менее опытны актеры, чем менее способны они сами понять образ и перевоплотиться

в него,— такая „диктатура“ может быть благотворной для актеров, может способствовать расцвету их индивидуальности, поднимать их мастерство.

Когда приемом показа оперирует режиссер-декадент, то это означает, что он диктует актерам некий единый образ спектакля, делая их выражениями своего внутреннего мира, превращая их в маски своего „я“. Такая диктатура обостряется тем больше, чем более опытны актеры, чем более раскрылись их индивидуальности, чем более они способны превратиться из „объектов действия“ в „субъекты действия“,— такая диктатура пагубна для актеров, давит на них и опустошает их. Правда, при этом иногда даже очень мало-даровитые актеры способны достичь иллюзии некоего совершенства, ибо они светят отраженным светом режиссерского „я“. Но все подлинно-талантливое не может не блекнуть, превращаясь в марионетки, или — что, в сущности, то же самое — превращая свои индивидуальности в застывшие, неподвижные, безразличные к содержанию актерские маски.

4

Начало самостоятельной режиссерской деятельности Мейерхольда было началом его разрыва с актерами — и этими разрывами был полон весь его творческий путь.* Формализм Мейерхольда

---

* И. Н. Певцов вспоминал о своей работе в Театре-Студии: „В этом театре произошло мое расхождение с Мейерхольдом, полнейший разрыв с ним на много лет. Причиной разрыва было то, что Мейерхольд тогда в своих поисках решил, что самое главное в театре — в форме, в установлении формальных законов“.[137]

непосредственно вырастал из его символизма: именно потому, что только одно „я“ должно было являться субъектом действия — актеры превращались лишь в мертвый материал, в вещественное воплощение режиссерского „я“, в инструменты, на которых он играл свою „мелодию“. Как объекты действия, как вещи, актеры и должны были развивать лишь свои механические качества, лишь свое техническое совершенство, — за всех думал, за всех переживал, за всех решал своей „одной волей“ режиссер.*

Но, в сущности, был ли этот режиссер-диктатор режиссером в собственном смысле? Разве он не был в значительно большей степени драматургом, подчинившим своим замыслам тексты, и еще в большей степени — актером, главным и единственным актером этого театра, актером, воплощающим свой образ в материале декораций, в игре световых эффектов и, наряду с ними, так же в актерских индивидуальностях? Известно, что самым ярким проявлением творчества Мейерхольда всегда являлся его показ на репетициях, однако, это было не только самым ярким в его творчестве, но и было подлинным его творчеством, ибо режиссерская деятельность Мейерхольда всегда являлась его актерской деятельностью, ибо режиссерские замыслы Мейерхольда всегда являлись его актерскими замыслами, и то, что мы

---

* В кино эти же принципы получили воплощение в раннем творчестве Эйзенштейна, в частности, в принципах „интеллектуального кино“, согласно которым характеры, переживания и вообще образы фильма всецело подчинялись результативной монтажной комбинации, зависящей лишь от воли режиссера.

видели на сцене его театра, было лишь более или менее полным закреплением той роли, того образа, того внутреннего мира, который раскрывался одним Мейерхольдом.

Чем больше разрасталось „я“ декадента, тем больше должно было оно стремиться проявляться через „другое“, отказываясь от непосредственного художественного выявления. Ведь так было не только в театре, так было, например, и в живописи, где, чем больше разрастался субъективизм, тем менее непосредственно воплощалась субъективность в полотнах, тем более „вещными“ они становились, пока не завершали своего развития в наименее субъективных и наиболее субъективистских произведениях кубизма.

Это звучит, как парадокс, но это было действительно так: наиболее ярко выраженный и наиболее последовательный режиссерский театр — театр декаданса, в сущности, не имел подлинных режиссеров, тех художников, весь смысл творчества которых заключается в раскрытии индивидуальностей актеров и в согласовании их усилий для наиболее полного выявления идей драматурга. Если в крупнейших художниках реалистического театра обычно перемножались качества актера и режиссера, то в крупнейших художниках декадентского театра эти качества как бы делились друг на друга, взаимно коверкая и опустошая себя.

В этом лишь выражалась общая природа декадентского искусства. В декадентском театре лишь обнажалось то, что было присуще и другим родам искусства декаданса. Специфика театра состояла только в том, что здесь материал творчества, лишенный самодеятельности в других искусствах,

получал своего глашатая в лице актера, говорившего от лица всего искусства, протестовавшего от имени всего искусства и самым фактом своего закрепощения обнажавшего закрепощение всего художественного творчества. И если Горький в качестве теоретика и, главное, в качестве художника обращался к проблеме актера декадентского театра, то это объяснялось прежде всего тем, что эта проблема имела широкий общезначимый смысл.

Как декаденты пытались убить подлинный реализм своим „символическим“, „религиозным“, „динамическим“, „эмоциональным“, „мистическим“, „структурным“, „конструктивным“ и прочим „неореализмом“, так они пытались уничтожить живого актера идеей о „самодовлеющем“ актере и „сверхактере“. И буржуазно-анархическая „абсолютная свобода“, пресловутая анархическая „абсолютная личность“, быть может, ни в чем не получала такого наглядного и законченного выражения, как именно в судьбе актера декадентского театра.

Если Горький с самого начала возникновения декаданса яростно боролся с ним, если Горький с первых дней становления декадентского театра обрушивался на него и своей драматургией, и своими театральными идеями, то после Октябрьской революции, когда пережитки декадентских систем стали угрожать росту советского искусства, Горький не мог не выступить с их непосредственной критикой. Рассказ Горького „Репетиция“, обращенный своей темой в прошлое, на самом деле направлял свое идейное острие в настоящее, — об этом мы можем судить по тому предисловию к пьесе „Старик“, которое было написано Горьким в 1923 г. и на основе которого вырос данный рассказ.

Говоря в этом предисловии о попытках реставрировать в советском театре декадентские течения, претендующие называться „левыми“, „новыми“ и т. п., Горький писал: *

„...Их „новизна“, однако, сводится к представлению, что сцена — это место, где режиссеры должны давать битвы изобретательности, а талантливые актеры приноситься в жертву на прокрустово ложе „новизны“... Мне кажется, что изобретательная сила драматурга, дополненная талантом актера, всегда даст зрителю гораздо больше плодотворного, чем соединенная ловкость дюжины режиссеров“. [138]

---

* Так как руский текст этой статьи Горького пока не найден, мы были вынуждены прибегнуть к обратному переводу с английского, отнюдь не надеясь, разумеется, воспроизвести стилистические особенности горьковского оригинала.

НОВАТОРСТВО ПОДЛИННОЕ И МНИМОЕ

1

Если творческие позиции реалистического театра и театра декадентского — театров, символизируемых именами Станиславского и Мейерхольда, были так враждебны друг другу, то почему же в этих театрах так явственно обозначалось какое-то взаимное тяготение, тяготение носителей реалистических традиций к „новаторам“ и „новаторов“ — к носителям реалистических традиций?

Разве Станиславский не обратился к Мейерхольду, когда почувствовал неудовлетворенность своими исканиями, когда попытался создать в 1905 г. свой „Театр-Студию“? Разве, с другой стороны, авторы „Книги о новом театре“ не посвятили свой сборник Станиславскому? Разве Мейерхольд вместе со своими творческими соратниками не скорбел об „одиночестве“ Станиславского, — „этого человека, рожденного для театра

преувеличенной пародии и трагической занимательности“, — и разве он не превозносил с ними „верного оруженосца“ Станиславского — Вахтангова? [139]

Что заставляло носителей декадентских творческих принципов обращаться к реалистическим художникам? Что заставляло художников-реалистов — эта проблема интересует нас в первую очередь — обращаться к художникам декаданса?

В книге К. С. Станиславского „Моя жизнь в искусстве“ есть место, проливающее яркий свет на интересующую нас проблему. Говоря о „линии символизма и импрессионизма“ Художественного театра, как о его „дани“ господствовавшему литературному течению, Станиславский следующим образом охарактеризовал неудачу, постигшую театр при его обращении к Ибсену:

„...*Символизм* оказался нам — актерам — не по силам. Для того чтобы исполнять символические произведения, надо крепко сжиться с ролью и пьесой, познать и впитать в себя ее духовное содержание, скристаллизовать его, отшлифовать полученный кристалл, найти для него ясную, яркую, художественную форму, синтезирующую всю многообразную и сложную сущность произведения. Для такой задачи мы были мало опытны, а наша внутренняя техника была недостаточно развита. Знатоки объясняли неудачу актеров реалистическим направлением нашего искусства, которое, якобы, не уживается с символизмом. Но на самом деле причина была иная, как раз обратная, противоположная: в Ибсене мы оказались недостаточно реалистичны в области внутренней жизни пьесы.

...Короче говоря: мы не умели отточить до символа духовный реализм исполняемых произведений".[140]

Непосредственной реакцией читателя на это объяснение является несогласие с Станиславским и согласие с критиковавшими его „знатоками": разве „неудачи" Художественного театра на поприще символизма не явились прямым следствием здоровой природы театра, его крепкого, не поддавшегося веяниям времени реализма? Однако, такой вывод, безусловно правильный сам по себе, всецело подтверждаемый историей мхатовских постановок Метерлинка, Гамсуна, Л. Андреева, был бы в данном случае просто не совсем уместным: ведь речь у Станиславского шла об ибсеновской драматургии, которую символисты принимали отнюдь не целиком и не до конца и которая в Художественном театре — мы говорим о постановке „Доктора Штокмана" — подготовила почву для „общественно-политической линии" его творчества, для творческого претворения Горького.

Мы сказали „не совсем уместным" потому, что на рассуждениях Станиславского сказалось не просто неточное оперирование терминами, — в этих рассуждениях, в самой этой неточности отразилось нечто важное и существенное, связанное с отношением Станиславского к собственно-символизму. И все это важное и существенное раскрывается с исчерпывающей ясностью, если мы сопоставим высказывания Станиславского с высказываниями Горького, связанными с теми же проблемами чеховского и ибсеновского творчества и отражавшими чрезвычайно важный пере-

ломный момент в художественном развитии Горького.

„... Говорят, например, что „Дядя Ваня“ и „Чайка“ — новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко-продуманного символа, — писал Горький Чехову в конце 1898 г. — Я нахожу, что это очень верно говорят... Другие драмы не отвлекают от реальностей до философских обобщений, — ваши делают это“.[141] — „Как странно, что в могучей русской литературе нет символизма, — писал Горький в другом письме к Чехову, — нет этого стремления трактовать вопросы коренные, вопросы духа... Разве потому, что мы по натуре — реалисты? Но шведы более реалисты, чем мы и, однако, у них Ибсен, этот Гедберг. Да разве мы — реалисты, если подумать?“ [142]

Итак, и Горький и Станиславский стремились, в сущности, к одному — к тому, чтобы „отточить“ до символа реализм, чтобы „возвысить“ до символа реализм, и неудачи на пути к тому искусству, которое они называли „символическим“, они объясняли не слишком большой, а недостаточной реалистичностью творчества. Но что скрывалось в данном случае за теми „символами“, к которым они стремились?

Было бы слишком упрощенным и потому неверным ответить, что суть заключалась в требовании философского наполнения образов — за этим скрывалось нечто более глубокое и существенное, — стремление преодолеть ограниченность старого, критического реализма и возвысить реализм до воплощения положительного идеала, до героического пафоса, которым насы-

щала этих великих художников эпоха великих революций.

Горький это отчетливо осознал сам, он приветствовал то, что Чехов, доводя до совершенства, до высшего развития реалистические приемы, этим самым „убивает реализм“, — приветствовал не из-за своей неприязни к реализму, а из-за своей любви к нему, из-за своего желания создать новый, героический реализм, ибо „настало время нужды в героическом“.[143] Горький отчетливо осознал и то, что такое искусство, возрождающее на новой, более высокой, основе героический эпос, может вырасти лишь при условии неразрывной связи художника с борьбой за социализм. Горький мог осознать все это потому, что с самого начала своего творчества выражал эту новую эпоху, был, как художник, создан ею, вызван ею к жизни.

Но если К. С. Станиславский не осознавал в то время истинного смысла и истинных побудителей своих творческих порывов, то все же они в своих существеннейших чертах принимали у него именно то направление, в каком развивалось творчество Горького. Напомним, что одной из первых попыток возвыситься над критическим реализмом было обращение Станиславского к „Снегурочке“, написанной Островским на основе русского фольклора, — к пьесе, в которой Станиславского увлекла „не только сказка, но и совершенно исключительная красота русского эпоса“.[144] Напомним, что одним из важнейших выводов Станиславского, который он сделал из своих исканий, был тот вывод, что утверждавшиеся на первом этапе приемы Художественного

театра неприменимы „для пьес героических, с возвышенным стилем“.[145]

И — замечательная вещь! — создание Театра-Студии мыслилось Станиславским как ответ на растущее революционное настроение в стране. Достаточно сравнить речь, произнесенную при открытии Студии Станиславским, который обращался в ней прежде всего к широким общественным предпосылкам, с речью Мейерхольда, который говорил лишь о профессионально-театральных задачах, — чтобы стало понятным все принципиальное различие их установок и весь не только творческий, но и идейный смысл их неизбежного разрыва.

„Если Художественный театр с его натуралистичностью игры не есть, конечно, последнее слово и не думает останавливаться на точке замерзания, — говорил Станиславский участникам Театра-Студии, — „молодой“ театр наряду с его родоначальником должен продолжать дело и итти далее. В настоящее время пробуждения общественных сил в стране театр не может и не имеет права служить только чистому искусству, — он должен отзываться на общественное настроение, выяснять их публике, быть учителем общества. И, не забывая о своем высоком общественном призвании, „молодой“ театр должен в то же время стремиться к осуществлению главной своей задачи — обновлению драматического искусства новыми формами и приемами сценического исполнения ...“ [146]

Театр-Студия не смог оправдать надежд Станиславского, которого никогда не увлекало „новое ради нового“, он понимал и принимал только

глубоко содержательное новаторство, развивающее традиции высокоидейного русского классического реализма. К. С. Станиславский называл Горького основателем „общественно-политической линии“ в творчестве Художественного театра, и он же написал недавно, что все развитие МХАТа состояло в том, что „... Театр естественно переродился в общественно-политический“. * Это утверждение дает возможность с исчерпывающей полнотой уяснить значение Горького для Художественного театра и роль их творческого союза в развитии традиций реализма и в защите их от наступающего декаданса.

2

Проблема отношения реалистического театра к декадентскому неразрывно связана с именем Е. Б. Вахтангова, замечательного режиссера, одного из талантливейших представителей русской театральной культуры. Если еще задолго до революции раздавались голоса о необходимости сочетать принципы указанных театров — сочетать реализм и условность, человечность и театральность, словом, принципы Станиславского и принципы Мейерхольда, то такое сочетание было усмотрено в творчестве Вахтангова, оцененном как долгожданное примирение противоположных художественных начал.

История русского театра XX века была, таким образом, сведена к удобной триаде, в которой

---

* Цитируем по программе спектаклей МХАТа в гор. Ленинграде (май-июнь 1938 г.), изд. Выборгского Дома Культуры, 1938 г., стр. 4.

тезисом являлся Станиславский, антитезисом — Мейерхольд и синтезом — Вахтангов.

„Принцесса Турандот", эта поистине эпохиальная постановка Вахтангова, была провозглашена подтверждением и оправданием исканий декадентского театра, словно методы можно также „оправдывать" как формы, словно декадентский театр может быть „оправдан" согласно... „системе Станиславского". Правда, в дневнике Вахтангова можно найти немало мыслей и оценок, как будто говорящих о том, что сам Вахтангов был не очень далек от того понимания своей роли и назначения, о котором мы только что говорили. Однако, такой вывод был бы глубоко ошибочным, ибо и театральные воззрения Вахтангова и, главное, его творчество являются отнюдь не подтверждением и оправданием, а последовательным и страстным опровержением и осуждением всякого театрального формализма.

В уяснении этих положений могла бы немало помочь разработка большой и значительной темы: Театр Вахтангова и Горький.

Блестящая постановка „Егора Булычева" в Театре Вахтангова лишь обнажила ту родственность „вахтанговского" и „горьковского", которая была скрыта прежде. Впрочем, сам Горький совершенно отчетливо сформулировал свое отношение к Вахтангову еще в 1922 г,. в статье „Вахтангов в театре Габима", где он, имея непосредственно в виду его постановку „Гадибук", назвал его „почти гениальным режиссером",[147] — у Горького немного можно найти таких высоких оценок.

Эта яркая, полная глубокой, искренней симпатии к только что умершему режиссеру статья

Горького была не просто случайным эпизодом его литературной деятельности. Она являлась итоговой оценкой творчества Вахтангова, за которым Горький пристально и любовно следил. Встреча Горького с театром Вахтангова после создания Горьким его заключительных драматических произведений была также не случайной. Многим ученикам и соратникам Вахтангова памятны посещения первой Студии Горьким и его длительные беседы со студийцами после просмотра вахтанговских постановок, — Горького уже тогда тянуло к этому маленькому, но чрезвычайно талантливому коллективу.*

Но если Горький интересовался творчеством Вахтангова, то и Вахтангов интересовался Горьким, его творчестом, его общественной деятельностью. Характерно, что среди первых постановок Вахтангова в школе Адашева была инсценировка горьковских „Весенних мелодий“,— она входила в программу, носившую общее название: „Вечер, чтобы не плакать“ и шла в школе 13, 14, 20 и 21 ноября 1910 г. и в Армянском кружке — 15 и 16 февраля 1911 г.** Поставленная Вахтанговым совместно с Н. В. Петровым и сыгранная С. Г. Бирман, М. А. Дурасовой, Л. И. Дейкун и др. эта инсценировка была исключительно своеобразна.

На сцене была возведена крыша, загороженная заборчиком, который проходил через рампу

* Л. И. Дейкун вспоминает о таких беседах с Горьким после просмотра им в Студии вахтанговских постановок „Потопа“ и „Праздника мира“, которые очень понравились Горькому. Сохранилась фотография, запечатлевшая участников одной из таких бесед во главе с Горьким и Вахтанговым.

** Пользуемся записной книжкой и воспоминаниями Л. И. Дейкун.

(между крышей и заборчиком танцовали девушки в газовых покрывалах, певшие песню ручья). Своеобразие постановки состояло в том, что актеры были загримированы и одеты „по-человечески," а ходить должны были по крыше и говорить птичьими голосами, — задача сатирического раскрытия социальных характеров сочеталась здесь с веселой театральной буффонадой. Напомним, что в „Весенних мелодиях" реальное содержание аллегорических образов было почти ничем не прикрыто Горьким — и в „пуганной вороне", нудно каркающей „Фа-акт, фа-акт!", и в „надворном воробье", который с виду казался либералом, но был, в сущности, птицей „себе на уме", и в „действительном статском снегире", важно изрекающем: „заметим, понюхаем, разберем",— в них во всех не трудно было распознать конкретных представителей российского самодержавного птичьего царства. Своеобразным театральным приемом молодые режиссеры окончательно обнажили социальный смысл этих аллегорий, сохраняя всю их беспощадную сатирическую остроту. Разве здесь, под шуточной формой школьного спектакля, не скрывалось уже инстинктивное стремление к той реалистической театральности, которая так ярко раскрылась в зрелом творчестве Вахтангова? И разве не замечательно, что это первое стремление было связано с инсценированием горьковского произведения, в котором яркая сатира сочеталась с героическим пафосом „Песни о Буревестнике"?

Впрочем, мы меньше всего склонны преувеличивать принципиальное значение этой ранней вахтанговской постановки, она интересна, прежде

всего, как показатель заинтересованности Вахтангова в творчестве Горького.

Значительно существеннее та оценка горьковской драматургии, которая была сделана Вахтанговым в одной из бесед со своими учениками в 1922 г., когда, говоря о постановке „На дне“ в Художественном театре, Вахтангов указал на не вполне адэкватное разрешение МХАТом Горького:

„По-моему, он романтик, а театр не романтически разрешил его, а натуралистически“. [148] *

Характерно, что мысль о несоответствии натуралистических приемов горьковскому творчеству Вахтангов высказывал неоднократно. Интересен в этом отношении его отзыв об инсценировках „Мальвы“ и „Челкаша“, осуществленных в 1920/21 году московской Горьковской студией:

„Натурализм не есть правда искусства. Хорошо то, что индивидуально. Хорошо то, что пережито. Искусство только тогда искусство, когда оно радует.“ **

Разумеется, Вахтангов был не совсем прав в своей оценке мхатовской постановки „На дне“,— в ней, в этой замечательной постановке, очень многое поднималось над натурализмом и было близко творческому духу горьковского произведения. Но стоит сопоставить с этими замечаниями Вахтангова те оценки горьковской драматургии, которые давал ей Мейерхольд, чтобы понять все

---

* Сам Вахтангов дважды выступал в „На дне“ как актер: в роли барона в любительском спектакле Музыкально-драматического кружка во Владикавказе в 1908 г., в роли Сатина — в выездном спектакле 2-й Студии в 1919 г.

** Сообщением об этой неопубликованной записи Вахтангова автор обязан И. Березарку.

отличие вахтанговского подхода к Горькому, весь смысл и все значение этого подхода. У Вахтангова речь шла об активном романтизме Горького, о героическом пафосе его творчества, словом, о всем том, чего не хотели признать или с чем яростно боролись в свое время не только Волынский, Мережковский, Гиппиус, но чего не смог понять и принять и Мейерхольд.

3

Вахтангов не оправдывал, а низвергал творческие принципы декадентского театра. В своем дневнике он писал, что Мейерхольд и Таиров не знают актера и отмечал при этом замечательное знание актера Станиславским, а разве Вахтангов не ощущал особенно глубоко и особенно остро первенствующее значение актера в театре? Его увлекла книга Мейерхольда „О театре", ему показалось, что он нашел в ней полное соответствие своим замыслам и идеям. Но разве это не было такой же ошибкой, какую совершал Станиславский, когда он находил в мнимо-активных декадентских формулах Метерлинка какое-то соответствие своему подлинно-активному реалистическому пафосу? И Станиславский и Вахтангов бессознательно привносили при этом в чужие формулы свое содержание, но это не оправдывало эти чужие формулы, а говорило лишь о том, что это содержание еще не находило для себя четких теоретических формулировок.

Кроме того, в творчестве Мейерхольда Вахтангов действительно мог находить нечто положительное и плодотворное, ибо отнюдь не все навыки Художественного театра были преодолены

до конца Мейерхольдом, ибо ему не удавалось очистить от реализма не только искания Станиславского, но даже иногда — и свои собственные искания.

Он стремился свести богатство реальной жизни, напряженность социальных конфликтов, яркость человеческих характеров к сфере индивидуального бытия, где царствуют, все опрощая и опустошая, Любовь и Смерть, наслаждение и страдание, где господствует лишь один неразрешимый для индивидуалиста конфликт — конфликт между „я“ и материальным миром. Он стремился подменить объекты искусства — подменить общественный строй мирозданием, социальные характеры — трагическими масками, перевести искусство (лирику, гротеск, эксцентрику и все иные роды, виды и формы) из жизненной сферы в сферу метафизическую, в то космическое пространство пустой абстракции, где замирает всякое движение и где нечем дышать. Но при этом он иногда, (чаще всего — под влиянием творчества Маяковского) возрождал в себе навыки реалистического художника, и вспышки подлинно героического пафоса, — героического не в смысле отрицания реализма, а в смысле его возвышения, * освещали чуждость лучших устре-

---

* Попытки возрождения декадентского театра в первые годы после революции обычно шли под флагом создания героического театра. Типичны в этом отношении, например, тезисы доклада В. Волькенштейна „О героическом театре“, прочитанного в начале 1919 г. на съезде по внешкольному образованию: „1) Конец реалистического искусства и реалистического театра. 2) Революция направляет театр к его первоисточникам — временам героического театра. 3) Если только русский театр жизнеспособен, он будет театром героическим“. [149]

млений Мейерхольда искусству Ремизовых и Евреиновых — искусству Самгиных.

В такие моменты становилось ясно — как велик талант Мейерхольда и как поучительна его судьба — судьба художника, искренне связавшего себя с судьбой советской страны, но не пожелавшего и не сумевшего стать „на горло собственной песне“ ради песни советского искусства, художника, способного принести столько пользы советскому искусству и отчасти принесшего ее, но вместе с нею и столько вреда.

„Мы имеем право, — говорил Вахтангов, — играть наш спектакль, как „представление“. Мы знаем для этого методы и приемы школы К. С. Станиславского. Тот, кто умеет „пережить“ роль, имеет право искать театральную форму выявления или „представлять“: он будет убедительным, он сумеет наполнить форму содержанием и найти нужное оправдание своего поведения на сцене, хотя бы это оправдание требовалось искать не в психологическом, а в театральном плане спектакля. И многие из актеров „представляющих“ — не убедительны и ходульны потому, что не знают, что такое „чувство правды“ и „правда переживания“...“[150]

Так говорил Вахтангов, ставя „Принцессу Турандот“, — этот блестящий ответ на мейерхольдовскую постановку блоковского „Балаганчика“. Разве в „Балаганчике“ могла действительно раскрепоститься театральность, если форма в нем, каждый ее элемент был так перегружен содержанием, — мы не оговорились: перегружен содержа-

нием, — если каждый элемент этого спектакля был до такой степени тенденциозен, — да, мы не оговорились: тенденциозен, — если искусство как таковое, чистое искусство, — да, да, мы не оговорились: чистое искусство, — было в нем так подавлено реакционным философским замыслом?

Для актера-реалиста, сознательно раскрывающего содержание, жесты — это только жесты, интонации — это только интонации, грим — это только грим, — все это в своей совокупности помогает раскрыть содержание, но все это соответствует своей природе и в этом смысле „чисто", „свободно". Для актера-декадента, обязанного избегать содержания, жесты — это не просто жесты, интонации — не просто интонации, — все это должно являться намеком на что-то, символом чего-то, все это должно выходить за пределы своей природы и все поэтому несвободно, подавлено, порабощено. От содержания нельзя отказаться, тенденций нельзя избежать, — можно только отказаться от революционного содержания ради содержания реакционного, избежать революционной тенденции во имя тенденции реакционной, и вся суть заключается в том, что актер в одном случае свободен в своем творчестве, а в другом — спутан по рукам и ногам.

А театральность — это есть соответствие всех компонентов театра искусству актера, и никто так не убивал театральности, как декадентский театр, провозглашавший ее примат.

4

О подлинной театральности, о яркой красочности всего искусства и всей жизни мечтал самый последовательный реалист нашего времени — Горький. — „Нужно одеваться ярче, — восклицал он. — К чему эти серые и черные пиджаки. Нужно голубое, зеленое, красное, синее, чтобы, когда идет демонстрация, сверкала радуга. Это подымает настроение.“ [151] И он, как никто, восхищался „музыкой изумительно красивых движений человеческого тела, его свободной игры в разноцветной волне ярких одежд“, [152] когда говорил о великом, полном содержания и реализма, коллективном творчестве народа.

Художественный стиль Горького, выражавший стремление раскрыть существо объективной реальности и вместе с тем переделать, преобразовать ее согласно своему идеалу, — этот стиль, определивший важнейшие особенности горьковской драматической формы, потребовал от актеров не только высокого философского сознания, но и виртуозного технического мастерства. Стиль Горького-драматурга потребовал ярчайшей театральности, но театральности, которая явилась бы не орудием борьбы с реализмом, а выражением действенности и активности нового типа реализма. Если некоторые горьковские пьесы не получили до сих пор подлинного театрального разрешения, то это во многом объяснялось непониманием тех их особенностей, которые обусловливались сущностью нового реализма Горького.

Достаточно напомнить о тех трудностях, с которыми столкнулись наши театры, обратясь к по-

следней пьесе Горького — „Достигаев и другие“, чтобы пояснить высказанную мысль. Главные трудности создавались образом самого Достигаева. Этот образ — образ человека, обнажаемого его бесконечными призывами к приспособленчеству, всем известной манерой „прятаться в словах“, его нервной подвижностью, даже его... фамилией, показался многим чрезвычайно статичным и ясным уже с первого появления Достигаева в пьесе „Егор Булычев“. Вся сложность, художественная полнота, философское богатство этого образа не смогли быть сразу поняты и раскрыты.

Между тем, образ Достигаева дает исключительно много для актера, обладающего философским размахом и высоким техническим мастерством.

В этом образе пересеклись и слились две линии горьковских художественных характеров: Маякиных и Самгиных. „Черный, сливаясь с Серым, становится как будто менее определенно жесток, но более глуп и пошл“, — писал Горький в 1905 году в замечательной аллегории „О Сером“. Горький подразумевал под Серым мещанство, а под Черным буржуазную контрреволюцию и показывал, что нет врага более опасного Красному и более полезного Черному, чем Серый. [153]

Достигаев — прямой потомок Маякиных, в нем под покровом туповатых острот и изношенных пословиц скрывается цепкий хищник, готовый на все ради своего благополучия и наживы. Но почва уже уходит из-под его ног, и остроклювый ястреб оборачивается склизким ужом, — он не отхватывает кусков мяса от жизни, а ловит на лету те, что отлетают при взрывах истории, и он готов в любое

мгновение снова обернуться хищником, — так сильны в нем импульсы к схватыванию и высасыванию, импульсы, игру которых под маской ясного, очевидного, жалкого приспособленчества дает с замечательным мастерством почувствовать Горький.

И именно потому, что почва уже уходит из-под ног Достигаева, он превращается в Иудушку Головлева, — основной чертой его душевного склада становится внутренняя опустошенность, опустошенность, которая проявляется тем более отчетливо, чем быстрее снует Достигаев, чем ловчее он жонглирует словечками, чем сильнее он пытается заполнить суетой эту ощутимую им самим пустоту.

Горький говорил образом Егора Булычева: как талантлива крестьянская масса, каких сильных и волевых людей она выдвигала и как нелепо погибали эти люди, попав на „чужую улицу", влившись в эксплоататорский класс! Горький говорит образом Василия Достигаева: вот во что превращаются люди, развращенные страстью к наживе, — в людей, лишившихся своей индивидуальности, отдавших ее за золото, как отдал свою тень сатане герой замечательной сказки. Горький не отказался от раскрытия индивидуальности Достигаева, а сделал это с такой исключительной глубиной, что нужен гениальный актер, чтобы раскрыть все оттенки этого образа — образа человека, лишенного индивидуальности.

Насколько важна была для Горького техническая отделка роли Достигаева, видно хотя бы из следующего замечания, сделанного Горьким после просмотра вахтанговской постановки: „...Достигаев очень хорош. Мне кажется, что ему нехватает ручек в карманах. Надо держать ручки в карма-

нах, потому что ведь это чрезвычайно характерная штука — человеческие руки, и очень многим просто необходимо их прятать. Они говорят часто больше, чем слова, и могут выговорить такое, что вовсе никому не надо знать. Так что их прятать надо...“ Об „игре в руках“ говорил Горький и в связи с образом большевика Рябинина: „...У вас все в общем благополучно. Вот только руки. Хотелось бы больше движения в руках, активности такой. Это рабочий человек, а с другой стороны — активист, политик. Физическая привычка действовать руками сливается в одно и дополняет образ...“ [154]

Когда актер, исполнявший роль Счастливцева в мейерхольдовской постановке „Леса“, проводил сцену ловли рыбы, его виртуозная игра руками почти всегда вызывала шумные аплодисменты. Однако, насколько ниже был этот самодовлеющий трюк того мастерства, которого требуют горьковские образы, — мастерства, которое в самом себе должно нести богатейшее содержание. Это мастерство диктуется тем горьковским стилем, который не только достигает типичности, но и возвышается над типичностью к философскому синтезу и прогнозу, тем стилем, который требует от актера играть одновременно и самый образ и свое отношение к образу, т. е. требует того, к чему так страстно стремился Вахтангов.

5

Вся условность вахтанговской постановки „Принцессы Турандот“ была оправдана, как известно, той реалистической предпосылкой, что на сцене фигурировали не персонажи Гоцци, а актеры,

играющие их. Но это были не просто актеры импровизированной итальянской комедии, представляющие сказку Гоцци, — зритель не должен был забывать, что он в студии Вахтангова (по первоначальному плану зритель должен был видеть сквозь большое окно зимний Арбат, по первоначальным наметкам актеры должны были в первый раз появляться в бытовых костюмах, характерных для эпохи гражданской войны). В игре актеров было, в сущности, не два, а три плана: они играли самих себя, — т. е. советских студийцев, перевоплощающихся в актеров импровизированной итальянской комедии, которые разыгрывают сказку Гоцци. И вот этот-то первый, так сказать, автобиографический план и являлся той основой, на которой вырастало все „театроведческое“ содержание спектакля, вся творчески претворенная полемика с декадентским театром.

Если бы поставить себе задачей охватить в одной фразе художественный смысл зрелого творчества Вахтангова, — смысл, обнаженный в „Принцессе Турандот“, то следовало бы сказать, что это была „война на территории противника“. Разве второй вариант вахтанговской постановки „Чуда св. Антония“ не был возвращением гротеска к своей собственной сущности — к реалистической сатире? Разве „Принцесса Турандот“ не раскрывала подлинную сущность театральности — ее реалистическую сущность?

Выше мы приводили резкие возражения Горького против превращения „Достигаева“ в „гротеск“, против тех модернистских тенденций, которые Горький усматривал в акимовской постановке „Гамлета“. То, что эти возражения не имели

никакого отношения к тому принципу гротеска, который развивал в своем творчестве Вахтангов, — это ясно из следующего места воспоминаний Б. Захавы:

„Все дурное в моих замыслах, искусственное, надуманное Горький клеймил словом „гротеск“. В беседе с Горьким, после возвращения его из Италии, я как-то сказал ему, что мы не привыкли слово „гротеск“ считать бранным, так как наш учитель, покойный Е. Б. Вахтангов, именно этим термином определял свое творческое направление. Так, например, „Гадибук“, который в свое время привел А. М. Горького в восхищение, ставился Вахтанговым как раз на основе принципов сценического гротеска.

„Но это же совсем не то. Это совсем другое дело! — воскликнул Горький.

„Гадибук“ — это изумительный спектакль. Это не имеет ничего общего с тем, что вы выдумали. Это ни в какое сравнение не идет“.

И он сердито замолчал, предоставляя мне самому продумать как следует разницу между грубым режиссерским трюкачеством и тем тонким, изящным, глубоким, содержательным, предельно выразительным, идущим от правды самой жизни, насыщенным этой правдой искусством, которое Вахтангов называл термином „гротеск“. [155]

Если бы мы хотели подыскать параллели к тому, что мы назвали вахтанговской „войной на территории противника“, мы бы напомнили о постановке трагедии „Владимир Маяковский“ в „Первом в мире футуристов театре“, где сам поэт, появляясь в своей обычной одежде, без грима и говоря обычной своей речью, исполнен-

ной пафоса трибуна, — появляясь таким среди страшной толпы гротескных уродцев, — разрушал и взрывал символистский „трагический балаган".

И если бы мы хотели найти еще более широкое соответствие художественным явлениям этого рода, мы бы назвали величайшее литературное произведение нашей эпохи — „Жизнь Клима Самгина", где воспроизведены характеры, ситуации, картины многих произведений прошлого, — чтобы переосмыслить их и отвергнуть в них худшее, где воспроизведена декадентская „монодрама" Самгина, — чтобы столкнуть ее с миром реальной действительности и разрушить ее, где главный пафос — это пафос уничтожения мира призраков, давящих на все живое. „Жизнь Клима Самгина" имела общую тему с последними пьесами Горького — тему заката капиталистической эры, тему конца предистории человечества и начала его подлинной истории. Но разве все послереволюционное творчество Вахтангова не объединялось поисками форм для претворения той же самой темы, и разве эти поиски не являлись той основой, на которой выросла впоследствии постановка „Егора Булычева"?

Если Вахтангов, как в свое время Горький и Станиславский, склонен был называть те формы, которые он искал, „символическими" и обращаться иногда, при обосновании своих исканий, к действительно символистским теориям, то он сам раскрыл смысл своего „символизма", сказав, что народ творит „в образах символических", имея в виду народный эпос — эту „квинт-эссенцию веками отлагавшихся, нажитых народом человече-

ских чувств". Он непосредственно связывал свои искания с искусством народа, с эпохой великой революции: „Только народ творит, только он носит и творческую силу и зерно будущего творения..." И еще полнее раскрыл смысл вахтанговского „символизма" спор Вахтангова с одной из его творческих соратниц — артисткой Котлубай, спор о том, как называть новый стиль искусства: реализмом просто или „фантастическим реализмом"?

В этом споре каждый из них был по-своему прав. Права была Котлубай, возражая против термина „фантастический реализм", который мог поставить искания Вахтангова в связь с явлениями декадентского толка и на котором еще несомненно сказались пережитки эстетизма. Но прав был и Вахтангов, не удовлетворяясь термином „реализм", — не потому что он подразумевал под реализмом натурализм, а потому что и реализм старого типа казался ему уже недостаточным, и ему хотелось создать искусство и более реалистическое, и вместе с тем более действенное, более пафосное, более героическое. Но он не находил еще точной формулы для определения своих исканий. Характерно, что в своей статье о Вахтангове Горький отметил то преимущество руководимых Вахтанговым артистов перед артистами Художественного театра, — что в них больше экстаза, больше пафоса. Это было развитие и раскрытие тех элементов, которые зрели уже в Художественном театре, нашедшем в лице Вахтангова достойного продолжателя своих традиций.

Для Вахтангова, как и для Горького, самым важным было достичь такого художественного

стиля, который позволил бы отразить не только прошлое и настоящее, но и будущее, увидеть это будущее в настоящем, осветить этим будущим все свое творчество, все свои образы, все свое вдохновение.

6

Та „новая эра“ — эра пролетариата, о которой писал Энгельс, не только получила непосредственное выражение в творчестве Горького, но и оказала огромное влияние на всех значительных художников-реалистов нашего времени. Ее влияние сказалось на драматургии Чехова, на живописи Серова, на творчестве Станиславского, — это влияние проявилось в неудовлетворенности старыми границами реалистического искусства и в поисках новых, более действенных и более активных форм. Но в том и заключалось своеобразие этого явления, — и это была не вина, а беда этих замечательных художников, — что они сами далеко не все осознавали идейный смысл своих стремлений и далеко не сразу связывали их с той основой, на которой эти стремления только и могли осуществиться — с идеями социалистической борьбы.

И не находя такой основы, они обращали свои взоры (правда, на время — быстро разочаровываясь в этом) к символистскому искусству, к мнимо действенным формам декадентов, использовавших искания этих самых художников, — и мнимый „импрессионизм“ Чехова, и мнимый „модернизм“ Серова, и мнимый „символизм“ Станиславского, — но только „очищавших“ их искания от реализма

и паразитически живших пафосом этого „очищения".

„Что в ней рыдало? Что боролось?
Чего она ждала от нас?
Не знаем..." —

писал Александр Блок, скорбя о трагической гибели В. Ф. Комиссаржевской. Мы знаем, чего она ждала от символистов, мы знаем и то, что этого она не могла найти у них и что именно в этом заключалась ее творческая трагедия.

Иногда борьба декаданса и реализма, стремления творить и стремления „выдумывать" — иногда эта борьба переносилась во внутрь творческого сознания, раздирая его мучительным противоречием. Творчество таких художников принадлежало в своих основах декадансу и было многими своими чертами враждебно тем исканиям реалистической действенности, о которых мы говорили выше. Но творчество таких художников все время заключало в себе нечто, выводящее этих художников за пределы декаданса, толкающее их к реализму. Крупнейшие художники символизма — Брюсов, Блок, Мейерхольд — оказались в рядах советского искусства именно потому, что их творчество заключало в себе такое противоречие. Но, оказавшись в рядах советского искусства, они не все одинаково решительно порвали с декадентским прошлым — одни потому, что не успели этого сделать, другие потому, что прошлое еще владело ими и потому, что они принимали за новое то, что было лишь перекрасившимся старым, что скрывало за архиреволюционной фразеологией реакционную сущность. Пролеткультовская демагогия казалась некоторым

из них более революционным явлением, чем великое творчество Горького. Декадентское „выдумывание“ казалось им более действенным творчеством, чем реалистическое искусство! Они стремились к новому ради нового — и часто уходили поэтому назад, к старому, если не находили в себе сил окончательно расстаться с прежними путями.

„... Действительно великие революции рождаются из противоречий между старым, между направленным на разработку старого и абстрактнейшим стремлением к новому, которое должно уже быть так ново, чтобы ни одного грана старины в нем не было, — писал Ленин. — И чем круче эта революция, тем дольше будет длиться то время, когда целый ряд таких противоречий будет держаться“.[156] Те решительные сдвиги во всех областях культуры, в изживании левацких пережитков, — сдвиги, которые мы наблюдаем в последнее время, обусловлены тем, что противоречия, о которых говорил Ленин, теперь, после вступления страны в эпоху социализма, окончательно разрешаются самой жизнью.

Было ли что-либо удивительное в том, что решающие победы в творческих исканиях тех театров, которые инстинктивно стремились к новому стилю искусства, были так тесно связаны с именем Горького, с его творчеством — с творчеством, в котором мир предстал не как нечто мертвое и чужое человеку, а как осуществляющаяся человеческая мечта, с творчеством, в котором человек выступил не пассивным продуктом обязательств, а творцом истории, с творчеством, в котором познание и преобразование, отраже-

ние и оценка, правда и красота, реализм и героический пафос составили неразрывное единство, взаимно усиливая и обогащая друг друга?

И было ли что-либо удивительное в том, что именно Горький приходил на помощь этим театрам во все те моменты, когда перед ними вставала опасность оторваться от реалистической почвы и оказаться во власти декаданса, — что именно Горький помог Художественному театру преодолеть те реакционные настроения, которые с особенной силой сказались на инсценировках Достоевского, и что именно он помог Театру Вахтангова преодолевать возникшие в нем неодекадентские тенденции?

„Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла, которые Вы не без основания приписываете немецкой драме, с шекспировской живостью и действенностью будет достигнуто, вероятно, только в будущем, да, пожалуй, и не немцами, — писал Энгельс Лассалю. — Во всяком случае, именно в этом слиянии я вижу будущее драмы“.[157] И будущее театра — смело можно добавить к этому. Это слияние достигается впервые действительно не немцами. И не Италии суждено было дать „нового Данте“, — его дала страна, ставшая центром мирового революционного движения.

Эпоха Ленина и Сталина дала своего художественного гения, разрушившего старый мир призраков и выразившего устремления победоносного пролетариата. — Творчество Горького явилось новым шагом вперед в общем художественном развитии. В этом творчестве запечатлен час рождения новой пролетарской эры. Им отмечен

великий перевал от предистории человечества к его подлинной истории. Им ознаменовано начало небывалого художественного расцвета, вызываемого переходом из царства необходимости в ослепительное царство свободы.

Занимающий почетное место в ряду других искусств социалистического общества театр нашей эпохи войдет в историю как Театр Горького. Ибо именно Горький был основоположником того художественного стиля, к которому инстинктивно стремилось все лучшее и талантливейшее в искусстве и формированию которого яростно сопротивлялся декаданс, — того стиля, определение которого было дано вождем нашей эпохи, — стиля социалистического реализма.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] А. П. (М. Горький), „Вопленница“, „Одесские новости“, 1896, № 3660, 14 июня, стр. 2.

[2] М. Горький, „О формализме“, сб. „О литературе“, изд. 3-е, „Сов. писатель“, 1937 г., стр. 437.

[3] А. Блок, Дневник 1911—1913, изд. писателей в Ленинграде, 1928, стр. 135.

[4] М. Горький, „Беглые заметки“, „Нижегородский листок“, 1896, № 250, 10 сентября, стр. 3.

[5] А. П. (М. Горький), „Поль Верлен и декаденты“, „Самарская газета“, 1896 г., № 81, 13 апреля, стр. 2 и № 85, 18 апреля, стр. 2 (перепечатка с комментариями автора книги в ж. „Звезда“, 1937 г., № 6).

[6] Н. Евреинов, „Театр для себя“, часть 1, изд. „Совр. искусство“, 1915 г., стр. 13.

[7] Ф. Комиссаржевский, „Творчество актера и теория Станиславского“, биб-ка „Свободное искусство“, стр. 14.

[8] А. Белый, „Котик Летаев“, изд. „Эпоха“. 1922 г., стр. 276—277.

[9] Н. Евреинов, „Театр для себя“, часть I, стр. 31—32.

[10] Ф. Энгельс, Предисловие к итальянскому изданию „Коммунистического Манифеста“, Сочинения, т. XVI, часть 2, стр. 327.

[11] В. Ленин, „Из прошлого рабочей печати в России“, Сочинения, изд. 3-е, т. XVII, стр. 341.

[12] В. Ленин, „Буржуазия спавшая и буржуазия проснувшаяся", Сочинения, изд. 3-е, т. VIII, стр. 283.

[13] А. Волынский, „Книга великого гнева", 1904 г., стр. 446—447.

[14] А. Волынский, Там же, стр. XXIV.

[15] К. Пятницкий, „Первые пьесы Горького", „Ленинградская правда", 1927 г., № 166, 23 июля, стр. 3.

[16] А. Волынский, „Книга великого гнева", стр. 449—450.

[17] А. Кугель, „Театральные заметки", „Театр и искусство", 1903 г., № 16, стр. 343.

[18] В. Ленин, „Анархизм и социализм", — „Пролетарская революция", 1936 г., № 7, стр. 163.

[19] В. Ленин, „Из дневника публициста," Сочинения, изд. 3-е, т. XXX, стр. 367, тема 17-я.

[20] В. Ленин, „Что такое „друзья народа", Сочинения, изд. 3-е, т. I. стр. 162.

[21] Н. Шебуев, „Спектакль литераторов в театре Яворской" — „Обозрение театров", 1915 г., № 2954, 7 декабря, стр. 11.

[22] В. Мейерхольд, „К истории и технике театра", сб. „О театре", 1913., стр. 4.

[23] В. Мейерхольд, „Русские драматурги", „О театре", стр. 113.

[24] В. Мейерхольд, В. Бебутов, К. Державин, „О драматургии и культуре театра", „Вестник театра", 1921 г. № 87—88, 5 апреля, стр. 2.

[25] „Юг", 1903 г., № 1631, 14 ноября, стр. 3.

[26] „Тифлисский листок", 1904 г., № 285, 1 декабря, стр. 3.

[27] „Тифлисский листок", 1904 г., № 294, 11 декабря стр. 3.

[28] А. Ремизов, „Театр-Студия", „Наша жизнь", 1905 г., № 278, 22 сентября, стр. 3.

[29] „Тифлисский листок", 1904 г., № 278, 23 ноября, стр. 3.

[30] „Юг", 1903 г., № 1585, 17 сентября, стр. 2.

[31] В. Пяст, „Встречи", изд. „Федерация", 1929 г., стр. 30.

[32] А. Родэ, „Гауптман и Ницше", перевод Вс. Мейерхольда и А. Ремизова, изд. типогр. А. Мамонтова, 1902 г.

[33] М. Горький, Письма к Ремизову, „Литературный современник“, 1933 г., № 1, стр. 150.

[34] В. Мейерхольд, „К истории и технике театра“ „О театре“, стр. 30.

[35] А. Блок, Письмо к Вс. Мейерхольду от 22 декабря 1906 г., „Искусство и труд“, 1921, № 1, 29 ноября, стр. 19.

[36] М. Горький, „Об одном поэте“, „Волжский вестник“, 1894 г., № 163, 29 июня, стр. 2.

[37] М. Горький, „Заметки о мещанстве“, „Новая жизнь“, 1905 г., № 1. 27 октября, стр. 2.

[38] М. Горький, Рецензия, „Сибирские огни“, 1928 г., № 1, стр. 215.

[39] М. Горький, „По Союзу Советов“, „Наши достижения“, 1929 г., № 5, стр. 34.

[40] В. Немирович-Данченко, „Из прошлого“, изд. „Academia“ 1936 г., стр. 242.

[41] М. Горький, „О пьесах“, „О литературе“ изд. 3-е, стр. 159.

[42] А. Блок, „О лирике“, Сочинения, т. X, изд. „Советский писатель“, стр. 64.

[43] А. Блок, „О драме“, Сочинения, т. X, стр. 91.

[44] А. Блок, „Бальмонт“, Сочинения, т. X, стр. 184.

[45] А. Блок, „О драме“, Сочинения, т. X, стр. 100.

[46] В. Брюсов, „Ненужная правда“, „Мир искусства“, т. VII, 1902 г., № 4, отд. III, стр. 69.

[47] К. Станиславский, „Моя жизнь в искусстве“, изд. 3-е, стр. 478.

[48] Л. Андреев, „Письма о театре“, Письмо первое, альманах „Шиповник“, кн. 22-я, 1914 г., стр. 231.

[49] В. Мейерхольд, „К истории и технике театра“, „О театре“, стр. 31.

[50] В. Мейерхольд, „К истории и технике театра“, „О театре“, стр. 50.

[51] Л. Андреев, „Письма о театре“, Письмо второе, альм. „Шиповник“, кн. 22-я, стр. 250.

[52] Вяч. Иванов, „Борозды и межи“, „О проблеме театра, „Аполлон“, 1909 г., № 1, стр. 77.

[53] Dorothy Knowles „La réaction idéaliste au théâtre“, Paris, 1934 г., стр. 246—247.

[54] „Письма Леонида Андреева“ (Г. Чулкову), изд. „Колос“, 1924 г., стр. 19, 25.

[55] В. Ленин, „Детская болезнь „левизны“ в коммунизме“, Соч., 3-е изд., т. XXV, стр. 176.

[56] В. Ленин, „О некоторых особенностях исторического развития марксизма“, Соч., изд. 3-е, т. XV, стр. 73.

[57] В. Ленин, Письмо М. Горькому от 7 февраля 1908 г., Ленинский сборник XXVI, стр. 43.

[58] М. Горький, „Еще о „карамазовщине“, сб. „Статьи 1905—1916 гг.“, 2-е изд., „Прибой“, 1918 г., стр. 160.

[59] В. Мейерхольд, „Балаган“, „О театре“, стр. 143—144.

[60] М. Ниротморцев, „У М. Горького“, „Утро России“, 1914 г., № 38, 15 февраля, стр. 5.

[61] Л. Андреев, „Письма о театре“, Письмо второе, альманах „Шиповник“, кн. 22, стр. 249.

[62] „У Горького“, „Русские ведомости“, 1914 г., № 33, 9 февраля, стр, 7.

[63] В. Мейерхольд, „Из дневника“, „О театре“, стр. 99.

[64] В. Мейерхольд, „Балаган“, „О театре“, стр. 169.

[65] „Беседа с Вс. Э. Мейерхольдом“, „Рампа и жизнь“, 1911 г., № 34, 21 августа, стр. 2—3.

[66] M. Gossaert „Jheronimus Bosch“, Lille, 1907 г.

[67] А. Трубников, „Демонизм Иеронимуса Босха“, „Аполлон“, 1911 г., № 5, стр. 7—16.

[68] А. Блок, „Записные книжки“, изд. „Прибой“, 1930 г., стр. 157.

[69] Л. Андреев, „Письма о театре“, Письмо второе, альманах „Шиповник“, кн. 22, стр. 272.

[70] Н. Евреинов, „К постановке „Саломеи“ О. Уайльда“— „Pro scena sua“, изд-во „Прометей“, 1915 г., стр. 16.

[71] Н. Евреинов, „Театр для себя“, часть I, стр. 71.

[72] Н. Евреинов, „Театр для себя“, часть III, стр. 194.

[73] М. Горький, „Равнодушие не должно иметь места“, „О литературе“, изд. 3-е, стр. 113.

[74] В. Бебутов, „Еще о новых путях“ (письмо в редакцию), „Рампа и жизнь“, 1911 г. № 35, 28 августа, стр. 10.

[75] В. Ленин. „Материализм и эмпириокритицизм“, Соч., 3-е, изд., т. XIII, стр. 137.

[76] М. Горький, „В театре и цирке“, „Русское слово“, 1914 г., № 297, 25 декабря, стр. 3 (перепечатано в собр. соч., изд. 1933 г., т. XVII, стр. 272).

[77] М. Горький, „Встряска“ (страничка из Мишкиной жизни), „Нижегородский листок“, 1898 г., № 237, 30 августа, стр. 2.

[78] „Беседа с Вс. Э. Мейерхольдом“, „Рампа и жизнь“, 1911 г., № 34, 21 августа, стр. 2—3.

[79] В. Мейерхольд, В. Бебутов, И. Аксенов, „Амплуа актера“, М. 1922 г., стр. 14.

[80] А. Блок, „Записные книжки“, изд. „Прибой“, Л. 1930 г., стр. 159.

[81] М. Горький, Письмо Б. Захаве от 26 февраля 1933 г., „Рабочий и театр“, 1936 г., № 15, стр. 13.

[82] М. Горький, Письмо М. Зощенко, „Известия“, 1936 г., № 142, 20 июня, стр. 2.

[83] „Мейерхольд против мейерхольдовщины“ (изложение доклада Вс. Мейерхольда), „Литературный Ленинград“, 1936 г., № 14, 20 марта, стр. 2,

[84] М. Горький, Надпись на экземпляре первого тома „Очерков и рассказов“, подаренного Вс. Мейерхольду (цит. по книге Н. Волкова „Мейерхольд“, т. I, изд. „Academia“ 1929 г., стр. 132.).

[85] „У Горького“, „Русские ведомости“, 1914 г., № 33, 9 февраля, стр. 7.

[86] М. Ниротморцев, „У М. Горького“, „Утро России“, 1914 г., № 38, 15 февраля, стр. 5.

[87] „Максим Горький о лозунге времени и театра“, „Новь“, 1914 г., № 28, 16 февраля, стр. 2.

[88] „У Горького“, указ. беседа в „Русских ведомостях“.

[89] М. Горький, „О футуризме“, „Журнал журналов“, 1915 г., № 1, стр. 3—4.

[90] М. Влагин. Маленький фельетон („В них что-то есть. — Невинный маскарад. — Негритянки.“) — „Новое время“, 1916 г., № 14304, 4 января, стр. 4.

[91] „Максим Горький о лозунге времени и театра“, указ. беседа в „Нови“.

[92] М. Ниротморцев, „У М. Горького“, указ. беседа в „Утре России“.

[93] М. Горький, „Письма к читателю“, „Статьи 1905—1916 гг.,“ изд. 2-е, стр. 192.

[94] М. Горький, там же, стр. 195.

[95] Ф. Сологуб, „Театр одной воли“, „Театр“, Книга о новом театре, изд. „Шиповник“, 1908 г. стр. 196—197.

[96] А. Таиров, „Записки режиссера“, изд. Камерного театра, 1921 г., стр. 144.

[97] М. Горький, „О С. А. Толстой“, Соч., изд. ГИХЛ, 1931 г., т. XXII, стр. 146.

[98] К. Маркс, „Тезисы о Фейербахе“, Соч., т. IV, стр. 591.
[99] М. Горький, „По Союзу Советов“, „Наши достижения“, 1929 г., № 6, стр. 15.
[100] М. Горький, „По Союзу Советов“, „Наши достижения“, 1929 г., № 3, стр. 10.
[101] В. Мейерхольд“ „Балаган“, „О театре“, стр. 150.
[102] А. Таиров, „Записки режиссера“, стр. 13.
[103] „Максим Горький о лозунге времени и театре“, указан. беседа в „Нови“.
[104] В. Мейерхольд, „Балаган“, „О театре“, стр. 153.
[105] „Максим Горький о лозунге времени и театре“, указ. беседа в „Нови“.
[106] С. Вартанианц, „Максим Горький в Тифлисе“, „Бакинские известия“, 1903 г., № 13, 16 января.
[107] М. Горький, „Ставьте дело твердо и широко“, „Рабочий и театр“, 1931 г., № 25, стр. 12.
[108] М. Горький, Замечания после закрытого просмотра „Егора Булычева“, 19 сентября 1932 г., „Вахтанговец“, 1937 г., № 16 (32), 16 октября, стр. 3.
[109] М. Горький, Письмо коллективу Первого Рабочего Театра, „Ленинград“, 1930 г., № 1, стр. 98.
[110] „У Горького“, указ. беседа в „Русских ведомостях“.
[111] „Максим Горький, о лозунге времени и театра“, указ. беседа в „Нови“.
[112] В. Мейерхольд, „Балаган“, „О театре“, стр. 154.
[113] А. Таиров, „Записки режиссера“, стр. 21.
[114] М. Горький. Письмо Станиславскому от 2 октября 1912 г., „Октябрь“, 1937 г., № 6, стр. 93.
[115] „Максим Горький о лозунге времени и театра“, указ. беседа в „Нови“.
[116] М. Горький, „Ставьте дело твердо и широко“, „Рабочий и теато“, 1931 г., № 25, стр. 12.
[117] М. Горький, Письмо коллективу Первого Рабочего Театра, „Ленинград“, 1930 г., № 1, стр. 98—99.
[118] М. Горький, там же, стр. 99.
[119] В. Соловьев, „К истории сценической техники comedia dell'arte“, „Любовь к трем апельсинам“, 1914 г., № 6—7, стр. 83.
[120] С. Радлов, „О чистой стихии актерского мастерства“ „Арена“, театр. альманах, изд. „Время“, 1924 г., стр. 97, 99.
[121] В. Иванов, „Чурлянис и проблема синтеза искусства“, сб. „Чурлянис“, изд. „Аполлон“, 1914 г., стр. 5—21.

[122] Б. Захава, „Вахтангов и его студия“, изд. „Academia“, 1927 г., стр. 41.

[123] „Максим Горький о лозунге времени и театра“, указ. беседа в „Нови“.

[124] М. Горький. Письмо К. Станиславскому, „Известия“, 1933 г., № 28, 29 января, стр. 4.

[125] А. Блок, Дневник 1911—1913 гг., изд. писателей в Л-де, 1928, стр. 196.

[126] А. Блок, Записные книжки, изд. „Прибой“, 1930 г., стр. 160.

[127] А. Блок, там же, стр. 159.

[128] М. Ниротморцев, „У М. Горького“, указ. беседа в „Утре России“.

[129] М. Горький, Указ. письмо коллективу Первого Рабочего театра.

[130] К. Маркс, „Миланское восстание“, Соч., т. IX, стр. 107.

[131] М. Горький, Письмо Станиславскому, „Октябрь“, 1937 г., № 6, стр. 88.

[132] М. Горький, „Репетиция“, „Красная газета“ (веч. вып.), 1925 г., № 104—108, 3—7 мая. (Собрание сочинений, т. XXI).

[133] Аврелий (В. Брюсов), „Вехи“, „Искания новой сцены“, „Весы“, 1906 г., № 1, стр. 73.

[134] Н. Евреинов, „Грядущий лицедей“ „Pro scena sua“, стр. 131, 132, 134.

[135] Ф. Сологуб, „Театр одной воли“, „Театр“, Книга о новом театре, стр. 179—198.

[136] Н. Евреинов, „Введение в монодраму“, изд. Бутковской, 1909 г., стр. 15.

[137] И. Певцов, Беседа об актере, „И. Н. Певцов“, изд. Гос. ак. театра драмы, 1935 г., стр. 52.

[138] M. Gorky „The Modern Drama“ — Maxim Gorky „The Judge“, New-Jork 1924 г. стр. IX (перепечатка English Rewiew, 1924 г., April).

[139] В. Мейерхольд, В. Бебутов, „Одиночество Станиславского“, „Вестник театра“, 1921 г., № 8—90, стр. 2—3.

[140] К. Станиславский, „Моя жизнь в искусстве“, 3-е изд., стр. 374—375.

[141] М. Горький. Письмо А. Чехову от декабря 1898 г. „М. Горький, Материалы и исследования“, т. II, изд. Академии Наук СССР, 1936, стр. 143.

[142] М. Горький, Письмо А. Чехову от 5 мая 1899 г., там же, стр. 163.

[143] М. Горький, Письмо А. Чехову от начала января 1900 г., там же, стр. 186.

[144] К. Станиславский, „Моя жизнь в искусстве“, 3-е изд., стр. 365.

[145] К. Станиславский, там же, стр. 600.

[146] Бель-Ами, „Из Москвы“, „Театр и искусство“, 1905 г., № 21, стр. 335.

[147] М. Горький, „Вахтангов в театре „Габима“, „Театр и музыка“, 1922 г., № 1—7, 14 ноября, стр. 9.

[148] К. Б. Вахтангов, Из дневников и записей, Материалы музея театра им. Вахтангова (опубликованы в ж. „Красная новь“, 1933 г. № 10, стр. 221).

[149] В. Волькенштейн, „О героическом театре“ (краткий очерк доклада, прочитанного на съезде по внешкольному образованию), „Вестник театра“, 1919 г., № 30, стр. 3.

[150] „Принцесса Турандот“, ГИЗ, 1923 г., стр. 134.

[151] М. Горький, „Две беседы“, изд. „Молодая Гвардия“, 1931 г., стр. 12.

[152] М. Горький, „По Союзу Советов“, „Наши достижения“, 1929 г., № 1, стр. 34.

[153] М. Горький, „О Сером“, „Жало“, 1905 г., № 1, 29 ноября, стр. 2 (перепеч. в сб. Горький, Материалы и исследования, т. I, стр. 33—37).

[154] М. Горький, Замечания после прогона „ Достигаев и другие“ 7 октября 1933 г., „Вахтанговец“, 1938 г., № 8, 28 марта, стр. 3.

[155] Б . Захава, „Работа с Горьким“, „Советское искусство,“ 1938 г., № 40 (446), 28 марта, стр. 3.

[156] В. Ленин. „Лучше меньше, да лучше“. Сочинения, т. XXVII, стр. 414.

[157] Ф. Энгельс, Письмо Лассалю, Соч., т. XXV, стр. 258—259.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 3
Театрализация жизни 15
„Театр для себя“ и „театр упрека и мести“ 35
Лирика, с которой боролся Горький 63
Трагический балаган 84
„Стилизованный кукиш“ 106
Два театра импровизации 121
Закрепощение актера 138
Новаторство подлинное и мнимое 154
Примечания 182

Ответственный редактор
Е. М. Кузнецов
Технический редактор
Э. Ю. Блейх
Переплет и титул по рисунку
Г. Д. Епифанова

Сдана в набор 10 мая 1938 г.
Подп. к печати 17 авг. 1938 г.
„Искусство“ № 442. Печ. лист. 6. Заказ № 1358. Формат 72 × 104¹/₃₂. Авт. листов 7. В 1 бум. листе 93568 п. зн. Тираж 5000 экз. Ленгорлит № 3422

Типография им. Володарского,
Ленинград, Фонтанка, 57

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
13	5 сверху	Заслуги	Заслуга
107	5 сверху	краска	окраска
179	2 снизу	обязательств	обстоятельств

Б. Бялик. Горький в борьбе с театральной реакцией.

62 k.