

ЕВРЕИНОВ



КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

„ТРЕТЬЯ СТРАЖА“

Н. Н. Евреинов

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ≡ НОВАЦИИ ≡

РИСУНОК НА ОБЛОЖКЕ В. В. ПАКУЛИНА

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «ТРЕТЬЯ СТРАЖА»
ПЕТРОГРАД * 1922

Настоящее издание отпечатано в ко-
личестве двух тысяч экземпляров
в 5-й Государственной типографии

PRAEMUNITIO.

Все ветшает в этом мире и сами боги не составляют исключения:—„Ветхий Денми“ с седою бородой.

Но рядом с этой истинной истина о непрестанном обновлении всего сущего! И сами боги не составляют исключения:—„Ветхий Денми“ уступает место юному „Назорею“, Старый Завет—Новому.

И как в религии, так и в науке, так и в искусстве: непрестанные *новации*, т. е. непрестанные обновления, непрестанные замены дряхло-обветшавшего стойко-юном, освежения, укрепления, упрочения на новых (верится, лучших, вернейших) началах...

Одно дело—реформа, революционный сдвиг, ломка и перемена.

Другое дело, хоть и сродное первому,—новация.

Эта книга—дань бегущего косности театроведа новационному духу нашей, насыщенной этим духом, эпохи.

Из длинного ряда статей по вопросам театра, написанных мною и частью напечатанных за последние годы в различных журналах, я бережно выбрал,—верный данник времени,—исторические, критические и теоретические новации, переработал их заново, исправил, расширил, углубил, собрал во едино, поставил в очередь, с логически-диктуемой последовательностью, и вот Книга!

Да будет она питательным кусом всем ревнителям театроведения в эти дни их книжного голода.

Н. Евреинов.

О декоративном искусстве древне- русского театра.

1.

Древняя Русь пред декоративным соблазном.

Тот, кто знаком возможно-исчерпывающе с языческим культом древней Руси, кто изучал наш фольклор с ученой добросовестностью, останавливаясь пристальным взором на внешне-обрядовой стороне наших народных игр, начиная с колядных и кончая свадебными, кто обратил внимание на кудрявость речей наших былинных героев, на мелизмы наших старинных напевов, на излюбленную фактуру наших исконно-русских архитектуры и живописи, кто отметил должным образом наш излюбленный орнамент, одинаково вычурный и сложный как на внутреннем убранстве хором, так и на оружии, и на всяческой утвари, чье эстетическое чувство, наконец, оценило во всех подробностях наши древние наряды, в которых варварская татарщина конкурирует в броскости с преутопченным византизмом,—тот, разумеется, не станет оспаривать совершенно исключительную приязнь нашего русского народа ко всему *декоративному*, где бы и в чем бы эта декоративность ни выражалась, какою бы ценой порой она ни достигалась,—приязнь древнюю, как сама Русь.

Примеры этой исключительной любви к декоративности каждый в изобилии и без труда найдет в истории культуры нашего народа; а найдя, быть может, придет к поистине

парадоксальному выводу, что декоративному началу того или другого явления во многих случаях нашей государственной, общественной и частной жизни придавалось порою значение не только первостепенной важности, но даже, как это ни кажется невероятным — подлинно-решающего критерия.

Я укажу лишь на один пример, но пример настолько доказательный, что рядом с ним как бы ступеньваются все остальные: — *крещение Руси!*

Как нам известно из летописного предания, Владимир, поколебленный в основных догматах своей языческой веры Болгарами-магометанами, Хозарами-иудеями, Немцами-католиками и Греками-православными, отправил послами десять „смышленных мужей“ для испытания предложенных ему культов на месте. Это было сделано по совету бояр и старцев, окружавших Владимира, совету, который Макарий архиепископ Харьковский¹⁾ находит тем более благоразумным, что для предков наших, абсолютно не способных судить о достоинстве веры на основании *отвлеченных* догматов, оставалось только одно: „пойти и посмотреть *собственными очами* въ эти религіи въ ихъ *внѣшнемъ проявленіи и одеждѣ*“. Само собою разумеется, что при таком подходе к оценке религиозного культа, „смышленные мужи“ Владимира не могли плениться ни сдержанно-скромным, в смысле театрально-декоративном, богослужением евреев, ни равным образом богослужением магометан, чьи храмы, согласно запрещению Пророка, вовсе лишены пластических украшений, ни, наконец, богослужением католиков, в простом, обыкновенном храме, совершаемым к тому же лишь одним священнослужителем. Не то ожидало „смышленных“ в Царьграде, где их привели в великолепный своим декоративным убранством Софійский храм, причем император еще „наутрія посла къ патреарху, глаголя сице: „придоша Русь, пытающе вѣры нашея, да пристрой церковь и крилось, и самъ причинися въ святительскія ризы, да видятъ славу Бога нашего“. „Си слышавъ патреархъ, повелѣ создати крилось, по обычаю створиша праздникъ, и кадила выжыгоша, пѣ-

нія и лики съставиша. И иде съ нимъ въ церковь, и поставиша я на пространнѣ мѣстѣ, показующе красоту церковную, пѣнія и службы архіерѣйски, престоианье дьяконѣ, сказующе имъ служенье Бога своего“²⁾).

Послы Владимира, как и следовало ожидать, пришли в восторг от этого „представленія“ („во изумлѣннѣ бывше, удивившеся“) и, возвратясь домой, заявили князю и дружине его, что „есть служба ихъ (т. е. грековъ) паче всѣхъ странъ“, так как „нѣсть бо на земли такого *вида*, ли *красоты* такая“.— „Мы убо не можемъ забыть *красоты* тоя“,— говорили послы, само собою ясно, подразумевая под этою „красотою“ лишь внешне-театральную, т. е. *декоративную*, в широком смысле этого слова, обаятельность помпѣзнаго богослуженья византийцев X-го века, так как тайна Христова ученья, духовная, внутренняя красота евангельской истины, была для этих оглашенных еще непонятна, чужда, невоспринимаема. Они могли судить только по внешнему, только по наружной лепоте, только декорум места и действующих мог служить им настоящим мерилом.— Так, „смышленным“ не понравилось богослужение Болгар-магометан главным образом потому, что они „стояша без пояса“ и „нестъ веселья в них“, а в богослужении Немцев-католиков просто—„красоты не видехом никоея же“.

Рассказ их о великоленном „красивом“ и а contrario „веселом“ богослужении греков настолько заразил Владимира, настолько показался ему аргументированным чрез „красоту“, что он, по словам летописца, немедленно-ж спросил: „гдѣ крещенье прїимемъ?—Они же рекоша: „гдѣ ти любо“. И Владимир крестился! крестился в богатейшем Херсоне, где „священнодействия св. веры—по сведениям архиепископа Макария“³⁾—совершались со всею *пышностью обрядов*“.

Резюмируя данные летописного преданія, сюда относящиеся, приходишь к выводу, что решающим событием для крещения Руси послужило на самом деле не что иное, как торжественное *представление боюслужения в прекрасно декорированном Софійском храмѣ*, которое иначе, как „представле-

ние", в чисто *театральном* смысле, и не могло быть воспринято неведавшими ни языка, ни подлинного смысла священнодействия посланцами Владимира.

Историк Елагин⁴⁾, базируясь на неожиданно-диалектической форме относящихся сюда строк летописи, идет еще дальше, в смысле театрального обоснования крещения Руси;— согласно его изысканиям, одна из жен Владимира—гречанка из монахинь, доставшаяся ему по смерти Ярополка, „составила из лиц разных проповедников *драму* в пяти действиях и *представивши ее на театре пред Владимиром*, сильно поколебала сердце язычника и склонила его к принятию веры греческой“.

Здесь не место разбирать детально оригинальную гипотезу Елагина, которая интересна для нас лишь в смысле предположения о проникновении к нам сценического искусства, а стало быть и понятия о декорациях еще во времена Владимира. Гораздо уместнее здесь выразить удивление той гневной отповеди, какую вызвала эта гипотеза в лице наших почтенных архипастырей Платона и помянутого Макария, склонных думать, что всякое, в том числе и мистерияльное театральное представление „самая истины важность уменьшает“. Как будто то представление, которое, согласно летописи, явили перед „смышленными“ Владимира владыки царьградские Василий и Константин, не было для сих язычников таким-же, по существу, *театральным* как и данное, согласно розысканию Елагина, перед самим Владимиром вдовою Ярополка!

Как-бы то ни было (прав Елагин или нет) для нас важно в этом историческом событии подчеркнуть одно:—*театрально-декоративное* уже в X-ом веке послужило на Руси главнейшим если не единственным критерием в вопросе первостепенной государственной важности, каким несомненно является приобщение народа к иноземному религиозному культу.

После сказанного нет ничего удивительного, что, когда стал приближаться срок приобщения Руси к западной культуре, это приобщение началось с придворных увеселе-

ний театрального характера, причем главнейшим соблазном в деле заимствования Русью западно-европейского театрального *usus'a* послужило опять-таки не что иное, как *декоративное начало* спектаклей, виденных „смышлеными“ русскими путешественниками в землях „зарубежных“, начиная с XV века.

Вот как передает например суздальский епископ Авраамий свои впечатления о виденной им в лето 6945 (1437 г.) во „Фряжской земле, во граде Флоренце“ мистерии (—цитирую в отрывках): „и на том месте наряжен мост, камень от стены до другие стены, на каменных же столпах высоко, яко трою сажений, в широту же полутретьи сажени, той мост весь наслан красными приволоченьми, и на том слании у левыя страны учинена кровать с великими господьми подслания и одеяния, у кровати же тоя возглавие учинено вельми чудно, и драгими заглавии наложено, и на том великом и чудном месте отрок благообразен сядяше, оболчен в драгую и пречудную девическую ризу и венец... и то есть все устроение закрытожь, яко вверху прежде реченное место оно драгими сукны Фряжскими и завесами красными... и се скоро отторгнутся запоны от верху устроенного того места, и пустят из места того туючый гром в подобия небесного грома... Схождение его (Ангела) сице бысть: в тылу ему на портах среди хребта наряжено два колеса мала, и отнюдь не видима суть высоты ради, и те колеса тех дву вервей держащися, и по них третнею тончайшею вервию людие сверху спущаху и к верху возношаху, тии же люди к верху устроением ничем невидими суть, и дивно есть чудное то строение видением... От отца огонь поиде с великим шумом и гремением беспрестанно к прежереченным трем вервем на средину помосту того, где Пророцы стояше, а назад верху той же огонь возвращашеся, и придко к низу приходяше от верхней, то обращаешся, от ударения ж того вся церковь искрами наполняшеся, Ангел же иде к самому верху, радуяся, помова рукама семо и овамо и крилома движима, просто и чисто видети, яко ему летящу, огонь же больше начнет от верхнего того

места исходит по всей церкви той, и сыпаться великим и страшным гремящим, и невжигаемые свеща в церкви тоя много от великого того огня зажгутся“⁶).

Длина и ширина помоста, на котором была разыграна мистерия, одежда лицедеев, рисунок занавеси, апофеозный фейерверк, устройство сцены, машин, *декораций*—вот что с исключительною тщательностью отмечает в описании „фряжской хитрости“ благочестивый в православии своем, не смотря на увлечение „латынщиной“, иерарх.

Подобным образом наверно и послы Владимира описывали ему „чюдное видения и хитрое деяние“ Царьградского храма! Несмотря на всю свою „премудрость“, епископ Авраамий не в состоянии понять надлежащим образом драматического смысла невиданного им дотоле зрелища, тем более оценить его; частности же *внешней обстановки* мистерииального представления не требовали для оценки их ни знания языка, ни знания литературных форм, ни прочей премудрости;—оценить эту внешне-театральную форму мистерии было таким образом вполне по силам Авраамию, и он только ею главным образом и плененный, сумел описать ее в своих рассказах столь соблазнительно и интригующе для современников, что последние распространили его рассказ в многочисленных списках. (До нас дошло девять таких списков: 1) в рук. XVI в., напечатанной А. Поповым, 2) Моск. Синод. Библиотеки № 272, 3) Новиковский, 4) Румянцевский, 5) Тихонравовский, 6—9) Погодинский № № 1557, 1571, 1572, 1952. П. О. Морозов⁶), предполагает, что имеются еще и другие списки).

Рассказ епископа Авраамия интересен для нас в том отношении, что, во 1-х, он представляет собой (если отбросить Елагинскую гипотезу), *первоисточник сведений наших предков о театральных декорациях* в узком смысле этого понятия, во 2-х—является как-бы литературной подготовкой к тому мистерииальному действу, которое *впервые* довелось нашим предкам увидеть, как подлинное театральное представление с соответствующими *декоративными* атрибутами.—Я говорю о так называемом „*Пещном действе*“, заимствован-

ном русскими из обихода греческой церкви,—действе, которое мы застаем в Новгороде совершающимся перед Рождеством уже в начале XVI века.

Так как в нашу задачу планомерного изложения истории внешней сценической культуры в древней Руси не входит описание драмы, как литературно-музыкального произведения, мы остановим внимания читателя (и так мы будем поступать и впредь) лишь на декорационных, костюмерных и бутафорских моментах этого действа.

Для совершения „Пещного действа“,—как это ни кажется противоречивым театральному заданию—не только не пользовались иконостасом, как неким „задником“, уже готовым и вместе с тем дающим основное настроение, а наоборот: некоторые иконы с висящими перед ними паникадилами вовсе убирались из храма вместе с архиерейским амвоном, на месте которого ставилась так называемая „халдейская пещь“, в виде круглой деревянной ширмы, украшенной обычно резьбой и позолотой. В частности (весьма для нас замечательной) такая „пещь“, хранящаяся в Новгородском Софийском соборе ⁷⁾, сделана из липового дерева и имеет в высоту $3\frac{1}{4}$, а в диаметре $2\frac{3}{4}$ аршина, состоит из 12-ти столбиков, утвержденных на круглом деревянном основании и продолжающихся во всю высоту „пещи“. Между столбиками внизу поставлено по одному резному человеку, в одежде, с поднятыми кверху руками; на руках и на головах их утвержден круг из брусьев, шириною побольше четверти аршина; на брусьях поставлены продольные доски, числом 10, оканчивающиеся вверху полукружием: на каждой доске по три резных святых, в круглых и продолговатых рамках. В сохранившихся надписях разбирают имена „Гедна (Геден)? Соломон, Илья, Иоанн и Николае“. Об этой „пещи“, (которая в описи, составленной в половине XVII в. определена как „пещь дровяна решетчатая“) в летописи 1553 г. говорится, что архиепископ Макарий „постави в Соборной церкви св. Софии в великом Новгороде *амбон*, весьма чуден и всякия лепоты исполнен: святых на нем от верха в три ряда тридесять“.

Подобные описанной „пещи“⁸⁾ были раньше в Московском Успенском и в Вологодском соборах.

Над такою „пещью“, окруженною зажженными свечами, прицеплялась за железный крюк (на котором обыкновенно висело поникадило) пергаментное или кожаное изображение „Ангела Господня“, двусторонне раскрашенное, спускавшееся и поднимавшееся на веревке, проведенной в алтарь. Изображения это вырезывались обычно из *двух* кож, которые потом склеивались;—в приходе-расходных книгах, Вологодского архиерейского дома, под 1637 г. декабря 8-го, значится: „куплены две кожи подъ архангеловъ образъ, что надъ пещнымъ дѣйствомъ... Да изъ тѣхъ же кожъ выкроенъ и сшитъ и склеенъ образецъ подъ архангеловъ образъ“.

В отношении *костюмировки* участников „Пещного действия“ известно, что она, несмотря на всю примитивность данного „действия“, являла довольно таки сложное и даже вычурное убранство лицедеев;—так, „халдеи“ (первое упоминание о которых, кстати заметить, мы находим в приходе-расходной книге Новгородского архиепископского дома под 1548 годом) были наряжены в короткополое платье (называвшееся „юпами“), сшитое из красного сукна, с оплечьями из выбойки, и в конические шапки, раскрашенные и позлащенные (называвшиеся „туриками“), сделанные из дерева или кожи, с опушкой из заячьего меха или даже горноста, что, повидимому было в зависимости от богатства прихода. Интересно отметить, что Олеарию эти „халдеи“ напоминали своим красным костюмом западно-европейских „масляничных шутовъ“. Отроки Анания, Азария и Мисаил были обычно одеты в белые, полотняные стихари с оплечьями и перерукавьями из цветной бархатеи, с „источниками“ из крашеины и такими-же подпушками⁹⁾, причем на головах их были надеты венцы с медными литыми... крестами (анахронизм!). Из театральных атрибутов „Пещного действия“ следует упомянуть еще, кроме плоской фигуры двусторонне разрисованного „Ангела Господня“, еще „убрусцы по выямъ“, т. е. полотенцы, которыми связывались пленные отроки, позолоченные „пальмы“ в руках „халдеевъ“, которыми они гораздо

„примѣривались“, понукая отроков, и железные трубки для выдувания на огонь „плавунъ травы“ (*Lycopodium clavatum*).

В постановке этого первого изчужа заимствованного действия, русские сразу-же проявили такую любовь к внешне-зрелищному, что очень скоро превзошли в декоративной монстрации его самих греков, казалось-бы до-нельзя искусственных в подобной монстрации (вспомним инсценировку богослужения в Софийском храме!). Об этом мы можем верно заключить, напр., из „Dialogus adversus haëreses“ солунского архиепископа Симеона (†1430), где имеются между прочим прямое указание, во 1-х, что греческий обряд „Пещного действия“ совершался вообще с гораздо большей простотой, во 2-х, что столь живописные в нашем действе „халдеи“ совсем не принимали в нем участия у греков и в 3-х, что „Ангела Господня“ в греческом действе *только подразумевали*, отнюдь не спуская подобия его сверху, ради вящего „*coup de théâtre*“.

Эта любовь наших предков к декоративно-механическим ухищрениям как нельзя лучше сквозит в следующем, напр., описании спектакля, виденного в 1658 г. во Флоренции Боровским наместником В. Б. Лихачевым:

„Князь приказал играть,—начинает свое повествование Лихачев (сразу же давая понять этими словами, что речь идет о придворном спектакле),—объявились палаты и быв палата и вниз уйдет и того было шесть перемен, да в тех же палатах объявилось море колеблемо волнами и в море рыбы, а на рыбах люди ездят, а на верху палаты небо, а на облаках сидят люди, и почали облака и с людьми на низ опущаться, подхвата с земли человека под руку, опять вверх же пошли, а те люди, которые сидели на рыбах, туда же поднялись вверх, за теми на небо. Да опускался с неба же на облаке сед человек в карете, да против его в другой карете прекрасная девица, а аргамачки под каретами как быть живы, ногами подрагивают, а князь сказал, что одно солнце, а другое месяц... А в иной перемене в палате объявилось поле, полно костей человеческих и

вороны прилетели и начали клевать кости, да море же объявилось в палате, а на море корабли небольшие и люди в них плавают. А в иной перемене объявилось человек с пятьдесят в латах и начали саблями и пинагами рубиться и из пищалей стрелять, а человека с три как будто и убили и многие предивные молодцы и девицы выходят из-за занавеса в золоте и танцуют и многие диковинки делали" ¹⁰).

Как видно из этого описания, русский зритель на первых порах своего приобщения к западной театральной культуре настолько увлекается *внешней* стороной спектакля, что даже не считает нужным вникнуть в *содержание* оно, или хотя бы только разобраться в таких загадках представления, как люди, оседлавшие рыб, поле, усеянное „мертвыми костями“ и т. п.—Ценность драматического произведения, повидимому, совершенно безразлична нашему Боровскому наместнику! Зато ценность постановки всеразумеется не могла его не заинтересовать и он с обязательностью сообщает в конце своего описания, что „стало де оно в 8000 ефимков“.

Не выше в понимании театрального искусства Запада, оказались и другие русские XVII-го века, если судить по их описаниям, сюда относящимся. Исключение,—да и то условное—составил разве что П. А. Толстой (см. его „Путевой дневник“ 1698 г.), у которого, наряду с описанием устройства Венецианской сцены и костюмов („Наряды на них бывают изрядные, золотые, и серебрянные и каменью бывают в тех уборах много: хрусталей и вареников, а на иных бывают и алмазы и зерна бурмицкие“) имеется уже указание на сознательно-критическое отношение автора к *декорациям*, которые он называет „*перспективами*“. Удивляться, однако, П. А. Толстому, а тем более превозносить его за большее, сравнительно с его современниками, понимание театра, нам отнюдь не приходится, так как за четверть века до появления на свет его рукописи в самом сердце Руси были уже разыграны перед царскими очами и всею московскою знатью „Коме-

дин", присутствуя на которых русские могли уже не с чужих слов, а сами, воочию, познакомиться с „*рамами перспективного письма*“, названными П. А. Толстым „*перспективами*“.

Говоря так, я имею в виду „*комидийную хоромину*“, воздвигнутую в 1672 г. по указу царя Алексея Михайловича.

Однако, существует предположение, и небезосновательное, что спектакли в этой „хоромине“ не были первыми из когда-либо разыгранных в Москве по западному образцу. Так, один из современников первого самозванца, рассказывая „о сотворении ада на Москве-реке Растригою“, сообщает, что последний „сотвори себе в маловременней жизни потеху, а будущий век знамение преевечного своего домовища, его же в российском государстве, ни в которых воинах, кроме подземного, никто же виде на земли,—ад превелик зело, имеющ у себе три главы,—и содела обоюду челюсти его от меди бряцало велие; егда же разверзает челюсти своя, и извну его яко пламя предстоящим ту является, и велие бряцание исходит из гортани его, зубы же ему имеющу осклабленне и ногти ему яко готовы на ухапленне, и из ушью его якоже пламени распалавшуся; и постави его, проклятый он, прямо себе, на Москве реце, себе во обличение, даже ему из превысочайших обиталищ своих зрети нань всегда и готову быти в нескончаемые муки во нь на вселение и с прочими единомысленники своими“¹¹⁾.

Этот „превелик зело“ ад был, по всей вероятности, ничем иным, как нижней частью трехъярусного мистерияльного театра (1) ад, 2) земля, 3) рай), обычного в этой форме на Западе еще с XIII-го века,—театра, который, как всенепременный в эпоху Самозванца показатель роскоши и веселья „настоящего“ великокняжеского двора, был, надо думать, очень кстати в смысле *ludus caesareus* с точки зрения ловкой, хитрой, умевшей „пустить пыль в глаза“ и вместе с тем европейски-просвещенной свиты лже-Дмитрия. (Насколько известно, эта „ужасная“ деко-

рация была сожжена после смерти Самозванца вместе с его телом).

Устраивались иногда спектакли (разумеется — „домашнего“ характера) и у „немцев“, проживавших в Москве, где русские, в качестве гостей, могли также до появления „комидийной хоромины“ Алексея Михайловича познакомиться с чужеземной „потехой“; — так, например, английский посол граф Карлейль сообщает в своем описании поездки в Россию, что еще в 1664 г. у него в доме (на Петровке) была представлена комедия.

Наконец, известную подготовку к восприятию театрального зрелища, декоративно-обставленного на западный лад, несомненно дали нашим предкам школьные спектакли Киевской Духовной Академии и кукольные театры (малорусский вертеп и белорусская бетлейка), ставшие известными у нас, если не задолго, то во всяком случае до театрального начинания Алексея Михайловича. (Обычай школьных спектаклей у киевских семинаристов проф. Вл. Резанов относит к 30—40-м ¹²⁾, а проф. Б. В. Варнеке к 20-м годам XVII-го века ¹³⁾; в отношении же времени появления в южной Руси вертепа авторитетный Е. Изопольский ¹⁴⁾ сообщает, что ему довелось видеть в Ставищах вертеп с надписью „року Христового 1591 збудованы“).

О декоративном обставлении школьных спектаклей, как в Киевской, так и в других Духовных Академиях, возникших со временем в подражание первой, мы ничего определенного, из строго-проверенных документальных данных, не знаем и можем судить об этом лишь предположительно. По всей вероятности пластическая часть „школьной драмы“ явилась у нас в постановках таким же сколком с западного оригинала, как и литературная ее часть. Правда, митрополит Евгений ¹⁵⁾, касаясь начального периода этих академических „невинных“ игр, живописует их как в высшей степени простецкую забаву, вне декораций, под открытым небом; однако, — как справедливо полагает Б. В. Варнеке, — есть „основание полагать, что

наряду с спектаклями при такой упрощенной обстановке устраивались иногда спектакли и на сцене, скопированной с тех сцен, которые на Западе служили для представления мистерий и средневековых драм и, состоя из нескольких ярусов, представляли возможность действию пьесы происходить одновременно в нескольких местах без особой перемены декораций¹⁶⁾.

Следует тут же заметить, что вопрос о практике многоярусной постановки у нас духовных драм толкуется нашими видными историками театра различно.

Так, Н. Тихонравов¹⁷⁾ утверждает, что „наш театр XVII в. сохранял довольно верно устройство и вид средневековой европейской сцены относительно среднего и, частью, верхнего этажа (т. е. земной сцены и рая); зато... в нем никогда не было места аду или нижнему этажу западно-европейской сцены“. Отсутствие ада в нашем театре—по мнению Тихонравова—составляет характеристическую черту в отличие от западных.

П. О. Морозов же¹⁸⁾, вопреки утверждению Н. Тихонравова, указывает, что декорация ада в нашей духовной драме была, что видно уже из ремарок к постановке действия об Алексее Божием человеке („ад, в виде ямы, где находился змей и слышался шум разных железных вещей... проявляет свое действие, когда Virtus... страшит адскими муками, которые ожидают грешников: „Ту змий рот роззявит и дым испускает“). „Подобным же образом—замечает П. О. Морозов—по всей вероятности, была устроена сцена и для представления Рождественской комедии св. Димитрия Ростовского“, где „зрители видели, с одной стороны, ангелов, спускающихся с неба (из рая) к пастухам, а с другой—Ирода, мучимого в аду. В аду же—по предположению П. О. Морозова—помещались и циклопы, которых Вражда заставляет ковать себе оружие; оттуда же выходили на землю аллегорические фигуры Брани, Ненависти, Смуты“ и пр.

Не больше проливает свету на декорации, обставлявшие спектакли Киевской Академии, и К. Широцкий, в своей

любопытной статье „Де-що про художню обстанову старого українського театру“. — „Але обстанови, що оточувала вистави старих п'єс, ми не знаємо“ — малообещающе констатировал он в первых-же строках своего исследования. „Яка ж вона справді була? чи уживалися до постанови цих п'єс які декорації? які убори або маски вбирали на себе артисти?“.. Задавшись этими вопросами, автор разрешает их главнейшим образом ссылкой на иллюстрации к „Комедии притчи о блудном сыне“ Симеона Полоцкого, прибавляя к подробному разбору этих единственных, по свидетельству Д. Ровинского, иконографических данных театра XVII-го века, что „З рисунків до сеї ж комедії видно й то, як одягалися актери“. То обстоятельство, что иллюстрации эти (распространенные впоследствии в качестве лубочных картинок) гравированы по рисункам голландца Пикара и производят на самом деле не нашу сцену, а чужеземную, с чужеземными-же костюмами на действующих лицах, — не слишком смущает К. Широцкого, признающего даже „що одяжки сі можуть зійти також за українські убори“, так как „персонажі“ в гравюрах до „Комедії о блудном сині“ одягнені наче в козацькі кереї, в жупани, і тільки відзначаються на них чужоземні довгі коси (парики), бороди та вузькі штани, такі подробиці справді запозичені від чужинця, хоч би й у такого майстра, як Дюрер, у которого блудный сын близкий до того, що мається у нашому Криловському учительному Евангелію 1606 р.“. Однако, несмотря на заявление К. Широцкого, что „таким чином“, в де-якій мірі через показані гравюри, *не трудно* відреставрувати приближную театральну обстанову українських драматичних вистав старої пори“ ¹⁹⁾ мы полагаем, что, наоборот, это *очень трудно*, тем более, что картинки Пикара представляют собой лишь иллюстрации отдельных сцен, а не целого, которое, в постановочном отношении верней всего приближалось к трехъярусному плану средневековой мистерии.

Не разделяя взгляд К. Широцкого на декорации стародавнего украинского театра, мы, вместе с тем отдаем должное его интересной гипотезе о первых южно-русских декораторах.

В самом деле „хто робив ті декорації?—Може малярі,—отвечает К. Широцькій—досвідченні в росписуваню будинків і церков, а може декорації готувалися власними силами артистів. Таких актерів-малярів з пиворізів вивів по крайній мірі Довгалецький в одній своїй „комедії дійствій на честь Рождества Христового. „І то не дивно, бо усякі драматичні утвори перш за все виставлялися в Київській Академії її спудеями, а там обстановка виховання була така, що естетика охоплювала кожного студента, в чому переконатися не важко хочай би з того, що спудеї Академії,—пиворізи, бакаляри були проводниками в народ освіти й всяких штук, не виключаючи драматичної малярської, бо в XVIII в. в Академії велось навчання гражданської архітектури і рисовання. Таким чином, в старому українському театрі можна допустити свого архітекта - сценаріуса декоратора“ ²⁰).

Скорей всего, что такими „архитектами-сценаріусами декораторами“ были „малярі, досвідченні в росписуваню будинків і церков“, так как „древняя мистерія,—по верному и крайне важному для нас замечанью Н. Тихонравова ²¹),—как простое, наглядное представление библейских событий, имела одну задачу с иконописью, „которая для необразованного простолюдина должна была, как икона, служить заменой и объяснением священного Писания. Это совпадение в задачах церковной живописи и духовной драмы—говорит Н. Тихонравов—не осталось без влияния на структуру и сценическую постановку последней. Актер, выходя на сцену, точно так же называл имя представляемого им лица и предлагал краткую характеристику его зрителям, как на иконах из уст изображенных на них святых выходили или подписи их имен, или произносимый ими текст. Действующие лица мистерии являлись в том-же виде, с теми-же атрибутами и в тех-же одеждах, в каких уже изобразила их иконопись или скульптурныя изображения, украшавшія храмы и церковныя порталы. Вообще чем древнее мистерія, тем вернее она художественному типу образовательных искусств христианского времени“.

Наиболее полное, однако, совпадение задач церковной живописи и духовной драмы, с вышеуказанными Н. Тихомировым последствиями, достигалось у нас несомненно Рождественским вертепом, так как, в основе своей этот кукольный театр заимствовал из церкви не только действо, но и самые картины Рождества Христова в трактовке иконописцев XV—XVI вв. Достаточно сказать, что вертеп, в зародышевом состоянии, т. е. в том виде, в каком его знала некогда Австрия и Польша, откуда он перешел впоследствии к нам,—такой примитивный вертеп являл собой на первых порах не более, как иконопись декоративного характера, помещавшуюся в глубине панорамовидного ящика, и лишь впоследствии изображенные живописцем библейские „персонажи“ ожили в виде кукол.

Такой вертеп-театр принял со временем вид небольшого домика стиля „Ренессанс“ (2 арш. 1 верш. в высоту и 1½ арш. в ширину), украшенного церковной луковкой с крестиком и разделенного на два яруса: верхний служил изображению Святого Семейства и действиям, сопровождающим явление Христа, нижний—представлению судьбы Ирода и ряду сцен из народной жизни ²²).

Устройство белорусской бетлейки (—родной сестры малорусского вертепа по шопке, их общей польской матери!) равным образом не отличается декоративною замысловатостью. „Это ящик со стеклышками, а иногда и без них, просто с поднимающейся переднею стенкой. Пол покрыт заячьей шкуркой, чтобы не было видно прорезов, по которым кукольник водит своих деревянных, украшенных пестрыми лоскутками кукол. Обстановка внутри театра та же, что и в польской шопке, лишь иногда задняя стенка верхней сцены изображает иконостас“.—Так описывает бетлейку (яселки тож), на основании ряда фольклорных источников, В. Н. Перетц в своей прекрасной работе „Кукольный театр на Руси“ ²³).

Наконец, если подразумевать под декорацией „вообще всякое украшение какого-нибудь предмета для придания ему более приятного вида“ ²⁴) мы должны—полноты перечисления

ради—вспомнить, что рядом с отмеченными нами формами удовлетворения декоративного соблазна, наши предки, несмотря на целый ряд соборных и царских запретов, все еще продолжали любоваться „бесовскими действиями“ с их ряжеными „козами“, „медведями“ и „журавлями“, изображать которых в приукрашенно-потешном виде сделалось со временем как-бы специальностью наших многочисленных скоморохов, этих первых наших *maître's* костюмировки²⁵).

Вот, в сущности говоря, если не все, то всяком случае главнейшие из декоративных данных, какие в большей или меньшей степени были известны нашим предкам к моменту возникновения знаменитой „комедийной хоромины“ царя Алексея Михайловича.

Эти данные, при всей своей отрывочности и частью неопределенности, достаточно убедительно учат, что „затея“ Алексея Михайловича не явилась чем-то совершенно неожиданным, по существу, для русского общества, издавна, как мы видели, равнодушного пред декоративным соблазном, в каких-бы формах—чужеземных или своих—этот соблазн ни являлся, и что при всей своей достохвальной почтенности „затея“ эта вряд-ли может быть признана театральным „почином“ в широком значении этого понятия.

Если „затея“ царя Алексея оказалась на поверку тем не менее „новшеством“, то ее надо понимать так скорее в смысле придворном, отнюдь не придавая ей значенья „невидали“ самой по себе.

История не делает скачков. Осталась она верной эволюционному принципу и при осуществлении затей „комедийной хоромины“.

В комедийной хоромяне.

Семнадцатое октября тысяча шестьсот семьдесят второго года...

Знаменательная дата для русского театрала, для русского актера, драматурга, режиссера! для русского художника!

Вообразите „машину времени“ Уэльса существующей в действительности и готовой к вашим услугам. Вам остается только оседлать ее, повернуть рычаг „заднего хода“ и помчаться по направлению к Москве, прямо на Государев Двор в село Преображенское, где и остановиться „в пятом часу ночи“ 180-го (1672-го) года как раз в сенях „комедийной хоромяны“.

Обширные сени (12—16 квадратных аршин!) полны по-праздничному разодетой знати, приглашенной „быть с Москвы нарочно к великому государю в поход, в село Преображенское“. Ждут „самого“, а в ожидании толкуют о наконец-то исполненном, через четыре с лишком месяца, царском указе „иноземцу-магистру Ягану Готфриду учинить комедию, а на комедии действовать из библии книгу Есәирь“... Удивляются втихомолку неожиданному возвышению немецкого пастора из дезертиров-рейтар Польской службы; другие защищают автора „Артаксерксова действия“, хвалят его за „потешный“ почин, особенно же за доброжелательство к русским и к России, вылившееся еще в 1667 г. в известных Штутгардских виршах Грегори: „хотя храброго русского и называют варваром, он все же не варвар... и я свидетельствую открыто, что в этой варварской стране нет почти ничего варварского“... Да и действительно, что варварского например—взять хотя бы зачинщика ожидаемой „потехи“—в том же Артамоне Сергеевиче Матвееве,

что возится сейчас за „шпалером“ в хоромине, повторяя комедийный урок с мещанскими детьми! Разве за варвара пошла бы замуж шотландка Гамильтон! да и во Фряжской земле Матвеева жаловали.

Приезд царя прерывает начавшиеся было пересуды о главном виновнике и главном начальнике сегодняшнего торжества,—боярине, на чьей воспитаннице женат венценосец, боярине, из-за чьих настояний сам самодержец Руси, еще недавно (в 1657 г.) повелевавший сжигать скоморошьи „хари“, чтобы и духа от них не осталось,—жаловал теперь самолично на „прохладную комедию“.

Последуйте за ним вместе со всеми боярами, и вы,—сын XX века,—не меньше подивитесь внешнему виду этой „потехи“, чем сыны XVII века, впервые в „комедийной хоромине“ очутившиеся.

В призрачном освещении сальных свечей, перед вами стены, украшенные червчатым (ярко-малиновым) и зеленым сукном чужеземной выделки. Ваши ноги топко ступают по богатым коврам, под которыми чувствуется еще войлочная обивка. Вот высится ряд рундуков (деревянных скамей), а за ними „полки“ полукружием (род амфитеатра). Впереди этих, не слишком комфортабельных, мест для явившихся сюда „нарошно“ „в поход“,—царское место, обитое ярко-красным сукном. Вы поворачиваетесь в сторону искомой сцены и замечаете ее отделенной от этого балагано-подобного „зала“ брусом с перилами и скрытой за „шпалером“, (занавесом), раздвижным на обе стороны; вы поднимаете голову и видите 60 медных колец „шпалера“, готовых со звоном скользнуть по толстому железному пруту; внизу же, словно драгоценная завеса иконы, „шпалер“ так ярко, как это только в силах сальных свечей, освещен рядом их, воткнутых в утвержденные на досках подсвечники.

Вы еще не успели опомниться от диковинного вида этой деревянной „хоромины“, еще не успели оценить эстетически простецкий эффект красно-зеленого убранства ее, как зазвучали „органы“, зазвучал с металлическим звоном „шпалер“ и началась „действием“,—„комедия, как Артаксеркс

велел повесить Амана по царицыну челобитью и Мардохеину наученью“, сиречь библейская „Есфирь“.

Сцена убрана по бокам елками²⁶). Пол ее затянут красным сукном... Задник яркоголубого цвета;—это „небо“, на которое—„вся Москва“ об этом знает—пошло 500 аршин крашенины!—количество достаточное для воображенья подлинных размеров сцены!.. Пролог произнесен... Выносятся громадные рамы „перспективного письма“... Выходят действующие лица, еще менее похожие, в своих нарядах и гримах, на обыкновенных смертных, чем эти „перспективы“—на живую природу... Масса сусального золота, серебра, мишуры, колокольчиков, „драгоценных камней“, шероховатого шелка, кружев, лент!.. Вот сама героиня Есфирь, наряженная в белое платье с золотыми полосками... Вот „царское войско“ в латах из „белого железа“ и из того же металла щитами!.. Вот сам Артаксеркс в венце и... в гарностаевой мантии! Вот Мардохей, которого за заслуги облачают так же анахронистически... Рядом с ним вас уже не поражают клеенчатые шляпы древних „евреев“ и не кажутся странными пуховые „немецкие шляпы“ на семи придворных (?). Вы еле успеваете вникнуть в суть этого чудно-трактуемого библейского сюжета, как вам уже приходится переносить внимание на прослаивающую действо „комедии“ историю „дурака“ (костюм из пестрой крашенины) и его сварливой „жены“,—этих завтрашних Фарноса и Пегасью наших лубков, оживших здесь во всей уродливой крикливости своих харь и нарядов. Вам нестерпимо, несмотря на любопытство, от этой затяжной кутерьмы, от этой пестроты, аляповатости, от этого докучного, в своей неимоверной дозе, сусального золота, и вам с трудом удастся досидеть до финального явления, когда, наконец, после долгих перепитий „комедии“, ее трагический элемент неожиданно сливается с комическим в кошмарной сцене казни, где, на потеху „честному народу“, „дурак“, взявшись за роль „палача“, вешает Амана на специально устроенной виселице по всем правилам лобного места.

Ваши нервы еле выдержали этот спектакль, закончив-

шийся „за три часа до разсвета“. А вот *царь*, если верить дневнику Рингубера (ближайшего сотрудника Готрида Грегори), „*просидел целых десять часов, не вставая с места*“. Наверно это будет началом нашего счастья“, добавляет Рингубер, довольный, что его старания не пропали даром.

Вы получили *общее* впечатление... Теперь я приглашаю вас познакомиться с документами, сюда относящимися²⁷⁾, на основании которых вы отдадите себе лучший отчет в этом „общем“. Я приглашаю вас ознакомиться с *подробностями* декоративного искусства „комедийной хоромины“, важными для нас не только в смысле первых кирпичей официально заложенного на Руси храма Мельпомены, но главным образом—в смысле данных, усвоив которые, легко понять уже основы декоративного искусства последующих, вплоть до царствования Елизаветы Петровны, театральных эпох.

К счастью—после опубликования С. К. Богоявленским материалов, собранных о Московском театре при царях Алексее и Петре—нужных данных, что называется, „не занимать статью“. Для большего удобства, а также и для краткости, мы не станем рассматривать все эти данные по годам и по отдельным постановкам, а возьмем их купно за весь пятилетний срок существования театра Алексея Михайловича, подразделив их только в отношении I) декорационном, II) костюмерном и III) буттафорском.

В отношении I-го из этих пунктов мы можем установить следующее:

Декорации „комедийной хоромины“ были трех видов: завесы, перспективные рамы и подделки:

Завесы, служившие для изображения „неба“ (воздуха), были, повидимому, хоть и переменными в спектакле, но, сравнительно с перспективными рамами, имели в нем консервативный характер. Есть основание думать, что их употреблялось не больше 3-х для каждой пьесы; так, в одном из документов 1673 г. читаем: „куплено проволоки толстой, железной, на чем 3 завеса поставлено, на 2 денги“.

Об этом виде декораций до нас дошло исключительно

мало сведений. Скучность последних позволяет судить вдобавок лишь о количестве холста, требовавшегося для отдельной завесы (500 арш.—см. выше), да о том, что эти завесы, как не грунтованные, чистились прачешным способом. (Наводящая подробность:—дворник Польского двора Сенька Иванов извел мыла на 25 коп., чтобы вымыть завесы и белое комедийное платье „которое заруднилось“).

Несколько большими данными мы располагаем о *рамах перспективной письма*, составлявших центральный момент в декоративных постановках „комедийной хоромины“.

В виде краткой справки, напомним, что этот вид декораций осуществлен практически впервые в Риме, в 1510 году, знаменитым Baltassare Peruzzi. Понадобилось таким образом полтора столетия, прежде чем этот зародыш нашей „павильонной системы“ дошел, транзитом через Германию, Голландию и Польшу, до сердца России.

Ближайшее и непосредственное представление об этих „рамах“, сыгравших столь громадную роль в истории как Западного, так и нашего отечественного театра, дает знакомство с иллюстрациями комедии Семеона Полоцкого „О блудном сыне“ (см. предыд. главу)—дошедшими до нас, к счастью, в такой сохранности, что всякий, без труда способен на основании их оценить общий живописный эффект подобного вида декорации.

К этим данным *de vue* мы можем прибавить относительно перспективных рам, практиковавшихся именно в „комедийной хоромине“, следующее:

Живописец „писал и строил на полотнах“, которых, как и для завес, расходовалось для перспективных рам изрядное количество. Вот, напр., документальный отрывок, сюда относящийся: „Июня в 21 день (1672 г.) по указу великого государя и по приказу Володимерские чети за приписью дьяка Ивана Евстафьева велено купить к перспективному делу 700 аршин холста ценою по 5 денег аршин, и купя отвести в село Софроново и отдать живописцу иноземцу Петру Энглери. А на покупку тех холстов денги дать и по приказу Галицкие чети... Того-ж числа... куплено к пер-

спективному письму на Гостине дворе у суздальца посадцкого человека у Александрька Михайлова (еще) 700 аршин холсту—что и было, как видно из дальнейшего текста, в точности исполнено.

Нашим сведениям о приблизительных размерах „рам перспективного письма“ и числе их мы обязаны тому обстоятельству, что, кроме театра в с. Преображенском, устраивался, как известно, в зимнее время и театр в самой Москве, в помещении над Аптекою, куда неоднократно и перевозились из Преображенского необходимые декорации. Благодаря такой перевозке, мы располагаем (—счастливый случай!) очень интересным и даже важным для нас документом, гласящим: „181 г. (1673 г.) генваря в 23 д. по указу вел. гос. (титулъ) и по приказу окольничего Артамона Серьгѣевича Матвѣева переведены ис села Преображенскаго ис комидійной хоромины рамы перспективного писма къ Москве и взнесены въ палаты, что надъ Оптѣкою, а для взносу, что большіе и средніе рамы во двери не прошли, перетерты и построены здвижными; и къ тѣмъ рамомъ придѣлано 100 задвижекъ да двѣсти скобъ желѣзныхъ. За желѣзо и за дѣло по уговору кузнецу Сенке Троѣимову 3 рубли 10 алтынъ; да провозу отъ тѣхъ рамъ отъ 36 штукъ отъ села Преображенскаго къ Москве до дворца на 10 *подвод* (курсив мой) извозчикомъ Андрюшке Яковлеву съ товарищи по 3 алтына“...

Остов рам делался из липового дерева на „клею карлуку самого добраго“; вѣдалъ-же этой работой с 1675 г. столяръ Гаврилка Өилоновъ, служившій раньше въ Новонѣмецкой слободѣ „у иноземца у Петра Сиверса“.

Прежде чем перейти к декоративной *жипописи*, следует упомянуть сначала то небольшое, что нам известно о 3-ѣм виде декораций, имевших место на сцене „комедійной хоромины“—*подделочных*. О них мы знаем действительно немного;—знаем только, что в комедии о Давиде и Голиафе „Давыду *шатрикъ* (шатѣрь) здѣланъ ис пестрыхъ крашенинъ“ и что когда в 1675 г. „были у комедійнаго строенья живописцы Андрей Аввакумовъ съ товарищи“, то „писали

они къ комедійному строенью *юродокъ да башню*, да 2 мѣста"... (курсив мой). Вот и все.

Для росписыванья как „рамъ перспективнаго письма“, так и этих подделочных декораций употребляли между прочим „бѣлила добрая“, „голанцу лазореваго“, „елорентійской лаки“, „припущенной яри“, „вохрѣи“, „цимобору“, „бакану вишневаго немецкаго“, сурик, киноварь, „желтую краску“, „виницейскіе краски красной“ и „виницейскаго яру“, которые разводились в „горшечкахъ глиняныхъ“ (числом около 50-ти). На грунтовку холста, приготовление краски и прочие живописные надобности шли „олихва“, „мѣль“, „невь“, скипидар, льняное масло, уксус, рыбій и вишневый клей. На орудия письма:—хвосты хорьковые и беличьи да крылья лебязьи, гусиные и утинные. (Впрочемъ есть указание, что покупались и готовые кисти).

Приготавливались декорации (очевидно при спешности работы) и ночью, на что расходовалось иногда до 200 свеч, как это было, напр., в 1676 г. при постановке комедій „о Давиде и Голиафе“ и „о Бахусе и Венусе“.

Общее наблюдение и руководство по декоративной части ведал иноземец *Петр Энлер* (Инглес); первыми-же живописцами-декораторами, вписавшими свои имена в историю Русскаго театра были: иноземец *Яан Вандерс* и наши соотечественники *Андрей Аввакумов*, *Леонтий Иванов*, *Елисей Алексеев* и *Осип Иванов*, которые переговаривались со своими иноземными руководителями при помощи толмача Посольскаго приказа *Ивана Енака*.

Нельзя сказать, чтоб о „своих“, об этих *первых русских придворных декораторах*, особенно заботливо пеклось наше правительство, против котораго история нашего декоративнаго искусства, на первых-же своих страницах сохранила такой конфузный документ:—„Царю (титулъ) бѣють челом холопи твои, живописцы *Андрюшка Аввакумовъ* съ товарищи, 5 человекъ. По твоему, в. г., указу работали мы, холопи твои, на старомъ Посольскомъ дворѣ твои, в. г., всякіе комидѣйные дѣла октября съ 28 числа ноября по 14 число нынѣшняго 184 году (1675 г.), а твоего государева

жалованья корму намъ, холопомъ твоимъ, не дано... Милосердный государь (титულъ), пожалуй насъ, холопей своихъ, вели, государь, намъ свое государева жалованья кормъ выдать, чтобъ намъ, холопамъ твоимъ, будучи у твоего государева дѣла, голодною смертию не умереть“...

Обращаясь к *костюмам* лицедеев (экомедиантов) нашего первого придворного театра, можно, как общее, сразу же заметить, что эта часть постановки отличалась, в некоторых из спектаклей „комедійной хоромины“, большою, даже чрезмерною роскошью. Расходные книги Галицкой и Вологодской чети так и пестрят суммами, истраченными на покупку листового золота, шелковых лент, кружев и мехов для украшения одежд, шившихся из сукон („анбурского“ и „белого армячного“), из „атласу, волнистаго, турецкаго“, „шелковых персидских пестредей“, сатыни и т. п. Наиболее дешевым материалом для костюмов служили крашеная, холст, рогожа (sic!) и киндяки желтого, черного, осинового, красного, зеленого и нагого (телесного) цвета.

Большинство костюмов *расписывалось*; — об этом наши источники говорят с такою же определенностью, как и об именах художников, занимавшихся этим искусством:—*Андрее Виниусе* и *Андрее Фроловском*, выполнявших свои задания под руководством *Тимофея Тимофеевича Газенруха* (последнему принадлежал и верховный надзор за закройщиком *Христианом Мейсоном* и за главным портным *Трохимом Даниловым*).

Костюмерное искусство оченъ тесно порою сплеталось с бутафорским; нельзя говорить об одном из них отдельно от другого, если иметь в виду такие, напр., документальные данные:

„Голіаду (сдѣланъ) каѳтанъ болшой ис пестрыхъ выбоекъ, латы большіе-жъ отъ головы до колѣней; да ему-жъ здѣлана голова большая клееная полотняная съ накладными волосы и з бородою; да на голову болшой шеломъ бѣлого желѣза; да для вышины поддѣланы ноги большіе деревянные и обиты кожею красною да руки большіе-же да копые деревянные“.

Или: „Бахусу (сдѣлана) бочка на колесахъ, а въ ней на пять мѣхи кожаные, да на него-жъ голова большая клееная полотняная, да отъ головы в бочку 2 трубки жестяные большіе, да на голову волосы накладныя, большіе и з бородою; да на него каѳтанъ выбойчатой, да штаны большіе волчьи, а на верхъ штаны крашенинные, да шапка большая рогожная, опушена медвѣдемъ“.

С другой стороны бутафорское искусство так же тесно примыкало к декорационному, в прямом смысле этого понятия. Напр., рай в Адамовой комедии должен был быть представлен шестью райскими деревьями с бумажными, окрашенными ярью, листочками на медной проволоке и с восковыми яблоками; ангелы предстали с крыльями на китовом усе; в конце комедии должен был появиться посеребренный крест на оленьей голове, сделанный (по указаниям П. Сиверса) из пшеничной муки.

Наконец,—и это исключительно показательно для доминирующего значенія бутафории во всех этих постановках,—она являлась существенною составною частью даже... хореографического искусства! Так, по словам Рейтенфельса, в балете, данном на маслянице 1675 г., по обе стороны Орфея двигались две большіе пирамиды с транспорантами и иероглифическими надписями, освещенные разноцветными огнями. Орфей обратился к каждой из этих пирамид со стихами, заканчивающимися:

„Und du Pyramidenberg—
Hüpfе nach dem Singen!“

после чего пирамиды исполняли с Орфеем затейливое *ра де троис* ²⁸).

Недаром балеты в „комедійной хороминѣ“ ставил не какой-нибудь придворный плясун, каких много было при царе и до 1672 г., а... инженер Николай Лим (Миколоай Лима), специалист по постройке крепостей. Многоговорящая подробность!..

Что касается проблематично-художественной бутафории, в ее чистом виде и самостоятельном значении, то поле ее

деятельности, как легко догадаться—было еще обширнее. К чему только не приходилось применять „волшебный“ труд бутафора в эту эпоху ребяческого культа *шпрушки* на сцене! О, на это не жалели денег! Достаточно сказать, что на мешки, в которые ссыпали у Иосифа хлеб детям Израилевым, пошло 25 аршин холста! Понадобилось напр., для Егорьевой комедии сделать змею;—„свои“ средства признали недостаточными! нужно было непременно обратиться к паяльщикам, которые и справились с этой задачей, создав змеинное туловище из жести с прилаженными к нему на ремнях хоботом и хвостом. Престолы, венцы, оружие, знамена, перстни, шумихи, палки (кии, полотняные набивные) и пр.—всему этому, повидимому, уделялось первейшее внимание в режиссерском отношении как самим Грегори, с Лаврентием Рингубером так и Стефаном Чижинским с *Яковом Гипнером*, этим прямым наследником власти Грегори на сцене „комедийной хоромины“ с 1675 г. († Грегори).

В виду такой исключительной роли бутафории в первом Русском придворном театре, мы считаем долгом, в заключение о нем, запечатлеть на страницах нашего очерка театрально-декоративного искусства древней Руси, рядом с громкими именами его главных руководителей, и скромные имена бутафоров-тружеников *Стеньки Юрьева*, *Юрки Костентинова* и *Савки Яковлева*.

3.

Театральные новшества Петровской Руси.

При царе Θεодоре Алексеевиче — этом неблагодарном воспитаннике *драматурга* Семеона Полоцкого — „комедии минули“ и самые „перспективы и всякие комидийные припасы“ свезены, как ненужный хлам, „на двор, что был *Никиты Романова*“²⁹).

Прошло много времени, тревожного, смутного для Руси, времени, прежде чем театр смог вновь оказаться „в чести“ у великих мира сего. Когда-же о нем вспомнили „на верху“,

он оказался, выражаясь в стиле эпохи его возрождения, уже не „в чести“, а „в фаворе!—ибо занялась уже заря XVIII-го века, царил, а не только царствовал Великий Преобразователь, было прорублено „окно в Европу“ и монарх, самолично испытавший за-границей соблазн театрального ряженья, восхотел этого ряженья для всей Руси православной.

В своем благом стремлении насаждения у нас театра на началах „народного дома“, Великий Петр инстинктом режиссера понял, что сперва надо приготовить к нему „публику“! ее сначала надо было сделать театрально восприимчивой на западный лад! ее,—ибо без требуемой публики нет настоящего театра, а только сцена,—изолированный помост, на котором бессильно и никчемно творчество, рассчитанное на контакт с сочувствующими.

Эта задача, задача великой театрализации жизни, была разрешена Петром с успехом неслыханным в истории венценосных реформаторов. Но на этой задаче, повидимому, слишком истощился сценический гений Петра! На переряжение и передекорированье азиатской Руси ушло так много энергии, затрачено было так много средств, обращено, наконец, столько внимания, что на театр, в узком смысле этого слова, гениальному Режиссеру жизни, выражаясь вульгарно, просто „не хватило пороху“. Иначе трудно объяснить недолговечный и в высшей степени сомнительный успех „комедияльной храмины“, „великим иждивением“ Петра возведенной в Москве на Красной площади,—театра, который не могли упрочить ни искусство специально приглашенного из Данцига на должность „правителя царского величества комеделянской“ актера Ягана Кристьяна Куншта (Кунста) и его труппы, ни тем более руководство малоопытного в „сих делах“ золотых дел мастера Отто (Артемия) Фирста,—выскочки, неизвестно каким образом попавшего в менторы Петровского театра.

„Комедияльная храмина“, просуществовав с грехом пополам четыре года (с конца 1702-го до конца 1706-го) ³⁰⁾ „приказала долго жить“ и кому-же? — комедийной хоро-

мине", — детищу Алексея Михайловича! — которое проздравствовало, возрожденное царевной Натальей Алексеевной и поддержанное, с отъездом ее в Петербург, царицей Прасковьей Феодоровной и царевной Екатериной Иоанновной, до 1720 г. Так сложилась младенческая судьба театра в Москве; Санктпетербурх-же, несмотря на старанья Петра и помощь Ягужинского, так и остался без постоянного театра вплоть до знаменательного года Елизаветинского царствования — 1756-го!

Разбираясь в источниках театрально-декоративного искусства Петровской эпохи, мы не видим в нем почти ничего поражающе-нового, по сравнению с данными того-же искусства „комедийной хоромины“ эпохи царя Алексея. — Те-же „перспективы“, получившие ныне название „комедияльных картин“, составляли, повидимому, главное, если не главнейшее, декоративное убранство сцены.

Что этими „перспективами“ увлекалась если не публика, то дирекция Петровского театра, свидетельствует как количество живописцев, занятых ими, так и общее число „комедияльных картин“, изготовленных для „комедияльной храмины“.

В 1702-ом году напр. живописцы *Василий Познанской*, *Григорий Иванов*, *Марко Петров* и *Иван Баран* „написали 8 перспектив больших разных на обе стороны, мерою в вышину 4 аршина с полуаршином, поперег 4 аршина; 12 перспектив поменьших с одну сторону написаны, мерою в вышину 4 аршина с полуаршином, поперег 3 аршина без двух вершков“, причем „те-же вышепомянутые живописцы выгрунтовали 12 перспектив к живописному писму по полотну“ ³¹).

Летом того-же (1702-го) года посланы, по указу Петра, из Оружейной Палаты в Государственный Посольский приказ еще два живописца к „комедияльному делу“ (один из них *Герасим Костоусов* замененный осенью *Петром Золотым*) да „для тертья красок кормовой иконописец“ (*Иван Никитин*), по настоянию которого, между прочим и куплен по всей вероятности (в августе того-же года) „камень дикой

большой, на чем краски терть, да другой камень ручник".

Работы однако оказалось так много, что уже в октябре пришлось принанять еще иконописца *Никифора Θεодорова*, в качестве „живописца“, да „терщика и тертного мастера“ *Бориса Кузьмина* ³²).

Этих декораторов опять-таки, и притом очень скоро, оказалось недостаточно для удовлетворения театральных аппетитов Ягана Кунста, почему в ноябре того-же года, „для поспешения комедийного дела к прежним в прибавку“ были взяты еще живописцы *Василий Петров*, *Андрей Иванов* да *Купреян Курбановский* (последние двое из Оружейной Палаты).

Эти спешные декоративные работы производились „на дворе генерала Франца Яковлевича Лееорта“, причем как это обстоятельно выяснено в докладе по постройке „комедиальной храмины“—для отопления „дву палат, в которых живописцы пишут“, изведено 8 возов дров по 4 алтына 2 деньги воз! (Это-ли не расточительность искусства ради!).

Артемий Өиршт (Отто Фюрст), заместивший Кунста после его смерти (в 1703 г.), оказался его рьяным последователем в увлечении декорационной „роскошью“: за один напр., 1704 г. им заказано „70 картин живописным письмом в 3 перемены“, ³³) да им-же в следующем году сделаны две спускные машины (при возобновлении Темир Аксаковой комедии) ³⁴).

Сколько в общем было написано „комедиальных картин“ для „комедиальной храмины“ мы в точности не знаем; знаем только, что их должно было быть по всей вероятности довольно много и притом крайне разнообразных, раз их могли употреблять впоследствии не только для сценических, но и для иных надобностей;—напр., „до нас дошло прелюбопытное“ „дело об украшении Триумфальных ворот в Москве комедиальными картинами“ (1709 г.). Из материалов-же по ликвидации „комедиальной храмины“,—этого на редкость не удавшегося „Петра творенья“ можно разоб-
раться (—документы с изъянами), что в том-же 1709 году

„по осмотру в той комедийной хранине явилось: комедиан-ских больших и средних . . . ших на полотне восьмидесят.. в рамах простых белых. Да одна картина без рам и задрана Да рамы простые белые“. Из этих 80-ти с чем-то „картин“ 52 были отправлены, по просьбе царевны Натальи Алексеевны, в с. Преображенское для нужд возрожденной ею „комедийной хоромины“, в результате чего декорационный инвентарь последней составили „83 картины в рамах да 3 картины без рам“ ³⁵).

Кроме „комедиальных картин“ в Петровской „хранине“ практиковались еще сукна и „шпалеры“, которых в общей сложности было наверно не мало, если в 1704 г. понадобилась особая „коробья в комедью на поклажу сукон и завесок“ („шпалер“).

В отношении занавеса (rideau) „комедиальной хранины“, мы располагаем интересным документом, из коего явствует как цвет и размеры этой первой принадлежности европейского „театрума“, так и ее стоимость; цитирую дословно:— „1702 г. декабря в 8 день в. г. (титулъ) указалъ купить въ Государственной Посольской приказъ к комедійному дѣлу на завѣсъ къ театруму таеты зеленой 3 косяка, а по договору дати Суровского ряду торговому человѣку Василью Карамышеву за тое таету по 20 алтын за аршинъ, всего за 110 аршин 66 рублевъ изъ Новгородцкаго приказу. Указъ въ Новгородцкой приказъ посланъ и денги взяты и таета куплена и отдана комедіянту того-жъ числа“ ³⁶).

В отношении-же „шпалер“ Петровского театра следует иметь в виду, что *Фельтеновская сцена*,—декоративная традиция которой были занесены к нам Кунстом вместе с литературно-драматическими,—делилась на две части: внешнюю и внутреннюю, разделяемая занавесью—„шпалером“. „Вероятно—говорит Б. В. Варнеке о бродячих актерах труппы Иоганна Фельтена—они довольствовались только одной задней декорацией, применявшейся сообразно с сюжетом данной пьесы, а боковые декорации носили постоянный и чисто условный характер, почему и могли применяться при исполнении самых различных пьес“ ³⁷). Такой

обстановки,—по мнению Б. В. Варнеке—было вполне достаточно напр. для исполнения у нас излюбленной в начале XVIII в. пьесы „Честный измѣнникъ или Фридерико фонъ Пеплей и Алоизія супруга его“:—задняя декорация, поставленная передъ внутренней занавесью, изображала садъ, а когда она снималась и занавесь раздвигалась, что в другихъ пьесахъ обозначалось ремаркой: „шпалеръ открытъ будетъ“, то получалась комната, изображавшая спальню Алоизіи. Здесь стояла кровать с пологомъ“³⁸), и т. д.

Сдается мне, однако, что подобному примитиву декоративного обставления сцены, какой склонен допустить в „комедиальной храмине“ Б. В. Варнеке, сильно противоречит обилие „перспектив“ в этом театре, документально, как мы видели, засвидетельствованное;—их некуда было-бы девать, если-б режиссура в лице Кунста и Фюрста строго придерживалась-бы декоративныхъ принциповъ Фельтеновской симплификации. Повидимому „шпалеры“ в „комедиальной храмине“ играли лишь дополнительно-второстепенную роль по отношению к „комедиальнымъ картинамъ“, т. е. к „рамамъ перспективного письма“, имевшимъ здесь, наряду с Фельтеновским новшествомъ, то-же первенствующее значение, что и в „комедийной хромине“ Алексея Михайловича.

Что сценические деятели у нас уже в эту эпоху проявляли крайне свободное отношение к ценностямъ, заимствованнымъ с Запада, доказываютъ хотя-бы фантастические ремарки в переводе „Драгяя Смѣянные“ („Les Précieuses ridicules“), требовавшія обстановки, которую Мольер допускалъ только для интермедий; в первомъ действии, напр., без всякого к тому основания,—„театрумъ долженъ быть живо-написанъ и украшенъ цвѣтами багряновыдными, коронами, луками и всѣмъ строенемъ трыумфальнымъ града Парыжы, окружающе грады и весы“ и т. д.³⁹).

Подобная ремарка достаточно красноречиво говорит о *декоративныхъ вкусахъ* сценическихъ деятелей Петровской эпохи. После нее уже не удивляетъ вытаскиванье на дневной светъ „комедиальныхъ картинъ“, написанныхъ в расчете на искусственное освѣщеніе, и „украшеніе“ ими Триумфальныхъ

ворот „и прочая“, не взирая на перспективность этих „картин“, учитывавшую совсем другую точку зрения.

На крайнее невежество царя и его присных в области декоративного искусства, в частности в области театральной костюмировки, указывает в своих письмах и сам Кунст, которому, по его словам, приходилось выслушивать „попрекательные и укорные слова“ за то, что лицевые костюмы полотняные и обшиты не настоящим золотом, а мишурою. „Не размышляютъ еще-ль прямое золото было, то при свечахъ не яснилось и на театре не тако явилось, а прямымъ насто тысячъ рублевъ нѣчего дѣлать“⁴⁰), — жалуется, и при том, надо думать, совершенно основательно, сей „правитель царского величества комедейянской“.

Очевидно, со временем (—письма Кунста датированы 1702-ым годом) властимущие добились-таки своего в „улучшении“ материала театральных костюмов, если в 1707-ом году „отдано изъ комедійной храмины латы добрые всея воинскія одежды и съ наручи и съ руками и что на главу налагають комедіанту иноземцу Артемью Оиришту для того, что велено ему по приказу столника Ивана Федоровича Головина превести тѣ латы на дворъ къ нему для действия чина при поребеніи отца ево боярина Федора Алексѣевича (курсив мой), и тѣ латы привести ему назадъ въ комедію“⁴¹).

Недаром директором „комедияльной храмины“ после Кунста, пренебрегавшего „настоящим“ богатством сценической костюмировки, назначен никто иной, как „золотых дел мастер“, который и „комедии строил, и платье комедианское делал все доброе по достоинству, чтоб было к большому... царского величества чести и славе“ (—подлинные выражения Otto Furst'a въ его челобитной, от 22 Генваря 708 году, где он между прочим „величает“ себя в подписи „нижайшим рабом“).

В результате усердия сего „нижайшего раба“ и потворства его натуралистическим вкусам жадной до подлинного „добра“ знати, мы видим в описи „комедийного платья“, отправленного в 1707 г. в Преображенское к Наталии Алексеевне, такая chef d'oeuvre, как „каотан шитой с стеклами;

самый добрый“, и „штаны добрые с круживами и 3 бахро-
мами мишурными“, „парчи на подобие золота и серебра“,
„2 япончи королевскіе, одна окладена круживомъ мишур-
нымъ“, „пару сапоговъ съ круживами-ж мишурными“, „ѳар-
тук доброй шумишной на подобіе обьяри серебряной“,
„корону белаго желѣза съ часами“, и т. п. „роскошь“.

Мы уже знаем основную причину, благодаря которой
даже эта „княжеская („Furst'овская“) роскошь“ обречена была
на неудачу при спасении от распада театра, державный
инициатор которого, в довершение всех бед (смерть Кунста,
вынужденность игры на чужеземном языке, бездарная угод-
ливость Өиршта и пр.) взвалил еще на хрупкие рамена
своего юного детища громоздкую задачу — политической
пропаганды в духе Теофана Прокоповича.

Петровская „храмина“, и так что называется „еле дышав-
шая“, при несчастно сложившихся обстоятельствах для ее
„процветания“, должна была сгинуть и действительно сги-
нула, лишь только началась эксплуатация ее в совершенно
чуждых театру интересах! Но, погибнув, едва возникнув,
эта „храмина“ все-же сыграла довольно важную роль в гла-
зах русского народа:—с одной стороны она примерно явила
перед ним высочайшую санкцію театрального дела, до сих
пор презиравшегося, как „бесовское действо“; с другой сто-
роны,—своей декоративной „роскошью“ эта „храмина“ соблаз-
нила имущих завести и „у себя“, на домашних началах, „теат-
рум“, как удобный предлог „выставки на показ“ богатства
и щедрости хлебосола-хозяина. Сколько и в каких именно
формах появилось на Руси, после Петровской санкции,
любительских театров, мы точно не знаем; знаем только, что
„разночинная интеллигенция“ посадской Москвы,—как это
убедительно выяснил И. Е. Забелин „была в первой поло-
вине XVIII ст., единственным хранителем, представителем и
производителем театрального, если не искусства, то ремесла,
которое недалеко находилось и от искусства, распростра-
няя о нем первые понятия, развивая в своей публике вкус,
охоту, потребность в увеселениях этого рода. Канцеляристы,
копиисты, даже страпчие, заодно с дворовыми людьми,

истрачивая по временам не малую сумму на наем помещения, „производили гисторические всякие приличествующие действительные публичные каммеди для желающих благоохотнейших зрителей“, с известной платой за вход и, конечно, не без разрешения и под охраной полиции“⁴²⁾.

К сожалению любительские „начинания“, как времен Петра I, так и Екатерины I и Петра II, не оставили в истории театра определенных данных для суждения об этих начинаньях с точки зрения *декоративно-костюмерной*; сохранились лишь сведения о каких-то „испанских стенах“, практиковавшихся в спектаклях учеников Московского Хирургического госпиталя⁴³⁾, да о *роюжах*, с помощью которых придворные конюхи превращали в Петербурге сеновалы в сцену⁴⁴⁾.

Начиная с эпохи Анны Иоанновны, мы располагаем значительно большим материалом в интересующем нас отношении; но... с началом этой эпохи, мы уже совершенно выходим за-границу истории декоративного искусства *древнерусского* театра, взятого предметом обследования в настоящем новационном очерке.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1) История христианства в России до равноап. князя Владимира, как введение в историю русской церкви. 2-ое испр. изд. СПб. 1868, стр. 290.

2) Летопись Нестора (по Лаврент. списку) 987.

3) Ист. христ. в России, стр. 297.

4) Опыт повествования о России. М. 1803, ч. I.

5) Древняя российская Вивлиофика. Изд. второе, ч. XVII. М. 1791 стр. 178—185.

6) П. О. Морозов, История Русского Театра, т. I, стр. 28—примечание.

7) Описание Новгородского Софийского Собора, сост. П. Соловьевым. СПб. 1958, стр. 143—148. Срав.—„Русские народные картинки“ Д. Ровинского, т. II, стр. 399 (примечание).

8) Влад. Карпов „Русский Театр в XVII и XVIII ст.“ („Искусство“ 1883 г. № 9) и П. О. Морозов *op. cit.*, где перечислены след. источники: Др. Росс. Вивл., VI, 183—186, 363—389; Истина (журнал), т. XXXII, стр. 28—39 (чин действа по Филоретовскому Потребнику 1625 г.);

Н. Суворов, Описание Вологодского кафедр. собора. М. 1863, стр. 131—138, Известия Имп. Археологич. Общества, I, 373—375; II, 239—244; III, 36, Костомаров, Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII вв. СПб. 1860, стр. 150—152.

⁹⁾ Ibid, стр. 39.

¹⁰⁾ Б. В. Варнеке, История русского театра, стр. 4.

¹¹⁾ А. Попов, Изборник слав. и русск. соч., внесенных в хронографию; стр. 237, 272, 276. Срав. П. О. Морозов *op. cit.*, стр. 114 и Б. В. Варнеке *op. cit.* стр. 28—29.

¹²⁾ „История Русского Театра“ под редакцией В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса, т. I, стр. 31.

¹³⁾ Б. В. Варнеке, *op. cit.*, стр. 19.

¹⁴⁾ В. Н. Перетц, Кукольный театр на Руси (Ежегод. имп. театров 1894—1895 г.г.) стр. 56.

¹⁵⁾ Б. В. Варнеке *op. cit.*, стр. 17.

¹⁶⁾ Ibid.

¹⁷⁾ Начало Русского Театра, стр. 76—77.

¹⁸⁾ *Op. cit.*, стр. 96, 97, 100.

¹⁹⁾ К. Широцкий „Де-що про художеню обстанову старого українського театру“ стр. 6.

²⁰⁾ Ibid. стр. 4.

²¹⁾ *Op. cit.* стр. 92.

²²⁾ В. Н. Перетц, *op. cit.*, стр. 57—58 и П. О. Морозов *op. cit.*, стр. 73 и след.

²³⁾ Ibid, 53, 54.

²⁴⁾ Художественная энциклопедия Ф. И. Булгакова, т. I, стр. 241.

²⁵⁾ Ал. С. Фаминцын „Скоморохи на Руси“, стр. 164.

²⁶⁾ Московские Ведомости. Литературный Отд. 1857 г. № 133, стр. 591—592.

²⁷⁾ Чтение в Имп. Обществе Истории и Древностей Российских при Моск. Университете 1914 кн. II—Московский театр при царях Алексее и Петре. Материалы, собранные С. К. Богоявленским.

²⁸⁾ Московские Ведомости *op. cit.* и П. О. Морозов *op. cit.*, стр. 190.

²⁹⁾ Из текста указа 15 декабря 1676 г.

³⁰⁾ „Русский театр при Петре Великом“, статья П. О. Морозова в Ежегоднике имп. театров 1893—1894 г.г., стр. 12.

³¹⁾ Материалы, собранные С. К. Богоявленским *op. cit.* стр. 97.

³²⁾ Ibid, стр. 102.

³³⁾ Е. В. Барсов, Новые розыскания о первом периоде русского театра (Чтение в И. О. Ист. и Древн. Росс. при Моск. Универ. 1882 кн. III).

³⁴⁾ Материалы, собранные С. К. Богоявленским, *op. cit.* стр. XX.

³⁵⁾ Ibid. 147—148.

³⁶⁾ Ibid. 105.

³⁷⁾ Б. В. Варнеке, *op. cit.*, ч. I, стр. 66—67.

³⁸⁾ Ibid, стр. 67.

³⁹⁾ Ibid, стр. 68—69.

⁴⁰⁾ Материалы, собрание С. К. Богоявленским, op. cit. стр. 91.

⁴¹⁾ Ibid, 143.

⁴²⁾ Барон Н. В. Дризен "Материалы к истории Русского театра" стр. 29.

Приношу, в заключение настоящих примечаний, мою искреннюю и глубокую благодарность историку русского декоративного искусства *Валериану Яковлевичу Степанову*, предоставившему в мое распоряжение исключительно ценные материалы, лёгшие в основу этого новационного очерка.

Н. Е.

О русском театре не-русского происхождения и не-русского уклада.

(В поисках самобытного русского театра).

Как бы мы ни любили наш „русский“ театр, с какой бы лихвой ни воздавали должное талантам его виднейших представителей,—справедливость требует признать, что наш отечественный театр, такой, каким мы его знаем на прославленных ныне подмостках столичных и провинциальных сцен,—театр *не самобытный*, так как он мало того, что не русского происхождения, но и не чисто-русского уклада.

Что этот театр был навязан народу извне, как плод иноземной культуры, и в своем дальнейшем развитии оставался, на главнейших путях своих, театром *подражательным*, доказывается, с достаточною убедительностью, чуть не всей двухсотлетней истории театра в России.

В самом деле!

Как это ни грустно для нашего национального самолюбия, а факт (именно *иностраный* „факт!“), имевший место 4 июля 1672 г. и сыгравший такую роковую роль в истории нашей драмы, остается непреложным фактом:—*начало театрального представления на Руси положено ученым немцем* (магистром) Иоганном Готфридом Грегори, пастором лютеранской церкви, присланным в Москву Саксонским курфюрстом.

Именно *немец* Грегори, с помощью *немцев же* Георга Гюбнера (переводчика) и Рингубера (режиссера), устроил

у нас в России первый, настоящий, в *европейском* смысле, театр.

„Над царскою аптекой есть палата
Просторная; с великим береженьем,
Тихонько там, *обычаем немецким*,
Подъяческих детей и иноземцев
Немецкий поп потехе новой учит,
Комедии“.

— рассказывает Клушин (в „Комике XVII столетия“ Островского) *о начале театра на Руси*.

Так оно и было в действительности, как ни смешно подумать, что именно немецкому священнику выпало на Руси стать театральным миссионером!

Дело Грегори, начатое им в год рождения Петра I ¹⁾, продолжал в России при Великом Преобразователе *прус-сак* Иоганн Христиан Кунст, а после преждевременной смерти последнего — Отто Фюрст, для характеристики труппы которого достаточно сказать, что она давала представления преимущественно на *немецком языке*.

Правда, в Петровскую эпоху появилась первая пьеса из русской истории, „Владимир“, но, увы, она оказалась самой „беспардонной“ для русского уха „трагедокомедией“, написанной под непосредственным впечатлением образцов из-за границы, откуда только что пред написанием ее возвратился автор „Владимира“ Теофан Прокопович.

Сей „недозрелый плод трудов своих“, как назвал „Владимира“ Теофан Прокопович, хоть и восхищает наших словесников своей оригинальностью, однако, мнится мне, вряд ли „во многом отходит“ от того типа „школьной драмы“, который выработался и господствовал в иезуитских коллегиях Западной Европы, и который был уже до Теофана занесен к нам извне в наши Киевскую и Московскую академии. Что сей и в самом деле „недозрелый плод“ не оказал существенного влияния на современную

¹⁾ О, предзнаменовательное совпадение!

ему драматургию, говорит возвращение к „laboriosaе pugae“ ближайшего же заместителя Оеофана по кафедре пиитики Лаврентия Горки, чья пьеса „Иосиф патриарха“ — рабское подражание французскому мираклю купно с *moralité*.

При преемниках Петра I колесо истории русской театра не движется вперед ни на йоту.

Наше сценическое просвещение за это время попадает то в руки труппы Манна из Германии, то труппы *commedii dell'arte* из Италии, то труппы г-жи Нейбер из Лейпцига с ее немецко-французским ложно-классическим репертуаром, то в руки труппы Аккермана.

К этому времени русским авторам будущего преподается даже форменный урок „как писать трагедии“ вроде виденных публикой на гастролях немки Нейбер. Этот урок дан пресловутым Тредьяковским в его переводе на русский язык „Поэтики“ Буало.

Наш Ломоносов, повидимому, хорошо воспользовался данным уроком, если судить по его трагедиям „Демофонт“ и „Тамира и Селим“, настолько же несамобытным и чуждым русского духа, насколько и сами заглавия этих трагедий.

Наконец, наступает знаменательная дата официального основания (законодательным актом) Российского театра.

30 августа 1756 г. издается давно жданный указ, — учреждаются штаты Императорского Театра и его директором назначается бригадир Александр Сумароков, наш прославленный драматург!

Сумароков...

Что же дал сей „прославленный“ ко дню основания Российского театра бедным россам, только что вышедшим из школы немки Нейбер?

„Рассинов я театр явил, о, Россы, вам“. — Вот подлинные слова прославленного росса.

Не „Российский“ он явил театр россам, а к сожалению только „Расинов“! т. е. окончательно закрепил своим недюжинным талантом пересадку на русскую почву западно-

европейского „театра Расина“ со всем его чуждым русскому духу ложно-классическим стилем.

Жесток, но справедлив судный отзыв нашего великого А. С. Пушкина о театре Сумарокова:—„трагедии его,—писал Пушкин,—исполненные противомыслия, писанные варварским изнеженным языком, нравились двору Елизаветы, как новость, как „подражание парижским увеселениям“.

Стоит повторить эту фразу: „подражание парижским увеселениям“.

Пьесы сего росса „из Вильманстранда“, державшиеся так упорно-долго в репертуаре наших театров, не только чужды подлинно-русского искусства всей своей фактурой, стилем, техникой, но и чужды русской правды полнейшей несогласованностью слов и действия с нашей историей, нашим бытом, нашими нравами.

И то же, что о Сумароковских трагедиях, приходится сказать и о трагедиях родственника Сумарокова и его музы Якова Княжнина ¹⁾, несмотря на все стремление последнего в сторону бытового театра.—„В одной сцене Росслава,—замечает Мерзляков,—поместил он (Княжнин) все высокие слова, рассеенные в разных трагедиях Корнеля, Расина и Вольтера. Он подражал всем французским трагикам вместе или лучше переводил из них“ ²⁾.

Не лучше, чем с „русской“ драматургией, обстояло на первых порах и с „русским“ лицедейством.

Наш „первый русский актер“—таково почетное название О. Г. Волкова,—„заимствуя (по словам А. Малиновского) от итальянских речитативов“, был вместе с тем восторженным поклонником немецкого актера Аккермана, посетившего со своей труппой Петербург в середине XVIII в. (от которого он и перенял, по всей вероятности, свой знаменитый прием изображения „бешеного“ на сцене). Наша слава „русской“ сцены—Семенова была, по утверждению С. Т. Аксакова, лишь неловкой подражательницей m-elle Georges.

¹⁾ „Переимчивый Княжнин“, так назвал его А. С. Пушкин в гл. I, строфе XVIII „Евгения Онегина“.

²⁾ См. Николай Энгельгардт—„История русской литературы“, стр. 140.

Искусство же И. А. Дмитриевского,—этого патриарха „русского“ лицедейства,—уже вовсе не лестно для нашего национального самолюбия,—так как это был в полном смысле слова „человек заграничный“, подпавший в Париже под влияние Лекэна, а в Лондоне—Гаррика (в частности, о германо-фильстве Дмитриевского лучше всего говорит тот факт, что составленный им первый биографический словарь русских писателей издан в 1768 г. на немецком языке).

О том, что представляло собой следующее поколение русских актеров, говорит хорошо как долголетие „школы Дмитриевского“, так и внедрение рядом с нею „школы Тальма“, начатое кн. А. А. Шаховским в нашем Театральном Училище тотчас же по возвращении его из командировки во Францию „для пополнения первыми сюжетами французской труппы петербургского театра“ (Кстати сказать, артисты этой труппы *вплоть до наших дней*, прямо или косвенно, а влияли-таки на творчество наших столичных лицедеев; столичным же подражали провинциальные).

Единственный из русских лицедеев, которого в этой статье по справедливости необходимо выделить особняком,—это Петр Алексеевич Плавильщиков (род. 1760 г.), который дорог нам не тем, что игра его была „пунктуально-классической“, а тем, что, как убежденный сторонник народности, он горячо восставал против подражательности русского театра, доказывая возможность и необходимость существования русской самобытной драмы. Его мысли о сцене, драматургии и драматическом искусстве (см. соч. Плавильщикова, изд. 1816 г., ч. VI) кажутся поистине замечательными для театральной эпохи рубежа XVIII—XIX в.в. „Отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом“, проповедывал Плавильщиков. „Подражания, хотя в некотором отношении и полезны, но не производят, однакож, истинного вкуса, который неотменно существовать должен и в собственном русском своем виде: мы не можем подражать слепо ни французам, ни англичанам; мы имеем свои нравы, свое

свойство, а следовательно должен быть и свой вкус". „Мы, наглядевшись переводов, которые сделали в нас первое впечатление на театре, с трудом осмеливаемся прибегнуть к истинному источнику, т. е. к самой природе и к своему обыкновению". „Припасы для создания само-бытной драмы у нас есть, плохи только работники". „Вся моя статья о театре—есть один сплошной призыв к работе, но не рабской и подражательной, а самостоятельной и свободной"...

Не довольно ли этих цитат для признания, вместе с А. Н. Сиротининым ¹⁾, что „Плавильщиков рано или поздно должен занять видное место в истории русской литературы", и что „историк русскою театра воздаст ему должное и за его выдающуюся сценическую деятельность", несмотря на то, что этот русский актер предавался, по словам кн. А. А. Шаховского, „сверхъестественности французского трагического актера".

Голос Плавильщиков оказался, на поверку истории, „гласом вопиющего в пустыне" (в нашей русской актерской пустыне!), если еще через пол-столетия после его смерти наша театральная школа вырабатывала из своих учеников актеров чисто иностранного пошиба! настолько иностранного, что, например, артист В. В. Измайлов (ставший впоследствии помощником режиссера Александринского театра) был выпущен из русской театральной школы на службу в труппу... *немецкою театра!*

— „Как-же это так?—поинтересовался однажды наш знаменитый А. А. Нильский ²⁾, обращаясь к В. В. Измайлову...—Что-же вы делаете в немецком театре? Не зная языка, вы там ничего не добьетесь".

— „Я и сам так думаю,—отвечал В. В. Измайлов,—но начальству с горы виднее... Стараюсь всеми силами походить на немца и в каникулы непременно вырощу на шее бороду,

¹⁾ См. „Исторический Вестник", 1891 г., т. XLX, статью—„Петр Алексеевич Плавильщиков, актер и писатель прошлого века".

²⁾ См. его „Закулисную хронику", СПб. 1897, стр. 98.

благодаря которой у меня получится художественный тип бюргера. Теперь же я усердно исполняю обязанности выходного актера". (После такого признания со стороны выходного актера, неудивительно замечание того же А. А. Нильского, что в 60-х годах XIX в. в труппе Александринского театра „все небольшие роли исполнялись тремя актерами, носившими иностранные фамилии: Антонолини, Рупини и Розенштрем. Их так и называли „три иностранца“, хотя они по воспитанию и по образу мыслей были совершенно русскими" ¹⁾).

Возвращаясь к истории нашей драматургии, мы видим, что в царствование Екатерины Великой, этой исключительной поклонницы западно-европейского просвещения, наша театральная литература, как и следовало ожидать, продолжает нищенски раболепствовать перед иноземным искусством.

Сама Екатерина II давала в своих пьесах властный к тому пример. Ее комедия „О, время“, напр.—не более, как талантливая переделка комедии немецкого поэта Геллерта „Die Beschwester“. Ее комедия „Вот какво иметь корзину и белье"—слабое переложение из Шекспира. То же и ее „Начальное управление Олега“, под каковым заглавием начертано ее рукой: „*подражение Шекспиру*". И тоже ее „Рюрик“ („Историческое представление без сохранения театральных обыкновенных правил из жизни Рюрика. *Подражание Шекспиру*"), в отношении которого сохранилось, между прочим, следующее признание августейшей писательницы: „не решаясь включить в исторические сочинения мои домыслы о Рюрике... а также читая Шекспира в немецком переводе, у меня возникла фантазия уложить все в драму, которую я и велела напечатать в 1786 году“...

Величайший драматург Екатерининского века Фонвизин начал свою деятельность с переделки французской комедии „Корион“, представляющей, по справедливому замечанию

¹⁾ Ibid., стр. 238.

К. Ф. Тнандера¹⁾), „полнейший образец классической трагедии в стихах“, „Бригадир“ Фонвизина „через посредство русских переделок восходит к комедии датского поэта Гольберга „Jean de France“, причем последний и является прообразом Иванушки“, „Недоросль“ же „своей морализующей тенденцией и своими идеальными лицами выдает свою связь с ложно-классицизмом“. „У Фонвизина,—говорит Гончаров в статье „Миллион терзаний“—Милон, Софья и Стародум—сотовое повторение таких же лиц французских комедий, лиц условных, в сценическом отношении ничтожных и затягивающих действие“.

Приблизительно то же следует сказать и о „Ябеде“ Капниста, выдающей *близкое родство с ложно-классической школой* и александрийским стихом, и разделением действующих лиц на добродетельных и порочных, и финальным апофеозом.

И это были наиболее оригинальные и наиболее самостоятельные из наших „славных“. Остальные драмоделы были в лучшем случае копиистами, в худшем—копиистами, прижавшими с 1809 года, как настольную книгу,—„Общие правила театра, выбранные из полною собрания сочинений 1. Вольтера и расположенные по порядку драматических правил А. Писаревым“.

Другим авторитетом театроведения у нас был принят несколько позднее Шлегель, что можно усмотреть хотя-бы из следующих строк в „Московском Телеграфе“ Николая Полевого:—„Прочитавши в Русской Талии пьесу под заглавием: Междудействие или разговор в театре о драматическом искусстве, я едва успел полюбоваться блесками знаний творца оной. господина А. Θ. (Булгарина), как счастливая память представила мне мысль, что все сии суждения о тонкостях драматического искусства некогда были мне уже известны. Справляюсь с библиотекой, и все мои сомнения рассеиваются, при одном взгляде на сочинения

¹⁾ См. его „Очерки истории театра в Западной Европе и России“ т. III-й „Вопросов теории и психологии творчества“, стр. 207.

Шлегеля: „Über dramatische Kunst und Literatur“... (О том, какое влияние имел Шлегель, в частности, на Пушкина, увидим ниже).

„В драматической литературе мы долгое время только подбирали то, что на Западе уже бросали“,—говорит П. О. Морозов в резюме I-го тома своей „Истории Русского театра“, справедливо сокрушаясь, что „во время, когда западно-европейская сцена уже пережила эпоху своего расцвета, когда по ней уже прошли, оставив за собою яркий след, Шекспир, Корнель, Расин, Мольер, Кальдерон, Лопе де-Вега,—мы робко выступили в роли нищего Лазаря, на долю которого достались жалкие крохи, случайно упавшие с этой роскошной трапезы“.

Эту роль Лазаря, как мы увидим дальше, „русский“ театр играл гораздо больше времени, чем это кажется почтенному, но слишком снисходительному П. О. Морозову.

Прежде чем перейти к театру Александровской эпохи, назидательно отметить, что даже сами здания постоянных театров возникли в России по инициативе иностранцев. Так, инициатива первого общедоступного театра в Петербурге, открытого в 1783 г. (на месте, где потом стоял Большой Театр, а ныне Консерватория) принадлежит немцу Карлу Книпперу. Москва же, в обогащении своих стогнов постоянным театральным зданием, обязана в первую голову директору итальянской оперы Локателли; когда же этот исторический театр (у Красного пруда) сгорел, то опять-таки не русский, а еврей-англичанин Медокс (Michael Maeddox) взял в свои руки, как самую постройку публичного театра в первопрестольной (на Петровке), так и бразды правления в оном ¹⁾.

Словом, иностранцы даже здесь сыграли важную и чреватую последствиями роль в истории русского театра, так как само здание театра, как известно (его архитектура,

¹⁾ Не лишне упомянуть, что предшественниками Медокса по антрепризе старого театра были итальянцы Бельмонти с Чинти и иностранец (?) Гроти.

устройство сцены, расположение зрительных мест), в значительной степени предопределяет уже характер действия, к которому данное здание призвано служить ¹⁾. Еще более сказанное относится к самому *антрепренеру*. Можно живо представить себе, какое влияние на русское сценическое искусство должен был иметь, напр., тот-же иностранец Медокс, когда в руках его, кроме труппы немецкой и французской, оказались две русских труппы, театральная школа и три театра: большой, домашний в Воспитательном Доме и вокзал ²⁾. Что русское сценическое искусство, при этой антрепризе, попадало в подлинно что подъяремное положение, сознавали хорошо уже тогда, на заре истории нашего театра. Об этом можно судить, напр., из рассказа С. Н. Глинки, который в своих записках так передает о поучительном для нас посещении его, в Лефортовских казармах, актерами Сандуновым и Плавильщиковым:—„Оба были в попохах, оба перебивали друг друга. „Сергей Николаевич! сказал мне Сандунов, мы пришли от имени всех наших товарищей убеждать вас, чтоб вы прекратили все ваши сношения с Медоксом. Стыдно нам, русским, зависеть от иностранца! Мы намерены взять театр на свой счет: вы наш, не так-ли?“ С. Н. Глинка ответил:—„Вы не собьете Медокса, а только сами перессоритесь и разбредетесь в разные стороны“ ³⁾... И он оказался прав! прав (увы!) *не только* в отношении этого случая, этой эпохи, именно этого иностранца и этих вот русских представителей театрального искусства ⁴⁾...

Перехожу к драматургам Александровской и следующей за ней эпохи.

¹⁾ См. относящиеся сюда рассуждения в книге Г. К. Лукомского— „Старинные театры“.

²⁾ См. „Историю театрального образования в России“. В. Всеволодского (Гернгросса), т. I, стр. 348

³⁾ Ibid, 360.

⁴⁾ Лет 50 тому назад—„антрепренер одесского городского театра—*итальянец* Фолетти держал... русскую драму; другой одесский антрепренер *немец*—Сур держал русскую оперу и русскую драму; *немец* Бертер также привез в Одессу русскую оперу“... (Цитата из „Воспоминаний о театре“. С. Г. Ярона, стр. 25). Sapiienti sat!

Начну с В. А. Озерова.

Как бы мы ни пытались возвеличить его искусство, как русское, нам это удастся лишь при совершенном неведении драматической литературы на Западе. В противном случае мы неминуемо должны признать драматургию Озерова влачащейся, увы, по той же колее, которую оставила после себя театральная колесница Сумарокова, напрокат у иноземцев занятая. В самом деле!—„Ярополк и Олег“—произведение явно-подражающее ложно-классическим образцам, трагедия „Эдип в Афинах“ восходит к французским драмам Дюсси, „Фингал“ Озерова—своенравно понятый „Фингал“ Оссиана, с легкой руки Макферсона прогуливавшийся по Европе в различных переводах. Наконец „Дмитрий Донской“, с этой невероятной русской княжной, раскидывающей шатры среди полков на Куликовом поле,—опять-таки чистейший псевдо-классицизм! „Он попытался дать нам трагедию народную,—писал про Озерова Пушкин,—и вообразил, что для сего *довольно* будет, если выберет предмет из народной истории“.

Этого разумеется оказалось недовольно, и публика с гораздо большим аппетитом предпочитала уплетать сентиментальную „Коцебятину“ ¹⁾, т. е. пьесы *немецкою писателя Коцебу*, или „под Коцебу“, с неслыханным успехом наводившие театры России Александровской эпохи.

— „Растолкуйте мне, сударь, откуда выехала к нам эта сентиментальная чертовщина?“—задает вопрос Ипат в „Новом Стерне“ кн. А. А. Шаховского и получает такой ответ от Судьбина:—Она сформировалась в Англии, попортилась во Франции, раздулась в Германии, а к нам (т. е. в Россию) вывезли ее в самом *жалком состоянии*“.

Последняя слова можно с успехом отнести не только к „сентиментальной чертовщине“, но и ко всякой другой, привозившейся в Россию нашими театроманами-графоманами, а в числе их и самим кн. А. А. Шаховским, который по спра-

¹⁾ „...И. Коцебятиня господствует на сцене“—хлесткий стих кн. Д. П. Горчакова.

ведливому замечанию С. Т. Аксакова, — „перепробовал все роды драматической словесности, заимствовал содержание пьес из театров всех образованных наций, примеривал их на русский вкус и лад“ ¹⁾).

Минуем же сего „оригинала“ с его полусотней переводных пьес и переделок на „русский“ лад! минуем дедушку Крылова, давшего „Урок дочкам“ под шпозом молюеровских „Les précieuses ridicules“! минуем В. Нарежного с его „Дмитрием Самозванцем“, — робкой данью подражания Шиллеру! минуем и других „малых сих“, с таким заядлым „западничеством“ подвизавшихся на поприще якобы — русской драматургии!.. О них нельзя ведь говорить серьезно, как о законодателях театральных вкусов современного им общества! — Рабы, и только рабы его, которых приличней обойти молчанием, когда перед духовным взором возникает, рядом с ними, общий образ настоящего господина в искусстве — поистине державного в нем Пушкина!

Пушкин! вот к кому русский человек может быть по праву строг в своих требованиях, согласно поучению: кому много дано, с того много и взыщется.

Что же дал великий Пушкин в непочатом крае русского театра?

Увы! великий оказался, строго рассуждая, не многим самостоятельнее своих предтеч в узко-театральной области драматического творчества.

„Я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина“, — вот подлинные слова Пушкина, познакомившегося с Шекспиром через Вольтера и Августа Вильгельма Шлегеля! ²⁾. Вот его, Пушкинское театральное credo и факторы этого credo!

¹⁾ „По то же делали и другие наши драматурги“, — констатирует после этой цитаты Николай Энгельгардт в своей „Истории русской литературы XIX столетия“ (стр. 595).

²⁾ „Известно, что, приступив к созданию „Бориса Годунова“, Пушкин, через брата своего в апреле 1825 г. выписал французский перевод „Чтения о драматическом искусстве“ Шлегеля.

Слов нет,—велик Шекспир, многим выше, быть может Расина! Но право же, в конечном счете, для волящих само-бытного русского искусства, и тот и другой гений прежде всего *иноземцы*, и потому „законы“ их никоим образом, по моему, не могут быть „приличны“ „нашему театру“, русскому театру!

А между тем Пушкин, перейдя от слов к делу, „подражал,—как он сам сознался—Шекспиру в его вольном и широко изображении характера, в необыкновенном составлении типов и простоте“ ¹⁾, и подражал тем более полно, чем более он чувствовал правоту такого подражания.

В результате:—внешность и техника драм Пушкина стоит в прямой зависимости от таковых же у Шекспира; та же быстрая и непринужденная смена сцен и та же растяжимость театрального вечера, которые характерны и для исторических хроник Шекспира; тот же художественный метод воскрешения прошлого („По примеру Шекспира ограничился я изображением эпохи и исторических личностей“); тот же пятистопный ямб стиха (английский blank verse) в „Борисе Годунове“ напр. ²⁾; наконец у Шекспира же взял Пушкин манеру прослоения стихотворной формы драматического произведения прозой.

Не останавливаясь на том ничтожном обстоятельстве, что Пушкин, в самом почине подражания Шекспиру, сказался не оригинальным, так как этот соблазнительный путь был уже предугазан, как мы видели, еще Екатериной Великой,—спросим, ограничился ли Пушкин, в своей подражательной драматургии, только одним Шекспиром?

¹⁾ Пушкин. Заметки о „Борисе Годунове“.

²⁾ Вот подлинные слова Пушкина: — „Стих, употребленный мною (пятистопный ямб), принят обыкновенно англичанами и немцами. У нас первый пример оному находим мы, кажется, в „Аргивянах“. А. Жандр в отрывке своей прекрасной трагедии, написанной стихами вольными преимущественно употребляет его. Я сохранил цензуру французского пентаметра на второй стопе и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия“.

Нет, Пушкин еще пользовался, более или менее широко в целях заимствования, театральной музой Гете, того же Расина, Мольера и даже Генслера.

Так, народные сцены у Гёте, этого любимейшего Пушкиным поэта, отличаются особенностью, характерною и для народных сцен в „Борисе Годунове“;—я говорю про индивидуализацию отдельных представителей народа, роль которого и способ его изображения, напр. в „Эгмонте“, почти те же, что и в „Борисе Годунове“.

Далее, как ни высмеивал Пушкин драматургию Расина, а и от него кое-что перенял в своем „Годунове“, *этом мужском образе „Athalie“ Расина*, как справедливо заметил в статье „Русский бытовой театр“ К. Ф. Тиандер, усмотревший связь „Athalie“ с „Годуновым“ и „в остановке внимания Пушкина на самом кризисе, и в некоторых деталях построения“.

Знакомство Пушкина с Мольером особенно сказалось, как мы знаем, на „Каменном госте“ нашего поэта, где Лепорелло—просто сколок с Мольеровского Сганареля. (Известно, что „Don Juan, ou le Festin de Pierre“ Мольера было в руках Пушкина при создании им „Каменного гостя“).

Знакомство Пушкина с Генслером, в частности с его пьесой „Das Donauweibchen“, послужило к тому, что наш поэт, сконцентрировав эту пьесу в немногие сцены и перенеся действие с Дуная на Днепр, подарил нас русской „Donauweibchen—„Русалкой“.

„Вступив однажды в немцы—говорит А. И. Герцен ¹⁾ (Искандер)—выйти из них очень трудно, как свидетельствует весь петербургский период; какой-то нерв портится, какой-то угол отшибается и в силу этого теряется всякая возможность понимать что-нибудь русское, по крайней мере то русское, что составляет народную особенность“.

Страшно сказать, но даже самому Пушкину в области драматургии не удалось начисто „выйти из немцев“, как

¹⁾ См. его статью „Русские немцы и немецкие русские“ в „Колоколе“ 1859 г. № 53.

выражается А. И. Герцен, — самому Пушкину, чьи все другие пьесы не из русской жизни („Моцарт и Сальери“, „Дон-Жуан“, „Скупой рыцарь“, „Пир во время чумы“¹⁾), причем настолько все похоже в общем на переводные, что Пушкину даже удалось обмануть англоманов выпуском „Скупого рыцаря“ как „перевода с английского“, (под видом сцен из Ченстоновой траги-комедии „The savetous Knight“)²⁾.

Справедливость требует признать, что русские сценические деятели вправе, сетуя, сказать про Пушкина: он мог испытать свои богатырские силы, как русский *самобытный* драматург, но предпочел более легкий путь заимствований и переделок.

Пушкин не дал России своею, русскою театра.

Не дал его и великий Лермонтов, чей „Маскарад“ выходит на поверку маскарадом Шекспировского Яго в князя Звездича, Дездемоны в Нину, Отелло в Арбенина!..

Не создал русского театра и великий Гоголь, подаривший нас прекрасной формой русской *летиратуры* для театра, но не новой формой самого *театра*, оставшейся у Гоголя неприкосновенно-западной, т. е. иностранной.

Не создал русского театра и Грибоедов („принадлежавший“ по его собственному выражению, „к поврежденному классу *полу-европейцев*“), автор *перевода-переделки* „Молодые супруги“, пародии (на „Дмитрия Донского“ Озерова) „Дмитрий Дрянской“ и комедии „Горе от ума“, с ее *типичными* для *ложно-классического театра* *raisonneur*ом Чацким, этим вылитым сыном „Мизантропа“ Мольера, с этой *confidente* Lisette, взятой напрокат из комедии Данкура „Le Chevalier à la Mode“³⁾ (невероятной в шкуре крепостной девки Лизы!) и

¹⁾ „Пир во время чумы“ — *перевод* 4-ой сцены 1-го акта драматической поэмы Вильсона „Чумный город“ (The city of the plague), появившейся в печати в 1816 г.

²⁾ Между прочим некоторые (Н. Энгельгардт напр.) указывают вдобавок влияние „Жакерий“ Проспера Мериме, художественных сцен побудивших Пушкина написать свои „Сцены из рыцарских времен“.

³⁾ См. Ив. Иванов — „Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века“ и статью Вл. Боцяновского „Александр Сергеевич Грибоедов“ в „Ежегоднике имп. театров“ 1893—1894 г.г.

прочими „персонажами“, выдающими в Грибоедове такого знатока всех этих „амплуа“ литературно-театральных типов Запада!

Сказавши слово „амплуа“, нельзя здесь промолчать о том, что *иностранная* классификация ролей по „амплуа“ удержалась в России до нашего времени (хотя ныне и взята под подозрение) и что еще недавно русские актеры при императорском театре делились на „занимающие амплуа“, их „doubles“, „utilités“, и „accessoires“, причем в перечне „амплуа“ пестрели такие невероятности для русского слуха, как „демикарактёрный комический резонер“, „инженю драматик“, „роль декарактер“, „гранд-дам“, „гранд-кокет“ и т. п.

Весь наш театр насквозь пропитан иностранщиной. Все в нем,—само здание, устройство сцены, система декораций, освещение, время представления, комплектование труппы, управление, режиссура, словом все *не свое*, а чужое, заимствованное, *иностранное*, начиная с номенклатуры любого предмета сценического обихода!

Чего-же больше, если русское на русской сцене считалось еще совсем недавно, лет 60 тому назад, чем-то вроде „моветона“! И именно таким считал наш „русский жанр“ напр. Верстовский, заведывавший в то время репертуаром Московской сцены.

„То было время,—говорит П. П. Гнедич в „Воспоминаниях театрального сторожила“¹⁾, — когда артисты не решались играть в ситцевых платьях, а предпочитали кисейные, и особенно „муслин-де-леновые“. Без французской прически не играли даже швеек и купеческих дочек. Если актер хотел изобразить „мужика“—он гриммировался ни дать ни взять так, как блаженной памяти Венецианов рисовал этих мужиков и как до сих пор в петербургском балете изображают их под музыку танцовщики.—Если составлялся любительский спектакль, то любитель, игравший крестьянина, непременно надевал сапоги с красными сафьяновыми отворотами, канаусовую рубашку, плисовую безрукавку и поярковую шляпу с

¹⁾ „Артист“, 1891 г. книга 3, № 14, стр. 69.

павлиньими перьями. Любительницы играли в кокошнике и с заплетеной косой. Зрители чрезвычайно бывали довольны таким натурализмом, и говорили на свойственном им языке:— Comdien de naturell! Quel réalisme! c'est un vrai moujik avec tout son bouquet!

Последним словом драмы Вертовский, как известно, полагал *французский классицизм*. При таком *credo* он естественно не мог мириться с мыслью, чтобы „маркизы и прочие изящные господа в пудре и париках уступили место невоспитанным купцам, мещанам и даже мужикам Островского“¹⁾. Вертовский, по словам биографа А. Н. Островского—И. И. Иванова, так выражал свое презрительное отношение к пьесам нашего родоначальника бытовой драмы:—„сцена провоняла от полушубков Островского“... В результате такого отношения, изящный нос Вертовского предпочитал порою на подвластной его нюху сцене любую переводную стряпню с французского талантливой оригинальной пьесе нашего славного писателя. Когда-же, после всяческих хлопот, Островский милостиво „принимался“,—равнодушие к нему дирекции доходило до того, что она отказывалась даже от самых ничтожных расходов на постановку его новых пьес²⁾.

Какое отношение, в частности, Островский встретил на Петербургской сцене, легко себе представить, если вспомнить, что Кукольник, сей сочинитель подлинно что кукольных трагедий „в классическом роде“³⁾, царил тогда в театре Питера, как бог и почитался как гений.

Выражаясь языком Верстовского,—Островского вначале просто „мальтретировали“ на Кукольниковских подмостках.

¹⁾ См. „Жизнь замечательных людей“, биографическая библиотека Ф. Павленкова.—А. Н. Островский, очерк И. И. Иванова.

²⁾ Ibid.

³⁾ „Бесполезно говорить об его драматических фантазиях,—замечает Николай Энгельгардт на посвященных Кукольнику страницах своей „Истории русской литературы XIX столетия“,—совершенно фальшивых Торквато Тассо, Джакомо Санназаре и Доминикино, о драмах Джулио Мости и Статуе Кристофа в Риме, как произведениях, чуждых нашей жизни и даже жизни тех народов, из среды которых оне выхвачены“.

„Свежо предание, а верится с трудом!“—воскликнут почитатели всепризнанного ныне автора „Грозы“ и „Снегурочки“.

Но, строго рассуждая, что было в отношении к Островскому столь удивительного со стороны тогдашних заправил нашего quasi-русского театра?

В конце-концов Верстовские и Кукольные были только последовательны в своих сценических симпатиях и антипатиях! Ведь если в самом деле наш театр не русский, а только quasi-русский, таким на свет явился и таким расцвел к вящим восторгам „публики“, то спрашивается, к лицу-ль ему Островские со своими „полушубками“, кустарщиной и прочими товарами, что крепко Русью пахнут! не quasi-Русью, а настоящей Русью! ¹⁾.

Быть может вина Верстовских и Кукольников только в том, что эти люди, при столкновении двух разных стилей, взаимоисключающих, оказались слишком последовательными эстетиками, хороший вкус которых, не взирая на весь урапатриотизм их, не допускал в театре, этом храме чистого искусства, ужасной смеси что называется „французского с нижегородским“, какой-бы гениальностью и прелестью отечественною ни веяло от этого „нижегородского“. Я сказал в защиту их—„если в самом деле наш театр не русский“...

А это так. И верно это в отношении всех родов сценических произведений, „культивируемых“ на наших подмостках.

Наша опера пришла к нам с Запада, балет оттуда же, наша драма, комедия, водевиль, оперетка, наша феерия, пантомима, „кабарэ“, цирк, кинематограф, даже балаган ²⁾,—

¹⁾ О том, как напр. подгоняли Островского „к лицу“ Александрийского театра на первых порах выступления нашего прославленного драматурга, говорят красноречиво хранящиеся у Л. И. Жевержеева эскизы Аккермановских декораций „русских“ изб (непомерных размеров, палаточных, двухсветных, с орнаментальной резьбой *interieur'a* и т. п.).

²⁾ См., напр., исследование В. Н. Перетца „Кукольный театр на Руси“ в „Ежегоднике Имп. Театров“ 1894—1895 г.г.

Не только наш „русский“ „Петрушка“ западного происхождения но и такая русская, казалось бы пьеса, как наша знаменитая „Комедия о царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе“.

Все это не русского происхождения и в сущности своей настолько иноземное, в такой степени *заядло-иноземное*, что, как ни бились с ним умнейшие и даровитейшие среди нас,—оно органически не могло достигнуть *чисто-русского уклада*.

Правда, в области оперы Н. А. Римский-Корсаков, в области балета М. М. Фокин, в области драмы наши А. Н. Островский и К. С. Станиславский показали воочию Европе и всему миру, что „ученик далеко превзошел учителя“, но тем не менее и как бы то ни было, наши славные, при всем своем таланте, более того—при всей своей гениальности, не вытеснили из России иноземных театральных начал своими и не создали в конце-концов подлинно-русского (русского от начала и до конца!) *самобытно-русского театра*, про который можно-бы сказать, что все в нем свое в совершенной безусловности этого слова.

Они только приспособили западно-европейскую форму театра к нуждам русского сценического искусства. А вернее (другими словами)—и не приспособили к себе, а сами приспособились к ней.

Увы! но не приходится говорить серьезно о *сценических* реформах Н. А. Римского-Корсакова после настоящего переворота в этой области Рихарда Вагнера!

Нельзя говорить о чарах М. М. Фокина, не чувствуя за его спиной великих „*maître'ов*“ Итальянской школы и благословляющей тени мудрой Айседоры Дункан.

Не знаю, как другие, но когда мне говорят о значении А. Н. Островского, я вспоминаю отзыв о нем гениального Шумского:—„надеть на актера поддевку да смазные сапоги еще не значит сказать новое слово“; вспоминаю похвальное восклицание графини Растопчиной по адресу пьесы „Свои люди сочтемся“—„это наш *русский Тартюф*“, вспоминаю, наконец, компетентное замечание того же проф. К. Ф. Тиандера, о том, что „трудно верится, чтобы Островский пользовался когда-нибудь иностранными сюжетами, но на самом деле это действительно так. Островский так основательно сливал иностранный сюжет с русскими мотивами, что след

ею заимствования совершенно скрадывается" ¹⁾ (курсив мой). И то обстоятельство, что Островский, в конце жизни, всецело отдался переводам, непрестанно заботясь о появлении на русской сцене образцовых произведений западной драматической литературы ²⁾, заставляет серьезно задуматься над тою ценностью, какую придавал Островский (сам Островский!) русскому театру (и стало быть своему театру) в сравнении с западным, напр., театром Мольера или Сервантеса. Говоря откровенно, я не представляю себе, напр., Рихарда Вагнера, пропагандирующего Россини на подмостках своей „музыкальной драмы“, как-бы ни был любезен последний почитаемому Вагнером Шопенгауэру. (Надеюсь, моя мысль не слишком туманна!).

Что касается, в частности, оригинальности театра К. С. Станиславского (этого „передового русского театра“!), то о ней может свободно говорить лишь тот, кто забыл о раннем увлечении Станиславского театром Антуана, кто мало знаком с завоеваниями герцога Мейнингенского (и в частности Кронегка) и кому неизвестна история „железного режима“ Вольфганга Гёте в Веймарском театре, где великий поэт требовал от актера „мысленно разделить сцену на квадраты и занести на бумагу, где ему следует стоять, чтобы в страстных сценах он не метался без плана“, причем педант-поэт настолько стеснял актеров своими правилами, что „совершенно их обезличил“, как свидетельствуют современники. (Шутили даже, что Гёте играл ими как в шахматы" ³⁾). Точно так же,—как я уже заметил во II-ом томе „Театра для себя“—и употребив то же сравнение, шутит

¹⁾ См. главу „Русский бытовой театр“ в „Очерке истории театра в Западной Европе“. („Вопросы теории и психологии творчества“, т. III, стр. 237—238).

²⁾ И. С. Тургенев под старость поступил еще страшнее в глазах русского национального самолюбия!—словно отчаявшись в пользе службы своей Русскому Театру, автор „Месяца в Деревне“ и „Нахлебников“ перешел на либретто опереток, которые вдобавок написал не по-русски, а по-французски („Trop de femmes“, „Le dernier Sorcier“, „L'ogre“ и еще одно либретто оперетки, название которой осталось неизвестным).

³⁾ См. у Stein'a „Goethe als Theaterleiter“.

над Станиславским Дорошевич, в своей рецензии о постановке «Феодора Иоанновича», в чем надо видеть доказательство, что совершенно идентичный, в данном случае *заимствованный*, режим, должен вызвать и совершенно идентичную по существу шутку).

Как ни горько, а следует сознаться, что наш „русский“ театр—русский только по названию, да разве еще потому, что он находится в России и что на сцене его говорят или поют на русском языке.

Во всем остальном, начиная с драматической формы и кончая оборудованием сцены, наш театр—детище иностранной культуры со всеми отличительными для последней признаками.

Удивляться этому не приходится, если мы вспомним, что наш официальный театр, как и большинство наших официальных учреждений,—образец искусственного насаждения со стороны „власть имущих“...

А кто такие „власть имущие“ в прошлом России?—Иностранцы, иностранцы и иностранцы. „История государства российского начинается с прихода из-за моря неразгаданных досель чужеземцев-варягов, приглашенных владеть и княжить в земле славянской. Местное-же наше церковное управление, со времени водворения христианства, было подчинено долгое время исключительно греческим иерархам и клиру, состоявшему из греков... Позднее Русь подпала под господство азиатских выходцев-татар. По свержении же их ига, в Москве снова появились весьма заметными деятелями приезжие греки. В малолетство царя Ивана Васильевича самыми первенствующими вельможами были князья Глинские, литовские выходцы, потомки татарского военачальника Мамай. Когда же этот государь разделил царство московское на опричину и земщину, то управление государством он передал не природному русскому, а крещеному татарину Симеону Бекбулатовичу, наименовав его великим князем московским и вся Руси. Передача была номинальная, конечно. Сам же царь перед иноземными послами нередко хвастался своим нерусским происхождением, выводя свое

родоначалие то из Баварии, то из Рима от Августа-Кесаря. Царь Борис Федорович Годунов далал то же, что впоследствии Петр Великий: он благосклонно и с почтением принимал в Москве иноземцев, приглашая их вступать в свою службу на самых выгодных для них условиях. По пресечении на московском престоле дома Рюриковичей, звали на русское царство иноземных королевичей: в Москве—польского, в Новгороде—шведского... При царе Алексее Михайловиче были уже в Москве целые полки из иноземцев, из них же состояла и охранная царская стража. При нем же, для сочинения „Уложения“, были вызваны законоведы из Польши. В исходе XVII столетия почти во всех русских боярских домах и даже в царской семье наставниками были выходцы из Польши. К этому нужно прибавить, что у нас в XVI и XVII столетиях главными торговыми деятелями были любчане, голландцы, англичане; в то же время артиллеристы, инженеры, архитекторы, рудокопы, литейщики, врачи и ремесленники, составлявшие значительную часть населения в Москве, [были преимущественно из иноземцев. Таким образом выезжие люди еще до Петра Великого занимали у нас видное место по разным отраслям общественной и промышленной деятельности, так что Петр I своими западно-европейскими реформами только усилил прилив иностранцев в Россию, продолжая в сущности поступать в этом случае так же, как поступали некоторые из его предшественников... Почти все наше древнее дворянство ведет свое начало от иноземцев, выезжавших в разное время на службу к великим князьям киевским, черниговским, тверским, рязанским, московским и новгородским. Из дворянских фамилий, внесенных в „бархатную книгу“, кроме фамилий, происшедших от Рюрика, нет ни одной фамилии не только коренной московской, но даже вообще и велико-русской фамилии, так как родоначальники их были из кесагов (черкесов), литовцев, пруссов, волынян, галичан, германцев, татар, шведов и греков... Вдобавок к этому... у нас существует до 100 таких княжеских фамилий татарского и мордовского происхожде-

ния, которые никогда не были известны ни в истории, ни в служебном поприще, ни в обществе. Потомки... мордвы и татар, в качестве помещиков, сделались преобладающим классом над коренным русским населением" ¹⁾, которое в продолжение ста лет ближайшим образом подчинялось феруле этих господ в сфере усвоения западно-европейских навыков на сцене крепостных театров.

„В конце XVII столетия, — напоминает Е. П. Карнович ²⁾, — заметными двигателями умственных сил в Москве являются по преимуществу выходцы из Польши, вносившие в русскую образованность западно-европейский оттенок. Во главе таких деятелей можно поставить Симеона Полоцкого, имевшего сильное влияние на движение у нас умственного образования. Он же может считаться одним из видных представителей нашей литературы того времени. После него на литературном поприще у нас выступает князь Антиох Кантемир, потомок омолодававшегося татарина. В первой половине прошлого столетия явился у нас гениальный, без всякой иноземной примеси, человек — Ломоносов. Но после него на русском Парнасе занимают почетные места лица иноземного происхождения. Державин — потомок татарского мурзы Багрима: о таком происхождении министр-поэт сам вспоминает в своих стихотворениях; Сумароков — потомок шведского выходца, Херасков — происхождением волох; Болтин — татарин. Автор „Недоросля“, Фон-Визин, происходил от взятого из плена при Иване Грозном ливонского рыцаря. Потомки его оставались в лютеранстве, и только дед писателя принял православие. Придавший новое направление нашей литературе, русский историограф Карамзин (Кара-мурза) происходил из татар, Озеров — от выезжего немца. Знаменитый автор „Горя от ума“, несмотря на свою вполне великорусскую фамилию, был, однако, неодаленный потомок поляка Гжибовского, вызванного при

¹⁾ „Родовые прозвания и титулы в России и слияние иноземцев с русскими“ Е. П. Карновича, стр. 230—235.

²⁾ Ibid, стр. 245—347.

царе Алексее Михайловиче для составления „Уложения“. Прославившийся в своем роде пиита граф Хвостов в восходящей по мужскому колену линии упирается в немца Бассавола, который был „честью маркграф“. Жуковский по матери был турок, а по настоящему отцу Бунину (Буниковский)—потомок поляка. От поляков же происходили: Нелединский-Мелецкий и Баратынский. Поэт Лермонтов произошел по отцу от выехавшего из Польши шотландца, а по матери, Арсеньевой, от татарина, Гоголь—от польского шляхтича Яновского, принявшего малороссийскую фамилию Гоголь, под которой стал так известен один из его потомков. Наконец, Пушкин был по мужскому колену потомок выехавшего в Россию в половине XIII столетия немца Радши, а по женской—африканского негра“.

После этой беглой справки Е. П. Карновича, не остается уже ни малейшего сомнения в том, что наш официальный театр и не был, да и не мог быть подлинно русским.

Но как же так?

Как же так случилось, как вообще могло случиться, чтобы русский народ, этот могучий, самобытный, творчески властный русский народ оказался без своего, чисто-русского театра!

Создали же греки *свою* трагедию Рока, *свою* комедию и сатирическую драму! создали же римляне *свои* ателланы *свои* мимы, *свой* цирк! создали же французы *свои* миракли, моралитэ, фарсы, пастурели, пасторали, псевдо-классическую трагедию, комедию нравов и оперетту! создали же испанцы *свою* народную драму, комедию плаща и шпаги, сарсуэллы! создали-же немцы *свои* мистерии, фастнахтшпили, швенкэ спектакли Ганствурста, музыкальную драму! создали же итальянцы *commedi'ю dell'arte*, *comedi'ю erudit'y*, оперу! создали же англичане, выражаясь вообще, „Шекспировский театр“!

Да что Европа!—Возьмите Азию! Возьмите этот самобытный от начала и до конца Индусский театр!.. Китайский театр!.. Возьмите совершенно отличный от них и оригинальный до последней маски Японский театр! Возьмите даже

такие самобытные явления, как мистериальные „теази“, Персии, „Вейанг“ на острове Яве, Сиямский театр и др.

Не только в Азии, а в глуби Африки, и там вы найдете *свой* самобытный от альфы до омеги театр!

Вы только подумайте, что у каких-нибудь людоедов, каких-нибудь несчастных Ньям—Ньям, и у тех имеется свой, настоящий *свой*, оригинальный и ни с каким другим несхожий театр!

Мыслимо ли, чтоб у нас, у славян, у великого русского народа, не было своего, своего собственнейшего театра!

Он должен быть! Он не может не быть! *И он был!*

Да. У нас был свой театр в полном смысле этого слова— *свой театр*, т. е. театр как русского происхождения, так и русского уклада,—театр превосходнейший, театр сладчайший обещаний, театр величайших возможностей.

Я говорю о *русском обрядовом театре*.

Театральное мастерство православного духовенства.

(О чине умовения ног в Великий Четверг Страстной Седмицы).

Эрнест Ренан доказывает, что Иисус Христос был только *человеком*; Андрей Немоевский—что, наоборот, Иисус никогда не существовал как человек, а только как *бог* астрально-мифического происхождения; наша церковь считает Иисуса *богочеловеком*; Николай Морозов — *человеком*, распятым с четверга на пятницу 21 марта 368 года.

Я не берусь решать, на чьей стороне истина; скажу только, что если Иисус действительно существовал в образе человека, то целый ряд фактов, переданных нам евангелистами, дает основание предполагать в его учении высшую сублимацию (возгонку ¹⁾) того, что понимается под словом „мазо-

¹⁾ В процессе сублимирования,—по учению проф. Зигмунда Фрейда (см. его „Drei Abhandl. z. Sexualtheorie“ 82—83)—слишком сильным возбуждениям, притекающим из отдельных источников сексуальности, открывается выход и применение в другой области, так что в результате от опасных самих по себе задатков получается значительное усиление психических способностей... То, что мы называем характером человека, главным образом создано из материала сексуальных возбуждений и складывается из склонностей, укрепившихся еще в детстве, из полученных благодаря сублимированию качеств и из таких свойств, которые предназначены для действительного подавления извращенных, заведомо неподходящих стремлений. Таким образом половую извращенность детства можно считать источником целого ряда наших добродетелей—в том смысле, что эта извращенность в силу реакции дает толчек к возникновению добродетелей“.

хизм“ в его новейшем толковании. — „Мазохист воспринимает все как судьбу“, учит Отто Вейнингера в своих „Последних Словах“ ¹⁾—„в особенности в конкретной боли содержится для мазохиста всегда *идея* судьбы; боль имеет для него реальность, как участие в этой идее... Мазохист стремится *утвердить* себя вопреки явлению, изменчивости: он один познает понятие *абсолютного* (бога, идеи, *разума*)... Мистик (будь он теософ вроде Бёме или рационалист вроде Канта) тождествен с мазохистом“... „Мазохисты—по Вейнингеру—жители севера“, а „также евреи“, для которых, по его словам, „нужно небо“...

Добровольное предание себя в руки палачей, высоко-терпеливое отношение к издевательствам над своей личностью, к позорно-болезненному телесному наказанию, к плевок в глаза, к битью тростью по голове и к пощечинам, учение о непротивлении злу, проповедь „если ударят тебя по правой щеке, — подставь левую“ и т. п. — что это все, в самом деле, если только мы дерзнем игнорировать божественное происхождение „Учителя в терновом венце“, как не проявления мазохизма в его последних крайностях?

За одно из проявлений таких крайностей может быть принято и умовенье Иисусом Христом ног своих учеников в праздник опресноков. Если бы Христу необходимо было в этот вечер явить исключительный пример смирения, пример службы ближнему, доходящей до самоунижения—вполне достаточно, пожалуй, было бы и убедительно (именно в виде *примера*) омыть ноги, ну, скажем, одному—двум—трем ученикам. Омыть же непременно все двадцать четыре ноги своих близких сотрапезников, да еще учеников своих, да еще в первый день Пасхи,—это уже явная экзаксация, находящая объяснение только в напряженно-мазохическом настроении! Не даром в тот же вечер Христос, предложив хлеб ученикам, сказал „ешьте—это мое тело“, а предложив вина им, сказал „это моя кровь“. — „Зачем нужно

¹⁾ Посмертное произведение; в русском переводе А. Грек и Б. Ц., стр. 84--86.

пить вино и есть хлеб, называя это телом и кровью—говорит Лев Толстой в 161 примечании к своему переводу Евангелия—как ни толкуй, остается не только непонятным, но *очевидно чем-то безобразным*... Смысл этих слов Толстой видит единственно в том, что „действия Иисуса за этим ужином неразрывно связаны с предательством Иуды“, который, по подозрению Иисуса, намеревался из тела и крови его извлечь для себя выгоду. Это был, так сказать, намек, подобно тому, как намеком было и умовенье ног ученикам, которые-де „чисты, но не все“ (см. 163 примеч.). Возможно. Но „намеки“ эти выражены в столь острой мазохической форме, какая Толстому, далекому от моего простецкого толкования, показалась даже в отношении первого из этих „намеков“ просто „безобразной“.

Не так отнеслись, разумеется, к процедуре умовенья ног на „тайной вечери“ наследники Христова ученья. Базируясь на словах Иисуса после данного умовенья—„я сделал это затем, что бы вы то же самое всегда делали друг другу“—пастыри „Христова стада“ решили повторять эту процедуру хотя бы раз в год (коль не „всегда“, как им была заповещано), но зато во всей ее экзактации, столь подозрительной „по мазохизму“, т. е. чтобы непременно один вымыл ноги зараз двенадцати человекам.

Стремление повторять определенное действо в известной схожести с оригиналом всегда приводит, как известно, к *театру*. Этого закона „драматического становления“ не могла избежать и Византийская церковь, несмотря на свои беспощадные (в особенности после ереси драматизатора Ария) гонения не только на театр, но даже на малейшую драматическую примесь к церковной службе.

„Сами демоны внушили людям склонность к изобретению театральных представлений“—писал Тертуллиан в начале 3-го столетия и тут же молился: „Боже милосердый! избавь служителей твоих от пожеланий участвовать в столь губительных увеселениях“... „Прошу всех вас о том,—вторит Тертуллиану Иоанн Златоуст полтора столетия спустя—чтобы и сами вы избегали губительного пребывания на зре-

лицах и посещающих отвлекали от них"; при этом Златоуст доходит до поистине чудовищной апологии темницы по сравнению с театром! — "Я желал бы, — говорит он ¹⁾, — чтобы ты встретился с человеком, который идет со зрелища и с другим, который выходит из темницы: ты увидел бы, как душа первого возмущена, не спокойна, поистине точно связана, и как душа последнего спокойна, свободна, возвышенна" (sic).

Театр не менее насмеялся над своими византийскими гонителями, чем над римскими; и если последних он принудил со временем к санкции мистерияльной драмы, то первых он скоро привел не только к подлинной драматизации, церковной службы, но и к традиции *настоящего театрального представления*, каким — ирония судьбы — суждено было стать „чину умовения ног“ в великий четверг страстной седмицы.

Этот „чин“ совершался до последнего времени в России почти во всех кафедральных соборах и именно внутри их, а не *вне храма на подмостках*, как это практикуется в Иерусалиме, на месте установления этого „чина“, что гораздо правильнее, по мнению проф. А. А. Дмитриевского ²⁾, т. к. в этом „чине“, — говорит он, — представляющем не строго литургический обряд, „не мало принесено в жертву драматическому эффекту со стороны составителей его, отступивших от текста евангелистов“.

Не касаясь подробностей этого „чина“ в русских соборах, где желающие наглядно могут с ними познакомиться, рассмотрим, на основании дошедших до нас свидетельств, как совершался он до сих пор *на месте своего установления*, т. е. в Иерусалиме, и разберем этот „чин“ внимательно-критически с приличной ему, как некоей *инсценировке*, театральной точки зрения.

Итак, каковы сценические данные *пьесы*, которая (согласно, напр., рукописи Афоно-Пантелеймоновского мона-

¹⁾ См. том IX собр. твор. Златоуста, стр. 374.

²⁾ См. его брошюру „Умовение ног в великий четверг в Иерусалиме и на острове Патмосе“. СПб. 1908.

стыря 1728 г.) могла бы называться „Божественное уложение ног“.

Место действия: площадь перед южными дверями храма Воскресенья, против входа в Авраамиевский монастырь; посреди высокий помост (где предполагается горница „Тайной вечери“), окруженный барьером со входной дверцей (с восточной стороны), к которой ведут 5 ступенек. У стены Авраамиевского монастыря на значительной высоте „от полу“—амвон.

Мебель: высокий стол, посреди помоста, по бокам его 12 табуретов с подушками, по 6 с каждой стороны; против входной дверцы золоченое кресло на возвышении.

Декорум: „роскошные“ ковры на помосте, пелена на столе, букет живых цветов на нем же, масличные ветви, украшающие амвон.

Бутафория: шелковые полотенца на столе, серебряный таз (лохань) под столом, большой запрестольный крест за золоченым креслом с рапидами по сторонам, кувшины с розовой водой.

Освещение: дневное плюс свет 13-ти свечей: одной большой, посредине стола, и 12 поменьше, расположенных в круге около большой свечи.

Костюмы: красные священнослужительские облачения.

Время действия: вечер.

Начало представления: 9 ч. утра.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА.

Роли:

Исполнители:

Иисус Христос	патриарх.
Ап. Симон Петр	русск. архим., нач. Иерусал. миссии.
Ап. Иуда не Искаротский	женатый священ. из арабов.
Ап. Фаддей (роль без речей).	тоже.
Ап-лы Андрей и Иаков Алфеевы	} иеромонахи.
„ Матфей и Варфоломей	
„ Филипп и Фома	
„ Иаков и Иоанн, сыны Заведеевы	
Ап. Симон Кананит	епископ (или дьякон).
Хозяин горницы „Тайной вечери“	архидиакон (из особо-гласных).
Чтец евангелия	

Представление начинается с процессии исполнителей „чина“, направляющейся, в сопровождении длинного ряда священнослужителей и хора певчих, от дверей храма ап. Иакова к месту действия. Не дойдя до него, процессия останавливается. Екклесиарх, изображающий „хозяина горницы“, с кувшином розовой воды, первый подходит к помосту и останавливается близ лесенки к нему.

Чтец евангелия (взойдя на амвон). И о сподобитися нам слышанию святого евангелия.

Иисус Христос. Мир всем.

Чтец. От Матфея святого евангелия чтение. Вонмем. Во время оно, призвав Иисус дванадесяте ученики своя, рече им.

И. Христос (обращаясь к апостолам). Весте яко по двою дню пасха будет, и сын человеческий предан будет на пропятие.

Чтец. Приидь же день опресноков, в онъ же подобаше узрети пасху: и посла Петра и Иоанна рек.

И. Христос (к апостолам Петру и Иоанну). Шедша уготовайте нам пасху да ямы.

Чтец. Она же рекоста ему.

Петр и Иоанн. Господи, где хоцещи уготоваем ти ясти пасху.

Чтец. Он же рече им.

И. Христос. Идите во град: и срящет вас человек в скудельнице воду нося: по нем идита: и идеже еще внидет, рцыта господину дому, яко учитель глаголет: где есть витальница, идежа пасху ученики моими снем; и той вама покажет горницу велию послану готову: ту уготовайта нам.

Петр, Иоанн (подойдя к хозяину горницы). Учитель глаголет: где есть витальница, идеже пасху снем со ученики моими?

Хозяин горницы (указывая на помост). Сиче есть.

Петр, Иоанн (возвращаясь к И. Христу). Господи, уже готова есть вся.

(И. Христос и 12 апостолов, в сопровождении 2-х дьяконов, подходят к помосту и всходят на него, под пение

5-ой песни канона с ее тропарями; один из дьяконов при этом ставит кувшин с розовой водой под стол; остальные участники процессии остаются внизу, окружая помост).

Чтец. И егда бысть час, возлеже, и обанадесяте апостолы с ним. (И. Христос садится на раззолоченное кресло, а 12 апостолов на табуреты).

И. Христос. Желанием возжелех сию пасху ясти с вами, прежде даже не приму мук: глаголю бо вам, яко отселе не имам ясти от нея, дондеже скончаюся во царствии Божии. (Хор поет стихиры самогласные умовения. Один из дьяконов произносит великую ектению на освящение воды. По возгласе „яко ты еси освящение“, И. Христос встает со всеми апостолами и читает молитвы „Боже преблагий, неприступный Божеством“ и главопреклонения „Господи Боже наш, показавый нам меры смирения“. После этого все снова садятся).

Чтец. И о сподобитися нам.

И. Христос. Мир всем.

Чтец. От Иоанна святого евангелия чтение. Ведый Иисус, яко вся даде ему отец в руке, и яко от Бога изыде, и к Богу грядет: восстав от вечери (И. Христос встает) и положа ризы, и прием лентион, препоясая (И. Христос снимает с себя верхнее облачение, при помощи 2-х дьяконов, и подпоясывается шелковой белой лентой). Потом влив воду в умывальницу (И. Христос берет из под стола серебряный таз с кувшином в левую руку, а правой берет со стола полотенце и вливает воду в таз) и начат умывати ноги учеником, и отирати лентием, им же бе препоясан. (И. Христос начинает мыть по одной ноге у каждого из разувшихся к этому времени апостолов, начиная с младшего, сидящего направо от раззолоченного кресла; омыв каждому ногу, И. Христос обтирает ее полотенцем и целует; омытый же целует ответно руку И. Христа. Во время этой процедуры чтец медленно повторяет свой последний монолог).

Чтец. Прииде же к Симону Петру: и глагола ему той. Петр (встав). Господи, ты-ли мои умыеши нозе?

Чтец. Отвеща Иисус и рече ему.
И. Христос. Еже аз творю, ты не веси ныне, уразу-
меешь же по сих.

Чтец. Глагола ему Петр.

Петр. Не умыши ногу моею во веки.

Чтец. Отвеща ему Иисус.

И. Христос. Аще не умыю тебе, не имаша части
со мною.

Чтец. Глагола ему Симон Петр.

Петр. Господи, не нозе мои токмо, но и руце и главу.

Чтец. Глагола ему Иисус.

И. Христос. Измовенный не требует, токмо нозе
умыти, есть бо весь чист и вы чисты есте, но не вси.

Чтец. Ведаще бо предающего его: сего ради рече, яко
не вси чисти есте. (Петр садится на свое место; И. Хри-
стос омывает ему одну ногу, целует ее, ставит таз с
кувшином под стол, кладет полотенце на стол и одевает
верхние одежды).

„Чин умовения ног“ на этом собственно кончается,
уступая место беседе И. Христа с учениками, предста-
вляемой по той же схеме, т. е. со вставками слов чтеца
евангелия, иллюстрирующих действие, на подобие громо-
гласных „ремарок“ средневекового „прэко“. Не „беседует“,
т. е. не говорит только один ап. Фаддей; у всех остальных
роли с „текстом“.

На острове Патмосе, а порой и в Иерусалиме, (несмотря
на отмену этого в 1885 г. иерус. патриархом Никоди-
мом I-м) патриарх, изображая И. Христа, молящегося в
Гефсиманском саду, сходит с помоста, вместе с апостолами
Петром, Иаковом и Иоанном, и подходит к беседке, соору-
жавшейся под амвоном архидиакона, которая своими ико-
нами и украшениями должна была представлять „место
в Гефсиманском саду“. Здесь патриарх изображал моление
И. Христа о чаше, а трое иеромонахов—спящих на сту-
пеньках помоста апостолов.

Обращаясь к критике данного театрального произве-
дения, мы прежде всего поражаемся необычайной убо-

гости драматурга-компилятора. „Если мы обратим внимание на внутренние стороны данного чина,—говорит проф. А. А. Дмитриевский (см. выше)—то едва-ли возможно говорить о них в положительном смысле. Прежде всего в евангельском чтении видна *промороздкая и утомительная мозаичность*; все оно состоит из мелких отрывков, позаимствованных из различных евангелистов. В изложении евангельских событий не соблюдено последовательности и цельности рассказа. Переходы искусственны, однообразны и состоят из повторяющейся стереотипной фразы: „Рече же им Иисус паки“ и однажды: „Паки же Иисус рече учеником своим“, которая принадлежит редакторам чина, а не евангелистам... Введены *произвольные и неоправдываемые евангельским текстом монологи* апостолов Матфея, Иакова“ и др.

Но эти авторские „вольности“ и недочеты драматического „Божественного уговения ног“ бледнеют перед произвольным изъятием им из „персонажей“ „Тайной вечери“ главного, после И. Христа, лица—Иуды-предателя.—„Во всех Евангелиях—настаивает Л. Толстой (см. выше)—*действия Иисуса за этим ужином неразрывно связаны с предательством Иуды*“. Игнорировать роль Иуды Искаротского в этот знаменательный вечер и игнорировать настолько, чтобы осмелиться вовсе выкинуть эту роль,—на такой явный *nonsense* могла отважиться только *бездарность*, не разумеющая смысла „тайной вечери“ и потому не разумеющая, что творит, переделывая евангельский текст в пьесу.

Правда, при детски-наивном понимании роли, мало кому из „уважающих себя“ иерархов „по нутру“ изображение перед паствой Иуды-предателя. Но на острове Патмосе из этого затруднения нашли прекрасный выход в том, что роль Иуды поручается *мирянину*. Не то произошло у нас, в Москве, когда слагался наш отечественный „чин уговения“ и возникли препирательства из за роли Иуды, „унизительной“ для наших архиереев. — В Уставе под 1682 годом читаем: „7190 года... в Иудино

место никою не было, оставил святейший Иоаким патриарх. О сем должны благодарити Господа Бога, яко вразуми архипастыря нашего таких плевел историнути от среды соборных великия церкви“.

Все это было бы смешно, когда бы не было так грустно. А грустно—от сознания, что в то время, как подобная безвкусная и просто говоря бездарная пьеса на библейский сюжет беспрепятственно представлялась на „подмостках“ наших соборов,—„Саломея“ О. Уайльда (написанная тоже на библейский сюжет) лежала под запрещением владык этих соборов.

„Каков поп—таков и приход“, говорит пословица. Каковы пьесы—таково и ее сценическое воспроизведение, могут с правом сказать все, видевшие „чин умовения ног“ в наших соборах. Не лучше обстоит дело и в Иерусалиме, где близость к гробу Господню должна была бы внушить, казалось бы, иеромонахам большее рачение в искусстве представления эпизода из жизни Почившего.

Постановка грубо условна и грешит режиссерскими „вольностями“, начиная с „костюмов“. Моется каждому из „апостолов“ почему-то только одна нога. Разоблачается „Иисус“ при помощи диаконов, что противно самой примитивной иллюзии, и т. п.

О „любительской“ игре иеромонахов мы знаем только то, что к своим ролям они, по уверению проф. А. А. Дмитриевского—„начинают готовиться заранее, чтобы незнанием своих ответов не производить беспорядка и замешательства в стройном течении самого чина“. Повидимому, других сценических задач участники данного „чина“ себе и не ставят; а потому ни о каком искусстве драматических переживаний, экспрессии, образности и т. п. нет и помину в описаниях паломников, видевших в Иерусалиме это „умилительное“, как выражаются некоторые из них, действо. Да и откуда взялось бы у духовенства мало-мальски сносное искусство лицедейства, когда „лицедеи—выражаясь гуманным языком Иоанна Златоуста—стоили-бы тысячи смертей за то, что они научились подражать запрещенному всеми

законами» и что «дьявол, это он, он самый изобрел такое искусство, чтобы привлечь к себе воинов Христовых и ослаблять силы их духа» (т. VII собр. твор. И. Златоуста, стр. 69).

После изложенных данных этого спектакля, вполне понятно, что «толпа зрителей—как свидетельствует тот-же А. А. Дмитриевский (стр. 11)—утомленная напряженным ожиданием, удовлетворив свое любопытство... делается рассеянною, беспокойною и, теряя благоговение, начинает шуметь».—*Профанация театрального чувства* не менее, как видно, терпима православными, чем *профанация религиозного чувства*. А повидимому и то, и другое имеют здесь место, если принять во внимание дериватив „профанации“ из „рго“ = „вне“ и „fanum“ = „храм“. В самом деле!—

В результате беспристрастной критики „Божественного умовения ног“, мы раскрываем в „представлении данного „чина“, не касаясь уже чисто-мазохического обличья основной ею идеи: 1) жалкую литературную „стряпню“ беспомощных в своем искусстве драмоделов, к тому же тенденциозную, вплоть до извращения смысла сюжета, 2) церковно-мертвенную, т. е. абсолютно чуждую творческого размаха „постановку“, где режиссура пользуется приемами симплификации дурного тона, и 3) игру „любителей“ драматического искусства, не знакомых ни с одним из его образцов, в виду монашеского обета не приближаться к „седалищу пагубы“, каким является, по толкованию И. Златоуста, театр.

Я не знаю, насколько еще косны архипастыри православной церкви в своих чисто формальных традициях, а то бы напомнил им хорошую пословицу: „дело мастера боится“. Когда у меня болит живот,—я иду к врачу, когда у меня дымит печка,—обращаюсь к печнику или трубочисту, не горит электричество—зову электротехника, расстроился рояль—настройщика и т. д. Ясное дело, что если бы у меня не ладился спектакль, да и пьеска, того-с, не без промахов оказалась бы, я-бы, не откладывая в долгий ящик, обратился к мастерам своего дела, т. е. к опытному драматургу и к талантливому режиссеру. Пусть они „ми-

ряне", —эка важность! Разве храмы не теми же мирянами построены, раз явилась нужда в архитекторе? Разве иконы только богомазами пишутся, а не Врубелем также и Нестеровым? Разве музыка духовных песнопений только духовенством сочиняется, а не Чайковским также и Рахманиновым? Что-ж мешает нашим архипастырям приглашать для „чина умовенья ног“ хотя бы просто *толковою режиссера—инсценировщика из мирян*, раз из духовенства такового не оказывается? Совсем другой спектакль получился бы. Правда, не мешало-б „грешным делом“ и „репертуар“ немножко освежить, заменивши чем-нибудь другим евангельским пьесу остро-мазохического содержания, вызывающую в детях нездоровые чувства (—почитайте о мазохизме, в связи с фетишизмом босых ног хотя бы то, что пишет д-р К. Р. Молль в своей книге „Половая жизнь ребенка“) —ну да о таких „коренных реформах“ в нашей православной церкви я и мечтать не дерзаю.

Метод художественной реконструкции театральных постановок.

Театральное произведение дорого нам не только в смысле сценическом, драматургическом или эстетическом, т. е. не только как определенный *образец искусства*, но равным образом и как *показатель культуры*,—духовной и материальной в одинаковой степени,—культуры той эпохи, которую с естественной неизбежностью или вернее—с исторической необходимостью отображает любое театральное произведение.

В каждой, мало-мальски отвечающей своей задаче драматической пьесе, представленной на сцене, а тем более в опере, где данных, служащих к синтезу этого своеобразного произведения искусства еще больше, чем в драматическом произведении,—мы черпаем, помимо эстетического наслаждения, знания, какие неспособны дать, в смысле наглядности, одновременности, согласованности их и тем самым быстроты и легкости их усвоения, ни книга, ни нотная тетрадь с исчерпывающими комментариями.

Сценический спектакль знакомит нас сразу и воочию со вкусом зрителей, посильно удовлетворяемым драматургом, композитором, режиссером, актерами, бутафорами и прочими мастерами театра, тем самым являя перед нами культурный уровень народа в ту или иную эпоху, в той или иной географической полосе его развития. Не может иметь места на сцене произведение, не отвечающее хотя бы в некоторой степени идеологии, свойственной большинству

зрителей, как—ясное дело—не может произведение XX-го века быть сочиненным в XIX-м. Сценический спектакль в этом смысле служит с непереносимостью верным, хотя, по цензурным условиям, часто и неполным отображателем как доминирующих в обществе „взглядов“ и нравов, так и тех или других его интересов, настроений, пристрастий, пред-рассудков, чаяний и устремлений. Даже в самом идейно-ничтожном, казалось-бы, водевиле пытливый ум способен уловить дух эпохи его представления в театре.

Рядом с данными духовной культуры, любой из зрителей в любом спектакле может отдать себе отчет и о данных чисто внешней, материальной культуры эпохи его представления, точно так-же, как и о данных культуры специфически-театральной.

Если бы зритель нашей эпохи мог на „машине времени“ Г. Уэльса перенестись, допустим, в английский театр времен Шекспира, он сразу же обогатил бы свои познания не только в области искусства (его техники, мастерства, направления, особенностей условий представления на тогдашней сцене), но равным образом и в области внешней, независимой от специфически-театральной, культуры. Другими словами—современный зритель узнал бы в Шекспировском театре не только, какая мода платья, прически, мебели, утвари, оружия и тому подобного была тогда в зените культа, как наиболее предпочтительная, но и каковы были достижения промышленности, удовлетворявшей потребности этой моды, не говоря уже о таких показательных, в историческом смысле, сведениях, как данные о манере носки платья или обращения с многочисленными предметами материальной культуры, на сцене являемой.

Вместе с этими данными, побочными для искусства, в его чистом понимании, перед зрителем нашей эпохи, попавшим в старинный театр, сразу-же и во всей полноте раскрываются достижения не только драматического искусства лицедея, но в той же мере и достижения тех искусств, синтез коих образует театральное представление.—Попав

в такой театр миновавшей эпохи, мы бы сразу познакомились и с состоянием живописи того времени (декораций, сценической орнаментовки и т. п.), и музыки, и литературы, и поэзии, и пластико-хореографического искусства, быть может, и, наконец, отчасти архитектурных форм театра прошлого.

Возможность подобного быстрого и легкого обогащения в театре наших исторических познаний, как в области общей культуры, так и в области эстетико-театральной, и послужила решающим мотивом к созданию в 1907 г. такого театра, который в своих постановках строго следовал бы художественно-реконструктивному методу. Так возник основанный, по моей инициативе, „Старинный Театр“, давший длинный ряд спектаклей „Средневекового цикла“ (сезон 1907—1908 г.г.) и „Испанского цикла“ (сезон 1911—1912 г.г.). Опыт оказался настолько удачным, настолько поучительным, что со второго десятилетия XX века, художественно-реконструктивный метод получает (наконец!) признание в наших театральных сферах и лучшие режиссеры нашего времени применяют его с успехом как в государственных, так и частных театрах.

Разумеется, каждый режиссер-реконструктор дает в своих постановках свойственную его режиссерским чарам индивидуальную композицию; но потому-то метод этот и назван мною не просто „реконструктивным“ (что придало бы постановкам сравнительно-мертвечинный характер, часто свойственный историко-археологическим изысканиям), а назван „художественно-реконструктивным“, что открывает широкое поле сравнительно-свободного творчества. Режиссер, придерживаясь этого метода, обязан лишь войти в дух и мелочи исторической эпохи настолько, чтобы оказаться полномочным к работе как художник воспроизводимой им эпохи, а не как современный нам мастер, рабски воспроизводящий тот или иной мертвенно-книжный и иконографический материал. Разница, таким образом, между просто „реконструктивным“ и „художественно-реконструктивным“ методами столь же огромная, как между методами науки и искусства.

В пользу метода художественной реконструкции театральных постановок можно привести, помимо сказанного, еще два соображения.

Первое—безотносительная, самодовлеющая ценность произведений искусства минувших эпох.

Если даже сравнительно не очень значительные, в художественно-историческом смысле, живописные, скульптурные или архитектурные произведения бережно хранятся в музеях подлинно-культурных народов, которые, как в интересах исторического, так равно и эстетического просвещения организуют даже специальные „общества охраны памятников старины“,—то почему же, спрашивается, театральные произведения должны составить исключение в отношении их охраны?

Скажут: „о чем вы хлопочете? ведь текст литературно-драматический, как и музыкально-драматический сохраняются наравне с прочими письменными памятниками искусства! И то-же самое имеет место в отношении сценической иконографии! Можно ли при этих данных жаловаться на отсутствие охраны театральных памятников!“

Отвечу: можно и даже должно, потому что с понятием „театрального произведения“ связывается не только текст его, иконография и другие отдельные данные, совокупное использование коих, образует театральное действо, а именно и главнейшим образом это самое *действие*, которое на основании текста, иконографии и прочих театральных данных обуславливает спектакль определенного стиля, определенного художественного содержания и значения.

Сценический спектакль, как самодовлеющее целое!—вот что такое в широком смысле театральное произведение! и вот об охране чего, наравне с какой-нибудь картинкой сомнительной подлинности, в рассуждении оригинала „второстепенного голландца“, я веду речь, защищая лишний раз на сцене художественно-реконструктивный метод.

Второе соображение в пользу данного метода вытекает не только из простого чувства почтения к авторам представляемых на сцене произведений, рассчитывавшим на

совершенно определенные сценические условия театральной постановки их сочинений (напр., монолог „To be or not to be“ Гамлета был несомненно, для всякого совестливого и просвещенного режиссера, задуман Шекспиром при—*conditio sine qua non*—отсутствии отвлекающих внимание публики от сути монолога декораций и аксессуаров XX-го века!), но лишнее соображение в пользу метода художественной реконструкции вытекает еще—и это особенно существенно—из вполне законного желания зрителей видеть на сцене не современные декоративно-художественные и *mise-en-scen*'ные вариации на текст представляемого автора, а именно произведение его собственной Музы, считавшейся, конечно, с современными автору, а не с современными нам сценическими условиями театральной постановки.

Говорить о том, возможно ли, за отсутствием сценотграмм, кинематографа и граммофона в прошлых веках, воспроизводить в наш век спектакль, навсегда, казалось бы, отыгранный, совершенно не приходится после плодотворных и бесспорно убедительных опытов „Старинного Театра“ в 1907 и 1911 г.г., давшего образцы не рабской копии некогда сыгранных спектаклей, а образцы подлинно художественной реконструкции их на основании проникновенно-любовного и научно-вдумчивого к ним отношения.

Естественность на сцене.

I. Вторая натура.

Я не думаю, чтобы нашлись такие ригористы реализма, которые, во имя правды в искусстве, во имя принципа естественности всего того, что представляется на сцене, вовсе отрицали бы, в качестве чуждой быта действительности,—оперу, балет, оперетту, стихотворную речь, серьезно требовали бы на сцене не только настоящих „мейнингенских“ дверей, но и четвертой стены, раз действие разыгрывается в закрытом помещении, смеялись бы, наконец, над античным театром из-за его традиционных масок, котурн, и хоров, которые, конечно, могут казаться несуразностями с точки зрения пресловутой „жизненности“, т. е. естественности.

Я полагаю, что осиновый кол настолько прочно вбит теперь в мертвое тело Натурализма, что никто уже не станет оспаривать ныне (без риска быть вышученным) *условность*, которую насквозь пропитана, если можно так выразиться, сама „природа“ театра, как такового.

Все это так; и тем не менее вопрос об естественности на сцене—как это ни странно и как это ни противоречит положению о всепризнанной условности театра—является вопросом не только не праздным, а наоборот,—одним из наиболее животрепещущих в настоящее время.

„Всяк кричит: должно играть естественно, и никто не дает слову сему объяснения“,—жалуется в XVIII-ом веке автор книги „Гаррик или аглинский актер“¹⁾ и тут же поучает:

¹⁾ Интересно отметить, что это первая книга о театре, напечатанная в России (перевод Василия Лепшина, изд., 1781 г. в Москве).

„Естьли разумеют чрез то, чтоб подражать природе; безсумнения сие есть лучшее и высочайшее искусство; но многие люди основание сие полагают по своему вкусу. Некоторые Комические Актеры приемлют за удобность действительную безпечность, другие воображают себе, что с игранья естественно Трагического, должно придать Ирою своему простой вид и выражение; сие значит, иметь недостаток в рассудке, своего Ироя унизить до самого себя, вместо того, чтоб себя до него возвышать. По мнению многих то разумеется играть естественно, чтоб освободить себя от оков искусства; между тем принимаемое естественным в сем смысле никогда не составит хорошего Комедианта. Принимать в точности вид и ухватки, по различным лицам кои представляешь, давать чувствования особенным звукам голоса, приличного к характерам, все не может быть инако, как отголосок совершеннейшего искусства“¹⁾.

Нет ничего удивительного, если, в результате подобного взгляда на естественность, повсеместно воцарилось ложноклассическое направление, придерживаясь которого актеры говорили не своим голосом, пафосно декламируя, выкрикивая значительные слова не партнеру, а публике, да еще с подбеганием к рампе, причем уходили со сцены, обязательно поднимая правую руку и т. п.

Подобная „вампучность“ игры (*школа Дмитревского*) продержалась у нас, на правах естественности, добрых пол-века, пока М. С. Щепкин, зараженный игрою „любителя“ князя П. В. Мещерского, не воспользовался его примером и не создал на его основании новой школы драматической игры (*школы Щепкина*).

„Как я не догадался прежде, пишет М. С. Щепкин в VI-ой главе своих „Записок“,—что то-то и хорошо—что естественно и просто! И думал про себя: „Постой-же, теперь я удивлю в Курске, на сцене! Ведь им, моим товарищам, и в голову не приходит играть просто, а я тут-то и отличусь... Но каково же было мое удивление, когда я вздумал

¹⁾ Стр. 219—220 названной книги.

говорить просто и не мог сказать естественно, непринужденно ни одного слова. Я начал припоминать князя, стал произносить таким голосом, как он, и чувствовал, что хотя и говорил точно так, как он, но в то же время не мог не замечать всей неестественности моей речи... Мне никак не приходило в голову, что для того, чтобы быть естественным, прежде всего должно говорить своими звуками и чувствовать по своему, а не передразнивать князя... Случай помог мне, и тогда уже твердою ногою пошел я по этой дороге...".

Какова естественность „школы Щепкина“, я имел случай узнать практически-обстоятельно на репетициях моей пьесы „Стёпик и Манюрочка“, впервые поставленной в 1906 году на сцене Александринского театра, когда я, так сказать, наглядно мог увидеть „кухню“ этой школы в лице ее прекрасных представителей П. М. Медведева и В. В. Стрельской. Казалось бы чего проще (*естественнее*) двум старикам изобразить на сцене двух же стариков („Стёпика“ и „Манюрочку“) того-же возраста и того-же общественного положения, что и исполнители. И однако!.. Сколько на поверку оказалась тут необходимой всяческая неестественность! И спиной-то к публике никоим образом нельзя во время диалога поворачиваться! И речь-то нужна в глубине „покрепче“ в смысле тона, а у рамп „помягче“! и скороговорка-то нужна чеканно-медленная и молчанье-то не мыслимо, как „просто замолчали“, а как „паузочка“ и... Словом пьеса была прекрасно разыграна (честь и слава истинным талантам!), но сказать, чтобы такое представление было „*верхом естественности*“, в чисто жизненном смысле, значило бы согрешить пред лицом Истины.

Полстолетия слишком доминировала в русском театре, как некий идеал сценически возможной естественности „школа Дмитревского“.—Столько-же, приблизительно, времени и столь-же высокое положение в нашем театре занимала вслед за „школой Дмитревского“ и „школа Щепкина“, этот *новый* идеал сценической естественности,—пока ему на смену не пришел *новейший* идеал (опять таки *идеал сцениче-*

ской естественности), утвержденный в русском драматическом искусстве вместе с основанием Московского Художественного Театра (школа Станиславской).

Этому новейшему идеалу естественности в искусстве, отождествленному (*horrible dictu*) с естественностью в жизни, „художественники“ отдавали в свое время предпочтение даже тогда, когда этому идеалу диаметрально противопоставлялся идеал автора, чье произведение воплощалось на сцене.— „Естественность в искусстве, конечно, необходима,— писал Ростиславу (Ф. М. Толстому) граф Алексей Конст. Толстой ¹⁾,—всякое проявление в его области, к какой-бы отрасли оно ни принадлежало, должно быть естественно, т. е. должно согласоваться с законами правды; но сущность искусства есть высшая красота, или высшая правда (что одно и то же), и потому не всякое естественное проявление *подится в искусстве*, ²⁾ которое отвергает все случайное, все ненужное и сохраняет только то, что *ведет прямо к цели. т. е. к выражению заданной идеи*“. Этого взгляда гр. Ал. К. Толстого не могли (не смели) не знать „художественники“! и тем не менее их „Феодор Иоаннович“, трагедия того же Толстого, был поставлен по-свойски, а не по-Толстовски.

Нет нужды распространяться, что это за школа,—школа Станиславского, вот уж столько лет у нас здравствующая, т. к. все мы ее современники и идеал ее („верх естественности“) у всех у нас перед глазами.

Скажем только, и это в самом деле достойно быть отмеченным, что смена названных трех школ естественности одна другою имела место каждый раз по той же самой причине:—то, что казалось естественным, в смысле жизненного подобия, с точки зрения предшествовавшей школы, оказывалось *черезчур театральным* с точки зрения последующей.

Я не берусь предсказать до какого, наконец, „верха естественности“ доэволюционирует наш русский театр, какого еще самоновейшего идеала в этом направлении можно ждать через пол-столетия! Еще менее намерен повторять в этой

¹⁾ Письмо это напечатано в газете „Голос“ в 1868 г.

²⁾ Курсив мой.

статье проповедь театральности ¹⁾. Я хочу только заметить, после всего сказанного здесь о сценической естественности в истории нашего театра, что идеал в этой области представляется мне, в силу условности самой природы театра, во-веки веков недостижимым и что на поверку,—как ни чуждайся, вместе со Станиславским, театральности,—естественность не только на сцене, но (что удивительнее этого!) порою даже в жизни (так называемая „светская простота обращения“) есть не что иное, как утонченная театральность.

Совсем не праздный парадокс в устах Оскара Уайльда, что уже сама по себе естественность представляет собою одну из самых трудных ролей.

Действительно,—„добиться говора естественного, такого каким говорят в жизни, требует упорного *труда*“,—поддерживает О. Уальда и С. М. Волконский, этот бесспорный знаток актерской техники (см: прекрасную главу „О речи“ в его книге „Человек на сцене“, стр. 65).

Что такое, например, наша светская естественность в жизни, я могу вам показать на следующем, крайне поучительном, примере. Покойная Н. Б. Нордман-Северова, нередко доходившая, при всем своем таланте и уме, до крайностей, заставляла одно время на „средах“ у художника И. Е. Репина участвовать за трапезою всех присутствовавших в доме, кончая прислугой („сотрудниками“). Не знаю, как эти „сотрудники“ чувствовали себя за обедом в отсутствии гостей, но при „посторонних“ ручаюсь, что не слишком весело. По крайней мере, мне никогда не забыть выражения лица и всей фигуры одного из этих „честных малых“, сидевшего против меня за обедом на одной из „Репинских сред“. Несчастный буквально обливался потом от старания не уронить себя в *maintien* (т. е. в уменье „держать“ локти, ножик, вилку, ложку), в манере есть (не чавкая и не прихлебывая), в определении порций кушанья, приличной светскому человеку, в знании, когда запить кусок, когда переменить тарелку и т. п. А тут еще

¹⁾ Отсылаю интересующихся к моим книгам „Театр, как таковой“, „Pro secula via“, „Театр для себя“ и др.

как на грех, Наталия Борисовна, со всем очарованием своей любезности, задает ему, наравне с прочими („равенство“ так „равенство“!), вопросы, на которые приходится вежливо и скоро отвечать, иногда (о, ужас!) с непрожеванной пищей во рту или с куском на вилке, уже готовым отправиться в рот. Словом, если для моего *vis-a-vis* присутствие за такой трапезой не было публичной пыткой,—то я отказываюсь найти подходящее определение его самочувствия. А между тем, казалось бы, чего уж проще, чего *естественнее*:—прийти и пообедать „запросто“ „без церемоний“ с такими же людьми, как ты!..

Оказывается, однако, что подобная „естественность“ (ставлю слово в кавычки) есть нечто, требующее большой практики, постепенности, длительной привычки, словом,—что так называемая „светскость“ и „воспитанность“ в самой сущности своей далека от *природной* естественности и есть на самом деле не что иное, как овладенье некой ролью, да еще в таком совершенстве, что эта роль кажется всем, кончая самым исполнителем ее, некой „второй натурой“.

Сознаюсь,—я лишь тогда стал отдавать себе ясный отчет в бесконечном богатстве драматических возможностей, вытекающих из моей роли „светского человека“, тогда лишь ясно понял, что наша „естественность“ обращения в обществе есть в результате максимальная *неестественность*, какую только можно себе представить, когда увидел за столом у И. Е. Репина этот незабвенный для меня „конduit“ моего бедного *vis-a-vis*, красного и потного от натуги усвоить роль быстрее, чем она, в сложности своей, могла быть им усвоена. Вот почему приведенный пример я считаю чрезвычайно поучительным ¹⁾.

¹⁾ Эта статья, напечатанная в первоначальной редакции на страницах журнала „Искусство“ в 1916 г., вызвала тогда длинные споры, в которых принял печатно участие и сам маститый Илья Ефимович Репин (см. статью „Новые пути“ в „Биржев. Ведом.“ от 15 окт. 1916 г.), возражавший „большому мастеру театра“, как „талантливому юмористу“, что строки его „так увлекательны и заразительны, что их нельзя не привет-

Но бросим анекдоты!—Философия учит, что понятие „естественный“ имеет двойное значение: 1) всякое состояние предмета, соответствующее его сущности; 2) все, отвечающее требованиям чувственной природы, не подчиненное требованиям разума и совести.

После этого определения совершенно ясно, в каком именно смысле единственно возможно говорить о естественности, например, игры на сцене. Актер играет естественно, если его исполнение соответствует жизненной роли того, кого он изображает на сцене, и, наоборот, актер играет неестественно, если его исполнение соответствует скорей его собственной жизненной роли, а не того, кого он воплощает (на сцене, т. е. если актер допускает, например, психологическую „отсебятину“.

Но если так, то *полная естественность на сцене*,—как нетрудно убедиться в этом всякому, кому противна затяжная „игра слов“ в серьезных вопросах,—есть, в конечном результате достижения подобной „естественности“, *апофеоз театральности*, той театральности, ревностным апологетом которой я был, есмь и буду.

2. Мельпомена и Мин-Хуан.

Не надо забывать, что атрибутом Мельпомены является маска. Отсюда надо видеть в Мельпомене богиню *театральной правды*, а не житейской. Божественный брат Мельпомены китайский Мин-Хуан строже сестры своей блюдет принцип покровительства *условному театру*. И поборнику

ствовать, как художественные перлы искусства, но брать их, как написание „равенству“ пожалуй и „нетактично“, т. к. „наших слуг можно было поставить примером многим интеллигентам“ и пр.

Вполне разделяя взгляд И. Е. Репина на недавних „слуг“ и „интеллигентов“, и благодаря гениального художника за незаслуженные мною комплименты, пользуюсь случаем в свою очередь возразить, что мое впечатление от кондуита „сотрудников“ И. Е. Репина за столом вылилось не столько в „строки искрящегося шампанским Евреннова“, как показалось И. Е. Репину, сколько в строки искрящегося пламенным стремлением к Истине.

Н. Е.

последнего найдется в храме Мин-Хуана не мало радостных новаций для деловой аргументации.

Но что мы знаем о китайском театре?

Краткое, но довольно полное представление о нем легко внушается простым перечислением главнейших отличий этого театра от европейского. При этом, имея в виду, что всякий театр, а стало быть и китайский, является неким отражением жизни, полезно обратиться сначала к отличительным чертам китайского уклада жизни.

Выиграв в силе эффекта, экзотика китайского сценического представления станет, после такого предварения, более близкой нам и понятной.

Мы так и сделаем, взяв себе в гиды, напр., одного простодушного журналиста туземной фучжойской газеты, отметившего на ее столбцах следующие контрасты между своими соотечественниками и европейцами:—„Китайцы,—говорит он,—употребляют для письма кисть,—европейцы же карандаш или перья; иностранцы любят собак, китайцы их не любят; при чтении китайцы возвышают голос,—европейцы читают про себя; в знак почтения китайцы надевают шапку,—европейцы для того же снимают ее; китайцы любят есть трепанчи, ласточкины гнезда и пр.,—иностранцы не едят их; при судебных процессах китайцы преклоняют свои колени перед судьей,—иностранцы встают; лицо у китайцев желтоватого цвета, у европейцев белого; китайцы моют лицо горячею водою,—иностранцы холодною; при похоронах у китайцев употребляется белый цвет,—у иностранцев черный; китайцы считают медицину презренным занятием,—иностранцы высоко чтут ее; китайцы едят палочками из общего блюда,—европейцы же ножами и вилками на отдельных приборах; китайцы при встрече делают приветствие посредством складывания рук в кулаки и поднесением их к лицу (цзо-и), европейцы при свидании пожимают друг другу руки; платье китайцев широко,—европейцев узко; китайцы любят цветок мудань,—европейцы—астры и розы; книги у европейцев начинаются там, где они у нас (китайцев)

кончаются; китайские женщины шьют слева направо; обед у китайцев начинается с десерта, причем вино за ним пьется горячим; ученик при ответе учителю стоит обратившись к нему спиной; китайцы отдают предпочтение старости,—европейцы молодости“ и пр.

Приведенных контрастов довольно, чтобы лишний раз убедиться в консервативной мощи Великой Китайской Стены, за которой жизнь, начиная с религии и государственных институтов и кончая *последними мелочами*, должна была создавать формы совсем другие, чем у нас.

С европейской же точки зрения ряд этих контрастных мелочей грозит вытянуться в линию бесконечности...

Ясно, что если не все, то почти все эти жизненные особенности бывшей „Небесной Империи“ должны сказаться как на драматических произведениях, так и на характере театрального представления этой исключительно-самобытной страны.

Мельпомена и Мин-Хуан схожи только в том отношении, что оба являются божествами, покровительствующими театральному культу; законы же Мельпомены и Мин-Хуана, две тысячи лет тому назад довольно схожие, имеют в настоящее время очень мало точек общности.

Прежде всего театры Китая не делятся, как у нас, на оперные, драматические, фарсовые и др., а на театр—высокий, т. е. мистериально-исторический (Чжилийский—гаоцян), особенный Хубэйский—эр-хуан-цян и жизненный Шэньсийский—бан-цзы-цян или Цинь-цян, причем этот последний считается наиболее любимым.

Большинство сюжетов китайских пьес полулегендарного характера, причем почти все они являют собой драматизацию какой-нибудь прописной истины конфуцианской или даосизской морали. Питая страсть к этикету и регламентации, жрецы Мин-Хуана разделили все театральные сюжеты на двенадцать групп, причем, в силу своей симпатии к описательной форме, дали этим группам, т. е. категориям пригодных к представлению сюжетов, названия, заимствованные из самой природы;—таким образом, одна категория

театральных сюжетов определяется понятием „лес“, другая „ветер“, третья „снег“, четвертая „луна“, пятая „холмы“ и т. п.

В отличие от Мельпомены, Мин-Хуан не столько ценит талант, необходимый для написания драмы, сколько ее моральность и поучительность. А так как от последних не требуется большой философской глубины или учености, то любой аристократ почел бы себя оскорбленным, если бы ему приписали авторство подобного произведения. При таком отношении к драматургии немудрено, что драматический отдел исключен из бывш. Императорской Пекинской Библиотеки.

Китайская драма, помимо приведенных отличий, уделяет чрезвычайно много места пению, танцу, музыке и таким вводным „подробностям“, которые совершенно недопустимы с точки зрения европейской драматургии. Нередко ультра-балаганный и даже цирковой, гимнастический характер полу-интермедий, вторгающихся в действие, стоит в прямом противоречии с доминирующим тоном всей пьесы. Есть еще и другие отличительные подробности, напр. длинноты, которые, не представляя собою ничего шокирующего в смысле эстетического восприятия, раздражают пристрастием китайских драматургов непременно досказать все до конца.

Медлительный темп эволюции действия, нестесняемый спектакльным временем, как у нас, (так как представления в китайских театрах длятся иногда с восхода до заката солнца), является исключительно-характерным отличием драматической традиции театра б. Срединной Империи.

Помещения, в которых даются представления, никоим образом не напоминают наши театры с их архитектурной тенденцией походить внешне на храм.—Мин-Хун довольствуется простым деревянным сараем, сплошь заставленным скамейками со столиками, где чайные опивки с шелухой арбузных семечек неизменно напоминают европейцу, что это именно „сарай“, а не храм.

Сцена возвышается над партером аршина на полтора, причем там, где в европейских театрах стоят кулисы, в ки-

тайском размещаются скамейки в два-три ряда для театральной прислуги и незанятых артистов. Вместо декораций, на заднюю и боковые стенки вешаются вышивки или разрисованный холст с изображением драконов, деревьев, гор, животных или легендарных героев.

На авансцене, там, где в европейских театрах устроена рампа, высятся две деревянные колонны, определяющие ширину сцены, предназначенной для действия, на которых надписи „сто лет вам хорошо играть“.

Занавес в Китайском театре—явление недавних дней и в большинстве китайских театров он отсутствует. Когда же интерес представления побуждает, без нарушения сценической иллюзии, убрать или изменить расположение более или менее сложного (хотя в общем всегда примитивного) реквизита или бутафории, то два помощника бутафора выходят к „рамповым“ колоннам, становятся на табуреты и *поднимают* полотно.

Задник, вернее задняя стена сцены, представляет собою иногда два этажа: землю и небо, причем под „небом“ на „земле“ обычно помещается небольшой оркестр, инструментальный состав которого варварски отягощен гонгами, там-тамами, звонками, трещетками и прочими „ударными“.

По бокам этого оркестра, на беспокойном фоне которого выступают служители Мин-Хуана, расположены две двери, с отбрасывающимися яркими занавесками, причем над правой дверью надпись „актеры входят“, а над левою „актеры уходят“.

Так как китайские пьесы изобилуют явлениями, планируемыми, по ходу пьесы, в различных местах, занавес же обычно отсутствует или поднимается лишь в исключительных случаях, то уборка сцены, приготовление следующей и перестановка несложной мебели совершаются, без стеснения, на глазах зрителей, что никого из китайцев не смущает, потому что артисты раз навсегда условились с публикой считать бутафора *невидимым*. Правда, иногда эти *условно-невидимые* слуги откалывают остроты совершенно не входящие в круг их обязанностей, но... это опять-таки

не только не мешает зрителям, но даже нравится им, как добавочное параллельное представление.

Путаница или недоразумение в усвоении места действия предотвращаются в китайском театре мудрым, хотя и наивным обычаем присутствия на сцене „старшего“ (представляющего собой хор), объясняющего, где что играется, кто выходит на сцену, кто что думает или собирается свершить, а также обращающегося к публике с заискивающими приветствиями, иногда предпосылающего целые предисловия действию и, кстати, наблюдающего за актерами и общим порядком на сцене.

Обыкновенно этот „старший“ является и хозяином-директором театра;—положение это нередко обуславливается лишь наличностью коллекции театральных костюмов у данного лица, так как костюмы (всегда роскошно-богатые) представляют главную *красоту* китайского спектакля, без которой немисливо привлечь внимание публики. Вот почему директор труппы носит в Китае название „распорядителя шкафов“.

Актеры Си-юаня (театра б. Срединной Империи) в той же мере разнятся от артистов европейского theater'a, в какой разнятся подмостки, на которых они выступают, пьесы, которые они разыгрывают и характер представления, в котором они лицедействуют, от таковых же европейских.

Начать с того, что служители Мин-Хуана, в отличие от жрецов Мельпомены, не знают деления на амплуа *ingenue*, благородных отцов, *grande coquette*, резонеров и пр., разделяясь, в отношении амплуа (и соответствующего ему жалованья) на лиц, изображающих: 1) исторических героев (Лао-шэн, т. е. гражданских, и Мо-цзио-р, т. е. военных; 2) великих людей—Ху-шэн или Шэн-цзио-р; 3) исторических людей—сяо-шэн или цзин-цзио—р; 4) женщин—дань-цзио-р и 5) клоунов-акробатов—хуамань или чоу-цзио-р.

Что касается четвертой группы—дань-цзио-р, то участие китаянок в сценических представлениях запрещено, согласно воле императора Кин-Лонга, объявленной народу в 1735 г. вслед за женитьбой владыки на хорошенькой китайской

актрисе, из за лицедейства числившейся в разряде прости-
туток (закон 1263 г.); в приказе этого памятного для служи-
телей Мин-Хуана года было повелено, чтобы впредь жен-
ские роли исполнялись исключительно юношами-евнухами.
Кастрация, впрочем, требовалась не столько в видах обес-
печения „духовности“ игры, сколько ради эстетического
соображения о вокальной убедительности исполнителей
женских ролей.

В настоящее время и не-кастраты прекрасно владеют в
Китайском театре женским фальцетом, впрочем все более и
более становящемся ненужным, благодаря многоместному
пренебрежению приказом Кин-Лонга. Теперь китайская
актриса в Си-юани уже не редкость. Правда, она пользуется
минимальным уважением как женщина, но это сторицей
искупается восторженными „хау“ (криками одобрения, заме-
няющими аплодисменты), которыми награждают, ее как
актрису, в театре, строгие блюстители женской скромности
в жизни.

Впрочем и профессия актера, подобно профессии драма-
турга, не пользуется в Китае большим уважением, чем про-
фессия цирюльника или... „просящего нищего“. Любитель-
ство же не считается унижительным и в нем сознаются по-
винными даже благородные офицеры во владениях князя
Хан-ден-гю (в верховьях реки Сунгари).

Главное искусство китайского актера, по мнению многих
путешественников, заключается в „уменьи корчить рожи и
кричать нечеловеческим высоким голосом, заглушающим
варварски-громкую музыку; игра напыщена и ходульна,
позы и жесты неестественны и преувеличены, образы царей,
богов и демонов трактуются как манекены, идолы или чу-
дища“.

Это мнение очевидно относится главным образом к пред-
ставлению исторических пьес. Что же касается пьес ре-
ально-современных, то здесь, по мнению большинства путе-
шественников-очевидцев, „игра актеров естественна, жива,
характерна“, а иногда даже „сочна, интересна и талант-
лива“.

При этом не надо забывать, что правильной оценке драматического таланта китайского актера значительно мешает непривычная для европейца крайняя условность сценического действия и изображения в театре „небожителей“. Уже одно употребление масок, привязных, чисто условных бород, раскраска жидкими красками лица и костюмировка в одежды седой древности ошеломляют экзотичностью настолько, что без доброй воли и напряженного внимания сразу и не разобраться в тонкостях искусства лицедейства.

Особенно же поражает европейца наглядность какого-либо действия во всех подробностях, без соответствующей бутафории или объекта действия; напр., китайскому актеру приходится жестификационно разрешать задачу выезда на лошади без лошади, выглядыванье из-за дерева без дерева, молитвы на могиле предка без могилы, кормление грудного ребенка без настоящего ребенка и т. п.

Ко всем этим трудностям присоединяются обязательные сценические ритуалы и церемонии, сильно мешающие иллюзии сценического творчества; напр., поклоны публике, троекратное (раньше) наклонение головы под звуки гонга, при упоминании имени императора и др.

Да стоит только представить себе, что китайский актер играет на фоне оркестровых музыкантов, что в действие вторгается со своими комментариями „старший“ (хор), что бутафор (якобы невидимый) оправляет в случае чего складки его одежды или сует ему в руки примитивный сурогат необходимого предмета, чтобы понять, как непохоже и как трудно служенье Мин-Хуану в сравнении со служением Мельпомене, допускающей поблажки жизненному реализму.

Оценка же у самих китайцев игры своих актеров поражает преувеличенностью внимания к внешней стороне лицедейства, — „Он хорошо играет, — объяснял М. Н. Левитскому¹⁾ его переводчик в разговоре о Гиринском театре — голову снимает сразу, и артисту не больно; другой снимает —

¹⁾ М. Н. Левитский: Китайский театр („Театр и искусство“, 1908 г. №№ 24, 28).

больно, а он снимает не больно; и не заметить, как снимает; хорошо играет“.

Этот отзыв, сам по себе достаточно характерный, приобретает особенный интерес, если прибавить к нему объяснение „сценического знака“ снятия с плеч головы;—этот знак не менее условен, чем китайский иероглиф, хотя и нельзя отказать ему в известном впечатлении: убийца (или палач) делает сильный жест удара мечом, совпадающий в конечном моменте с мгновенным со стороны бутафора роспуском красного флага перед лицом жертвы, которая под его прикрытием убегает, на сцене же остается красная подушечка (якобы голова), бросаемая на сцену бутафором сейчас же после роспуска флага.

Таких сценических знаков в театре „небожителей“ так много, что все их не перечесть, а главное не передать в исчерпывающей полноте производимого впечатления.

Когда возникли все эти театральные иероглифы Китайской сцены, сказать трудно. Во всяком случае несомненно, что происхождение большинства из них восходит к седой древности, так как основание Китайского театра относится к 762 году до Рождества Христова.

Конечно, это самый древний театр из всех существующих, и поистине тысячелетние сценические ценности блещут на его подмостках.

„Естественность на сцене не что иное, как особая условность, сущность которой и составляет ядро подлинно-театрального искусства“!—вот вопиющая правда тысячелетних ценностей Китайского театра, уроком которого мы не смеем пренебречь, если не желаем прослыть бледнолицыми варварами!

3. Дань марионеткам.

(Автобиографическая).

Когда мне говорят о естественности на сцене, мне сейчас же вспоминаются пленительные марионетки, игравшие не только на картонной сцене, где им место, но... сыгравшие в самой моей жизни исключительную роль.

Совсем маленький, я уже увлекался мыслью о создании своего театра из неуклюже-занятых, лубочных паяцов, покупавшихся, помню, в одной табачной лавочке. По целым часам, бывало, дергал я за веревочку плоское подобие своего идеала, добиваясь „жизни“ от раскрашенного идола. Я замучивал их всех, разумеется, обрывая, черезчур настойчивый, жизненную нить их хрупкого организма! и я думаю, не маленькое кладбище образовалось бы из этих трупов, некогда любимых, хорони я их рядком в одном месте.

Потом „Петрушка“... Боже мой, какое восхищение вызывало во мне появление этого надворного героя! Я приставал к родителям до тех пор, пока они не подарили мне весь ходовой ассортимент кукол „Петрушки“, книжку с записью текста и сетчатую „гнусавку“ для рта, чтобы пищать, как „сам Петрушка“. В доме наступил настоящий кавардак!—шелковые ширмы из материнского будуара скрывали по целым дням изобразителя „Петрушки“, пока не разорвались, немолчно вертелась моим братом ручка „Аристона“, пока взбешенный отец не бросался в иступлении на шарманщика, а гости, под угрозой слезливого рева, должны были по десять раз смотреть одно и то же, аплодируя каждый раз, когда чорт уносил Петрушку в преисподнюю. Бедные родители! бедные гости! счастливая юность! волшебные куклы!

Значительно тише прошли, в школьном возрасте, мои упражнения с бумажными „персонажами“ разборной сцены „детского театра“. Прежде всего эти плоские куколочки очень мало удовлетворяли принципу театральной жизненности: неподвижно-прикрепленные к ним проволоки позволяли

лишь передвигать их, водить, выводить, да группировать; ни о каких размахиваниях руками, качании головой, сгибании и прочем не могло быть речи, в отношении этих размалеванных выкроек, словно рожденных для „живых картин“ и только. А затем—отсутствие скульптурности:—после „Петрушки“ вкус изощрился, избаловался и стал требовательнее.

Охлаждению к кукольному театру сильно поспособствовало мое увлечение настоящим театром, тем театром, на подмостках которого я уже в 14 лет выступал публично в Пскове в пользу „Дома трудолюбия“, а в 16 лет поставил уже (Курсы Раппофа в СПб.) свою пьесу „Репетиция“, в I действии.

Шли долгие годы в забвении о марионетках. Но вот в один прекрасный день 1911 года Н. И. Бутковская, а вместе с нею Н. В. Дризен и К. М. Миклашевский вовлекли меня в беседу, из которой я впервые узнал исчерпывающе-толково о Мюнхенском чисто-художественном театре марионеток. Нельзя ли мол и нам воскресить изящный театр далекого прошлого?.. Я соблазнился... Н. И. Бутковская немедленно призывала из Народного дома знакомого ей клоуна Филиппова, умельца по части марионеток, заказали „челноки“¹⁾, достали и понаделали кукол и ну практиковаться!.. Задача оказалась, однако, не из легких: сноровка требовалась тут громадная, челнок ужасно, помнится, оттягивал нам руки, времени было у каждого из нас немного, сравнительно, а нетерпение чрезвычайно. Последнее довольно скоро лопнуло и наш театр, вожденный театр русских марионеток XX века, умер, не успев родиться.

В 1912 году, в бытность мою в Риме на всемирной художественной выставке, я с наслаждением отдыхал в Этнографическом Отделе на представлении ярморочных итальянских марионеток. Волшебный примитив! смешной и умильный!

¹⁾ Деревянные, остроумного устройства, приспособления, к которым прикрепляются нити от головы и конечностей куклы.

лишь передвигать их, водить, выводить, да группировать; ни о каких размахиваниях руками, качании головой, сгибании и прочем не могло быть речи, в отношении этих размалеванных выкроек, словно рожденных для „живых картин“ и только. А затем—отсутствие скульптурности:—после „Петрушки“ вкус изощрился, избаловался и стал требовательнее.

Охлаждению к кукольному театру сильно поспособствовало мое увлечение настоящим театром, тем театром, на подмостках которого я уже в 14 лет выступал публично в Пскове в пользу „Дома трудолюбия“, а в 16 лет поставил уже (Курсы Рапгофа в СПб.) свою пьесу „Репетиция“, в I действии.

Шли долгие годы в забвении о марионетках. Но вот в один прекрасный день 1911 года Н. И. Бутковская, а вместе с нею Н. В. Дризен и К. М. Миклашевский вовлекли меня в беседу, из которой я впервые узнал исчерпывающе-толково о Мюнхенском чисто-художественном театре марионеток. Нельзя ли мол и нам воскресить изящный театр далекого прошлого?.. Я соблазнился... Н. И. Бутковская немедленно призвав из Народного дома знакомого ей клоуна Филиппова, умельца по части марионеток, заказали „челноки“¹⁾, достали и понаделали кукол и ну практиковаться!.. Задача оказалась, однако, не из легких: сноровка требовалась тут громадная, челнок ужасно, помнится, оттягивал нам руки, времени было у каждого из нас немного, сравнительно, а нетерпение чрезвычайно. Последнее довольно скоро лопнуло и наш театр, возжеланный театр русских марионеток XX века, умер, не успев родиться.

В 1912 году, в бытность мою в Риме на всемирной художественной выставке, я с наслаждением отдыхал в Этнографическом Отделе на представлении ярморочных итальянских марионеток. Волшебный примитив! смешной и умильный!

¹⁾ Деревянные, остроумного устройства, приспособления, к которым прикрепляются нити от головы и конечностей куклы.

Эти неладно скроенные, зато крепко сшитые марионетки народного итальянского театра мне куда больше понравились, чем знаменитые Мюнхенские марионетки, которые мне довелось, наконец, увидеть как гастролеров, на Всемирной Гигиенической выставке в Дрездене (в том же 1912 году,—представляли, помню „La segna padrona“ Перголези). Мюнхенские марионетки мне представились какими-то го-мункулусами после здоровых, настоящих, естественным путем рожденных марионеток итальянского театра;—так много живописи, музыки, пластики, литературы, преуто-ченно-эстетического вкуса и так мало театра, живого настоящего театра! пускай балаганного, дикого, варварского, но театра, а не кунсткамеры!

Подобного же рода впечатление—впечатление кунстка-меры—я вынес в 1916 году и от петербургской затеи Сазо-нова и Слонимской, к кукольному театру которых были привлечены тогда лучшие художественные силы. (Писал декорации и одевал кукол Н. К. Калмаков, лепил куклы скульптор Рауш фон Траубенберг, пела за одну из кукол Зоя Лодий, музыкой услаждал лучший в Петербурге квар-тет и т. д.).

Последним из моих увлечений марионетками (вернее—подобием их) было увлечение, в бытность мою в Турции, „Карагёзом“, приязнь к форме представления которого по-будила меня даже написать для „Кривого Зеркала“ целую пьесу под тем же названием (шла с успехом в Петербурге в том же 1916 году).

Как видит друг-читатель,—в моей [театральной] деятель-ности я далеко не был чужд марионеточной утехы, уделяя ей внимание и труд не только в области практической, но и теоретической, проштудировав не малое количество книг, посвященных кукольному театру.

И вот, что я скажу в результате моего знакомства с марионетками:—это знакомство принесло мне много радо-сти, развило мой театральный вкус и научило тому, чему с трудом научишься на сцене с живыми персонажами,—свободе режиссерского обращения с действующими лицами.

Я не согласен с теми, кто подобно Александру Дейчу, полагает, что современному зрителю („образованному человеку“) уже „не нужны бездушные куклы, руководимые чьей-то невидимой рукой“.—Постольку, поскольку „образованный человек“ носит в своей душе, в числе прочего культурного багажа (а иногда и хлама), скрытый порою от его собственного духовного взора, мешок Фантазии, наполненный чудесными игрушками,—„образованный человек“ не перестает питать интереса к марионеткам, один вид которых сразу же возвращает нас к детству, которое, я верю, человечество покинуло лишь для того, чтобы сознательно в грядущем вернуться к нему. И не даром величайший из фантастов-драматургов Морис Метерлинк написал свои первые пьесы для театра марионеток, как не даром и то, что величайший из фантастов-режиссеров нашего времени Гордон Крэг милостиво обратился с высоты своего театрально-апостольского величия к бессмертной марионетке, признав в ней „что-то большее, чем проблеск гения“ и даже „что-то большее, чем блестящее проявление личности“.

Все в театре искусственно: место, обстановка места действия, освещение и текст пьесы. Не странно ли в самом деле, не несообразность ли, что человек здесь настоящий, а не искусственный!—Великие законодатели прекрасного—я говорю о древних греках,—отлично понимали подобное несоответствие, наделяя актеров масками, толщинками, котурнами и рупорами, обращающими живых лицедеев в некое подобие кукол, которые, конечно, были в большем гармоническом контакте с окружающим их на сцене, чем наши бедные актеры, да еще школы Станиславского.

Наконец (о, да простит мне подобную ересь социалистическая цензура!) в марионетке скрыто нежнейшее и безобиднейшее проявление наших рабовладельческих пережитков, в которых (кто знает?) почнет дух Божий, ибо чем другим порою мы сами являемся в этом мире, как не марионетками, невидимыя нити которых в руках Божьих.

Поминальная анафора.

(О В. Ф. Комиссаржевской).

При имени В. Ф. Комиссаржевской передо мною возникает нервное лицо со скорбно-припухшей верхней губой. Я вижу уголки рта, опущенные вниз даже при бодрой веселой улыбке. На меня смотрят глаза, большие и печальные, как вопросы о жизни и смерти, о добре и зле, о красоте и безобразии.

При имени В. Ф. Комиссаржевской в моей памяти звенит низкий грудной голос, твердый и мягкий в одно и то же время, голос совсем нездешнего очарования. Я слышу самые простые слова—„хотите чаю?“, „вы не устали?“, „сегодня так холодно“, как слова какого-то особого значения, слова, весь смысл которых для меня не в сказанном, а в задушевных звуках, выразивших сказанное, звуках, рожденных вечно верной себе женственностью. Самые обыкновенные слова покойной всплывают в моей памяти как слова необыкновенные, как „слова Комиссаржевской“, и я снова в плену отзвучавшей музыки, для которой еще не выдуман нотный стан и нет примеров модуляции в учебниках гармонии.

При имени В. Ф. Комиссаржевской передо мной проходит длинный ряд чудесных образов, незабываемых душевных ликов девушек и женщин, счастливых и несчастных, сильных и слабых, весело-утренних и печально-закатных, смеющихся и плачущих, живущих и умирающих,—девушек и женщин, и здешних и нездешних в то же

время, в платьях современности и далекого прошлого, в обстановке мещанской и в обстановке царственной,—и все они, такие разные, такие непохожие друг на друга, такие во всем, во всем отличные,—все они Одна, и эта Одна блеском горячих глаз, чарами женственных жестов, музыкой сильного голоса властно дает вам почти осязать то единое, что скрыто за множеством, тот предълик, что таится за всеми видимыми ликами, то существенное, что сквозит чрез все случайное,—вечно разную и вечно страдающую душу человека, единую во всем многообразии и многообразии выпавших на ее долю ролей.

При имени Веры Федоровны Комиссаржевской мне вспоминаются слова ее „старого друга“ о том, что „когда оглядываешься назад, на прожитое, и встают, один за другим, созданные Комиссаржевской образы,—кажется, что все это—одна скорбная и прекрасная повесть...—история чистой женской души, которая пришла в мир, чтобы перестрадать все муки, истерзать себя во всех жестокостях судьбы и выплакать все слезы“...

Первые слезы В. Ф. Комиссаржевской я видел в Александринском театре. Они блеснули в глазах Фантины (шли „Отверженные“ Виктора Гюго в переделке О. К. Нотовича), блеснули после грубых издевательств уличной дряни! Мое первое впечатление от Комиссаржевской (а первое впечатление кладет отпечаток на все последующие)—впечатление от бесконечно-милого, хрупкого, красивого образа, ни за что гонимого и публично оскорбляемого.

Я с нею познакомился среди „отверженных“ мучеников и таковою именно ушла она в моих глазах, туда, откуда нет возврата. На этом спектакле „Отверженных“ словно уже чувствовалось за кулисами, что такое дарование, такая душа должны быть отверженными среди „премьерских интриг“, казенщины и мелкой зависти посредственностей Александринского театра. И партер это как будто подтверждал по своему;—в противовес неистовавшей молодежи, устроившей овацию бедной Фантине—Комис-

саржевской, — „не молодежь“, задетая „дерзким“ замыслом и всей манерой исполнения эпизодической роли (подумайте — только „эпизодической роли“), увидела в них тень измены старым традициям старой „Александринки“, и, не желая ответно изменять излюбленным ее кумирам, молчала, поджав губы, и пожимала недвусмысленно плечами. Помню, некая Л. Н. Каренина, артистка только что испеченная „Театральной школой“, подошла ко мне во время оциации молодежи, которую В. Ф. Комиссаржевская благодарила почти поясными „русскими“ поклонами, и полупрезрительно буркнула: „сыграла на гривенник, а кладется на целковый“... Эти слова как нельзя лучше передали мне тогда „закулисное“ отношение к таланту, сверкнувшему среди рутинной мглы Александринского театра.

Слишком большое обаяние на сцене никогда не прощается товарищами, ревнивыми конкурентами в нем перед сердцами зрителей. А обаяние — это и был главный дар покойной Веры Федоровны. Этот дар ее был дар прирожденный. О том, что она владела им с младенческих лет, мы знаем со слов ее матери, запомнившей, как в 1866 г., в Киссингене, во время войны Пруссии с Баварией, т. е. когда знаменитой артистке было только два года. Пруссак, ворвавшись в квартиру, занимаемую Комиссаржевскими, грозил, в ярости поисков скрывшихся дезертиров, разгромить весь дом. „Вера протянула к ним ручки, — рассказывает мать, — и, с веселой улыбкой, перешла от меня на руки к солдату, который был весь в пыли и забрызган кровью; солдат пришел в такой восторг, что сказал мне: „и вы могли чего-нибудь бояться, имея такого ангела возле себя!“... Страшный инцидент был ликвидирован обаянием ребенка! тем неотразимым обаянием, которому впоследствии, во всей деятельности Веры Федоровны было суждено сыграть такую решающую роль.

При имени В. Ф. Комиссаржевской я каждый раз так живо, так отчетливо вспоминаю наше первое знакомство с нею, когда, приглашенный, с уходом В. Э. Мейерхольда,

в режиссеры ее „Драматического театра“, я явился побеседовать с ней о принципах театра в ее уютную гостиную на Английском проспекте. Словно это было вчера!.. Вера Федоровна была в том артистическом возбуждении, которое станет особенно понятным, если вспомнить, что наша беседа была перед самым отъездом ее в Америку. С этим возбуждением, с этой пламенностью, помню, как-то особенно, как-то убедительно вязался ярkokрасный цвет ее домашнего платья. В этой пламенности, со всеми ее огненно-художественными „да“ и „нет“, со всею ее верой в покорение Америки, со всеми ее упованиями в расцвет дорогого ей, как жизнь, театра, я и запомнил (крепко-накрепко запомнил!) домашний образ великой артистки в один из лучших, светлейших моментов ее земного существования.

И в той же пламенности мне врезался в память, со всеми подробностями, ее сценический образ,—образ дивной Франчески из вдохновенной драмы д'Аннунцио. Никогда не забуду часов, когда мы с Верой Федоровной проходили у нее на квартире отдельные сцены этой труднейшей, без сомнения, из всех ее ролей. Никогда не забуду, как выковывала и какие находила она мощные интонации для знаменитого обращения к факелу „греческого огня“!

При имени В. Ф. Комиссаржевской я словно сейчас слышу:

„О, что за пламя!

Оно сильнее дня. Какая яркость!

О, как оно дрожит! А с ним дрожит
и древко, и рука моя, и сердце!

. так прекрасно пламя,
что я пьянею им, и мнится, словно
оно—во мне, я—в нем!

Чудо!

Восторг очей! Желание блистать и разрушать!
Жизнь страшная, стремительная! Прелесть
смертельная!..

И я ловил себя на мысли, что в этом монологе Веры Федоровны не Франческа говорит иносказательно о своей безбрежной огненной любви к Паоло, а сама Комиссаржевская о своей безбрежной, огненной любви к Искусству! к своему Искусству, такому же волшебному, как „греческий огонь“, такому же загадочному в своем действии.

О, сколько радостного связано в моей душе с чудесным, с ныне легендарным именем Комиссаржевской!.. И сколько грустного! гнетуще-грустного!..

При ее имени (чего-же больше?) сейчас же в моей памяти встает вся невозможная, казалось бы, „история запрещения Саломеи“.

Никто тогда не думал, что это было для театра Веры Федоровны, а в результате для нее самой, началом конца, А оказалось...

И вот я вижу сейчас, как бы въявь, отдельные моменты генеральной репетиции, после которой решившее участь театра запрещение было наложено на плод моей двухмесячной работы, работы, про которую В. Ф. Комиссаржевская сказала, что „это была лучшая постановка в Драматическом театре“. Кто был на этой „исторической“, в своем роде, генеральной репетиции, тот не забудет настроения, царившего в переполненном зрительном зале, где среди знакомых лиц писателей, художников, артистов, рецензентов, цензоров, мелькали представители полиции, Синода и правые члены Государственной Думы, занявшие целую ложу... Достаточно сказать, артистка Волохова, исполнявшая Саломею, как увидела такую „публику“ в отверстие занавеса, чуть не зашаталась, побежала к себе в уборную и, не выдержав всего этого „нашествия“ в храм свободного искусства, забилась в истерике... Среди жуткой тишины занял я место за режиссерским столом, рядом с Верой Федоровной. Она казалась спокойной: в ней до последней минуты теплилась вера в высшую правду, которая не может, мнилось, допустить, чтобы ни за-что, ни про-что, так-себе, из-за преступной клеветы полу-больного черно-

сотенца, наложили арест на художественное произведение, разрешенное к представлению нашей исключительно-строгой драматической цензурой (и разрешенное не только с соблюдением всех установленных законом формальностей, но и с особого ведома Управляющего Делами Печати), произведение, на которое великая артистка, помимо творческого капитала, затратила *последние деньги*... Она сидела на генеральной репетиции сосредоточенно-серьезная, почти не глядя на окружающую публику, и лишь дрожавший карандаш в ее руке выдавал волнение:—белый лист бумаги, на котором она со сдержанной нервностью, делала отметки хода представления, казался в стемненном зале не белее ее лица.

Она ошиблась!.. Она напрасно доверяла бумаге свои талантливые замечания. Напрасно затеяла весь труд постановки. Напрасно хлопотала о разрешении. Напрасно надеялась...

При имени В. Ф. Комиссаржевской у меня сжимается сердце и тяжелеет голова под бременем мысли о людской несправедливости.

Я говорю не только о „высших сферах“, от которых зависело разрешение „Саломеи“.

Нет!..

При имени В. Ф. Комиссаржевской мне вспоминается все отношение к ее театру „большой публики“, ее чудовищный бойкот самоотверженных исканий и новых открытий в Доме великой артистки!

При имени В. Ф. Комиссаржевской я слышу и улюлюканье прессы, травящей то молодое, новое, талантливое, радостное, что нес с собой, презрев рутину, передовой театр обновлявшейся России.

Эта травля, подхваченная дружно газетными „опричниками“, сделала то, что очевидно было нужно для конечного успеха травли:—Комиссаржевскую, с ее соблазном святого бунта против „Нововременских вкусов“, *затаили* из столицы в глушь.

Смерть сжалилась над нею и скоро отомстила за нее всем тем, кто не нашел в себе ни силы, ни мужества,

встав на защиту, помочь ее победе:—„отверженная“ вернулась к ним в... гробу.

Тому уж много лет...

Теперь она уже почти святая в анналах драматического искусства.

Теперь сказать „Комиссаржевская“, значит назвать авторитет, бесценно-дорогой для всякого поклонника театра новой драмы.

Теперь с Комиссаржевской связаны воспоминания о самых светлых днях служения в России идеалу чистого искусства, вечно ищущего новых форм, вечно оставляющего доброе прошлое во имя лучшего будущего.

При имени В. Ф. Комиссаржевской теперь каждый вспоминает время расцвета нашего театра, столь многим ей обязанного, его дерзания, его правую борьбу с мертвящей рутинной, его паренье на крыльях мечты его лозунг „смерть быту“, сыгравший такую важную роль в новейшей истории сценического искусства.

Она была нужна, она и сейчас нужна, как великий Упрек вырождающемуся искусству, как живительная Влага для засыхающего древа драмы, как непреклонный Бунтарь, изгоняющий торгашей из храма, как Пример истинного подвига.

Подумать только!—слава лучшей артистки на большой императорской сцене! первые роли,—выигрышные роли! прекрасный оклад жалованья! почет и признание, начиная с царя и кончая последним нищим на галерке! восторженные отзывы прессы! спокойная и обеспеченная жизнь всепризнанной! драгоценные подношения, лавры, цветы и импонирующий ореол высокочтимой знаменитости!..

И вдруг всем этим пренебречь! сказать прости всем этим благам! уйти от них, уйти совсем, уйти, навсегда, повернувшись спиной к этим соблазнительным благам! отрясти прах их от ног своих!..

Куда? Зачем? Ради чего?

На Голгофу.

Для подвига.

Ради крестной муки во имя настоящего искусства, которое всегда, в основе своей, было, есть и будет творчеством *новых*, высших и дальнейших форм преобразования действительности...

А толпа отвернулась!.. „Не потрафляет“... „Декадентка“... „Бедлам“... „Скучища“...

Конечно, в фарсе было веселее, в Суворинском театре уютнее, в Александринке понятнее, а в цирке занятнее.

В партере „Драматического театра“ Веры Федоровны Комиссаржевской в конце-концов остались лишь ценители, безумцы, „психопатки“, да случайные пришельцы.

В. Ф. Комиссаржевская пересдала тогда театр купчине Леванту, сама отправилась, ради спасенья труппы, искать приюта в средней Азии и там погибла.

Незадолго до своей смерти, однако, она (в своем историческом ныне обращении к труппе) нашла-таки в себе геройское мужество, превысившее ее жалостливую заботу о товарищах и „деле“, *отказаться навсегда от сцены*.

Комиссаржевская не покинула сцены, а *отказалась* от нее! Отказалась!.. Над этим стоит призадуматься всем, кому дорога судьба русского театра. В этом театре, в публике ли этого театра, в атмосфере, окружающей этот театр, там или здесь, вокруг или около, но где-то тут таится, всеконечно, нечто страшное и зазорное, если величайшая артистка XX-го века, артистка, на которую молились одно время наши лучшие театральные критики, артистка подлинно „милостью Божией“, реформатор не только в сущности, но и в крайней рамке драматического искусства,—такая артистка, такой Талант, такой интуитивный Разум театра, такое обаятельное Существо на подмостках драмы, могло в зените своих творческих преодолений отказаться в конце-концов от сцены, для которой были затрачены и жизнь, и здоровье, и драгоценное время и последние материальные средства!

И вот сейчас, когда Ивановы, Сидоровы, Карповы *et tutti quanti* не только не отказываются от сцены, а с наслаждением на ней подвизаются, снискивая себе громкие аппло-

дисменты! сейчас, когда театры так же широко и нагло, как и безвкусно, неумело и неблагодарно пользуются в методе „условных постановок“ ценностями, выработанными в творческой лаборатории Театра Комиссаржевской! сейчас, когда я в большом городе почти не слышу о мученических исканиях новой Правды в Театре, а слышу только об окладах жалованья и выгоде использования театральной старинки!—мне хочется взлететь на траурно-черном аэроплане над страшным городом, где столько театров, и нет ни одного Театра, в высшем понимании этого слова, и сбросить сверху, вместе со стрелами, отравленными моей горькой насмешкой, летучки, на которых значилась бы лишь одна эта фраза: „Комиссаржевская не только покинула русскую сцену, но *отказалась* от нее“.

И правда!

При имени В. Ф. Комиссаржевской мое сердце загорается злобой ко всем оценившим ее начинанья слишком поздно, *преступно* поздно!

Теперь не диво „стилизованная постановка“, „игра в сукнах“, „постановка по принципу театральности“. Теперь чуть не в каждом театре-миниатюр вы это встретите как обычное!.. Но что стоило дать образцы всех этих методов В. Ф. Комиссаржевской, об этом лучше всего говорят рецензии уличной прессы 1907—1908 г.г.

При имени В. Ф. Комиссаржевской становится вдруг страшно стыдно за наше общество, которое (за малым, порой ничтожным, исключением) способно оказаться, в подлинно-критический момент признания художественной ценности, на стороне продажной печати, а не на стороне таланта, бескорыстно расточающего себя на тернистых путях творческих исканий.

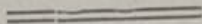
Какая, в самом деле, горькая ирония судьбы заключается в *посмертном признании*! И какой укор в этом признании всем тем, кто был еще недавно щедрым данником для такой иронии!

Как жаль, что у нас не в обычае, рядом с памятниками великим артистам,—черные доски, с именами вожakov

толпы, внушавших ей некогда, по отношению избранника искусства, слова хулы вместо осанны, слова анафемы, вместо слов прославления.

При имени В. Ф. Комиссаржевской мне грезятся, рядом с достойным ее памятником, такие именно, достойные врагов ее театра, черные, позорные доски.

И да будет на этой, любезной мне, грезе конец моей поминальной анафоре!



СОДЕРЖАНИЕ.

	СТР.
Præmunio	3
О декоративном искусстве древне-русского театра:	
1. Древняя Русь пред декоративным соблазном	5
2. В комедийной хоромине	22
3. Театральные новшества Петровской Руси	31
Примечания	39
О русском театре не-русского происхождения и не русского	
уклада.	42
Театральное мастерство православного духовенства	67
Метод художественной реконструкции театральных постановок	79
Естественность на сцене:	
1. Вторая натура	84
2. Мельпомена и Мин-Хуан	90
3. Дань марионеткам	99
Поминальная анафора	103



Книги Н. Н. Евреинова.

По теории и истории театра.

Введение в монодраму (Реферат, прочитанный в Москве в Лит.-Худ. Круге 16 дек. 1908 г.). 1-ое изд. Н. И. Бутковской. СПб. 1909 г. 36 стр. Обложка—маска Н. В. Зарецкого. Ц. 40 к. (Распродано). 2-ое изд. автора СПб. 1913 г. 30 стр. Ц. 30 к. (Распродано).

Крепостные актеры. Исторический очерк. Изд. Дирекции Имп. Театров. СПб. 1911 г. 80 стр. Обложка из собр. Е. Н. Тевяшева. На отдел. листе: репрод. акварели К. Трутовского „Сцена в крепостном театре во время представления Гамлета“. Ц. 1 р. (Распродано).

Театр как таковой. Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни. (Предисловие без маски, но на котурнах. Апология театральности. Театрализация жизни. Тайна статиста. К вопросу о пределах театральной иллюзии. Несмешное „Вампуки“. О театральной пьесе. Театральные инвенции). Изд. „Современное Искусство“ Н. И. Бутковской СПб. 1912 г. 119 стр. Рисунок обложки, театральный портрет Н. Н. Евреинова и украшения книги— работы Н. И. Кульбина (Распродано).

К постановке „Хильперика“. Реферат, прочитанный труппе „Палас-Театра“. СПб. 1913 г. 55 стр. Обложка и 4 рисунка Н. Калмакова. Ц. 30 к.

Рго сцена sua (Режиссура. Лецедеи. Последние проблемы театра). Изд. „Прометей“ Н. Н. Михайлова. СПб. 1915 г. 181 стр. Обложка С. Судейкина. Ц. 1 р. 50 к. (Распродано).

Театр для себя, в 3-х книгах (частях). Изд. „Современное Искусство“ Н. И. Бутковской.

Отдельно:

Часть 1-ая (теоретическая). (Взятие занавеса. Театрокрация. К философии театра: I. „Театр“ и театр. II. Воля к театру. III. Малолетние преступники. IV. Преступление, как атрибут театра. V. Каждая минута-театр. VI. Дон-Кихот и Робинзон. VII. Режиссура жизни.

VIII. Актеры для себя. IX. Эксцессивный „театр для себя“: 1. театральная гипербулия. 2. „Король-безумец“. 3. Русские оригиналы. 4. Эротический „театр для себя“. 5. Патомимы.) СПб. 1915 г. 208 стр. Обложка и рисунки Н. И. Кульбина. Цена 1 р. 75 к. (Распродано).

Часть 2-ая (прагматическая). (Мы, аристократы театра! Урок профессионалам. Об отрицании театра. Театр пяти пальчиков. Театр в будущем. Мой любимый театр). СПб. 1916 г. 110 стр. Обложка, 6 рис. в красках, на отдельных листах, и украшения книги Ю. П. Анненкова. Цена 1 р. 50 к. (Распродано).

Часть 3-ья (практическая). (Общественный театр на взгляд познавшего искусство «театра для себя». Об устройстве «спектаклей для себя». Суд понимающих. Пьесы из репертуара „театра для себя“). СПб. 1917 г. 232 стр. Обложка, 5 рис. в красках на отд. страницах и рис. в тексте работы Н. И. Кульбина. Ц. 5 р. (Распродано).

Происхождение драмы. Первобытная трагедия и роль козла в истории ее возникновения. Фольклористический очерк. Изд. «Петрополис». Монографии по истории и теории театра. Вып. I. ПТБ. 1921 г. 58 стр. Ц. 6000 р.

Что такое театр. Книжка для детей. Изд. „Светозар“. ПТБ. 1921 г. 72 стр. Обложка и фронтиспис С. Чехонина. 25 рис. С. Чехонина и В. Милашевского. Ц. 25000 р.

Театральные новации. Изд. „Третья Стража“. СПб. 1922 г.

Нагота на сцене. Иллюстрирован. сборник статей под ред. Н. Евреинова. (Статьи: П. Альтенберга, Е. Безпята, Витковского, Насса, Н. Евреинова, Н. Кульбина, В. Лачинова, П. Люиса, Г. Мясоедова и Норманда). СПб. 1911 г. 1 вкладн. рис. в красках, 11 вкладн. черн. и 40 рис. в тексте. 128 стр. Ц. 2 р. (Распродано).

О художниках.

Ропс. Критический очерк. Изд. „Современное Искусство“ Н. И. Бутковской. Серия иллюстрированных монографий, вып. 4. СПб. 1910 г. 61 стр. С портретом Ропса, 12-ю его рисунками на отд. листах и 4-мя в тексте. Ц. 1 р. 50 к. (Распродано).

Бёрдслей. Очерк. Изд. „Современное Искусство“ Н. И. Бутковской. Серия иллюстр. монографий, вып. 5. СПб. 1912 г. 48 стр. С 2-мя рис. Бердслея в красках и 29-ю на отд. листах. Ц. 1 р. 50 к. (Распродано).

Оригиналы о портретистах. Изд. „Светозар“. ПТБ. 1922 г.

Пьесы.

Стёпик и Манюрючка. Комедия в 1 д. 2-ое изд. журн. „Театр и Искусство“. СПб. 1907 г. 8 стр. Ц. 60 к. (Распродано).

- Красивый деспот. Последний акт драмы (цензурованный). Изд. журн. „Театр и Искусство“. СПб. 1907 г. 13 стр. Ц. 60 к.
- Красивый деспот. (полностью). Изд. А. С. Суворина. СПб. 1907 г. 60 стр. Ц. 1 р.
- Война. Драма в 3 д. Изд. журн. „Театр и искусство“. СПб. 1907 г. 42 стр. Ц. 2 р.
- Такая женщина. Драматический парадокс в 1 д. Изд. журн. „Театр и искусство“. СПб. 1908 г. Ц. 60 к.
- Веселая смерть. Арлекинада в 1 д. с небольшим, но крайне занятным прологом и несколькими заключительными словами от имени автора. СПб. 1909 г. Изд. журн. „Театр и Искусство“. 13 стр. Ц. 60 к. (Распродано).
- Счастливыи гробовщик. Пьеса в 1 д. Изд. „Театральные Новинки“. СПб. 1912 г. (литографировано) 38 стр. Ц. 1 р.
- Школа этуалей. Эпизод из жизни Аннушки, горничной Н. Евреинова. Изд. журн. „Театр и Искусство“. СПб. 1911 г. 11 стр. Ц. 1 р.
- Представление любви. Монодрама в 3-х д. Изд. „Современное Искусство“ И. И. Бутковской. СПб. 1917 г. 76 стр. Обложка и портрет автора—Ю. Анненкова. Иллюстрации Е. Ващенко, Н. Кульбина и Л. Шмидт-Рыжовой. Ц. 1 р. 50 к. (Распродано).
- О шести красавицах, не похожих друг на друга. Сказка Магоммада-Эль-Бассри, в инициировке Н. Евреинова. Изд. „Театральные Новинки“. СПб. 1911 г. (литографировано). 10 стр. Ц. 60 к.
- Плутос. Комедия Аристофана в 1 д. и 3 карт., приспособленная к современному театру Н. Евреиновым. Изд. „Театральные Новинки“. СПб. 1912 г. (литографировано). Ц. 60 к.
- Драматические сочинения. Т. 1-ый (Болваны кумирские боги, в 4 д., Фундамент счастья, в 3 д., Стёник и Манюточка в 1 д., Красивый деспот в 1 д., Война в 3 д.). СПб. 1908 г. 476 стр. Ц. 2 р. (Распродано).
- Драматические сочинения. Т. 2-ой (Ярмарка на индикт св. Дениса, в 1 д., Три волхва, в 1 д., Такая женщина, в 1 д., Веселая смерть, в 1 д., Бабушка, в 1 д., Неизменная измена, в 3 д.) Изд. „Современное Искусство“ Н. И. Бутковской. СПб. 1914 г. 269 стр. Ц. 2 р. (Распродано).
- Самое главное. Для кого комедия, а для кого и драма, в 4 д. Государственное Изд-во. ПТБ. 1921 г. 138 стр. Обложка Ю. Анненкова. Ц. 1500 р.
- Самое главное. Изд. „Библиофил“. Ревель. 1921 г.
- История телесных наказаний в России. Изд. В. К. Ильинчик. СПб. 1915 г. 214 стр. Обложка, 4 вкладн. рис. в красках и украшения А. Вестфален. Ц. 5 р. (Распродано).

Готовые к печати.

Драматические сочинения. Т. III (В кулисах души, в 1 д. Ре-
визор, в 5 д., Кухня смеха, в 4 д. (Мировой конкурс остроумия). Чет-
вертая стена, в 2 д. Школа этикетов, в 1 д.).

Драматические сочинения. Т. IV (Представление любви, в 3 д.
Самое главное, в 4 д. Инсценировки).

Азазел и Дионис (Зачатки драмы у семитов).

Роль козла в пра-истории театра германо-скандинав-
ских народов.

О музыке древней русской трагедии (козлогласие).

Готовятся к печати.

Театр у животных.

Театро-терапия.

Театр и эшафот.

Русский обрядовый театр.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

„Третья Стража“.

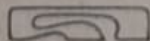
ГОТОВИТ К ПЕЧАТИ:

„СТАРИННЫЙ ТЕАТР“ (1. «Средневековый» и 2. «Испанский» циклы). Иллюстрированная монография Э. Старка.

ТЕАТР „КРИВОЕ ЗЕРКАЛО“.—Иллюстрированная монография. Текст А. Р. Кугеля (*Homo Novus*), Н. Н. Евреинова и Э. Старка.

МАКС РЕЙНГАРДТ.—Монография о знаменитом режиссере-реформаторе. Сборник статей под редакцией Н. Н. Евреинова.

Склад издания: Невский пр., д. № 20.



2585-

76 =

