

ANDRÉI BIELI E O TEATRO

Nina Aguicheva.

... Apesar de não ter tido um interesse muito forte em teatro, são de autoria de A. Bieli vários artigos, notas, palestras sobre o tema. “Nelas fica claro que ele, um dos principais simbolistas russos, não acreditava categoricamente na possibilidade de utilização das teorias simbolistas em cena. Que é exatamente ele, novamente divergindo do seu entorno literário, sempre apoiou a arte do TAM. Achava que as reformas no palco devem decorrer das mudanças na vida e não transformar-se num objetivo em si, chamava de volta, como parecia na época, ao teatro heróico de Shakespeare... Personalidade extremamente complexa, paradoxal, “homem com ruptura”, como o chamou A. V. Lunatcharski, também nas suas relações como teatro Bieli também foi fiel a si: surpreendia, maravilhava, provocava indignação, até ódio, em seus oponentes.

... “As opiniões de Bieli apresentam, ao que nos parece, um interesse especial por diversos motivos. Antes de tudo Andréi Bieli foi um grande escritor, artista com lampejos de gênio (destacavam isso muitos dos seus contemporâneos), na obra do qual refletiram-se muitos traços de sua época, o seu espírito, suas características inconfundíveis. Ele deixou uma enorme e ainda não suficientemente estudada herança literária. Juntamente com A. Blok e V. Briússov Bieli pertence àquela ala do simbolismo russo que aceitou a Revolução de Outubro. ... É importante que as opiniões de Bieli sobre teatro estão à parte da série de idéias simbolistas daquele tempo sobre o teatro.

Enquanto muitos de seus correligionários procuravam a arte no teatro antigo e nos mistérios, Bieli encontra muitos dos seus símbolos nos espetáculos do TAM. Escreveu resenhas sobre ‘Jardim de Cerejeiras’ e ‘Ivánov’, as quais, apesar de não ter uma análise teatral sobre o trabalho dos atores e do diretor, têm idéias interessantes em relação à natureza estética dessas obras. Um fragmento da resenha de Bieli: “Assim é o Tchekhov. Seus personagens são delineados por traços externos, mas nos os compreendemos de dentro. Eles andam, bebem, falam bobagens, mas nos vemos os abismos do espírito que os perpassam”. Comparação com palavras de Stanislavski: “as pessoas almoçam, somente almoçam, e enquanto isso define-se a sua felicidade ou despedaça-se a sua vida”.

Para Bieli estava clara a diferença entre o simbolismo de Tchekhov e o simbolismo de Maeterlinck. Maeterlinck dotava os personagens do drama com suas próprias vivências místicas, sua própria experiência, por isso as suas peças são alegóricas. Tchekhov, ao contrário, “refinando a realidade inesperadamente alcança os símbolos”, vai do real ao fantástico, da vida ao sonho, e não o oposto.

... Três anos mais tarde, no artigo ‘A. P. Tchekhov’ Bieli formula definitivamente a sua opinião de que foi exatamente Tchekhov quem esgotou o realismo, que foi a sua obra que tornou-se o ‘pedestal do simbolismo russo’,

aquele ponto no qual coincidem dois diferentes métodos na arte - simbolismo e realismo.

Não é de se estranhar que a temporada do teatro de Komissarjévkaia, no qual estavam sendo encenadas diversas peças simbolistas sob a direção de Meierhold, tenha provocado uma reação negativa de Bieli. No entanto Bieli manifestava uma grande simpatia pelo próprio Meierhold, destacando o seu extraordinário talento. Disse, referindo-se a ele: "Meierhold falava com a palavra tirada do movimento... O gesto de Meierhold - é um barco a motor que arranca do lugar as lanchas de idéias". Mas as críticas de Bieli sobre o teatro de Komissarjévkaia ponham novamente em dúvida a possibilidade de um teatro simbolista nas condições da cena contemporânea. ...

Ao mesmo tempo Bieli compreende a complexidade da tarefa do teatro de Komissarjévkaia: dar aos dramas simbolistas modernos uma moldura cênica adequada. Aqui ele introduz o conceito de 'estilização técnica', que se contrapõe à verdadeira 'estilização simbólica', a qual, destruindo o teatro, cria um templo. A 'estilização técnica' cria apenas a moldura para a conversa do poeta com os espectadores e o seu objetivo é reduzir a zero a personalidade do ator - intérprete. Mas o que fazer então com o talento da própria Komissarjévkaia, destinado à morte no meio dos atores-marionetes? ... Bieli vê o principal mérito de Meierhold em buscar um caminho para a criação de um teatro de marionetes.

Apesar de ter ficado impressionado com a montagem de 'Balagantchik', Bieli rechaçou veementemente o estilo e o enredo da peça de Blok, vendo nela recusa e deboche dos conceitos filosóficos de Soloviov, que eram compartilhados por ambos em outras épocas. Bieli não compreendeu as questões que já passavam a inquietar o poeta e a mudança no rumo da sua obra. Ao mesmo tempo Bieli não deixava de perceber a mudança nos rumos do simbolismo e a decepção que muitos adeptos experimentavam nesta época.

Várias manifestações de Bieli na imprensa provocaram fortes reações. Uma delas foi a revolta dos partidários do simbolismo pela avaliação positiva da peça 'A vida de um homem' de L. Andréiev, que de forma alguma corresponde aos conceitos simbolistas. No entanto, Bieli experimentou uma profunda identificação com a peça.

"No entanto nunca houve uma real aproximação entre Bieli e L. Andréiev". Bieli escreve nas suas memórias que teve apenas um passageiro interesse pelo autor, o qual, no entanto, passou tão logo ele percebeu ser ele um "reservatório de modernismo barato" contra o qual lutava a 'Balança'. "Tudo o que fazia os 'andreievianos' estarem na moda fora roubado por eles dos simbolistas". Na resenha sobre o espetáculo 'Anátema' não resta nem sombra de admiração pelo estilo do autor: o simbolismo verdadeiro presente na 'Vida de um homem' é agora simplesmente panfletário. Andréiev não conseguiu lidar com o cotidiano, como Ibsen ou Tchekhov, que lhe serve apenas como pano de fundo para idéias absolutamente banais e estreitas. No entanto Bieli continua defendendo o TAM

ao afirmar que a peça só ganhou algum valor por causa da encenação e sugere que se extinga o texto deixando ao teatro apenas a idéia principal de Andréiev.

“Por causa de sua posição cética em relação às tentativas de modernização da cena moderna o crítico atraiu a benevolência de muitos partidários da arte tradicional, realista”. Em 1907 ele deu uma palestra sobre o teatro na qual expunha novamente a sua tese: “ou ao Shakespeare, ou ao total teatro de marionetes, não é possível transformar os atores vivos em marionetes. ... Dentre os encontros mais marcantes estão os de Komissarjévskaja com o autor.

“Pode-se supor que em setembro de 1907 Komissarjévskaja não simplesmente leu os artigos de Bieli na “Manhã da Rússia”, mas acreditou nele, um crítico-simbolista, muito mais que em todos os representantes da imprensa teatral conservadora e liberal, que em coro insultava os experimentos de Meierhold. As palavras de Bieli de que ela, uma atriz genial, inimitável nas peças realistas, na realidade não tinha nada a fazer nas refinadas construções de direção de Meierhold certamente ficaram gravadas nela. Pois mesmo depois da ruptura com Meierhold dizia ela ao repórter das “Notícias de Odessa” que valoriza muito o talento do artista-inovador, mas teme o beco ao qual o diretor levava os atores. “Eu pessoalmente dei toda a minha paixão palpitante pelo Maeterlinck à Mélisande, mas em cada ensaio eu notava a inutilidade do meu trabalho e do trabalho dos meus colegas. Meierhold buscava obstinadamente reduzir tudo à ‘planitude’ e ‘imobilidade’. E nós fracassamos por merecer”. Pouco tempo depois dos artigos de Bieli Komissarjévskaja faz uma tentativa de aproximação artística com ele convidando-o a fazer uma palestra no teatro.

Em 1909 Komissarjévskaja decide deixar o palco e é nessa época que ocorre o seu segundo encontro com Bieli. A ele a atriz confiou o seu sonho sobre a educação de uma nova pessoa-ator, no qual via a salvação do teatro, e a criação de uma nova escola-estúdio. Porém nesse momento Bieli tinha outras preocupações e atividades, compreendendo a idéia da atriz mas não podendo corresponder às suas expectativas.

Ao mesmo tempo as concepções de arte simbolistas começavam a perder força. “Na Rússia reinava uma época de reação, quando largas camadas da sociedade estavam dominadas por ‘sentimentos de mudança’ [?], quando, como escrevia V. I. Lenin, “não a colisão de duas maneiras de mudança do velho, e sim a perda da fé em qualquer mudança, o espírito da ‘resignação’ e da ‘penitência’, interesse por doutrinas anti-sociais, moda pelo misticismo etc. foi o que ficou na superfície”. O simbolismo, baseado numa abordagem estética do mundo, não era capaz de compreender a experiência da revolução, sugerir uma saída do beco social, dar direções corretas na luta contra as forças reacionárias, pela libertação social e espiritual do homem”.



Нина Агишева

Андрей Белый и театр

Такова была эпоха. Таковы тогда были души... Символизм меньше всего литературное течение. (Марина Цветаева. *Пленимый дух. Моя встреча с Андреем Белым*).

Обозревая вышедшую в 1908 году «Книгу о новом театре», Александр Блок заметил, что «даже те, кто говорит о театре, часто не любят самого театра как такового, его кулис, его запаха, его праздничной жизни, той тяжелой радости преодоления материала, которая нигде не дает себя знать так сильно, как в театральном искусстве». Может быть, в большей степени, нежели других авторов сборника, эти слова касались Андрея Белого (псевдоним Бориса Николаевича Бугаева). Театр явно не занимал в его жизни большого места, не был источником жгучих разочарований или окрыляющих душу надежд. Выдающийся поэт, прозаик, теоретик и исследователь литературы, публицист — трудно найти жанр, в котором Белый не искал бы себя, — он не был знаком с своими предками, как, скажем, А. Блок или Ф. Сологуб. В мемуарах, написанных в конце жизни, Белый сам назвал себя «не театралом».

В то же время его перу принадлежат многие статьи, заметки, фельетоны, лекции, посвященные вопросам театра (немалая их часть вошла в книгу «Арабески», выпущенную издательством «Мусагет» в 1911 году). Из них становится ясно, что именно он, один из главных русских символистов, категорически не верил в возможность применения символистских теорий на сцене. Что именно он, опять же расходясь во мнении со своим литературным окружением, всецело подерживал искусство Художественного театра. Считал, что реформы сцены должны вытекать из жизненных преобразований и не превращаться в самоцель, звал, как тогда казалось, назад, к героическому театру Шекспира... Личность крайняя сложная, парадоксальная, человек с надрылом, как назвал

его А. В. Луначарский. Белый и в своих откровенных с театром был верен себе: удивлял, восхищал, вызывал негодование, даже ярость у своих оппонентов.

«Орфей русского символизма» (так в письме к Белому назвал его литературовед С. Дурылин, который в 1914 году был оговорен выходом Белого из издательства «Мусагет» и в связи с этим писал о роли Белого в истории русского символизма вообще), написавший, по его собственному признанию, «до 1200 печатных страниц только о символизме», Белый, конечно же, не мог обойти своим вниманием проблемы театра — искусства, с которым идеологи направления прежде всего связывали возможность перейти от жизненному, творчеству нового человека. Выказываясь Белого о театре представляют, на наш взгляд, особый интерес по многим причинам. Прежде всего Андрей Белый был большим писателем, художником с пролесками гениальности (это отмечали многие его современники), в творчестве которого отразились многие черты близкой ему эпохи, сам ее дух, неповторимые особенности. Он оставил громадное и пока еще недостаточно изученное литературное наследие. Вместе с А. Блоком и В. Брюсовым Белый принадлежал к тому крылу русского символизма, которое приняло Октябрьскую революцию. Он умер советским писателем: в некрологе, опубликованном в «Правде» 11 января 1934 года, подчеркивалось, что «поворот социалистических кругов старой интеллигенции к Советской власти захватил и А. Белого. В конце 1932 года он выступил на пленуме оргкомитета Союза советских писателей с заявлением о готовности поставить свое творчество на службу социализму». Важно, что театральные взгляды Белого стоят особняком в ряду символистских театральных воззрений того времени. Писатель в принципе не верил в возможности символистского театра, по сути отрицал само его существование, резко полемизируя по этому поводу с В. Ивановым и Г. Чулковым. Наконец, Белый — активнейший участник журнальной полемики тех лет, в том числе и по вопросам символистского искусства. Достаточно назвать его регулярные, печатавшиеся из года в год заметки в журнале «Весь» (большая часть появившихся под рубрикой «На перевале»), публикации в журналах «Золотое руно», «Аполлон», «Перевал», «Труды и дни», газетах «Утро России», «Столичное утро», «Киевская мысль», «Виржевые ведомости» и других. Материалы периодики, статьи Белого, вошедшие в его книги, три тома его литературных мемуаров, а также воспоминания современников писателя позволяют проследить — хотя бы в общих чертах — эволюцию театральных взглядов Бе-

лого, моменты его сопереживания с живым миром театра начала века.

В то время, как некоторые его сподвижники ищут волеизъявление искусство будущего в античном или мистериальном театре, Андрей Белый находит дорогие ему символы в спектаклях Художественного театра, поставленных по пьесам А. Чехова, — «Вишневый сад» и «Иванов». В 1904 году он публикует в журнале «Весь» две рецензии на эти постановки. В них нет традиционного театроведческого анализа работы режиссера и артистов, но есть привлекающие и сегодня, с точки зрения современности знания о чеховских пьесах в МХТ, замечания об эстетической природе этих произведений. Белый пишет о музыкальности, особом настроении пьес Чехова, которые позволяют драматургу выявить глубинный, высший смысл бытовых реальных событий. В этом рецензент перекликается со многими мыслями Станиславского о «линии интуиции и чувства» в работе Художественного театра, к которой он причислял все пьесы Чехова. Сравните, например, фрагмент из рецензии Белого: «Таков Чехов. Его герои очерчены внешними штрихами, а мы постигаем их изнутри. Они ходят, прыгают, говорят пустяки, а мы видим бездну духа, скрывающую в них» — со знаменитыми словами Станиславского о том, что «люди обдают, только обдают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни».

Для Белого очевидна разница между символизмом Чехова и символизмом Метерлинка. Метерлинк наделяет героев драмы своими собственными мистическими переживаниями, своим собственным опытом, поэтому пьесы его аллегоричны. Чехов же, «источая реальность, неожиданно нападает на символы», ищет от реального к фантастическому, от жизни к сну, а не наоборот. Только такой путь и близок творческой манере художественников. Путь от условного к реальному — знаком Художественному театру. Этим объясняется неуспех метерлинковских пьес. Наоборот: в подчеркивании фантастического элемента в реальном Художественный театр не имеет соперников.

Тремя годами позже в статье «А. П. Чехов» Белый окончательно формулирует свое мнение о том, что именно Чехов исчерпал реализм, именно его творчество стало «подножием русского символизма», той точкой, в которой совпадают два разных метода в искусстве — символизм и реализм. Если о завершении эпохи развития реализма в русской литературе говорить было и преждевременно, если негодование Белого по поводу попыток синтеза символа и реальности в произведенных других писателей и было определено лишь особенностями литературной борьбы того време-

ни, то в тонкости анализа собственно чеховского стиля Белому не откажешь. Вот лишь один пример: «Но и каждый отдельный штрих при всем его реализме у Чехова только равнодействующая более детальных штрихов: сначала он разлагает действительность на отдельные атомы, потом совершает незаметную перегруппировку этих атомов и складывает из них образ, не отличающийся от образа действительности, но говорящий нам о чем-то ином, чего не сознает ни сам Чехов, ни его герои: они какие-то сквозные, будто тени, и разговор их о повседневном поражает наш слух, как «Парки бабье лето» танца». Тогда и комната героя чеховской пьесы разрастается до размеров мира всеобщей, и личные, частные его проблемы начинают волновать всех.

Рецензии Белого на чеховские спектакли Художественного театра примечательны еще и потому, что многие символы — например, Мережковский, Философов, Гиппиус — крайне враждебно относились к искусству художественников, считали его «бесплодным», примитивным и идеологически вредным, мешающим духовному перерождению России. Белый, конечно же, не разделял этих взглядов. Не случайно именно он (вместе с М. Ликиндопуло) был делегирован редакцией «Веса» и издательством «Скорпион» на торжественный вечер МХТ, посвященный десятилетнему театру, и поднес труппе адрес, в котором редакция приветствовала «первую попытку пробудить, десять лет тому назад, русский театр от состояния бессознательности и сонного покоя рутинных». Белый верил в полезность творческих начинаний Станиславского и Мейерхольда. И это обстоятельство не только выделяло писателя из его окружения, но и говорило о его точном художественном чутье, так или иначе проявившемся и позднее, в оценке спектаклей, поставленных Мейерхольдом.

Несоответствие между внешним, банальным и даже мелодраматическим ходом изобразимых событий и их трагическим внутренним содержанием, стремление проникнуть за первую, видимую оболочку окружающего мира, чтобы познать его тайные процессы, объединяет драматургию Чехова и Ибсена. Творчество знаменитого норвежского драматурга было особенно близко Белому. Кстати, он и в драмах Ибсена видел соединение символа с реальностью, писал, что «Ибсен — одновременен и реалист, и идеалист, и символист, и мистик», с одной стороны, дающий верную картину быта современного ему человечества, с другой — поражающий алтеромскими в образе действующих лиц своих пьес. Но главное, что привлекало Белого, — это «анархизм» Ибсена, та почва, на которой вырастают его замечательные герои. В статье «Ибсен и Достоевский» (содержащей, надо

A sepia-toned portrait of a man, likely from the early 20th century. He is wearing a dark suit jacket, a white shirt, and a dark tie. He has dark hair and is looking slightly to his right. The portrait is oriented horizontally on the page.

Белый крайне скептически относится к возможности постановки символической драмы, считает, что символический театр серьезно не нужен никому. Как играть, например, Солнеса, идущего на башино с венком в руке говорить с Богом? Традиционные театральные приемы здесь не годятся, если играть реального человека в реальных обстоятельствах, то получится, что Солнес — душевнобольной. Ибсен его таким, конечно же, не считал. Отсюда идут неудачи многих постановок, в том числе «Дикой утки» на сцене МХТ. Белый справедливо говорил о неумении современного театра — даже лучших его представителей — ставить пьесы Ибсена, Метерлинка и других новых авторов. Известно, что Станиславский писал по поводу «Дикой утки»: «Мы не умели отточить до символа духовный реализм исполняемых произведений». Нет новых исполнителей, считает Белый, а компромисс между необходимостью ставить символические драмы и отсутствием актеров для них оборачивается приматом режиссера. От режиссера идет вторичное — после исполнителей — искажение смысла символической драмы. «Вот почему



Портрет Андрея Белого
работы А. П. Остроумовой-Лебедевой.
Коктебиль, 1924 г.

глубоко анахроничен символический театр современности. Новаторы жизни с презрением относятся к форсированным крикам о реформе сцены. Наоборот: реформа современного театра в обратном направлении, к героическому театру Шекспира, вызовет полное их сочувствие. Пусть театр остается театром, а мистерия — мистерией».

Так писал Белый в статье «Театр и современная драма», помещенной в уже упоминавшемся сборнике «Книга о новом театре» (Петербург, 1908 г.). В том же году в двух номерах журнала «Образование» А. В. Луначарский опубликовал подробную рецензию на этот сборник. Белому там посвящена глава под красноречивым названием «Человек с надрывом». Здесь есть и обусловленные характером полемики резкие выражения (даже «галатеиный денерат»), есть и очень верные, прозорливые наблюдения, касающиеся и личности, и взглядов, и творческой манеры Белого. Луначарский прекрасно понимает, что судьба современной драмы для Белого — прежде всего повод высказаться по более принципиальным вопросам, касающимся не больше не меньше как переустройства мира. Критик отдает дань благородству таких духовных исканий: «Тут есть идейная боль, тоска по освобожденно, по честности, по апостольству». Но много и в корне ошибочного и опасного. Утопичны призывы Белого, пишет Луначарский, через «преображение органов восприятия мира» прийти человеку из мира необходимости в мир свободы. Автор статьи «Театр и современная драма», как и многие другие «кабинетные» люди, принимает идею продолжения сложностей и противоречий жизни за реальное (то, что Луначарский критиковал в концепции Белого, касалось, в сущности, всех «жизнелюбических» теорий символистов). Поэтому лучше уж настоящее

искусство, чем бесцельные потуги превзойти, «символической стилизации», которая, титаться в сверхчеловека. Луначарский фактически разрушая театр, создает храм. «Техническаячески защищает от Белого и театр и символизация» создает только раму для разложившегося творчество — ведь для толпы поэта со зрителем, и ее задача — они самостоятельной ценности не имеют, эти на нет личность актера, исполнителя. Но лишь «маневры грядущего боя с роком» ак при этом быть с талантом самой Комиссии. Знаменателен конец главы о Белом: «У Бедржевской, обреченным на гибель в средоточии есть *порыв* к активному мировосприятию-актеро-марионеток? Ведь ее Сестра Беатрикс: он, вероятно, и сделал возможным для — живая, она говорит, волнуется, но она него предчувствовать, что обновление человека — волей режиссера и «сказана изученной» невеста несет с собою пролетариат. Но убой, прикляпывающей ее к декорации, как него есть и интеллигентский *надрыв*, кото-художественную арабеску. Лучше ей стать рым подменяет ему практику победоносного, всем человеком, но тогда к чему стилизация? наукой освещаемого труда — практикой... ия; лучше ей стать совсем виньеткой, но фактичности. Спасется ли этот человек?» тогда зачем у нее положительный талант?»

Не приходится удивляться, что и московские гастролы театра Комиссаржевской, во время которых были показаны пьесы Метерлинка, Блока, Шишьева в постановке режиссера-новатора Мейерхольда, вызвали у Белого, отрицательного символистского театр, негативную оценку. Надо сказать, что к самому Мейерхольду Белый все-таки относился с большой симпатией: высоко ценил его талантливую игру на сцене Художественного театра в «Чайке», «Трех сестрах», «Одиноких», бывал в студии на Покровской и вообще считал, что в лице Мейерхольда впервые серьезный театр подошел к киноленте. Познакомившись с режиссером, Белый был поражен его творчеством. Он понимал ее тогда Белый.

Если постановка «Валатанчика» и произвела на Белого впечатление (последствием вела на Белого впечатление (последствием колению оформлению спектакля, сделанно му художником Н. Сапуновым), то содержание и стиль самой блоковской пьесы поразили его. Оценка «Валатанчика» в этой рецензии — во многом следствие его крайних сложных и запутанных личных и творческих отношений с Блоком в то время, которые в 1906 году доходили даже до дуэли, участие, не состоявшейся. Белому представляется кощунством то, что певец вечности собственного обьявил символ Вечной Женственности.

Подлинная символическая драма, по Белому, если бы и пришла в театр, то разрушила бы подмостки. Автор, воплотившийся до конца в актере, зрители, коллективно участвующие в действии, превратили бы действо в религиозный акт. Театр, создающий новые формы жизни, означает разрушение театра как такового. А человечество уже владеет огромным богатством — театром Софокла и Еврипида, Шекспира и Кальдерона, Мольера и Корнеля, Шиллера и Гете... Так не лучше ли вернуться к более скромным, испытанным путям?

волический театр» имеет для него значение объемистой книги. Дело в том, что «Балетничка» вовсе не был для Блока аргументом в литературной полемике, — поэт тогда уже волновался в действительности, в культуре исходящие в действительности, им он прежде всего и общественной жизни, не мог простить ему «горьких издевательств над своим прошлым», кощунственного превращения Прекрасной Дамы в сомнительную Незнакомку. «Обломки миров» — так назвал он свою статью, опубликованную в «Весах», о «Лирических Драмах» Блока. Критик называет поэта «талантливым изобразителем пустоты», способным передать лишь красоту мертвенности. «Вы говорите, нельзя понять драм Блока; да их нечего понимать: их надо пропустить сквозь себя; ведь это — обломки ценностей, которым, может быть, молился поэт».

В еще более изощренно-издевательском тоне написана рецензия Белого на сборник лирики Блока «Нечаянная радость», помещенная годом раньше в московском журнале «Передел». Эту свою рецензию автор называет потом в воспоминаниях «горькой и злобоко несправедливой». Конечно, оба упомянутых отклика Белого на сочинения Блока были вызваны прежде всего его непониманием «своего» пути, на который вступил

уже тогда великий русский поэт и по которому писал Блок в письме Белому от 24 марта 1907 года), стремлением вернуть Блока в лоно близкой Белому философской и творческой доктрины. Хотя в рассуждениях о том, что Блок — изобразитель «пустых» ужасов, почти что тинально живописующий «провал, крах, банкротство», тризну поэта над былыми кумирами своей души и так далее,



«Синтетическое лицо Белозор»
работы Ольги Форш. 1934 г.

можно увидеть и понимание самим критиком царшей вокруг ситуации всеобщего разочарования, переосмысления ценностей — ситуации, типичной для общественно-литературной атмосферы в годы реакции. Ее ощущали и глубоко переживали многие, в том числе и приверженцы символизма, почувствовавшие вдруг бесплодность и бесперспективность своей деятельности. «В Москву и хочется и не хочется», — пишет из-за границы другу в 1906 году поэт Юргис Балтрукайтис. — «Большая старая и новых несподеш. Не хотел бы также дать, привлечь себя к старинному пу-сканию мыльных пузырей».

Многие выступления Белого в журна-стике тех лет вызвали бурную реакцию. То он, эпатируя сторонников символистского театра, говорил о невозможности его суще-ствования, то «разоблачал» Блока, а то вдруг писал мистически-восторженный от-клик на «Жизнь Человека» Л. Андреева — писателя, явно чуждого литературному ок-ружению близких Белому «Весов» (вспом-ним резко отрицательную, написанную в не-уважительном тоне по отношению к автору прессы рецензию Аврелия (В. Брюсова) на «Жизнь Человека» в МХТ — «Весь», 1908, № 1). Статью «Смерть или возрождение. «Жизнь Человека» Леонида Андреева» Бе-лый напечатал в газете «Литературно-художественная неделя» в 1907 году. Из этой до-вольно сумбурной рецензии, изобилующей пространственными рассуждениями о состоянии стилей и слогов у художника — в том числе даже Гоголя и Пушкина — можно однако понять, что «Жизнь Человека» действитель-но произвела на автора сильное впечатле-ние — читая ее, он «глубокой сознания узна-вал самое странное», что с ним бывало: «Мне казалось — со мной говорит мое». Крит-тик пишет об изменении стили Л. Ан-дреева, вызванном «глубочайшим кризисом души». О содержании самого произведения, его идейном смысле, как часто в рецензиях Белого, не говорится почти ничего. Анализ заменяется талантиливым описанием состоя-ния души самого критика, вызванного состоя-нием читателя, его крайне субъективных ассо-циаций. Однако лидеры «Весов» не стали вдаваться в тонкости личных переживаний Белого: они были возмущены полужуркой писателя, принадлежавшего к другому ли-тературному стану. «Потом еще участие Бе-лого в этой газетке меня оскорбило абсолю-то», — писал Эллис (Л. Л. Кобылинский) В. Брюсову по поводу статьи об Андрееве. — «В моем мозгу рушатся все наши беседы о „Гоголе“ и „Чистом символизме“, я ничего не лимаю...».

Впрочем, настоящей близости с Л. Ан-дреевым у Белого никогда не было. «Поли-тически Андреев был мне подозрителен с «Царя-Голода», — писал он в мемуарах, —

в те годы более волновала меня линия его литературной нечеткости; в 1907 году я пе-режил кратковременное увлечение писате-лем; но, подойдя ближе, я разглядел нече-стность, навсегда оттолкнувшее; его «Шипов-ник» стал резервуаром дешевого модерни-зма, с которым боролся «Весь»; все, что де-лало модным Андреевцев, было ими украде-но у символистов». В рецензии Белого «Ана-тас» (о творчестве Андреева и спектакле Художественного театра), опубликованной в «Весе» (1909, № 9), нет и следа прежней очарованности стилем писателя. Критик ре-шительно не принимает пьесу, пишет о том, что «наивный, но, быть может, искренний символизм «Жизни Человека» вырождается в художно-плакатный символизм «Аната-сы», что Андреев из символиста превраща-ется в сентенциониста, поставившего миро-вой разум на две ноги, завернувшего его в плащи и заставившего высказывать неориги-нальные мысли. Андреев, по мысли рецен-зента, не справился с бытом: был у него не у Чехова или Ибсена, но служил канвой для банальных обывательских рассуждений. В то же время Белый сохраняет пиетет по отно-шению к Художественному театру: «Впе-чатление «Анатасы» производит, но только тогда, когда пьесу видишь на сцене; про-водит впечатление прекрасная инсценировка, мастерская игра некоторых актеров. Беспо-добен Г. Качалов: он создал образ, какой и не снился Андрееву...» Лучшее бы, заключает критик, освободить пьесу от текста (?) и дать Художественному театру одну лишь идею Андреева... Уместно вспомнить, что Станиславский писал в свое время по пово-ду премьеры «Жизни Человека» Андреева в МХТ: «Отрвавшись от реализма, мы — ар-тисты — почувствовали себя беспомощными и типичными почвой под ногами». Столь же неодобрительно он относился к пьесе и спек-таклю «Анатасы». Не сличком хвалила эту постановку и критика. Хотя в «Золотом руне» (1909, № 7—9) были напечатаны две заметки за подписью А. Т., поддерживающие «Анатасу», да и то в основном религиозно-философские тенденции пьесы.

Своим скептическим отношением к по-пыткам модернизации современной сцены критик вызвал расположение и многих сто-ронников традиционного, реалистического искусства. В ноябре 1907 года в «Литерату-ро-художественном кружке» он выступил с лекцией о театре, в которой вновь излагал свой тезис: либо к Шекспиру, либо — к от-кровенному театру марионеток, превращать же живых актеров в марионеток нельзя. После лекции к нему подошел режиссер Ма-лоте театра А. Ленский и высказал свою солидарность. Близкий к МХТ критик Н. Эф-рос (часто бывавший, как и многие актеры

МХТ, в символистской ориентации «Общест-венно-свободной эстетики») симпатизировал Ве-лому. Кстати сказать, вместе с Брюсовым уже после Октябрьской революции Белый рабо-тал в теоретической секции Театрального отдела Наркомпроса — готовил проект пред-варительного плана Театрального университе-та. Но особенно яркими — если все-таки до-вериться мемуарам писателя — были крат-кие встречи писателя с В. Комиссаржевской.

Можно предположить, что тогда, в сен-тябре 1907-го, Комиссаржевская не просто прочла фельетон Белого в «Утре России» — она поверила ему, критику-символисту, го-раздо больше, чем всем представителям кон-сервативной и либеральной театральной прессы, дружно поносившей эксперименты Мейерхольда. Слова Белого о том, что ей, гениальной актрисе, неподражаемой в реали-стических пьесах, по существу, нечего делать в изысканных режиссерских построениях Мейерхольда, наверняка запали ей в сердце. Ведь и после разрыва с Мейерхольдом она говорила репортеру «Одесских новостей», что высоко ценит талант художника-но-ватора, но путается тупика, к которому ре-жиссер вел актеров. «Я лично всю свою тре-петную любовь отношу к Мейерхольду, все свое душевное горение отдала Мейерхольду, но с каждой репетицией я замечала бесплодность своей и товарищей моих работы. Мейерхольд упорно стремился привести все к «плоско-сти» и «неподвижности». И мы провалились заслуженно». Вскоре после появления фель-етонов Белого Комиссаржевская делает пер-вую попытку творческого, сближения с ним — приглашает его в театр читать лек-цию о С. Пшибышевском перед показом «Вечной сказки».

В ноябре 1907 года Комиссаржевская со-общила труппе об увольнении Мейерхольда. В 1909 году она объявила о своем решении оставить сцену вообще... К этому времени от-носился ее вторая — поистине удивитель-ная! — встреча с Белым. Как утверждает сам писатель, они проговорили едва ли не всю ночь после одного из ее прощальных спек-таклей в Москве осенью 1909-го. Белому она доверила свое «младенца» (выражение Комиссаржевской) — заветную идею о воспи-тании нового человека-актера, в котором только и видела спасение театра, мечту о создании особой, новой школы-студии. Она нуждалась в единомышленниках, и, вспоми-нает писатель, «я-де, более всех понимавший болезнь театра, более всех гневающийся на развал жизни, более всех тоскующий о но-вом человеке (она читала мои статьи и по-думки), должен, по ее мнению, бросить все и ближе всех стать около нее». Ее опыт — о создании нового человека театром — и ее мечты о создании нового человека — хотя и были понятны Белому (вспомним его стремление к

«мистерии человеческих отношений»), не могли, конечно же, подвигнуть его на новое творческое предприятие, тем более театраль-ное. Кроме того, в то время он активно был занят издательством «Мусетет», в Брюсселе его ждала невеста — словом, Белый расстал-ся с Комиссаржевской, унося с собой мучи-тельную тревогу за ее дальнейшую судьбу, предчувствие ее трагического конца, которое, к сожалению, оправдилось. Он верно сказал после о том, что сколь прекрасная, столь и утопическая мечта Комиссаржевской о вдох-новенном и гармоничном творце — актере те-атра будущего была «преждевременна».

Тем временем символистские концепции искусства, так и не давшие Комиссарже-вской ответа на мучившие ее вопросы, по-хо-же, стали исчерпывать сами себя. Послед-ним всплеском полемики вокруг символиз-ма оказалась дискуссия о его «заветах» в 1910 году — с докладами выступили Блок и Иванов (затем их выступления были перепе-чатаны в «Аполлоне»), там же опубликовали свои статьи Брюсов и Белый. После долгих лет идеологических разногласий — о них остроумно сказал В. Брюсов в письме к «Гу-ту» от 21 июня 1907 года: «Стишком много нас расплодилось и приходится поедать друг друга, иначе не проживешь» — на одной ми-ровозренческой платформе ненадолго ока-зались Блок, Иванов и Белый. Они — в про-тивовес Брюсову, утверждавшему, что рус-ский символизм всегда стремился быть «толь-ко искусством» — сошлись в признании сим-волизма как целостного религиозно-художе-ственного мировоззрения, его «жизнесторче-ских» возможностей. Однако дальше декла-раций дело не пошло.

В России царил эпоха реакции, когда широкие круги общества были охвачены «веховскими настроениями», когда, как писал В. И. Ленин, «не столкновение двух способов преобразования старого, а потеря ве-ры в какое бы то ни было преобразование, дух «смирения» и «покаяния», увлечение антиобщественными учениями, мода на мис-тицизм и т. п. — вот что оказалось на поверх-ности». Символизм, основывавшийся на эсте-тическом подходе к миру, был не в состоя-нии осмыслить опыт революции, подскazać выход из общественного тупика, дать верные ориентиры борьбы с силами реакции, за со-циальные и духовные раскрепощение челове-ка. В 1912 году Блок записывает в дневни-ке: «Никаких символов больше». В этом же году он резко порывает с Ивановым, а Андрей Белый вновь уезжает за границу, на этот раз надолго — на целых четыре го-да, отдаленных излучению антропософии Р. Штейнера.

Заканчивая третий том своих воспомина-ний, Белый писал: «...шесть лет, с середи-ны девятисот пятого года до конца девять-

сот десятого, — есть прохождение сквозь омут человека, засосанного им; прохождение через годы реакции, через горячие испитания личной жизни, через разлуку в ко-торых, через картины ужаса и бреда, в ко-торых отразилась мне роль крепнувшей бур-жуазии, влекущей судьбы народа к бессмыс-ленно мировой бойни, через картины расте-ния неустойчивых слоев интеллигенции в отарочничестве, в душевной наркотике эротиз-ма...

...Октябрьскую революцию Белый принял с искренним и неподдельным нафосом. Вот что он писал в 1925 году: «...термин «по-путника» неприменим ко мне, пока под «по-путником» мыслится писатель, существу-ющий «при» революции, или «при» — соеди-нившийся к ней: мне, принимавшему соци-альную революцию (и тем самым принявше-му Октябрьскую революцию в момент рево-люции), место не «при» революции, а в са-мой ней». После Октября Белый по-прежне-му работает много и разнообразно. Ведет за-нятия по теории поэзии с молодыми писате-лями в Пролеткульте, пишет автобиографи-ческие повести «Котик Летаев» и поэму «Первое свидание», много сил и души вкла-дывает в свои мемуары...

Связи с театром носят нерегулярный ха-рактер: недолгая работа в театральном от-деле Наркомпроса, в 1925-м — нервное сотруд-ничество с МХАТ 2-м, где инсценировали «Петербург» Белого и где сам автор вместе со зрителями спектакли был потрясен заме-чательным искусством Михаила Чехова в роли сенатора Аблеухова. Изредка Белый писал о театре и как критик: можно вспо-минать, например, его блистательную статью о «Ревизоре» в постановке Мейерхольда.

Писатель оставил огромное литературное наследие, нуждающееся в беспристрастном с позиций дня нынешнего и в то же время внимательном, бережном изучении. Театраль-ные страницы — не самые заметные в этом наследии, но и они обогащают нас новым знанием и о русском театре начала века, и о творчестве одного из ярчайших представи-телей русской художественной культуры это-го времени.

Из литературного наследия



Алексей Файко Дон Жуан Молера среди других литературных обработок этого типа

Дон Жуан Молера во многих отноше-ниях стоит особняком от других многочислен-ных созданий этого типа. В эволюции раз-работок легенды об испанском герое мол-еровский соблазнитель принимает много ори-гинальных черт, и если он и напоминает своих собратьев, то только по внешним об-щим признакам единого источника. До-Молера испанская легенда о Дон Жуане Тенорио еще не успела приобрести той гран-диозной славы, какая выпала ей на долю потом, но все же и тогда бесстрашный греш-ник был достаточно популярен. Легенда, приобретенная под пером Тирсо де Молина за-конченный и художественный вид, быстро распространилась по Италии, появилась в обработках Джильберто, Чиконини и в буф-фонной арлекинаде, затем была перенесена на французскую почву и завоевала также и здесь живейшее внимание со стороны публи-ки, актеров и драматургов. Переделки До-римона, де Виллье, в общем, более коммер-ческие спекуляции, показывая тот интерес, который проявила Франция к похожденным прекрасного столетия.

Вполне естественно, что легенда о Дон Жуане получила свое первое и наиболее яр-кое развитие в романских странах, под юж-ным небом. Ее родина — Испания, страна фанатического католицизма и красочного темперамента, и Дон Жуан истый южанин, отважный гильдальто, с вечно подвижной на-турой, стремящийся к восторгам и радостям жизни. Вначале первые обработки с Тирсо де Молина во главе весь центр тяжести пе-ренесли именно на эти качества героя. Он был понят как человек, слишком преданный земле и ее великому пороку — сладостра-стию; избыток сил, ширина чувства, презре-ние к низким и слабым во имя собствен-

го наслаждения — вот грехи Дон Жуана, за-которые небо так строго наказало его. Та-ким он был воспринят и облюбован обще-ством, которое находило в нем много общих и близких черт, собравших в молодом неуго-димом рыцаре любви как в одном ослепи-тельно ярком фокусе. Незначительные изме-нения во внешней структуре действия, пере-вес комического над трагическим и наобо-рот — вот те различия, которые выступают в литературных обработках до Молера. Ес-ли благочестивый монах Габриэль Тельес-создал свою драму под впечатлением ужас-ного конца греховной жизни Дон Жуана, ес-ли он стремился главным образом к тому, чтобы свести все нити действия к единому, трагическому финалу, превращающим ли-цом которого является само Небо; если он поучал людей на ярком примере смиренной гордыни духа и подчинить себя Верховной Воле, то уж остальные писатели до Молера, как итальянцы, так и французы, заинтересо-вались преимущественно авантюрами героя, внешним эффектом его постепенного паде-ния.

Они старались захватить всевозможными перипетиями греховных желаний испанско-го гильдальто, они старательно стучали чер-ные краски, выставляли Дон Жуана беско-нечно отважным, бесконечно стремитель-ным любовником, победоносным покорите-лем, ничего не чувшим, ни перед чем не тре-петущим. Такой рыцарь невольно вызывал тайные симпатии публики, южная кровь ошущала в себе прилив сил от полноты и жажды жизни, проявляемых Дон Жуаном. Но если темперамент романских народов всецело предавался обаянию личности со-блазнителя, то и строгое миросозерцание верных католиков должно было быть удов-летворено. Дон Жуан гибнет, чаша терпе-ния переполнилась. Бог покажал дерзновен-ного за слишком смело выраженную ини-циативу. Наслаждения жизнью кончились ужасной смертью, вечным мучением в огне ада. Излишнее богатство сил, проявленных Дон Жуаном, сослужило ему плохую служ-бу, и после спектакля пылкий южанин, доб-рый католик уходит из театра взволнован-ным и подавленным.

До Молера дело обстоит проще: на первом месте стояла захватывающая фабу-ла, легенда была воспринята непосредствен-но и целиком со всеми ее деталями, которые соединялись между собой внешними звенья-ми разрывавшихся событий. Акт шел за актом, и общая схема предопределяла их за-вершение. Но уже комедия Молера завла-дала другим положением, она осветила сущность и детали легенды с иной стороны: отделив-шись от общности, сличности мотивов, она самобытностью, рельефностью своею начала новую сознательную, психологически обосно-

ванную, индивидуализированную эру в обри-совке характера испанского искателя при-ключений.

Молер подошел к легенде с другой точки зрения, осветил ее с особой стороны. Остов драмы остался, но он почти ничем не напоминает о предыдущих вариациях. Го-ворит, что поводом к созданию своей коме-дии Молер так же, как и другие, был обя-зан значительной популярностью сюжета, и друзья поэта настоятельно советовали ему взяться за перо и сотворить своего Дон Жуана. Дон Жуан стараниями Доримона и де Виллье, актеров трупп, стал излюблен-ным героем парижской сцены; к нему при-выкли и успели оценить. Поэтому вполне понятно, что новая философская и социаль-ная в связи с общей философской и социаль-ной концепцией действия вызвала только недовольство в тогдашнем обществе. Помимо многих странностей, отвлекающих от фабу-лы, многое в комедии казалось оскорби-тельным и бесстыдным. Несмотря на то, что тип Дон Жуана был очень близок роман-ской психике, публика все же привыкла во-сторговаться и возмущаться поступками изда-лека, участвуя, так сказать, эстетически в переживаниях героя, — и вдруг этот рыцарь порока очутился совсем рядом, стал осаж-ден обиды. В этом нашли много кощунства и насмешки. Общество, еще под свежим впе-чатлением Тартюфа, не выдержало и выра-зило резкий протест. Даже Сент-Эвромон, этот атеист и эпикуреец, заявил, что он ни-когда не мог видеть эту пьесу на сцене, не испытывая желаний, чтобы ее автор был пора-жен громом подобно выведенному им без-божнику. Таким образом, комедия Молера приобретает сразу другой вкус. Она стано-вится почти злободневной. Легенда, поэти-ческая и сильная по своей трагической кра-соте, затмевается более простыми, но более живыми деталями. Общий тип безбожника индивидуализируется, приурочивается к ме-сту и времени слишком известным. Это боль-шой шаг вперед, с Молера начинается соб-ственно говоря, пора литературных обрабо-ток Дон Жуана, в которых легенда, как не-обходимый базис, отходит на задний план, и все внимание обращается на творческую индивидуальность писателя. Изучая теперь вариации этой темы, приходится выделять не только общие начала источников, а точно и определенно указывать на настроения об-щества, на социальный строй, на взаимоотно-шения классов, на нравы и быт, на те идеи, которые носились в воздухе и кото-рые претворились под пером писателя в ха-рактерную символическую схему. Наряду с этими, так сказать, переменными вели-чинами в литературной эволюции некоторы-ми критиками выделяется определенная физиологическая и социологическая пробле-ма дожуанизма.