

709
И 86

✓
4
—
59
Т 30

ЭРБЕРГА

ИСКУССТВО СТАРОЕ И НОВОЕ

СБОРНИК
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
КОНСТ. ЭРБЕРГА.

I.

ЭРБЕРГА

«АЛКОНОСТ», ПЕТЕРБУРГ, 1921 год.

~~35198~~

~~871/4~~
4.

701
—
И-86

ТЕАТР СЛОВА И ТЕАТР ДВИЖЕНИЯ.

Словесное искусство — никто не будет спорить — наиболее интеллектуальное и наиболее отвлеченное из „изящных“ искусств. Слово имеет, как всем известно, две формы: внешнюю, конкретную форму, звуковую, — и внутреннюю — абстрактную, смысловую. Немудрено поэтому, что это искусство, несмотря на то, что деятели его высказали первыми „постулат чистоты“, — на практике последнее в ряду других подвергается процессу очищения от посторонних его существу заданий и элементов, очищения, подобно тому, что в живописи имело место, начиная с импрессионизма, во всех современных течениях этого искусства.

Этот процесс сознательно проявляется в современном словесном импрессионизме, то-есть, в попытках, например, русских „будетлян“ создавать произведения „слова как такового“, или в *mots en liberté* футуристов итальянских; бессознательно же и мимоходом, но с более высокою степенью художественности, бесприемная, чистая поэзия, подобная чистой живописи и музыке, достигается во многих вещах теми русскими и французскими художниками слова, которых относят к „символистам“.

Когда в последние годы говорят о „слове как таковом“, под этим подразумевается тот художественный к нему подход, при котором оно рассматривается только как материал для искусства. При этом отношении к нему, обе формы слова, звуковая и изобразительная, должны быть выражены в равной мере в этом „как таковом“, если „как таковое“ есть тем не менее „слово“. И забвение этого требования от искусства слова не делает чести, конечно, тем из художников, которые под именем „слова как такового“ преподносят необлаченные смыслом звуки.

Но это только к „слову“. Как бы то ни было, та ступень художественного осознания словесного искусства, при которой воз-

можно говорить о „слове как таковом“, и тот абстрактный по преимуществу характер этого искусства, вследствие которого при восприятии словесных произведений воображение, ум должны работать особенно интенсивно (что зависит от упомянутого присутствия в нем,—кроме „содержания“,—еще „отвлеченной“, „посредствующей“ формы),—оба эти обстоятельства ставят ныне ребром вопрос об арене для выявления, для обнаружения или „обнародования“, произведений этого искусства.

Для полного наслаждения стихотворением необходим слуховой момент. Стихи надо не только видеть глазами, но и слышать—это truизм; но никогда он не звучал так верно, как в последнее время. Возьмем Мартинетти. Его „mots en liberté“ столь мертвые, по собственному признанию, на бумаге,—буквально оживают в его темпераментной декламации. Перед слушателями Мартинетти искрятся и шипят локомотивы, пыхтят гоночные автомобили, стрекочет пропеллер, грохочут ядра и стонут раненые и агонизирующие.

Конечно, слуховой момент не отсутствует при чтении глазами у отдельного, восприимчивого к музыке слов, читателя. Внутренним слухом слышит он эту музыку стиха . . . но к подобному внутреннему слуху способны, конечно, лишь немногие, очень чуткие, способные к абстракции, а главное отдельные лица, единицы. А искусство произнесения рождается, как известно, именно при наличности массы слушателей, то-есть в тот момент, когда начинает действовать психология толпы, когда каждый слушатель перестает осознавать свою отдельность, а чувствует себя клеточкой одного огромного Слушателя „с большой буквы“—противостоящего произносителю. Затем: что из того, что каждый (предположим каждый) читатель внутри себя слышит стихотворение!—Как он слышит,—вот вопрос. Если бы художник слова мог прочитать в один прекрасный день в душах его читателей, что они вычитывают в его стихах, когда читают их сами,—он бы, конечно, по меньшей мере ужаснулся—или перевернулся в гробу.

В настоящее время, как известно, принято говорить о кризисе театра. Современный театр вырождается, умирает, не выдерживает натиска кинемо и синема—вот лейтмотив настоящего момента. Можно сказать, общепризнано, что театру в том виде, как он существует телерь, суждено пасть и заменитья чем-то новым. Из существую-

сих видов театрального зрелища, одному, впрочем, смерть не грозит и революция не нужна. Это именно театру Движения, театру хореографическому и вообще пантомимическому. Есть тому органические, непреодолимые, логические, так-сказать, причины. Ибо балет и пантомима—единственные в мире искусства эквиваленты одной из важнейших групп элементов человеческой психики—глубже того—психо-физики—ощущениям моторным; единственный путь для перевода этих конкретнейших, если так можно выразиться, жизненных элементов на язык искусства.

Говоря в грубой схеме, музыка соответствует ощущениям слуховым, живопись—зрительным, скульптура—осязательным, искусство слова в своей двусторонности синтезирует все эти соответствия, обладая в своей структуре элементами музыки, живописи, скульптуры и лирики одновременно; но лишь мимическое искусство конкретно и непосредственно соответствует одной из основных групп ощущений—моторным. И пользоваться ими, как материалом для эстетических переживаний, как средством для искусства, помимо театра, театра, как среды для объективации, для выявления этих моторных элементов,—нельзя. Театр с логической необходимостью возникает там, где возникает потребность в эстетическом наслаждении, связанном с моторной группой ощущений. Уже самое понятие арены родилось в силу необходимости иметь пространственную среду для телодвижений и пляски. Та песчаная площадка, надлежащим образом оборудованная и утрамбованная, которая прежде, может быть, служила для гимнастических игр, в момент, когда назрела в человеке жажда высшего, эстетического, порядка, естественно становится эта площадка ареной для первого балета, для первого мимического действия.

Не так, как живопись связана, например, с полотном, связана пантомима со сценой. Сцена для нее все, как для живописи цвет, для музыки звук, для скульптуры—осязательная форма. Ибо нет движения в себе, есть движение только в пространстве; самого пространства нет без движения. Движение родит пространство; пространство, как Афина из головы Зевса, рождается из движения. Вот, почему пантомима рождает сцену; вот почему балет и его театр—это одно, и связь между ними неистребима. Тысячу раз прав один из современных новаторов театра (московский живо-

писец Якулов), который мыслит театр будущего, со своей декораторской точки зрения, в постоянном движении. В его предполагаемом театре декорации двигаются без перерыва, двигаются подобно живым существам. Когда это движение органическое и независимое от техники, когда это—*perpetuum mobile*, идеал театра Движения достигнут. В приобретениях живописного течения „симюльтанизм“, к которому примыкает Якулов, есть удивительный пример такого *perpetuum mobile*, такого естественного кинематизма красок. Симюльтанисты демонстрировали простейшей плакат с рядом полос, преимущественно дополнительных друг ко другу цветов. И буквы на этих плакатах находятся в естественно вечном движении, потому что таково свойство самого мозга, потому что глаз зрителя не может их воспринимать иначе, как двигающимися.

Но отойдем от этих изысканнейших мечтаний утонченного модернизма ¹⁾. Воспользуемся, напротив, самым банальным из определений театра. Говорят, театр—это то искусство, в котором человек отдает последнее, что есть у него,—отдает самого себя. Почему это так? Да именно потому, что театр, как самодовлеющее искусство—есть движение; а способность передвигаться есть главный отличительный признак животного царства, отделяющий его от растительного и ниже стоящих частей материи..... Способностью этой обладают и некоторые виды растений. Замечание кстати: как было бы фантастически прекрасно, если бы действие балета иной раз развивалось на фоне движущихся растений—орхидей, мимоз, лиан...

Я хочу этой своей фантазией подчеркнуть, что театр движения должен быть театром движения органического. Что неуместны попытки ввести кинематограф составною частью театральной декорации. Но одна из причин современного успеха кинематографа несомненно, в его двигательной—так сказать,—точнее, движущейся, чистоте, в том, что он—только движение.

Мне довелось несколько лет назад быть на диспуте о кинематографе, озаглавленном „Диспут о Великом Немом“. На диспуте этом, в силу тогдашних условий публичных собраний в Петербурге,

¹⁾ Так, а не иначе, в нашем мозгу отражаются устремления современников к примитивизму во всех его видах.

я сам был немой. А то я крикнул бы во весь голос: вы спорите, господа, о великом немом, и при этом все ведете речь не о современном его положении, а о будущем этого немого, о том, как это будущее его будет относиться к будущему же театра. Но никому из вас в голову не приходит одного маленького соображения об этом будущем, после которого все разговоры ваши теряют под собой почву. Ваш „великий немой“ завтра же преспокойным образом заговорит. Ваш „немой“—не глухонемой, господа, но только „infaus“, „отрок“, не говорящий, еще не говорящий—и только. Ведь не пройдет нескольких лет, как вся кинематографическая техника сменится техникой кинетофонической. Завтра уже, с той точки зрения, при которой возможно обсуждать борьбу театра с кинематографом, с точки зрения, так сказать, хозяйственной—этому театру будет страшен не кинематограф, а кинетофон. Через десяток лет кинематографической публики почти совсем не будет, вся она—хлынет в кинетофоны.

Но с эстетической точки зрения, пожалуй все-таки именно кинематограф должен быть вам ненавистен, господа приверженцы старого театра. Потому что кинематограф, хотя и не занимает места в ряду изящных искусств, но в одном отношении он все-таки выше старого театра. В том, что он—все-таки чистое движение, в том, что он—не та гибридная форма, в которую вылился современный театр...

В задачу мою отнюдь не входит выяснение взаимоотношений между театром и кинематографом. Если я уклонился в эту сторону, то лишь для пояснения соображений своих о роли Театра Движения.

Итак, Театру Движения можно предсказать долголетнее существование и медленную эволюцию—не в пример прочим видам современного театра, которым грозит катастрофа, которые не сегодня—завтра сойдут на нет перед кинетофонами. Если только благодетельная революция не спасет их жизнь.

Опытными диагностами констатирован кризис в жизневлачении современного театра. По какой же причине назрел этот кризис?—По моему мнению, причина эта в том, что современный „язычный“, говорящий, театр, фигурально выражаясь, заедает чужой век, живя и процветая насчет умаления и отнятия доли

жизни у другого существа, у другого искусства. Театр словесности, театр слова — не самостоятельное искусство, театр — есть лишь среда для выявления искусства, а он захотел быть искусством сам по себе. Мало этого, он претендует на роль синтеза искусств — ни много ни мало. А является в действительности, увы, их конгломератом, лишь гостиницей для них — по чьему-то образному выражению. Ибо этот синтез имеется действительный; „синтез искусств“ есть искусство слова, в силу двусторонности своей, в силу того, что слово и музыкально, и живописно, и скульптурно, и архитектурно, и пантомимично, как последнее ни парадоксально звучит, в своем существе.

Но, как я уже пытался указать, Слово требует своего Театра. Театр — его слуга, как Лепорелло для дон-Жуана, как Санчо Панса для дон-Кихота; — слуга, без которого хозяин беспомощен и несчастен; слуга, всюду сопутствующий своего господина. Даже наедине господин — синтез, слово, не может остаться без своего слуги. Даже прочтенное человеком самому себе, и не вслух, стихотворение или отрывок художественной прозы — уже прочтен им перед самим собою, уже услышан им внутри себя внутренним слухом. Театр уже был здесь со всеми своими атрибутами и деятелями, с актером, режиссером и зрителем, совмещенными в одном лице.

Некогда эллинский театр возник именно из слова, служил для его воплощения. Было молитвенное прославление в слове Высших сил, и из словесного культа Диониса возникла Трагедия древности. Все остальные атрибуты, как декорация, музыка, появились позднее. Общим местом, далее, стало в последнее время требование упрощенной постановки. Шекспировские декорации с их бревнами и надписями, одноцветные и пестрые материи — это то, к чему подходят с разных концов новаторы театра. В холстах начал ставить действия даже Художественный Театр... Это бессознательное устремление к возвеличению слова, имеющего в театре примат по возрасту, должно быть признано многозначительным. Во все времена под'ема сцены — слово играло в нем первенствующую роль. И теперь надо надеяться „театр слова“ будет, и будет истинным театром синтеза искусств. Не самим синтезом, ибо театр не входит равноправным членом в серию видов искусства, — но средством для выявления этого синтеза, первым мини-

стром царицы искусств — словесности или поэзии, — великим визи-рем, без которого она своим государством не может управлять.

Я много слушал произведений поэтов, произносимых ими самими, и наблюдал, как, при сравнительно посредственных исполнительных данных авторов стихотворений, эти последние совершенно тем не менее преображались, оживали в их руках, то-есть в тембре их голоса и манере их чтения. В недавнее время был я свидетелем покорительного влияния на слушателей, а равно и на свои, часто довольно примитивные, „поэзы“, — влияния, оказываемого на них, казалось бы, тоже примитивным, пением их автора, Северянина. Я был в свое время слушателем несравненного исполнителя своих поэм, Андрея Белого, и к крупному своему огорчению был свидетелем и того, как внезапно утратил этот сказитель сказочный свой дар, и в один несчастный день их произносить разучился. Тогда я задумался о судьбе произведений искусства слова, о том, в какой малой мере своей красоты доходят они до тех миллионов людей, которым услышать их авторов никогда, никогда не доведется. Я подумал о том, какому хрупкому инструменту, горлу именно этого человека, которому выпала на долю честь явиться автором этого произведения, поручена такая ответственность, ответственность за такое количество красоты, и эта часть красоты так бесследно пропадает для миллиардов людей, для миллионов современников, и всех потомков. Мысль моя обратилась затем к массе специалистов дела произнесения произведений искусства слова, — к той безработной (в этом отношении — вполне) клике актеров, выучка коей доселе была абсолютно механической и пригодной лишь для очень мизерного диапазона произносительных воздействий... Мне представился будущий исполнитель произведений аэда, будущий жонглер своего трувера, в лице тонкого техника своего дела, — произноситель, знающий все тайны стихосложения и ритма прозаической речи, а также все тайны голосовых средств, роль всей надставной трубы, языка, язычка, губ, зубов, гортани, зева, — а не одной диафрагмы, как доселе; — знающий, конечно, не только теоретически, а может быть только практически, если он так одарен небом... И тут же пригрезилась мне мощь совокупности исполнителей — по аналогии хотя бы с песенным хором; мощь, способная утроить, удесятерить, умиллионить красоты таким об-

разом произносимого произведения искусства слова... В самом деле, недаром существовал в греческой трагедии „хор“, недаром „символьтанисты“, в частности Вагзин, говорят о совместном произношении поэм несколькими лицами, не в унисон, и не просто по очереди, а со всеми вариациями входных голосов, аналогично допустимым в песенном хоре, и более того: аналогично оркестровому контрапункту. Недаром у нас Бальмонт, еще в книге „Под Северным Небом“, дал стихи, озаглавленные „Два Голоса“

Скользят стрижи в лазури неба чистой.
В лазури неба чистой горит закат...

А потом, в „Будем как Солнце“ того же напева „Волну“:

Волна бежит. Волна с волною слита.
Волна с волною слита — в одной мечте,

„Волну“, которую передать может только мощь входящей и выходящей, удаляющейся волны голосов; и еще хотя бы в том же „Будем как Солнце“ недаром тот же Бальмонт дал цикл „Восхваление Луны“, который прямо написан для двойного, мужского и женского, говорящего хора:

Восхвалим, братья, царствие луны...
Восславим, сестры, бледную луну...

А когда воображение мое перенесло меня в волшебное царство этих возможностей будущего, я уже невольно представил себе в бледных очертаниях будущую арену для аэда или аэдов, — театр этого слова, Театр Слова, как Такового. Мне не нарисовалось определенной картины этого будущего театра. Но необходимые для него условия — они здесь, налицо. Серые сукна, это, конечно, хорошо. Отсутствие музыки, это прекрасно. На фоне отсутствия музыки инструментальной и отсутствия декорации, словесная красота может ярко выявить свою сущность. Но отсутствие того и другого — вовсе не необходимо для будущего Словесного Театра. Слову ли, царице искусств, бояться соперниц своих! Как настоящая королева бестрепетно окружает себя сонмом красивых фрейлин, и от этого красота и величие ее выигрывают еще больше, и не боится она того, что примут за королеву не ее, — от соседства красоты потерять от своей красоты не боится, —

так и Театр Слова, если этому Слову отведена в нем главная, а не служебная, роль, — останется театром королевы искусств, когда другие искусства будут введены в него достоподобным образом. То-есть, в виде вспомогательных средств, в виде эстетических союзников и помощников, для выявления высшей из доступных нам красот — красоты искусства слова.

Вот единственное необходимое условие для будущего Театра.

Закончив свой набросок и прочитав его со вниманием, я представил себя находящимся на эстраде и произносящим его вслух. И, зажмурив глаза, вообразил непосредственно за мной имеющего выступить возражателя...

Воображаемые возражения настолько рельефно отрисовались в моем мозгу, что на них, как на оселке, мне показалось возможным проверить крепость моих эфемерных сооружений:

„Необходимое условие для театра будущего...“

— Да полно, для театра ли? О театре ли шла моя речь? — Ведь я все о каких-то „поэзо-концертах“, в сущности, говорил. Где у меня, в моем построении, был актер? Где перевоплощение его в изображаемого им человека? Где же у вас, с позволения сказать, — допекали меня фантомы оппонентов: — Хлестаков и Король Лир в вашем новом театре найдут себе место? У вас все какие-то чтецы выходить будут и что-то бормотать (а публика сидеть и зевать, конечно). Ведь в театре первое дело, чтобы живой какой-нибудь Кречинский выходил, а у вас, если даже представить себе, что пьесу (а не стишки, как вы предлагаете) — так читать, допустим, по ролям актеры будут, — так в лучшем случае они будут заставлять слушателей догадываться об изображаемой личности, что она там сделала или собирается делать, а не показывать, что именно она делает. То-есть, именно, вампука, какая-то выйдет. „Я умираю“ — говорит актриса, а сама стоит живехонька.

Вы ждете от меня на эти возраженья, быть может, отвода, вроде: „Отнюдь нет! поэзо-концерты — сами по себе, а сам по себе Театр.“ Вы ждете, что, изложив схему мечтаний о неведомом „Театре Слова“ — я после нее перекочую к старому театру, театру Гоголя, Островского, Шекспира и даже Мэтерлинка (который так

близок к мечтаемому, а все-таки „театрален“ в старом смысле, в смысле превращения актера в изображаемое им лицо; превращения, так-сказать, *de visu*) и выставлю к нему лишь аналогичное требование от постановки: чтобы словесные элементы театра выдвигались в нем на первый план, играли в нем первую роль; чтобы актер, играющий Фамусова, умел бы понимать, скажем, что недаром строчки стихов напечатаны в „Горе от Ума“ по стихам, а не в строчку; чтобы чувствовал актер Хлестаков, что как он ни врет, от Гоголевской лжи он ни на один шаг отступить не может...

И это отнюдь не то, что я хотел сказать. И такой отвод к подобным возражениям пред'являть я вовсе не намерен. Нет, речь моя не о „поэзо-концертах“ шла, но о преображении, преобразовании именно театра, о тех будущих перспективах его, которые нынешними струйками намечаются. Что, старый репертуар, был он панацеей всех зол, — помог он театру безболезненно влечь свою жизнь, — оказался чудесным эликсиром, что ли, охраняющим театр, ну скажем от старческого перерождения и окостенения? — Отнюдь ведь нет. На одном старом репертуаре далеко не уедешь, и надо подумать о новом.

А современный писатель разучился эстетически мыслить в формах старой драмы. Ныне нет выдающихся драматургов до мозга костей. Писатель, после Ибсена, драматургом в старом смысле делается лишь случайно; он уже не весь тут; это его побочное занятие.

Вот теперь уже со всех сторон слышно об этом обнищании драматического искусства у писателей. Яро пропагандируется отовсюду *commedia dell'arte*. Основываясь на пословице „На безлюдье и Фома дворянин“, теперь хотят взвалить на актера самое драмоделанье в этой *commedia*. Но есть и другое изречение: „Беда, коль пироги начнет печи сапожник“.

Commedia dell'arte — столь же мало продуктивный вид искусства, как „писательские спектакли“, бывшие в моде десяток лет тому назад. Актер — это нерв театра, я с этим согласен, но писатель — его мозг, а пока не опровергнуто, что в мозгу сосредоточены нервные центры, — до тех пор нервы без мозга приходится считать бессознательным, некоординированным пучком... Нет, *commedia dell'arte* увлечение временное...

Будем верить, что родится новый творец слова как такового— слова во всей его красоте. Этому творцу театр будет необходим и этот театр будет.

Я не хотел бы, чтоб мои слова были поняты, как вскрик: „Долой театр!“ Я говорю: *le théâtre est mort, vive le théâtre*. Я говорю: Да, пока пусть хоть поэзоконцерты, если к „поэзам“ лежит сердце поэта. Но поэзы его не должны лежать в столе или на столе читателей. Нет, они должны обнародываться. Пусть в ширину и глубину растет искусство произнесения этих „поэз“. Я верю, что безмерное развитие искусства произнесения произведений слова, усложняясь всемерно на эстраде, родит новый вид театра, в котором и актер найдет удовлетворение своей страсти к перевоплощению и превращению. Только это уже будет перевоплощение не в изображенное лицо, но в автора, в идеального автора данного произведения искусства слова. Не в того человека, конечно, которому выпала честь явиться фактическим автором этого произведения. Произведение искусства — оно шире и глубже своего фактического автора, оно имеет своего мистического, идеального автора, который есть субстрат всего количества красоты в этом произведении искусства, который есть стержень, скрепляющий части его в одно целое, скрепляющий их так, чтобы, независимо от воспринимающего, оно оставалось красотой. Вот путь для актера будущего — стремиться стать выразителем в сей красоты произведения слова.

Современный „язычный“ театр да погибнет в его „неправой“, „гибридной“ форме — „слова и движения“ *rôle-mêle* — погибнет для того, чтобы подобно тому, как впервые театр родился из словесного культа, он мог бы родиться из этого культа вновь.

Вл. Пяст.