

Александр Блок

# О театре



Александр Блок  
**О театре**

«Public Domain»

1908

**Блок А. А.**

О театре / А. А. Блок — «Public Domain», 1908

ISBN 978-5-457-23483-3

«Прежде всего я должен ограничить свою задачу. Тема моя – русский драматический театр ближайшего будущего. Пускаться в общие рассуждения о театре далекого прошлого и отдаленного будущего у меня нет охоты. Еще недавно бедная, русская литература обогащается очень ценными вкладами в эту область. Правда, у нас еще нет истории театра, и даже история русского театра не доведена до конца. „История“ П. О. Морозова кончается восшествием на престол императрицы Елисаветы Петровны, то есть совсем первобытными временами русского театра, история XIX века не написана, если не считать труда Божерянова, который, по-видимому, не выйдет полностью в свет...»

ISBN 978-5-457-23483-3

© Блок А. А., 1908  
© Public Domain, 1908

## Содержание

1	6
2	7
3	9
Конец ознакомительного фрагмента.	12

# Александр Александрович Блок О театре

*Взаимоотношение драматурга, режиссера и актера в современном театре. – Драматург XIX века. Вражда его с актерами. Писатель и старый актер. – «Модный вопрос» – о режиссере. Противоречия и трепет «переходной эпохи». Ее порождение – новый актер. – Гибельный дух тоски в современном театре. Отсутствие ответственности, критериев и чувства долга. – Мнения о положении современного театра. Единственный выход из этого положения. – Пропасть между современным зрительным залом и сценой. Зрители близкого будущего. – Театр – плоть искусства. Будущий театр большого действия и сильных страстей. Несколько слов о «народном» театре и о «мелодраме».*

## 1

Прежде всего я должен ограничить свою задачу. Тема моя – *русский драматический театр ближайшего будущего*. Пускаться в общие рассуждения о театре далекого прошлого и отдаленного будущего у меня нет охоты. Еще недавно бедная, русская литература обогащается очень ценными вкладками в эту область. Правда, у нас еще нет истории театра, и даже история русского театра не доведена до конца. «История» П. О. Морозова кончается восшествием на престол императрицы Елисаветы Петровны, то есть совсем первобытными временами русского театра, история XIX века не написана, если не считать труда Божерянова, который, по-видимому, не выйдет полностью в свет, а монографии и «хроники» необычайно жалки и весьма недостоверны. Зато именно в последние годы русские писатели, хотя и не специалисты, заинтересовались театром, и мы имеем немало кратких и сжатых статей, освещающих вопросы теории и даже техники театра и ставящих их в связь с общими вопросами культуры. Правда, очень многие из этих писателей любят теорию более, чем практику, навязывают театру не совсем близкое ему дело, и немногие из них действительно любят и знают театр как таковой, его своеобразный быт, его ни на что не похожие обычаи. И тем не менее мы должны быть благодарны этим писателям: прошло очень немного времени – и театральные люди успели уже многому научиться от них, кое-что даже воспринять и воплотить, хотя бы неуверенно, частично, часто – неудачно.

В наши дни мне кажется своевременным отметить тот мало еще заметный поворот, который произошел в русском театральном деле за последние годы. Это – только еще начало и предвестие какого-то большого дела, которое должно совершиться; но все пути к этому делу уже намечены историей, и мне кажется, что я не ошибусь и не буду лжепророком в тех доводах и выводах, которые предлагаю вашему вниманию.

Я имею намерение анализировать те так называемые «основы», на которых покоится театр, и подвергнуть критике положение современного театра, который, как это всем известно, переживает далеко не праздничные дни, так как обманчивая прелесть «чеховщины» Художественного театра – лучшего театра наших дней, малоплодотворные искания театра Коммиссаржевской в течение полуторых сезонов, полное одряхление императорских театров и бесконечная ветошь или нелепая беспочвенность провинциальных предприятий – еще не составляют праздника. Но если извне это так, то внутренне это иначе, и анализирующий современное театральное дело может прийти к выводам гораздо более утешительным, чем посторонний наблюдатель. Ввиду этого мне кажется не лишним, исследуя грустный путь, по которому поплыл корабль русского театра, отметить то обстоятельство, что рука самой истории уже повернула рулевое колесо, и вдали бродит еле заметный, рассеянный свет маяка.

В задачу мою входит выяснение взаимоотношения автора, актеров, режиссера и публики, как оно есть и каким оно должно и может стать, лучше сказать, каким оно будет неизбежно, рано ли, поздно ли – это зависит от самих участников дела, от всех современников, в каком бы отношении к театру они ни стояли. Если современное состояние театра будет длиться еще – это будет лишь медленной агонией, «дурною бесконечностью» – длинным рядом компромиссов, на которые способны или безнадежно трезвенные, или безнадежно пьяные люди, то есть *полумертвые*. Ко всякой агонии, ко всякому медленному умиранию легко привыкнуть, и потому не грех расшевелить лишний раз человека, который заснул в дороге и готов свалиться в яму привычки. – Итак, я обращаюсь к моей теме.

## 2

Рассматривая прежде всего отношение между театром и литературой, между писателем и подмостками, определяющиеся исстари, я цитирую надменные слова лорда Байрона:

«Положение современного театра не таково, чтобы он давал удовлетворение честолюбию, а я, тем более, слишком хорошо знаю закулисные условия, чтобы сцена могла когда-либо соблазнить меня. И я не могу представить себе, чтобы человек с горячим характером мог отдать себя на суд театральной публике. Насмехающийся читатель, бранящийся критик и резкие отзывы в прессе – все это бедствия довольно отдаленные и не сразу обрушивающиеся на автора. Но шиканье понимающей или невежественной публики произведению, которое – хорошо ли оно или дурно – стоило автору большого умственного напряжения, – слишком осязательное и непосредственное страдание, усиленное еще сомнениями в компетентности зрителей и сознанием собственной неосторожности в выборе их своими судьями».

Байрон, возразят мне, не был истинным драматургом, и та самая трагедия «Марино Фалиеро, дож Венеции», предисловие к которой я сейчас цитировал, истинно вдохновенная равненская трагедия, не имела на английской сцене никакого успеха и была поставлена вопреки желанию автора Но Байрон – как бы символ всей романтической гордости, заносчивости и высокомерия драматических писателей XIX века. Знаменательно, что словам Байрона, написанным в 1820 году, мы находила поразительно сопутствующие, кровно родные, слова в устах не менее великого писателя конца века. Генрих Ибсен, идей которого мы до сих пор не можем постигнуть до конца, гений, умевший выражать высочайшие и самые низкие движения своей души вплоть до полемического задора исключительно в драматической форме, писатель, для которого сценическое изображение должно было быть, по-видимому, плотью и кровью его произведений, – чуждается театра, и в этом через все столетие протягивает лорду Байрону свою руку с тем высокомерием аристократизма, которое иногда пробуждалось в нем. По этой пренебрежительной и брезгливой руке нового демократического лорда мы видим перед собой Ибсена как живого, таким, как описывали его посетители и почитатели: «Недавно шел дождь, августовский вечер был сырой, серый, земля мокрая... Крыши хижин блестели от сырости, дорожка была в грязи... Вдруг мы увидели приземистого пожилого господина, который медленно, чинно, в глубокой задумчивости шел по дороге... Среди этой обстановки безукоризненность и изысканность костюма и всего облика Ибсена производили тем более сильное впечатление. Он напоминал жениха, нарядившегося, чтобы идти навстречу невесте... Черная бархатная визитка с орденской ленточкой в петлице, ослепительной белизны и свежести белье, галстук, завязанный изящным бантом, черная, плюшевого кастора, шляпа, размеренные движения, сдержанные манеры и выражение лица – все это заставило меня вспомнить те его стихи, где говорится, что он боится толпы, не желает быть забрызганным ее грязью, но хочет дожидаться будущего в свадебном наряде, без единого пятнышка» (из воспоминаний Паульсена).

По отношению к практике театра Ибсен держался крайне независимо. И, однако, с 1851 года и почти до своего отъезда с родины, то есть более двенадцати лет, он стоял непосредственно близко к сцене, будучи режиссером сначала в Бергене, потом в Христиании, ставя и Шекспира и Гольберга, и Эленшлегера и Гейберга, и Бьернсона и, наконец, собственные пьесы. Казалось, он имел время поставить театр на большую высоту. Между тем, когда актеров спрашивали, научил ли их чему-нибудь Ибсен, они отвечали обыкновенно: «Он только смотрел на нас, но ничего не говорил». Актриса Вольф вспоминает его «робким человеком, который не возбуждал ни в ком охоты поговорить с ним откровенно, по душе. Он постоянно ходил, закутавшись в длинный плащ, и, когда кто-нибудь приближался к нему, совсем

прятался в этот плащ, как улитка в скорлупу». Он всегда был доволен игрою, а играли, по признаниям той же актрисы, посредственно. Был всегда усталым и любезным, особенно с дамами, которых всегда находил превосходными, без исключений. Случилось ему дать комической актрисе трагическую роль в собственной пьесе, и все протесты возбуждали в нем только упрямство и злость.

Это было в пятидесятых годах. А в 1891 году немецкий литератор Конрад записал следующий свой разговор с Ибсеном: Ибсен откровенно признался, что смотреть своего Штокмана его не тянет, что он ничего не имеет против пропусков в своей пьесе, лишь бы от того не было ущерба драматическому действию, что в театре он довольствуется настоящим сильным впечатлением. «Приходится брать людей театра, каковы они есть. *Когда-нибудь да опомнятся*». И неоднократно признавался Ибсен в том, что театральные представления для него тягостны, на репетициях не бывал, на спектакли ходил редко и только из любезности – с рыцарской вежливостью, не допуская и мысли о том, что пьеса будет сыграна не так. «Не может быть, чтобы такие артисты играли плохо. Ведь они считаются здесь самыми лучшими», – сказал раз Ибсен мемуаристу. Но артистов этих он не видал в глаза.

Должно быть, не любил Ибсен актеров; может быть, он даже не переносил их. Говорят, он знал и помнил в совершенстве каждую черту своих героев, его оскорбило бы, если бы у Норы на сцене оказались не такие руки, какие он видел у нее – в мечте. Но не в этом лежит главная причина его театральной брезгливости. Прежде всего он всенародный воин, чьим орудием было пронзительное слово, как бич хлещущее жалких современников по гнойным струпьям; никто не имел силы выкрикнуть это слово так же громко, на весь мир, как кричал сам Ибсен; он кричал первый – и последний, другие умы и уста не вмещали его слов о будущем. Потому ему было все равно, кто повторит за ним живым, но замирающим эхом то, что начертано мертвыми, но огненными буквами в его книгах. По всей вероятности, дело обстоит так и до сих пор: Ибсен слышнее со страниц книги, чем со сцены. И, наконец, перед Ибсеном расстилалось мертвое, хоть все еще цветущее, болото старого театра.

## 3

Я думаю, что вражда литературы с театром, писателя с актером – имеет свои глубокие, реальные причины, которые, как тучи, собирались медленно и долго И наконец занавесили весь горизонт.

Писатель – обреченный; он поставлен в мире для того, чтобы обнажать свою душу перед теми, кто голоден духовно. Народ собирает по капле жизненные соки для того, чтобы произвести из среды своей всякого, даже не крупного писателя. И писатель становится добычей толпы; обнищавшие души молят, просят, требуют, берут у него обратно эти жизненные соки сторицею. Нет предела формам этих просьб и требований: девушка смотрит жалобным, широким взглядом и просит: «Спой мне песню, чтобы я, как в зеркале, увидала в ней себя, чтобы стала краше, чтобы милый полюбил меня»; обыватель говорит: «Расскажи мне про мое житье-бытье, чтобы стало мне до чрезвычайности жалостно, чтобы заскорузлая душа моя изошла в благодатных слезах о самом себе, о моей неприглядной жизни, о моей некрасивой и старой жене и золотушных детях»; общественный деятель говорит: «Вдохнови меня на правое дело, не то останешься ты презренным тунеядцем и ни одна капля твоего пустого вдохновения не достанется обществу, которому ты обязан своим бытием»; и нищий кричит: «Вопи богатым, чтобы они отпирали сундуки и делились золотом с нами, не то мы придем жечь, грабить и бить их, и тебя первого распнем!» И многие другие просят и требуют у писателя того, что им нужно, как воздух и хлеб. И писатель *должен* давать им это, если он писатель, то есть обреченный. Может быть, писатель должен отдать им всю душу свою, и это касается, особенно, русского писателя. Может быть, оттого так рано умирают, гибнут, или, просто, изживают свое именно русские писатели, что нигде не жизненна литература так, как в России, и нигде слово не претворяется в жизнь, не становится хлебом или камнем так, как у нас. Потому-то русским писателям меньше, чем кому-нибудь, позволительно жаловаться на судьбу; худо ли, хорошо ли, их слушают, а чтобы их услышали, наполовину зависит от них самих. Есть редкие случаи аристократического брюзжания, недовольства всем на свете, скуки, апатии, недоверия, но они тонут в ином. И есть громадная косность и пресыщенность, все более забирающая в свои лапы часть народа, но это далеко не весь народ, а лишь тысячная доля его. Об этом речь будет впереди.

Итак, писатель обречен выворачивать наизнанку душу свою, делиться своим заветным с толпой. Так было искони, так это есть и теперь, и так будет всегда, пока существуют писатели. Писатель, может быть, больше всего – человек, потому-то ему случается так особенно мучительно безвозвратно и горестно растрчивать свое человеческое «я», растворять его в массе других требовательных и неблагодарных «я».

Таков писатель. Если он ответственен, он таскает на спине своей слова бунта и утешения, страдания и радости, сказки и правду о земле и о небе – сколько ему под силу. Прошу помнить, что я только обобщаю и схематизирую, и точно так же, лишь обобщая некоторые черты, буду говорить сейчас об актере.

Что такое старый традиционный тип актера? Какое бремя он носит на своих плечах? Да никакого. Был тяжелый камень под сердцем, было сознание великой ответственности за русскую сцену, были горячие речи и готовность пострадать, – но все это выветрилось, остались слова. Потому что старый театр остановился, перевел дух и умер, потому что потертый бархат и золотые кисти волнуют одним только воспоминанием, волнуют романтически, бездейственно, потому что романтическое биение в пьяную грудь, в которой дремали стихийные силы, превратилось в бутафорские удары по пустой пивной бочке. Кому угодно сожалеть, пусть жалеет, баюкая себя бесплодной печалью. Тем, кто смотрит в будущее, не жаль прошлого. Правда, мы были свидетелями великих уроков, но русская пословица «Век живи,

век учись» так же мещански плоска и отталкивающая, как многие русские пословицы. Бывает время, когда пора перестать быть пассивными учениками, иначе, по слову писания, «свяжут руки и поведут туда, куда не хочешь».

Если писатель есть, по преимуществу, *человек* (а он должен быть таковым), то актер, такой, каким создала его традиция, по преимуществу – *лицедей*. Может быть, он чертовски талантлив, но это только усугубляет его лицедейство. Он таскает в себе всегда непочатый угол героизма, вздувается от героизма, ему некуда деваться от привычки к тому, что он на сцене – герой, любовник, злодей. Таким же он пребывает в жизни.

На сцене – он Макбет, Ромео, Ирод. Но в современной жизни им соответствуют далеко не столь благородные характеры. По слову Владимира Соловьева:

...многое уж невозможно ныне:  
Цари на небо больше не глядят,  
И пастыри не слушают в пустыне,  
Как Ангелы про Бога говорят.

И потому совершенно было бы последовательно герою, любовнику и злодею превратиться в обыкновенного хулигана, и удивительно, если это не происходит. Это было бы только «исполнением всякой правды» – водворением в жизни законов лицедейства.

Но в жизни иные законы, чем на сцене. И потому, когда героизм или злодейство переносятся в жизнь, то здесь они называются другими именами. Героизм Макбета в современной жизни – есть прежде всего необразование, полная остановка духовной жизни и, может быть, грубая сила, которая в лучшем случае бездейственна, потому что – корыстна и только телесна. И так, может оказаться, к прискорбию, что талантливый Лир или Ромео в жизни ничем, кроме безграмотности, пьянства и буянства – не может проявиться. Мне скажут, что нам не должно быть никакого дела до закулисной стороны, раз талант налицо. Но все дело в том, что от этих потрясающих талантов не осталось ничего, кроме прекрасных воспоминаний, и на наших глазах оканчивает свое существование даже та плеяда великих итальянских трагиков, которая вдохновляла и нас, русских, а новые (вроде молодого Сальвини или Цаккони) – уже не велики. И это не случайный и, уже по тому одному, не грустный факт. В переходные эпохи не может быть великих талантов, переходные эпохи значительны именно тем, что оскудевает стихия, но зато слышны звонкие удары человеческого молота. Это – человек, весь окровавленный, избитый, израненный – идет к своему возрождению лишь ему ведомым, страшным, трагическим путем.

Итак, последовательный старый лицедей, потерявший человеческий образ и заменивший его осанкой Макбета, есть грубый неуч. Лицедей, потерявший талант, есть уже просто «старая кляча, идущая ломать своего Шекспира» – без британского благородства великого Кина и без романтического восторга Дюма. Жалко, – но жизнь торопится и не ждет.

Что же делать с таким лицедем писателю – обреченному, тому, кто находится ежечасно под угрозой народного гнева, под манием народного благословения, «жениху, вышедшему навстречу невесте» в сырой августовский вечер, под внешней маской брезгливого аристократизма? Пустое сердце старого лицедея враждебно всякой новизне. Актер, у которого не осталось за душой ничего, кроме биения здоровым кулаком в хриплую грудь, готов превратить принца Гамлета в грустного красавчика, Эллиду – в уездную Клеопатру. И писатель брезгливо отворачивается, махнув рукой, оставив всякую надежду на подобающее сценическое воплощение его заветных дум. Человек, тот, кому дороже и выше всего звание человека, человек «по профессии», словом – писатель, – не может с открытой душой протянуть руку лицедею, тому, кто заведомо утратил свое человеческое достоинство, поселил в живой когда-то душе своей слабого гомункула, мертворожденный героизм. И всякое двоедушие,

трусость, компромисс – только отодвигают желанную катастрофу, неизбежный и радостный час, когда писатель скажет окончательное «нет» фальшивым румянам, заклеянит убийственным презрением мертвых искажителей живой мечты.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.