

Максимилиан Александрович Волошин

**Лики творчества. Из книги
1 (сборник)**



Максимилиан Александрович Волошин

Лики творчества. Из книги 1 (сборник)

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22832771

Аннотация

«В маленькой, посвященной анализу понятий вдохновения и восторга заметке Пушкин определяет так эти понятия: „Вдохновение – говорит он – нужно в геометрии, как и в поэзии. Единый план Дантова „Ада“ есть уже плод высокого гения“. Восторг же „не предполагает силы ума, располагающего частями по отношению к целому. Восторг исключает спокойствие – необходимое условие прекрасного“...»

Содержание

Апофеоз мечты	4
Поль Клодель	53
I. «Музы»	53
II. Клодель в Китае	70
Лица и маски. Организм театра	109
Французский и русский театр	124
Современный французский театр	136
I. Основные течения	137
II. Драматурги и толпа	173
III. Театральные трафареты	188
IV. Новые течения	205
Демоны разрушения и закона	222
I. Меч	222
II. Порох	239
Сизеран об эстетике современности. Железо в архитектуре	255
Современная одежда	265

Максимилиан Волошин

Лики творчества (сборник)

Апофеоз мечты (Трагедия Вилье де Лиль-Адана «Аксель» и трагедия его собственной жизни)

Жизнеописание Вилье де Лиль-Адана, составляющее вторую часть этой статьи, сплавлено из реальностей и легенд. Поэтому предпосылаю список точных хронологических дат и событий его жизни.

Жан-Мария-Матиас-Филипп-Август граф Вилье де Лиль-Адан родился 7 ноября 1838 года в Сен-Бриё, умер 19 августа 1889 года в Париже в госпитале Странноприимных Братьев St.-Jean-de-Dieu, на улице Удино. Годы ученья его прошли в Сен-Бриё и в Ренне. Семнадцати лет, в 1855 г., он написал драму «Моргана» (напечатана в 1866 г.). В 1857 г. с семьей переехал в Париж. В 1858 г. он появляется в кружках молодых парнасцев и печатает первый и единственный сборник стихов «Deux essais de Poésie».¹

¹ «Два этюда о поэзии» (франц.).

8 это же время он встречается с Вагнером, личность и музыка которого имеют на него громадное влияние. Музыкальные импровизации Вилье, никогда не записанные, производили на современников громадное впечатление и были отмечены печатью Вагнера. Бодлэр посвящает его в мир Эдгара По. С 1859 по 1862 г. Вилье живет в Бретани с Гиацинтом де Понгависом, изучая оккультные науки, а конец 1862 г. – в бенедиктинском Солемском аббатстве, где, под влиянием восстановителя ордена Дом Геранжера, проникается католицизмом. В 1862 г. он печатает первую часть романа «Isis»,² оставшегося неоконченным, так как рукопись второй его части была потеряна, в 1865 г. – драму «Elën».³ Этим кончается его романтический период. В 1867 г.: «Claire Lenoir»⁴ и «Intersigne»⁵ – произведения, в которых сказывается уже созревший гений Вилье и его сарказм. В 1868 и 1870 годах Вилье совершает две поездки в Германию к Вагнеру в Трибшен и в Мюнхен. В 1870 г. он ставит в «Водевиле» пьесу «La Révolte»⁶ – прообраз «Норы» – и пишет «L'Evasion».⁷ Годы, следующие за 1870 г., являются самыми тяжелыми в жизни Вилье. К 72-му году он заканчивает первый вариант

² «Изида» (франц.).

³ «Элен» (франц.).

⁴ «Клер Ленуар» (франц.).

⁵ «Знамение» (франц.).

⁶ «Бунт» (франц.).

⁷ «Побег» (франц.).

трех действий «Акселя». С 1872 по 1881 г. написаны почти все «Contes cruels»⁸ – они появляются отдельной книгой в 1883 г. В 1880 г. – трагедия «Le nouveau Monde».⁹ Все его время занято в эти годы процессом против авторов драмы «Перрине Леклерк», оскорбивших ею память его предка Жана Вилье де Лиль-Адана. В 1879 г. он редактирует журнал «La Croix et L'Érée». В этом же году у него возникает первая идея романа «L'Eve future».¹⁰ В начале 80-х годов материальное положение его так плохо, что он дает уроки бокса и ездит с матримониальным агентом в Англию. За восьмидесятые годы им написаны рассказы, составляющие книги: «L'amour suprême», «Chez les passants», «Histoires insolites».¹¹ В 1885 г. умирает его отец. В 1886 г. в «La jeune France» появляются первые три части «Акселя» и выходит отдельной книгой «L'Eve future» и рассказ «Akédysséril».¹² В 1887 г. – «Tribulat Bonhomet».¹³ В 1888 г. – «Histoires insolites», «Les Nouveaux contes cruels».¹⁴ Смерть застаёт его за окончательными корректурами «Акселя».

Лучшие книги о Вилье де Лиль-Адане написаны Мал-

⁸ «Жестокие рассказы» (франц.).

⁹ «Новый Свет» (франц.).

¹⁰ «Ева будущего» (франц.).

¹¹ «Высокая страсть», «У прохожих», «Необычайные истории» (франц.).

¹² «Акедиссериль» (франц.).

¹³ «Трибула Бономе» (франц.).

¹⁴ «Новые жестокие рассказы» (франц.).

лармэ, Ружемоном, Понтависом де Гессей и Кремером (по-шведски).

I

В маленькой, посвященной анализу понятий вдохновения и восторга заметке Пушкин определяет так эти понятия: «Вдохновение – говорит он – нужно в геометрии, как и в поэзии. Единый план Дантова „Ада“ есть уже плод высокого гения». Восторг же «не предполагает силы ума, располагающего частями по отношению к целому. Восторг исключает спокойствие – необходимое условие прекрасного» (Бодлэро-во: «Je hais le mouvement qui déplace les lignes») ¹⁵.

Вдохновение предполагает заранее начерченный архитектурный план, осуществление которого, подобно постройкам средневековых соборов, может растянуться на несколько веков. Драматическое произведение более, чем всякое другое, предполагает в основании своем необходимость такого размеренного плана.

Замысел трагедии Вилье де Лиль-Адана «Аксель» отличается готической сложностью и пышностью орнаментов и в то же время стройным равновесием и символическим распределением масс, отличающими произведения мировые. И подобно готическим соборам, трагедия эта остается незакон-

¹⁵ Я ненавижу движение, которое смещает линии (*франц.*).

ченной, что не мешает ни стройности ее частей, ни крылатому порыву ее башен.

Когдаходишь в нее, го видишь сначала исполинскую арку портала, затем взор теряется надолго в темноте внутренних переходов и на украшениях отдельных часовен, пока не раскроется величие главного корабля, пока не приблизишься к алтарю, проникаясь словами той молитвы, которая застыла в этом великолепном камне: драматическое действие ведет от загадки к загадке, и лишь в самом сердце трагедии раскрывается срединная роза ее символов.

Поэтому для того, чтобы сразу ввести мысль читателя в грандиозный замысел «Акселя», мы попытаемся раньше дать его архитектурный чертеж: развернуть драматическое действие в обратном порядке, начиная со святая святых храма.

В одной из точек возможного должна быть утверждена власть нового знака: человечество должно преодолеть двойную иллюзию золота и любви.

Таков замысел мастера Януса, одного из великих адептов, устроителей земли, правящих тайными путями человеческого духа. В нем воплощена судьба трагедии. Уже много столетий тому назад им были избраны в Европе два рода для того, чтобы в лице Акселя и Сары, их последних представителей, принявших в себя все вековые силы и богатства древнего духа, было совершено преодоление. Но двойная иллюзия золота и любви, правящая всеми устремлениями людей, должна

быть побеждена без посторонней помощи, без сверхъестественного вмешательства «простою и девственной человечностью».

Для этого оба героя, возведенные исторической судьбой своих родов на высочайшие вершины духа, должны отказаться от последних свершений ради сладости земной жизни и затем уже, никем не руководимые, сами вольною волей сердца преодолеть в себе призрак жизни. Оба они, таким образом, должны пройти через отступничество: Сара, через отречение от идеала Божественного, отступничество от Христа; Аксель, через отречение от высшего посвящения, отступничество от святого Духа – и то и другое ради земного *Золота*, которое им обещано. После этого они встретятся, и, испытав соблазн любви, должны преодолеть свободным выбором, вольным порывом сознания и чувства обе эти иллюзии.

Таким образом, хотя в трагедию входит элемент сверхъестественного воздействия, но входит лишь в качестве древнего Рока, все же развитие действия происходит в области свободных человеческих волений.

Замена слепого рока сознательным планом тайных устроителей человеческих судеб вполне согласуется с тем высоким порядком идей, который раскрывает философская часть «Акселя».

II

Трагедия делится на четыре части: «Мир религиозный» – искушение католичеством, «Мир трагический» – искушение возможностями жизни, «Мир оккультный» – искушение истиной и «Мир страстной» – искушение любовью.

Подобно многим другим и при том, быть может, самым совершенным произведениям драматической литературы, «Аксель» совершенно не приспособлен к осуществлению на сцене. Он создает слишком большую зрительную полноту для того, чтобы оставалось еще что-нибудь, что могла бы дополнить сцена. В сценичности его есть та законченность, которая создает то, что всякое его театральное воплощение станет лишь ослабленным повторением тех иллюзий, которые текст произведения дает в идеальной полноте. Те же сцены, действие которых совершается в глубине духа, а не в зрачке глаза, хотя в них заключается весь пафос трагедии, станут, благодаря органической неспособности актеров к передаче отвлеченной мысли, невыносимы своими длиннотами.

Первая часть «Акселя» может служить образцом драматического построения.

Героиня – Сара с самого начала и до конца акта находится на сцене; все, что совершается, совершается о ней, все, что говорится, – говорится для нее или обращено к ней, но сама

она произносит только одно слово, в котором сосредоточивается вся сила драматического действия и весь философский смысл этого акта. Можно представить себе, какое нечеловеческое сосредоточие воли несет в себе это «нет» Сары, венчающее последним камнем вершину пирамиды, в основание которой заложены циклопические глыбы всей веры, всей истории старой Европы. Эта часть сжимает в нескольких огнедышащих страницах все мировое значение католицизма, и по громадному историческому захвату ее можно сопоставить только с «Легендой о великом инквизиторе» из «Братьев Карамазовых».

Сопоставление этих двух произведений, весящих на весах совести душу исторического католичества, столь много общего имеющих между собой, и в то же время, по историческим условиям их написания, стоящих вне каких бы то ни было подозрений во влиянии друг на друга и сделанных при этом людьми глубоко религиозными, так как Вилье де Лиль-Адан был не менее искренним католиком, чем Достоевский – православным, представляет необыкновенный интерес для сравнения латинского гения с гением славянским.

Действие первого акта происходит в часовне женского монастыря Святой Аполлодоры в рождественскую ночь. Настоятельница монастыря решила принудить силою сироту знатного и богатого рода, воспитывающуюся в монастыре – Еву-Сару-Эммануилу де Моперс принять эту же ночью монашеское пострижение. Молча и равнодушно подписывает Са-

ра акт отречения от своих наследственных имуществ в пользу монастыря, но эта девушка, в которой живет «душа старых мечей», непонятна и страшна слепой, до исступления честной и жестокой вере Настоятельницы. Сомнения ее усилены еще тем, что она знает, что Сара изучала старые рукописи, оставленные в монастыре розенкрейцерами, которые некогда владели им, и она просит Архидиакона обращаться к Саре в своем последнем слове перед пострижением так, «как если бы надо было поразить мысль и сердце в известном смысле неверующей. Ее мысль представляется мне одной из наиболее отвлеченных и глубоких. Мое стадо чистых душ не поймет вас, и ничего предосудительного не произойдет. Она одна последует за вами в эти бездны духовных исследований, которые ей слишком знакомы. Я ее считаю одаренной страшным даром понимания».

– «Тогда горе ей, если она не станет святой, – отвечает Архидиакон. – Истошив круг ученых текстов священной схоластики, я дерзну сам в качестве ритора побороть их греховные неточности...»

Во время зауспокойной обедни над Сарой, расprostертой посреди церкви под покрывалом, которым прикрывают покойников, прерываемой время от времени ударами погребального колокола, Архидиакон произносит речь; в ней Вилье де Лиль-Адан с необозримой, чисто католической диалектикой собрал самые неотразимые доводы надежды и раскрыл страшные бездны умной и жестокой веры, одушевляв-

шей римскую церковь.

Он начинает со священного значения жертвы самоотречения, которую она приносит:

«Добровольно, любви ради к Господу, восходя на костер, ты станешь собственной воплощенной любовью, ибо вечность, как превосходно говорил св. Фома, не что иное, как полное познание самого себя в единое мгновение... Вера – это самая сущность того, на что должно надеяться... Верой ты воскреснешь, преображенная в свое собственное славословие, ибо бессмертный человек – прекрасный гимн Богу... Единственное, что ты должна ненавидеть – это всякую препону на пути твоём к Господу. Но не забывай, что ты никогда не будешь чистым духом, потому что душа твоя состоит прежде всего из материи. И если вне повиновения церкви ты мыслишь искать спасение иными путями, то повтори себе это смущенное признание языческого риторика: „таковы нищета и бессилие человеческого разума, что он не может даже постигнуть Бога, которому хотел стать подобным“... Умей же обуздать гордыню своего самонадеянного разума. Верить – не значит ли отдаться предмету своей веры и в нем осуществить самого себя? Когда ты вчера еще не существовала, Господь глубоко верил в тебя, потому что вот ты здесь. Теперь твой черед поверить в него...».

Здесь Вилье подходит к идее, проходящей красной нитью по всему «Акселю», о мечте, создающей и утверждающей реальности. Тут она является в аспекте католическом, что

служит лишь первым звеном целого ряда ее преобразований и углублений.

Затем следует блестящая по диалектике апология – «Credo quia absurdum»: ¹⁶ «Бессмысленность божественных догматов для человеческого познания – единственная сияющая черта, которая делает их доступными нашей логике одного дня, под условием веры... Мир смотрит на нас, как на безумцев, которые обольщены призраками до того, что жизнью своей жертвуют для детской грезы, для какого-то выдуманного неба... А кто из людей, когда придет его час, не признает, что он жизнь свою расточил в бесплодных мечтах?..».

Речь Архидиакона подымается в этом месте до сатанинской высоты логики:

«Иллюзия за иллюзию! А мы сохраним иллюзию Бога... Сомневающийся возвращается к небытию, которое отныне не может уже называться иначе, чем Адам, ибо уже навсегда слишком поздно *не быть*. Наше бытие непреложно. Вера покрывает нас, и вселенная только символ ее... *Надо* мыслить. *Надо* действовать. Но мы не покоримся этому рабству *мыслить*. Сомневаться, это значит тоже повиноваться Ему. Теперь принесите же свободно величайшие обеты, которые свяжут вашу душу, вашу кровь, ваше существо в том и в этом мире».

Пока звучит этот человеческий голос католичества и вырастает из-за него лик божественной Иронии, возникающей

¹⁶ Верю, ибо абсурдно (*лат.*).

при столкновении вечных истин с земными их *применениями*, слова латинских гимнов заупокойной обедни служат как бы трагическим хором, который судит каждое слово, произносимое Архидиаконом.

На вопрос: «Принимаешь ли ты свет, надежду и жизнь?» Сара отвечает внятным и серьезным голосом свое «нет».

Здесь драматическое мастерство Вилье достигает высших пределов. Действие сливается в музыкально-трагическую симфонию. В этот миг заупокойная обедня должна перейти в радостное торжество о рождении Христа, и в то время, когда внизу вокруг отрекшейся Сары смятение и ужас, гаснут светильники, и священник роняет св. чашу, на хорах монахини, в порыве мистической и материнской радости, ликуют о явлении Младенца. Настоятельница стучит посохом и кричит: «Замолчите!», но в ответ загадочному еще «нет» Сары, в котором уже написана вся трагедия, звучат слова гимна: «Ныне ногою Девы попрана глава древнего змея», предупреждая зрителя о священном значении ее отступничества.

Но крики и смута земли достигают до неба: благовествующие голоса замолкают. Земля не дала родиться Младенцу, и Архидиакон, со вздохом облегчения, восклицает: «Накопец!».

Архидиакон и Сара остаются в пустой церкви одни, лицом к лицу. Только что его устами говорила церковь убеждающая, теперь говорит католицизм карающий и отлучающий:

«Имя тебе Лазарь, и ты отказалась повиноваться слову, приказавшему тебе выйти из гроба. Ты не приняла своего места на пире, и это передо мной, чей долг принудить тебя сесть за трапезу. Не мыслишь ли ты себя свободной перед нами, которые научили людей распоряжаться их силою, которые одни знают сущность права?»»

Здесь начинается головокружительное сходство с великим инквизитором.

Вилье де Лиль-Адан находит слова и формулы, которые как бы сосредоточивают в себе возбужденную и отрывистую речь Достоевского, растекшуюся на многих страницах.

«Ты посмеешь произнести пред нами слово Свобода, как будто мы не сами свобода? Наша справедливость и наше право не зависят от законов человеческих. Это мы для их спасения в сознании их братоубийственном в самой сущности (...потому что малосильны, порочны, ничтожны и бунтовщики... принесут свою свободу к ногам нашим и скажут: „лучше поработите, но накормите нас...“) зажгли эти правящие идеи. Наше преобладание на земле единственная санкция для какого бы то ни было закона. („Они будут считать нас за богов, за то, что мы, став во главе их, согласились выносить свободу“). Они забыли это – я знаю. Но всякий человек – раб или царь – может нас упрекать за нашу пищу лишь с куском нашего хлеба во рту („...без нас самые хлеба, добытые ими, обращались в руках их лишь в камни, а когда они воротились к нам, то самые камни обратились в руках

их в хлебы...“). Пусть бьют нас, пусть оставляют, пусть забудут, пусть нас ненавидят и презирают, пусть нас мучают и убивают – все суета, бесплодный мятеж».

И Достоевский, продолжая, оканчивает ту же фразу: «Они отыщут нас тогда опять под землей в катакомбах, скрывающимися (ибо мы будем вновь гонимы и мучимы), найдут нас и возопиют к нам: накормите нас. ибо те, которые обещали нам огонь с небеси, его не дали».

Затем слова Архидиакона принимают характер дьявольского сарказма: нежность и жестокость переплетаются в его словах, как в исступлениях чувственности, как в приговорах инквизиции: «Ты будешь нашей святой, нашей сестрой, нашим ребенком», и, приподымая крышку склепа, в котором находится могила Святой Алоллодоры, он продолжает:

«Это дверь, через которую я имею право принудить вас вступить в жизнь. Ибо написано: „И принудьте их войти...“. Приблизьтесь, моя милая дочь, дочь моя возлюбленная! Спуститесь сюда! Будьте счастливы. Благословите свое испытание и в свой черед (смиренно склоняясь перед Сарой) помолитесь за меня!».

Этим последним штрихом Вилье де Лиль-Адан заканчивает фигуру Архидиакона, который имеет над «великим инквизитором» художественное преимущество реалистической сжатости и конкретности характера. Для Достоевского великий инквизитор лишь грандиозный и далекий символ, носитель его слова, а в лице Архидиакона встает весь исто-

рический, почти бытовой, тип римского священника, и все великие символы, которые мы старались выявить в нашем анализе, скрыты под самыми реальными психологическими чертами.

III

Таково первое из искушений вечными истинами, через которые Вилье де Лиль-Адан проводит человеческую душу: искушение истиной католицизма. Сара, преодолев этот соблазн легкого вечного спасения, убегает из монастыря и в снежную вьюгу в поле встречает мистическую Розу, «образ, определенный единственным словом, в которое она воплотила себя часом раньше». Крестообразный кинжал, который она еще держит зажатым, и роза, сорванная ею в снегу, составляют в ее руках тот символ, который сокрыт в самом сердце трагедии.

Тайные указания, заранее сообщенные ей доктором Янусом, ведут ее в глубину Шварцвальдских лесов, в замок Акселя Ауерсперга, где скрыто-«золото», ради которого она покинула монастырь.

Следующая часть: «Мир трагический», – искушение жизнью. Командор Каспар Ауерсперг, тоже привлеченный в замок Акселя притяжением золота, искушает Акселя. Непреклонный своей строгой юностью, Аксель убивает искусителя. Пары крови смягчают его существо, до тех пор недо-

ступное соблазнам. Он созревает этим действием для высшего испытания истиной оккультной. Он прорвал тот покров неведения желаний, которым он был защищен от мира. Он становится как бы наследником страстей того человека, которого убил, он чувствует, точно проснулся от чистого и бледного сновидения, которое он грезил в отливах бриллианта. Совершилось его воплощение в мире тесных человеческих страстей. Недавние истины кажутся ему сомнительными. Он знает, что путь власти идет через отрешение от желаний, так как человек владеет реальной сущностью всех вещей в чистой своей воле и стоит ему перестать ограничивать возможности внутри себя, то есть перестать желать, и желаемое придет к нему, как вода, которая сама течет во впадину ладони ей раскрытой. Но такое владение кажется ему прозрачным, и великое сомнение подымается в нем.

«Боги те, которые не сомневаются», – говорит мастер Янус и, внезапно освещая новым светом те же истины, что были Архидиаконом поведаны Саре, продолжает:

«Подобно им, уходи верой в несозданное. Стань цветком самого себя».

Для католической мысли грань между человеком и Богом непреходима. Веру надо возместить Богу, который верой же призвал мир к бытию. Оккультная истина остается в том же порядке идей, только говорит человеку: «Ты – бог. Твори мир своей верой. Себя самого создай своей верой. Ты лишь то, что ты мыслишь, мысли же себя вечным. Все мгновения,

от которых ты отрекся, тебе останутся, то есть станут самим тобою». В этом действии все те слова, которые звучали диалогическим сарказмом в устах священника, становятся высшим утверждением и обетованием. Отец лжи – Дьявол преобразуется в Люцифера – светодателя.

«Разве не чувствуешь ты, что твоя непогибающая сущность сияет по ту сторону всех сомнений, всех ночей? Умей же еще здесь стать тем, что угрожает тебе там: будь подобен лавине, которая есть только то, что она уносит с собою. Одухотвори свою плоть, возвеликолепья!».

Если Архидиакон является носителем принципа великого инквизитора, то мастер Янус является выразителем тех идей божественной свободы, которые несет Христос в поэме Ивана Карамазова. То, что Достоевский не захотел выразить словом, а вложил в молчаливый поцелуй Христа инквизитору (поцелуй Иуды, возвращенный через пятнадцать веков!), то Вилье де Лиль-Адан дерзнул воплотить в слове.

Имя Христа не упоминается ни разу в словах Януса, но все его речи являются как бы развитием текста «*Omnis Christianus Cristus est*»,¹⁷ уроненного как бы мимоходом в первом действии. Слова Януса для призванных и избранных:

«Если ты не понимаешь смысла известных слов, то ты погибнешь в атмосфере, окружающей меня: твои легкие не выдержат ее удушающего-бремени. Я не учу – я пробуждаю».

«Познание – это воспоминание. Человек не учится – он

¹⁷ «*Всякий христианин – Христос*» (лат.).

только находит потерянное: вселенная лишь предлог для развития этого всезнания. Закон – это энергия существ, это свободное, глубинное знание, которое мятежит, одухотворяет, останавливает и претворяет совокупности возможного в мирах чувственного и невидимого. Все трепещет им. Существовать – значит ослаблять или усиливать его в себе, с каждым мгновением осуществляя себя в результате свершенного выбора...».

Здесь уже приподымается завеса над смыслом тех отречений и отступничества, через которые должны быть проведены Аксель и Сара. И новое преображение слов Архидиакона:

«Влекомый магнитами желаний, ты уплотняешь узы, охватывающие тебя. Каждый раз, поскольку ты любишь – ты умираешь... Разве тот, кто может выбирать, свободен? Свободен лишь тот, кто, избрав безвозвратно, этим поборол все сомнения. Свобода на самом деле только освобождение. Твоя личность – это долг, который должен быть уплачен до последнего волокна, до последнего ощущения, если ты хочешь обрести самого себя в неизмеримой нищете становления».

Все эти идеи ведут лишь к высшему искушению, где предел головокружения, где мысль повисает одиноко в мировом пространстве без точки опоры, без устремления, без притяжения иного, чем в глубину своего собственного «я».

«Мир никогда не будет иметь для тебя смысла иного, чем ты сам дашь ему. Возвеличь же себя под его покровами, со-

общая ему тот высший смысл, который освободит тебя. И так как никогда ты не сможешь стать вне той иллюзии, которую ты сам себе создал о вселенной, то избери же себе наиболее божественную».

Но Аксель не слышит слов учителя. Его душа полна сомнением во всех истинах. Ему ясна относительность всего, его дух, охваченный головокружением, шатается и ищет опоры в конкретном. Ему остается выход Фауста – выход к действительной жизни: «Я хочу жить! Хочу не знать больше! Области священного избранничества, так как вы только возможны – прощайте!».

И на слова: «принимаяешь ли ты Свет, Надежду и Жизнь?» он, как и Сара, отвечает безыменное «нет».

Священное, потому что они отреклись от истины объективной, от догмата истины, ради бессознательного, слепого, но личного пути к ней. Теперь они готовы для встречи друг с другом.

IV

Они встречаются в подземелье замка Акселя. Замок Акселя, лес, в котором он стоит, история происхождения «Золота», описание сокровищ – все это обдуманно Вилье де Лиль-Аданом с величайшей романтической тщательностью и обработано во всех подробностях с великолепием деталей иезуитского барокко. Это те одежды, в которых долж-

ны явиться миру идеи Вилье, и он сделал их великолепными и царственными, достойными коронавания своей мыслью. Их расшитые парчевые шлейфы наполняют целые десятки страниц «Акселя» своим шелестом и орнаментами фантастических тканей. Но так как наша задача – дать логический чертеж трагедии, то мы совершенно не станем касаться этой обстановочной стороны произведения, которая встанет с несравненно большею убедительностью из текста «Акселя».

Золото, которое Вилье де Лиль-Адан бросает на пути Сары, как искушение более трудное, чем искушение *догматами*, не просто деньги, не просто богатство, не просто возможности жизни.

Он делает его символом несравненно более глубоким. Ключ его лежит, быть может, в том рассказе его, где он повествует о своем предке, открывшем сокровища индусских царей.

«Я унаследовал только пламенность мечты великого воина и его надежды. Я люблю смотреть, как вечера торжественной осени пылают на очервленных вершинах окрестных лесов. Посреди сверканий росы я брожу одиноко, как бродил мой предок под криптами блистающих гробниц. По тайному инстинкту, как он, я избегаю, сам не знаю почему, враждебного сияния луны и опасного приближения человека. И я чувствую тогда, что в душе моей таятся отсветы бесплодных богатств, погребенных в гробнице забытых царей».

Это *золото*, которое Вилье носит скрытым в глубине души, звучит и сверкает на каждой странице, им написанной, это неистощимые сокровища, это вся полнота жизни и власти, это величие деяния, это Слава, это скиптр всемирной империи, это *мечта* – геральдическое солнце вселенной, восходящее над развалинами реального мира.

Сара, не подозревая присутствия Акселя, скрывающегося в подземелье, упирая лезвие кинжала между глазниц Мертвой Головы, высеченной в гербе Ауерспергов, произносит заклинательный девиз свой: «*Macte animo, ultima perfulget sola!*»¹⁸, и из стены, разверзающейся перед ней, проливается лавина сокровищ.

Теперь они одни лицом к лицу друг с другом и перед лицом этого золота – утерянного скиптра мировой власти. Все страсти человечества пробуждаются в них. И ненависть, и гордыня, и борьба, и благородство, и любовь сжаты на нескольких страницах головокружительной быстроты действия.

Мгновение высшего счастья, высшей власти, высшей свободы выбора, подготовлявшееся в течение стольких веков, свершилось. Достигнуто единственное по своей полноте в истории земли сочетание возможностей: гениальный юноша и гениальная девушка, владеющие всей полнотой любви, всеми богатствами воли, знаний и свершений, стоят здесь в подземелье, переполненном дюнами золота и драгоценных

¹⁸ «Радуйся в душе, одна только последняя сияет!» (*лат.*).

камней, среди могил десятков поколений носителей креста и розы, которые жили только для того, чтобы подготовить их существование.

Голосом сонambuлы Сара возглашает одно за другим имена всех стран, всех городов земли, с которыми связана человеческая мечта, и они звучат, как нескончаемая литания всех святых. В этот миг, когда все возможности осуществления лучатся из их воли, ставшей единой, они должны назвать всю землю, как Адам и Ева животных, должны перечислить все имена, имеющие заклинательную власть над душой человека. И еще не кончена литания старой планеты, как имена слабеют, и последние слова Сары стекают каплями, потерявшими смысл, и в душе Акселя созревает решимость последнего выбора.

«К чему осуществлять их? Они так прекрасны? Опusti эту завесу, мне довольно солнца...». И еще звучат бессильные слова, зовущие жить. «Жить? Нет! Наше бытие переполнено, мы истощили будущее. Стоит ли по примеру малодушных людей, наших старших братьев, перечекаивать в монету эту золотую драхму с ликом мечты, – обол Стикса, – который еще сияет в наших торжествующих руках. Я слишком много мыслил, чтобы снизить до действия. Жить? Наши слуги сделают это за нас...».

В этих словах в третий раз в окончательном синтезе индивидуального порыва повторяется то, что было высказано догматически в налагающих католических текстах и в осво-

бождающих эзотерических откровениях Януса. Вилье строит правильную диалектическую триаду: католичество и оккультизм прямо противоположны друг другу в своем отношении к индивидуальности, и обе истины получают синтез в страстном порыве человеческого я.

Догматизм, холодная объективность истины, требующая веры в себя – ложь для души ищущей, но еще не нашедшей себя в ней.

Правда только то, что вырастает из глубин духа, как подводное растение. Аксель и Сара отказались от принятия «Света, Надежды и Жизни», потому что это были свет не их веры, надежда не их сердца, жизнь не их духа, для того, чтобы та же самая истина выросла из самых глубин их сознания, потрясенного любовью и радостью, и этим стала личной и безусловной. Архидиакон говорил о греховности плоти, Янус – о цепях желаний, сковывающих дух, но они все же ушли, влекомые магнитами земных притяжений, и на вершине возможностей внешний мир явился им старым рабом, прикованным к их ногам, который предлагает ключи волшебных замков, а сам прячет в зажатой руке горсть пепла. Единственный выход, единственное желание, которое подобает им на этой последней ступени счастья, – смерть.

И снова третьим отголоском повторяются в устах Акселя слова: «Человек уносит с собою в смерть лишь то, от обладания чего он добровольно отказался при жизни. То, что составляет ценность этих сокровищ, заключено в нас самих

Ветхая земля! Я не построю замка мечты своей на твоей неблагодарной почве!»

Сара колеблется еще несколько мгновений и бессильно пытается защитить жизнь. Но слова Акселя звучат неотвратимо и окончательно:

«Ты мыслила эти великолепия! Так довольно. Не гляди на них. Земля вздута, как блестящий мыльный пузырь, нищетою и ложью, и, дочь первичного ничто, она лопается при малейшем дыхании тех, Сара, кто приближается к ней. Удалимся же от нее совсем! Сразу!

Священным порывом! Хочешь? Это не безумие: все боги, которым поклонялось человечество, свершили это до нас, уверенные в Небе, в небе собственного бытия! И я по их примеру нахожу, что нам больше нечего делать здесь».

V

Аксель не имеет ничего общего с героями тех современных драм, которые, по примеру Гауптмана и Ибсена, восклицают в конце пятого акта: «Солнце! Солнце!», вкладывая в этот древний, но литературою ныне истертый символ, наивный порыв своей страстной, но не сознавшей себя души. Акселево: «мне довольно солнца...» звучит глубже, тверже, благороднее и правдивее, потому что это слова человека, в себе самом несущего свое солнце и которому не нужны восходы никаких солнц внешнего мира.

Аксель один из гнезда Прометеев, Каинов, великих инквизиторов и Фаустов. Но его победа все же иная, чем их, и если искать во всемирной литературе выхода, сходного с выходом Акселя, то надо опять вернуться к Достоевскому. Самоубийство Акселя по своему внутреннему смыслу подобно самоубийству Кириллова.

«На земле был один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того верил, что сказал другому: „Сегодня будешь со мною в раю!“. Кончился день, оба умерли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения. Слушай, этот человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета без этого человека одно сумасшествие. А если так, если закон природы не пожалел и этого, а заставил его жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь, и состоит из лжи и глупой насмешки. Стало быть, самые законы планеты ложь и дьяволов водевиль».

Славянин с варварской душой, открытой буйному дыханию всей розы ветров нравственности, не имеющий достаточной уверенности ни в бытии Божьем, ни в пути, который ведет его к познанию, что дано Акселю поколениями самознающей веры предков, Кириллов ложью называет то самое, чему Аксель дает царственное имя мечты. Мысль о собственной своей божественности бродит в нем тревожно и смутно. Его дух, еще не прокаленный насквозь логическим сознанием, не постиг, что человеческое *я* есть единственный

путь к Богу, который поэтому ведет всегда внутрь, а не вовне. Его мысли текут смутно и перебивают сами себя:

«Сознать, что нет Бога, и не сознать в тот же раз, что сам Богом стал – есть нелепость. Иначе непременно убьешь себя сам. Если сознаешь – ты царь и уже не убьешь себя сам, а будешь жить в самой главной славе. Но один – тот, кто первый, – должен убить себя непременно, иначе-кто же начнет и докажет? Я еще только бог поневоле и я несчастен, ибо *обязан* заявить свое своеволие. Это все, чем я могу в главном пункте показать свою непокорность и новую страшную свободу мою. Ибо она очень страшна. Я начну и кончу, и дверь отворю, и спасу».

Смутным и сбивчивым лепетом кажутся эти слова Кириллова рядом с великолепными, точными, божественно ясными формулами Акселя.

Но Аксель – это Кириллов, преображенный на Фаворе человечества. Это осуществленная греза Кириллова, который сам, по трогательному выражению своему, был «богом поневоле».

В этом соответствии Кириллова и Акселя таится много предопределений для русского духа. Кириллов – это первый младенческий лепет сознания, Аксель же завершение, увенчание огромной исторической культуры, расцветший цветок целой расы, последний удар ступни, которым человечество, заканчивая свой танец, отталкивает ненужную больше землю.

Но Кириллов реальный и живой человек, один из живущих ликов русской жизни, Аксель – герой, отвлечение, идеал – только символ. По отношению к Кириллову он такое же отвлечение, как великий инквизитор есть тоже только отвлечение по сравнению с Архидиаконом. Но если мы станем искать в жизни прототипа Акселя, то это будет, конечно, сам Вилье де Лиль-Адан. Трагедия эта – и автобиография и исповедь, несмотря на глубокую бездну, отделяющую героическое самоубийство Акселя от нищенской жизни Вилье, которого не миновало ни одно унижение, ни одно поругание.

Аксель и его автор разошлись в конечном выборе.

«Сара! Слушай! – говорит Аксель. – Ты сама решишь после: зачем аытаться воскресить одно за другим все опьянения, которыми мы насладились в идеальной полноте, и желать преклонить наши столь царственные желания перед компромиссами всех мгновений, в которых их собственная сущность, ослабленная, завтра же исчезнет совершенно. Хочешь ты принять, вместе с нам подобными, все горести, которые готовит нам завтра, все пресыщения, все болезни, разочарования, старость и еще дать жизнь существам, обреченным на скуку продолжения?».

Творчество всегда есть избрание того, что могло быть и уже не случится в жизни, и потому Вилье де Лиль-Адан, избрав путь поэта, этим самым обрек себя на компромиссы всех мгновений, на все пресыщения и разочарования.

И когда Вилье де Лиль-Адан, умирая на койке госпиталя

St. Jean de Dieu, исправлял последние листы «Акселя», он должен был думать, созерцая эту невозможную возможность своей жизни, о том, что он сам избрал выход не менее героический, но более трудный.

VI

Жизнь Вилье – это возможное продолжение «Акселя» при условии иного выбора, и потому ее уместно рассказать здесь.

Точно так же, как и в фабуле «Акселя», – тайными руководителями человеческих судеб еще во времена крестовых походов был избран великий исторический род, который через пять веков существования должен был дать Европе гениальную и трагическую фигуру великого поэта в лице своего последнего представителя Матиаса-Филиппа-Августа графа Вилье-де Лиль-Адана. Нужна была древняя и густая кровь благородной кельтской семьи, на средневековых вершинах которой стоят Иоанн Вилье де Лиль-Адан, штурмом бравший Париж в 1418 году, истребитель Арманьяков, и Филипп-Август Вилье де Лиль-Адан, последний великий магистр Ордена Иоаннитов, геройский защитник Родоса против Солимана Великолепного, и, после падения его, основатель Мальтийского ордена, нужны были все десятки поколений этого рода, пронизавшего своею волей? историю старой Франции, чтобы на самой вершине своей пирамиды в се-

редине девятнадцатого века воздвигнуть одного поэта. Герб Вилье де Лиль-Аданов, подобно гербам Ауерспергов и Моперсов, тоже несет в себе пророчество и указание: это лазурная голова с такою же десницей на золотом поле, овитом складками горностаевой порфиры и девиз: «Va oultre!»¹⁹ – герб, подобающий поэту, главными чертами которого были: царственное утверждение лазурной мечты, греза о золоте, которой жила его фантазия, устремление к запредельному и мстительный сарказм.

Вилье родился 7-го ноября 1838 года в Сен-Бриё, глухом уголке Бретани, в затишье небогатой семьи, отстаивавшей здесь уже в течение ряда поколений ту историческую *волю*, которая должна была возродиться как *мысль*.

Все обстоятельства детства слагались так, что указывали ему на его предназначение. Ему было семь лет, когда нянька потеряла его во время прогулки и группа странствующих скоморохов подобрала его и увела с собой. Лишь через две недели маркиз-отец нашел его в Бресте, в ярмарочном балагане, окруженного нежностью и любовью всей труппы. Так казалось со стороны, но мечта ребенка пережила за это время два года, которые он провел вместе с цыганами, странствуя по Италии, Германии, Тиролю и Венгрии, и после был возвращен семье красавицей-цыганкой. Его память сохранила все подробности, имена, события и пейзажи этих стран, точно эти две недели были таинственным посвящением его

¹⁹ «Иди до предела!» (франц.).

детской души в мир тех образов, которые ему было суждено закрепить.

В своей мечте он воспитывался у бенедиктинцев в Со-лемском аббатстве. Монахи глядели на него как на предназна-ченного, и в религиозных процессиях он, как потомок хоругвеносцев Франции, носил орифламмку св. Бенедикта, а знаменитый восстановитель ордена, Дом-Геранжер, при пер-вом причащении Вилье, для того чтобы отметить особое по-ложение его в христианском мире, служил сам торжествен-ную мессу отдельно для него одного.

Когда Вилье минуло двадцать лет, его родители, нисколь-ко не сомневаясь, что Матиасу суждено своей мыслью и пе-ром вновь завоевать те богатства и ту славу, которую их предки завоевали мечом и кровью, и убежденные, что Па-риж – единственная достойная его арена и что долг их в том, чтобы пожертвовать всем ради развития его гения, продали старый дом и землю в Сен-Бриё, бросили свои дела и пере-селились вместе с ним в Париж.

Первое появление его в литературе среди молодых в то время парнасцев было блистательно. Никто из узнавших его в ту эпоху не мог выразить своего впечатления иначе чем словом «*гений*».

Маллармэ впоследствии в таких словах вспоминал это первое его появление в Париже:

«Никто, сколько я помню, входивший к нам с широким жестом, говорившим: „вот я!“, не был кинут ветром иллю-

зии, затаившимся в невидимых складках, порывом столь буйным и необычайным, как некогда этот юноша; никто не явил в это мгновение юности, мгновение, в котором взгораются молнии судьбы не его только, но возможной Человека, то сверкание мысли, которое навсегда отмечает грудь бриллиантом Ордена Одиночества. То, чего хотел действительно этот пришелец, было, я серьезно думаю это: царствовать. Когда газеты заговорили о кандидатуре на свободный престол, – то был престол Греции, – не посмел ли он предъявить немедленно свои права на него, опираясь на царственных своих предков? Легенда, но правдоподобная, и заинтересованным она никогда не была опровергнута. И этот претендент на все царственные венцы не избрал ли, прежде всего, своего престола между поэтами? На этот раз, определив судьбу свою, прозорливо решил он: „вместе с гордостью к доблести рода моего присоединить единственно благородную славу нашего времени, она же – великого писателя“. Девиз был избран.

Ничто не замутит во мне, ни в памяти многих поэтов, ныне рассеявшихся, видение его – приходящего.

Молнией, да! – воспоминание это будет светиться в памяти каждого, неправда ли, вы, знавшие его? Коппэ, Дьеркс, Эредиа, Катюль Манда с – вы помните?

Гений! – мы так поняли его.

Я вижу его. Его предки были в этом привычном ему движении головы назад, в прошлое, когда он откидывал свои

длинные, неопределенно пепельные волосы, с видом: „пусть они остаются там, я же знаю, что делать, хотя теперь подвиги гораздо труднее“. И мы не сомневались, что его бледно-голубые глаза, отразившие в себе не прошлое, а иное небо, следят грядущие пути сознания, о которых нам еще и не грезились».

Не превосходит ли все это соединение обстоятельств, то, которое Вилье создал для Акселя? И гений, который так мог потрясти четкий, лишь к бриллиантово точным критическим взвешиваниям способный ум Маллармэ, не был ли еще более ослепителен, чем сокровища германских королевств, сверкающей лавиной рухнувшие к ногам Акселя, не скрывал ли он в себе скипетра власти, еще более осязаемого, чем это золото Черного Леса?

В юности Вилье де Лиль-Адана было такое мгновение, сосредоточие всех возможностей, роза всех путей, которое было равно царственному мигу последнего акта «Акселя».

Там, где Аксель выбрал смерть, Вилье выбрал жизнь, и этот выбор был более трагичен, чем выбор Акселя.

VII

Царственные сокровища Вилье в реальной, литературной жизни Парижа были подобны тем заговореннымкладам, которые, раскрытые в полночь, ослепляют кладоискателя блеском золотых монет, а днем оказываются черепками битой

посуды.

Это было у него в семье. Его отец маркиз Жозеф Вилье де Лиль-Адан, живший мечтой о миллионах, для которой у него не было выхода в творчестве, был фантастическим дельцом.

Сухой, высокий, чопорный, он был одарен всепожирающей энергией и тратил ее в осуществлениях химерических предприятий. То он вел дела о наследствах, конфискованных во время Великой революции, то мечтал найти утерянные богатства рода Вилье, раскапывал старый их замок в Кентене, чертил планы его подземелий, исчислял ценности кладов, а позже в Париже истратил остаток своего состояния в финансовых операциях, и, умирая в грязной комнатке третьеразрядного отеля, говорил: «Я умираю спокойно. Я осуществил мечту моей жизни. Я оставляю Матиасу состояние, равное любому из богатейших царствующих домов Европы».

Сокровища, которые Вилье-поэт нес с собою в жизнь, имели ценность вечную и реальнейшую, но они не были обменной монетой того дня, в который он вступил в жизнь, и спустя немного он увидел себя кинутым, как Иов, в помойную яму Всемирного Города, и железная нищета в лохмотьях со всеми унижениями голода и грязи стала у его изголовья и не отходила в течение тридцати лет.

Это была не беззаботная бедность веселой богемы, не тесная мещанская скудость средств, обрекшая Маллармэ на

уроки английского языка и на ограничения духовного комфорта, это была эпическая нищета большого города, которая «заставляет ночевать на лавках скверов, делает лицо» серо-бледным, глаза стеклянными, а спине дает смиренную осунутость того, кто просит милостыню.

Тридцать лет он бродил по Парижу, не имея ни крова, ни очага, в грязном белье и в обшмыганном черном сюртуке, тридцать лет он проводил, ночи в кафе и отравлял свой сияющий мозг всеми тусклыми ядами кабацкого алкоголя. У него не бывало письменного стола, и он писал лежа на полу; у него не бывало бумаги, и он записывал свои мысли на папиросных бумажках. Иногда литература давала ему так мало, что он добывал себе средства для жизни уроками бокса и фехтования. Он прошел через все невероятные профессии Парижа, вплоть до того, что был одно время манекеном у врача-психиатра: изображал для рекламы в его приемной выздоравливающего больного.

Его гений, такой неудобный в своей ослепительности, такой непонятный в своей идейной утонченности, неподкупный в своей неуклонной цельности, никому не был нужен, и только литературные мародеры ходил за ним по ночным кафе, подбирая гениальные слова и мысли, которые-он кидал без счета в своих импровизациях, и на следующее утро они расточались в газетных фельетонах и реализовались в звонкую монету.

Но свойство тех сокровищ, которые носил в своей душе

Вилье де Лиль-Адан, было таково, что он не замечал своей бедности, которая заслонялась от него мечтой о золоте.

Анатолий Франс писал после его смерти:

«Не знаю, следовало ли его жалеть или завидовать ему. Он ничего не знал о своей нищете. Он умер от нее, но ни разу не почувствовал ее. Своею мечтой он жил непрестанно в зачарованных парках, в чудесных дворцах, в подземельях, переполненных сокровищами Азии, где переливались сияния царственных сапфиров и сверкали гиератические девы. Этот нищий жил в счастливых краях, о которых счастливыцы этого мира не имеют никакого понятия. Это был провидец: его тусклые глаза созерцали внутри ослепительные зрелища. Он прошел через этот мир как сонambuла, не заметив ничего из того, что видим мы, и созерцая то, что нам недозволено видеть. Так взвесивши все, мы не имеем права сожалеть о нем. Из банального сна жизни он сумел создать для себя вечно новые экстазы. По этим подлым столам кофеен, пропитанным запахом табака и пива, он расточал потоки пурпура и золота. Нет, нам не дозволено жалеть его. Мне кажется, что я слышу его слова:

„Завидуйте мне и не жалеите меня. Жалеть о тех, кто владел красотой, – кощунство. А я носил ее в себе и созерцал только ее, внешний мир не существовал для меня, и я никогда не удостоил взглянуть на него. Моя душа была полна уединенных замков на берегу озер, где луна серебрит очарованных лебедей. Прочтите моего „Аксея“, которого я не

успел закончить и который останется моим шедевром. Вы увидите там два прекрасных создания божьих: юношу и девушку, которые ищут сокровища и, увы! – находят их. Когда же они овладели ими, они обрекают себя на смерть, сознавая, что есть лишь одно сокровище, воистину достойное обладания, – божественная бесконечность.

Отвратительная каморка, в которой я грезил, играя Парсифаля на разбитом пианино, в действительности была пышнее, чем Лувр. Прочтите афоризмы Шопенгауэра и найдите то место, где он восклицает: „Какой дворец, какой Эскуриал, какая Альгамбра сравнятся когда-нибудь в великолепии с тою темницей, в которой Сервантес писал своего Дон-Кихота?“. Он сам, Шопенгауэр, в своей скромной комнате имел Золотого Будду для напоминания о том, что нет в мире богатства иного, чем отказ от богатства. Я получил все удовлетворения, которые могут искушать сильных земли. Я был в глубине души великим Магистром Мальтийского ордена и королем Греции. Я сам создал свою легенду и возбуждал при жизни еще такое же удивление, как император Барбаросса целое столетие после своей смерти. И моя мечта так стерла реальность, что даже вы, знавший меня лично, не сможете отделить существования моего от тех сказок, которыми я великолепно украсил его. Прощайте, я прожил свою жизнь самым богатым, самым великолепным из всех людей!“».

VIII

Не бедность составляла трагедию жизни Вилье. Эта анти-теза золотой мечты и нищеты слишком примитивна в своей геометричности, чтобы его мысль могла на ней останавливаться. Если нищета не доходила до его сознания, то главным образом потому, что он не считал ее явлением достаточно сложным и интересным, чтобы на нем останавливаться. Его библейская бедность скорее была благодеянием судьбы, которая устранила, этим с его дороги те компромиссы, разочарования и узы, которые повлекли бы за собою относительное богатство, она только помогла ему донести до конца мечту о золоте неосуществленной.

Но он вовсе не был настолько болен мечтой и опьянен гашишем своей фантазии, чтобы не видеть и не понимать реальностей внешнего мира, без чего произведения его лишились бы того едкого сарказма, который проникает их. Реальности внешнего мира он видел и понимал так же широко и глубоко, как реальности мира внутреннего, и всегда умел найти для них наименования подобающей глубины и силы. «Грядущая Ева» и «Трибула Бономэ», и «Машина славы» свидетельствуют об этом. Он зачертил и выявил лик Хама европейской мысли в масках, законченных и непреходящих. Увы! Внешний мир не только существовал для него, но был ему понятен в самых глубинных и непреходящих устоях сво-

их, потому что гениальность его мечты зиждилась на страшной и беспощадной силе разложения и анализа.

«Почтение перед тем, что думают все, – говорил он, – перед тем. „*здравым смыслом*“, который меняет свои мнения каждое столетие, который ненавидит понятие *духа* вплоть до самого его имени. Прославим же в „просвещенных людях“ этот здравый смысл, который проходит, оскорбляя дух, и, тем не менее, следуя теми путями, которые дух намечает для него. К счастью, дух не обращает внимания на оскорбления здравого смысла больше, чем пастух на рев стада, которое он гонит к тихому месту смерти или ночного отдыха».

Среди полужурнальной, полулитературной богемы Парижа, даже среди поэтов, семивековой аристократ Вилье, связанный каждой частицей своей гениальной души с героическим прошлым Франции, казался неуклюж и смешон, как бодлэровский Альбатрос, упавший на палубу корабля, над которым издеваются грубые матросы: «Один дымит ему в нос своею трубкой, другой передразнивает его походку» – его гигантские крылья мешали ему ходить.

«Воистину я ношу имя, которое все делает трудным», – восклицал он иногда и прибавлял таинственно: – «На нем проклятие, потому что один из моих предков осмелился добиваться любви Иоанны Д'Арк».

Жизнь Вилье должна быть написана так, чтобы каждая страница делилась на два столбца с заголовками: на одном – «Реальности духа», на другом – «Реальности здравого смыс-

ла», и они шли бы, не прерываясь и не сливаясь до последней минуты его существования. Вот какой вид представляли бы некоторые страницы этой биографии.

Реальности духа. С эпитафией из Маллармэ:

«Вилье жил в Париже в гордой, несуществующей развалине, со взглядом, устремленным на закат геральдического солнца».

Как мы уже знаем, Вилье был потомком славного основателя Мальтийского ордена (историческая точность его генеалогии была, между прочим, официально засвидетельствована на суде по делу о драме «Перринз-Леклерк», в которой Вилье усмотрел оскорбление своего рода) и, как таковой, он имел права на титул почетного Гросмейстера ордена и на знаки отличия к сему причитавшиеся. Он не задумался в юности написать королеве Виктории письмо, требуя возврата острова Мальты, а после выставить свою кандидатуру на греческий престол, как потомок последнего из независимых государей Греции. Известно, что он имел по этому вопросу аудиенцию у Наполеона III, но что говорилось между ними, он удержал в тайне.

«А что бы вы сделали, Вилье, – спросил его однажды Маллармэ, – если бы вы были, действительно, избраны королем эллинов?».

– О, я бы устроил торжественный въезд: цветы... фанфары... В великолепном царском облачении я вхожу во дворец... и затем выхожу к народу на балкон – один, совсем на-

гой. Я показался бы так на мгновение и затем скрылся в своем дворце. Больше они бы не видели меня никогда. Я бы правил невидимый.

На другой стороне страницы:

«Реальности здравого смысла»:

«В то время, когда открылась кандидатура на эллинский престол, – рассказывает кузен поэта Понтавис де Гессей, – и Наполеон III медлил высказать свое мнение, в одной из газет появилась такая заметка: „Из достоверного источника мы узнали о новой кандидатуре на престол Греции. Кандидат на этот раз французский аристократ, хорошо известный всему Парижу: граф Матиас-Филипп-Август Вилье де Лиль-Адан, последний потомок царственного рода, к которому принадлежал героический защитник Родоса. На последнем частном приеме на вопрос одного из приближенных об этой кандидатуре его величество изволил загадочно улыбнуться. Все наши пожелания этому новому кандидату“».

Эта мистификация была месть одного его приятеля-врага (Катюлля Мандэса), оскорбленного когда-то его сарказмами. Для публики в этом известии не было ничего невероятного. Невероятность начиналась лишь для тех, кто знали короля и короля-отца. На семью Вилье эта заметка произвела впечатление потрясающее. Они уже видели их Матиаса совершающим свой въезд в Афины, облаченным в черный бархат, на белой лошади, окруженным великолепными паликарами; сам же Матиас отнесся к этому весьма серьезно, но несколь-

ко сомневался в конечном пункте.

«Ваше величество! – серьезно сказал старый маркиз, величественно-застегивая свой черный, побелевший на швах сюртук: – вам не хватает денег: отец вашего величества сумеет их достать. До свиданья. Я ухожу в поиски за Ротшильдом». Он ушел и исчез на восемь дней. Вилье написал просьбу об аудиенции. Через несколько дней великолепный императорский курьер передал ошеломленному консьержу пакет с императорским гербом с приглашением на аудиенцию. Поэт в первый раз в жизни нашел портного, который открыл ему кредит. В то время он писал «Изиду», и ум его был переполнен дворцовыми интригами XVI века. Он думал лишь о западнях и о потаенных дверях, Тюильери представлялся ему оборудованным в этом роде. Что было в Тюильери – никто не мог узнать никогда. Он виделся с маркизом Бассано, тогда великим дворцовым шамбеланом. Вилье представил себе, что он играет роль в одной из мрачных дворцовых интриг XVI века. Он отказывался говорить, с оскорбительными предосторожностями ставил ноги, холодно отвечал на любезные слова своего собеседника, кинул ему несколько выразительных взглядов и улыбок, в которых тот ничего не понял. Наконец, вежливо, но энергично заявил, что согласен говорить лишь с самим императором лично. «Тогда вам придется приехать в другой раз, граф, – сказал Бассано: – потому что его величество занят и уполномочил меня принять вас». Вилье рассказывал, что его провели через целый

ряд апартаментов, между двух слуг, мускулистых и мрачных. «Я с самого начала заметил, что Бассано был клеветником сына короля датского и что целью его было избавиться от опасного и неудобного соперника. Но моя холодность, манеры, мое достоинство и умеренность моих слов, без сомнения, произвели впечатление на наемных убийц. И меня отпустили с миром».

Но Понтавис де Гессей, как друг и родственник, может быть еще заподозрен в отступлениях от «здорового смысла» и в смягчении фактов Поэтому вот свидетельство непогрешимого «здорового смысла» Фернанда Кальметта, редактора «Фигаро», который не только ценил талант Вилье, но даже покровительствовал ему и печатал иногда его рассказы в фельетонах «Фигаро». Кажется, будто это сам бессмертный представитель «здорового смысла» Трибюла Бономэ повествует о своем создателе.²⁰

На одном из собраний у Арсена Гуссей Вилье прогуливался, опирая край своего шапоклака, украшенного его изумительными гербами, на левый отворот фрака, чтобы обратить внимание на широкую черную муаровую розетку в петлице – розетку почетных командоров Мальтийского ордена. Барракан, этот превосходнейший Барракан, о котором я еще буду много говорить, встречает Вилье и спрашивает насмешливо и игриво: «Браво! Откуда достают такие хорошенькие штучки?».

²⁰ *F. Calmettes. Leconte de Lisle et ses amis.*

– Это я даю их, – ответил Вилье, который в память своего предка сам пожаловал себя в великие магистры Мальтийского ордена. И пусть не считают эти претензии Вилье мимолетной забавой. Это была у него какая-то мономания, непреодолимое стремление приписывать себе разные титулы и присваивать, вполне невинно, впрочем, знаки отличия.

На свадьбе Катюля Мандэса с Жюдит Готье он был шафером вместе с Леконтом де Лилем. По исключительной случайности, которые иногда повторялись у него в жизни, у него в это время были деньги, и когда он заехал за мэтром, который уже ждал его одетый, он остановил его на площадке лестницы и, распахнув пальто, показал на своей груди крест командора и все папские ордена. Он выбрал самые крупные образцы, которые вывешиваются только в витринах, чтобы ослеплять глаза прохожих. Леконт де Лиль не мог удержаться от громкого взрыва хохота: «Но у вас вид окошка орденского магазина, мой дорогой друг. Знаете, снимите-ка это, а то мне придется оставить вас в какой-нибудь витрине». И он сделал вид, что не хочет ехать. Это был уже не первый опыт Вилье. Уже не раз, остановив посреди бульваров знакомого, он расстегивал свое пальто и кидал самодовольным тоном свой призыв к удивлению: «Смотри!». Но приятель, взглянув на эти бутафорские драгоценности, пожимал плечами и шел своей дорогой. Но ни презрение, ни насмешки не могли исправить Вилье. Наконец, устав от фиктивных знаков отличия, Вилье захотел обладать хотя бы одним настоящим.

Академические пальмы раздавались в то время башмачникам (я выражаюсь не фигурально). Вилье подумал, что достаточно попросить их, чтобы получить. Его друзья напрасно пытались отговорить его от этого шага, который казался им недостойным такого писателя, как он.

Он покрыл своими титулами четыре страницы бумаги большого формата, где были перечислены все произведения, им написанные, и все задуманные, последние столь многочисленны, что двух человеческих жизней не хватило бы на их осуществление. Но бюро Министерства народного просвещения «не знало даже самого имени Вилье, о чем свидетельствует пометка на его прошении: неизвестен». Это очень обескуражило бедного Вилье.

IX

Перевернем еще несколько страниц этой двойной биографии Вилье. На левой стороне, в столбце «реальностей духа» мы прочтем такой эпизод:

Когда появилась несправедливая, но талантливая книга Дрюмона: «La France – juive»,²¹ послужившая основанием французскому антисемитизму, редакция одной большой еврейской газеты, знавшая о бедственном положении Вилье де Лиль-Адана, направила к нему одного из членов редакции с

²¹ «Франция – еврейка» (франц.).

предложением написать ответ Дрюмону. Журналист нашел Вилье в комнате грязного отеля, где он писал, лежа на полу. Вилье выслушал все предложения и пояснения молча, и когда журналист заключил свою речь словами: «Что же касается цены, то вы можете назначить какую вам угодно», он ответил: «Цена уже установлена: тридцать серебряников».

На правой стороне:

Реальности «здорового смысла».

Рассказывает тот же Кальметт:

Он выдернул себе свои скверные зубы и вставил искусственные для того, чтобы иметь возможность устроить выгодную женитьбу с приданым. Он скомбинировал около тридцати возможных женитьб, основанных на значении его имени. На словах он был заранее готов на всякие уступки. На самом же деле он не мог себя принудить ни к одной. Так же, как он, объявляя, что готов на какие угодно жертвы, чтобы достать три франка, не мог доставить к субботе статьи, за которые он получал триста франков, точно так же при мысли о возможных детях он отвергал всех невест. Большинство в это время были еврейки. Он никогда не мог допустить мысли, что ему может быть предложен брак с одной из них. Он вскочил, как ужаленный, когда ему предложили одну. Ярость его была лучше обоснована, когда ему предложили очень красивую девушку, которая была любовницей одного принца царской крови при второй Империи и, еще молодая, обладала рентой в сто тридцать тысяч. Идея, что потомок са-

мых гордых опор церкви и престола может явиться продолжателем своего рода с придворной парвеню, заставила его удрать к антиподам. Но мысль, что он может смешать свою кровь с еврейкой, приводила его в еще больший ужас. Очень довольный своим успехом у одной модной в то время гетеры с довольно чистым еврейским типом, скрывая тщеславное удовлетворение этой победой под видом глубокого чувства, он сказал одному из своих друзей, отрывисто, по обыкновению: «Вулканическая страсть... Великолепная женщина...» Его друг представился, что он одурачен и действительно верит серьезному чувству.

– Ах! Ах! Такая красивая. И ты ее любишь так же, как она тебя?

– Почти что... очень.

– Несмотря на то, что она еврейка?

– О, мимолетные связи...

– Но если она окажется беременной от тебя?

Вилье не предвидел этой возможности. Он выпучил глаза. Больше он уже не видал свое прекрасное дитя Израиля.

Вилье не мог бы принять даже женщины, которая не любила бы литературы.

Один агент по брачным делам предложил ему невесту из очень богатой промышленной семьи. Очень любезный с женщинами, он понравился зной девушке, которой он принес одну из своих книг, «Isis». Она сказала ему: «Человеку вашего происхождения вовсе не нужно писать». Он откла-

нялся и больше не появлялся.

Из уст одного поэта, лично знавшего Вилье де Лиль-Ада-на, мне пришлось слышать рассказ о том, как он ездил в Англию вместе с агентом по брачным делам. Это было в период глубочайшей нищеты Вилье. Брачный агент экипировал его на свой счет, но, когда брак в конце концов не состоялся, имел жестокость отнять у него сшитое на его счет платье и отправил с билетом III класса в Париж.

X

Последнюю пощечину жизни Вилье получил за несколько дней до смерти, когда он лежал уже в госпитале St. Jean de Dieu, с окнами в тот самый сад, на который глядел умирающий Барбэ д'Оревилли из своей комнаты на улице Русселе. Гюисманс и Маллармэ в силу каких-то практических и моральных соображений сочли необходимым уговорить его обвенчаться с одной женщиной, от которой у него был сын. Вот что рассказывает сам Гюисманс об этом в одном письме:

«... Сюда относится до слез надрывающий эпизод с его женьбой. Из-за многих причин, которых он не высказывал, Вилье колебался, уклонялся и не отвечал, когда, после долгих ораторских вступлений, мы говорили ему о его маленьком сыне и уговаривали, для того чтобы узаконить его, обвенчаться с его матерью, с которой он уже давно жил вместе. Убежденный тем доводом, что после его смерти министр

народного просвещения может дать пенсию ребенку, который будет носить его имя, Вилье, наконец, сказал „да“, но, когда надо было назначить день и собрать бумаги, он медлил и замыкался в такую безучастность, что мы должны были молчать. Мне пришла мысль обратиться к Révérend Père Sylvestre,²² тому самому, который присутствовал при смерти Барбэ д'Оревиля.

После нескольких часов беседы наедине ему удалось уговорить его... Венчание происходило в комнате больного. Здесь я колеблюсь даже сказать всю правду. Но думаю, что раз дело идет о страданиях такого человека, как Вилье, она должна быть сказана до конца. В тот момент, когда надо было подписывать акт венчания, жена заявила, что она не умеет писать. Наступило жуткое молчание. Вилье агонизировал с закрытыми глазами. А! ничто не миновало его! Он испил все унижения и насытился горечью. И в это время, как мы, ошеломленные, смотрели друг на друга, женщина добавила: „Я могу поставить крест, как при венчании со своим первым мужем“».

Когда Вилье подписал коченеющей рукой свое имя, он сломал перо и, оттолкнув от себя вековые пергаменты и грамоты своего рода, пробормотал: «Eh, le comte, va!»²³

Теперь чаша пресыщений, разочарований и оскорблений была переполнена, он получил право на смерть.

²² преподобному отцу Сильвестру (франц.).

²³ Ну, граф, отправляйся! (франц.).

Он прожил еще два дня. За несколько часов до смерти, глядя на свои руки, лежащие на одеяле, которыми он уже не мог шевельнуть, он сказал одному из друзей:

«Смотри: мое тело уже созрело для могилы!»

Этими словами кончается трагедия «Аксея», который выбрал не божественный выход смерти, а человеческий и долгий путь жизни.

Поль Клодель

I. «Музы»

В России имя Поля Клоделя было до сих пор упомянуто лишь несколько раз, но, хотя оно и принадлежит к величайшим именам современной поэзии, этого нельзя поставить в упрек русской литературе, потому что и во Франции это имя еще не произносится на страницах больших журналов и широкой читающей публике совершенно неизвестно, что является лучшей рекомендацией чистоты его гения, не принявшего в себя никакой посторонней примеси, не отмеченного ни одним пятном вульгарности. В настоящее время Клоделя знают и ценят лишь немногие мастера слова.

Эта непризнанность не является ни случайностью, ни несправедливостью, ни неожиданностью.

Она истекает из основных свойств его творчества и личности.

О жизни его известно мало. Он родился во Франции в 1870 г. Юношей посещал Маллармэ. Вскоре он покинул Францию и уехал в Китай, откуда он возвращался в Европу редко и на короткие сроки. Первые книги были изданы им в Китае и не поступали в продажу. Лишь совсем недавно в издании *Mercure de France* было собрано почти все, написан-

ное им.

Это «L'arbre» – том, в котором собрано пять его драматических произведений. (Теперь он переиздан в трех томах с первыми вариантами каждой драмы).

Книга его философских статей – «L'art poétique».

«Connaissance de l'Est» – поэмы в прозе о Китае. И «Cinq grandes odes» (Ed. Occident).

Произведения Клоделя, по выражению Реми де Гурмона, являются «ликером, немного крепким для висков нашего времени», а «Музы» – едва ли не одной из самых трудных страниц этого трудного автора.

Появление «Муз» четыре года назад прошло незамеченным во французской литературе, и только у очень немногих вырвались восклицания восторга.

«Я люблю, – писал тогда Вьеле-Гриффин, – опьянение этого танца слов, который широко и свободно бьет о землю подошвами сандалий и ступает по водам и по воздуху материальной стопой. Если мы прочтем эту оду без задней критической мысли и вновь перечтем ее, чтобы исследовать строй ее красоты, то мы почувствуем себя обогащенными удивительным гимном, сильными новой уверенностью, и на языке нашем останется вкус сочных и здоровых плодов сада вечного».

Питающий свою душу тремя подземными ключами: восточной сокровенной мудростью, католицизмом и эллинским архаизмом, воспитавший свою мысль на Эсхиле, Пло-

тине и Лао-Тзе, в данном произведении Клодель являет себя исключительно со стороны эллинства.

Свою ветвистую и широкошумную мысль он замыкает здесь строгой и сложной формулой Пиндаровой лирики, которая, подходя внутренне к полнозвучному складу его ума, получает в руках его новую, необычайно жизненную, сосредоточенную и сдержанную силу.

К «Музам» можно применить слова Готфрида Мюллера о композиции од Пиндара:

«Что сказать о планах этих поэм, подобных лабиринтам, где читатель, надеющийся ежеминутно найти нить, которая даст ему понимание произведения, видит каждое мгновение выход, замыкающийся перед ним? Начиная свою поэму, он весь переполнен высокой идеей о судьбе победителя; он чувствует себя ослепленным наплывом образов и мыслей, которые брызжут во все стороны. Он не пытается – что было бы мало поэтично – прямо выразить главную идею; он разворачивает одну за другой, никогда не теряя из виду общего, отдельные системы тут же возникающих мыслей.

Так, развивая некоторое время один порядок мыслей и давая им то форму мифа, то форму поучения, он вдруг останавливается, хотя еще не дошел до точки, где применение сказанного к победителю становится ясно для читателя, и берет другую нить, которую он, быть может, оставит немного спустя, чтобы взять третью, и обыкновенно только в конце он собирает все эти различные нити и соединяет их в единую,

из которой смысл всей поэмы встает для нас с полной ясностью. Переплетая с искусством различные порядки идей, Пиндар не позволяет своим поэмам разделяться на отдельные и независимые части, которые могли бы иметь значение сами по себе, и достигает того, что держит напряженным внимание читателя, который лишь в самом конце открывает ту цель, к которой вели все эти перепутанные дороги».

Сам Пиндар выражает это, говоря, что восхваляющие гимны перелетают, как пчела, от одной темы к другой, и называет их то венками, сплетенными из разнообразных цветов, то лидийскими диадемами, расшитыми звуками всех оттенков.

Заменяя нравственную дидактику Пиндара сложной и утонченной идеологией европейского ума, насыщенного всеми богатствами восточных религиозных построений, Клодель в законах древней лирики находит форму, необыкновенно полнозвучную и подходящую к воплощению современной мысли.

Он находит единство в ослепительном соединении звуков, цветов и образов, которые связаны между собою не внешними очевидными связями, а некоей подсознательной логикой внутренних соответствий, которые, посредством целого ряда быстрых и ускользающих впечатлений, создают в душе законченную и четкую мысль – образ.

Клодель взял у Пиндара метод его вдохновения и претворил в нем пламя новой европейской мысли. Из закона ли-

рического разнообразия и краткости он создал совершенно новый, необычайно пластический и точный метод для уловления отвлеченных идей.

«О, грамматик! В стихах моих не ищи путей, ищи их сосредоточия», – говорит он. Вот ключ его метода.

Он идет к конечной цели по различным дорогам, сразу со всех сторон: не дойдя до конца по одной, он бросает ее и ведет другую издали и с другой стороны в том же направлении, так что срединная мысль оказывается как бы заключенной внутри обширного круга радиусов, стремящихся к ней, но не достигающих, что дает мысли читателя то устремление, которым он сам переносится через недосказанное, и единое солнце вдруг вспыхивает в конце всех путей, которые кажутся ослепленному сознанию уже не дорогами, а лучами срединного пламени.

Эти сложнейшие построения целой пиндаровской поэмы Клодель осуществляет иногда на пространстве одной строфы или одного периода, что придает его стилю необычайную краткость и энергию.

Возьмем как пример строфу «Муз», посвященную Клио. Срединная и конечная мысль такова: Клио – муза истории – записывает лишь ту тень, что человечество оставляет за собою. Первый радиус: Клио с пишущим острием в руке, подобная той, что ведет счеты. Затем огромный скачок – и путь с иной стороны: «Говорят, что тот пастух был первым живописцем, который, разглядывая на скосе скалы тень сво-

его козла, углем обвел рогатое пятно». Но мозг читателя, уже вспомнивший грациозную и банальную легенду о возникновении живописи, снова обманут: для Клоделя важна сейчас не идея живописи, а идея тени. Это устремление прерывается поэтому вопросом: что же такое перо?.. – И здесь новый скачок, молниеносный полуответ на недоговоренный вопрос, заключенный в скобки: «Не подобно ли оно тени на солнечных часах?», который переносит нас на новый круг представлений о внутреннем времени, как бы о том, что лишь осознанное с пером в руках отмечает час в нашей душе, вне же этого нет представления о времени.

После скобок назревший вопрос о пере заканчивается: «Что такое перо, как не острие человеческой тени, движущееся по белой бумаге?».

Вставка в скобках обманула нас: она породила представление о солнечных часах, и этот подсознательный образ уже подхвачен и стал первенствующим; сам человек является тем медным треугольником, который отбрасывает тень на доске солнечных часов, и пишущее перо – лишь острие этой тени.

И мысль забегает вперед по намеченному пути и делает вывод: значит, не в человеке, а где-то за его спиной источник света, и лишь падающей тенью бытие его свидетельствуется на земле. Здесь вспоминается Платонова пещера и тени, видимые узниками на противоположной стене ее.

Но пока читатель думает об этом, Клодель наносит два

удара, один за другим, две мысли, неожиданные и в то же время мудро подготовленные всем предыдущим:

«Пиши, Клио, каждому явлению сообщай характер подлинности»; и за тем, без всякого перерыва, на той же строке: «Нет мысли, которой наша собственная непрозрачность не оставила бы возможности записи».

Теперь радиусы стремятся со всех сторон и определяют своими направлениями идеальную точку, находящуюся в их средоточии: «Ты – наблюдательница! Ты – руководительница! Ты, записывающая нашу тень!», и главная мысль встанет, как солнце, в тяжелом золотом ореоле исходящих от нее идей. Этот же чисто логический, сложный и сосредоточенный метод творчества, выявленный нами на примере одной строфы, проходит через все произведение целиком, и все отдельные части Оды Музам находятся в таком же органическом и скрытом соответствии друг к другу и к целому, как эти отдельные части одного периода. Это создает, разумеется, большую сложность построения, для понимания которой необходима руководящая нить.

В заглавии, под именем «Музы» (Ода) значится: «Саркофаг, найденный по дороге в Остию. Лувр». Этот античный саркофаг, на одной стороне которого изображены девять Муз, а на других – Эрато, предлагающая вопрос Сократу, и Каллиопа, протягивающая восковые дощечки Гомеру, вакханки, сатиры, грифоны, играющие волчицы и маски по углам, – был найден в усыпальнице семьи Акциев, находился

сначала в Капитолийском музее, а затем Наполеоном Первым был перевезен во Францию.

Вместе с саркофагами, найденными на виллах Медичи и Пакко, этот луврский саркофаг, украшенный музами, является важнейшим археологическим документом для определения их свойств и взаимоотношения, превосходя при этом упомянутые совершенством исполнения и полнотой композиции.

Все девять муз встают на одной из сторон этого саркофага, каждая со своими атрибутами, каждая несущая в себе откровение своей мысли, и в то же время связанные в один порыв единством общего движения.

«Хочу рассказать, – восклицает Клодель, – в каком движении я увидел их остановившимися, и как они сплетались одна с другой и не только тем, что каждая рука сжимала протянутые к ней пальцы».

Ставя себе исключительно эту задачу – дать глубочайшую идею сосредоточия хоровода девяти Муз («Ничто не могло бы возникнуть, если бы вас не было девять!»), – Клодель не останавливается на археологических спорах об именах отдельных муз, возникших относительно этого саркофага, и в некоторых случаях, руководимый одной психологической правдой, называет их, совершенно произвольно, смешивая, например, Эрато с Эвтерпой. Но эти подробности могут быть уловимы лишь для тех, кто имеет этот саркофаг перед глазами.

Согласно именам, данным Клоделем, музы на луврском саркофаге встают в таком порядке слева направо: Клио, Таллия, Терпсихора, Эрато, Полимния, Мнемозина, Эвтерпа, Урания и Мельпомена.

Весь стиль саркофага говорит о смешении Диониса и Аполлона, и музы являются мостом от одного к другому, что скрыто уже в самом происхождении корня их имени от $\mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha$ – безумие или $\mu\acute{\alpha}\nu\tau\iota\varsigma$ – пророчество.

В первой же строке своего гимна Клодель отмечает и безумие и пророчественность, скрытую в музах:

«Девять муз и Терпсихора посередине! Узнаю тебя, Сивилла, узнаю тебя, Мэнада!» Обращение к Терпсихоре подчеркивает ту же мысль, ибо танцем Дионисово безумие превращается в Аполлонов строй, так как «что случилось бы с хором без танца? Кто иная созданием безвыходных фигур могла бы двинуть восемь неукротимых сестер вместе, чтобы собрать вино бьющего ключем гимна?».

Вся первая строфа оды проникнута дыханием дионисийской ярости, воплощенной в Терпсихоре, но ярости, уже преображенной и сдержанной: она вся порыв, ее лицо «пламенеет ликованием оркестра», но в ней то аполлоническое движение, которое «не нарушает гармонии линий»; ни одна складка ее одежды не дрогнет, и лишь приподнятая рука, «нетерпеливая ударить первую меру», приподымается и одна выдаст то внутреннее волнение, которое сейчас прорвется звуком «тайной гласной», из которой рождается слово.

Безумие музы – это утрата земного и низшего разума ради утверждения в глубинах духа. Без этого безумия невозможно было бы то единство, которое заставляет Клоделя воскликнуть, охватив взглядом весь барельеф: «Девять муз, и ни одной нет лишней для меня». Напрасно он пытается назвать их по именам; их (нельзя расчленишь, как нельзя расчленишь законченную вполне фразу, и надо всеми чувствами пока преобладает чувство безусловного единства. Этот «клубок живых женщин» является ему «глубочайшим механизмом речи» – «фразой матерью», в которой все держится и живет таким соответствием и равновесием частей: «Ничто не могло бы возникнуть, если бы вас не было девять!».

Но творческий вопрос, обращенный поэтом к подсознательным своим безднам, вырвался, и его не вернуть: «Он навсегда доверил его вещему хору неугасимого эхо». Из чьих уст прозвучит ответ, кто первая проснется в глубине души? Полимния ли, пробуждающая вещи их именами? Урапия – геометрическая мысль, схожая с Афродитой? Или Талия – охотница, наблюдательница жизни? В молчании молчания первым слышится вздох Мнемозины, ибо в памяти гнездятся творческие корни духа; память – отвес духа; «она – связь того, что вне времени, с временем, воплощенным в слове»; «она – соотношение, выраженное прекрасным числом».

«Тебе, Мнемозина, эти строфы и вспыхнувшее пламя внезапной оды!».

Этим восклицанием заканчивается вступительная часть,

главная мысль которой – это тайна возникновения художественного произведения из творческого вопроса, брошенного в живой механизм Девяти.

Теперь произведение начинает рождаться: «из глубины ночи поэма бьет во все стороны сверкающими трезубцами молний». Но где вспыхнет она солнцем? О чем она будет говорить? Поэт не хочет связать себя никаким планом; его цель – отдаться вольному потоку всех девяти течений. Поэтому, едва он произносит имя Одиссея («Нам предстоит согласовать задачу более трудную, чем твой возврат, терпеливый Одиссей!»), как его мысль отвлечена в сторону стройными громадами трех величайших поэм, вдохновленных музами: Одиссеей, Энеидой и Божественной комедией, которые он вызывает в нескольких ослепительных образах, и вновь возвращается к требованию безграничной лирической свободы: «Прочь все это: всякая указанная дорога скучна нам... Пусть не будет рабым мой стих, но таким, как морской орел, который ринулся на большую рыбу, и ничего не видно, кроме ослепительного вихря крыльев и клочьев пены!»... Здесь пределы влияния «Нимф питающих и невидимых», муз, рождающих порыв к творчеству и жажду безграничной свободы. Начинается воплощение, и с ним первые узы: «Вы не покинете меня, умирающие Музы?».

Вот первая из них, «подательница, неутомимая Талия», рыщущая в человеческих зарослях. Поэтому в одной руке у нее пастуший посох (*pedum*), а в другой – комическая маска,

«рыло жизни» – «западня уподоблений» – «превращающая формула».

И рядом с нею Клио, «наблюдательница и руководительница», муза, истории, «записывающая нашу тень».

После муз вдохновляющих черед муз вдохновенных – «работниц внутреннего звука».

Святая пламенница духа Эвтерпа подымает большую беззвучную лиру – сложный прибор пленения мысли, похожий на сручье ткача, – инструмент, который помогает произносить речи и составлять фразу, который помогает вдохновению и определяет соотношение и тождество.

Этот логический прибор приводит мысль к еще более простому и древнему инструменту мысли – к циркулю Урании.

Есть бездны, которых не осилить ни прыжку Терпсихоры, ни диалектике Эвтерпы, – «нужен угол, нужен циркуль, который властно раскрывает Урания», и нет такой системы мыслей, подобной группе отдаленнейших звезд, которую нельзя было бы измерить расходящимися ветвями циркуля, устремленными из одной точки, как протянутой рукой. Циркуль – знак числа, скипетр ритма: «и поэт не споет свою песню, если не будет в ней меры». «Ты, грамматик!» – восклицает в этом месте Клодель, обращаясь мысленно к своему творчеству, – «в стихах моих не ищи путей, ищи их сосредоточия». Эта мысль (которую мы уже комментировали выше) вызывает образ Трагедии, являющейся средоточием путей, веду-

щих со всех концов мира. Клио, записывающая пути судьбы, стоит на одном конце хоровода; Мельпомена – преобразование судьбы в едином мгновении – на другом.

Трагедия – разрешение ряда судеб и случайностей в единой объединяющей формуле. Когда определен знак и час действия, «Парки во всех концах мира вербуют чрева, которые родят актеров, им нужных», и предназначенные судьбой актеры входят в мир «связанные с неизвестными фигурантами, которых они еще узнают и которых они не узнают никогда, с теми, которые выступят в прологе, и с теми, что явятся лишь в последнем, акте». Создание поэмы подобно развитию трагического процесса в человечестве: мысли ничего не знают друг о друге, но связаны тайными нитями, и поэт – предводитель хора – должен обучить их, как актеров, так, чтобы каждая появлялась и уходила, когда надо.

Так проходит перед слушателями весь хор муз: рождающая Мнемозина; выявляющая Терпсихора; наблюдательница Талия; записывающая Клио; Эвтерпа, меряющая вселенную мыслью; Урания, измеряющая ее пропорции числом, и трагическое сосредоточие жизни – Мельпомена.

И вот наступает черед той, которая стоит в самой середине хора, обернутая с ног до головы покрывалом, как певица. Полимния – муза человеческого голоса. Когда человек сам становится инструментом и смычком, – «тело очищается от своей глухоты, и сознающий себя зверь звенит в переливах его крика». Песня этой музыки голоса творит словом. Как Гос-

подь, творя мир, называя каждую вещь, говорил: «да будет», так поэзия-Полимния говорит каждой вещи – «да пребывает», и в сладостном перечислении, возвещая имя каждой вещи, именем таинственно утверждает ее в самой ее сущности.

Поэт должен уметь сказать то, что каждая вещь «хочет сказать».

«Есть неистощимое торжество жизни; есть целый мир, который должен быть восполнен; есть ненасытимая поэма, которую суждено питать сборами всех жатв и всеми плодами.

– Земле я оставляю эту задачу; сам же улетаю к пространству, открытому и пустому».

Этими словами заканчивается повествовательно-философская часть оды, и под ногами читателя один за другим разверзаются два лирических провала.

Утомленная отвлечениями мысль возвращается к самой конкретной из муз – к Терпсихоре. Терпсихора безумна и пьяна не чистой водой и не воздухом вершин, а красным вином и алыми розами, липкими от меда. Вся горячая, вся умирающая, вся истомившаяся, она протягивает руку поэту. Муза становится женщиной. Только что отвлеченные функции муз объединялись найденным именем, звучавшим в голосе Полимнии; теперь совершается воплощение, более полное и совершенное: творчество становится женственностью, мрамор становится плотью, богиня шепчет слова страсти:

«Слишком, слишком долго ждать! Возьми меня! Разве ты не понимаешь, что желание мое от тебя? Возьми меня, по-

тому что я не могу больше...».

Поэт чувствует физическое прикосновение ее руки к своей руке, и от этого прикосновения распадается видение; он остается один, отвергнутый, брошенный во вне – посредине мира.

Тогда в порыве тоски, охваченный одиночеством, он подымает последнюю завесу души. Срединное пламя страдания, к которому со всех сторон вели пути всех муз. И античный саркофаг, и сложный механизм творческого восторга, и ритмические соотношения одной музы к другой – забыты. В ожившем мраморе Терпсихоры скользнуло нечто слишком личное, слишком интимное, слишком человеческое. Это уже не Терпсихора. В лике ее он узнал черты той, которая была с ним на корабле, когда он покидал Европу, и явилась ему «Музой в морском ветре, косматою мыслью на носу корабля».

Они были одни друг с другом, потерянные в чистом пространстве, где самая почва – свет. Они плыли на восток; а на западе, в той стороне, откуда они плыли, разгоралось каждый вечер «заревое, насыщенное всем настоящим, Троя реального мира, охваченная пламенем».

Эта смутная мысль о Европе, которую он покидает, как Эней, на корабле, «нагруженном грядущими судьбами Рима», вырывает у сдержанного и строгого Клоделя гордое самопризнание:

«Я – фитиль мины, тлеющий под землей. Этот тайный

огонь, который меня точит, разве не запылает он в ветрах? Кто вместит великое человеческое пламя?»

Но экстаз любви вдруг прерывается словами: «О обида! О возмездие!». Что произошло? «Разве не чувствуешь ты моей руки на своей?» – И он, действительно, почувствовал ее руку на своей руке... И, обернувшись, увидел, что он отвергнутый, брошенный, один посредине мира.

«Эрато! Ты глядишь на меня, и я читаю приговор в твоих глазах... Ответ и вопрос в твоих глазах»...

Имя Эрато произносится впервые в последних строках оды. Она изображена в хороводе Девяти, но Клодель намеренно ни разу не назвал ее; даже ее лиру он передал в руки Эвтерпы. Но на боковом рельефе саркофага есть отдельное изображение Эрато, о котором было упомянуто. Она стоит перед Сократом, опершись на алтарь; на голову ее закинут край одежды, и руки, и стан ее, и часть алтаря покрыты складками широкой хламиды. Сократ приподнял руку и как бы вопрошает ее. Она, обернувшись вполоборота, пристально смотрит ему в глаза тем вопрошающим и упорным взглядом, в котором уже заключен ответ, – взглядом, пластически передающим тот внутренний и как бы чужой голос, который четко и ясно дает ответ в глубине души в то мгновение, когда вопрос осознан до конца.

Эрато – муза философии, но она же муза любви.

«Тебе судьба вручила жребий влюбленных, – говорит поэт Аполлоний, – твоими заботами смягчаются неукроти-

мые души девственниц, от имени Эрота твое благозвучное имя»...

Раскрываются три последние ступени творчества: слово, женственность, любовь.

Таким образом, вот порядок, в котором для Клоделя раскрывается тайна единства муз («Ничто не могло бы существовать, если бы вас не было девять!»):

Мнемозина – память; Талия – наблюдение; Клио – запись; Эвтерпа – Диалектика; Урания – ритм; Мельпомена – трагическое единство; Полимния – поэзия; Терпсихора – женственность; Эрато – любовь.²⁴

²⁴ Следует отметить, что в этой системе Клоделем совершенно упущено имя Каллиопы, музы эпической поэзии и старшей из муз для древнейших греческих поэтов. Клодель Каллиопу заменил Мнемозиной и имел, думается, на это внутреннее право, так как в своем делении на место внешнего проявления муз он ставил повсюду их творческую сущность: хоровод девяти не мог бы представить для него совершенного единства, если бы в нем отсутствовала скорбная муза времени – Мнемозина.

II. Клодель в Китае

I

Экзотизм в романтическом искусстве был голодом по пряностям. Художник, пресыщенный отслоениями красоты в музеях и бытом отстоявшейся культуры, искал новых вкусовых ощущений – более терпких, более – острых. Экзотика чаще служила художнику ядом сознания, возбuditелем чувствительности, чем здоровой пищей духа.

Эта экзотика девятнадцатого века явилась перенесением в область мечты и слова той страсти к географическим приключениям, которыми ознаменованы первые века новой истории. Когда иссякли века путешествий и открытий, тогда все, что было деянием, стало только мечтой, претворилось в литературу.

Лишь с тропических пейзажей Бернардена де Сен-Пьера и Шатобриана, с разымчивой чувственности креола Парни, да с усталой улыбки-островитянки Жозефины Богарнэ на портретах Приюдона, начинается в искусстве то, что мы вправе называть экзотикой. И это уже начало романтизма.

Романтизм, введший в моду гашиш и опиум, чувствовал пристрастие к ядам старым и настоявшимся. Источником его экзотизма послужил! ближний Средиземноморский Во-

сток: байроновская Турция, байроновская Греция. Мостом к этому востоку для французских романтиков была Испания, куда был кинут превратностями наполеоновских войн ребенок Гюго, увезший оттуда не знание страны, но память звучных имен и рыцарственных жестов, воплотившихся позже в Эрнани и Рюи Блазе. (Вспомните, что «Эрнани» – не имя человека, а название почтовой станции на пути Бордо-Мадрид).

Романтизм создал лжевосточный стиль – «ориентализм». Хотя Жерар де Нерваль видел Каир интимнее, а Теофиль Готье – Константинополь – реальнее других романтиков, но и они не проникали за пределы цвета и формы.

В романтической живописи трагический Восток Делакруа соответствовал своим пафосом стилю Виктора Гюго, а пейзажи Декана напоминал четкие описания Теофиля Готье.

В этом экзотическом возбудителе Востока нуждалась не только романтическая жажда страстей, но и романтический неокатолицизм, памятником чего осталась, так сказать, христианская экзотика, «Martyres» и «Itinéraire» Шатобриана и «Путешествия» Ламартина.

Второе поколение романтиков – реалисты и парнасцы – более психологически и более археологически подошли к Востоку.

Италия для Стендаля, Испания и славяне для Мериме играли ту же роль, что Карфаген для Флобера и Персия для Гобино.

В тропической экзотике Леконта де Лиля и Эредиа романтизм смешан с воспоминаниями детства и тоской по родине. Несмотря на всю сдержанность парнасского рисунка, самые краски их – патетическая исповедь.

Поколение, предшествующее нашему, выросло на сладостной экзотике Пьера Лоти, который, не оставаясь в пределах старого средиземноморского мира романтиков и древних тропических цивилизаций парнасцев, охватил все меридианы и все широты земного шара – и Дальний Восток, и Ближний, и юг, и север, и Океанию. В известном смысле Лоти явился завершителем и синтезом всей романтической экзотики, совмещая в себе как ее основные недостатки, ставшие под его пером карикатурными, так и достоинства.

Известное однообразие метода проникновения в душу малоизвестных народностей посредством поцелуев и объятий, чувство «цвета и формы», сведенное к прикосновениям «трепетной плоти» всех цветов и оттенков, – это несомненно горестные приемы романтизма у Лоти. Но этот морской офицер с наивной бретонской душой, который стал романистом от морской скуки в дальних плаваниях, обладает редким даром изобразительности, и у него есть страницы описаний, которые могут выдержать соседство лучших страниц Шатобриана и Флобера. Ориентализм Динэ в живописи составляет удачное соответствие стилю Лоти в литературе. Этот жанр уже скомпрометирован, и, конечно, не Клоду Фарреру, пытающемуся придать ему остроту извращенного

эстетства Ж. Лоррэна, – спасти его.

Экзотизм романтиков, который наполнил собою все девятнадцатое столетие от одного края до другого, был основан почти целиком на чувстве зрения. Для романтиков видимый мир со всеми своими оттенками и переливами начал существовать как бы впервые, и расцвет географического экзотизма был следствием этого открытия. Отсюда и эти постоянные соответствия литературы и живописи.

Между тем уже с семидесятых годов во Францию стали проникать иные веяния, для нее являвшиеся тоже экзотическими. С одной стороны психологический русский роман. Фантастичность русской совести и необычайность славянской души – для французов имели прелесть самой жгучей экзотики. Нынешние успехи русской музыки в Париже свидетельствуют о тех экзотических опьянениях, которые таятся для них в русском искусстве. С другой стороны открытие архаической Греции перевернуло, отчасти разрушило, а еще больше оплодотворило все французские представления об античности и классицизме, и сюда, в область наиболее чуждую понятию экзотизма, внесло его пьянящий аромат и терпкий вкус восточной культуры. «Achille vengeur» Сюареса и «Музы» Клоделя свидетельствуют об этом. После Пьера Луиса, сыгравшего роль Лоти, со всеми его достоинствами и слабостями, по отношению к античному миру – Сюарес и Клодель – это начало новой эры классицизма. «Местный колорит» романтиков постепенно уступал документам нацио-

нального стиля.

Вкус к дальнему Востоку стал возникать во Франции со времен Гонкуров. Уже Булье делал удачные стихотворные имитации китайской поэзии. Жюдит Готье, обладавшая необычайными для французского литератора знаниями японского и китайского языков, в своих исторических романах открыла новые пути восточной экзотике, основанной на глубоком понимании национального фольклора. Япония торжествовала в живописи импрессионистов.

Символизм до известной степени был лишь реакцией против зрительной изобразительности, к которой привела «*couleur locale*»²⁵ романтиков, зашедших в тупик театральных декораций.

Первое поколение символистов опьянялось и острыми впечатлениями обыденности, которую открыли импрессионисты, и народной песней, и фольклором, и оккультизмом, и христианской мистикой, и неокантианством, и археологией, и Византией. Искание новых стран было в крови символистов; Артюр Рембо променял литературу на Африку и богатство рифм на слоновую кость и золото, потому что искал не столько новых материалов для искусства, сколько новых форм жизни, реально осуществив судьбу ибсеновского Пер-Гюнта. Это было знаменательно. Но для этого поколения в близком окружающем открылось слишком много нового для того, чтобы искать его в далеких странах.

²⁵ местный колорит (*франц.*).

Во втором поколении символистов, одновременно и в литературе, и в живописи, возникают – два художника, которые, почти в одно и то же время, покидают Францию для поисков новой духовной родины и уезжают в противоположные стороны земного шара – Гоген на Таити, Клодель в Китай. Оба они едут не за запасом новых наркотиков, как романтики, а в поисках первобытной и здоровой человеческой пищи. Они не вернутся в Париж для разработки добросовестно собранных коллекций и впечатлений, как это делали и романтики, и парнасцы; они покидают Европу совсем и едут *жить* в избранные ими страны.

Гоген и Клодель не схожи друг с другом, ни по своим задачам, ни по характеру таланта, – но тем ярче встает единство той новой ступени сознания, которую они означают.

Гоген – покидает Европу зрелым мужем, законченным мастером, уже создавшим свою школу, которая осталась в истории живописи под именем «Понтавенской», и уезжает в Океанию, неволимый чувством, которое в основе похоже на то, что заставило Льва Толстого идти к мужику, искать прощения. Разница лишь в том, что Гоген искал первооснов эстетических, а не моральных, и что Толстому достаточно было выйти за ворота яснополянского сада, чтобы найти первоисточник мудрости в душе мужика, тогда как Гогену приходилось ехать за своим «мужиком» на другое полушарие к антиподам Парижа. Клодель же – юноша, насыщенный идеологиями всех человеческих культур, прошедший сквозь эс-

тетическую дисциплину Маллармэ, еще не проявивший себя в искусстве, с надменным пренебрежением к судьбе своих произведений уезжает в Китай на консульскую должность без всяких мыслей об «опрощении», но для того, чтобы создать себе уединение от Европы и проникнуться новыми системами познания, новой логикой искусства.

И тот, и другой одинаково означили своим бегством новое отношение Европейца к земле и человеку. За девятнадцатый век спираль духа сделала полный оборот и привела к тому же меридиану, но на иной широте. Историкам литературы еще предстоит исследовать соответствия между Робинзоном, естественным человеком Руссо – с одной стороны, и «Ноа-Ноа» Гогена – с другой, между Клоделем в Китае и Шатобрианом в Америке.

Этот оборот спирали разрушил представления о первобытном человеке и о наивном дикаре. Там, где восемнадцатый век видел первый рассвет человечества, мы угадываем последние лучи того дня, что тянулся сотни веков до начала нашей всемирной истории.

Гоген – перед девочкой таитянок Теурой и Клодель – перед знаком китайского письма испытывают то же чувство, что греческий философ, которому египетские жрецы говорили: «Вы, эллины, дети...». От полотен Гогена и от «Познания Востока» Клоделя одинаково остается сознание нашей крайней, почти варварской, европейской юности, по сравнению с великой древностью тех стран. И Гоген, и Клодель

ушли искать человеческих первоисточков и окропили свое искусство живой водой девственных ключей. Для них то определение экзотизма, справедливое для романтиков (голод по пряностям), которое мы дали вначале, становится уже неверным. Плазма Кентона (морская вода), вспрыснутая в жилы, и морфий – находятся в таком же соотношении. Гоген и Клодель привезли из своих странствий не пряности, а древние питательные соки земли, которые возбуждают и пьянят, укрепляя, как живая и древняя вода моря, а не отравляя, как гашиш.

II

Нам ничего не известно из биографии Клоделя, кроме имен его книг, вышедших первыми изданиями в Фу-Чеу и лишь недавно переизданных в Париже, и того, что он родился в 1870 году. Новые произведения Клоделя достигали Европы очень редко, с большими промежутками. Ходят слухи, что он почти ослеп и недавно переселился в Европу. Его профиль, зарисованный Валлоттоном, представляет безбородого юношу с лицом меркуриального типа. В его губах есть горечь, а глаза кажутся холодными и усталыми. Это маска человека замкнутого и презрительного. Лоб чистый, невысокий, открытый. Нос горбатый и выдающийся в типе герцога Grand-Condé или Сен-Симона – социолога. Все черты – очень латинские, породистые, утонченные. В 1898 году,

когда Клодель, написавший только «Златоглава» и «Город», безмолвствовал в Китае, Реми де Гурмон писал о нем:

«Всегда существовали высшие люди, которые, не имея склонности направлять цивилизацию, предпочитали жить вдали от нее. Этот, имя которого почти неизвестно, никогда не занимался расталкиванием своих собратьев. При первой возможности, обреченный и суровый, он уехал в отдаленное консульство. Там пещерой себе он избрал разрушенную пагоду и созерцает желтолицых муравьев, уверенный, что его души они не увидят. Но эти подробности не интересуют никого раньше, чем лет через пятьдесят...».

Что повлекло Клоделя в Китай?

Ключ к этому, равно как и ко всему его творчеству, мы найдем в одном символе, им излюбленном.

Когда свои пять трагедий он собрал в одну книгу, он назвал ее «Дерево» («L'arbre»). Смысл человека в мире стал ему понятен через дерево.

«Разве человек не дерево, которое ходит? Он так же подымает голову и ветви свои распростирает в небе, и корни свои внедряет в землю. Я найду их. Нагнувшись, я коснусь пальцем своей ноги» («Отдых седьмого дня»).

В «Златоглаве», написанном до отъезда в Китай, мы находим такую страницу, которая может быть его личной исповедью:

«Дерево было моим отцом и моим учителем. Иногда приступы горькой и черной тоски делали для меня всякое чело-

веческое общество нестерпимым, и я задыхался в том воздухе, которым дышат все. Мне нужно было уединение, для того чтобы в нем вырастить ту обиду, которая росла во мне.

И я встретил это дерево и поцеловал его, сжимая в объятиях, как самого древнего человека. Потому что раньше, чем я родился, и после того, как мы все пройдем, – оно здесь, и мера времени для него иная. Сколько после-полудней я провел у его ног, опоражнивая свое сознание от всяких шумов.

Широкошумное, открой мне то слово, которое есть я сам, чье странное напряжение я чувствую в себе! Ты само – одно непрерывное напряжение, одна воля – высвободить свое тело из мертвого вещества. Как ты сосеешь землю, внедряя и распростирая во все стороны свои сильные, свои проникающие корни! А небо! как ты воздымаешься в нем! Как напрягаешься – ты все – в своем дыхании – в своей листве – лике огня!

И неистощимая земля, сжимающая все корни твоего существа, и небо с солнцем и звездами в движении года, с которыми ты связано ртом, составленным из всех твоих рук, букетом всего твоего тела, – вся земля и все небо нужны тебе для того, чтобы ты росло прямо. Я хочу стоять прямо, как и ты. Я не хочу утратить свою душу! Это семя сущности, это внутренняя влага, это буйство, которое и есть мое Я, я не хочу растратить его в напрасном снопе трав и цветов. Я хочу быть единым и стоять прямо! Но сегодня не вас, о ветви, голые в тусклом и облачном воздухе, я пришел слушать. Я

пришел вопрошать вас, – глубокие корни, о тайне тоски и смерти той земли, которую вы питаетесь».

Клодель ушел из Европы на поиски первокорней человека, которые он прозрел в дереве. Китай случайно оказался его путем. «Разве мне нужна дорога, когда я знаю, куда я иду?» – говорит он устами того же Златоглава.

Однако не без тайного смысла судьба связала его не с Индией, не с Персией, не с Сиамом – героическими странами легенд и богов, но с Китаем, где человек стоит на земле в свой естественный малый рост, в своей будничной и трудовой обстановке, где обыденные подробности жизни овеяны тысячелетиями устоявшейся земледельческой мудрости. Клодель, – утонченнейший представитель надламывающейся латинской культуры, затаил в себе голод по тем корням человеческой души, в которых чувствуется острый и горький вкус сырой земли. В Китае, где все построено в точную меру человеческого роста, тем глубже для него раскрылась безмерность, скрытая в простой человеческой мере. Он нашел в Китае «самого древнего человека», то «дерево», которое научило его воле и мудрости. Одинокий между людей, Клодель неуклонно ищет общества деревьев, в каждом из них угадывая и точно отмечая вековое усилие воли, жест преодоления. В «Познании Востока» он оставил страницу, раскрывающую на один момент его душу, в то время, как он ехал в Китай.

Во время остановки на Цейлоне, вечером, он ходил по от-

мели, о которую разбивалась пена «Львиного» Индийского океана. Виднелись пальмы, «похожие на скелеты барок и животных». Пустой, безлиственный лес казался пауками, ползущими на сумеречное небо. Венера, вся налитая чистейшими лучами, бросала столб света на воды, как луна. Кокосовая пальма, «склоняясь над морем и звездой, делала жест, точно простирала свое сердце к небесному огню».

Клодель, глядя на этих, еще невиданных, братьев своего духа, размышлял:

«У нас дерево растет прямо, как человек, только неподвижно; внедряя свои корни в землю, оно стоит простирая руки. Здесь же священный банан вырастает не из единой точки: с него свисают нити, которыми он возвращается искать грудь матери; он подобен храму, рождающему себя из себя. Но я хочу говорить о кокосовой пальме. У нее нет ветвей, и на вершине ствола она возносит султан листьев. Пальма – это образ триумфа. Она кидает ввысь пышную вершину и изнемогает от бремени своей свободы. В жаркие дни она раскрывает листья в экстазе счастья, и в том месте, где они расходятся, видны черепа кокосовых орехов, точно головы детей.

Кокосовая пальма делает жест, точно она раскрывает свое сердце».

«Я вспомню об этой ночи, когда буду возвращаться», – думал он.

Ш

Ученые, размышляя о возможностях беседы с обитателями иных планет, не нашли способа общения иного, как посредством геометрических чертежей. Для того, кто в первый раз посещает чуждую страну, нет иного пути к познанию темного строя человеческого духа, как молитва и геометрический чертеж молитвы – архитектура храма.

Поэтому Клодель пошел прежде всего осмотреть пагоду.

Было утро. Ясный декабрьский свет и жарко.

Страшный нищий с одним глазом, полным крови и воды, обозначил начало его пути. Рот без губ, съеденных проказой, был открыт до корней зубов, желтых, как кости. От лица не оставалось больше ничего.

Два ряда нищих стояли по обеим сторонам дороги. Самого старого звали королем нищих. Он был безумен со дня смерти своей матери и ее мумифицированную голову носил с собой под одеждой. Две старухи пели нескончаемую жалобу с долгими замираниями и икотой, выражая отчаяние, согласно ритуалу бедных.

Вдали, окруженная садами, была видна пагода. Клодель пошел к ней напрямик по полям, через пригорки, поросшие тростником и сухой травой. Повсюду виднелись могилы. Вся земля была одно кладбище и говорил о множестве сменившихся поколений.

Он прошел между убежищем для престарелых домашних животных и колодцем для трупов новорожденных девочек, которых убивают родители, чтобы избавиться от лишнего бремени. Колодец был завален камнями, так как он был полон. Рядом рыли новый.

Перейдя через поле, засеянное бобами, он подошел к башне в семь этажей и услышал перезвон колокольчиков и удары барабана. Он прошел по трем дворам и трем храмам.

Под первым портиком стояла золоченая статуя толстого человека. Правая подогнутая под него нога указывала на третью степень самопогружения, при которой сохраняется сознание. Глаза были закрыты, а рот, длинный, с расширяющимися углами в форме цифры 8, улыбался улыбкой спящего, который грезит. С четырех сторон залы первого храма стояли четыре статуи, раскрашенные и лакированные, на коротких ногах с громадными туловищами. Это были боги четырех стран света. Один из них держал связку змей, другой играл на скрипке.

На краях крыши второго – главного – храма Клодель обратил внимание на розовых рыб, длинные, медные плавники которых трепетали от ветра, и двух драконов, сражавшихся из-за мистического сокровища. Посреди главной залы, высокой и просторной, сидел на троне золотой колосс. Его глаза были закрыты, ноги поджаты под него, а правая рука висела прямо, указывая на землю «жестом свидетельства».

«Таким, под священным деревом, сознал себя совершен-

ный Будда, освобожденным от круговращения жизни, причастившимся собственной неподвижности», – подумал Клодель.

Кругом него на лотосах сидели небесные Будды: Авалонхита, Амитабха, Будда света безграничного и Будда западного Рая.

Бонзы в серых одеждах, с бритыми головами, совершали богослужение: коленопреклоненные, они простирались перед истуканами, пели литании, а один мерно ударял о колокол бронзовой палочкой.

В третьем храме сидели четыре бонзы, как статуи Будды. Их сандалии остались на земле перед ними.

«Оторванные от земли, без ног, невесомые, они восседают на собственной своей мысли. Сознание собственного бездействия достаточно для пищеварения их духа», – думал Клодель.

Выходя из пагоды, через сад, в котором стояли – бронзовая курильница, сплошь покрытая надписями, раскрашенные скульптуры и между ними Аматофу, поднимающийся на небо в вихре пламени и демонов, он размышлял:

– Здесь святилище не замыкает в себе ревниво и жадно, как в Европе, таинство веры и догмата. Не его дело здесь защищать безусловное от внешней призрачности. Здесь оно образует известную среду, самое себя наполняющую. Оно как бы подвешено к небу и включает всю природу в тот дар, который составляет само. Многочленное, всю стопою

стоящее на земле, соответствием высоты и расстояния трех триумфальных арок или храмов, оно символизирует пространство, и Будда – князь мира там пребывает со всеми богами... Китайская архитектура уничтожает стены: она расширяет и множит крыши и, вытягивая углы, которые поднимаются изящным взмахом, обращает все движение и все изгибы линий к небу; они как бы висят в воздухе, и чем крыша в ее целом более широка и обременена, тем больше, в силу самой тяжести, растет ее легкость, благодаря той тени, которую бросает вниз размах ее крыльев. Отсюда это употребление черных черепиц с глубокими желобами и сильными ребрами. Их прорези высвобождают и делают более четким конек крыши: источенный и изукрашенный, он кружится в сияющем воздухе. Храм здесь – это балдахин, приподнятые углы которого подвязаны к облаку, а идолы земли стоят в его тени.

... Точно так же, как пагода системой своих дворов и зданий обозначает протяжение и размеры пространства, так же башня выражает высоту. Противопоставленная небу, она сообщает ему меру. Ее семь восьмигранных этажей – это разрез семи мистических небес. Архитектор заострил углы и искусно приподнял их края, и на каждом углу каждой крыши подвесил колокольчик. Неизреченный слог – каждый колокольчик – это неразличимый для наших ушей голос своего неба, и неожиданный звон подвешен в нем, как капля.

...Вот все, что я знаю о Пагоде. И я не знаю ее имени...

Ознакомившись с геометрической проекцией буддийской молитвы, Клодель пожелал узнать китайскую религию Разума и посетил конфуцианский храм.

В торжественном зное после полудня, по извилистой улице пришел он в отдаленный квартал города, где все веяло опустошением и разорением. Главный вход в ограду храма был заперт засовами, полусгнившими в своих гнездах. Старая китайка, короткая и коренастая, как свинья, отперла для него боковой вход.

«По пропорции двора и галерей, его обнимающих, – сказал себе Клодель, – по широким пространствам между колоннами, по горизонтальным линиям фасада, по тождеству этих двух громадных крыш, которые одним и тем же движением поднимают свой черный и мощный выгиб, по симметричному расположению двух маленьких павильонов, которые предшествуют храму, своими осьмиконечными крышами придавая приятность гротеска строгой цельности храма, – здание это, в котором применены только одни основные законы архитектуры, являет мудрое зрелище *очевидности*; это красота, которую можно назвать классической, так как она всем обязана утонченнейшему соблюдению правил».

Аллея, окаймленная двумя рядами дощечек, на которых были записаны краткие, предварительные моральные наставления, привела его к порогу храма. Зала была широка и высока и казалась еще более пустой чьим-то таинственным присутствием. Молчание в покрывале сумрака наполняло ее.

Ни украшений, ни статуй. С обеих сторон по стенам между занавесей он различил большие надписи и перед ними алтари. Посредине храма, предшествуемый пятью монументальными плитами, тремя вазами и двумя канделябрами под золотой крышей ковчега, обрамлявшего его своими ровными окнами, возвышался вертикальный столб, на котором были написаны четыре знака.

«В надписи таинственно то, что она говорит, – думал Клодель, – никакой момент здесь не отмечает ни возраста, ни места, ни начала этого знака, стоящего вне времени: это лишь уста, которые вещают. Он есть. И предстоящий лицом к лицу созерцает предписание, имеющее быть усвоенным. Возвещаемый из глубины пролетов ковчега в отдалении своих потемневших позолот, между двух колонн, заплетенных мистическими кольцами дракона, этот знак знаменует свое собственное безмолвие. Огромная пурпурная зала подражает своим цветом тьме, и ее колонны покрыты багровым лаком. Одиноко посреди храма, пред священным словом стоят две колонны белого гранита, как два свидетеля, и мне кажется, что в них воплощена религиозная и отвлеченная нагота этого святилища».

В этот вечер, размышляя о религии знака, которая встала перед ним в своей математической наготе, Клодель записал:

«Пусть другие в рядах китайских письмен открывают голову барана, пясти рук, ноги человека, солнце, которое восходит за деревом. Я же исследую в них капканы более без-

выходные.

Всякое письмо начинается с черты или линии, которая сама по себе в своей длительности представляет чистый знак личности. Линия или горизонтальна, как всякое явление, которое в одном параллелизме к своей собственной сущности находит достаточное основание бытия; или вертикальна, как дерево, как человек, указывая на действие и утверждая; или наклонна – тогда она обозначает движение и *чувство*.

Латинская буква имеет в основе линию вертикальную; китайский же знак, думается, избрал первоосновой горизонтальную. Латинская буква властным жестом утверждает, что вещь такова; китайский же знак *есть* та вещь целиком, которую он знаменует.

И та, и другой – символы. Возьмите, например, цифры: и буквы, и цифры одинаково отвлеченные образы. Но буква в своей сущности аналитична: слово, составленное из них, есть последовательность утверждений, которые глаз и голос разбирают по слогам.

Китайские знаки представляют, если можно так выразиться, развитие цифры. Слово существует последовательностью букв, знак – соответствием черт.

Разве нельзя себе вообразить, что в этом последнем горизонтальная линия, например, обозначает вид, вертикальная – индивидуальность, извилистые во всем их многообразии – совокупность свойств и устремлений, которые всему придают смысл, точка, висящая в пространстве, какое-ни-

будь соотношение, которое надо только подразумевать?

Так, знак китайского письма можно рассматривать как схематическое существо, написанную личность, подобно существу живущему обладающее своей природой, своими свойствами, присущей ему действительностью и внутренними качествами, собственной анатомией и собственным лицом.

Этим объясняется благоговение китайцев перед письмом; самые ничтожные бумажки, отмеченные таинственными знаками, сжигаются с почтением. Знак – это существо; поэтому он священен. Изображение идеи здесь является в известном смысле идиолом. Такова основа этой религии знака, свойственной только Китаю».

IV

Составив себе представление о чертеже молитвы и мысленно начертив логический кристалл китайского ума, в гранях которого отражается отвлеченное, Клодель подумал, что следующей ступенью познания Востока должно стать представление о чувствительности – о характере китайского романтизма. Поэтому он отправился осмотреть сады.

Он шел по черной и жидкой грязи вдоль улицы-канавы и тщательно отмечал все свои впечатления:

Половина четвертого. Белый траур. Небо точно закутано в простыни. Воздух сырой и теплый. Вонь сильная, как динамит. Пахнет маслом, чесноком, жиром, потом, опиумом,

мочой, калом и падалью. Стена змеится и вьется; ее хребет из кирпичей и прорезных черепиц напоминает спину пресмыкающегося дракона; нечто вроде головы в клубах дыма заканчивает ее. Это здесь. Он постучался в черную дверцу. Через ряд низких прихожих и узких коридоров он проник в необычайное место.

Перед ним была гора, рассеченная пропастью, куда можно было спуститься по крутым карнизам. Подошва омывалась маленьким озером, наполовину покрытым зеленой плесенью. Через него наискось, зигзагами, перекинут мост. Чайный домик, на столбах розового гранита, отражал в черно-зеленой воде свои двойные триумфальные крыши, которые, как распростирающиеся крылья, точно приподымали его от земли. Гигантские голые деревья, как железные канделябры, вбитые в землю, затемняя небо, тяготели над садом.

По сложному лабиринту тропинок он достиг киоска на вершине. Оттуда сад казался вогнутой глубоко долиной, полной храмов и беседок, и посреди деревьев вставала целая поэма крыш. Воздух зеленый – «точно смотришь сквозь старое стекло». Молчание глубокое, – «как на лесном перекрестке зимою».

Это был сад, устроенный синдикатом торговцев чаем и рисом для своих собраний.

«Это сад из камней, – думал Клодель. – Как старые итальянские и французские рисовальщики, китайцы поняли, что сад, благодаря замкнутости своей ограды, должен суще-

ствовать сам в себе и твориться из всех своих частей. Точно таким же образом, как пейзаж слагается не из травы и тона листвы, но согласованием линий и движением почвы, так же и китайцы свои сады в буквальном смысле слова *строят* из камней. Вместо того, чтобы живописать, – они лепят.

Камень, пластический и свободно поддающийся моделированию, по разнообразию своих планов, форм, контуров и рельефов кажется им более покорным и более пригодным для создания человеческого убежища, чем растение, сведенное к своей естественной роли украшения и орнамента. Природа сама готовит им материалы, сообразно тому, как рука времени, мороз, дождь стирают, сверлят, делают зазубрины, впадины в скалах своими вникающими пальцами. Лица, животные, костяки, руки, раковины, торсы без головы, переплетенные листвою и рыбами, – китайское искусство овладевает этими странными формами, подражает им и располагает их с утонченным мастерством».

В тот же день Клодель посетил сад еще более необычайный. Была уже почти ночь, когда он вошел в замкнутую ограду, до самых стен наполненную широким пейзажем. Это был круговорот скал, хаос, груды опрокинутых глыб, нагроможденных морем, проломившим свой лед.

«Это вид на область Гнева. Эта бледная пустыня точно мозг, рассеченный перекрещивающимися бороздами. Китайцы сдирают кожу с пейзажа. Необъяснимый, как природа, этот уголок кажется беспредельным и сложным, как она

сама», – думал Клодель.

Из середины хаоса подымалась сосна, черная и скрученная. Тонкость ее ствола, цвет ее взлохмаченных косм, насильственный вывих ее ветвей, несоразмерность этого единственного дерева со всею мнимой страной, над которой оно царило, точно дракон, взвившийся, как дым, и бьющийся в облачном вихре, ставили это место для Клоделя вне всего до сих пор им виденного. Оно казалось фантастическим гротеском. Могильные кустарники – туи и тисы – одушевляли это смятение своей сосредоточенной чернотой. А посредине ограды, в низких сумерках вечера, темным чудовищем вздымалась большая скала, как музыкальная тема мечты и тайны. Пораженный изумлением, Клодель молча стоял перед этим бодлэровским пейзажем, созерцая загадочный «Документ Уныния».

V

Ознакомившись таким образом с двумя сторонами таинственной души Китая. Клодель мог заглянуть в интимную жизнь гигантского муравейника.

Была ночь. Шел тихий дождь. Небольшой группой, руководимые полицейским как проводником, они – несколько европейцев – вышли для осмотра города. Дорога вела переулками, проходами, лестницами, подземными ходами и вывела во двор храма, который на ночном небе темным силуэтом

подымал загнутые рога своих крыш. Глухой свет лучился из-под темного портика; пещера была наполнена дымом ладана и докрасна раскалена тусклым пламенем. Идол был отделен деревянной решеткой от своих присных и от престола, на котором лежали гирлянды плодов и стояли миски с пищей. Потолка не было видно. Смутно можно было различить бордатовое лицо гиганта. Жрецы сидели вокруг овального стола.

Потом они снова шли по узкой улице посреди темной толпы, освещенной только раскрытыми настежь лавками. Это были столярные мастерские, ателье гравировальщиков, портные, сапожники, меховщики, бесчисленные кухни, где посреди чугунов с лапшой и бульоном трещало жаркое; черные провалы, в глубине которых слышался плач ребенка; среди гробов, поставленных столбами, светился огонек трубки. На поворотах улиц и на изгибах маленьких каменных мостов в нишах за железной решеткой, между двумя красными свечами, стояли идолы.

После долгого пути под дождем и по грязи они пришли в тупик, грубо освещенный светом большого фонаря. Высокие глухие стены цвета крови, цвета язвы выкрашены охрой такой красной, что свет, казалось, лучился от них. Круглая дыра снова вывела во двор храма. Храм этот – мрачная зала. Из нее несет запахом земли. С трех сторон она украшена двумя рядами идолов, которые поднимают мечи, лютни, розы и ветви кораллов. Проводник пояснил, что это «Годы человеческой жизни».

Клодель задержался на минуту, чтобы найти двадцать седьмой год. Прежде, чем нагнать ушедших, он заглянул в маленькую нишу за дверью: коричневый демон с четырьмя парами рук, с лицом скорченным от ярости, прятался там, как убийца.

И снова путь по кишасим улицам, среди хаоса десяти тысяч невидимых лиц. Он зашли в курильню опиума. Это было длинное и большое здание, в два этажа, наполненное синим дымом. Стоял дух, похожий на запах жженных каштанов, глубокий, сильный, сосредоточенный, как удар гонга. В тумане можно было различить маленькие лампочки для опиума, точно души курильщиков. «Могильное курево, которое устанавливает между нашим воздухом и сновидением среднюю атмосферу, вдыхаемую посвященными в эти мистерии», — думал Клодель. Потом был рынок женщин. Как животные, выведенные на базар, на низких скамеечках сидели проститутки. Головы их были украшены цветами и жемчугом. Они были одеты в широкие шелковые блузы и просторные вышитые панталоны. Положив руки на колени, они сидели неподвижно, ожидая прохожих. Рядом со своими матерями, так же одетые, как они, и такие же неподвижные, сидели маленькие девочки.

Когда Клодель, пройдя двойным подземным ходом, из этой человеческой гущи прохожих, носильщиков, прокаженных, нищих, конвульсионеров вышел, наконец, в Европейский квартал, ярко освещенный электричеством, он говорил

себе:

«Точно так же, как существуют книги об ульях, гнездах, о колониях мадрепор, – почему не изучают человеческие города?»

Париж – столица царства, в своем равномерном концентрическом развитии множит образ того острова, на котором он был замкнут вначале. Лондон – это противоположение органов, он собирает и производит. Нью-Йорк – это конечная станция: это дома, выстроенные между пристанями прибытия и отправления, плотина, застроенная верфями и складами. Как язык, который принимает и распределяет пищу, как маленький язычок, лежащий в глубине гортани между двумя проходами, Нью-Йорк между двумя своими реками – Северной и Восточной – расположил на одном берегу на Long Island свои доки и склады, а с другой стороны через Джерсей Сити и через двенадцать железнодорожных линий, вытянувших свои амбары вдоль Гудзона, получает и отправляет товары всего Континента и всего Запада; активная точка города, целиком составленная из банков, биржи и контор, является как бы оконечностью этого языка.

А улицы китайских городов созданы для того, чтобы идти вереницей: в непрерывном ряду без конца и без начала каждый занимает свое место; это скважины, устроенные между домами, похожими на ящики, в которых вышибли один бок и где люди спят вперемежку со своими товарами».

«То, что больше всего отличает этот город, по улицам ко-

того я прошел только что, от всех других городов, виденных мною, – это отсутствие лошадей. Это исключительно человеческий город. Кажется, будто китайцы держатся правила никогда не прибегать к помощи животного или машины в тех случаях, когда работа может дать заработок человеку. Это объясняет и узость переулков, и лестницы, и выгнутые мосты, и дома без стены, и извивность этих проходов и коридоров. Город составляет одно сжатое целое, один промышленный пирог, сообщающийся во всех своих частях. Когда наступает ночь, каждый баррикадируется, а днем не существует дверей, т. е. таких дверей, которые можно запирать. У двери здесь нет официального значения – это только приспособленная дыра. Нет стены, которая через какую-нибудь трещину не давала бы проскользнуть тонкому и ловкому существу. Здесь нигде не встретишь широких улиц, необходимых для общего массового движения: это только собирательные коридоры – коллекторы, приспособленные проходы.

Я уношу с собою впечатление жизни тесной, наивной, беспорядочной, города одновременно и раскрытого и переполненного, единого дома, в котором живет многочисленная семья. Теперь я видел древний город, чуждый; современных концепций и напрасных устремлений, город, в котором человек живет, повинуюсь двойной неволе – инстинкта и традиции.

Нельзя ли установить специальные методы для его изучения? Геометрию улиц? Меру углов? Выкладки перекрест-

ков? Расположение осей? Все это движение разве не параллельно им? А все, что отдых и удовольствие, – не перпендикулярно?

Длинная книга...».

VI

Логика молитвы, логика храма, логика письма, логика садов, логика города – вот ступени посвящения в мистерии Востока, по которым шел Клодель. Теперь ему предстояло быть посвященным в логику смерти.

Он поселился в старой пагоде за городом, на вершине холма, посреди обширных кладбищ. Он так описывает путь к своему дому:

«Вы подымаетесь, вы спускаетесь, проходите мимо большого банана, который, как Атлас, мощно утвердившись коленом и плечом на своих искривленных суставах, точно готовится принять бремя неба: у ног его маленькая часовня, в которой сжигают все бумажки, отмеченные написанным словом, как будто приносят жертву письма суровому богу дерева. Вы поворачиваете снова и снова по извилистой тропинке, и вот мы вступаем, в страну могил. Вечерняя звезда, как святой, творящий молитву в уединении, видит, как солнце исчезает внизу ее под глубокими и прозрачными водами.

Печальная область, которую мы созерцаем при зеленоватом свете мутного дня, сплошь покрыта желтой и грубой

шерстью, как шкура тигра. От подошвы до гребня холмов, между которыми лежит наша дорога, и с противоположной стороны долины – другие горы, куда только глаз хватает, издырявлены могилами.

Смерть в Китае занимает не меньше места, чем жизнь. Усопший, как только он обратился в труп, становится вещью значительной и не внушающей доверия, мрачным покровителем, склонным вредить. Он – некто, кто пребывает здесь, кого надо примирить с собою. Связь между живыми и мертвыми развязывается с трудом, обряды остаются и вековечатся.

Сперва умершие в своих крепких гробах остаются долго внутри дома, потом их выносят на воздух или прячут в укромном месте, до тех пор, пока заклинатель мертвых не найдет области и места для могилы. Тогда начинают устраивать гробницу, с величайшей тщательностью, под страхом того, что дух, почувствовав себя в ней неудобно, не пошел бы бродить вне ее. Склепы высекаются в склонах гор в твердой и первобытной земле. И в то время, когда жалкие толпы живых теснятся в глубине долины в болотистых и низких впадинах, мертвые на просторе раскрывают свои обиталища к Солнцу и далям.

Могилы имеют форму омеги, начертанной по склону холма. Полукруг из камней обнимает покойника, и посередине вздымается небольшой горб, точно кто-то спит под одеялом: это земля, раскрывая ему свои объятия, принимает его в се-

бя, приносит его себе самой в жертву.

Спереди помещается табличка, на которой написаны титулы и имя, потому что китайцы предполагают, что известная часть души, остановившись, чтобы прочесть свое имя, пребывает над нею.

Все пространство земли, возвышающееся над грязью долин, занято -обширными и низкими могилами, подобными отверстиям замуравленных колодцев.

Я сам живу в этой области гробниц и каждый раз различными путями поднимаюсь на вершину холма, где стоит мой дом.

Город лежит внизу, на другом берегу Желтого Мина, который стремится свои буйные и глубокие воды между устоями Моста Десяти-Тысяч-Веков. Днем видно, как, подобные каменным закраинам могил, разворачиваются укрепления растерзанных гор, сжимающих город (голуби, которые реют над башней одной из пагод, дают почувствовать громадность этого пространства); видны двурогие крыши; два холма, покрытых деревьями, поднимаются между домами, а на реке скопления дровяных плотов и джонок с кормами резными, как иконы. Но теперь слишком темно; внизу огонь еле жалит сумерки и туман. По знакомой дороге, скользя между сенями могильных сосен, я прихожу к обычному своему месту. Это тройная могила, почерневшая от моха и от старости, вороненая, как стальные доспехи.

Я прихожу сюда слушать...

В китайских городах нет ни фабрик, ни экипажей: единственный шум, который слышен, когда наступает вечер и прекращаются стуки ремесл, – это звуки человеческого голоса.

Его я прихожу сюда слушать, так как тот, кто утратил интерес к смыслу слов, произносимых перед ним, может прислушиваться к ним ухом более чутким. Больше миллиона людей живет там: я слушаю, как это множество говорит на дне озера вечернего воздуха. Это говор стремительный и сверкающий, прорезанный неожиданными forte, похожими на звук разрываемой бумаги. Иногда мне кажется даже, что я различаю ноту и переливы, вроде того, как настраивают барабан, положив пальцы на определенные места. Различный ли шум встает над городом в различные моменты дня? Мне бы хотелось это проверить.

Сейчас вечер. Совершается огромный обмен новостей дня. Каждый думает, что говорит один: дело идет о столкновениях, о пище, о событиях в своем хозяйстве, в своей семье, в ремесле, в торговле, в политике. Отдельное слово не исчезает: оно вносит неисчислимые вариации в общий голос, с которым сливается. Освобожденное от той вещи, которую оно означает, оно существует лишь как непонятный звук, его сопровождающий, как восклицание, как интонация, как ударение. Существует ли слияние смыслов, подобное слиянию звуков, и какова грамматика этой общей речи? Гость мертвых, долго слушаю я этот ропот, этот шум языка живых.

И вот время возвращаться. Высокие колонны сосен, между которыми ведет моя дорога, углубляют тень ночи. Это час, когда светящиеся мухи становятся видимы».

VII

В эту древнюю, терпкую, замкнутую культуру, в которую, кажется, можно вступить только одним путем – через двери рождения, Клодель нашел свой собственный путь, ведущий через область смерти. Он нашел свою точку зрения на китайскую жизнь, на высотах, занятых гробницами, он нашел подходящее себе место пребывания – пагоду, окруженную кладбищами.

Ничто так глубоко и внутренне не понял он в Китае, как душу мертвых и отношение к ним живых.

Это было в праздник Седьмого месяца, когда земля вступает в сон и успокоение, когда с наступлением сумерек по темной реке отплывают священные барки, роняя в воду огни, когда флейты указывают путь умершим, удар гонга собирает их, как пчел, а вспышки пламени во мраке успокаивают и удовлетворяют их. Что могло быть более понятно ему, как не «деньги мертвых» – эти люди, дома и животные, вырезанные из тонкого картона – «выкройки жизни», которых требует умерший? Их сжигают в эти дни, чтобы они шли к ним.

Переводчик Эсхила и ученик Маллармэ, он всю жизнь претворил в слово, и слово не было ли для него «выкройкой

жизни» – «монетой мертвых»?

Смерть сделала ему понятным сон.

«Нет ничего необычайнее города в тот час, когда люди спят. Улицы кажутся аллеями некрополя; дома, которые укрывают сон, благодаря своей замкнутости кажутся торжественными и монументальными. То странное изменение, которое совершается над лицами мертвых, каждый испытывает во сне, в котором он погребен. Все молчаливо, так как этот час, когда земля кормит своим молоком, и ни один из детей ее не касается напрасно ее груди: и богатый, и бедный, и ребенок, и старик, и справедливец, и преступник, судья и заключенный, и человек наравне со зверем, все вместе, как маленькие братья, – все сосут! Все тайна, потому что – вот час, когда человек причащается своей матери».

Эти слова дают нам в руки ключ ко всей сложной книге «Познание Востока», которая проникнута единым непосредственным чувством к питающей матери-земле. Картонные деньги мертвых в его руках оказываются самой настоящей реальностью жизни. Мать-Земля и причащение к ней человека сном, пищей, усталостью становится основной темой творчества Клоделя. Как далеко мы ушли от привычных экзотических «Chinoiseries» и других едких раздражителей вкуса, свойственных экзотике дальнего Востока. Китай у Клоделя, несмотря на все обилие и на всю реалистическую точность местных деталей и красок, встает для каждого, как его собственная древняя человеческая родина.

Мы прошли вместе с Клоделем первые ступени его посвящения в тайны Востока, испытаем же вместе с ним пафос посвященного. В час, когда «первая черта солнца просекает девственный воздух», выйдем вместе с ним на широкий и пустой простор и, оставив за собой неровную дорогу, направимся к горам через поля рису, табаку, бобов, огурцов и сахарного тростника. Надо идти долго.

«С плоского дна равнины я вижу горы, которые в солнечной славе восседают, как сто старцев. Солнце Духова дня освещает землю, ясную, и украшенную, и глубокую, как церковь. Воздух так свеж и ясен, что мне кажется, что я иду совсем нагой. Всюду мир. Перед путником раскрывается пространство приветливое и торжественное. Путь ведет по узким ремням земли, которые обрамляют рисовые насаждения. Я знаю, что с высоты эта равнина с ее водными полями похожа на старую церковную оконницу с неровными стеклами, заключенными в свинцовые ободки: холмы и деревни четко выделяются.

Путник идет по рисовым полям, по апельсинным рощам, через деревни, охраняемые у выхода большим бананом (это Отец, которому усыновлены все дети округа), а с другой стороны, около водопоя и выгонов, кумирней во имя гениев селения, которые – нарисованные на створках дверей, вооруженные с ног до головы, с руками на животе – косят друг на друга свои трехцветные глаза.

Банан здесь не охватывает землю своими руками, как его

братья в Индии, но выпрямляясь одним изгибом плеча, он подымает свои корни к небу, как связку цепей. Лишь только ствол приподнялся на несколько футов над землей, он старательно высвобождает свои члены, как рука, что несет перед собою захваченный в горсть пук веревок. Медленно выпрямляясь. это чудовище тянет, напрягается и тужится во всех позах усилия, столь тяжкого, что лопается его грубая кора, и мускулы вылезают вон из нее. Это и упоры, и наклоны, и извороты, и искривления поясницы и плечей, и напряжение поджилок, и системы подъемов и рычагов, и руки, которые расправляются и тянутся, точно хотят сорвать ствол с его гибких суставов. Это узел пифонов, это гидра, которая с остервенением вырывается из вязкой земли. Кажется, что банан приподымает всю тягу глубин и поддерживает ее всю системой напряженных членов.

...Неутомимый пешеход, проникательный наблюдатель длины теней, я не теряю ничего из царственной церемонии дня, пьяный видением, я понимаю все»...

VIII

«Моя рука лежит на бумаге и я пишу. И это ничем не отличается от работы шелковичного червя, сучащего паутину из листа, им пожираемого».

В глубоком уединении своей пагоды, окруженной кладбищами сотен поколений, написал Клодель свою трагедию

«Отдых Седьмого дня». Если «Познание Востока» – призма, которую он разложил на все тона солнечного спектра свои первые впечатления Китая, то «Отдых Седьмого дня» – это увеличительное стекло, которое, как в фокусе, сосредоточило все, что он пережил и понял, прикасаясь к этой древней, людной и все же первобытной земле.

«Отдых Седьмого дня» – это трагедия пищи и земли, трагедия растительных, древесных первооснов человека. Нарушена грань между мертвыми и живыми. Земля извергает своих мертвецов, и они приходят тревожить живых. Император Срединного царства, «живой и облеченный в крест тела своего», спускается в толщу земли – в подземное царство, чтобы спросить Императора Мертвых об обиде его. Он проходит по всем кругам Ада. «Земля – заимодавица: она дает людям пищу, а затем требует обратно их тела и вместе с ними пленяет ту частицу божественного огня, который тлеет в нем».

«Представь себе, что некто доверил тебе золото...», – говорит ему Демон. «Но этого мало... Представь себе, что ты дал бедняку в жены свою единственную дочь, а он отдал ее в публичный дом. Но и этого мало. Предположи, что человек таинственным образом передал тебе свою собственную жизнь. И все же это меньше, чем следует понимать. Знай, что владыка Небес создал тебя, дав тебе свой образ».

«Семя зла заложено вместе с алчбой пищи»... «Всякий кто ест – умрет».

Но когда Император достигает самого сердца зла – «горького слияния кощунства с Небытием», ему открывается тайна Искупления; он находится в той точке земли, где «Сатана лицом к лицу выносит Бога» и бытием своим свидетельствует Справедливость. Здесь равновесие мира восстановлено.

Император возвращается на землю, опаленный подземным огнем, «как обугленная головня, покрытая собственным пеплом». Лицо его стерто: он – одни уста, пришедшие возвестить день чаяния – отдых седьмого дня. (В Китае не существует недельного отдыха). Жезл в его руках расцвел и стал крестом: дух пересек плоть. Крест – это человек, стоящий прямо, как дерево, с молитвенно распростертыми руками.

Трагедия заканчивается безмерным гимном Земле: торжественная ясность плодоносящей земли, бытие в настоящем, апофеоз летнего заката над созревающими полями. «Успокоение, как после приятия пищи... Удовлетворение, как после объятия мужчины и женщины».

Идеологии Запада и Востока органически переплелись и сочетались в этой трагедии. Эсхил и Конфуций, Плотин и Лао-Тзе образуют тот уток, которым она выткана.

Она не является новым звеном в той цепи трагедии личности, основные этапы которой означены именами Гамлета, Манфреда, Фауста, Акселя..., она поворот трагического сознания бытия в иную сторону, она предтеча грядущих мистерий европейского духа. Пока же она стоит совершенно оди-

ноко среди искусства последнего века.

Такого сознания земли и своей сыновности до сих пор не было ни у кого на Западе. Но в книге «Познание Востока» есть еще более величественное «возглашение», обращенное Клоделем к земле Китая, и им я закончу свои слова о Клоделе.

«Я приветствую эту землю, подобную земле Ханаана, не играющим фонтаном придуманных слов, но безмерная речь подымается во мне, охватывая подошвы гор, как море коло-сьев, перерезанное тройным рукавом реки. Я наполняю собой межигорье, как равнина с ее путями. Все глаза поды-мая к вечным горам, я всесоборно приветствую честное тело Земли. Не только одежду ее я вижу теперь, но самые чресла ее и гигантское нагромождение членов. О, края чаши вокруг меня! От вас мы принимаем воды Неба, и вы – престол Приношения!

В это влажное утро, на повороте дороги, пройдя дерево и гробницу, я видел, как мрачное побережье, прегражденное внизу огнезарной чертой реки, вздымалось огромное, дымящееся молоком в белом полдне.

И как тело опускается сквозь влагу силой своего веса, в течение четырех неподвижных часов я погружался, чувствуя божественное сопротивление света.

Я стою посреди совершенно белого воздуха. Телом, которое не отбрасывает тени, я славлю оргию зрелости.

И весь день до самого заката не истощит моего славосло-

вия. В сумрачный час, когда по апельсинным лесам свадебный поезд с пылающими факелами провожает носилки жениха, все мое существо порывается взрывом кликов и приветствий к пурпурному Знаку над мрачным кольцом дымящихся гор.

Я приветствую тебя – порог, – грубая очевидность надежды, нч-града неустыдившемуся человеку! Я простираю руки к выносу Даров мужественного света! Осенний триумфатор – листва над моей головой переплетена с маленькими апельсинами.

Но мне надо снова, еще раз отнести к людям это лицо, с детских лет обращенное к смерти, как лицо певца, который с полуоткрытыми губами, с сердцем, охваченным ритмом, со взглядом, сосредоточенным на нотах, ждет такта, чтобы вступить в хор».

Лица и маски. Организм театра

I

Театр есть слияние трех отдельных стихий – стихии актера, стихии поэта и стихии зрителя – в едином моменте.

Актер, поэт, зритель – это осязаемые маски тех трех основных элементов, которые образуют каждое произведение искусства.

Момент жизненного переживания, момент творческого осуществления и момент понимания – вот три элемента, без которых невозможно бытие художественного произведения. Они неизбежно соприсутствуют как в музыке, так и в живописи, так и в поэзии. Так они могут осуществляться последовательно в одном и том же лице, хотя это не неизбежно.

Возьмем возникновение поэтического произведения. Сперва момент жизненного переживания, доступный любому человеку, но только из поэта делающий поэта. Гете требовал, чтобы в основе каждого художественного произведения лежал случай жизни.

Затем, иногда спустя много лет, творческое осуществление: смутное жизненное переживание воплощается в слова. Слова могут говорить о совершенно ином, но жизнь, их оду-

хотворяющую, будет давать отстоявшаяся *воля* пережитого.

Эта *воля* скрыта в них потенциально. Она проявится и вспыхнет только в последний момент, определяющий бытие произведения, – в момент понимания. Момент понимания по объективному значению своему в искусстве не только не ниже, но, может быть, выше, чем творчество.

Художественное произведение начинает существовать как живая и действующая воля не с того момента, когда оно создано, а с того, – когда оно понято и принято.

Первым понимаемым произведением может быть сам же поэт. Вся заключительная работа и окончательная художественная отделка основаны на этом понимании.

Но точно так же как первый момент жизненного переживания, так и третий момент понимания могут, но вовсе не должны совмещаться в одном лице. Поэт может создать произведения, одухотворенные волей не своих, а чужих переживаний, интуитивно им понятых, и в то же время может сам совершенно не понимать им созданного. Мы имеем слишком много примеров такого непонимания, и слова Белинского молодому Достоевскому: «Да понимаете ли вы сами, *что* вы написали?» – останутся классической формулой. Творческий акт понимания принадлежит читателю, которым в данном случае был Белинский, и от талантливости, восприимчивости или бездарности читателя зависят бытие и судьба произведения.

Ясно, что здесь мы имеем дело с правильно построенной

триадой: переживание – это положение, творчество, по внутреннему смыслу своему противоречащее переживанию, – противоположение, понимание – обобщение. То, что существует в виде отдельных идеальных и разновременных моментов в каждом из простых искусств, мы видим – в виде трех конкретных сил, слившихся в одном и том же мгновении, – в сложном искусстве театра.

Драматург дает схему жизненного переживания, чертеж устремлений воли. Актер, по самой природе своей составляющий противоположение драматургу, ищет для этой воли в глубине самого себя жестов, мимики, интонаций – словом, живого воплощения.

Противоположные устремления драматурга и актера должны быть слиты в понимании зрителя, чтобы сделаться театром. Зритель – такое же действующее лицо в театре, как и они. От его талантливости и от его бездарности всецело зависят глубина и значительность тех тез и антитез, широта тех размахов маятника, которые он может претворить и синтезировать своим пониманием.

В области мысли моменты творчества и понимания могут быть разделены между собою не только годами, но даже столетиями, как мы видим на примерах Леонардо да Винчи, Ронсара или Вико. В театре же все три стихии должны слиться в одном мгновении сценического действия, иначе они не осуществляются никогда.

Это создает для театра условия существования, отличаю-

щие его от других искусств:

Театр не может творить для будущих поколений, – он творит только для настоящего.

Театр всецело зависит от уровня понимания своей публики и служит в случае своего успеха точным указателем высоты этого уровня для своего времени.

Театр осуществляется не на сцене, а в душе зрителя.

Таким образом, главным творцом и художником в театре является зритель. Без утверждения его восторга ни один замысел поэта, ни одно воплощение актера, как бы гениально ни были они задуманы, не могут получить своего осуществления.

Это создает для художников театра совершенно иные условия работы, чем в других искусствах. Здесь не может ставиться цель опередить свое время. У них одна задача, и более трудная и более глубокая, – понять и научить основные струны души своего поколения и столько, чтобы играть на них, как на скрипке.

Необходимость считаться с моральным и эстетическим уровнем своего времени вынуждает драматургов к известной примитивности и упрощенности, а одновременно создает то, что спустя века они являются для нас гениальными не только личным своим гением, но и гением всей своей эпохи.

Каждая страна и каждое десятилетие имеют именно тот *театр*, которого они заслуживают. Это нужно понимать буквально, потому что *драматическая литература* всегда на-

ходится впереди своей эпохи.

За последние годы постоянно приходится слышать жалобы театральных режиссеров на переживаемый кризис театра.

«Нельзя ли заменить актера каким-нибудь более подходящим материалом?» – спрашивают одни.

«Если драматурги не дают нам того, что нужно для сцены, то мы обойдемся и без них», – заявляют другие.

Такое отрицание то одного, то другого из трех элементов, составляющих театр, свидетельствует о том, что разлад действительно существует.

Поэт, актер и зритель не находятся в достаточном согласии между собою, чтобы встретиться в едином миге понимания.

II

Режиссер по своему положению в театре является носителем замысла драматурга, руководителем творчества актера и пониманием идеального зрителя. Он тот, для кого театр является таким же простым искусством, как лирика для поэта и картина для живописца. Он объединяет в себе триаду театра. Поэтому в эпохи процветания театра, т. е. полной гармонии элементов, режиссер не виден, не осязаем и неизвестен. Он исполняет свое дело незаметно. Слабый нажим правящей руки – и его роль исполнена. Ему не нужно ни инициативы, ни изобретательности.

Но если начинается разлад между зрителем, актером и автором, то режиссер силою вещей выдвигается на первое место. Он ответственен за равновесие сил в жизни театра и потому должен восполнить то, чего недостает в данный момент.

Нервность, изобретательность и талантливость современных режиссеров больше, чем все иные признаки, свидетельствуют о разладе театра.

Одни режиссеры видят корень зла в несовершенстве актера, другие – в невежестве драматургов относительно условий и потребностей сцены. Правы и те, и другие. Но то, что и актеры разучились играть и драматурги – писать, указывает, что это два разветвления одной причины, которую надо искать в душе зрителя.

III

Постараемся взглянуть на организм театра, взяв точкой опоры не драматурга, не актера, а зрителя.

История возникновения театра из Дионисовых действий, так, как ее представляют в настоящее время, является в виде постепенного отказа участников священной оргии от активности посредством выделения из своей среды сперва хора, потом одного, двух и, наконец, многих актеров.

Театр возникает из очистительных обрядов. Бессознательные наплывы звериной воли и страсти, свойственные

первобытному человеку, пронзаются музыкальным ритмом и находят исход в танце. Здесь и актер и зритель слиты воедино. Затем, когда хор и актер выделяются из сонма, то очистительный обряд для зрителя перестает быть действием, а становится очистительным видением, очистительным сновидением. Зритель современный остается по-прежнему тем же бессознательным и наивным первобытным человеком, приходящим в театр для очищения от своей звериной тоски и избытка звериных сил, но происходит перемещение реальностей: то, что он раньше совершал сам действительно, теперь переносится внутрь его души. И сцена, и актер, и хор существуют реальным бытием лишь тогда, когда они живут, преображаясь в душе зрителя.

Театр – это сложный и совершенный инструмент сна.

История театра глубоко и органически связана с развитием человеческого сознания. Сперва кажется, что с самого начала истории мы застаем человека обладающим одним и тем же логическим – дневным сознанием. Но мы знаем, что был же когда-то момент, когда «обезьяна сошла с ума», чтобы стать человеком. Космические образы древнейших поэмы и психологические самонаблюдения говорят о том, что наше дневное сознание возникло постепенно из древнего, звериного, сонного сознания. Грандиозные, расплывчатые и яркие образы мифов свидетельствуют о том, что когда-то действительность иначе отражалась в душе человека, проникая до его сознания как бы сквозь туманную и радужную толщу сна.

Если же мы сами станем анализировать свое собственное сознание, то мы заметим, что владеем им лишь в те минуты, когда мы наблюдаем, созерцаем или анализируем. Когда мы начинаем действовать, грани его сужаются, и уже все, что находится вне путей наших целей, достигает до нас сквозь толщу сна. Дневное сознание совсем угасает в нас, когда мы действуем под влиянием эмоции или страсти. Действуя, мы неизбежно замыкаемся в круг древнего сонного сознания, и реальности внешнего мира принимают формы нашего сновидения.

Основа всякого театра – драматическое действие. Действие и сон – это одно и то же.

IV

Внутренний смысл театра нашего времени ничем не различается от смысла первобытных Дионисовых оргий. Как те очищали человека от избытка звериной действительности и страсти, переводя их в ритм и в волю, так и современный театр освобождает зрителя от тяготящих его позывов к действию. Средства изменились и утончились: то, для чего надо было приводить себя в состояние музыкального иступления, стало совершаться посредством творимого искусством сновидения.

Зритель видит в театре сны своей звериной воли и этим очищается от них, как оргиасты освобождались танцем.

Отсюда основная задача театра – являть воочию, творить сновидения своих современников и очищать их моральное существо посредством снов от избытка стихийной действительности.

С этой точки зрения идеи о воспитательном значении театра получают новое освещение. Театр действительно служит делу утверждения общественности и гражданственности, но вовсе не проповедью тех или иных идеалов, вовсе ее моральными и героическими примерами (это все «литература», ничего общего с театром не имеющая), а выявлением тех преступных инстинктов, которые противоречат требованиям «закона» данного исторического момента. Любой театральный спектакль – это древний очистительный обряд.

Поэтому темой театральных пьес служит всегда нарушение закона. В эпохи стихийной и суровой воли рождается трагедия – очистительные сны о роковых страстях и о благородных порывах, нарушением закона превращающихся в преступление; в эпохи буйные и страстные процветает драма; в эпохи гражданского успокоения и счастья – бытовая и сатирическая комедия: очистительные сны о мелких любовных и общественных пороках. В каждый исторический момент у каждого народа театр представляет очистительную купель для тех возможных нарушений законности, грани которой точно определяются правовыми критериями народа.

Эсхилова «Орестейя» и «La dame de chez Maxime» с этой

точки зрения являются двумя таинствами одного и того же обряда, и очистительная сила любого популярного фарса и водевиля ничем не меньше, чем очистительная сила шекспировской трагедии.

Воспитательное значение театра не в том, что он кем-то и для чего-то руководит, а в том, что он является предохранительным клапаном нравственного строя. По содержанию репертуара и по форме пьес можно всегда с точностью судить, какие преизбытки угрожают стройности человеческого общежития.

Но в этом случае отнюдь не следует смешивать драматической литературы с театром, осуществленным в сновидении зрителя. Читая тексты Шекспира и Эсхила, мы имеем дело с чистой литературой и совершенно не можем еще судить, сколько в этой литературе было «театра».

Об утверждении, о свершенности театра говорят только восторг зрителя, только аплодисменты залы.²⁶

²⁶ Примечание. Несколько примеров, когда драматическая литература, ставшая ныне классической, не стала театром в момент своего возникновения. Во Франции в XVII веке полный провал на сцене потерпели «Скупой», «Мещанин во дворянстве», «Мизантроп» Мольера, «Баязет», «Британник» и «Федра» Расина, а наибольшим сценическим успехом века были «Тимократ» Томаса Корнеля и «Le Mercure galant» Бурсо. И если нам нужно составить себе мнение о театре XVII века, то следует его составлять по этим средним пьесам средних авторов, потому что драматическая литература вышеупомянутая становится театром только в XVIII веке.

V

Причины театрального разлада, переживаемого русским театром, лежат прежде всего в душе зрителя.

Поспешно идя культурно-историческими путями, мы растянулись на несколько столетий. Нет никакой возможности провести линию уровня законности в том обществе, где мораль сверхчеловека перепутана со «страхом Божьим». В России не было никогда единого всенародного театра. Русский театр был бытовым театром то того, то иного более или менее устойчивого класса общества, то купеческим, то дворянским, то чиновничьим: то театром Островского, то театром Грибоедова и Тургенева, то театром Гоголя. Русская интеллигенция благодаря своему универсально-собирательному характеру умела обобщать эти типы театра и создала на один момент свой собственный театр – театр Чехова.

Наивность и доверчивость – вот те таланты, которыми должен обладать зритель для создания великого театра.

Но наивность в несравненно большей степени свойство культуры, чем варварства. Истинно культурному человеку свойственно с глубоким и наивным восторгом встречать все новые формы чужеземных культур; у него есть врожденный вкус к экзотизму. Варварам же свойственны скептичность и недоверчивость, а в увлечении – быстрая пресыщенность.

В русском обществе существуют одновременно: и глубо-

кая, почти оскорбительная скептическая по отношению к формам эстетическим, которыми оно так легко пресыщается, и наивная доверчивость в области вопросов моральных, правовых и религиозных.

Основная ошибка всех театральных опытов последних лет в том, что они стремились удовлетворить эстетическим требованиям публики. Это – задача совершенно невыполнимая, так как у русской публики пока еще нет эстетических потребностей, а есть только эстетические капризы и скептицизм варварской пресыщенности, который никогда не даст возникнуть на этой почве ни одному сновидению. В этой области русская душа еще не имеет тех избытков, от которых ей было бы необходимо освободиться при помощи очистительных обрядов.

Наоборот, область моральных потребностей, в которых русская публика крайне наивна, доверчива и невзыскательна, была совершенно забыта при этих опытах.

Правда, моральные потребности русской публики выразились за последние годы в очень широких и общих идеях освободительного характера в сферах любви и в сферах политики, именно в тех областях, которые запрещены русскому театру. Но нельзя отрицать, что именно здесь и именно в последние годы очистительные обряды были совершенно необходимы и что театр как предохранительный клапан законности мог бы сыграть громадную уравновешивающую роль.

Успех пьес Леонида Андреева указывает на характер тех сновидений, которые охотно воспринимаются душою русского зрителя. Грубая постановка моральных вопросов, декламирующий пафос, лубочная символика мирового характера, отрывочный характер действия делает их более похожими на кошмары, чем на сны.

Что же касается эстетического театра, удовлетворяющего потребностям московской и петербургской эстетствующей интеллигенции, то он целиком состоит из пьес иностранных драматургов: Метерлинка, Ибсена, Пшибышевского, Гамсуна... У нас нет своих снов; мы видим сны чужих стран. Видим их иногда очень ярко, но они нас не удовлетворяют и ни от чего не очищают нас. В конце концов мы, не умея заснуть, начинаем иронизировать.

VI

Существует в настоящее время лишь одно театральное зрелище, которое безусловно владеет доверием публики. Это – кинематограф.

Элементов искусства будущего следует искать не в утончениях старого искусства, – старое должно раньше умереть, чтобы принести плод, – будущее искусство может возникнуть только из нового варварства. Таким варварством в области театра является кинематограф.

Мы видели, как в театре актер постепенно оттеснял зри-

теля со сцены для того, чтобы стать его сновидением. В кинематографе эта линия завершается: зритель окончательно разделен с актером, — пред ним только одна световая тень действующего человека, безгласная, но одухотворенная нечеловеческой быстротой движений. И все же это видение о действии, следовательно — театр.

Популярность кинематографа основана прежде всего на том, что он — машина; а душа современного европейца обращена к машине самыми наивными и доверчивыми сторонами своими.

Кинематограф дает театральному видению грубый демократизм дешевизны и общедоступности, вождельный демократизм фотографического штампа.

Кинематограф, как театр, находится в полной гармонии с тем обществом, где газета заменила книгу, а фотография — портрет. У него все данные для того, чтобы стать театром будущего. Он овладевает снами зрителя посредством своего жестокого реализма. В эстетических потребностях народных масс он заменит старый театр точно так же, как в древнем мире римские бои гладиаторов заменили греческую трагедию. Под гипнотизирующую музыку однообразных маршей он показывает выхваченные сырьем факты и жесты уличной жизни. В маленькой комнате с голыми стенами, напоминающей корабля хлыстовских радений, совершается тот же древний экстатический, очистительный обряд.

Очищение от чего? Не от избытка воли и страсти, конеч-

но, а от избытка пошлости, от повторяемости жестов и лиц, от фотографически серых красок, от однообразно-нервного кружения большого современного города. Кинематографы, вертящиеся, точно китайские молитвенные машинки, на всех углах улиц, кинематографы, ради которых в католических странах пустеют не только театры, но и церкви, – свидетельствуют о громадности той потребности очищения от обыденности, о величии скуки жизни, которая переполняет города.

Эта сторона очистительных обрядов всегда останется за кинематографом. Но когда власть над сновидениями всех городов Европы перейдет из рук Патэ и Гомона, воображение которых не может подняться выше сеансов престижитаторства и детских нравоучительных рассказов, в руки предпринимателей более изобретательных, художественных и безнравственных, то у кинематографа откроются новые возможности. Он сможет воскресить искусство древних мимов и освободить старый театр от бремени мелкого очистительного искусства фарсов, обозрений и кафе-шантанов, которое ему пришлось принять на себя в городах. Тогда для театра драматического останется прежняя его область сновидений воли и страсти.

С этой точки зрения значение кинематографа может быть благотельно для искусства.

Французский и русский театр

I

Когда на русской сцене приходится смотреть произведения французского театра, то как бы хорошо ни были они поставлены, переведены и сыграны, всегда остается мучительное чувство глубокой и неизбежной дисгармонии.

Никакая французская пьеса не может лечь в формы русской сцены так, чтобы они пришлись по ней вплотную, как футляр по геодезическому инструменту, так, как приходится они театру Гоголя, Островского и Чехова.

Между тем как для немца Гауптмана, для фламандца Метерлинка, для поляка Пшибышевского русская сцена находит формы четкие и верные, иногда даже более удачные, чем на сценах их родины, самые нетрудные французские комедии, имеющие безумный успех в Париже, тускнеют, блекнут, из остроумных становятся плоскими, и утонченности их кажутся пошлостями.

То же самое повторяется тогда, когда французский театр делает попытку поставить пьесу русскую или немецкую. Постановки Гауптмана и Толстого в театре Антуана, несмотря на все усилия его талантливого директора и всю относитель-

ную гибкость того материала, которым он располагал, были совершенно неудачны. И в неудаче этой чувствовалась не случайная ошибка замысла, а коренная историческая невозможность.

Французская сцена представляет собой музыкальный инструмент, органически сложившийся и потому слишком сложный, очень точный и совершенно не гибкий. Она так математически точно соответствует стилю французской драмы, что не может поддаваться и гнуться согласно формам иноземного искусства. И, будучи сильна своим вековым прошлым, она гнет и по-своему переделывает произведения пришлого искусства.

Истинное национальное искусство не может быть податливым и гибким. Изменения совершаются в нем изнутри и наружу проступают трудно и туго. Столь нервные, тревожные и прихотливые искания новых сценических форм в современном русском театре можно объяснить только оскудением русской драмы, которая после Чехова не создала ничего нового.

Французский же театр является действительно национальным и так неразрывно связанным с формами своей сцены, как моллюск с извидами своей раковины.

Французские модные пьесы, с такой беспримерной ловкостью создаваемые остроумными парижскими драматургами, являются изысканными и прихотливыми цветами, которые могут цвести только в данной, а не иной точке земного шара.

Для них нужна эта тесная, немного потеряя, но ярко-освещенная зала театра, за стеной которого шумит праздная и нарядная толпа Больших Бульваров; нужна та утонченность понимания в связи с наивностью восприятия, которая делает парижанина таким благодарным зрителем всяких зрелищ.

Если зритель совершенно лишен непосредственности и творческой силы фантазии воспринимающей и обобщающей, то как бы ни были велики таланты автора и актера, – того *сновидения*, которое является единственной реальностью сценического действия, возникнуть не может.

Как характер и рост растения определяются всецело почвой и климатом той местности, в которой оно растет, так характер театра всецело зависит от зрителя.

Москвичи, которые по сравнению с петербуржцами являются характер экспансивный и наивный, немного восточный и немного южный, представляют несравненно более благодарную почву для создания театра. И мы видим, что театр Островского, так же как и театр Чехова, создались в Москве.

Так развитие и характер парижского театра почти всецело определены, особенностями и свойствами парижского народа.

Не зная близко парижанина, столь бессознательно по-южному свободного в своих нравах и в то же время столь строго ригористического и робкого во всех своих моральных убеждениях и теориях, невозможно понять, французских комедий, в которых с такою откровенностью тракуются свобод-

ные нравы и в то же время с полной убежденностью и непонятной страстностью защищаются самые наивные моральные тезисы. Свобода нравов и несвобода нравственности – вот что характеризует французов последнего века.

II

Французов поражает в русских больше всего наше духовное бесстыдство.

Ни один француз, разумеется, не определит этим словом то волнующее и притягательное впечатление, которое производят на него русские, между тем это именно так.

То, что русский начинает говорить с первым незнакомцем о самом главном и самом интимном; то, что он с такой ненасытной пытливостью расспрашивает и рассказывает о тайных движениях души, – французу кажется в одно и то же время и варварским, и диким, и притягательно бесстыдным, как нагота на публичному балу.

К основным чертам русского характера относится это непреодолимое -стремление душевно *обнажиться* перед первым встречным.

Сколько есть людей, которые не могут сесть в вагон железной дороги чтобы через несколько часов пути не начать подробно рассказывать случайному дорожному спутнику всей своей жизни с самыми сокровенными подробностями семейных и сердечных историй.

Стоит только вспомнить все разговоры на железной дороге в русской литературе: начало «Крейцеровой сонаты», первую главу «Идиота», несколько сцен из «Анны Карениной», многие из рассказов Глеба Успенского.

А если к этому прибавить те излияния, которые делаются в русских трактирах, под влиянием опьянения, и всегда касаются самого стыдного, позорного и скрытого, то становится совершенно понятным, что так поражает французов в русских и почему Жюль Лемэтр, разбирая «Грозу» Островского, писал:

«А что произошло дальше, вы себе можете легко представить, так как в России каждый муж, задавивший своего ребенка („Власть тьмы“), каждый студент, убивший процентщицу („Преступление и наказание“), каждая жена, изменившая своему мужу („Гроза“), ждут только удобного момента, чтобы, выйдя на людную площадь, стать на колени и всем рассказать о своем преступлении».

Это смелое обобщение Жюля Лемэтра перестанет казаться наивным, если проникнуть глубже и шире себе представить основные черты французского духа, диаметрально обратные духу славянскому.

Мы стыдимся своих жестов и поступков; боимся, чтобы они не показались окружающим неожиданными и необъяснимыми, и потому стремимся как можно скорее посвятить зрителей в их внутренний смысл.

Между тем французы, будучи мало стыдливými во всем,

что касается действия, поступков и всяких форм жизни, обладают непреодолимой стыдливостью при разоблачении тайных душевных побуждений, чувств и сложных переживаний.

Психология французских романистов, несмотря на ее утонченность, кажется неглубокой, потому что это всегда анализ самого действия, а не внутренних причин, его вызвавших.

Французы дико стыдливы во всем, что касается *переживаний*. Более спокойные и уравновешенные скрывают эту стыдливость за маской светской любезности; другие, более экспансивные, – за насмешкой, за шуткой, за французской «blague».²⁷

По известному цинизму, по известному поверхностному легкомыслию и веселости, которые становятся под конец маской, органически сросшейся с лицом, можно отличить всегда людей, склонных к особой чувствительности и непосредственности впечатлений.

Французы не стыдятся обнажать свое тело, но в них заложен непреодолимый стыд обнажения духа, который мы никогда до конца даже и понять не сможем.

Поэтому дух их всегда заключен в строгие и законченные формы, как в жизни, так и в искусстве, так как форма является истинной одеждой духа.

В жизни же эта стыдливость духа ведет к созданию масок.

²⁷ шуткой (фр.шнц.).

III

Если, проходя по парижским улицам, долго следить за потоком глаз, лиц и фигур, то скоро начинаешь замечать известную ритмичную повторяемость лица.

То, что казалось раньше человеческим лицом, вполне законченным в своей индивидуальности, оказывается лишь общей формулой, одной из масок Парижа.

В тесных домах и тесных улицах, залитых огнями и углубленных зеркалами, так много перекипает, что смотреть друг другу на голые лица, на которых написано *все*, было бы слишком страшно.

Лицо, лишенное маски, в Париже дает стыдное ощущение наготы, и по этой наготы лица парижане узнают иностранцев, провинциалов и особенно русских.

Здесь живут люди, одетые в маски с головы до ног; парижанин надевает лицо так же, как платье, как шляпу, как галстук, как перчатки.

И маска эта надета не только на лице: она в жесте, в голосе, в известном обороте речи, в интонации, в повторяемой фразе, в мотиве модной песенки, в изгибе талии – во всем, что может скрыть личность.

А скрывши, отчасти и выявить, так же, как парижанка, надевая платье, выявляет наготу своего тела, ловко подобранной и обтянутой юбкой давая прочесть всю линию бедра, но-

ги и колена.

Маска города является естественным следствием стыдливости и самосохранения.

Люди, собравшиеся сюда для жизни возбуждающей, острой и захватывающей, маской должны свое живое лицо защищать от проституирования.

И маска так плотно прирастает к ним, что они забывают о своем лице.

Образование маски – это глубокий момент в образовании человеческого лица и личности. Маска – это священное завоевание индивидуальности духа, это «*Nabeas corpus*» – право неприкосновенности своего штимного чувства, скрытого за общепринятой формулой.

Маска и мода тесно связаны друг с другом. Введение новых масок идыг теми же сложными путями, которыми идет введение новой моды.

Введение же новой моды – это сложная система, выработанная вековой традицией. Здесь почти не бывает революций, насильственных переворотов и *coups d'état*²⁸: мода течет медленно, каждый сезон вводя новую деталь покроя, осторожно изменяя комбинации цветов и периодически возвращая к сегодняшнему дню старке образцы давно отживших мод.

Портной в Париже должен быть и археологом, и историком, и живописцем. Ему приходится работать и в Галерее эс-

²⁸ государственных переворотов (*франц.*).

тампов в Национальной библиотеке, и внимательно следить за всеми красочными открытиями и устремлениями на картинных выставках.

Человек, не отдающий себе точного отчета об историческом значении красок импрессионистов и неоимпрессионистов, тонов Гогена, Сезанна и Матисса, никак не может быть парижским дамским портным.

Но значение одежды, создаваемой Парижем, вовсе не в том, чтобы скрыть и одеть тело; напротив: эта одежда только выявляет, раздевает и обрисовывает его. Назначение французского туалета – это скрыть и одеть дух, а вовсе не тело.

И как новые формы костюмов создаются в ученых лабораториях больших модных магазинов, – точно таким же образом новые маски духа, новые маски лица создаются в лабораториях театров, тайным сотрудничеством драматурга, актера и костюмера.

Чтобы новая человеческая маска получила право гражданства на парижских улицах, она должна появиться на сцене и быть официально закрепленной в афише и карикатуре.

IV

Парижане ходят в театр вовсе не для того, чтобы видеть сложное, страшное, голое человеческое лицо, затканное серыми паутинками жизни, – то, чего ищем мы, входя в театр: они идут, чтобы смотреть, изучать и выбирать новые маски.

И театр нигде так не соответствует потребностям публики и нигде настолько не сливается со своими зрителями, как в Париже.

Французские драматурги – это ловкие закройщики, ученые портные, которые не выходят за пределы традиционных формул сцены. Драма и комедия приняли в Париже такие же корректно-законченные формулы, как фрак, сюртук, смокинг. И драматические одежды шьются по фигуре актера с ловкостью изумительной и с искусством совершенным.

Пьесы, написанные Ростаном и Сарду для Сары Бернар в Режан, Морисом Доннэ – для М-ле Брандэс, Жюлем Ренаром для Сюзан Депре, Вилли – для Полэр, Флерсом и Кайавэ для Евы Лавальер. – это все платья, заказанные у перво-классного портного.

Только на вековых корнях и устоях может вырастать все истинно утонченное в искусстве.

Во французской пьесе такими вековыми и окаменевшими корнями являются все драматическое действие, интрига, завязки, коллизии, положения влюбленных. Эта область доведена до математического совершенства счетной машины, и в ней исчерпаны все мыслимые комбинации сценических положений.

Жизнь же, нервы и трепет пьесы – это новые маски актеров и та бесконечно разнообразная, отливающая змеиной чешуею рябь диалога, которая мертвую схему пьесы одевает в живую одежду слов и дает театру весь трепет жизни.

Французский театр в сценическом механизме дошел до математической схемы. Но когда в каком бы то ни было искусстве создается ряд канонических форм, из которых фантазия не имеет права выйти, это всегда удесятерляет силу наблюдательности и глубину видения.

Чем уже область выбора – тем искусство теснее и интимнее связано с жизнью своей эпохи.

Поэтому французские пьесы неразделимы со своими парижскими зрителями и с криками бульваров, которые шумят за дверями театра.

Публика и актеры дробятся в бесконечных амфиладах взаимоотражений и создают тот момент эстетического наслаждения, который может расцветать, как сказочный цветок, только в известный час ночи, только в одном месте земли.

Понятно поэтому, почему среди шестидесяти театров Парижа нет ни одного, который бы сумел как следует поставить Толстого, Ибсена, Гауптмана или Чехова. – эти северные, жестокие пьесы, которые бесстыдно срывают маску с человеческого лица, обнаруживая весь ужас его.

Понятна и глубокая нелепость французских пьес, когда они переносятся на русскую сцену. Платье с чужого плеча, перекроенное неумелыми и непонимающими руками, сидит скверно, как фрак на готтентоте, и лишь стесняет движения.

Даже сыгранные французскими актерами в России, эти пьесы теряют свой смысл, так как остаются не столько непо-

нятны, сколько ненужны зрителям.

Русский человек органически не может понять, что совсем не стыдно обнажать свое тело на сцене, но непреодолимо стыдно обнажать свою душу. А русская манера игры на сцене всем нутром, до последнего обнажения духа, французскому зрителю показалась бы только варварским бесстыдством.

Так нужно принять французский театр: он не сходит ни в какие тайники человеческого духа в поисках за жуткими тайнами, он отражает и творит только новые одежды для жизни и новые маски для духа.

За его внешними вольностями есть та стыдливость, которая для нас теперь еще совершенно непонятна, но когда-нибудь станет необходима. Это случится, когда мы вкусим яблока познания форм и после этого грехопадения устыдимся наготы своего духа.

Современный французский театр

29

²⁹ Emile Faguet. «Propos de théâtre». Jules Lemaître. «Impressions de théâtre». Alphonse Siché et Jules Bertaut. «L'Evolution du théâtre contemporain». Paul de Saint-Victor. «Le théâtre contemporain». Théophile Gautier. «Histoire du romantisme».

I. Основные течения

Указывая на освещенный фасад театра, Теофиль Готье говорил братьям Гонкурам, взяв их под руки:

«Я люблю театр вот так: снаружи. Сейчас в моей ложе сидят три дамы, которые мне все расскажут. Директор театра Фурнье – человек гениальный, с ним никакой опасности новой пьесы. Каждые два-три года он возобновляет „Le pied du mouton“. Красные декорации он перекрашивает в синие, а синие в красные, вводит новый трюк или английских танцовщиц... В сущности, во всем, что касается театра, следовало бы поступать так. Надо, чтобы существовал один водевиль, и в нем делать маленькие изменения время от времени. Это такое гнусное искусство – театр ... грубое искусство...».

Такие речи вел в пятидесятых годах самый блестящий из драматических критиков Франции.

Несколько лет тому назад «Prise des critiques», провозглашенный таковым анкетой, устроенной «Comœdia», теперешний академик Эмиль Фагэ писал:

«Современный французский театр удивляет своим единообразием; справедливо можно сказать, что каждый вечер во всех театрах Парижа играют одну и ту же пьесу под разными заглавиями.

Каким образом нация, которую считают подвижной и нетерпеливой, может наслаждаться в течение целого года

тридцатую пьесами, написанными на одну тему? Адюльтер мог иметь в себе нечто пикантное в первый раз, когда он был совершен, и в первый раз, когда он был рассказан...

Муж, жена и любовник – вот три единства современного театра, и этот закон трех единств настолько же ненарушим, как был старый. Французы любят строгую легализацию в литературе».

Совсем недавно Поль Гзель писал о театральном кризисе («L'usine-théâtrale»):

«Театр в наши дни стал большой фабрикой, и каждый из наших драматургов стал заводчиком, фабрикантом.

Страшное бедствие для театра в том, что те, которые пишут с успехом театральные пьесы, получают такие громадные деньги. Со всех сторон только и слышишь, что о головокругительных барышах, осуществленных триумфаторами сцены.

Один получает ежегодно миллион с двух-трех пьес, успех которых длится. Другой строит себе дворец на доход, принесенный одной пьесой. В наши дни драматургами становятся точно таким же образом, как становятся фабрикантами обуви... И для того и для другого достаточно одних и тех же способностей. Единственное различие в том, что мерку приходится снимать с мозга, а не с ноги потребителя: обе операции более схожи, чем это можно предположить... А затем остается только выкроить куски кожи или диалога по обычным патронам, а главное – согласно моде.

Можно наблюдать молодых людей двадцати, двадцати двух лет, которые, желая быстро приобрести состояние и имея шишку практической сметки, посвящают себя фабрикации театральных пьес. Они ничего еще не видели, ничего не наблюдали, ничему не учились... Они проштудировали обычные рецепты знаменитых поставщиков театра, они их применяют, и это удается им прекрасно.

Каждый кидается на театр, как на добычу. Романисты говорят: „Оставим роман, который приносит слишком мало, будем делать пьесы!“.

Несколько лет назад один критик (Жорж Польти), прочитав в „Разговорах Гете с Эккерманом“, что великий немецкий поэт насчитывал тридцать шесть драматических положений, не указывая при этом каких, попытался найти это число театральных комбинаций в пьесах всех стран и всех народов. Он легко достиг желаемой цифры. Если бы он попробовал совершить ту же операцию над современными пьесами, едва ли бы смог он открыть больше четырех основных драматических положений: 1) будут ли они счастливы или нет? 2) изменит или не изменит? 3) разойдутся или не разойдутся? 4) простит или нет?

И в сущности, все эти четыре типа свободно можно свести к одному: будут ли они счастливы?».

Эти три единодушных мнения, собранные на разных концах последнего полувека, свидетельствуют о положительном и неуклонном процветании французского театра. Не будем

смущены раздраженной интонацией и отрицающими парадоксами этих трех неравных критических умов. Под проклятиями Валаама скрываются часто бессознательные благословения. Утверждения, сквозящие сквозь формы отрицания, приобретают большую убедительную силу.

Когда Теофиль Готье иронизирует о существовании одного водевиля, в котором время от времени делаются некоторые изменения, и когда Фагэ спустя сорок лет свидетельствует о том, что этот водевиль существует, что «во всех театрах Парижа каждый вечер играют одну и ту же пьесу под различными именами, и когда Поль Гзель удостоверяет, что эта пьеса может быть написана любым человеком с практическим складом ума, который сумеет воспользоваться готовыми драматическими рецептами и верно снять мерку с мозгов своих современников, то получается законченная картина широкого и органического развития театра, ставшего всенародным искусством (или продолжающего быть им, так как это положение вещей длится во Франции в течение четырех столетий)».

Все три мнения говорят, разумеется, не о вершинах искусства, не о цветениях творчества, а о массовой совокупности художественного производства, т. е. о ремесленных основах мастерства. Общедоступность и осуществимость драматических произведений, о которой говорит Поль Гзель, указывает на то, что мы имеем дело с питательной подпочвой искусства, благоприятной для самых великих произведений.

Вспомним слова Тэна о том, что во времена Перикла любой афинянин мог вылепить порядочную статую, во времена Шекспира любой англичанин мог бы написать посредственную драму, а в наше время каждый может при случае написать приличную газетную статью.

Это – мнение историка искусства, которому доступен ретроспективный взгляд на художественные произведения. Критики же, говоря о современности, называют эту же самую подпочву пошлостью, банальностью общим местом, потому что это именно те имена, которые точно определяют отношение художников к органическим процессам искусства, воспринимаемым, как творчество. Это – отношение цветка к корню растения.

Плиний Младший говорил те же слова о произведениях живописцев той эпохи, от которой нам остались работы помпейских ремесленников и такие же речи были бы возможны в устах любого из современников в Перикла по отношению к танагрским статуэткам.

А мы и в тех и в других читаем о коллективном гении народа.

Критики, на обязанности которых лежит следить изо дня в день за развитием искусства, неизбежно теряют чувство точных соотношений. Великие произведения благодаря условиям исторической перспективы становятся видимы среди окружающих мелочей только спустя известный промежуток времени. В момент своего появления они неизбежно

затерты среди произведений среднего качества. Это «среднее качество» для еженедельного критика становится с течением времени нестерпимым. Оно для него хуже плохого, потому что для того чтобы написать истинно плохое произведение, все же нужно обладать подлинным талантом.

Плохое искусство раздражает, тревожит, будит оскорбленный вкус. И этим оно становится иногда близко искусству хорошему, но слишком новому и непривычному. Первые впечатления того и другого иногда так совпадают, что нужен продолжительный промежуток времени, чтобы анализировать причину раздражения вкуса и найти в себе окончательный приговор. Первое прикосновение к новой красоте слишком часто сопровождается инстинктивным протестом против нее. Поэтому раздражение публики всегда сопровождается появлением истинных и больших произведений искусства.

Искусство среднее таит в себе яды для индивидуального сознания критика более опасные. Оно успокаивает, оно умеет понравиться пассивным областям нашего вкуса. Оно незаметно понижает нашу требовательность.

Поэтому у таких художников, как Теофиль Готье, мысль которых была прикована денежными цепями к тачке драматического фельетона, рождается справедливый протест против среднего искусства. С этим средним искусством приходится иметь дело ежедневно, ежечасно, и немудрено поэтому, что произведения истинно ценные и крупные они склон-

ны выводить из граней своей эпохи и рассматривать не как плод текущего дня, а лишь как запоздавший дар прошлого или завязь будущего.

Это повторялось со всеми критиками, которые следили за текущим мигом изо дня в день.

Если мы развернем годовые обзоры русской литературы Белинского за сороковые годы, то мы увидим, что он тоже жалуется на упадок литературы, между тем как именно в эти годы появляются последние произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, и он сам отмечает первые выступления Тургенева, Достоевского, Гончарова.

Так бывает всегда: нервный вкус, удрученный наводнением средней литературы, забывает о существовании большого искусства, а когда оно встречается на его пути, то выделяет его из настоящего момента.

Это понятно психологически, хотя и ошибочно с точки зрения исторической. Широкое развитие, процветание и успех среднего искусства может указывать только на возможность и на близость великих осуществлений и достижений, которые мы называем гениальными.

То, что мы называем «пошлостью», есть только признак глубокого и органического развития искусства; лишь на этой основе может возникнуть истинная утонченность, необходимая точность оттенков. Средняя литература есть тот канонический фундамент, на котором может укрепиться и стать твердой ногой индивидуальность. И это движение упора ча-

ще всего имеет лик отрицания.

Тот же Поль Гзель в конце своей беспощадной статьи о положении современного французского театра выделяет десяток имен действительных мастеров драмы, как Поль Эрвье, Мирбо, Куртелин, Леметр, Батайль, Фабр и т. д.

Десяток имен настоящих, вполне художественных драматургов, это очень много!

Это же положение вещей констатирует и Фагэ.

«Театр во все времена, – говорит он, – с одной стороны, имеет технический фонд, который построен согласно формулам эпохи, а с другой стороны – художественную область, которая одна только и идет в счет; она создается индивидуальными концепциями отдельных художников литературы. Другими словами, театр во все времена имеет свои магазины готового платья, и рядом своих портных-художников.

Театр, согласно формуле времени, в XVII веке это – все классические трагедии целой сотни второстепенных драматургов, которые копируют один другого; а за ними оригинальный театр, который не отвечает потребностям ежедневного потребления, но лишь интеллектуальным вкусам публики: Корнель, Мольер, Расин.

В XVIII веке – традиционный театр: опять классические трагедии и комедии, называемые „характерами“ – Ла-Брюйер, переложенный в диалог. Театр художественный и оригинальный: Мариво, Лесаж, Пирон, Грессе.

В XIX веке – промышленный театр: все комедии – в жанре

Скриба и бесконечные водевили, построенные на *qui pro quo*. Оригинальный театр: с одной стороны, Виктор Гюго, с другой – Ожье, Дюма... В наши дни для ежедневного потребления существует комедия рогоносная (*Comédie cocuestre*), в которой искусству нечего делать. Комедия рогоносная сменила комедию с интригой, вышедшей из моды, и устаревший водевиль. Комедия рогоносная – это магазин готового платья».

Но в чем же истинный нерв драматического искусства Франции наших дней? Кто творцы художественной драматургии XIX века? Предоставим голос тому же Фагэ:

«Следует обратить внимание на то, что драматурги наших дней пробивают новые пути во все стороны вне адюльтера, быть может, с большим успехом, чем в какую бы то ни было иную эпоху. Не говоря уже о драме исторической, которая представляет жанр, вечно оспариваемый и вечно живой, в которой Ришпэны, Ростаны и Катюль-Мандэсы нам дали если и не шедевры, то произведения хорошего стиля; не говоря о краткой и хлесткой сатирической комедии, в которой Куртелин, правнук Мольера, не имеет соперников, – наши драматурги и комики, вышедшие из школы Ожье, Дюма, Сарду, проявили за последние двадцать лет много инициативы, много выдумки и много таланта и в инициативе и в выдумке. Чего только не использовали они в смысле исследований и новых наблюдений? Вот комедия политическая с „*Les rois*“ и „*Le député Leveau*“ Жюля Леметра; вот судейский

мир с удивительной „Robe rouge“ Брие; вот мир медицинский с „L'évasion“ того же Брие. Вот мир духовенства и его конфликты со светским миром в „Дуэли“ Наведана; вот мир финансистов с „Les affaires sont les affaires“ Октава Мирбо; вот вопрос о расах в „Le retour de Jérusalem“ Доннэ; вот „Закон“, представляющий целый мир, исследованный в его проявлениях и в его отражениях в нравах проницательным Эрвье, пишет ли он „Les tenailles“ или „Loi de l'homme“. Потомство одно может быть судьей талантов и распределителем рангов; оно одно сможет решить, насколько данные попытки получили свое осуществление. Но мы можем утверждать, что *никогда* французский театр не был столь разнообразен, столь озабочен наблюдением реальностей, более одушевлен беспокойною и ищущей жизненностью».

Мнение Фагэ ценно для нас потому, что он сам удачно воплощает в себе средний драматический вкус современной Франции. В нем нет ни самоуверенно-добродушной пошлости Сарсе, ни слишком требовательного аристократизма драматической критики Барбэ д'Оревилли, ни смущающих ракет остроумия Жюля Леметра. Фагэ любит систематизировать и никогда не спустится со своими симпатиями компрометирующе низко и не будет искать своих любимцев в области попыток слишком новых, еще не воспринятых сценой. Он остается в области органического театра, театра театрального, театра сценического.

Он ни словом не упоминает о театре Ван Лерберга, Вер-

харна и Метерлинка, что справедливо, так как этот театр, созданный фламандским гением, находится «вне эволюции» французской драмы. С другой же стороны, он не упоминает ни о Клоделе, ни о Суарэсе, ни об Андрэ Жиде, ни о Моресе, Пеладане и Герольде, как о произведениях, выходящих за пределы, доступные его истории французской сцены.

Мнение Фагэ дает среднюю оценку среднего критика, то есть точный уровень и постоянную температуру года. С ним мы ни в какую сторону не проскочим за пределы текущего французского театра.

* * *

По всему вышесказанному можно судить, на каком ином полюсе понимания театра и драмы стоим мы в настоящее время в России.

Во Франции весь аппарат сцены, с актерами, режиссурой и декорациями, есть нечто абсолютно данное, унаследованное от многих веков интенсивной театральной культуры. Аппарат этот туго поддается изменениям, и, как всякий очень сложный инструмент, его следует трогать с осторожностью. Пьесы, которые пишутся французскими драматургами, пишутся специально для этого аппарата, строго считаясь с его требованиями и возможностями.

В России сцена находится в периоде полной революции: все разрушается, все перестраивается, все находится в дви-

жении и все находится под сомнением, как у публики, так и у драматургов.

Поэтому средним драматургам не для кого писать. Они не знают, каким сценическим формулам должны они удовлетворять; а беллетристы создают свой театр, как литературу, не считаясь с ее сценической осуществимостью и предоставляя сцене изобретать возможности для их театральных осуществлений.

Когда во Франции совершалась величайшая драматическая революция, когда классицизм сменялся романтизмом, на сцене эта перемена ничем не отразилась. Та же «Французская комедия», жившая исключительно классическим репертуаром, приняла и вынесла на своих плечах театр Виктора Гюго. Капризы m-lle Жорж были капризами личного литературного вкуса, а вовсе не протестом сцены. Сценический аппарат оказался вполне пригоден и для «Антони», и для «Эрнани», и для сменивших их пьес Понсара, и для пьес Дюма-сына, и для «Les affaires sont les affaires» Октава Мирбо.

Между тем, когда у нас вслед за Островским пришел Чехов (что составляет разницу вовсе не большую, чем между Гюго и Дюма-сыном), то классический русский театр, гениально интерпретировавший Островского, оказался вдруг совершенно неубедителен, и потребовалось создание новой сцены Московского Художественного театра.

А теперь мы переживаем одну из самых парадоксальных эпох в истории театра: революцию в области сцены при пол-

ном отсутствии драматургии. Мы готовим колыбель, гигантскую колыбель, для какого-то еще не рожденного младенца-бога. И пробуем пока примерно класть в нее драмы других народов – Пшибышевского, Метерлинка, Ибсена... Происходит почти невероятное явление – развитие сцены самой по себе, вне драмы.

Французская сцена – диаметрально противоположность нашей. Она не колыбель, а прокрустово ложе, которое заставляет авторов подчиняться своей мерке и своим законам.

Это важно для нашего понимания французского искусства. Наши цели в искусстве противоположны. Они – народ художников-осуществителей, их искусство – искусство точнейших воплощений и тончайших оттенков. Поэтому то, что является для французов в искусстве наивысшим достижением, – для нас почти неуловимо, часто совершенно недоступно, как нечто совершающееся в иной сфере сознания. Если мы и понимаем смысл данного сценического осуществления, то для нас совершенно исчезает все же точность его оттенка, напряжение творческой силы, коэффициент преодоления. Таким образом, мы почти не можем судить о творчестве французского театра. Но, с другой стороны, перед нами встает возможность ясного понимания и справедливой оценки той органической основы французского театра, беспристрастное отношение к которой мало доступно самим французам.

Это то же самое, что путешествие в той стране, языка ко-

торой не знаешь. Тогда в вагонах железных дорог, на улицах, в ресторанах ловишь не бессмысленные отрывки банальных фраз, а жест расы, интонацию самого языка, звук голоса всей страны. Все обычные слова приобретают исторический характер. Так же бывает и тогда, когда читаешь стихи на полувизвестном языке. Тогда гений языка звучит во всей своей силе, заглушая изобретения индивидуального творчества. Обычные клише обретают свою древнюю силу гениальных открытий. В словах нет стертой осмысленности знакомого хорошо языка. В случайном произведении можно прозреть иногда всю древнюю душу расы.

Все эти условия наших исторических разностей делают то, что именно средний французский театр, театр «одной пьесы, в которой время от времени делаются кое-какие изменения», может быть особенно поучителен и интересен для нас. Именно в нем мы можем понять и определить элементы истинного всенародного искусства – живого, цветущего и нам современного.

В этом новом триединстве французского театра (муж, жена и любовник), о котором иронизировал Фагэ, в этой безвыходной теме адюльтера, на которой зиждется современная сцена, скрыта вся история любви, вся история семьи за последнее столетие.

Моральные вопросы адюльтера во французской драме сводятся к следующим четырем: 1) должен ли быть наказан адюльтер? 2) оскорбленный муж имеет ли право сам со-

вершить суд справедливости? 3) виновный муж заслуживает ли снисхождения? 4) больше ли вина мужа, совершившего адюльтер, чем вина жены?

Для нас – русских, эти вопросы могут показаться наивными. Мы благодаря нашей божественной и варварской молодости, благодаря неустойчивой свободе наших общественных форм стоим вне этих – для нас схоластических – вопросов. Наши моральные сомнения лежат гораздо глубже, гораздо ближе к первоисточникам страсти и долга. Наша жизнь так мало стеснена вещами и формами, что нам легко подходить к самому корню явлений. В этом та жуткая и волнующая свобода славянского духа, которая так заманчива для французов.

Но уже тот факт, что вопросы о любви именно в такой строго ограниченной, почти юридической форме составляли единственную тему французского театра в течение полувека, указывает, с какими строгими крепкими и органическими формами общежития приходилось им иметь дело и кто были те зрители, которые трепетали и волновались от того или иного разрешения этих вопросов.

Идея преступления на почве любви, полонившая французский театр, получила начало в эпоху романтизма. В театре романтическом преступление страсти появилось в формах первобытных, преувеличенных и грубых. Театральное человечество той эпохи представляется теперь каким-то доисторическим и одержимым злыми духами.

Герои и героини врываются на сцену в состоянии трагического исступления. Страсть их поражала внезапно, как удар грома. Она выбрасывала их из круга человеческих законов. Благодаря ей они оказывались в положении исключительном, сверхчеловеческом. В этом было оправдание их преступлений на почве страсти в области адюльтера. Романтическая драма требовала непременно кровавого конца. Если пьеса не кончалась насильственной смертью героев, она казалась публике неискренней. Для таких героев требовался и особый мир, не похожий на обычный. Он был создан для них в формах мелодрамы.

Теофиль Готье так описывает этот «интимный» мир, в котором жили романтические герои:

«Все перепутано. Завещания данные, взятые, разорванные, сожженные. Свидетельства о рождении, потерянные и вновь найденные. Ступени, лестницы, неожиданности, предательства, перенеожиданности, перепредательства, отравы и противоядия. Есть от чего сойти с ума. Ни на одну минуту не отворачивайтесь от сцены, не ищите платка в вашем кармане, не вытирайте стекла вашего бинокля, не смотрите на вашу хорошенькую соседку: в этот краткий промежуток времени на сцене успеет произойти столько невероятных событий, сколько их не было в целой жизни библейского патриарха или в двадцати шести картинах мимодрамы, и вы уже не сможете ничего понять из того, что происходит дальше, настолько автор умеет не давать отвлечься ни на одну мину-

ту вашему вниманию. Ни развития, ни объяснения, ни фраз, ни диалога. Факты, факты, ничего, кроме фактов, и каких фактов! Великие боги! это истинные чудеса. Но он» кажутся всем действующим лицам весьма простыми и естественными. Поэтика их может резюмироваться таким примером. «Ты здесь? Какими судьбами? Ведь ты умер восемнадцать месяцев тому назад?» – «Тсс... это секрет, который я унесу с собою в могилу», – отвечает вопрошаемый. «Этого объяснения достаточно, и действие продолжается своим чередом». – Эту характеристику Теофиль Готье дает мелодрамам Бушарди, но в карикатуре она относится и к театру Гюго рi Александра Дюма. Этот род романтического театра сохранился в виде мелодрамы и до наших дней и приводит на подмостках «Амбигю» в восторг и слезы апашей – этих последних романтиков Парижа.

Театр Дюма-отца, создавшего стиль и тип романтических пьес, находит свое естественное и историческое продолжение в театре Дюма-сына, который постепенно начинает смягчать несообразности романтических героев и делает их более похожими на своих современников второй империи. Тема «Crime passioné»³⁰ остается неизменной. Сделан громадный шаг к реализму. Но Дюма-сыну приходится уже искать моральных оправданий для убийств на почве любви и страсти, тогда как в театре его отца они были оправданы сами по себе. Все эти: «убей ее!», «убей его!» являются началом бо-

³⁰ «Убийство из ревности» (франц.).

лее серьезной психологии, исканием различных выходов для страсти и морального чувства. Первобытные романтические герои и героини входят в жизнь, и для их нравов приходится искать обоснований. Начинается восстановление нрав обманутого мужа.

«Объяви себя судьей и палачом. Это вовсе не твоя жена, это даже не женщина. Это отродье из страны Нод. Это – самка Каина: убей ее! Закон человеческий этим не будет нарушен». Утверждая право мужчины карать за совершенное прелюбодеяние, Дюма-сын утверждает, что Христос вовсе не нрощал женщину, обвиненную в прелюбодеянии, которую привели ему на суд: «Это не было прощение, это не было даже оправдание, это было лишь распоряжение о судебной несостоятельности на основании некомпетентности трибунала». Так первобытные люди романтической драмы начинают привыкать к общежитию и образовывать человеческое общество с законами драконовскими и кровавыми, но все же законами иными, чем чистый порыв страсти. У них создается свой кодекс законов, еще не совпадающий с законами государственными, но театральные герои уже ссылаются на него.

«Я справлялся с законом испрашивал, какие средства может он мне предоставить: я имею право убить и ее и вас». («Le supplice d'une femme»).

В «Diane de Lys» муж отказывается драться на дуэли с любовником: «Зачем мне драться с вами, когда я имею право

убить вас?»

Реакция против этих кровавых законов, установившихся на сцене, возникла под влиянием русской литературы и, сказавшись прежде всего в романе, отразилась и в драме. Идеи Дюма-сына пали. Явилась тенденция смотреть на женщину, совершившую прелюбодеяние, не как на преступницу, а как на больную. Но эта реакция чувствительности не нашла себе достаточного сочувствия во французском обществе. При самом начале переоценки являлся вопрос: кто же поставил мужчину судьей? Потому что для того чтобы иметь право прощать, надо сперва иметь право судить. Вехой этой грани является пьеса Жюль Леметра «Pardon», где муж в первом акте прощает свою жену, но во втором совершает тот же грех. Мысль о том, что прелюбодеяние мужа есть такое же преступление против семьи, как и прелюбодеяние жены, Дюма-сын решился высказать только один раз в предисловии к «Francillon», как невероятный парадокс, сам страшась своей дерзости. Теперь эта мысль выносилась на подмостки, что показывало громадность пройденного расстояния. Этим заканчивалась на сцене борьба женщины за равноправность в области любви. В пьесах Эрвье женщина стоит рядом со своим любовником или со своим мужем, как равная с равным.

Это конец театра романтического и sentimentalного. Драма окончательно приближается к жизни, и кровавая мораль ее начинает сливаться и претворяться в сложной и мно-

гообразной морали, творимой текущей действительностью. Драматические положения адюльтера начинают широко и свободно черпаться из жизненных реальностей. Драма становится психологической по преимуществу. Она изучает все комбинации и возможности любви втроем соответственно характерам и индивидуальностям.

Образцами этого современного трактования драмы адюльтера являются «L'affranchie» Мориса Доннэ, «Maman Colibri» Батайля, «Déserteuse» Брие, «Vercaïl» Бернштейна. Все эти пьесы основаны на остром анализе современной души. Везде нрава женщины и мужчины на любовь признаны равными. Признается даже законным, что жена, полюбив другого, может уйти и бросить семью. Но наравне с этим к женщине всюду предъявляются самые строгие требования искренности (но только к женщине – не к мужчине). Если у нее не хватает мужества признаться в своей любви открыто, и она, изменив, остается в своей семье, принимая на себя по-прежнему обязанности матери и жены, то французский театр относится к ней с осуждением и считает равенство нарушенным. Таким образом, пока женщине дано равноправие лишь в случаях известного морального героизма. Права же на ложь, на слабость ей еще не дано. Вот тот уровень средней морали, на котором остановился в настоящую минуту французский театр.

С историей адюльтера во французском театре связан вопрос о разводе. Эволюция этой темы определяется законом

Накэ (французский закон о разводе), который делит все пьесы этого жанра на пьесы о разводе до существования развода и пьесы после утверждения его.

Борьба за право развода появилась в пьесах Дюма и Ожье. Они отчасти и вызвали закон Накэ. Дюма-сыну казалось, что право развода явится выходом из всех зол адюльтера. Когда закон был проведен в жизнь, то его последствием явился целый ряд новых драматических комбинаций.

Полной противоположностью театру Дюма является театр Поля Эрвье. Обладающий аналитической силой казуиста гражданских дел, Эрвье поставил себе целью отыскание таких драматических положений, при которых новый закон остается бессилён.

В первом акте «Les tenailles» он дал картину семьи, в которой муж и жена безупречны в формальном смысле, но не выносят друг друга. И для них нет исхода посредством развода, так как он только для тех, кто совершил нарушение брака. В следующих действиях, которые отодвинуты от первого на десять лет, выступает вопрос о ребенке. Муж узнает, что ребенок не его. Но на этот раз мать отказывается от развода, и они снова остаются сжатыми теми же тисками, так как по закону для развода необходимо согласие обоих супругов.

Эрвье, вводя в театр свой сухой, сдержанный психологический анализ, резко переносит нерв драмы с вопросов морали на вопросы закона. Дюма-сын создавал свой театр в области чувства и общественного мнения, Поль Эрвье созда-

ет его в области права. Стендаль советовал перед тем как начинать писать, прочитывать несколько страниц из кодекса законов, для того чтобы найти правильный тон для стиля. Эрвье пользуется кодексом законов более полно. Для него он служит источником тем и драматических положений. Он разлагает драму, как юридический казус. Дюма-сын являлся то адвокатом, то прокурором. Эрвье всегда остается леги-стом и юрисконсультom.

В «La loi de l'homme» он уже отходит от «развода», а трактует закон вообще как закон, созданный мужчиной и направленный к порабощению женщины.

Таким образом, закон Накэ, лишая театр той темы, на которой были построены пьесы Дюма-сына, открыл целый рудник новых положений. Он придал, между прочим, новое значение тому драматическому персонажу, который издавна играл большую роль во французском театре – особенно в романтической мелодраме: ребенку. Теперь ребенок получает смысл нового драматического узла. Его присутствие уничтожает все благодетельные последствия закона о разводе: прежнюю трагическую безвыходность внешних уз переносит в область родительского чувства и этим дает новое богатство драматических завязей. Еще Ожье в «Madame Cervelet» выдвинул ребенка как драматический узел. В «Les tenailles» он еще не имеет первенствующего значения, но в «La loi de l'homme» весь интерес драмы уже сосредоточен на ребенке. В «Dédale» Эрвье жизнь родителей подчиняется этой рож-

дающей жизни.

Так узел семейной драмы постепенно переносится с «закона» на более жизненную, более органическую почву.

Ребенок служит узлом и в «Verseau» Брие, и в «Le torrent» Мориса Доннэ, и в «Déserteuse» Брие, и в «Bercail» Бернштейна, и в «Maman Colibri» Батайля, и в «Le coeur et la loi» бр. Маргерит. Последняя пьеса уже прямо выступает против существующего закона о разводе и требует его пересмотра и отмены параграфа о согласии обоих супругов.

«Какую дорогу прошли мы с тех романтических драм, в которых появлялись свирепые мужья, убийцы своих жен и их любовников, проходившие по сцене с криками о мщении!» – восклицает Жюль Берто.

Вот приблизительная и краткая схема тех изменений, которым подвергалась та единая и неизменная пьеса об адюльтере, которая с первого взгляда наполняет весь французский театр. Мы коснулись только чувствительных кончиков нервов, от которых трепет идет по всей необъятной и темной толще современного французского репертуара.

Все эти «pièces à thèse», построенные с мастерской логикой католической проповеди и адвокатской речи, превращенной в диалог действующих лиц, сами по себе не могли бы иметь художественного значения, если бы они не были связаны с законченным и совершенным организмом французской сцены, с творческим исканием французского актера и с насущными потребностями зрительной залы.

Театр действующий, театр жизненный требует от драматурга основной темы его эпохи: логики действия, логики жизненных положений, логики страсти, логики характеров, логики событий – логики, логики, одной драматической логики. А сцена создает на этой основе весь трепет жизни. Драматург дает только общие типы людей (т. е. опять-таки чистую логику индивидуальностей), актер же творит им лицо и всю иррациональную сложность жизненности.

Поэтому наравне с эволюцией театральных тем идут целые династии актеров, которые являются живыми воплощениями поколения своей эпохи. В типы они вливают свой характер. Они сливаются со своими ролями настолько, что художественный смысл пьес теряется, когда они уходят со сцены. Французский театр – явление крайне сложное и основанное на встрече и на равновесии стремлений актера, поэта и зрителя.

Пьесы, отмеченные наиболее полным и глубоким успехом, сами по себе могут не иметь литературного значения; самые великие актеры погибают вне своего репертуара, вне своего автора. И наконец, и то и другое имеет свой смысл лишь пред парижской публикой точной исторической эпохи.

Три действительных единства, на которых так крепко стоит французский театр, это: драматург, актер и публика. Если устранить хоть одно из них, то утрачивается смысл. Эта исключительность – признак высокого совершенства и законченности искусства.

Проскальзывавшее и у Фагэ и у Поля Гзеля сравнение театральной пьесы с ловко сшитым платьем глубоко верно в своей сущности. Пьеса во все времена была во Франции костюмом для того или иного актера. Костюмы эти, конечно, покупаются в магазинах готового платья, но у крупных актеров они всегда сшиты на заказ у первоклассных драматических портных. При той тесной спаянности актера, автора и публики, которая существует во французском театре, в этом нет ничего оскорбительного, ничего неестественного для искусства. Вначале бывает так, что актер открывает самого себя в уже существующей драме, как Бокаж открыл себя в «Antony», а Режан в «Amoureuse», но затем, раз он уже утвержден как средоточие всех нервных сил своего поколения, то естественно, новые драмы кроются и шьются по его фигуре. Таким образом достигается то тесное, то абсолютное слияние актера и драматического произведения, при котором театр перестает быть отражением жизни, а становится ее прообразом. Созданное на сцене переходит в жизнь. Тип, утвержденный на подмостках, множится на бульваре и на улице. Театр в Париже всегда был продавцом масок. В этом – его насущное, его жизненное значение.

Мысль о том, что искусство влияет на жизнь больше, чем жизнь на искусство, казалась Оскару Уайльду новым и дерзким парадоксом. Между тем как во Франции эта же мысль казалась естественной гораздо раньше. Вот что писал Сент-Бев за сорок лет до Оскара Уайльда:

«Мы живем в такую эпоху, когда общество несравненно больше подражает театру, чем театр обществу. Что можно было наблюдать в тех скандальных и карикатурных сценах, которые последовали за февральской революцией? Повторение на улицах того, что уже было сыграно в театре. Площадь серьезно пародировала сцену. „Вот проходит моя история революции“, – говорил один историк, когда под его окном дефилировала одна из революционных пародий. Другой мог бы сказать с таким же правом: „Вот это совершается моя драма“. Одна черта поражала меня среди всех в этих удивительных событиях, значение которых я несколько этим не хочу уменьшать, это сквозивший во всем характер подражательности и при том литературной подражательности. Чувствовалось, что фраза предшествовала. Обычно, казалось бы, литература и театр пользовались большими историческими событиями для того, чтобы их восславлять и выражать; здесь же живая история начала подражать литературе. Одним словом, ясно, что много вещей не совершено только потому, что парижский народ видел в воскресенье на бульваре такую-то драму или слышал, как читалась вслух в мастерских такая-то история».

Каждая из эпох французского театра выдвигала на сцену героя или героиню любви, которые становились прототипами целых поколений. Тип Дон-Жуана, тип «покорителя сердец», тип неотразимого для женщин героя, менялся с каждым поколением. Он отражал идеал «обаятельности» своего

времени и создавал его. Вместе с ним, постоянно соответствуя ему, менялся и тип «Grande amoureuse». Это было постоянное творчество вечно живых, идущих вровень со своим временем масок, обмена жизни и искусства, равномерно усиливавших друг друга.

Ниже его был обычный тип «первого любовника», оперный трафарет, который никогда не менялся. Выше – большой трагический герой, менявший свой лик, но медленно, так как он отражал не реальные идеалы чувственной жизни, а отвлеченные идеалы пафоса. Его ступени: Тальма, Фредерик Леметр, Мунэ-Сюлли, а с другой стороны – m-lle George. Рашель, Сара Бернар.

И тот и другой тип выходили из граней аналитического – жизненного творчества. Между тем как «L'Homme à femmes» и «La grande amoureuse» всегда отвечали трепету данной минуты, насущной потребности жеста данного мгновения.

Для театра романтического такими актерами были Бокаж и Мария Дорваль.

Бокаж «Le beau ténébreux»,³¹ с бледным, худым, костистым лицом, с густыми бровями, молнийными глазами и длинными черными волосами был живым воплощением байронического типа романтизма, настоящим трагическим любовником. Он создал «Antony», или скорее в «Antony» в первый раз создал самого себя. А затем уже все новые пьесы

³¹ «Таинственный красавец» (франц.).

Дюма-отца строились по его типу, и весь романтический театр кроился на его фигуру. Другие современники его, как Фирмэн, создатель «Hernani», могли быть только слабыми подобиями его.

Идеал же романтической героини нашел свое полное воплощение в Марив Дорваль. Эти романтические актеры отдавали сцене не искусство, а самих себя целиком. Мария Дорваль, говорят, всем нутром каждый раз переживала все коллизии романтических драм и плакала такими неподдельными слезами, что Фредерик Леметр, играя вместе с нею, сам не мог удержаться от действительных слез. Для романтической драмы такая игра была необходима: сама по себе она была настолько условна и нечеловечна в своих страстях, что надо было не искусство, а живого человека целиком, чтобы восполнить ее пустоты, чтобы заставить действительно жить и трепетать ее формы. В том поколении оказались такие актеры, и это свидетельство того, что романтический театр все же соответствовал жизненным реальностям. Но он буквально убил своих воплощений и сам умер вместе с ними к 1848 году.

На смену приходит грациозный и изящный театр Мюссе. Воплощение его героям дают Брендон и Брессан, которые становятся образцами элегантности для общества своего времени. «Никакой другой актер, говорит Легуве, не умел кидаться на колени перед дамой с большею страстью». Брессан в «Par droit de conquête», делая свое признание m-me Мадлэн

Броган, сопровождал его коленипоклонением, полным огня и грации. Когда Fèbvre, несколько лет спустя, взял эту роль, он мне сказал, что не может подражать Брессану, *что он не сумеет это сделать*, что он будет чувствовать себя в этот момент смешным. И он был прав. Вкусы изменились. Театр Мюссе был слишком утончен, чтобы иметь глубокое и жизненное значение. Актер Делонэ устанавливает связь между театром Мюссе и театром Пальерона, Скриба и Ожье. В нем падение элегантности, но уже приближение к новому реализму, к моралистическому и более грубому театру Дюма-сына.

Жизненность театра Дюма-сына укрепилась на целом ряде крупных женских темпераментов. С ним неразрывно связаны имена Круазет, Дош и Десклэ.

M-me Дош сделала для «*Dame aux camélias*» то же, что Бокаж в свое время для «*Antony*». Интересно проследить на этой знаменитой пьесе взаимодействие жизни и сцены. Моральная тема, которая легла в основу драматической завязи «*Dame aux camélias*», та же, что в истории Манон Леско и кавалера де-Грие. Этим она тесно связывается с основными моральными вопросами французской литературы.

Непосредственным же впечатлением, вызвавшим сперва роман, потом пьесу того же имени, была для Дюма фигура, судьба, а главным образом наружность Мари Дюплесси, известной куртизанки второй империи.

«Раз увидавши, – рассказывает Поль де Сен-Виктор, – невозможно было забыть это лицо, овальное и белое, как со-

вершенная жемчужина, эту бледную свежесть, этот рот детский и благочестивый, эти ресницы тонкие и легкие, как штрихи тени. Большие темные глаза без невинности одни протестовали против чистоты этого девичьего лица и еще, быть может, трепетная подвижность ее ноздрей – открытых, как бы вдыхающих запах. Тонко оттененная этими загадочными контрастами, эта фигура, ангельская и чувственная, привлекала своею тайной».

Мари Дюплесси умерла от чахотки медленно и красиво на глазах всего Парижа. На аукционе после смерти вещи ее были раскуплены за бешеные деньги, как сувениры. Соединение этого лика падшего серафима с темой «Манон Леско» создало драму Дюма. Но нужно было, чтобы явилась m-me Дош, до той минуты хорошая но средняя артистка, чтобы создать из Маргариты Готье тот идеал женственности, который надолго определил пути любви во французском обществе. Новая красота, созданная m-me Дош, была истинным откровением для людей той эпохи. «Никогда Ари Шеффер. – писал Теофиль Готье, – не клал на кружевную подушку головку более идеально бледную и просвечивающую душой. Эта надрывающая грация, что горестное очарование приводят в восторг и делают больно. По высоте это равно агонии Клариссы Гарлоу и Адриены Лекуврер, если не превосходит их».

Сам Дюма писал: «Я вior бы сделать только одно замечание m-me Дош. Именно то, что она играет эту роль таким образом, точно она сама написала ее. Такая артистка уже

но исполнительница...». Таким образом, одну ролью m-me Доп. – на несколько десятилетий наметила характер женской очаровательности. В ту эпоху, когда декламация и внешняя поза страсти играли в театре еще очень важную роль, она явилась предтечей той интимной и простой игры, которую мы оценили только в Элеоноре Дузе.

Дюма оставил такой портрет другой воплотительницы своего театра – Десклэ.

«Это было удивительное сочетание хитрости, наивности и какой-то прожженности. Вначале у нее не было никакого таланта. Она играла в „Demi-monde“ плоско, вяло и бесцветно, бог знает кого, бог знает что. Потом она уехала за границу и исчезла. Я вновь нашел ее в Брюсселе. Я был потрясен. Я заставил ее ангажировать. Она играет „Diane de Lys“, „Princesse George“, „Visite de nocé“ – и вот она на первых ролях, на своем месте. Конечно, она в восторге? Совершенно нет. Что было ужасно в Десклэ – это то, что у нее не было никакой любви к своему искусству. Это было мертвое существо, и ее нужно было вызывать с того света. Ее вытаскивали из ее могилы и вели на сцену. Если она оживала, то это было каким-то жутким исступлением, она была гальванизированным трупом. Если не оживала, то не давала ничего – абсолютно ничего. Она была или прекрасной, или ничем. Вы помните ее? Зеленоватая, оливковая, бескровная, совершенно не чувствительная к холоду – привычка могилы. Она выходила со сцены вся потная, подымалась в уборную и посре-

ди зимы раскрывала окно, раздевалась и оставалась полуголая в ледяном сквозняке. Ей говорили: Вы сошли с ума. Вы убиваете себя! – Убить меня? А! Я уже давно убила себя! И она была права. Она не была живой. Это была какая-то этруска. Она умерла четыре тысячи лет тому назад». Есть тайное соответствие между Мари Дорваль, начавшей романтический театр, и Десклэ, заканчивающей его. И в то же время в Десклэ уже есть нечто, предвещающее новый декадентский демонизм.

Софи Круазет, аристократка, на несколько лет отдавшая себя сцене, воплотила третью сторону театра Дюма. Она всегда играла только самое себя. В ней парижане впервые научились ценить не актрису, а женщину.

Семидесятые годы были тяжелой и неоформленной эпохой для французского искусства во всех областях. Лишь к началу восьмидесятых годов изгладились следы погрома второй империи, и начались новые движения в искусстве. Актером, создавшим переход от театра Дюма-Ожье к театру Эрвье, был Дю-Баржи.

«Дю-Баржи создал на сцене, – говорит Ларруме, – тип того влюбленного, который скептическую иронию и скупой эгоизм восемнадцатого века переносит в конец XIX века. В тот день, когда у него в руках оказалась роль, написанная Эрвье, он должен был испытать острую радость артиста, который нашел, наконец, то, что может исполнить великолепно. У влюбленных, которых он изображает, холодный ум и

невозмутимая ясность сердца. Для них любовь – поединок, в который не следует вносить много страсти, ни отдаваться ему до конца. До них говорилось столько фраз, что они, желая избежать смешного, предпочитают говорить четко и резко. Внешне они элегантны и сдержаны. Холодная жестокость в чувственности, утонченность в любви, режущая ирония в страсти, страшная ясность ума в те минуты, которые, казалось, должны были бы быть минутами самозабвения. Этот тип возник из сухой и режущей логики Дюма-сына. Это шаг приближения к мировому типу Дон-Жуана». Торжество Дю-Баржи, подобное созданию Маргариты Готье *madame Дош* и Антони Бокажем, – это «Маркиз де Приола» Лаведана, ретушированный автором специально для фигуры Дю-Баржи.

Сдержанный, страстный и аристократический тип «*Grande amoureuse*», женский тип, соответствующий типу Дю-Баржи, был создан *m-me Bartet*.

Уже совсем на пороге настоящего дня французского театра стоит громадная фигура Режан. Она первая дала французскому театру не героиню, а женщину целиком, настоящую, нервную, изменчивую современную парижанку.

Влияние ее на современную французскую сцену неизмеримо. Откровением ее было создание «*Amoureuse*» Порто-Риша.

«До „*Amoureuse*“ Режан была не больше чем пикантной жанровой актрисой. В „*Amoureuse*“ она создала настоящий характер парижанки бульваров, даже предместий. До нее

этот тип появлялся на французской сцене лишь в легких набросках. Режан завоевала ему место. В глубине этого нового персонажа лежит тонкость и остроумие. Внешне – дерзость, легкая элегантность, вкус к любовной интриге, иногда способность к страсти. Язык – благирующая ирония со всем богатством парижских словечек и аргю. Она очень женщина. В словах волнующих она скрывает едкую иронию, умеет говорить с насмешкой самые потрясающие вещи, улыбаться, обливаясь слезами, давать оттенки меланхолии самым ярким переживаниям своего смеха. Это вся гамма любовных желаний, вся сверкающая и трагическая звучность великих страстей на не прекращающейся теме вольного легкомыслия» (А. Séché). Теперь французский театр создал уже новые маски. Серьезный тип парижанки с оттенком надрыва горечи встает в воплощении Март Брандес. Еще более трагически и беспокойно звучит у Сюзан Депре. Она даже может передавать героинь Ибсена, что было бы раньше совершенно невозможно для французской актрисы. Все в ней серьезно и глубоко и не освещено улыбкой. M-me Le Bargy воплотила в себе волевых и умных героинь Бернштейна, Berthe Vady – нервную мечтательность и безвольную инстинктивность героинь Батайля. А рядом с ними в области более легкомысленного театра, но, быть может, еще ближе к текущему мигу жизни создали новые маски Полэр и Ева Лавальер. Школьница Клодина, вся вибрирующая благородными порывами, внешне извращенная, умная и едкая, и новый, чисто уличный тип сантимен-

тальной простушки – эти маски насущная потребность теперешней парижанки.

Мужская маска современного любовника создана Люсьеном Гитри, Тарридом, намечена Граном и Брюлэ. Наибольшую значительность придал ей Гитри.

«С первого взгляда он почти антипатичен. Он толст, тяжел, порою вульгарен, у него должны быть тяжелые мысли. Жесты его резки. Кажется, что мысль затаилась в нем, чтобы не проявиться никогда. Между тем, наблюдая его вблизи, нельзя не почувствовать странного ощущения силы и упрямства, исходящего от всего его существа. Женщины угадывают его грубость, его возможность помыкать ими и в то же время чувствуют его слишком хорошо воспитанным, чтобы дойти до этого; это позволяет им трепетать в его присутствии, сознавая свою безопасность. Они чувствуют, что раз он возьмет их, то они отдадутся ему совсем и навсегда. В трагической борьбе сердечной жизни он завоевал себе большую власть рассудочности, и в том его главная сила. Он приобрел простоту манер и откровенность речи, которые и производят впечатление на самых отъявленных лгуний и останавливают ложь в их горле» (А. Séché).

* * *

Вот длинный путь, пройденный французским театром за полвека от театра Гюго до театра Эрвье, от Бокажа до Лю-

сьена Гитри, от Мари Дорваль до Режан. Эти крайние точки отстоят бесконечно далеко друг от друга, и превращение это кажется совершившимся с необыкновенной быстротой. Между тем, как мы видели, путь этот был совершен последовательно, ступень за ступенью, ни одно звено цепи не было пропущено.

От крайних идеалистических концепций страсти, ни разу не отступая от текущих настроений и сменяющихся мод своей эпохи, французский театр дошел до вполне точного наблюдения и органического слияния с жизнью общества.

Каковы бы ни были тенденции драмы и какие бы тезисы ни защищались на трибуне театральных подмостков, эта синтетическая работа театра, поддерживаемая актером наравне с автором и публикой наравне с актером, шла неуклонно своим чередом, который был путь настоящего всенародного, национального искусства.

И в сущности весь французский театр оставался тою же самой единой пьесой, в которой время от времени делались разные незначительные изменения, как жаловался Теофиль Готье.

II. Драматурги и толпа

В первой части я пытался нарисовать общую картину французского театра за последние три четверти века, наметить пути драмы от романтизма до наших дней и нащупать те нервы, которые делают французский театр искусством, настолько связанным с жизнью, что все важные вопросы морали и обычного права почти неизбежно проходят через алхимическую реторту театрального действия.

Намечая эволюцию французского театра, я считался только с осуществлениями, а не с возможностями и не с должностованиями.

Французский театр с этой точки зрения имеет вид дешевого базара общедоступных идеалов. В этом сравнении нет ничего унижительного, если подходить к театру не с требованиями вечного искусства, а рассматривая его как характеристику морально-эстетических потребностей общества.

Что может дать более полное представление о городе, как не выставки универсальных базаров и не сюжеты иллюстрированных *carte-postal'* ей?³² Вещь и над ней цена – это точный символ желания вместе с цифрой, определяющей интенсивность его. Цена, сведенная к ее психологической основе, является показателем вкуса публики. Про новую пьесу в Пари-

³² открыток (*франц.*).

же спрашивают: «Ça fera-t-il de l'argent?»³³ – вопрос, представляющий глубокий смысл, который можно перевести словами: «Осуществлено ли театральное действие?».

Ставя задачей дать характеристику театра осуществленного, мы принимаем критерием те пьесы, которые «делают деньги». Оценивая, таким образом, французский театр с точки зрения зрителя, мы опускали две другие возможности взгляда на театр: с точки зрения автора и с точки зрения актера.

Попробуем же взглянуть на французский театр с точки зрения драматурга.

При этом все намеченные раньше перспективные линии должны измениться и понятия передвинуться, за исключением той точки, куда направлены все силы, из которых слагается театр, то есть момента слияния автора, актера и зрителя.

При уравниловке всех частей театрального организма, которой отличается французский театр, при громадном спросе новых драматических сценариев, осуществляемых и быстро истощаемых пятьюдесятью театрами Парижа, перед драматургами стоит цель: какими бы то ни было средствами покорить себе это таинственное, всемогущее, капризное и неожиданное чудовище – публику.

Для этого нужно найти ответ на два вопроса (на которые по самому их существу ответа быть не может): кто эта пуб-

³³ Это принесет деньги? (франц.).

лика? Чем можно удовлетворить ее вкусы?

Полвека тому назад, во времена успехов Дюма-сына, судьба драматического произведения решалась на премьерах референдумом «всего Парижа».

«Tout Paris – это, в сущности, двести... ну, положим, чтобы никого не обидеть, триста человек», – утверждал Дюма.

«С этими тремястами, которые в течение всей зимы из одного театра переходят в другой, но бывают только на первых представлениях, мы, драматурги, и должны считаться. Они составляют то, что называется мнением или скорее вкусом Парижа и следовательно всей Франции.

Эта группа безапелляционных судей составлена из самых разнообразных элементов, совершенно несогласованных ни в смысле общего духа, ни, тем менее, в смысле нравов и общественного положения. Это литераторы, светские люди, артисты, иностранцы, биржевики, чиновники, знатные дамы, приказчики магазинов, добродетельные женщины и женщины легкомысленные. Все эти господа знают друг друга в лицо, иногда по имени; ни разу не вступали друг с другом в разговор и заранее уверены, что встретятся на премьере.

Каким образом эти столь различные люди, которые приглашаются купно только в театры, чтобы вместе формулировать свое мнение по общему вопросу, каким образом находят они возможность столкнуться, и столкнуться так хорошо? Вот что необъяснимо даже для парижанина. Как сновидение, как мигрень, как ипохондрия, как холера, это отно-

сится к неразгаданным силам природы. Я констатирую факт, причин которого совершенно не понимаю.

Эта способность к оценке, и при том оценке всегда справедливой, вовсе не зависит от высокой степени воспитания и образования; между этими решителями судеб есть такие, которые никогда не прочли ни одной книги, даже ни одной театральной пьесы, которые не знают, по всей вероятности, кто автор того или иного драматического шедевра из предшествующих эпох. И тем не менее их решение непогрешимо. Это дело естественного вкуса и приобретенной опытности. Они взвешивают комедию или драму точно так же, как служитель при ванном заведении определяет температуру воды, попросту опуская в нее руку, или как банковый артельщик отсчитывает тысячу франков золотом, перекинув несколько раз монеты из одной руки в другую.

Специалисты театра, собравшись по драматическому ремеслу, вне всяких вопросов ревности или симпатии, самые добросовестные и точные театральные критики могут ошибаться и часто ошибаются относительно будущей карьеры новой пьесы. Эти триста не ошибаются никогда.

Пьеса может иметь шумный успех на первом представлении. Но если один из трехсот вам скажет: „Это не успех. Вы увидите, на сороковом дурные симптомы скажутся“, то они действительно скажутся. Но не думайте, что эти триста будут ясно выражать свое мнение во время представления и что они себя скомпрометируют строгостью, нетерпением или из-

лишней четкостью своих впечатлений.

Они не аплодируют, они не свищут, они не зевают, за кого вы их принимаете? Они не уходят до конца пьесы, они не смеются сверх меры, они не будут плакать, и если вы их не изучили, то я ручаюсь, что вы никогда не узнаете их мнения ни по каким внешним признакам.

Один взгляд, которым обменялись с приятелем, или даже, – вот что удивительно в этом масонском языке Парижа, – легкое движение века, вопрошающее одного из двухсот девяносто девяти, лично незнакомого, и пьеса оценена. Все эти посвященные, магнетически связанные друг с другом впечатлением, становятся во время этого вечера друзьями и поверенными друг для друга.

Автор в сетях этих безжалостных птицеловов. Он может выбиваться сколько его душе угодно – он пойман. Впрочем, он прекрасно знает эту пристрастную публику, и вся зала может разразиться „браво“, но если „священный батальон“ безмолвствует, он чувствует, что чего-то не хватает его успеху, и знает, что чего-то не хватает и его пьесе. И в то время как все его поздравляют, он вспоминает о полуулыбке, о суженном зрачке, о лорнетке, приподнятой особенным жестом, о носе, потертом особенным образом, потому что он ничего не упустил – несчастный!

Но если бы автору предложили исключить этих трехсот с первого представления, он бы не согласился. Пьеса, которая не засвидетельствована ими, – не пьеса и никогда пьесой не

будет».

Для того чтобы иметь мужество выступать снова и снова в качестве подсудимого со своими произведениями, драматург неизменно должен для себя установить догмат непогрешимости публики. У Дюма-сына, который любил теоретизировать о театральной публике, было установлено их два: относительно морального референдума, выносимого большой публикой по вопросам драматических коллизий, и относительно провиденья успеха или неуспеха со стороны «трехсот», составляющих «весь Париж».

Последнему явлению он придавал получудесный характер и называл его «шестым чувством», «чувством парижанина».

Вот типы этих прорицаний:

«Ну, как сегодняшняя пьеса? – Пффф... – „Плохо?“ – В ней есть один акт... одна сцена... – „Будет делать сборы?“».

Посвященный отвечает «да» или «нет», и это приговор. Бывают варианты: «Сегодняшняя пьеса?» – Очень замечательна. – «Будет делать сборы?» – Нет. – «Почему?» – Не знаю. – «Плохо играют?» – Сыграно превосходно. – «Ну...» – Эта не будет делать сборов – вот все, что я могу вам сказать.

Он не может определить причин, но он их угадывает. Это говорит шестое чувство – чувство парижанина.

Другой вариант: «Ну? Сегодняшняя пьеса?» – Идиотство... – «Значит, провал?» – Потрясающий успех. – «Идти не стоит?» – Напротив, пойдите, это необходимо увидеть. –

«Почему?» – Этого я не знаю. Но увидеть это необходимо.

Это писалось Александром Дюма в последние годы второй империи, когда он посвящал иностранцев, приехавших на всемирную выставку 1868 года, в тайны светского Парижа. Но в то время Париж был более «Парижем», чем теперь. «Драматурги наших дней» не верят в догмат «трехсот непогрешимых», которые, как «garçon de bain»,³⁴ опускают руку в теплую воду и безошибочно определяют градус успеха, т. е. цифру сбора. В представлении Дюма это было как бы собрание представителей всех классов общества, несменяемых и никогда не ошибающихся, наивных и мудрых, невежественных и тонких, – словом, «слепцы, полубоги, провидцы».

Теперь публика первых представлений изменилась, и драматурги больше интересуются вопросом, «что такое *большая публика*», обращая преимущественно к ней.

«Что же такое с точки зрения натуралиста этот чудовищный и таинственный зверь, которого зовут „большой публикой“? – спрашивает Тристан Бернар в своей книге „Актеры, актеры и зрители“. – Многие воображают, что знают ее. Сколько раз приходилось мне слышать от старых театралов авторитетные слова: „Вы не знаете публики“. Некоторые из этих господ воображают, что они знают публику потому, что они родились в среде вульгарной и из нее не выходили. И так как они сами совершенно невежественны, то говорят охотно: публика этого не поймет.

³⁴ банщик (франц.).

Но случается иногда, что старый театральный завсегдатай честно заявляет, что больше не знает публики. Этим он хочет сказать, что чересчур искушен и потерял свою первобытную наивность. Тогда он насилует нас уже не собственным мнением, а мнением кого-нибудь из своих близких: старухи матери, маленькой свояченицы или бывшей кормилицы своих детей: она в этом ничего не понимает, но она *очень публика*.

Данная особа однажды дала прорицание, которое событиями подтвердилось. С той минуты она служит ясновидящей. Ее приводят на репетицию, и когда занавес падает, выслушивают ее оракул. К несчастью, эта ясновидящая развращена с того самого дня, когда с нею посоветовались в первый раз. Она уже подготавливает свои откровения, облакает их в литературную форму, а не вещает их больше от чистого сердца. Какой дивный, но и опасный анекдот, эта знаменитая история о Мольере, читающем свои пьесы служанке Лафорэ! В течение двух столетий много авторов, не будучи Мольерами, читали свои пьесы служанкам, которые, может, и стоили Лафорэ. Служанка Лафорэ стала неумолимым критиком. Теперь она стала педантом своего невежества».

Этот взгляд почти обратен тому, что высказывал Александр Дюма. Но вывод один и тот же: понимание публики – это цель всех драматических усилий, оно середина, уровень, и необходимость, и триумф.

«Я объявляю здесь перед всей Европой, что я никогда не

видал публики несправедливой, злой или глупой. Это слова, которые произносятся по ее адресу теми, кто не пользуется ее симпатией. Там, куда публика идет, всегда что-нибудь есть или в замысле произведения, или в его исполнении, что заслуживает этого внимания. Там же, куда она не хочет идти, вы всегда найдете вполне уважительные этому причины».

Это говорит Александр Дюма-сын. А вот как это же самое говорит Тристан Бернар:

«Утверждать, что публика глупа и неинтеллигентна, это – абсурд. Какова она, этого никто не знает. Она осязаема, но неуловима, и покорна, и требовательна, и рассудительна, и капризна. Верно только то, что она сильнее нас. И именно потому, что мы имеем перед собою такого противника, драматический спорт, столь рискованный, и является иногда благородным спортом».

По этой уверенности относительно высшей справедливости приговора, которая отличает Александра Дюма, можно угадать драматурга, пользующегося большим и неизменным успехом, открывшего целую жилу руды и разрабатывавшего ее всю жизнь с неизменным счастьем. Для него оправдание вкуса публики – оправдание успеха собственных пьес. Поэтому мы находим у него и такую апологию вкуса парижской толпы, почти верную и почти подтасованную:

«Часто приходится слышать, как критикуют дурной вкус публики... Дурной вкус, но у публики ли? То, что толпа по полтора и по двести раз посещает пошлую пьесу, кото-

рую человек со вкусом не захотел бы ни видеть, ни читать, — следует ли из этого, что у толпы дурной вкус? Нет. Из этого следует только то, что авторы, которые пишут эти пьесы, пишут плохие вещи, а парижская публика, для которой театр потребность, временно довольствуется тем, что ей дают. Это не она выбрала легкий жанр, это автор нашел для себя более легким разработку этого жанра. Почему публика не ходит смотреть „Федру“ или „Британника“ вместо того или иного фарса? Дайте „Британнику“ и „Федре“ исполнителями таких артистов, которые для этих шедевров были бы тем же, чем г. Дюпюи, m-ле Шнейдер являются для „Прекрасной Елены“ и „Синей бороды“, и толпа пойдет на произведения мастеров точно так же, как она идет теперь на буффонады. Потому что *то, чего хочет публика, это самая высшая точка возможного совершенства в том жанре, который предлагается ей,* и она предпочитает, в чем я вполне одобряю ее, фарс, достигающий высших точек прекрасного в своем жанре, высокому стилю, впадающему в фарс, благодаря манере исполнения».

Итак, публика ценит высшую степень совершенства в том жанре, который ей предлагается. Это формула произвольная, но скорее полезная, чем губительная для искусства. Если она не дает верного представления о вкусе парижской толпы, то она характеризует то, к чему стремится парижское искусство. «Публика требует совершенства», с такой фикцией всякое искусство может только процветать.

Тристан Бернар более аналитично подходит к публике:

«На каждой из генеральных репетиций я присутствую в зале при первом соприкосновении моего произведения с публикой... Это удовольствие, иногда очень мучительное, но все же удовольствие. Как только вы смешиваетесь с публикой, происходит странное явление: спустя немного, вы начинаете чувствовать, возымеет ли данное слово силу или нет. Таким образом, приобретается прекрасная привычка давать публике резоны против самого себя. *Потому что публика всегда права. Если вы ей не нравитесь, это всегда ваша собственная вина, либо ваших исполнителей.* Я говорю это вовсе не для того, чтобы советовать делать какие-нибудь уступки: никогда никаких уступок. А кроме того, весьма трудно узнать, какого рода уступки следует делать».

Опять то же самое утверждение: «публика всегда права» — утверждение, по существу неизбежное и несколько от вкусов и тонкости понимания зрителей не зависящее; «публика всегда права» потому, что театр возникает только в тот момент, когда произведение понято и воспринято публикой. Драматург должен внутренней интуицией постигнуть, в каких формах его идеи могут быть понятыми и в каких пределах он может быть свободен. Это положение исключает всякую возможность уступок вкусу публики. Какие уступки возможны, когда вкусы толпы творятся тут же, в этом моменте понимания?

Все это указывает, на каких здоровых реалистических принципах зиждется французский театр и как много чи-

сто эстетического импульса в этом вопросе: «*Ça fera-t-il de l'argent*», правильно и глубоко понятom.

Относительно масонского соглашения публики, которому такое значение придает А. Дюма, Тристан Бернар держится иного мнения:

«Важно, чтобы публика не успела поддаться никаким иным влияниям, чем влияние автора. Поэтому одноактная пьеса, которой вы держите зрителя за пуговицу пальто, в сто раз легче, чем три акта, между которыми вы выпускаете в коридоры эту непостоянную и легкомысленную публику. В этих опасных местах она искажает свое впечатление, стараясь его выразить. Вот то, в чем даешь себе отчет, когда смотришь свои пьесы из залы. Здесь можно заметить свои ошибки и в следующий раз уже не повторить их. Зато наделаешь новых – в этом нет сомнения: выбор велик».

Одним словом, не суд публики важен, а постоянная самопроверка по отношению к ней. В своей интересной, остроумной и разнообразной книге Тристан Бернар дает десятки примеров и намечает много русл, по которым понимание публики может быть отвлечено от главного и привести к неверной оценке.

А судить о том, права была или неправа публика относительно произведений, не имевших успеха, может только последующее поколение. Театральной публике прошлых веков мы можем поставить на вид много ошибок, которые теперь кажутся грубыми. Перед нами маленькая заметка Реми де

Гурмона: «Les grands succès de théâtre au XVII siècle», которую он начинает вопросом: «Какое отношение существует в классическом веке между действительной ценностью театральной пьесы и ее успехом перед публикой?».

«Публика XVII века представляла собою круг более узкий и более сплоченный, чем та, которая испытывает нас, – отвечает он, – но и она очень плохо выражала мнение потомства. Стоит только отыскать в специальных изданиях несколько цифр и несколько имен. Это может дать более полезный материал для размышления, чем большой трактат о произвольности человеческих суждений». Самый большой успех великого века, единственный, который напоминает наши демократические успехи, имела трагедия Томаса Корнеля «Тимократ», заимствованная из истории об Алкмене в романе Ла-Кальпренета «Клеопатра». Она выдержала 80 представлений, что равняется тремстам или четырестам представлениям наших дней; «Тимократ» довольно точно со всех точек зрения, а также и с декадентской, является предвозвестником «Сирано де Бержерака». Комедия Бурсо «Le Mercure galant» имела «почти такой же успех».

«Мнимый больной», «Сганарель», «Школа женщин» Мольера едва достигли половинного успеха этих пьес. Еще меньший полусомнительный успех, но довольно скоро укрепившийся благодаря возобновленным постановкам имели: «Александр Великий» и «Андромаха» Расина, «Сид» Пьера Корнеля, «Амфитрион» Мольера.

Окончательно провалились и в свое время так и не были признаны: «L'avare». «Le bourgeois gentilhomme», «Les femmes savantes», «Le misanthrope» Мольера; «Bajazet», «Britannicus». «Phèdre» и «Hippolyte» Расина; «Don Sanche d'Arragon» Пьера Корнеля.

Это доказывает, что догмат: «Публика всегда права» – имеет глубокое практическое значение для драматического творчества, но историческая справедливость его сомнительна.

А все же интересно было бы увидеть теперь на сцене «Тимократа» и «Mercure galant»... Если бы они и не удовлетворили нас художественно, то мы, вероятно, нашли бы в них то, что нам рассказало бы о стиле и вкусах XVII века интимнее, чем Мольер и Расин.

Итак, вопрос о том, что собственно публика ценит, для французских драматургов остается не выясненным. Несмотря на все тонкие наблюдения и теории заинтересованных, главную роль играет внутренняя интуиция драматурга: кто несет в себе самом трепеты современности, тот находит и пути к пониманию публики. В этом скрыта и глубокая правда, так как всемирными и вечными становятся не те произведения, которые опережали свое время, а те, что выразили свою эпоху в наибольшей полноте. Только в них есть та глубина человеческая, которая позволяет читателю иных веков, заглянувши в них, увидеть смутный облик своего собственного лица. А не в этом ли заключается вся тайна понимания:

узнать в художественном произведении самого себя?

Во всяком случае, эта неразрешимость вопроса о вкусах парижской публики благотворна для драматического искусства, так как в противном случае оно было бы обречено на безвыходные клише, которых и без того вполне достаточно во французском театре.

Но любит ли публика новое и неожиданное? Тристан Бернар отвечает на этот вопрос тонко и остроумно:

«Публика хочет неожиданностей, но таких, которых она ожидает. Разумеется, время от времени драматурги-изобретатели дают ей кое-что новое, чтобы пополнять запасы. Но это новое не сейчас же вступает в обращение. Для того чтобы иметь успех, очень часто это новое должно быть переделано разными драматическими закройщиками, которые его усовершенствуют и сделают немного не таким новым».

III. Театральные трафареты

Путь закрыщиков... Вот мы опять натываемся на термин, разбиравшийся в начале первой статьи по поводу слов Поля Гзеля о том, что в «наши дни становятся драматургами точно таким же образом, как становятся фабрикантами обуви». В распоряжении любого драматурга находятся сотни готовых масок, уже засвидетельствованных и одобренных публикой. Их нужно уметь подобрать и скомбинировать. Выкройка патрона пьесы не так трудна, так как в этой области мода изменяется медленно, известные фасоны носятся десятилетиями: пьеса с интригой заменилась пьесой психологической, кое-какие изменения происходили в манере завязок и развязок, финалы актов одно время старались быть, «как в жизни», и занавес опускался на полуслове. Интереснее выбор готовых масок, находящихся в распоряжении драматургов. Эти маски многочисленны и милы большой публике.

Предположим, нужны персонажи для трагедии первых времен христианства (этот жанр процветал в Париже и до триумфального шествия «Quo vadis», явившегося его увенчанием).

«Христианская трагедия, действие которой происходит в один из первых трех веков Империи, от Нерона до Диоклециана, ведет за собой ряд неизбежных персонажей (это говорит Жюль Леметр): тут вы непременно найдете раба-хри-

стианина, философа-стоика, эпикурейца, скептического и терпимого, римского сановника, а главным образом созданную по прототипу Горациевой Левконой, вопрошавшей всех богов, чтобы найти лучшего, – патрицианку с неудовлетворенностью в душе; она становится христианкой из романтизма. Потом там есть неизбежно „местный колорит“, нестерпимый римский местный колорит, который, впрочем, нисколько не лучше, чем испанский колорит в „Рюи Блазе“ или колорит возрождения в „Henri III et sa cour“; он повсюду вплетается в диалог различными подробностями кухни, обстановки, костюма – неуклюжая мозаика, которая делает разговоры похожими на стилистические задачи, которые задаются изобретательными учителями словесности, когда надо употребить те или иные неподходящие слова. Выходит, точно люди страдают каким-то словесным недержанием и в известные моменты испытывают неодолимую потребность называть и описывать друг другу различные предметы первой необходимости и вещи, на которые уже никто не обращал внимания в обычной жизни. Кажется иногда, что персонажи этих драм испытывают чувства трехлетнего ребенка и что они, впервые ошеломленные и очарованные, открывают ту цивилизацию, в которой живут.

Да, кроме того, я забыл Галла – нашего предка – доброго раба или гладиатора, которого никакой автор не позабудет сунуть в один из закоулков пьесы и которому всегда отведена почетная роль, чтобы польстить нашему патриотизму. Кро-

ме того, он еще предчувствует судьбы Франции и предвидит иногда не только революцию 1789 года, но и погром 1870 г.

Что же касается действия, то оно состоит всегда в любви язычницы христианину (или наоборот) и в тех усилиях, которые она делает для того, чтобы обратить его к вере. Если он раб патрицианки (или наоборот), то все, разумеется, идет превосходно. В пятом акте прекрасная язычница осеняется благодатью и смешивает свою кровь с кровью своего возлюбленного. Таким образом, все кончается прекрасно. Впрочем, выйти из этого положения как-нибудь иначе очень трудно. Для того чтобы найти иное, чтобы создать иллюзию и глубину, чтобы выразить душу христианина первых веков, не впадая в банальность, для этого нужно обладать душою и гением Льва Толстого».

Как бы в параллель этому Тристан Бернар так характеризует трафареты современной психологической пьесы:

«Не выношу, когда в последнем акте является человек, который устраивает все, который уговорит молодую женщину (или молодого человека), что она (или он) должна простить. Я слишком хорошо знаю, что после известного сопротивления, длительность которого известна заранее, этот устроитель судеб получит согласие и скажет молодой женщине: „Итак... я его сейчас приведу?.. Он внизу в экипаже“. И он всегда там внизу в экипаже, потому что необходимо привести его сейчас же – час поздний и публика ждать не будет... И еще ненавижу появление этого господина из экипажа, ко-

торый стоит несколько минут в глубине сцены молча, а потом говорит слабым голосом: „Эммелина, мы с тобою бедные дети... ни ты, ни я, мы не хотели сделать плохо, а причинили друг другу боль...“. А те, которые падают друг другу в объятия!.. Этого зрелища я больше не в состоянии выносить... Когда я чувствую, что они сейчас упадут, я закрываю глаза, как те зрители, которые затыкают уши перед тем, как начнут стрелять... Прежде всего, целование, тщательно отрепетированное, проходит слишком уж хорошо. Каждый из целующихся подымает правую руку и опускает левую, чтобы объятие прошло без зацепок... А раньше, – к счастью, это больше уже не делается, – при встрече двух братьев старший брат, обняв младшего, медленно проводил ладонями по всей длине рук данного младшего брата и, взяв его за руки, говорил: „Hein, c'est bien toi... fidèle compagnon...“.³⁵ А еще сцены между господином и дамой, которые разговаривают о своих маленьких делах, но автор обычно чувствует потребность поднять тон. Тогда вместо того чтобы сказать: „Я доверчив“, господин не колеблясь провозглашает: „Мы мужчины, – мы доверчивы“, а дама отвечает: „Мы женщины“».

Берто и Сеше в одной из глав своей «Эволюции современного театра» составили толковый указатель общеупотребительных масок современной серьезной комедии. Эти характеристики настолько ценны, что на них хочется остановиться подробнее.

³⁵ «А, это ты... верный товарищ...» (франц.).

«Трафареты в театре бессмертны, – говорят Берто и Сеше, – они представляют последовательную эволюцию драматического искусства, диаметрально противоположную эволюции самого общества: они мертвеют развиваясь, а драматурги находят их настолько практичными, удобными для развития действия и приятными публике, что расстаются с ними лишь в случаях крайней необходимости. Им лень изобретать новые маски, и это заставляет их привязываться к старым с такою ревностью, что нужен протест самой публики, которой наконец надоедает видеть на сцене фантошей; не соответствующих никакой действительности, чтобы обязать своих театральных поставщиков к новым завоеваниям».

Такова общая судьба театральных масок – вначале они бывают живыми фигурами, если и не взятыми из жизни, то одаренными призрачной реальностью, а после от чрезмерного употребления начинают стираться, становятся отвлеченными схемами, потом марионетками, наконец, карикатурами. Сценическая их живучесть объясняется всегда какими-нибудь моральными, дидактическими или техническими удобствами, с ними связанными.

Так, еще недавно в комедии нравов, преследовавшей моральную проповедь, необходимейшим персонажем являлся *резонер*. Естественно, что он царит в театре Дюма-сына. Дюма облакает его во всевозможные костюмы, чтобы сделать его естественным. В «L'étrangère» Рэмонен является ученым «химиком душ, самым глубоким из психологов, самым пе-

дантическим из моралистов»; в «L'ami des femmes» это де Рион, в «Visite de pose» – Лебоннар. В новейшем театре резонер является в последний раз в лице – Морэна в «Torrent» Мориса Доннэ. Морэн – это писатель-психолог и светский исповедник. «Г-н аббат, – говорит он духовному исповеднику отцу Блокэну, – мы, как два авгура, не можем смотреть друг на друга без слез».

«В сущности, если подняться к его первоисточникам, – резонер это не что иное, как вечный и необходимый хор античной трагедии. Когда он освещает движения души действующих лиц и дает сведения о современных нравах, что он делает если не исполняет обязанности древнего хора? Не следует ли он так же, как и хор, шаг за шагом за каждым из персона-шей в его эволюции? Резонер это создание не одного поколения, но можно утверждать, что ни один из трафаретов не был более необходимым и более эксплуатируемым в том поколении, которое предшествует современным драматургам. Последнее воплощение резонера – это тип специалиста-психолога, писателя-аналитика душ, который втерся бог весть как в литературу между 1885 и 1900 годами и теперь уже успел настолько выйти из моды, что вызывает улыбку. Если эта роль кажется нам такой ненавистной, то это потому, что по самому существу своему она условна. Театр живет действием. Он должен показывать, а не объяснять. Резонер же главным образом объяснитель, который на каждом шагу мешает действию. Нужна была вся ловкость Дюма, что-

бы спасти этого персонажа, и понадобилось несколько веков театра, чтобы выявить всю его нехудожественность. Но насколько он неприятен зрителю, настолько он удобен для автора. Монтад в „Prince d'Auges“ Лаведана читает в первом акте целую лекцию; Гектор Тессье в „Demi-vierges“ Прево излагает теорию краха стыдливости. Но театр больше не нуждается в этих „diabes boiteux“ во фраках и белых перчатках, которые разоблачают тайны разных существований, с сожалениями или философствованиями. Но современный театр может обойтись и без них. Тип резонера не имеет больше прав на существование в литературе нашей эпохи» (Берто и Сеше).

Менее необходимы, но не менее истасканы различные национальные маски. Во время реставрации была популярна маска англичанина с рыжими бакенбардами и рыжими волосами, который смешил публику своими «Aoh! Yes!» и идиотскими репликами; этого англичанина можно еще иногда видеть и теперь в театрах парижских окраин. Во время второй империи был популярен бразилец, усыпанный золотом и бриллиантами, приезжающий в Париж веселиться и любить. Он еще не вышел из репертуара Théâtres des quartiers.

Ходким трафаретом современного театра является американец-янки. Это положительный тип морального театра. По своему значению он напоминает Штольца в «Обломове».

Этьен Рей посвятил развитию этой маски статью, в которой доказывает, что этот условный тип был изобретен во

всех своих деталях исключительно для удобства драматургов, которым нужен был моралист, благородный персонаж, благодетельный «Deus ex machina». Он делец, миллионер, он появляется для того, чтобы противопоставить себя – представителя новой энергии и новой культуры – развращенным нравам и слабости старой Европы. Он – мировой чемпион морали.

Дюма первый изобрел его со всеми его основными чертами в лице Кларксона в «L'étrangère». Кларксон в один месяц строит города: «Первые поезда подвозят мне отель, ресторан, школу, типографию, церковь; через месяц лагерь превращается в город с дворцом посередине». Это человек первобытный, с чувствами прямыми и сильными, несколько грубый, но откровенный. Он борется против развращенности Парижа. «Мы женимся только по любви... и любим только тех, кто умеет работать».

Американец был использован и Анри Бекон в «Parisienne», и Абелем Эрманом в «Transatlantiques», и Полем Эрвье в «Cours au flambeau». Всюду его отличительными чертами являются быстрота передвижения, колоссальное состояние, атлетическая сила, простота вкусов, здравый смысл, уверенность, простота и честность. Станжи (у Эрвье) кидает миллионы «широким жестом, свойственным Новому Свету». «Станжи из вашей гостиной прямо уезжает в Луизиану во фраке и в белом галстуке. Он не заедет даже домой, чтобы переменить костюм. В дорожном саке он найдет свое обыч-

ное платье и переоденется, когда будет время».

Кроме этих национальных масок существует еще «русский революционер». Это новое изобретение, но еще не допущенное в серьезную комедию. Пока оно составляет только монополию театра ужасов. Но успех «Grand soir» и «Les oiseaux de passage», где был удачно дан силуэт Бакунина, представляет для драматургов большие возможности.

Маске еврея во французском театре была посвящена Абраамом Дрейфюсом лекция (в 1886 году) и большая статья Рене де Шаваня в «Mercure de France».

Во французском театре XVIII века еврея как типа не существовало вовсе. В XIX веке создается определенный трафарет.

«Принято, что еврей на сцене должен быть забавен», – говорит Дюма в предисловии к «Francillon».

«На сцене еврей должен быть отвратительным», – говорит Эннери. – Почему? «Это театрально», – отвечает Сарсе.

Как на единственные исключения из этого правила можно указать только на раввина в «Ami Fritz» Эркмана-Шатриана и на раввина в «Mères-ennemies» Катюля Мандэса.

Если евреи на сцене отвратительны, зато еврейки настолько же очаровательны, одарены всеми моральными совершенствами, несравненной красотой и внушают непобедимую страсть христианским юношам.

«Еврейка в театре может внушать страсть только христианам, потому что евреи в этом мире сплошь безобразны, гряз-

ны и стары. Молодого еврея до самых последних лет на сцене не существовало. Но почему еврейка имеет в театре исключительные права на красоту? Шатобриан уверял, что на еврейках, за то что они не принимали участия в издевательствах над Христом, сияет луч небесной благодати. Но Шатобриан очень легкомысленно обращался с лучами благодати» (Рене де Шавань).

В современном театре еврей появляется в качестве миллионера, что его отчасти роднит с «американцем».

Прототип этой маски – барон де Горн (в «Prince d'Aures» Лаведана), по поводу которого Жюль Леметр писал: «Но не будем забывать, что не все евреи банкиры и что между ними есть даже не миллионеры. Но на сцене банкир никогда не может быть банкиром вполне, если он не еврей».

Поэтому сам же Леметр попробовал создать на сцене тип миллионера не еврея. Эта маска оказалась удобной, и она встречается и у Мориса Доннэ, и у Ромэна Коолюса, и у Абеля Эрмана. А у Октава Мирбо в «Les affaires sont les affaires» она получает заключительный удар резца в фигуре Исидора Леша.

Драматическое положение этих миллионеров всегда схоже: они личной энергией приобрели свое громадное состояние, но жизнь их разбивается или семейной драмой, или неожиданной финансовой катастрофой. Эта маска только что кончает кристаллизироваться, ей предстоит большое будущее в современном театре.

Маска *честного человека* была очень распространена в театре середины XIX века. Во времена бальзаковские это был нотариус, который своим опытом помогал ветреной молодежи. Иногда это был добрый кюрэ, который в пятом акте «спасал душу и пьесу». В театре Дюма это старый друг, верный товарищ, утешитель в испытаниях жизни и моралист; иногда домашний доктор и врач души, «мораль которого один из видов гигиены». Но все эти маски более или менее скомпрометированы, и все они ступали перед маской *«добродетельного инженера»*, который оказал драматургам неисчислимые услуги. Его генеалогия была рассказана Франциском Сарсе по поводу пьесы Легуве «Par droit de conquête»:

«Предполагают обыкновенно, что персонажи, выводимые драматургами на сцену, скопированы с действительности. Приходится убедиться, наоборот, что это чрезвычайно редко; что только иногда некоторым гениальным авторам удалось внести в театр правдивые типы и заставить публику, которая в большинстве случаев отказывается признавать их естественными, принять их.

Скрибы всех времен никогда не давали зрителям образа того, что существует, а лишь образы того, что должно существовать, а это совершенно иное. Они не творят своих действующих лиц по тем образцам, которые они видят перед глазами; они их берут и строят согласно существующим представлениям: это искусственные существа, которых публика ценит, которым аплодирует, потому что находит в них

черты, ею же придуманные, потому что в них она узнает себя и сама собою любитесь именно в той области, что ей дороже всего, – своими предрассудками.

Какое из предвзятых мнений царило последние годы? Мнение, что самая большая заслуга человека – это покорять силы природы, заставляя их служить себе: засыпать долины, срывать горы, владеть паром, водой, ветром и распределять их согласно своей воле и своим нуждам; строить мосты, рыть туннели, бронировать корабли, – одним словом, покорять природу – вот идеал нынешнего поколения.

Этот идеал воплотился в человеке, ученике политехнической школы, в *инженере*. Это он – представитель действующей науки, и так как предполагается, что в мире нет никакого иного прогресса, чем покорение сил природы, то драматурги сделали из него одновременно миссионера и апостола прогресса.

Он стал героем по преимуществу: все взгляды обращены на него, и, мало-помалу образовался предрассудок, что он должен быть оделен всеми добродетелями и увенчан всеми венцами. Театр его окончательно присвоил себе и дал ему, естественно, лучшую роль – первого любовника».

Берто и Сеше прибавляют к этой характеристике: инженер служит для антитезы положения, приобретенного честным трудом, положению, приобретенному правами наследства. Это символ нового класса общества. Это честь, отдаваемая науке драматургами и зрителями-буржуа, наивными,

невежественными и очень ослепленными чудесами текущих открытий. Это наглядное доказательство аксиомы, что труд укрепляет и душу и тело, что труд облагораживает, что труд возвышает личность, что труд – это патентованное удостоверение всех добродетелей и всех героизмов. Кроме того, это лесть по адресу торжествующей буржуазии, и в свое время, когда этот тип был изобретен Эмилем Ожье (Андрэ Лагард в «Contagion»), это была большая новость, так как и в жизни роль инженера не старше полувека.

Андрэ Лагард, родоначальник жанра, живет с рабочими, работает вместе с ними на заводах, служит десять месяцев машинистом «день и ночь лицом к огню, спиной на ледяном ветре». «Как я был горд первыми деньгами, что я послал своей матери... Они пошли на ее похороны... Бедная святая женщина!». Он патриот, он проектирует канал между Кадиксом, и Рио-Гвардиарио, чтобы убить Гибралтар; он разоблачает английские козни, он спасает честь своей сестры, он делает прекрасную партию и женится в последнем акте.

«В течение двадцати пяти лет он наводнял сцену своим добродетельным присутствием, он был обетованным женихом всех инженерю, обласканным зятем благородных отцов; ни один счастливый брак не заключается без его участия, и ни одна счастливая семья не могла обойтись без его присутствия. В течение двадцати пяти лет эти свойства добродетельного инженера так гипнотизировали драматургов, что

ради него они совершенно забыли о существовании иных профессий».

В настоящее время ему делает конкуренцию путешественник и исследователь новых стран. Это тоже один из идеалов национальной энергии и героев воли. Он настолько практичен, что ни один из современных авторов не мог обойтись без него.

Роже де Серан из «Monde où l'on s'ennuie» Пальерона (один из родоначальников) путешествовал по Малой Азии: «Представьте себе страну, совершенно неисследованную, – настоящий рудник для ученого, поэта и художника». Шамбрэ в «L'Age ingrat» Жюля Леметра «первый европеец, который поднялся к истокам Нигра...». Он высказывает свои мысли до конца, не стесняясь, в лицо каждому. Поль Монсель в «Fille sauvage» «посетил самые дикие племена»; «у него глаза такие глубокие, его взгляд, точно падает с высоты». Мишель Прэнсон в «Le soup d'aile» «стал в Конго чем-то вроде короля», и «у него душа мятежника». Он же появляется и в «L'autre danger» Мориса Доннэ и в «Dédale» Эрвье. Дюма говорит про него: «Он идет через жизнь с одной рукой полной прощений, а с другой полной возмездий, искореняя бунт, понимая слабость и увлечения мгновения». «Это люди других времен», – говорит Ожье. Эрвье говорит «об особого рода рыцарственности, которую они приобретают в своих дерзких предприятиях».

«Это герои легенды, противопоставленные низости и

пошлости нашего века, – говорят Берто и Сеше; – это один из самых отвратительных трафаретов, которые существуют в нашем театре, потому что ни разу за все свое существование он не имел лика живого человека. Он был искусственным с первого же дня своего существования. И это тем более печально, что среди живых путешественников существуют удивительно интересные для наблюдателя характеры, которые вовсе не являются образцами доброты и бескорыстия. Между тем у театрального путешественника всегда все достоинства и добродетели. Как и „инженер“, он всегда примерный сын, прекрасный муж и пылкий патриот. В смысле „простой, сильной и искренней натуры“ путешественник соперничает с „американцем“ и, как он, является критиком нравов и спасителем последнего акта».

Трафареты, как мы видим, делятся и создаются главным образом благодаря специализациям. Это в большинстве случаев типы мужские. Женщины, которые трактуются драматургами почти исключительно с точки зрения чувства, менее склонны к трафаретным обобщениям. Старый репертуар знал некоторые женские маски, которые стали теперь почти балаганными, как «роковая женщина», как «тетя», как «женщина с темпераментом», которая не может видеть молодого человека, чтобы не воскликнуть: «хорошенький мальчик... красавец военный...»; но еще живы «бонна» (бывшая «субретка»), которая «за полученную монету дает пояснения, необходимые для хода пьесы», и «старая

нянька, которая воспитала героя драмы».

Единственная женская специализация, созданная театром последних лет, которой предстоит еще будущность, это «мятежница», которая протестует против косности родителей или узости мужа. Эта маска уже разработана в романе, но еще мало проникла на сцену. Это «La révoltée» Жюлья Леметра.

Вот несколько трафаретов и костюмов из обширного бу-тафорского -склада, всегда готового к услугам начинающих драматургов. Конечно, их гораздо больше, этих фантошей театра, со всеми их оттенками, вариациями, сочетаниями. Я старался их дать в характеристиках самих же французов, потому что глаз иностранца, более способный уловлять то, к чему пригляделись сами французы, никогда не может уловить тех тончайших оттенков пошлости, которые различимы глазу французского театрального критика, «прикованного к тачке фельетона».

Итак, это материал. А рецепты для его смешения, механизм пьесы? А веревочки, которыми дергают паяцев?

На это не так легко ответить. Законы движения во французской драме, их типы и влияние моды на них требуют отдельного и гораздо более подробного исследования.

А в смысле возможности – вот два противоположных рецепта изготовления пьес. Один для тех, кто работает с готовыми трафаретами, другой для тех, кто предпочитает художественное наблюдение жизни.

Фейдо, автор знаменитой «La dame de chez Maxime», говорит: «Придумывая разные штуки, которые вызовут ликование в публике, я не веселюсь, а сохраняю всю серьезность и хладнокровие химика, приготавливающего лекарство. Я ввожу в свою пилюлю один грамм суматохи, один грамм неприличностей, один грамм наблюдательности. Затем я растираю все эти элементы, как можно дольше и как можно лучше. И я знаю почти наверняка, какой эффект произведут они. Опыт научил меня отличать хорошие травы от плевел. И я очень редко ошибаюсь в результатах».

А Франсуа де Кюрель, утонченный и сдержанный автор «L'envers d'une sainte», «L'invitée», «Repas du lion», говорит:

«Определить эстетику сцены, согласно моему идеалу, очень трудно... Быть может, я могу дать неофитам такой рецепт во вкусе поваренных книг: Возьмите любой „fait divers“, сделайте ему гарнир из мыслей, и чем больше, тем лучше, и подавайте горячим. И получится хорошая пьеса, которая понравится и простодушным и утонченникам; и в ней будет цельность, потому что туда войдет и движение, которое есть основа драмы, и философия, в которой ее благородство».

IV. Новые течения

Мы сделали общий обзор складов старых декораций и костюмов, приятных публике и удобных для драматургов. Эти театральные подвалы обширны, и докопаться до их дна не так легко, что и не может быть иначе в стране, живущей многовековой и интенсивной театральной жизнью. Сами по себе эти склады трафаретов, масок и клише, разумеется, не составляют художественного богатства, но присутствие их является одним из несомненных признаков его. Они – шлаки из горна театрального успеха. Это те навозные кучи перед входами во дворцы, которые во времена Гомера служили признаком богатства и благосостояния.

Те из драматургов, кто пользуется готовым, как упомянутый водевилист Фейдо, те действуют наверняка; они творят театр не из жизни, а из предрассудков своей публики. Успех же таких драматургов, как де Кюсель, ищущих новых реальностей и новой жизненной правды, далеко не так несомнен и легок.

Французская сцена, основанная на вековых традициях, с большим трудом допускает изменения в своем строе и оказывает глубокое, страстное, органическое сопротивление каждому новшеству.

Это сопротивление свидетельствует не о косности театра, а только о предшествующей эволюции и о серьезных истори-

ческих традициях. Меняться сразу могут только те, у кого в прошлом нет ничего, потому что каждое новшество, для того чтобы быть принятым органически, должно быть как бы признано каждым моментом прошлой истории.

Однако за последние десятилетия во французском театре произошли очень большие изменения, и были введены новые элементы. Поворот в сторону реализма сопровождался со стороны драматургов большим обострением анализа жизни, а со стороны режиссеров – введением новых приемов и отчасти изменением общих тенденций сцены.

Этой частичной революцией французская сцена была обязана энергии и таланту одного лица; этим лицом был Андрэ Антуан.

Это было в середине восьмидесятых годов. Французский театр был в эти годы в упадке. Старые знаменитости драматургии к этому времени перестали писать: и Дюма, и Пальерон, и Ожье. Сцена находилась всецело в руках синдиката третьестепенных драматургов, имена которых теперь позабыты (Albert Millana, Jules Prével, Gondinet, W. Busnach, Albert Wolff). Они не допускали в театр никого из молодежи.

Антуану, чуждому до тех пор театру, но оказавшемуся в то время случайно во главе маленького любительского кружка, пришла мысль обратиться за репертуаром к молодым писателям. Из «Cercle Gaulois» образовался Théâtre en liberté, который стал потом Théâtre libre. В течение пяти лет Théâtre libre пересоздал французскую драму. Это была под-

линная революция и как таковая отличалась силой, грубостью и крайностями. Новые авторы стремились освободиться от всех трафаретов и дать «жизнь» на сцене. Их реализм принимал формы горькие и циничные. Антуан сумел создать из этого парижскую моду и, пользуясь образовавшимся течением, провел на французскую сцену Толстого и Ибсена, которые были раньше немыслимы во французском театре.

Тристан Бернар рассказывает такую живописную притчу об Антуане:

«Лет двадцать тому назад, когда театры, по крайней мере некоторые, еще освещались газом, один из служащих Газовой компании³⁶ встретился на подмостках с двумя из девяти бессмертных сестер: со строгой Мельпоменой и милой Талией. Не успел он взглянуть на двух сестер, как приобрел над ними некую магическую власть. Безо всякой церемонии он их взял под руки со своей обычной энергией: „Вы сделаете мне удовольствие подняться в вашу уборную и смоете весь этот грим с ваших лиц“».

Лица Талии и Мельпомены действительно исчезали совершенно под толстым слоем румян и белил. Их черты были совершенно стерты, и личные мускулы еле двигались: *ни у Мельпомены, ни у Талии больше не было лица человеческого*. Но так как, хотя и склонные повиноваться, они все же очень копались, то он взял их за плечи и отвел их под пожарный кран; да, под пожарный кран, и там он им вымыл лица

³⁶ Антуан служил в Обществе газового освещения.

сам, как двум маленьким грязным девочкам. Оскорбленные, негодующие, но побежденные, они испускали крики, которые были настоящими криками.

Тогда Антуан их расцеловал и сказал: «Очаровательные сестры, я люблю вас больше, чем все остальные. Но я хочу, чтобы вы не забывали, что вы полубогини. И как полубогини, вы стоите гораздо больше богинь, потому что с царственной грацией вы сочетаете чисто человеческие слабости женщин!.. Я не могу помешать вам быть естественно прекрасными; но берегитесь, о полубогини, позволить себе малейшее ломанье!».

– И вы утверждаете, – продолжает Тристан Бернар свою апологию Антуана, обращаясь к воображаемому защитнику старых традиций, – что он не придумал ничего нового, что и такой-то и такой-то делали то же самое до него... Но если мы удивляемся, то вовсе не тому, что он делает вещи, которые вы не сумели сделать, а тому, что он перестал делать то, что делали вы. Да, он ничего не выдумал: правду не выдумывают. Я без всяких оговорок утверждаю, что почти все драматурги теперешнего поколения никогда не могли бы стать и тенью того, что они есть, если бы Антуан не существовал. Разумеется, в те времена, когда Антуана не существовало, было гораздо больше пьес «хорошо сделанных». Это зависит, вероятно, от того, что построить «хорошо сделанную пьесу» гораздо труднее, когда хотят ее сделать глубоко-человечной и правдивой. Движениями живого человека управлять не так

легко, как движениями куклы... Что касается меня, то каждый раз, как мне случается быть в обществе Антуана, у меня возникает странное сознание того, что я говорю с лицом историческим. Есть много людей, которым говорят: «Вы будете жить в памяти людей; потомство примет вас». Быть может, эти господа и будут допущены в историю, но мы об этом ничего не знаем. Но Антуан может быть «покоен: у него уже там есть свое нумерованное место».

Мы отвлеклись бы от нашей темы, если бы занялись сейчас общей историей того театрального переворота, который связан с именем Антуана. Но для того чтобы показать, каким образом вводятся новые элементы в обиход театра, достаточно проследить историю «толпы» на французской сцене.

В 1888 году, в самом начале своей театральной деятельности, Антуан, будучи в Брюсселе, увидел в первый раз «мейнингенцев», и это произвело на него настолько большое впечатление, что он сейчас же написал об этом письмо высшему судье театральных вопросов тех лет – Франсуа Сарсе.

«С тех пор, как я посещаю театр, – писал он, – меня приводят в исступление наши фигуранты. Если исключить „Haine“ и сцену цирка в „Теодоре“, – я никогда не видал ничего, что дало бы мне иллюзию толпы... Так вот... Я видел ее – толпу, вчера у мейнингенцев. Знаете ли вы, в чем разница? А в том, что их артисты не собраны с улицы к генеральной репетиции, как наши, которые совершенно не умеют носить своих костюмов, непривычных и стеснительных, особенно, когда они

точные. Статистам наших театров рекомендуют прежде всего неподвижность, между тем там, у мейнингенцев, фигуранты играют, у них есть мимика. И не думайте, что они переступают грани и отвлекают внимание от протагонистов; нет, картина сохраняет свою цельность, и куда ни переносишь взгляд, он останавливается на деталях, характерных и подчеркивающих положение. Это создает в известные моменты несравненную силу. Почему наши нестерпимые сценические условности не заменить этими нововведениями, логичными и не так уже дорого стоящими?».

Это письмо было опубликовано в «Temps» и вызвало сочувственное письмо Оппенгейма, тоже адресованное Сарсе: «Я должен вам признаться, что поведение фигурантов, напоминающих слуг, присутствующих за обедом своего господина, в чем Антуан остроумно видит почтение по отношению к гг. сосиетерам Французской комедии, шокирует меня в высшей степени. Посмотрите... в „Эдипе Царе“ в последнем акте у правой кулисы стоят три воина с копьями. Когда Эдип появляется с окровавленными глазами и спускается, оступаясь, по ступеням дворца, в то время как я – зритель – нахожусь в состоянии живейшей эмоции, в то время как фигуранты налево отступают, однообразными жестами выражая ритмический ужас, эти три дубины стоят неподвижно со своими копьями, как будто царь вышел подышать свежим воздухом».

Сарсе – олицетворение здравого смысла французского те-

атра и хранитель традиции сцены R – так отвечал на эти протесты:

«Г. Оппенгейм разгневан на этих трех солдат, которые стоят неподвижно и равнодушно на часах, в то время как Эдип выходит с окровавленными глазами Но они сто раз правы!.. Они не существуют, они не должны существовать для зрителя. Их поставили там для того, чтобы дополнять при поднятии занавеса декорацию, которая, очаровывая взоры, заставляет в то же время насторожиться воображение, перенося его в ту страну и ту пору, где должно происходить действие. Заметьте, что их можно было бы совершенно уничтожить; если трагедия ставится в провинции, где театры не располагают ни фигурантами, ни обширными сценами, их просто-напросто выкинут, и произведение Софокла несколько не пострадает от этого... Три солдата во Французской комедии, о которых говорит Оппенгейм, делают то, что они должны делать, т. е. ничего не делают. Их единственное назначение быть декоративными.

Налево... А! это совсем иная история – налево Почему фигуранты отступают с жестами скорби? Разве это для того, чтобы я видел, как хорошо они передают это чувство? Нет, просто для того, чтобы предупредить меня, что я увижу сейчас Эдипа в очень горестном положении.

Они стоят на авансцене слева; они видят, как он выходит из глубины своего дворца с окровавленными глазами Они отступают! испуганные и потрясенные, не для того, что-

бы устроить для меня зрелище, но для того, чтобы обратить мои глаза к тому, кто вызвал у них это движение и кто является главной фигурой.

Как только Эдип на сцене, они могут делать решительно все, что им угодно. Для меня это безразлично в высокой степени...

Г. Оппенгейм мило издевается над статистами Французской комедии, которые отступают с однообразными жестами, выражая ритмический ужас. Но они более правы, чем он... Да, они должны изображать однообразный ужас, ужас толпы, ужас краткий, потому что вовсе не они меня интересуют, ужас, который подчинен наиболее существенному в драме – появлению Эдипа. Как только он здесь, как только я вижу, как он сходит ощупью и неверными шагами со ступеней дворца, этот многочленный персонаж, который сделал свое дело, уже не существует для меня. Он заставил меня поглядеть налево... и больше он не существует, теперь Эдип говорит один. Я слушаю одного Эдипа, и единственная обязанность толпы – это создать наиболее благоприятные условия для моего восприятия».

Безусловно, Антуан был прав в своих требованиях и доказал впоследствии всю правоту свою. Но когда теперь, спустя четверть века, мы читаем эту полемику, то все слова Антуана кажутся нам старыми и слишком знакомыми, между тем как мысли, высказываемые Сарсе – этим ставшим для теперешнего поколения немного карикатурным представите-

лем здорового консерватизма, кажутся далеко не такими устаревшими. В этих неподвижных фигурах и однообразных жестах мы узнаем последнее слово стилизации и вспоминаем принципы г. Мейерхольда и постановку «Тристана». Для нас за минувшие четверть века спираль эволюции сделала полный оборот; то, что существовало как одно из бессознательных следствий всего строя классического театра и было благодаря случайностям полемики так удачно сформулировано Сарсе, теперь возведено в новый принцип, в новую идеологию театра, восставшую бунтом против натуралистических принципов, апостолом которых во Франции был Антуан. Но, перенося парижский спор 1888 года в Петербург 1910 года, мы, конечно, делаем непростительную передержку.

В то время Сарсе был формально прав относительно драм, которые были основаны на игре протагонистов, а таковыми были все французские драмы начиная с классической трагедии XVII века, Только в эпоху романтизма на сцене появляется толпа в качестве эффектного и живописного фона. Она состоит из манекенов и составляет часть декорации. В театре Ожье и Дюма-сына толпа отсутствует совершенно. А в исторических мелодрамах Сарду она – одно из драматических обстоятельств, сильный сценический эффект; у нее нет своей жизни и своей воли. Поэтому логически Сарсе был прав, требуя от статистов живописности и безличности. Но Антуан, который прозревал возможность такой драмы, в которой толпа была бы живым, волящим и действующим ли-

цом, был еще более прав и свою правоту доказал на сцене. Своею убежденностью он вызвал эту драму к бытию. Толпа как самостоятельная индивидуальность – это было еще ново для сцены, но это уже было на очереди, это висело в воздухе литературы конца 80-х годов. Зола, продолжая логические пути романтизма, оживил живописные и декоративные фоны, положил начало психологии толпы в «Жерминале» и готовил «Débâcle».

Рене Думик так формулировал идеи того времени:

«Группа людей, чем бы ни была она, – толпой или публикой, собранием или учреждением, провинцией или нацией, – имеет свою собственную душу, которая вовсе не представляет суммы всех отдельных душ, ее составляющих, но составляет скорее их следствие. У этой души свои достоинства и свои недостатки, свои благородные порывы и свои жестокости; у нее есть свои моменты высокого подъема и энтузиазма точно так же, как свои периоды тоски и безумия. У нее свои законы возникновения и развития, так как она тоже определяется и моментом, и средой. Она подвержена двойному давлению внешних влияний и влияний внутренних... Существует самостоятельная психология Франции революционной, Франции императорской, монархической и республиканской. Франция – это личность, которая обладает своим гением, своей восприимчивостью, своими манерами действовать, и поэтому ее можно выводить на сцену как драматический персонаж, описывать и анализировать, как пер-

сонаж романа. Есть особая психология армии, как и особая психология парламента».

Париж был всегда городом народных движений, городом толпы. Поэтому когда стали искать жеста толпы, который можно было бы для опыта в первый раз изобразить на сцене, то естественно, что внимание остановилось прежде всего на революционных судорогах Парижа. И какой же иной момент из революционных дней мог больше других подкупить театральную публику, заранее предубежденную против этого новшества, как не взятие Бастилии – момент, канонизированный национальной гордостью Парижа? Подходящей французской пьесы не было, и потому пробным камнем Антуану послужил «Зеленый попугай» Шницлера, и постановка эта сразу имела большой успех. И успех этот был основан не на том искусном переплетании правды и выдумки, которое пленило ее русских читателей, а на том, что действие этой пьесы происходит 14 июля. Под этим щитом демократической гордости Антуан впервые рискнул вывести на парижской сцене действующую толпу.

Под защитой Бастилии выступили и первые французские пьесы, давшие драму толпы. Это были «Le 14 juillet» Романа Роллана, поставленная Шемье, потом «Теруань де Мерикур» Поля Эрвье, наконец, «La Vatenne» Лаведана и Ленотра. Во всех них действует одна и та же толпа Великой революции: охваченная первым порывом энтузиазма у Романа Роллана, тихая и грозная у Лаведана, дикая и безумству-

ющая у Эрвье. Понимание, анализ, сценическая трактовка были новы, но самый персонаж толпы оставался старый, известный по драмам романтиков и пьесам Сарду. И пока Антуан пробовал свои силы и давал наглядные уроки драматургам изображениями этой революционной толпы и изображениями толпы античной в «Тимоне Афинском» Эмиля Фабра и совсем недавней постановке шекспировского «Юлия Цезаря» в Одеоне, в драматической литературе возникли новые анализы, на этот раз современной толпы. Это были пьесы Эмиля Фабра «La vie publique» и «Les ventres dorés».

Театр Эмиля Фабра относится к новому для французской сцены порядку драматических произведений – к политической комедии. Правда, французская сцена всегда была близка к политике, но политика только пенилась на хребте драматической волны, сказываясь в словах, намеках и интонациях и никогда не проникая глубже диалога.

«Политика шла только бок о бок с драмой, она не вмешивалась и не направляла ее. В тот момент, когда Гюстав готов был броситься к ногам Каролины, автор вдруг приостанавливал действие, актеры принимали дипломатический вид, соответствующий обстоятельствам; один из них раскрывал рот и возглашал дифирамб в честь прогресса, цивилизации или другого великого понятия; другие отвечали ему исключительно для удовольствия быть посрамленными; все слегка горячились в пылу спора, а затем драма продолжалась своим обычным порядком, с чистой совестью и довольная са-

ма собою». Так характеризовал политический элемент комедий времен второй империи Сарсе, который с терпением ждал возникновения настоящей политической комедии и хотел видеть ее в «Les effrontés» и «Le fils de Giboyer» Эмиля Ожье. Но цензурные запреты не дали ей родиться.

Через десять лет после Ожье, в 1872 году, сейчас же после коммуны, Сарду сделал попытку в комедии «Rabagas» дать собирательный тип политического деятеля. Но даже Сарсе, всеми своими симпатиями стоявший на стороне Сарду, признал этот опыт неудачным.

«Его Рабагас, – писал он, – составлен из наскоро сшитых лоскутов последних событий. Это не характер, обоснованный логически, а карикатура, в которой губы Эмиля Оливье приставлены к носу Гамбетты, и все это преувеличено, карикатурно и крикливо».

Неуспокоенная смута не давала возникнуть политической комедии, превращая ее в памфлет. Первыми ступенями к современной политической комедии, основанной на спокойном и художественном анализе политических нравов, были «Monsieur le ministre» Жюля Кларти, отчасти «Cabotins» Пальерона и «Député Leveau» Жюля Леметра.

Драматурги еще не решаются построить все действие исключительно на политической страсти и считают необходимым политику нанизать на любовную интригу. Характер этой любовной интриги схож во всех этих политических пьесах.

«Можно утверждать, – говорят Берто и Сеше, – что в тот день, когда драматурги решили использовать политические пружины драмы, всем им одновременно представился один и тот же тип человека из народа, который силой всеобщей подачи голосов поставлен у власти или стремится к ней и, неожиданно кинутый в консервативную среду, проникнутую духом прошлого, пленяется там какой-нибудь юной девушкой или опытной женщиной. Отсюда любовная интрига, которая шаг за шагом следует за интригой политической и кончается тем, что поглощает ее. В „Les effrontés“ – Вернуйе, который добивается руки дочери Шаррье; в „Fils de Giboyer“ – республиканец Жерар, который, вступив в семью Маршалль, уступает очарованию дочери дома; то же самое положение и в „Monsieur le miaistre“, и в „Rabagas“, и в „Député Leveau“».

Настоящая политическая комедия, пружина действия которой находится не в любовной, а в политической и социальной страсти, возникает только в последнее десятилетие, и это находится в связи с отменой драматической цензуры во Франции.

«L'engrenage» Бриё и «Vie publique» Эмиля Фабра впервые подходят к политическим вопросам не с партийной точки зрения, а с точки зрения психологического анализа как отдельных личностей, так и народных масс. И в то же время эти пьесы в первый раз выводят на сцену настоящую современную толпу, намечая ее лицо, характер и волю. В «La vie publique» Эмиль Фабр разворачивает на сцене большую кар-

тину выборной кампании и строит свою драму из ее страстей.

Вместе с социальной драмой Октава Мирбо «Les mauvais bergers» и «Les ventres dorés» того же Фабра, дающей картину большого финансового краха, эти пьесы кладут начало настоящему политическому театру, до сих пор еще неизвестному французской сцене.

С тех пор за эти годы появился целый ряд пьес, основанных на политической и общественной страсти. Из них можно назвать «Le geras du lion» Франсуа де Кюрель – трагедию аристократа, воспитанного в высшей буржуазии, который становится на защиту рабочего класса; «L'erau-lette» Артюра Бернеда, ставящую вопрос о политике в армии, опираясь на текущие политические события; «Une journée parlementaire» Мориса Баррэса, картину Панамы, «трагедию во фраках, сжатую на пространстве восемнадцати часов, в которой можно видеть, до какой степени исступления может довести чувство страха», – как говорит сам автор.

Вот краткая схема того пути, которым уличная политическая толпа проникла на французскую сцену и утвердилась на ней, как одно из новых течений драматического искусства, связанное непосредственно с ростом французской демократии и всею психологической историей различных классов страны. На этом примере можно видеть жизненность французского театра, который уступает внешнему напору новшеств медленно и с большим сопротивлением, но зато, раз

приняв новое направление, идет сознательно, решительно и неуклонно, твердо придерживаясь граней настоящего серьезного искусства.

* * *

Подводя итоги всему вышесказанному, мы должны признать, что французский театр имеет все условия, необходимые для его процветания, а французские драматурги находятся в прекрасных условиях для работы.

Они глубоко ценят мнение своей публики и в то же время лишены возможности подделываться под ее вкусы, так как никто из них (кроме водевилистов, как Фейдо) этих вкусов точно определить не может. Таким образом, они должны неустанно искать, наблюдать и придумывать новое.

Обширность складов театральных масок и трафаретов указывает на то, как быстро идет их смена в театре и как недолго сравнительно могут просуществовать на сцене типы, искусственно созданные для удобства драматургов. Зоркость и едкость драматической критики, обличающей их, как мы видели, без всякой жалости к авторитетам авторов гарантирует их недолгое существование.

Наконец, в том сопротивлении, которое оказывает театр новшествам, не тупом и не косном, а основанном на художественной глубине театральных традиций, как мы видели на примере поучительной полемики Антуана и Сарсе, есть гро-

мадная жизненная и возбуждательная для всех новых течений сила. Противодействие воспитывает новаторов.

Таким образом, театр, несмотря на все вековые условности, которыми обставлен, связан живыми корнями наблюдения и анализа с текущей общественной жизнью Франции и в каждый момент воссоздает на сцене правдивое преобразование действительности.

Демоны разрушения и закона

Морис Метерлинк:

Eloge de la boxe.

Eloge de l'épée.

Les dieux de la guerre

Поль де Сен-Виктор:

Le Musée d'artillerie

I. Меч

В одной из своих статей Морис Метерлинк возглашает хвалу кулаку, находя, что по сравнению с теми силами истребления, которые кинуты теперь человеком в мир, он является орудием мягким и человеческим.

Образы нашего языка далеко отстали от быстрого стремления эволюции разрушения, и для нас кулак является еще до сих пор обычным символом грубой силы, грубого насилия.

Доказательства Метерлинка естественны и неоспоримы. С ними нельзя не согласиться:

Человек – наиболее незащищенное из всех животных. Его нельзя даже сравнить ни с одним из насекомых, так чудовищно вооруженных и бронированных.

Посмотрите на муравья, который может быть придавлен

тяжестью, в двадцать тысяч раз превосходящей тяжесть его собственного тела, и нисколько не пострадает от этого. Твердость доспехов, защищающих устрицу, почти безгранична.

Сравнительно с ними – мы и большинство млекопитающих – мы находимся еще в каком-то желатинообразном состоянии, близком к состоянию первичной протоплазмы.

Только наш скелет, являющийся как бы беглым эскизом нашей окончательной формы, представляет из себя нечто более солидное.

Но и он кажется лишь неумелым рисунком пятилетнего ребенка.

Рассмотрите наш спинной хребет, основу всей системы, – позвонки его плохо связаны друг с другом и держатся лишь каким-то чудом.

Наша грудная клетка представляет целый ряд отверстий, к которым страшно прикоснуться концами пальцев.

И против этой слабо и плохо собранной машины, которая кажется неудачным опытом природы, против этого бедного организма, с трудом поддерживающего свою собственную жизнь, мы изобрели такие орудия разрушения, которые могли бы мгновенно уничтожить нас даже в том случае, если бы мы обладали фантастической броней, избыточной силой в невероятной жизнеспособностью самых защищенных из насекомых.

В этом есть некое безумие, свойственное исключительно человеческому роду, – безумие, которое не уменьшается, но

растет с каждым днем.

Чтобы не выходить из пределов естественной логики, эти необыкновенные орудия истребления мы бы должны были употреблять лишь против наших врагов – не людей; сами же между собой употреблять лишь те средства нападения и защиты, что предоставлены нам нашим собственным телом.

Кулак для человека – то же, что для быка рог и челюсть для льва. Им должны были бы ограничиваться наши потребности самозащиты, справедливости и отмщения. Под страхом непоправимого преступления основных законов рода, самое мудрое из племен должно было бы запретить иные способы междоусобной борьбы.

Изучение бокса дает нам прекрасные уроки смирения, наглядно показывая, что во всем, что касается ловкости, выносливости и силы, мы находимся в последних рядах наших млекопитающих собратьев.

В этой иерархии мы по всей справедливости занимаем скромное место рядом с лягушкой и овцой.

В то время, как удар копытом или удар рогом уже совершенны, и механически, и анатомически, и более усовершенствованы быть не могут, мы имеем возможность бесконечно усовершенствовать наше природное оружие, так как мы совершенно не имеем понятия о системах пользования кулаком.

Прежде чем учитель не объяснил нам методически его употребления, мы никогда не сможем сосредоточить в нем

всю силу нашего плеча, относительно громадную.

В трех ударах, математически исчерпывающих все тысячи возможностей, сосредоточена вся наука бокса. Если один из них достиг цели, борьба кончена. Противник лишен дальнейшей возможности защищаться на срок, вполне Достаточный для окончания спора.

Когда же побежденный приходит в себя, то организм его быстро восстанавливает свои силы, так как сопротивление органов и костей его естественно пропорционально силе кулака, поразившего его.

Это кажется парадоксальным, заключает Метерлинк, но легко установить, что искусство бокса в тех странах, где оно применяется широко и всеми, является надежным залогом мира и взаимного уважения.

Кулак действительно устанавливает равенство атлетов, которое и было залогом процветания античных республик.

И в этом смысле кулачное право является воистину гуманным, человеческим законом, особенно по сравнению с правом пушечным, правом динамитным или правом лиддитным.

Путь, пройденный человечеством от кулака до динамитной бомбы, длинен и разнообразен, и каждый шаг его ознаменован глубокими чертами в области права и морали.

Каждое новое орудие разрушения, поднятое в зажатой руке человека, как магический жезл преобразует эту область и с каждым новым движением снова и снова определяет взаимоотношение этих двух извечно несогласных между собой

стихий порядка.

Право, как божественный писец Судьбы, честно отмечает всякое торжество силы, а мораль, как верное зеркало человеческих противоречий, то уступает искушению власти, то строгими приказами стремится восстановить нарушенное равновесие.

И лик, и дух человека менялись в зависимости от средств нападения и защиты.

Между заостренным куском дерева и кремневыми топорами, впервые зажатыми в человеческом кулаке, и бронзовыми доспехами греков, в скульптуре которых запечатлелись пластические линии бессмертных торсов, прошли целые вечности различных культур.

Историю человеческого права надо изучать не в сводах законов, а в музеях старого оружия. Там оно запечатлено в форме клинков и живо в девизах, выгравированных на них.

Несмотря на всю неоспоримость доказательств Метерлинка о человечности кулака, глубокая историческая правда заложена в том, что кулак стал символом насилия, а меч – символом справедливости.

Символ – не что иное, как семя, в котором замкнут целый цикл истории человечества, целая эпоха, уже отошедшая, целый строй идей, уже пережитых, целая система познания, уже перешедшая в бессознательное. Эти семена умерших культур, развеянные по миру в виде знаков и символов, талят в себе законченные отпечатки огромных эпох. Отсюда та

власть, которую символы имеют над человеческим духом. Истинное знание заключается в умении читать символы.

Символ кулака остался в нашем языке знаком тех тысячелетий человеческой истории, когда сила неодолимо царила над человеческим умом. Но если от кулака до меча прошли целые вечности, то и от культуры меча, которая исторически окончилась для нас так недавно, мы отделены междузвездными пространствами.

Средневековье было священным царством меча, являвшего прообраз креста.

Меч был живым существом. Меч обладал магическими свойствами. В описи оружия Людовика VIII против меча, носящего имя Лансело-дю-Лак, стоит сноска: «Про него утверждают, что он фея».

Среди средневековых мечей было много таких, которые были воплотившимися феями.

Меч воспринимал таинство св. крещения и нарекался христианским именем. Меч Карла Великого носил имя «Joyeuse», Роландов меч назывался Дюрандалем, меч Рэно – «Фламбо», меч Оливье – «Отклэр». Его рукоять была священным ковчегом, в котором хранились частицы мо шей. Перед началом битвы воин целовал рукоять своего меча. Отсюда до сих пор сохранившийся жест военного салюта шпагой или саблей.

Рыцарские мечи возлагались на алтарь и принимали участие в богослужении. В истории мечей все окружено чудом.

Рыцарь – только слугитель меча, который совершает в мире некую высшую, справедливую волю.

На клинке меча высечены слова молитвы, которую он возглашает каждым ударом. Слова, окрылявшие высшим значением справедливую сталь -

«In te, Domine, speravi!»³⁷ – восклицает один меч XVI века.

«Ne movear in terra ad dextram Iehovah!»³⁸ – возглашает другой.

«Ne me tire pas sans raison; ne me remets pas sans honneur»,³⁹ – заповедует один кастильский клинок своему владельцу.

«Ave, Maria, gratia plena», – говорит Тизона, меч Сида.

Но самый краткий и значительный из девизов был на мече «Коллада», тоже принадлежавшем Сиду Кампеадору: на одной стороне его было написано «Si! Si!» – а на другой «No! No!»: Да! Да! – Нет! Нет!

Это девиз всей эпохи, всей культуры: Да! Да! – Нет! Нет! Хочется прибавить, что этот меч был прообразом человеческого сознания, которое все познаваемое рассекает на два конечных противоречия, на две несовместимые истины, на две антиномии.

Этот меч – символ земной справедливости с ее конечным

³⁷ «На тебя, Боже, уповаем!» (лат.).

³⁸ «Да не подвигнусь на земли одесную Бога Иеговы» (лат.).

³⁹ «Не извлекай меня без причины, не вкладывай меня без чести» (франц.).

утверждением и конечным отрицанием.

Ибсеновский Бранд, требующий «или все, или ничего», является только слабым человеческим отражением этого нечеловеческого Да! Да! – Нет! Нет!

Метафизическая истина, записанная на лезвии меча, запечатленная на этих скрижалях, несет в себе утверждение, окрыленное сверхчеловеческой энергией.

Чем стали бы слова Ницше для нашего времени, если бы они были написаны на клинках мечей!

Каждое движение меча было символом и священнодействием. Он был оружием избранных и посвященных. Только равному с равным дозволялось скрещать оружие. Меч мог выступать лишь против меча. Эта великая культура крестообразных мечей погибла вследствие аристократизма в исключительности своего оружия, которое почти перестало быть земным, превратившись в отвлеченный символ.

Одна фламандская хроника рассказывает, как во время крестьянских войн группа рыцарей встретила с толпой крестьян, вооруженных вилами и косами. И все они предпочли умереть без сопротивления, чем обнажить свои мечи против этого крестьянского железа.

Так перевелись витязи святого средневековья.

Порох явил свой дымный и зловещий лик.

Несовершенные, неуклюжие и огромные орудия, похожие на страшных допотопных чудовищ, еще плохо приспособленных к жизни, разметали тяжелые доспехи, в которые бы-

ло заковано средневековое рыцарство, и сделали бесполезным благородный меч.

Но меч не погиб сразу. Рухнула вся цельная и законченная культура меча, но отголоски ее, измененные и искаженные, дошли почти до наших дней.

XVI век, когда совершился уже роковой кризис, был веком, когда меч достигает своего высшего технического совершенства. От этого века остались самые прекрасные образцы оружия: сталь клинка, скульптурные украшения эфеса, равновесие между клинком и рукояткой, – все в этом веке достигает высшего совершенства. Но идея меча уже сломлена, и начинается быстрое падение.

Дух меча, его энергия, Суд Божий, предоставленный ему, сохраняются в шпаге и в церемониале дуэли.

Его плоть, стихийная, слепая справедливость его удара, грубая сила удара, подчиненная неведомому приказу, до конца XVIII века сохраняются в мече палача.

Священный девиз безусловного утверждения и безусловного отрицания распался: шпага, утверждая личность, говорит – Да! Да!

Меч палача подымается лишь для того, чтобы сказать – Нет! Нет!

Золотая гармония разбита, равновесие сил нарушено безвозвратно.

Иррациональности шпаги и меча палача находят свое примирение лишь там, в далеком историческом прошлом.

Шпага служит для совершения актов незаконной справедливости, являющейся пережитком древней гражданственности. Дуэль это больше не Суд Божий, – она, как остроумно определяет ее Метерлинк, она «суд над нами нашего будущего, суд нашей удачи, суд нашей судьбы, составленной из всего, что есть в нас неопределимого и бессознательного. Во имя всех наших злых и добрых возможностей мы нудим ее высказаться, правы мы или неправы с точки зрения неведомой нам цели... Самое удивительное то, что решения шпаги отнюдь не механичны и не могут быть предвосхищены никаким математическим расчетом. Наше счастье, наше искусство и случай чудесным образом смешаны в этой почти мистической игре, посредством которой человеку нравится испытывать и исследовать грани своего существования».

Так как Суд Божий в шпаге становится почти азартной игрой, почти рулеткой, ставкой которой является жизнь. Пламенеющая вера вырождается в игру самолюбия и легкомыслия.

Власть священного средневекового меча и его дух строже сохранялся в мече палача. Меч палача лишен сана судьи, который удержался за шпагой, но он – безупречный и строгий исполнитель высшего приговора.

В шпаге вольность и нарушение традиций; в мече палача упорный, честный консерватизм.

Ореол легенд, тайн и магических обрядов окружает его.

В Германии, когда меч отрубил 99 голов, собирались па-

лачи со всей страны и торжественно, со сложными религиозными обрядами, в полнолуние, в полночь, в пустынном месте хоронили усталый меч.

Как средневековый рыцарь – палач был не владыкой, а служителем меча.

К мечу палача приходили за советами, как к оракулу. Меч сам начинал шевелиться, если к нему приближался тот, кому было суждено кончить жизнь на плахе.

Сам палач пользовался авторитетом, который был основан не только на ужасе, но и на вере народной в то, что ему, познавшему смерть, ведомы *т* тайны жизни. Как с болезнями души обращались к священнику, так с болезнями тела – к палачу. В старом европейском городе палач был врачом и целителем.

Но начался упадок в среде самих палачей. Пошатнулась и замутилась вера в непогрешимость меча, в святость удара, отсекающего голову. Дрогнула твердая рука старого европейского палача. Палачи стали терять хладнокровие, когда им приходилось отсекавать коронованные головы. Чем больше мужества выказывали осужденные, тем большим случайностям они подвергались.

Мария Стюарт думала, что ее обезглавят, как во Франции, мечом и она будет стоять прямо, во весь рост. Ее заставили встать на колени и положить голову на плаху. Палач, сильно взволнованный, нанес удар неверной рукой; топор вместо того чтобы ударить по шее, упал на затылок и причинил

лишь рану. Она не сделала ни одного движения, и у нее не вырвалось ни одного звука. Только вторым ударом палач отрубил ей голову.

Понадобилось семь ударов, чтобы снести голову кавалера де-Ту, приговоренного к смерти за то, что он не предал Сен-Марса.

Осужденные знали, что первый удар может быть неверен.

Монмут, незаконный сын Карла II, обращаясь к палачу, сказал: «Вот тебе шесть гиней, и постарайся не рубить меня, как котлету, как это ты сделал с лордом Русселем».

Первый удар нанес ему только легкую рану; Монмут поднял голову и с упреком посмотрел на палача. Четыре удара понадобилось, чтобы покончить с ним.

Эта неуверенность руки палача указывает ясно на то, что твердая средневековая вера в справедливость умирала уже в душе последнего представителя великой культуры меча.

Перед самым началом великой революции корпорация палачей находится в состоянии полного морального упадка, что можно видеть из любопытного мемуара парижского палача Сансона, представленного в 1791 году Национальному собранию.

«Для того чтобы казнь мечом, – говорит он, – произошла согласно требованию закона, необходимо, чтобы исполнитель казни был ловок и опытен, а приговоренный вполне владел собою, не говоря уже о сознательных препятствиях с его стороны. Иначе нет никакой возможности привести к

благополучному окончанию казнь посредством меча».

Эти слова говорят о том, что старая казнь требовала и от палача и от осужденного одинаковой веры в божественную справедливость таинства искупления смертью.

Сансон продолжает: «Долгим наблюдением доказано, что если несколько осужденных должны быть обезглавлены одновременно, то зрелище пролитой крови преисполняет ужасом и смятением даже самых решительных. Подобная слабость представляет почти непобедимое препятствие для казни. Осужденные больше не могут стоять на ногах, и казнь переходит в борьбу и бойню».

Далее он говорит о мечах: «После каждой казни лезвие меча не находится больше в надлежащем состоянии для совершения следующей. Меч надо снова направлять и оттачивать; и если казнь должна быть совершена над несколькими, то надо иметь достаточное количество заготовленных мечей. Это создает большие трудности и расходы. Часто случалось, что мечи ломались при подобных казнях. Палач города Парижа владеет лишь двумя мечами, дарованными ему бывшим парламентом города. Стоят они шестьсот ливров штука».

При новых потребностях и новых социальных условиях казнь не могла продолжаться в таком виде.

Согласно идеям, свойственным суровой демократической филантропии того времени, в Национальном собрании в том же году был проведен закон, устанавливающий равенство пе-

ред смертью всех преступников, независимо от преступления, которое они совершили.

Вместе с гильотиной в область смерти было введено машинное производство. И, как свойственно машине, она сделала эту отрасль производства дешевой и общедоступной. Людям революции гильотина казалась мягким и человеколюбивым орудием, хирургическим инструментом, устранявшим людей из жизни посредством безболезненной операции.

В то время как введение других машин, изобретенных тоже с мыслью о благе человечества, было встречено народным негодованием, в то время как парижские ткачи пытались утопить Жаккарда – изобретателя ткацкой машины – в Сене, парижская чернь в честь «Святой Гильотины» пела страшные литии, как бы перенося на нее древнее священство меча:

Святая гильотина, защитница патриотов, помолись за нас!

Святая гильотина, ужас аристократов, защити нас!

Добрая машина, помилуй нас!

Добрая машина, помилуй нас!

Святая гильотина, защити нас от недругов наших!

Так фактически окончилась великая культура средневековья, оставившая нашему сознанию лишь отвлеченный символ справедливости – меч.

Появление пороха вызвало страшный моральный кризис,

перевернувший все понятия гражданственности и все устои старой божественной справедливости.

Нравственное чувство рыцарства было глубоко возмущено слепым демократизмом пороха.

Маршал Вителли приказывал выкалывать глаза и отсекал кисти рук аркебузьерам, взятым им в плен, как вероломным трусам, пользовавшимся недозволенным оружием.

Монлюк, лишившийся правого глаза от огнестрельной раны, пишет в своих «Комментариях»:

«Надо отметить, что войско, которым я командовал, было вооружено лишь арбалетами, потому что в те времена не было еще аркебузьеров среди нашего народа. Почему не угодно было Господу, чтобы это гнусное орудие никогда не было изобретено; тогда не носил бы я на своем теле его следы, которые до сих пор не дают мне покоя, и не погибло бы столько смелых и достойных витязей от руки трусов и предателей, которые, не смея честно глядеть в лицо противника, издали поражают его своими пулями».

Чудовищные и плохо приспособленные к действию пушки и бомбарды, часто более опасные для управляющих ими, чем для врагов, внушали апокалипсический ужас к себе.

Ариост посвятил новому оружию одну из песен Орланда, в которой он восклицает:

«О, проклятая и отвратительная машина, которая была выкопана на дне Тартара рукой Вельзевула, чтобы стать гибелью мира! Она пробивает железо, обращает его в пыль,

дробит и дырявит. Несчастные! Отсылайте на кухню ваши доспехи, ваши мечи и берите на плечо ружья и аркебузы! Святотатственное и отвратительное изобретение!

Как могло найти ты доступ к человеческому сердцу? Тобою сокрушена военная слава, тобою опозорено ремесло воина; благодаря тебе сила и храбрость стали бесполезными; благодаря тебе трус становится равен храбрейшему.

Изобретатель этих гнусных орудий превзошел в мерзости своей все, что мир когда-либо изобрел наиболее жестокого, наиболее злого. Я убежден, что Бог, дабы сделать вечным искупление столь великого преступления, низвергнет эту проклятую душу в глубочайшую из бездн адовых, туда, где томится душа предателя Иуды».

Подобные же слова влагает Сервантес в уста Дон-Кихота: «О, сколь благословенны те счастливые века, которые не видали ужасающей ярости артиллерийских снарядов. Их помощью рука труса может сразить храбрейшего из рыцарей. Размышляя об этом, я сожалею в глубине души, что обрек себя деятельности странствующего рыцаря в эпоху столь печальную, как наша...»

Памятником ужаса, которым была охвачена Европа пред ликом пороха, является апокалипсическая гравюра Альбрехта Дюрера «Пушка», изображающая легендарное чудовище – Пушку Магомета II, отлитую по его приказу при осаде Константинополя и превосходившую своими размерами все орудия, известные до того времени.

На дюреровской гравюре она изображена в виде огромной низвергнутой башни, разверзшей свое медное жерло над равнинами Европы – над мирными полями и зубчатыми коронами старых городов.

II. Порох

Согласно указаниям тайной доктрины великое племя гигантов было поглощено матерью их земель – Геей. Земля приняла их в свое лоно и растворила их в себе.

Человечество, следовавшее за ними и обитавшее на материке, который занимал место Великого океана, материке, называемом Лемурией, было поглощено огнем.

Атлантида – человечество, предшествовавшее нашему, память о котором сохранилась у Платона, погибла от воды, и прежнее сказание о всемирном потопе осталось памятником этой катастрофы.

Смутное указание, являющееся логическим продолжением этой аналогии, говорит о том, что наше европейское человечество погибнет от четвертой стихии – будет поглощено воздухом точно так же, как гиганты – гипербореи были поглощены землей, лемуры – огнем, атланты – водой.

Последние годы европейской истории раскрыли нам нечто, что дает глубокий и неожиданный смысл этому фантастическому пророчеству.

Первые годы XX столетия будут отмечены во всемирной истории тем, что человек на этой грани познал новую смерть, новый пафос самоуничтожения – гибель от взрывчатых веществ.

Для нашего тела стало возможным быть развеянным в

воздухе в одно мгновение ока тончайшею и невидимую пылью.

Я помню совершенно точно тот момент, когда значение этой новой смерти было постигнуто.

Это было при первых известиях о битвах под Порт-Артуром. В телеграммах была подробность о смерти офицера, который взрывом был бесследно развеян в воздухе, и от него осталась лишь правая рука, продолжавшая держать рулевое колесо.

Воображение было потрясено; даже больше – было потрясено не воображение, а сознание тела, сознание формы.

Ум тщетно старался представить себе ощущение такой смерти.

Ведь мы можем ясно представить себе и тягуче-сладкие грезы утопающего, и тот неодолимый и упоительный сон, который охватывает при замерзании, и ощущения повешенного, у которого агония тела неизбежно и диaboлически соединяется с возбуждением нервных центров пола, и безвольное, неотвратимое проникновение стального острия в сокровенную глубину плоти, даже пьянящую боль утонченных средневековых пыток, даже молниеносные вспышки сознания в мозгу гильотинированных, в мозгу тех отрубленных голов, которые кусали друг друга в кровавых корзинах Террора.

Но как представить себе полное и мгновенное уничтожение своего тела, своей формы, полное и мгновенное и притом механическое разъединение всех мельчайших ча-

стиц нашей плоти; кости, нервы, мускулы, кровяные шарики, мозг, в одно мгновение невидимую пылью развеянные в воздухе?

Не только изнутри, – свое собственное ощущение невозможно себе представить, – нельзя представить даже со стороны; очевидец не верит своим глазам.

Раньше смерть поражала прежде всего как зрелище и была любима как зрелище. Она была видимой, осязаемой, пластической.

Глаз бывал потрясен страшными ранами меча, рассеченными черепами, отрубленными руками и ногами.

Порох потрясал ударом грома; выстрел сопровождался клубами дыма.

Теперь залпы орудий становятся бездымными и беззвучными. Раны от пуль становятся незаметными и безболезненными, благодаря силе удара.

Страшные раны от разрывных снарядов – это только переход к полному и моментальному уничтожению силой взрыва.

Типом смерти станет совершенное уничтожение.

Эволюция насильственной смерти ведет к тому, что смерть все более и более становится *невидимой* и все более и более страшной, как для греков самыми страшными были невидимые тихие стрелы Аполлона, которыми он поражал кощунствующих.

Но как у звука есть предел, за которым он перестает быть слышим, как у боли есть предел, за которым она перестает

быть ощутима, так же есть предел ужаса смерти. Здесь она переступила грань и перестала быть ужасна.

Ужас смерти не существует для нас вне тела, вне трупа.

В христианском погребении, в постепенном растворении плоти, в слиянии ее с землею есть некая сладость ужаса.

Здесь же, в этой новой смерти, в этом мгновенном и безусловном исчезновении тела есть головокружение неожиданности, но уже перейдены грани физического ужаса.

Новый лик смерти уже вошел за эти годы в домашний обиход нашей жизни и стал почти обычным, почти ежедневным явлением, он уже успел подернуться для нас серым налетом обыденности.

Смерть, несомая человеком человеку, прошла гигантский пробег эволюции; от доброго, братского кулака Каина до корректного и культурного лиддита.

Миллионы лет отделяют эти две вехи пути истребления.

В то время как человек, охваченный гневом, подымал над головой свой невооруженный кулак, в ударе молнии он видел высшее воплощение справедливой божественной силы – разрушающей и карающей.

Правда, в конце концов эти враги покоряются, и ему удалось поймать и приручить молнию – эту огненную бабочку грозового неба. Теперь в руках любого юноши, разгневанно-го на социальный строй, стоит лишь ему совершить обряд заклипания, точно выраженный в химической формуле, – сосредоточивается сила, от которой сам Олимп может затрепе-

тать до основания.

Произошло громадное, невероятное нарушение социального и морального равновесия. Человечество сделало безумный скачок в неизвестные пространства. Сейчас мы уже в размахе этого скачка. Наши ноги отделились от твердой земли, и только свист полета в ушах, и мозг, замирая, еще не смеет осознать совершившегося дерзновения.

Когда дымный порох – предтеча и провозвестник новых демонов – явился на призывы средневековых магов и алхимиков, не к нему обращенные, воплотился, как гомункул новых сил, в реторте злого монаха и, ступив тяжелой пятой на старое рыцарство, разметал стальные доспехи и разрушил священное царство меча, то и тогда, как ни велико было моральное потрясение, вызванное им, все же значение события было ничтожно по сравнению с той гранью, что поставлена на рубеже XX столетия и совпадает с русско-японской войной.

Стоит только сопоставить оскорбленное негодование Ариоста, Сервантеса и Монлюка против пушек и аркебузов со статьей Метерлинка «*Les dieux de la guerre*». Насколько у Ариоста сильно гневное негодование рыцаря, сознавшего, что честь и мужество стали бесполезны, настолько же в словах Метерлинка звучит тревога философского ума, и течение мыслей своих он перебивает испуганными и отрывистыми вопросами.

Вот вкратце то, что говорит Метерлинк: Лишь только сре-

ди кажущегося сна природы овладели мы лучом или родником новой силы, мы становимся ее жертвами или еще чаще ее рабами. Точно мы, стараясь освободить себя, на самом деле освобождаем своих грозных противников.

Правда, в конце концов эти враги покоряются и начинают нам оказывать такие услуги, без которых мы не можем обойтись.

Но едва лишь один из них покорится нам и станет под ярмо, как он же наводит нас на след противника несравненно более опасного. Между этими противниками есть такие, которые кажутся совершенно неукротимыми. Не потому ли, быть может, остаются они мятежными, что искуснее других правят дурными страстями нашего сердца, на много веков замедляющими победоносное шествие нашего сознания.

Это касается главным образом изобретений в военном деле.

В первый раз с самого рассвета человеческой истории силы совершенно новые, силы, наконец, созревшие и выступившие из мрака многовековых исканий, подготовивших их появление, пришли, чтобы устранить человека с поля сражения.

Вплоть до этих последних войн они появлялись лишь отчасти, держались в стороне и действовали издали. Они еще колебались в своем самоутверждении, и еще оставалось какое-то соответствие между их необычайным действием и движением нашей руки. Действие ружья не превышало гра-

ниц нашего зрения, и разрушительная сила самой страшной пушки, самого грозного из взрывчатых веществ, сохраняла еще человеческие пропорции. Теперь мы переступили все грани, мы окончательно отреклись от власти. Царство наше кончено, и вот мы, как крупницы песка, отданы во власть чудовищных и загадочных сил, которые мы посмели воззвать сами себе на помощь.

Правда, во все времена значение человека в сражениях не было ни самым важным, ни самым решающим элементом. Еще во времена Гомера олимпийские боги вмешивались в битвы смертных и решали судьбу сражений. Но это были боги еще мало могущественные и не очень таинственные... Если вмешательство их казалось сверхъестественным, зато оно отражало и человеческие формы и человеческую психологию.

Затем, по мере того как человек выходил постепенно из мира сновидений и сознание его прояснялось, боги, сопровождавшие его на его пути, росли, но удалялись, становились менее различимы, но более непреодолимы.

По мере того как росло его знание, волны неведомого все более наводняли его область.

По мере того как армии организуются и растут, по мере того как оружие усовершенствуется, а наука идет вперед и овладевает все новыми и новыми силами природы, судьба сражений все более ускользает от полководца и отдается во власть непостижимых законов, именуемых случаем, сча-

ствием и роком.

Толстой в удивительной картине Бородинского сражения противопоставляет фаталиста Кутузова, сознающего неизбежности совершающегося, и Наполеона, думающего, что он управляет битвой. А сражение идет тем путем, который наметила ему природа, подобно реке, которая стремится свои воды, не обращая внимания на крики людей, стоящих на берегу.

Между тем Наполеон единственный из всех полководцев последних европейских войн поддерживает иллюзию руководства людьми. Неведомые силы, которые следовали за его войсками и которые уже царили над ними, были еще в состоянии детском. Что мог бы он сделать сегодня? Мог ли бы он вновь овладеть хотя бы сотой долей того влияния, которое он имел на исход битв? Потому что теперь те детские силы выросли, и уже иные боги строят наши ряды, рассыпают наши эскадроны, разрывают наши линии, потрясают нашими крепостями и топят наши броненосцы. Они больше не имеют человеческого облика, они возникают из первичного хаоса, они приходят из пределов более отдаленных, чем их предтечи, и вся их власть, их законы, их воления находятся за пределами нашей жмзни, по ту сторону сферы нашего понимания, в мире, для нас совершенно замкнутом, в мире, наиболее враждебном судьбам нашего рода, в мире бесформенном и грубом, в мире инертного вещества.

И этим-то слепым и чудовищным незнакомцам, у которых

ничего общего нет с нами, которые повинуются побуждениям и приказам настолько же неизвестным, как те, что царят на звездах наибоаснословно отдаленнейших от нас, этим-то непостижимым, необоримым силам, этим-то чудовищам, которых нельзя отнести ни к какому порядку, доверяем мы почти божественные полномочия: превысить наш разум и расчленить справедливое от несправедливого.

Каким же волям вручили мы наши священнейшие привилегии?

Каким чудовищным ликом наделены они – взрывчатые вещества, эти ныне царствующие и высочайшие из богов, которые в храме войны свергли всех богов прошлых времен? Из каких глубин, из каких недосыгаемых бездн поднимаются эти демоны, которые еще до сих пор никогда не являли своего лица дневному свету? К какой семье ужасов, к какому неожиданному роду тайн причислить их?

Мелинит, динамит, панкластит, кордит, робурит, лиддит, баллистит – неопиcуемые видения, рядом с которыми старый черный порох, пугало отцов наших, даже сама молния, в которой был для нас воплощен наиболее трагический жест божественного гнева, кажутся какими-то болтливими кумушками, скорыми на пощечину, но почти безобидными, почти материнскими. Никто не постиг самой поверхностной из великих бесчисленных тайн, и химик, изготовляющий вашу дрему, так же мало, как артиллерист или инженер, пробуждающие ее, знает вашу природу, ваше происхождение,

вашу душу, пружины ваших порывов, не поддающихся никакому исчислению, и вечные законы, которым вы вдруг повинуетесь.

Мятеж ли вы вещей извечнопленных? Или вы молниеносное преобразование смерти, ужасающее ликование потрясенного ничто, взрыв ненависти, или избыток радости? Или вы новая форма жизни, столь яростной, что в одну секунду она может истощить терпение двадцати столетий? Или вы разрыв мировой загадки, которая нашла тонкую трещину в законе молчания, ее сдавившем? Или вы дерзкий заем из того запаса энергии, что нашу землю поддерживает в пространстве? Или в одно мгновение ока собираете вы для немислимого прыжка к новым судьбам все то, что готовится, вырабатывается и собирается в тайниках скал, морей и гор? Кто вы – духи, или материя, или еще третье, не имеющее имени, состояние жизни?

Где черпаете вы ярость ваших опустошений, на что опираете вы рычаг, раздирающий материк, откуда ваш порыв, который мог бы преодолеть тот звездный круг, в котором земля – ваша мать – являет волю свою?

На все эти вопросы ученый, создающий вас, отвечает, что ваша сила просто является следствием образования большого объема газов в пространстве слишком узком, чтобы сдержать его под атмосферным давлением.

Нет никакого сомнения, что это отвечает на все вопросы, и все становится ясно. Мы видим самое дно истины и зна-

ем поэтому, как во всех подобных случаях, чего следует нам держаться...

* * *

Этот ряд тревожных вопросов Метерлинка, эта гневная ирония, с которой он приводит слова науки, отвечающие на них и в то же время ничего не разрешающие в той области, в которой он ищет ответа, достаточно красноречивы. Что общего между образованием большого объема газообразной материи и судьбой справедливости на земле? Но найти слова для вопроса можно лишь тогда, когда в бессознательном уже созрел ответ на него. В самой возможности вопроса уже кроется его разрешение. В вопросах Метерлинка уже целое мировоззрение, еще смутное и блуждающее, но уже установленное в основах своих.

Он стоит перед новыми богами-демонами, он именует их богами и все же не смеет и не хочет признать их действительную божественность, принять то, что человечество с этой самой исторической грани дальше поведет свой путь пред судящим ликом им вызванных к жизни божеств.

На самом деле искать уподоблений для Метерлинка надо не у Ариоста и не у Монлюка, которые не сознавали мистического значения совершившегося на их глазах переворота, а гораздо раньше – в первом памятнике арийского сознания: в гимнах Риг-Веды, посвященных огню.

Лишь появление огня в руках человека можно сравнить по историческому значению с нынешним моментом в жизни человечества.

Тогда человек стоял тоже перед лицом демонов, призванных им к жизни. Страшное божество вошло в его дом и свило себе огненное гнездо-очаг. Вся жизнь человека шла в непрерывном трепете перед пламенеющим оком страшного бога. Пещера, хижина стали храмом, обиход жизни – религиозным обрядом, принятие пищи, освященной огнем, – таинством. Радостный трепет перед божеством, посетившим человека, создает семью.

«Риг-Веда – пылающая библия огня, – говорит Поль де Сен-Виктор. – Из тысячи ее гимнов пятьсот призывают всемогущий огонь; касаясь земли, он принимает имя Агни (ignis). В обряде, который предшествует его рождению, никакой мысли о естественности явления. Каждое из его рождений и возрождений – чудесно. Он рождается и растет в вечном чуде. Бе» трех священных песнопений, которые оттеняют ритм вращения деревянного стержня внутри диска, оскорбленный бог не явит лика своего. Пробуждает его слово, а не трение. Он требует славословий. Все одухотворяется, все обожествляется, соприкасаясь с его божественной сущностью. Два куска дерева – мужское и женское начало, образующие колыбель его, становятся его отцом и матерью на земле. Трудны и утомительны его роды.

«Агни! Подобно нерожденному ребенку, покоишься ты

во чреве матери!» И вот он светает, слабый и бледный в семени искры, и пришествие его приветствуется кликами экстаза. Дрожа, лижет он окружающее его дерево. Сома, которую льют, возбуждает его, и он начинает пылать. Это момент Апофеоза. Еще только что имел он «четыре глаза, чтобы глядеть на тех, что питают его, теперь у него тысяча глаз, чтобы все видеть и все охранять». Это бог с «золотой бородой», «первосвященник о семи лучах», «красный герой, который преследует своими стрелами полчища тьмы». «Истребитель демонов, скрытых в образе ночных животных», «посредник, который несет к небу молитвы и желания людей». Владыка миров, он обходит их, как пастырь, считающий стада свои. «О, Агни, все боги для тебя, тобою и через тебя!».

Но этот бог, безмерно возвеличившийся, умеет нисходить до размеров человека, призвавшего его. Божественный пожар не презирает искры, из которой он вышел. После жертвоприношения, возвращаясь в хижину, в которой он начал быть, Агни снова мирно сияет на пастушеском очаге. Он согревает и освещает семью. Его огонь – это свет, который изгоняет дурные мысли, подобно тому как он отгоняет диких зверей. Эта жизнь под взглядом божественного ока не дозволяет творить злое. Как грешить в том доме, где бдящий бог – гостем? Агни переживает рассеянье арийской расы, и каждое племя, уходя, уносит с собою от священного очага горящую голввню и снова раздувает ее на той земле, которую избрало себе.

Ребенок признается отцом своим только после того, как он переносится через огонь. Первая жертва, которая приносилась пред началом Олимпийских игр, была Очагу, вторая Зевсу. Веста остается августейшей прабабкой римского Олимпа.

Демоны огня и демоны взрыва родственны друг другу. Сущность огня стоит очень близко к сущности взрыва. Огонь – это действие длительное, взрыв – мгновенное: горение и сгорание. Вся вечность огня заключена в одном мгновении взрыва.

Жизнь – это горение.

Но еще точнее: жизнь – это ритмическая последовательность сгораний, то есть взрывов. Биение сердца – это взрывы, а не горение.

Чудовищные демоны, о которых говорит Метерлинк, это отдельные биения какой-то великой космической силы, которую мы можем познать лишь по слабому ее прообразу огня.

Огонь, впившись в толщу звериного однородного человечества, состоявшего из самцов и самок, выплавил из него семью, выявил из самки женщину в ее трех ипостасях – сестры, девушки и матери, огнем скристаллизовалось неприкосновенное жилище человека, из огня, как из семени, расцвела вся наша государственность. Мы привили себе яд огня, и он стал основой всей нашей жизни. Огонь, разъединяющий все материальное, стал для человека цементом духа.

Взрывчатые вещества пришли как новый огонь. Они плетут свое гнездо в страстях человека: в гневe, в ненависти, в жадности, во властолюбии.

Нет сомнения, что древнее пророчество о том, что европейское человечество будет развеяно в воздухе, может исполниться. И войны и анархии ведут одним путем к исполнению его. Наша древняя, огненная, могучая государственность может не вынести этого нового яда, который устремился на самые слабые и больные органы ее.

Взрывчатые вещества несут с собой страшные нарушения равновесия силы и морали, на котором покоится каждый общественный строй.

Из этих нарушений еще произойдут страшные катастрофы, подобные мировым катаклизмам.

Но с такой же уверенностью можно предсказать, что в следующем цикле человеческого развития взрывчатые вещества заступят древнее место огня и человечество, возросшее в священном трепете пред судящим оком этих новых сил, создаст новую государственность, иную, чем государственность огня. Этот новый строй будет пронизан ритмическим трепетом сил, его породивших, которые, сбросив свои личины демонов, зримые нами, явят свои строгие божественные лики новой справедливости.

Лиддитные снаряды и динамитные бомбы – это лишь безобразные, хаотические предвестники того будущего священного очага, вокруг которого начнет кристаллизоваться но-

вая семья, новая государственность человечества, идущего
вслед за нами.

Сизеран об эстетике современности. Железо в архитектуре

На влажных низменностях Европы, по течениям больших рек кольцеобразными пятнами растут постройки европейца.

В кристаллических недрах городов, в узких каналах улиц нашему глазу важна не форма и законченность отдельного здания, видимого только с одной стороны, но общая масса улицы. Улица – узкий канал, покрытый внизу человеческой слизию, по которому день и ночь неиссякаемый поток жизни то струится мирной толпой, то медленно сочится капля за каплей.

Улица – это нечто цельное, как русло потока. Подчиненная, как русло потока, единому движению, единому водовороту, она отражает на своем дне, пористом от дверей и магазинов, все внутренние струи и направления потока.

Чем архитектура домов проще и однообразнее, чем она меньше бросается в глаза, сливаясь в общую массу, тем в физиономии улицы больше того внутреннего стремления, которое видно на щербенистом дне высохшего потока.

Серое однообразие улиц Парижа, в которых только линии балконов намечают направление и стремление потока, гармонирует с унылой величавостью большого города. Причуд-

ливость отдельного здания режет глаза в общей гармонии города.

Архитектурные выкрики Берлина делают его невыносимым. У отдельного дома-жилища нет лица. Лицо есть у целой улицы. Это лицо медленно меняется. Узкая улица императорского Рима, стесненная шестиэтажными домами, сохранила свое лицо в старых улочках современной Италии. Она еще проще и унылее, чем улица Парижа. Старые переулки дореволюционного Парижа с пузатыми домами, которые можно видеть в закоулках около церкви St. Merry, до сих пор сохранили то же лицо, что было у старого Рима.

Но среди этих серых сплошных геологических пород города, в узких полостях площадей и перекрестков вырастают отдельные кристаллы: церкви, театры, памятники.

Только в них сказывается стиль эпохи – ее каприз, ее гримаса, ее любовь к прошлому, то лицо, которое она хотела бы себе сделать.

Не делают ли логической ошибки те, которые говорят о «новом» стиле?

«Нового стиля» не бывает. Стиль бывает всегда старым, потому что, только отойдя на большое расстояние во времени, можно заметить характерные черты эпохи. Стиль – это ряд символов, исчерпывающих для нас содержание эпохи. Наслаждение архитектурой неразрывно связано с историческим воспоминанием.

Для того чтобы рассмотреть архитектурный памятник,

так же необходима толща времени, как для того чтобы рассмотреть картину, нужна толща воздуха.

То, что строго соответствовало потребности жизни, для нас в архитектуре является лицом эпохи, то, что было сделано ради эстетики, – ее гримасой.

Время кладет свой налет на памятники. Крылья времени оставляют на всем следы вековой пыли. Пыль – основа всех наших красочных восприятий, символ наших воспоминаний, «patine» веков, мудрость природы, последняя лессировка архитектурного произведения.

Есть две оценки архитектурных памятников: в их прошлом, где форма очищается значением исторического символа, и в настоящем, где форма выступает на первый план и оценивается критерием красоты, т. е. того неопределенного и сложного слитка разных понятий, воспоминаний и привычек, школьной мудрости и прописных истин, который известен под именем эстетики.

Художнику совершенно нечего делать со словом «красота». Это слово для публики. Для художников есть слово «правда», «соответствие», «верность природе», «точная передача», наконец, «целесообразность».

Последнее слово для зодчего самое важное.

Роберт де-ла-Сизеран не вполне точно различает эти две оценки: архитектурного памятника как символа, в котором закристаллизовалась эпоха, и архитектурного памятника как воплощения современного понятия красоты.

«Привычка еще не закон», говорит он. «Если известная форма, хотя бы и некрасивая, точно соответствует потребностям текущей жизни, как, например, современные железнодорожные станции, то отсюда еще нельзя заключить, что такая форма неизбежно должна быть прекрасна».

Теперь – да. Но в будущем, когда железные дороги станут одним из дорогих детских воспоминаний человечества, именно это соответствие станет ее красотой. Символично и живо останется именно то, что тесно соприкасалось с жизнью.

«То, что прежде всего производит впечатление на глаз, это эlegantность, ритмичность, очертание всего силуэта, то счастливое пятно, которое здание делает на фоне города и неба... Пусть здание будет условно, устарело, экзотично, пусть оно поражает вблизи бедностью профилей, неотчетливостью рельефов, заслоняющих один другой, но если найдено это „счастливое пятно“, то, созерцаемое издали, оно будет как откровение вставать над серым городом. Такова Sacré-Soeur на Монмартре. Редкие проекты подвергались критике более единодушной и более справедливой. Прежде всего это один купол без „корабля“. Снизу не видно фасада – виден только портик, что дает впечатление большой часовни. Внутри нет света. Снаружи нет теней, выделяющих рельеф. Ничего нет справедливее этих упреков, пока стоишь рядом с колоссом у подножья Монмартра. Но когда видишь его с разных точек Парижа: с авеню Монтень и с улицы Сольфе-

рино, с Больших бульваров и с высот Мэдона, это – откровение. Над вершиной города, вздымающейся пирамидой, над грудями серых домов это только легкое облако, то белое, то фиолетовое, – облако, из которого не лучится гроза, но редко и одиноко падают вздохи колокола».

Переходя к архитектуре из железа, Сизеран говорит:

«Безобразие начинается только там, где есть искание красоты. Дурной вкус подразумевает уже известную изощренность вкуса. Существует известнее архитектурное безразличие. Голые стены, расквადратованные одинаковыми окнами, печальны и утомительны, но они не приводят в бешенство, как фасады маленьких театров, обремененные тяжеловесным беспорядком греческих орденов и всеми невоздержанностями Востока. Дурной вкус проявляется только в архитектурных претенциозностях. Если вы мысленно освободите такое здание от разных гипсовых излишеств, сжимая его до простой логики построения, то этим вы уничтожите его безобразие, но еще не сделаете его красивым».

Каждый новый материал, из которого человек начинал складывать свои кристаллические гнезда, наследовал формы, оставленные ему его предшественником как неизбежное историческое наследство. Самые старые памятники Индии воспроизводят в камне бревна и деревянные балюстрады, вплоть до подражания скрепам деревянных пазов. Мебель средневековья и Ренессанса воспроизводит в дереве архитектурные формы камня.

Железо в архитектуре продолжает подражать готовым формам, созданным камнем и деревом.

Сизеран считает железо безличным.

«Железо ничего не диктует художнику. Оно само по себе не обязывает его ни к какому определенному стилю. Архитектура долгие века выростала, как дерево, на определенной почве, приспособляясь к небу той страны, в которой она родилась. Железо – это Протей среди строительных материалов. Оно все позволяет и ничего не приказывает. Это триумф научного прогресса и его проклятие. Получив власть над природой, мы потеряли возможность учиться у нее».

Сизеран думает, что железо не может создать нового стиля. Новый стиль можно открыть только в прошлом, когда ясно очертится физиономия эпохи. Для того чтобы сказать новое слово, мы ищем только нового сочетания старых слов. Нет нового стиля, потому что не может быть нового символа, по самому существу символа. То, что может стать символом, становится видимым только на расстоянии долгого времени. Сизеран не видит характера железа, потому что железо нам пока еще говорит сочетаньями старых слов.

Ствол дерева – колонна – для нас привычно была символом силы и опоры.

В железе есть две возможности: железо на камне дает стель и переносит в мир трав и гибких растительных линий. Железо как скелет здания напоминает скорее внутреннее строение кости. Разрыва с природой в нем может быть мень-

ше, чем в камне. Треугольник, лежащий в основе железных построек, как символ устойчивости и силы не привычен нашему глазу, но он быстро станет символом в области тяжести.

Главным завоеванием, сделанным железом, Сизеран считает мост. «В те времена, когда города, опоясанные их укреплениями, сбивались в кучу, чтобы не терять ни пяди пространства, ползли один на другого, как испуганное стадо овец, каменный мост был улицей, висящей над водой. Мосты были из камня, как и дома, построенные на его устоях. Он был городом между двух городов; на мосту строили лавки, воздвигали часовни; на мосту останавливались, чтобы танцевать, чтобы молиться, чтобы жить, чтобы спать, чтобы умирать. Старый мост походит одновременно и на крепость и на ряд кораблей: крепость – против людей, корабли – против реки. Каждый устой был похож на судно, обращенное носом против течения.

Задача теперешнего моста только соединить две стороны реки. Он сделан из железа, как те поезда, что пробегают по нему.

Старый мост осторожно, шаг за шагом, медленно, как слон, переходил через реку; новый переносится одним прыжком, как скаковая лошадь!»

Но та революция, которую железо успешно выполнило в области моста, не удалась ему в области жилища.

«Сведенная к своему простейшему виду, архитектура есть

искусство прежде всего закрыть для себя небо и землю: небо крышей, землю стенами, – и это не для того чтобы скрыть их, но для того чтобы защититься от их изменчивости. И как только эта цель достигнута, архитектура становится искусством открыть изнутри как можно больше простору и земле и небу посредством окон и атриума. Таким образом, архитектура прежде всего крыша и стена и только после этого – окно. Железо – это только опора, но не поддержка».

В железной архитектуре закончилась эволюция окна, и окно поглотило здание.

«Раньше стены делались по необходимости, а пустоты для красоты. Теперь пустоты делаются из необходимости, и стены для красоты. Железо не упрощает архитектуру – оно уничтожает ее. Оно оставляет только пустоты. Конечно, эти пустоты можно заполнить камнем, кирпичом, стеклом, керамикой, но это уже не будет больше архитектурой из железа.

Опали лепные украшения Ренессанса, опали готические растения средневековья, опали амурсы, колчаны и безделушки рококо, завяли и опали, как осенние листья. И теперь в этих живых лесах остались только одни голые ветви: ветви железа, которые рисуются одиноко на вечно-меняющемся небе».

Железо создало только скелет, кости здания. Но у этого скелета еще нет соответствующего мяса, соответствующей кожи.

Камень и дерево только заменяют, но еще не заполняют

этот недостаток.

Архитектура, раньше бывшая в области растительного царства, теперь вместе с железом постепенно переходит к области построения царства животного. Нельзя предвидеть, что именно станет тем телом, которое вырастет на железном скелете, и какую форму примет тогда архитектура. Железобетон – это лишь первая ступень обрастания плотью железных костей.

Но некоторые шаги, которые сделает эволюция современной улицы при помощи железа, – почти очевидны.

Уже теперь все каменные дома новых улиц Парижа опоясаны на высоте четвертого-пятого этажа линиями непрерывных железных балконов. Стоит немного расширить эти балконы и соединить их вместе легкими железными мостами – и физиономия улицы станет другой: пешеходное движение, стесненное и затерянное в глубине улиц-ущелий, перенесется на высоту. Это сразу разрешит вопросы колесного движения и даст городу вид воздушной Венеции. Начавшись в центрах городов в виде непрерывных балконов, эта воздушная сеть тротуаров скоро оставит направление старых улиц и создаст над крышами города новую систему, не совпадающую с нижней так же, как не совпадают каналы и сухопутные пути Венеции. Вопрос о движущихся тротуарах найдет себе гораздо более легкое разрешение там, на высоте, чем в глубине улиц. Эта новая ступень в эволюции города изменит весь общий вид жизни, заставив все то, что создано для

пешехода, – магазин, кафе, рестораны – перенестись в верхние этажи здания. Для красоты города этот переворот может быть только благоприятен. Он не разрушит ничего старого, не изменит векового вида улицы, но вернет горожанам небо и воздух. На высоте шестых этажей европеец снова найдет старые улицы города низкого и уютного, не замыкающего неба в длинные зубчатые языки карнизов, улицы, созданные только для пешеходов, как переулки Севильи и каменные коридоры Генуи.

И тогда на тяжелых каменных напластованиях исторического города вырастет травянистый мир железных стеблей, кружевных мостов, тонких металлических кружев, брошенных на темя города, как черная испанская мантилья.

Современная одежда

Сизеран подходит к вопросу о современной одежде со стороны ее применимости к скульптуре.

«Более ста пятнадцати статуй было воздвигнуто во Франции с 1870 по 1885 год. Никогда эта страна еще не бывала охвачена таким желанием „увековечивать“. У скульптуры появился какой-то ужас пустоты. Прежде чем пробита улица, прежде чем насажен сквер, прежде чем выяснилось, найдут ли обитателей новые дома, памятник спроектирован, и все уже знают, какой герой будет прославлен на этом месте. Великих людей понаставили всюду: актеров оттеснили вплоть до загородных скверов, энциклопедистов сажают рядом с бюро omnibusов, социальных реформаторов – у преддверий цирков и на линии внешних бульваров. На перекрестке обсерватории изыскатель отбил место у маршала Нея и заслонил горизонт „Четырем частям света“. Великолепная перспектива Люксембургского фонтана замкнута. Изделие Пеша затмевает произведение – Карпо. Мы пресыщены. И все-таки в каждом Салоне вереницы великих людей, отлитых из гипса, „ждут“ момента в свою очередь вступить в храм» «бессмертия».

В этой скульптурной оргии властно выдвигается вопрос о передаче современной одежды.

«Раньше имели смелость одевать героев в тогу или изоб-

ражать их нагими. Естественная одежда – это кожа, – говорил Дидро, – чем дальше удаляются от этого принципа, тем более грешат против хорошего вкуса».

Поколение, пресыщенное похоронными процессиями Тюрвальдсена, спросило себя: является ли «нагота» незабываемым законом?

«Заметили, что „Моисей“ не был одет согласно канону Поликлета, что „Коллеони“ был одет в костюм, совершенно не похожий на тогу. Упоминали Шардена, проникшего в интимную поэзию самых скромных уголков и полезностей семейной жизни. Неужели вы думаете, – писал Планш, – что если бы Рубенс и Ван-Дик вернулись, они бы не сумели найти свою красоту во французском костюме 1831 года?»

Но трудности передачи современной одежды стояли не перед живописцами, а перед скульпторами.

«Не однообразие цвета безобразно в нашей одежде, а геометрическая линия». «В мире линий есть три чудовища – говорил Делакруа, – прямая, симметрично волнистая и ужаснее всего две параллельных».

«Современный костюм решено было обессмертить. Скульпторы стали подражателями портных. Монмартр и Монпарнас получили образцы из квартала Оперы. Это называли освобождением от академии...»

«Бодэн в сюртуке стоит на баррикаде. Он размахивает цилиндром, фигурирующим тоже на памятнике Виктора Нуара, работы Далу». Припоминающему «июльские дни» Делакруа,

круа кажется, что цилиндр стал необходимой эмблемой при изображении великих народных агитаторов нашего времени.

«Быть может, археологи будущего, находя его изображение на статуях всех революционеров, будут искать смысла этого предмета и, не будучи в силах представить себе, что такая вещь могла быть головным убором человека, решат, что это какой-то неведомый снаряд для разрушения».

Ларруме восклицал: «Старые предрассудки побеждены. Наши скульпторы не считают больше необходимым задрапировывать в античные тоги великих людей, носивших современную одежду; они пришли к убеждению, что и современная одежда может иметь свою красоту. Теперь уже никому не придет в голову дикая идея представить Наполеона I с голыми ногами, как это сделал Шодэ для Вандомской колонны, или Расина, задрапированного в шерстяной плащ, как Расин Давида д'Анжэр».⁴⁰

И как ответ на это появился «Виктор Гюго» Родена. «Этот художник, такой смелый и такой склонный к новшествам, желая представить двух современников, отказался от современной одежды, как от подвига несовершенного, и одного – Бальзака – закутал широкой драпировкой, с другого – Гюго – сорвал все одежды».

Роден вернулся к старому символу – наготы. Для нашего поколения людей нагота перестала быть реальностью, но

⁴⁰ В оригинале – типографская порча текста: «или сын Давида д'Анжэр». Текст; исправлен по газетной публикации. (Ред.).

тем глубже стало ее идейное значение. То, что для античных скульпторов было простым констатированием факта, для нас стало напоминанием, но есть разница между памятником и простым скульптурным наброском, которую Сизеран совсем не оттеняет.

От памятника мы требуем значительности, символа, напоминания. В памятнике нет места аналитической работе, нет места изобретению новых слов. Памятник должен говорить всем и поэтому должен говорить слова великие и простые, вековые слова.

Современная одежда не могла создать вековых слов. Она была слишком мало изучена.

Честное реалистическое изучение Россо и Трубецкого ограничивается набросками и именно поэтому оно имеет такое значение. Из их работы, может, и создастся новый язык, выражающий современную одежду.

Сизеран, говоря об ее изображении, берет только памятники, генуэзское «Campo Santo» с его кошмарами мраморных пиджаков и бронзовых панталон.

Но он очень верно отмечает, что в лучших вещах скульпторы изображали одежду настолько прилипшей к телу, что она уже теряла свою специфическую современность.

«Все, что можно было найти в аксессуарах современной жизни для того чтобы как-нибудь задрапировать современное платье, было использовано».

То, что Сизеран говорит о современной одежде самой по

себе, очень важно. «Прежде всего она однообразна. Она открывает громадные пространства, лишённые света и тени. Там, где человеческий бюст делает выгиб, складку, выпуклость, раскрывает целую систему мускулов, сюртук имеет только один план. Там, где тело говорит – рельеф, глубина, волнистая линия, легкая тень, мускул, там сюртук говорит: цилиндр. Портной выправляет бюст человека и учит природу, что она должна была построить ноги прямолинейно. Современное платье не только прячет человеческие формы – оно противоречит им. Тога или плащ моделируются на атлете или ораторе и, раз упавши с его плеч, теряют всякую форму, между тем как наш костюм представляет полную карикатуру человека: у него есть ноги, руки, шея, он человекоподобен.

Однообразный и искусственный, наш костюм кроме того еще неподвижен».

Пари сумел оживить линии костюма своего «Дантона», что на Сен-Жерменском бульваре, но он достиг этого чудовищным преувеличением жеста.

Однообразная, неподвижная и искусственная, современная одежда представляет явление единственное в летописях одежды. До нее все костюмы, которыми пользовалась скульптура, все-таки согласовались с пропорциями человеческого тела, подобно Коллеони Верроккио или св. Георгию Донателло, или совершенно не имели пропорций. Самобытность современного костюма в том, что он не моделируется

согласно формам тела, как во время Ренессанса, не лишен всякой самостоятельной формы, как древний плащ, но, не будучи пригнан по телу, он человекоподобен по-своему, и если он не дает представления о человеке настоящем, то он дает все-таки идею какого-то «bonhomme'a»,⁴¹ нарисованного портным.

В складках тоги всегда живет воспоминание о человеческом теле. Квинтилиан говорит: «Человек в тоге медленно поднимает руку. Это-движение создает массу складок, точно движение корабля, оставляющего струю за кормой».

Напротив, если человек в сюртуке подымет руки в два раза выше, нижняя линия фалд даже не дрогнет. Разве около плеча сморщится гусятинная лапка, точно маленькая гримаска. Движение под плащом – это камень, брошенный в воду: до самых краев пройдут концентрические содрогания поверхности, оттеняя вызвавший их жест. А движение в современном платье – это камень, падающий на песок.

Здесь мы касаемся главного закона красоты одежды. Одежда красива постольку, поскольку в ней разоблачается движение тела.

Сюртук не разоблачает тела потому, что он прячет в футляре одного диаметра все разнообразие естественных пропорций. Он не отражает движения потому, что он сшит так, чтобы избежать каких бы то ни было складок. Нужно глубокое потрясение, чтобы оно чем-нибудь отразилось в костю-

⁴¹ чудака (франц.).

ме современного человека. Он не оттеняет шага, потому что сделав из слишком тяжелого материала чтобы развеяться и стянут пуговицами – жандармами современной одежды.

Но не отражая ничего реального, ничего существующего в природе, что же выражает всеми признанный костюм? Очень просто! Он выражает идеал – идеал портного, который его сделал.

Портной настолько же скульптор современного костюма, насколько скульптор – портной драпировок. Костюм сам по себе скверное произведение искусства. Тут нельзя говорить о живом и реальном явлении, которое предстоит воплотить художнику. Дело идет только о воспроизведении «*fac-similé*» скверного произведения искусства.

Но какой идеал мог создать такую одежду – однообразную, искусственную, невыразительную? Разве не очевидно, что самые недостатки делают его общенародным и что он стал современной одеждой именно потому, что он однообразен и невыразителен, потому что он костюм «равенства»? Именно потому, что он дает один и тот же вид мускулисту торсу и узкой груди, широким плечам и плечам падающим, мощным рукам и дрожащим коленам, именно потому, что он придает людям, совершенно непохожим, общее сходство некрасивости, именно этим он импонирует нашему времени и нашему обществу.

«Фикция „равенства“ стала реальностью в нашем костюме».

Так говорит Сизеран.

В жизни нет ничего ужаснее осуществленных идеалов.

Самое понятие «идеала» глубоко противоречит понятию искусства. Это не парадокс.

В душе художника всегда живут два момента, жаждущие воплощения: воспоминание и идеал красоты.

Воспоминание – это основа всего, что есть ценного и важного в искусстве. Это реальность внешнего мира, прошедшая сквозь призму личности. Тут живая связь, здоровый корень, касающийся своим концом самых чистых и могучих источников жизни. Воспоминание всегда субъективно и оригинально.

Идеал красоты вырастает в нездоровых областях человеческой души, засоренных общими местами, чужими мыслями, моральными учениями, всякими общественными условностями. Идеал по своему смыслу есть нечто пригодное для всех, т. е. безличное, потому что он растет в противоположность воспоминанию в той области мыслей, которая составляет достояние всех.

Этим определяются и два отношения к искусству. Люди поверхностные, практические, чуждые искусству, не носящие в своей душе зерна мудрости, ищут в искусстве идеала и поучения. Они требуют, чтобы им изобразили жизнь так, как им хочется, чтобы она была.

Люди, любящие жизнь во всех ее проявлениях, понимающие, мудрые, ищут воспоминания.

Эпохи великих идеалов были всегда эпохами грубых и варварских форм жизни. В эти эпохи бывают яркие личности, но не бывает истинного индивидуализма. Личность проявляется скорее своей несдержанностью, чем своей силой. Истинные индивидуальности редко оставляют по себе имя. Они чаще целиком переливаются в свое произведение, дотла сгорая в нем, как это было с неведомыми гениями XIII века.

Художники XIX века выпустили из своих рук нити жизни. Они уходили в разные стороны, увлекаемые социальными идеалами века, и забывали, что они только до тех пор могут оставаться великими владыками жизни, пока они будут простыми ремесленниками, пока через их руки будет проходить весь внешний, материальный мир жизни. Свою власть они отдали в руки фабрики и иронией истории оказались подчиненными в изображении современной жизни вкусам портных.

Современная одежда не могла не оказать глубоко растлевающего влияния на стыд тела.

В те времена, когда для того чтобы раздеться, было достаточно одного широкого движения руки, не могло существовать стыда тела. Стыд тела теперь не сводится ли почти целиком к стыду раздевания: к этому ряду унизительно-позорных мелких жестов вылезания из своего футляра?

Художникам давно пора оставить абстрактные области «большого искусства» и начать делать искусство в жизни, искусство несравненно «большее» по силе той власти, которую

о окружающие вещи имеют над человеком.

Художник должен стать заклинателем вещей в современной обстановке.