**Вопросы к семинару № 1 по курсу “Театр и театральность в современной культуре”**

1. Найдите из доступных вам бумажных и сетевых источников информацию о Николае Евреинове. В какой историко-культурный период он жил, как его жизнь связана с театром?
2. Как и на каких основаних Евреинов разводит понятия “театра” и “театральности”? Можно ли говорить об оценочном маркировании этих понятий? Какие характеристики “театра” и “театральности” дает автор (соберите все разбросанные по тексту определения одного и другого).
3. Какие развернутые примеры, приведенные в статье, произвели на вас впечатление и заставили по-новому взглянуть на уже вам известное? Перескажите и разберите один-два из них. Есть ли примеры, с авторской интерпретацией которых вы не принципиально не согласны?
4. Как вам кажется, есть ли в современной жизни место для проявлеий театральности (в понимании Евреинова? Что в нашей сегодняшней жизни преобладает – театр или театральность?

**Николай Евреинов**

**43 *ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ЖИЗНИ***

***Ex cathedra***

Человеку присущ инстинкт, о котором, несмотря на его неиссякаемую жизненность, ни история, ни психология, ни эстетика не говорили до сих пор ни слова. — Я имею в виду инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы, достаточно ясно раскрывающий свою сущность в понятии «театральность».

То обстоятельство, что сам человек, непрестанно одержимый этим могучим в истории прогресса инстинктом, ничего не подозревал о нем как о реальной сущности, разумеется, не может служить доказательством эфемерности существования такого инстинкта, потому что момент осознания какого-либо чувства неизбежно отделен, в эволюции человеческого «я», вековой дистанцией от момента возникновения данного чувства.

Правда, большинство из проявлений этого инстинкта не могло не привлечь внимания зоркого ока науки, но, поспешная в группировке явлений, она без колебаний отнесла понятие, именуемое мной театральностью, к разряду эстетической категории.

Оставив за собой право (или, если угодно, обязанность) вести в дальнейшем улики столь печального промаха науки, сейчас лишь замечу, что последствия его для театра были поистине губительны: учреждение, обязанное своим возникновением исключительно инстинкту театральности, руководившему индивидуальным и социальным поведением еще за несколько тысячелетий до украшения земли сценическими подмостками, это учреждение стало, под влиянием ложной идеологии спешно мудрствующих, на путь отрицания того самого начала, максимальным выражением которого это учреждение должно было бы быть.

Цветок возненавидел свой стебель, цветок захотел цвести без стебля, цветок завял! — вот краткая история «театра» без театральности последних пятидесяти-шестидесяти лет47.

Возомнив себя *исключительно* эстетическим явлением, театр тем самым вырыл себе яму, и смена художественно-натуралистического направления художественно-символическим не могла спасти дело без твердой директивы театральности. Хотя таковая директива, преподанная мною еще в 1908 г. труппе В. Ф. Комиссаржевской, при вступлении режиссером ее театра48, и встречает в настоящее время признание даже в недавно враждебных театральности лагерях (например, ультратеатральная постановка «В лапах **44** жизни» Кнута Гамсуна на сцене театра К. С. Станиславского49), однако принцип театральности сценического действа понимается покамест лишь в узкоэстетическом значении. И это неверно. Глубоко важно проникнуться тем незыблемым, на мой взгляд, положением, что в истории культуры театральность является абсолютно самодовлеющим началом и что искусство относится к ней примерно так же, как жемчужина к раковине. Если вы возразите, что «жемчужина — болезнь раковины», я отвечу, что, может быть, Макс Нордау уж не так не прав, считая всеувлекающее искусство чем-то вроде болезни50.

*Преэстетизм* театральности — вот лозунг, одним ударом сталкивающий с мели тонкой эстетики застрявший корабль нашего театра вместе с экипажем, завороженным песнями ее предательских сирен. Ибо, по истине, сиренами оказались для сценических деятелей теоретики искусства! Их сладкогласные речи о «красоте ради красоты» были слишком соблазнительны, чтоб не смутить простодушных детей сцены, чутче других понимавших великую радость и великое значение драматического «действа ради действа», органическую необходимость творчества «другой», все равно красивой или некрасивой, жизни, философию маски, очаровательной даже тогда, когда, неэстетичная и плохо сработанная, она прикрывает эстетичный и совершенный по технике лик красоты; потому что в минуты священного бунта моего «я» — «я» неисправимого анархиста — красота, извне данная, нерушимыми цепями прикрепленная к извне избранному, становится ненавистной, как не дело моих рук, моей воли, не дело моего творческого вызова Небу, окружающим, самому себе! а в маске, несмотря на ее полную *неподвижность* (но свободно мной выбранную), уже *действо*, уже вознесение моего смеющегося «я» над скукой обязательности «небесной» красоты, уже представление, уже театр!.. И какое мне (черт возьми!) дело до всех эстетик в мире, когда для меня сейчас самое важное — стать *другим* и делать *другое*, а потом уже хороший вкус, удовольствия картинной галереи, подлинность музея, чудо техники изысканного контрапункта! Я все это люблю, признаю, уважаю, потому что я, помимо прочего, «животное эстетическое», но что мне толку в эстетике, когда она мешает мне творить свободно другую жизнь, быть может даже наперекор тому, что называется хорошим вкусом, творить, чтобы противопоставить мой мир навязанному мне, творить совсем с иною целью, чем творится произведение искусства! Последнее имеет в виду эстетическое наслаждение, произведение же театральности — наслаждение от произвольного преображения, быть может, эстетического, а быть может и нет, что неважно.

Наши художественные критики до сих пор воображают, что главное в театре — литературная пьеса, стиль, верность эпохе, чувство меры, красивые декорации, костюмы, бантики и т. п. А я утверждаю, что все это в театре — красивая труха, не более! Всего этого может и не быть на сцене. Конечно, приятно, когда и об этом позаботились заправилы театра, но это еще не делает театра театром. Я видел балаганные представления, далекие от эстетических требований Александра Бенуа51, но где был подлинный театр, **45** потому что там обращались не к художественному чувству зрителей, а к чувству театральности, к тому, повторяю, анархическому чувству каждого из нас, которое прежде всего хочет настоящего и до безумия смелого преображения; а последнее, как тенденция, как пафос, нередко тем явственней, чем мизернее художественные средства преобразителей. Главное здесь — в воле, в произволе, я бы сказал даже — в безудержке преображающей фантазии, а не в доброкачественности художественных средств. Не в ней убедительность театральности, а в пафосе преображения. Бумажная корона на гордой голове достаточно властно импонирует моей воле видеть перед собой короля!.. Оденьте короля получше, и я, чего доброго, отвлеку свое внимание от сущности его величества ко вкусу, с которым подобраны цвета его одежды, к эпохе, в верности которой хочет убедить меня художник, и к прочим мелочам акцидентального характера!.. Отсюда, кстати сказать, и явствует разница в построении театрального одеянья и платья для костюмированного бала52, — разница, до сих пор непрочувствованная нашими театральными художниками.

Разумеется, в конце концов и преображение, подобно многим другим способностям человека, становится искусством, но искусством совсем другой природы, чем живопись, музыка, поэзия, архитектура и прочие искусства, родственные как по мотивам, так и по целям своего возникновения. Эстетизм — вот что главным образом роднит последние. Театральное же искусство, само по себе отличное от них, нуждается для породнения с ними в эстетизации. Но отнюдь не путем эстетизации достигается вообще значение театрального преображенья, как «тоже искусства», потому что оно есть уже искусство, но только другого порядка, другого домогания, — искусство, для своего признания совершенно не нуждающееся в эстетизации, т. е. в родственных связях с искусством чисто эстетического характера.

Помню, еще в детстве я инстинктивно понимал разницу между тем и другим, между многоглавым искусством — эстетическим и одноглавым — театральным: «театр» — это когда я надевал черные очки и отцовскую крылатку, хриплым голосом страшного незнакомца пугая прислугу, а «искусство» — когда я с увлечением занимался рисованием и музыкой. Я был бы очень удивлен, если бы мне сказали тогда, что то и другое одно и то же. И теперь я с тем же детским удивлением спрашиваю: да правда ли это одно и то же!.. Ведь в «театре» главное, чего я хочу, — это быть не собою, а в «искусстве» как раз наоборот — найти самого себя, излить самое сокровенное моего «я», моего аитштатос53, в искреннейшей форме! Что же тут общего? Творчество?.. Но при таком обобщении мы рискуем подвести под одну категорию и рождение ребенка, и сколачиванье гроба. Эстетическое наслаждение?.. Но, право же, в моем ребяческом использовании черных очков и отцовской крылатки никак нельзя заподозрить стремления к эстетическому наслаждению!

Я сказал — «преэстетизм театральности». Еще не знаю, насколько первое из этих понятий убедительно определяет категорию второго, — знаю только, что в одном отношении оно совершенно правильно: именно в эволюции **46** человеческого духа развитие чувства театральности постоянно предшествует развитию эстетического чувства. Этому учит нас история культуры, это именно подсказывает нам и анализ обоих чувств, в результате которого признание большей тонкости и сложности остается за эстетическим чувством. (Из предшествовавшего ясно, что здесь идет речь о новом анализе, свободном от тенденции современной науки даже примитивные проявления театральности подводить sine ulla dubitatione54 под рубрику эстетического чувства.)

Театральное искусство уже потому преэстетического, а не эстетического характера, что *трансформация*, каковой является по существу театральное искусство, примитивнее и доступнее, чем *формация*, каковой по существу является эстетическое искусство.

И я думаю, что в истории культуры именно театральность была некоего рода пред-искусством, понимая последнее в общепризнанном смысле. Смешно видеть зачатки его, как это допускают орнитологи55, даже у некоторых видов пернатых! — эстетическое чувство предполагает, как таковое, слишком сложную для птиц духовную формацию. Но легко, по-моему, усмотреть зачатки театральности в веселой, *декоративной* отделке гнезд «сатиновыми» австралийскими птицами56, «по-театральному» завистливыми к голубым перышкам попугаев (этих прирожденных актеров-имитаторов), или в выдумках новогвинейской Amblyornis57, разбивающей перед входом в гнездо лужайку, в виде мшистой арены, чтобы выступать на ней потом среди ею же принесенных раковин и ярких цветов, которые, чуть завяли, она заменяет свежими.

В чувстве театральности, а не в утилитаризме первобытного человека (как это полагает большинство ученых [а в частности Е. В. Аничков58]) надо видеть зачатки всякого искусства. Не для устрашения врагов или удобства войны продевают себе в нос рыбью кость, от которой трудно дышать и плохо видно, а для радости самоизменения.

Чувству театральности, а не какому-то хореографическому влечению, на чем ошибочно настаивает, например, Георг Фукс59, обязан своим возникновением и театр как постоянное учреждение. Я уже не говорю про совершенно отсталое ныне объяснение возникновения театра религиозным культом, так как любой этнограф теперь укажет на десятки племен, совсем не знающих понятия «Бог», но вряд ли он мне назовет хоть одно такое племя, в жизненном укладе которого не нашлось бы признаков, характеризуемых мною как «театральность».

Театральность столь органически связана с существом человека, что даже освобождаясь от некоего рода тяготы ее организацией арен, театров, карнавалов и прочих учреждений, где бы это чувство, получив высшее напряжение, разряжалось талантами профессиональных «разрядителей» — актеров, человек неизменно продолжает платить дань театральности и в самой жизни, далекой от официального театра. Он стал данником ее за несколько тысячелетий до основания настоящего театра.

Так ли это?

**47** История дает вполне утвердительный ответ.

Самые трогательные страницы антропологии — это те, на которых повествуется, что «в пещере Кроманьон» найдены были пробуравленные для нанизывания раковины Littorinae60, служившие, вне сомнения, ожерельями и браслетами людям *мамонтового периода*. В Лермской пещере нашли три нижних челюсти медведей, каждая с дырами, чтоб их можно было подвешивать к лицу, изменяя свою внешность. В Ломбривской пещере61 найдены такие же собачьи клыки, а в пещере близ Ориньяка62 — медвежий зуб, просверленный и причудливо обработанный. Наконец, среди останков пещерных людей Европы найдены примитивные ступки со следами охры и других красок, растиравшихся в целях гримировки тела и лица. Не удивительно ли, что вместе с останками человека этой фантастично суровой эпохи найдены, как предметы первой необходимости, не оружие или что-либо хозяйственное, а вещи-игрушки, вещи-маски головы и тела, — вещи, которые я не в шутку назвал бы «бутафорией» дюливиального периода!.. Очевидно, очень дорога была эта чудовищно грубая *бутафория* первобытному человеку, если везде, где он умирал, он, расставаясь с жизнью, не расставался с этими кольцевидными окаменелостями, и даже со ступкой для растирания грима!..

Утверждать, что эти «украшения» служат доказательством эстетического чувства у допотопных людей, нельзя хотя бы вследствие тех объяснений, какие дал таким украшениям П. Засодимский в своей книге «Наследие веков»: «В желании украсить себя сказывается стремление человека индивидуально выдвинуться, отличиться каким-нибудь признаком, не данным природой» — и только! Ни о каком эстетическом бескорыстии созерцания тут и речи быть не может! — это была самая «беспардонная» по своей наивности театральность, тот могучий инстинкт преображения, который орнаментовщика каменного века заставлял изображать и оленей с непомерно преувеличенными рогами.

Еще более ясные примеры театральности мы находим у диких. V. Cherbuliez удачно начинает свою книгу «L’art et la nature» указанием, что «дикие народы Африки и Америки, не зная плуга, знают бубен, свирель и драматические танцы. Везде и во все времена человек, не дожидаясь, пока усовершенствуются орудия и способы промышленности, уже творил то, что мы теперь относим к области изящных искусств: до такой степени необходимою являлась для него эта кажущаяся роскошь». Под этими словами можно подписаться, с условием замены термина «изящные искусства» термином «театральность», так как Шербюлье63, подобно прочим эстетикам, еще не разбирается в этих двух понятиях.

Действительно, театральности у диких столько, что разве слепота или тенденциозность не позволяет заметить ее в качестве именно таковой. Обращу здесь вниманье только на ее главные показатели.

Прежде всего татуировка, пронизывание кожи, хрящей и зубов для продевания или вставления перьев, колец, кусков кристалла, металла или дерева (pelele); выбивание резцов, вырывание волос, уродованье формы черепа **48** или ног, — что это, как не мания преображения, т. е. театральность чистой пробы!.. И, однако, эта «дикая» трансформация своей видимости заслуживает самого глубокого уважения, потому что эти «прибавления», как мудро замечает Т. Рибо64 (в «Психологии чувств»), при всей своей ничтожности, «послужили *решительным шагом, чтобы выйти за границы природы*». «Идеал мучает даже самые грубые натуры, — объясняет Теофиль Готье. — Дикарь, который татуируется, мажет себя красным или голубым, вдевает себе в ноздрю рыбью кость… ищет чего-то, выше лежащего над тем, что существует…»

Потребность в предметах театральности сильнее у дикаря не только потребности в порядочной пище, но и в гарантии безболезненного, сносного существования: например, края шрамов в татуировке африканского племени буннов поддерживаются самым варварским образом постоянно выпуклыми; борнуэзы65 делают свыше девяноста глубоких надрезов кожи, причем мучительность этой театральной операции осложняется тропическим зноем и мухами; многие из таких преображений видимости требуют, по свидетельству Дарвина, нескольких лет для полного окончания и нередко влекут за собой ужасную смерть; Г. Спенсер66 ручается, что индеец Ориноко, не обращающий никакого внимания на комфорт тела, будет работать две недели, чтобы заработать на краску, которая сделает его предметом удивления; дикарка с западного берега Африки охотно продает свою девственность за грошовую пуговицу, потому что *блеск* пуговицы — реальная театральная ценность, а *честь* — кто ее видит? Новозеландский вождь, расплакавшийся как ребенок, когда английский матрос запачкал мукой его лучший плащ, без жалости предложил свою жену капитану Куку за красные перья. Что театральный эффект в глазах дикаря выше его собственного благосостояния, видно из следующего исторического факта: англичане, мстя за смерть Кука, зажгли селенья гаваитян; последние, лишь только оказались вне опасности, остановились на мосту и, наблюдая, как яркое пламя уничтожало их имущество, не переставали в восторге кричать «майтай!», т. е. «как хорошо!». Вот люди, сумевшие бы оправдать не только Кука, но и Нерона-поджигателя, которому Рим пылающий показался дороже в театральном смысле Рима, докучно-спокойно хранящего свои вековые драгоценности!

После этой «реплики» по адресу эстетики, простирающей свои границы до дикарской театральности включительно, вполне уместна «ремарка» смеха — до того комичной кажется уже одна возможность объяснения жертв жизнью, честью и благосостоянием дикаря служением бескорыстно прекрасному, созерцательно прекрасному, прекрасному самому по себе!.. Так вот кто фанатик чистого искусства?! — борнуэз, умирающий от заражения крови при нанесении девяносто первого шрама.

Не быть самим собой! — первый девиз театральности… «Вот голая дикарка! — восклицает Шербюлье67. — Она насурьмила себе веки и ресницы, она выкрасила свои волосы синим, в суетной, но все-таки достойной уважения надежде походить на цветок». Не прикрыть свою наготу она тщится, **49** а дать ей иную видимость. В конце концов, одежда есть результат театральной эволюции украшения. Не будь в человеке инстинкта театральности, мы бы не знали на юге, что такое одежда. Целомудрие, как теперь дознано, отнюдь не фактор в развитии одежды; а чувство стыдливости в данной эволюции надо понимать в том смысле, что примитивному человеку стало со временем стыдно показываться в «природном», а не «искусственном» виде, другими словами — выставлять себя невеждой в отношении общественного этикета, требовавшего уважения к чувству театральности другого; быть может, еще к этому примешивалась и боязнь прослыть немощным в своей власти над природой. Во всяком случае, чисто эстетические мотивы не играли в первые века одежды почти никакой роли. Еще меньше значили мотивы утилитарные: коммодор Дж. Байрон68 выгодно сбывал патагонцам куски шелковых лент, которыми они поспешно украшали головы, но кусок простого сукна, который был бы им очень полезен, дикари, хотя и взяли, но скоро бросили, не сумев найти ему «театрального» применения; вот если бы это было *пестрое* сукно, тогда другое дело! тогда, быть может, они поступили бы по примеру таитян, которые, как известно, только тогда приучились прикрывать свою «срамоту» материей, когда научились ткать ее разноцветными нитками. Кафры69 соглашались учиться читать только в театральной обстановке; их молодежь говорила миссионеру Моффа70: «Научи нас азбуке71, но с музыкой», — это значило, что они наберут сухих веток и будут ударять их друг о друга так, как это делают обезьяны.

Из рождения ребенка, из его обучения, из охоты, свадьбы, войны, из суда и наказания, из религиозного обряда, наконец, из похорон, — почти изо всего первобытный человек, так же как и человек позднейшей культуры, устраивает представление чисто театрального характера. В этом протекает вся его жизнь; без соли театральности она подобна в его глазах пресной пище, которою он может наслаждаться, лишь придав ей искусственный вкус. Он театрализирует жизнь, и она получает для него полный смысл, она становится *его* жизнью, чем-то таким, что можно любить! Он начинает уважать себя и требует уважения не только к своей актерской власти, но и к тому, что он изображает в силу магии актерской власти!.. Кто оперил попугая? — Природа, — а он, этот гордый, этот сильный, этот красивый человек, он сам оперился!.. Кто дал пятнистую шкуру пантере? — Природа, — а он, — ах дивитесь! — он отнял у пантеры шкуру и накинул ее на свои плечи! *на свои плечи*, потому что *он* их сделал такими лоснящимися, разрисованными, душистыми! Он сам стал пантерой или, вернее, сверхпантерой, потому что, танцуя, он может показать не только, как царапается пантера, но и как убивают за это пантеру.

Он понимает, что жизнь есть нечто, из чего надлежит что-то сделать для того, чтобы почувствовать себя ее хозяином, а не рабом, для того, чтоб из необходимой она стала желанной, стала, наконец, игрушкой. Чужая и непонятная, жизнь становится чрез театрализацию близкой и понятной. Своей. Сложная, она упрощается идейно до невероятности: *объект преображения* — вот к чему сводится ее неохватная на первый взгляд ценность.

**50** Человека живо трогает лишь то, что поддается его театрализации. Виды природы, красивый ландшафт — все это долго было безразличным или ненавистным прирожденному декоратору — человеку. В обширном каталоге, где Филострат72 собрал картины своего времени, нет вовсе пейзажей [что сразу бросилось в глаза Гумбольдту73, как автору «Космоса»]. Юлий Цезарь, проходя [живописные] Альпы, составлял грамматический трактат, чтоб убить свою скуку74, и M-me de Stael75 — эта пылкая поклонница театральных талантов — разделила через две тысячи лет взгляд Цезаря на Альпы…

Чем скорее на заре культуры развивается человечество, тем скорее крепнет в нем прежде всего *воля к театру*76. В младенческой Африке — и там мы уже видим потребность жизни в профессиональных актерах! — племя ниам-ниам77 образовало бродячих мимов и певцов, одевающихся в экстравагантные платья театрального пошиба; у латуколов78 погребальные танцы принимают со временем характер подлинных драматических представлений, длящихся иногда более месяца; кафрские царьки начинают угощать знатных иностранцев балетными спектаклями; в Моселекотчи79 организуются представления, которые можно смело назвать «военными феериями»; у бамбаров и мандингов80 каста «трубадуров» и артистов веселого жанра считается даже неприкосновенною во время войны — столь велика любовь народа к театральной усладе; богатые и властные, наравне с королями, обзаводятся шутами и бардами; доходят до того, что сами короли стремятся импонировать народу своими артистическими дарованиями! — король Мунца, например, этот Нерон племени бонгов81 верхнего Нила, не выходил из дворца иначе как в сопровождении оркестра, которым он дирижировал бамбуковой погремушкой, плясал и «кривлялся» не хуже своих заправских артистов. Подобное мы видим и в других странах первобытной цивилизации; например, у всякого острова Полинезии имеются свои пантомимы, нечто вроде классического театра на излюбленные темы, как то «Пегие свиньи» (в Нукагиве82), «Дитя идет» (в Таити) и пр. На последнем острове образовалось даже особое общество «Ареоис», вне компромиссов осуществляющее таитянский идеал жизни-праздника, жизни-театра; всегда парадно украшенные, надушенные, искушенные в искусстве пения и пляски, комедианты-ареоисы всюду принимаются как некие боги; один таитянин, попавший на корабль Кука, считал себя равным королю Англии, не потому, чтобы он был полководцем, жрецом, ученым или царского происхождения, а потому что он был… Ареоис. Между прочим, эти факты, как совершенно верно установил Ш. Летурно83, идут вразрез с общераспространенным мнением, по которому драма является позднее других родов искусства. Как раз наоборот! — Первое искусство, которым как таковым начинает интересоваться девственная душа дикаря, — именно драматическое искусство, потому что чувство театральности, как я уже объяснил, преэстетического характера. И действительно, как категорически, на основании сотен примеров, утверждает тот же Ш. Летурно в «Литературной эволюции», сценические представления являются излюбленной формой литературных произведений в первобытной общине, и везде, везде, к какой бы стране вы ни **51** обратились, ее история подтвердит, что *драматическое искусство является искусством первобытным*84.

Поднимаясь по лестнице культуры, мы с каждой новой ступенью убеждаемся, что человек в культе театральности прогрессирует гораздо быстрее, чем в культе других духовных ценностей. Вспомним греков, у которых театр очень рано становится государственным учреждением, наипочетнейшая должность посла поручалась искусному актеру, а страсть к театру доходила до того, что гречанки зачастую рожали в амфитеатре. Римский народ уже прямо формулирует смысл жизни в словах «panem et circenses!»85 и зрит на сцене, наравне с дрессированными животными и вышколенными плетью проститутками, августейшие особы Нерона, Коммода и Гелиогабала86. В древних Перу и Мексике лучшие дары из рук монархов получали именно актеры, в среду которых записывались сыновья царя и старшие офицеры, принадлежавшие, без исключенья, к громадной царской семье. В Китае интенсивность театрального чувства такова, что ни один званый обед не обходится без участия актеров, которые, предложив гостям настоящее театральное меню из 50 – 60-ти пьес, разыгрывают заказанное под стук костяных палочек. И если в публичных театрах Китая народ проводит целые дни, ест, пьет, нянчит детей и пр., то в Индии, например, в Пондишери87, где реалистические представления длятся 4 – 7 ночей подряд, народ, в количестве пяти-шести тысяч, устраивает себе здесь же ночлег, не находя сил уйти домой с этого места величайшего соблазна. В Персии народ столь благодарен антрепренерам за представление любой из 32 мистериальных «теази»88, что называет разыгрываемые сцены «кирпичами, которые антрепренер изготовляет на земле, чтобы по праву воздвигнуть себе из них дворец на небе».

История христианской Европы дает еще более разительные примеры театрального культа. Враждебное к театру духовенство было вынуждено в конце концов не только явно театрализировать церковную службу и внецерковные духовные церемонии, но и породить в лоне своем литургическую драму, которая быстро с паперти церкви шагнула на площадь, обратилась в мистерию грандиозных размеров, отделилась от нежизненной церковности и совершенно свободно слилась со светским лицедейством. Тщетно отказывала церковь в христианском погребении вольнодумным скоморохам, плясунам и прочим нечестивцам! — Среди них она увидела самого короля Франции, Короля-Солнце (Ballet du Roy)89! К этому же времени создалась и трогательная легенда о бедном жонглере, который своим искусством умилил самое Святую Деву90, — легенда, ясно говорившая, что народ не верит в греховность театрального инстинкта. Стало очевидно, что бороться с этим инстинктом может разве слепой или тот, кто вычеркнул из своей памяти если не всю историю человечества, то хотя бы историю Средних веков, когда был создан прочный образ «Смерти, кривляющейся в пляске» (Danses macabres91) — своеобразный символ веры в бессмертие театральности.

И разумно ли было бежать от театра, — если как это давным-давно сознавалось, а с 1600 года [подробно] оформлено музой самого Шекспира — весь мир всегда был не чем иным, как тем же театром, где

**52** … женщины, мужчины — все актеры,

У каждого есть вход и выход свой,

И человек один и тот же роли

Различные играет в пьесе, где

Семь действий есть44\*. Сначала он ребенок,

Пищащий и ревущий на руках

У нянюшки; затем плаксивый школьник,

С блистающим, как утро дня, лицом

И с сумочкой, ползущий неохотно

Улиткою в училище; затем

Любовник он, вздыхающий, как печка,

Балладой жалостною в честь бровей

Возлюбленной своей; затем он воин,

Обросший бородой, как леопард,

Наполненный ругательствами, честью

Ревниво дорожащий и задорный,

За мыльным славы пузырем готовый

Влезть в самое орудия жерло.

Затем уже он судия, с почтенным

Животиком, в котором каплуна

Отличного запрятал, с строгим взором,

С остриженной красиво бородой,

Исполненный мудрейших изречений

И аксиом новейших — *роль свою Играет он*. В шестом из этих действий

Является он тощим паяцом,

С очками на носу и с сумкой сбоку;

Штаны его, что юношей еще

Себе он сшил, отлично сохранились,

Но широки безмерно для его

Иссохших ног; а мужественный голос,

Сменившийся ребяческим дискантом,

Свист издает пронзительно-фальшивый,

Последний акт, кончающий собой

Столь полную и сложную исторью,

Есть новое младенчество — пора

Беззубая, безглазая, без вкуса,

Без памяти малейшей, без всего92.

**53** Впрочем, «As you like it» («Как вам будет угодно»), ехидно улыбается Шекспир уже в заглавии пьесы, коварно выдавшей идентичность сцены и жизни.

Нечего и говорить, что чудовищная по размерам и интенсивности напряжения эволюция театрального искусства, которому вдобавок на первых же порах была придана новая прелесть, — прелесть эстетическая, усилила рефлекторным путем и без нее властную тенденцию человеческого духа «театрализовать» жизнь, причем последнее выражение здесь надо понимать уже в общепринятом смысле. Жест, интонацию, костюм, обстановку — словом, все, взятое у жизни, сцена возвращала жизни с процентами творческого преувеличения. Снова черпала у жизни материал, ею же обогащенный и обработанный, и снова возвращала его прелестной обезьяне-жизни с новыми процентами.

Не разбрасываясь во все стороны, взять хотя бы Испанию XVII века, века расцвета ее могущества, где все обратилось в театр: инквизиционное судьбище с замаскированными судьями и адской бутафорией пыток грандиозные аутодафе, где палачи и мученики состязались в выдержанности стиля роли; ритуал дуэли, где артисты фехтованья упивались ролью храбрых и не забывали, умирая, щегольнуть красивым словечком по адресу возлюбленной! где даже из грубого ремесла мясника создали изящный спектакль боя быков; где культистский язык [эффектмахера] Гонгоры93 вытеснил-таки соблазном театральной гримасы естественный язык нации! Прибавьте сюда бесконечные процессии «на оперный лад» — церковные, королевские, военные, судебные («проводка» преступников), свадебные и карнавально-мистические (процессия Тараска94)!.. Театральная начинка просачивается в самые отдаленные уголки жизненного пирога, испеченного церковниками на горьком постном масле, и перестаешь отличать фарш от теста, перестаешь понимать, где же религиозный мотив действия и где театральный: лучшие актеры бросают сцену и поступают в монастырь, в то самое время как лучшие монахи бросают кельи и поступают в сословие актеров [наряду с шетрионами95]; величайшие драматурги XVII века — *монахи* Лопе де Вега и Кальдерон, а святейшая монахиня (при кончине которой колокола без звонаря зазвонили отходную) — *актриса* Бальтасара96!.. Уж не движимо ль и вправду монашеское отречение от *этого* мира тем же инстинктом преображения, которое есть не что иное, как *замаскированная* (как ей и подобает быть!) театральность? — История ультратеатральной Испании дает не один повод к такому подозрению. Можно было думать, что идти дальше по стезе театральности, чем пошла Испания, некуда! Но нет! Во Франции соперничество жизни в действительности и жизни на сцене дошло в XVIII веке до того, что уже никто не мог определить, что более театрально. Здесь и там были напыщенные, заученные фразы, манерная изощренность поклонов, улыбок, жестов, здесь и там казовые костюмы, «декоративные», как и комнаты, дворцы и сады, очень много белил, румян, мушек, лорнетов и очень мало «всамделишного» лица, хотя б и омоложенного искусственно бритвой, невероятные парики, затемняющие в памяти **54** взаимные пропорции головы и туловища, — наконец, здесь и там courtoisie97 как метод изображения существа совсем другой породы, чем созданная Богом…

Недаром портреты Фрагонара сделаны большей частью с актеров98! — «Они были героями той эпохи, — пишет Р. Мутер, — в *которой больше уже не жили, не действовали, а только представляли и смотрели на представление*».

И вот наступила реакция или, вернее — видимость реакции. Первый на жизненной сцене «опомнился» Жан Жак Руссо99, первый на театральной сцене — Тальма100. Тот и другой, лакеи в молодости, захотели возвратить к естественности зазнавшихся хозяев жизни. В сущности говоря, филиппики первого против культуры XVIII века и античный, вплоть до оголения, облик второго создали на первых порах только новый род театральности.

Подобно мольеровскому «Bourgeois gentilhomme»101, который до преклонных лет не понимал, что, разговаривая, «il faisait de la prose»102, человечество удивительно долго не могло понять, что, живя так, как оно жило, «il faisait du théâtres»103. В лучшем случае, оно объясняло свою театральность подчинением жизни эстетическому идеалу. Художник Хогарт, например, в своем «Анализе красоты»104 даже в парике, этом вне спора законном детище театра (*маска волос*, не как украшение, а лишь как маска), видел исключительно плод эстетики своего времени, проповедовавшей ту же волнистую линию, какую в изобилии являет кудрявый парик XVIII века (sic!).

Нужен был целый ряд революций для того, чтобы «старый строй» понял наконец театральную ходульность жизненной иерархии. Первая революция изменила только «мизансцену» и переменила роли, приведя их всех к одному сценическому знаменателю — изображать «равных» друг другу. Установив чисто театральный эгалитаризм105, первое, о чем позаботились, это о костюмах: живописец Давид106 нарисовал костюм «свободного гражданина», актер Тальма примерил его на подмостках, народ одобрил и переоделся. Парики сожгли, обстригли затылки и стали здороваться судорожным кивком головы, изображая гильотинируемых. Страсть к театральности проявлялась даже на трупах обезглавленных: их размещали в живописном порядке, в позах беседы друг с другом, ухаживанья, патетических или порнографических; заигрывали с ними, пели им, танцевали, смеялись и очень потешались нелепым видом этих актеров, так плохо исполнявших «забавные» роли. Дамы настолько вошли во вкус представлений на эшафоте (Grand Guignol107!), что даже стали носить серьги в виде крошечных стальных гильотинок с рубинами вместо капелек крови. Словом, Великая революция была столько же политической, сколько и театральной. Слушались лишь тех, у кого был артистический темперамент и такт. Неисправимые актеры, совсем несчастные без режиссера, обрели его вскоре в лице Наполеона — артиста, который дерзал учить — и не без пользы — самого великого Тальма!.. Тот coup d’état108, а вместе и coup de théâtre109, который не мог удаться грубому и бесталанному Робеспьеру, — вполне удался изумительнейшему режиссеру всех времен и народов — гениальному Наполеону. Вот **55** артист, у которого наша актерская молодежь должна поучиться театральному гипнозу. Артист, дерзнувший взглянуть на мир как на сцену для своего выступления! обративший королевские троны в подмостки для своей игры, пламя Москвы в освещение своего трагизма, пушки всех народов в трубы чудовищного марша своего восхождения! О, он хорошо знал, как «на театре войны» действует эффективная фраза вроде «alea jacta est»110 Цезаря, «delenda est Carthago»111 Катона Старшего и пр. Он понимал, что можно забыть событие, исход которого всегда во власти случая, но бессмертными по своей театральности остаются даже такие жалкие слова, как «Вар, Вар, отдай мне мои легионы!»112, и, ценя, как настоящий актер, выигрышные слова роли, он добивался какими-нибудь «сорока веками, смотрящими с вершин пирамид»113 — чудес! Недаром, даже погибая, гвардия осталась верна его театральным заветам, и эффектные слова «гвардия умирает, но не сдается»114 обратили некрасивое на самом деле Ватерлоо в красивейшую декорацию мира! Из старинного шаблонного maintien115 в виде скрещенных на груди рук — даже из этой безделицы сумел Великий Артист создать импонирующую по своему значению театральность! Вот в ком была подлинная мания преображения, мания театральности coûte que coûte116! Режиссер, который навязывал роли не только простым смертным, но королям и даже целым государствам. Режиссер, избравший для своих постановок «style empire»117 и заставивший влюбиться в этот style и старого и малого! Антрепренер, рискнувший миллионами жизней для своего подлинно театрального предприятия, но которому все простили за эту грандиозность «постановки», за этот блеск и «помпу», за то, что он вывел столько новых талантов на сцену жизни, за то, наконец, неописуемое впечатление величия, какое он, корсиканский выскочка, явил своей игрой на Мировых Подмостках. Поистине, его лавровая корона Императора была вместе с тем и заслуженным венцом Великого Актера!

«Mais il était du monde, où les plus belles choses ont le pire destin…»118 И, брошенный на берег св. Елены, на фоне скалистой декорации, пред лицом единственного зрителя — моря, не имел ли он большего права, чем его далекий предтеча, воскликнуть: «Qualis artifex pereo!»119

Он угас подобно дымной фимеле Дионисова театра120, при которой кажущееся становилось настоящим, а настоящее кажущимся. Дурманный угар понемногу проходит при услужливой работе вентиляторов позитивизма. Театральная романтика вызывает уже смех. На смену элегантным librepenseur’ам121 приходят Базаровы с грязными ногтями, и скоро раздается тревожный вопрос Писарева: сапоги или Шекспир?122 — что важнее: театральный гений мира или обутость народа? Люди волнуются, вдохновляются, люди тратят бездну времени на разговоры о… «сапогах»! не о котурнах, а именно о сапогах, — не о сафьянных, боярских, узорчатых, не о гусарских, бранных, блестящих, звенящих, не о тех, которые галантно шаркают, окрыленно танцуют, пленяют женщин и снятся, как идеал красивой взрослости, маленьким мальчикам, нет! — о самых обыкновенных, штиблетах-с, простых, тусклых, грубых, которые брезгливо взбегают по загаженным кошками **56** лестницам, растирают плевки по адресу «аристократов» и заказчик которых долго уговаривается с мастером, чтобы были подешевле, носились лет десять, не было бы мозолей и не потели б ноги — большего от сапога ведь не требуется!..

И вот, когда сам Шекспир оказался под грязной подошвой такого сапога, с театральностью жизни было, по-видимому, покончено раз и навсегда. По крайней мере, в принципе.

[Какая уж тут театральность жизни, когда для самого Искусства не стало вскоре другой мерки, кроме «сапожной», Рафаэль в глазах Базаровых превратился в бесполезного дурака и даже Пушкин не заставил одуматься Писарева!]

Одна за другою сдернуты с жизни маскарадные одежды, сброшены высокие котурны, сорваны смеющиеся личины…

Когда мы с вами родились, франтовство и глупость стали уже синонимами, пластика позерства смешной, культ фразы предосудительным.

Театральность оказалась изгнанной не только со сцены жизни, но и со сцены театра.

Разум, наука, фабрика, сытость народа, мозолистые руки — что, кроме этого?

Мы родились в сумерки…

Мы родились с заботой о «хлебе насущном» и «справедливости», но с забвением «circenses»123 жизни, которые, конечно, тот же «хлеб насущный» и та же «справедливость», если это понятие обнимает удовлетворение всех потребностей.

И вот случилось то, что и должно было случиться: чем больше люди стали пренебрегать театральностью, тем им тошнее стало жить. Истинное «горе от ума» должен был испытать тот, кто, смерив меркою рационализма нарядный фрак 20-х годов, не увидел в нем ничего другого, как «спереди какой-то чудной выем, рассудку вопреки124, наперекор стихиям», и для кого в этом прелестном «наперекор» не было достаточного оправданья. (Кто из нас был в 1912 г.125 на Международной выставке костюмов в Таврическом дворце, тот, верно, затаив дыхание, запомнил, как этот бунтовской «наперекор» вечно борется, в истории одеванья народов, с будничной приспособляемостью126!)

Статистические данные с поразительной ясностью показали, что уже начиная с 40-х годов прошлого столетия самоубийства в Европе повсеместно растут: во Франции, например, в 1840 – 1860 годах приходилось 98 самоубийств в год на один миллион жителей, а в 1891 – 1896 годах 241 самоубийств, т. е. в 2 1/2 раза более; в Пруссии в 1841 – 1860 годах было 116 самоубийств в год на один миллион, а в 1875 – 1888 годах — 204 и т. п. Вот к чему привели односторонние заботы современной культуры о «благе» народа! Еще интереснее цифры России: в 60-х годах, когда во всяком доме еще видели смысл в котильоне, брянчаньи на «гишпанской» гитаре, парадной офицерской форме, когда кругом еще бродили таборы цыган, народ еще пел песни, ходил на даровые «представления» порки и смертной **57** казни душегубов, соглашались, что «быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей»127, и даже штатских хоронили с военной музыкой, — тогда самоубийства не превышали 29, а в 1891 – 1907 годах возросли до 151 на один миллион жителей. Когда представление становится неинтересным, публика по одиночке уходит из театра. [— Вот в чем дело, господа Н. А. Оболенский, д-р Гордон128 и прочие, мнящие, что бороться с самоубийствами должно реформами в области правовой экономической жизни.]

Кто мы такие?

«Чтобы найти свои самые благородные вдохновения, — говорит Гуман129, — нужно вернуться к первым годам существования человечества». И мы видели идеал наших допотопных предков и ценность этого идеала у наших диких братьев, обратимся же, «для очистки совести», еще к детям современной нам европейской цивилизации!

Новейшая педагогика доказывает, в лице знаменитого Н. Тичера, что «драматический инстинкт, издревле существующий в человечестве, особенно живо обнаруживается в раннем детстве ребенка». Этот инстинкт настолько силен в ребенке, что в последнее время в Америке разработан даже особый учебный прием, именно метод драматизации учебного материала в целях воспитания и обучения, — метод, приведший к самым блестящим результатам. И немудрено! — «Каждый взрослый человек, перебирая воспоминания из своего первого детства, видит, что это — воспоминания не о предметах действительности, а воспоминания об играх; например, — сознается Н. Тичер, — я помню похороны куклы, но не помню о действительных похоронах, которые я должен был наблюдать раньше, чем воспроизвести их в кукольной игре». C. A. Ellis и Stanley Hall, специально изучавшие игру в куклы, констатируют, что детей не удовлетворяет магазинная кукла, т. е. «условная» [«konventionelle»], почему дети всегда пробуют «сами сделать себе *будто бы куклу*»; ее, т. е. эту преображенную деревяшку и тряпки, дети настолько любят, что, при кормлении ее досыта, нередко сами себе отказывают в пище. «Чувство жуткого удивления вызывает созерцание детской игры, — замечает Л. Г. Оршанский в своем интересном труде об игрушках130, — наблюдатель видит полное слияние ребенка с игрой; все, что есть в нем жизнеспособного, силы, внимание, восторг, целиком отдаются этой *внереальной и в то же время самой действительной жизни*. Это… редкий случай творчества, совершающегося не в тайниках души, а открыто, безбоязненно, — *тайна на мгновение вынесена на свет*…»

Ребенок непрестанно актерствует; действительность его вовсе не интересует. Для него глубоко важно «faire la guerre»131 изображать собою взрослого коня, «в салазки жучку посадив»132. Окружающие его предметы суть не более как объекты его смелой театрализации. И «если вы их оторвете от игры, — замечает Ж. д’Удин133, — они не скоро вернутся к действительной жизни: в этом вымышленном мире игры как различен был ритм их существа от того будничного ритма, в который вы хотите их заставить вернуться!» Сюда же относится необыкновенно развитая у детей страсть гримасничать и «кривляться», особенно когда они чувствуют, что на них обращено **58** внимание. Все это не более и не менее как неудержимое для ребенка проявление инстинкта театральности.

О любви же детей к настоящему театру нечего и говорить! — Маша Сидорецкая в рассказе «Трагик» Ан. Чехова «не отрывала глаз от сцены *даже в антрактах*».

Что же им нравится на сцене?

Из анкеты, учиненной в Провиденсе (штате Rhode Island)134, с целью выяснения действия, производимого на детей театром, мы узнаем, что одному ребенку понравилось, «когда Анна уходит в бурю из дома», другому момент, «когда Алиса открывает свое лицо», третьему сцена, «где Монкей сказал: если даже вы меня убьете, тайна умрет вместе со мною», четвертому злодей из «Хижины дяди Тома», пятому вообще «печальные сцены» и т. п., т. е. главным образом то, что непосредственно импонировало театральному чувству. «*Очень небольшое число детей*, — замечает по этому поводу Н. Тичер, — *увлекается эстетикой*, красотой театральных представлений», что липший раз, по-моему, говорит в пользу преэстетизма театрального искусства…

На основании же анкеты среди детей об их впечатлении от собственного выступления на сцене, Н. Тичер вывел заключение, «что дети были настолько поглощены процессом самой игры, что не могут припомнить все подробности; удовольствие для них состояло только в самом олицетворении, которое заключается в роли, т. е. в том, что они *как бы на момент превращались в совершено других лиц*».

Какое громадное влияние на здоровье ребенка оказывает театральная забава, лучше всего доказали артисты-клоуны Фрателли135, которые, войдя осенью 1908 г. в компанию с журналом «Daily Mirror»136, совершили с благотворительною целью турне по детским госпиталям: их незамысловатые сценки, мастерски разыгранные вокруг детских кроваток, помогли маленьким пациентам лучше всяких лекарств.

Что театрализация, в смысле драматизации, является чем-то естественным, природным, прирожденным человеческой психике — в этом нас лучше всего убеждает «работа сна», под которой новейшая психология понимает переработку скрытых в нас мыслей в явное содержание сна. — Сновидение почти всегда состоит из зрительных картин (ситуаций), причем — как учит Зигмунд Фрейд, понимающий в своей гениальной «Психологии сна» ситуацию как «драматизацию», — оно, т. е. сновидение, «лишь очень редко дает точную, без всяких примесей репродукцию действительных сцен»137. Сновидение, согласно «фрейдотской науке», есть образное использование желания, которое, быть может, потому только и «применяется доверчиво, что является нам в виде зрительного восприятия». (Мы верим только нашим глазам: отсюда убедительность всего зрелищного, т. е. театрального.) «Чтобы помнить сновидение, — учит Фрейд, — необходимо подвергнуть психический материал сгущающей прессовке, внутреннему раздроблению, перемещению и, наконец, избирательному воздействию со стороны наиболее годных для образования ситуаций составных частей… Если **59** мы представим себе, например, задачу, заключающуюся в том, чтобы заменить фразу из какой-нибудь руководящей статьи или судебной речи рядом картинных изображений, то мы легко поймем, какие *изменения* вынуждена производить сонная психика в целях картинности сновидения»138. Самая отвлеченная мысль инсценируется нами во сне без малейшего участия нашего сознательного «я». Мало того, «если между скрытыми в сновидении мыслями нет общих частей, то работа сна стремится создать их, чтобы сделать возможным общее изложение». Но главное доказательство естественности театрализации, какое мы можем почерпнуть из учения Фрейда, состоит в том, что результат анализа сонной психики приводит к выводу, что «*мысль, выражающая пожелание в будущем, заменена (во сне) картиной, протекающей в настоящем*». То же самое, по существу, мы склонны беспрерывно проделывать и наяву, потому что, вечно недовольные действительностью, мы *обращаем* наше желание будущего изменения ее в некий факт настоящего, эфемерный, но «убедительный», как создание сна. Это *обращение* и есть театрализация — законная реакция критикующего духа на неприемлемый им «мир сам по себе»!

Все это нас еще раз убеждает139, что, наряду с инстинктом самосохранения, половым и прочими, в нас живет столь же могучий инстинкт театральности и что вытравление этого инстинкта из народного организма равнозначаще, с высшей санитарной точки зрения, [физическому] оскоплению.

Неспособные на такую жестокость по отношению к младенцам, родители потворствуют их чувству театральности, начиная с яркого блестящего костюма кормилицы и кончая «бессмысленной» для взрослых игрушкой. Затем — резкая «перемена декораций»! — отнимается у ребенка все им любимое и прививается противный ему взгляд на жизнь. «Держись естественно, что ты ломаешься!»… Берегитесь, родители! — я верю в чудо, — что если в один прекрасный день забастовавшие дети ответят вам, полные сознания своей правоты: «но что такое воспитание в зажиточных кругах нашего общества, как не педантичное обучение *роли* светского, сострадательного, дельного и хладнокровного человека, т. е. роли излюбленного героя современной драмы жизни! Вы учите нас той же театральности, но она шаблонна, в ней нет места яркой индивидуальности, у нее казенный привкус, и она нам противна…» Берегитесь, почтенные родители! — Я верю в чудо. Уж слишком тяжело жить в эпоху, когда детей не хотят больше видеть, и Виктора Гюго еще меньше ценят за его «Искусство быть дедушкой»140, чем за истинно театральные драмы.

К счастью, не все взрослые разделяют уныние театральных сумерек. Подобно чудесным огням преображающей рампы, там и сям еще вспыхивают светочи мысли, не порвавшей уз с прекрасной театральностью.

Вспомним дедушку Рёскина141, эстетизация жизни которого есть, в сущности, художественная ее театрализация! Рёскина, молившегося еще в детстве не о материальных радостях, а о том, чтобы мороз не сгубил весеннего цвета нежного миндаля! Рёскина, которому безобразие жизни причиняло страдания, равные, по его словам, физическим мукам, и учившего, что **60** самая богатая та страна, в которой люди лучше всего умеют радоваться, творить и удивляться. С чисто жреческим фанатизмом он предавал анафеме все виды труда, которые не могут стать свободным творчеством красоты! «Апостол религии красоты» — что еще прибавить к такой характеристике этого благороднейшего режиссера жизни.

Здесь же уместно вспомнить о дендизме великолепного jeune premier142 жизни — Джорджа Брайана Брэммеля143, голубые жилеты которого не давали покоя благородному «трагику» Байрону, утверждавшему, что он больше хотел бы быть Брэммелем, чем самим Наполеоном! — дендизме, которому «резонер» Томас Карлейль144 уделил целый монолог в своей «философии костюма», назвав даже приверженцев сего капризного образа жизни — сектой! — дендизме, обретшем себе такого тонкого теоретика, как «благородный отец» Барбе д’Оревильи145, по словам которого, главная заслуга дендизма в том, что «он постоянно *производит неожиданное*, т. е. то, что бессилен предвидеть ум, привыкший к господству определенных правил». И Барбе д’Оревильи был не только дендистом, но и (вопреки его оговорке) самым настоящим денди, до самой смерти неразлучным в «манере жить» хотя бы со своим необыкновенным плащом на ярко-малиновой подкладке, «так как у него не было недостатка в фатовстве… а в свете каждый считает себя элегантным или стремится быть им». И влиянию дендизма подчинялось иногда само духовенство, как это было, например, по замечанию Барбе д’Оревильи, со строгим монахом Жервезом146, биографом Ранее147, оставившим нам очаровательное описание своих восхитительных костюмов, «как бы давая нам случай приобрести заслугу в борьбе с искушением, поселенным в нас жестоким желанием их надеть».

Не тот же ли дендизм, общее говоря — не тот же ли театральный инстинкт побудил «костюмироваться» и других учителей современности в эпоху сумерек театральности? побудил даже некоторых буквально обратить свою жизнь в сценическое представление?

В противном случае, что значит монашеская ряса Бальзака и его трость с бирюзовым набалдашником, красная бархатная куртка и берет Рихарда Вагнера, средневековые черные и голубые одежды [Жозефа] Пеладана148, костюм [короля Франции XVII в. на короле Баварии XIX в., —] Людовика XIV на Людовике II Баварском149, пунцовая одежда атамана разбойников на Ришпене150, старинный кавалерийский наряд [Габриэля] д’Аннунцио151, прическа à la Neron152 и подсолнечник в туалете Оскара Уайльда153, малиновая подкладка плаща д’Оревильи, красный и зеленый носок на ногах Масканьи154 и т. п.

Конечно, отделаться по поводу этих чудачеств смешком — один из способов отделаться вообще от проблемы театральности; но я полагаю, что серьезное отношение к жизни не исчерпывается исследованием лишь того, что нам представляется серьезным. «Пустяки» и «не пустяки» вряд ли могут быть квалифицированы в качестве таковых a priori. История дает нам и здесь подходящее подтверждение! — например, Рабле умер с шутовской гримасой — «tirez le rideau, la farce est jouée!»155, а композитор Люлли — даже **61** в шутовской позе: лег на золу с веревкой на шее и, нагло обморочив духовенство, горланил: «il faut mourir, pécheur»156, пока смерть не сдавила глотки этого веселого импровизатора покаяния. Не правда ли, люди не занимаются «пустяками», когда сознают свой последний час?

И для меня не «пустяки», например, такие исторические данные, как любовь Апеллеса157 и Зевксиса158 наряжаться какими-то фантастичными царями или невозможность для Гайдна сочинить хотя бы менуэт без того, чтоб не облечься в тот сложный придворный наряд, который, казалось бы, должен был лишь служить помехой свободному творчеству.

Сопоставляя такие «пустяки», начинаешь как-то особенно ясно понимать идею Уайльда о долге человека самому стать произведением искусства, — идею, несомненно, навеянную Флобером, утверждавшим, что «искусство выше жизни», что «человек ничто, произведение все», и оценивавшим себя, как какую-то художественную мозаику: «я что-то вроде арабески наборной работы: есть куски из слоновой кости, золота и железа, некоторые из крашеного картона, одни из бриллиантов, другие из жести».

*Самому стать произведением искусства!..* Не этот ли строго театральный императив побуждал грека ставить в комнате жены статую Гермеса или Феба, дабы она рождала детей, подобных произведениям искусства, и не тот же ли императив обусловил побеги мальчиков в Америку Майна Рида, сыск à la Шерлок Холмс, самоубийства à la Ролла159 или Вертер160, поступление в разбойники по образу шиллеровских и пр.

Лишенные таланта разыгрывают роли, сочиненные другими, одаренные же им воплощают в жизни плоды своей фантазии, как, например, Гюисманс, живший многогранною жизнью своего Дез-Эссента161, или Бальзак, воображавший себя близким другом никогда не живших Гранвилей162, д-ра Бенаси163, барышни Кормон164 и даже считавший мир реальный за неинтересный вымысел: «все это так, мой друг, — сказал он однажды приятелю, сокрушавшемуся о болезни родной сестры писателя, — но вернемся к *действительности* и поговорим о Евгении Гранде».

Л. Вальдштейн в своей нашумевшей книге «Подсознательное “я”» говорит об одной писательнице, вымышленные образы которой достигали такой степени жизненности и с такой силой вторгались в сферу ее внимания, что ее собственной сознательной жизни начинала грозить *опасность быть подавленной ими*. «Мое лицо, — признавалась эта писательница, — казалось в зеркале чьим-то другим, и я должна была *делать усилие*, чтобы придать чертам своего лица *обычное выражение*».

Ж. д’Удин в своей книге «Искусство и жест» рассказывает об одной девушке и ее отце, которые, «хотя и вполне уравновешенные и, по-видимому, положительного образа мыслей, имели странную привычку. Они выдумывали романы или, вернее, один единственный роман, без заключения, как действительная жизнь. Они никогда не писали, продолжали его до бесконечности и вечно над ним сотрудничали. Они мысленно устанавливали характеры своих героев и во время ежедневных прогулок обсуждали житье-бытье этих воображаемых существ. Самым серьезным образом отец, **62** бывало, говорит дочери: “Ты знаешь, Жанна, Поль Летеллье скоро женится на Фернанде; родители согласны”. И Жанна вполне убежденно отвечала: “О папа, как Луиза будет ревновать, как она будет страдать…”» На свою собственную жизнь эти мечтатели, должно быть, смотрели главным образом как на жизнь «хороших знакомых» Жанны, Поля Летеллье, Луизы и других фантомов, бывших для них большей реальностью, чем они сами, скромные буржуа-наблюдатели. — И жизнь могла бы рассказать нам еще тысячи таких примеров.

«Грезы, — замечает Ж. д’Удин, — приносят нам ритмы, способные изменить наш умственный строй, т. е. равновесие нашего внутреннего расположения, с такою же силой, как события и страсти действительной жизни. До такой степени, что в свою очередь человек, привыкший всегда вибрировать под влиянием либо своих мечтаний, либо созданий других художников, привыкает к таким психическим ритмам, что сами события действительной жизни окрашиваются некоторой ирреальностью и принимают характер почти такой же субъективный, как и вымышленные ритмы, которыми он проникнут. *Грезя грезу, мы, наконец, грезим и самое жизнь*».

Нередко, театрализация превращается в настоящую манию, и тогда пред изумленным взором современников появляется какой-нибудь граф П. М. Скавронский165 (посол в Неаполе в 1785 г.), у которого в имении никто, включая метрдотеля, кучера и выездного лакея, не говорил иначе как речитативом или короткими ариями all’improviso166; появляется, наконец, король Людовик II Баварский, который, устраивая обеды на двадцать персон, никого не приглашает, чтобы вести таинственные беседы с пустыми приборами, путешествует в Париж, не выезжая из манежа, катается, одетый Лоэнгрином, в лодке, влекомой лебедем, на крыше дворца строит целый ряд сказочных зданий, чтобы ночью прогуливаться по их анфиладам среди массы огней и «никого постороннего», кроме образов фантазии, не видеть, а когда министры будируют из-за расходов на такую театрализацию, подписывает, несмотря на всю свою гуманность, четыре приказа о наказании «нетеатральных» министров… розгами.

Эксцессы театральности редко проходят безнаказанно: понятие «ненормальности»167 слишком общо, чтобы, при желании, не суметь подвести под ее сюркуп168 всех, кто слишком откровенен в своей страсти к театрализации. Мы знаем, например, что стоило Сервантесу выпустить в 1605 г. первую часть «Дон Кихота», как в 1614 г. появилась подделка второй части169, где славный, но увы! слишком театральный даже для своего времени «Рыцарь Печального Образа» был немедленно посажен здравомыслящим подделывателем в сумасшедший дом. Нужно ли удивляться, что в Баварии 1886 года170 не оказались «глупее» в отношении театральности оригинального короля!.. [Но в Испании «расправились» с вымыслом, а в Баварии живым страдающим существом, сознававшим всю глубину позора, на который обрекает его трезвая наука; — «что меня лишают правления — это ничего, — сказал арестованный, — но что меня делают сумасшедшим…» И стража оказалась бессильной, когда он предпочел тихие воды озера Штарнберг своему **63** кричащему позору. Тот, кто слишком полюбил мир преображения, для того нет возврата в мир действительности… И теперь, когда Мюнхен, резиденция покойного Короля Театра, стал настоящим средоточием сценической жизни Германии, — не удивляйтесь, если, разговорившись со старым, грубым бюргером о Людовике II, вы увидите, как плачут «закаленные» жизнью… Народ, который чуть не разорился, удовлетворяя театральные прихоти своего властителя, понял теперь, что он, как-никак, жертвовал богу, а не маммоне, жертвовал материальным в пользу идеального, жертвовал прозой ради поэзии. И этот народ будет еще долго плакать, вспоминая того, кто грубую жизнь обращал в волшебный театр.]

Ища во всем последовательность, я не понимаю, как это не засадили до сих пор в сумасшедший дом вообще всех тех, в ком слишком сильна потребность театрализации жизни, хотя бы в первую голову проф. Густава Роя и д-ра Карла Гоффендера, представивших на конгрессе эсперантистов в Дрездене171 проект «идеального» в художественно театральном отношении государства! «Я объездил всю Европу, — доказывал Гоффендер, — и мне надоели сухость, безобразие, контрасты и грязь европейских больших городов… И вот нам представляется случай преобразовать всю жизнь цивилизованного человека, жилище, привычки, обычаи…» В центре «белого города» предположен театр на 7 000 зрителей, а для последних особый костюм: красивая шляпа, черное джерси с широким поясом, цветные шаровары, свободный кафтан, чулки и белая обувь… Несмотря на всю странность такого проекта, он получил полное принципиальное одобрение конгресса, в чем я вижу знамение нашего времени, изголодавшегося по откровенной театральности, и вижу непоследовательность со стороны тех, кому дана власть пополнять дома умалишенных.

В сущности говоря, ради торжества науки следовало бы рассадить по лечебницам по крайней мере две трети всего человечества и следовало бы это сделать четверть века тому назад, когда Макс Нордау, достойный ученик Ломброзо172, самым серьезным образом заявил, что «клинический диагноз истерии вполне совпадает с особенностями публики fin de siècle173», a «общая черта всех этих человеческих особей — что *они не хотят быть тем, что они есть в действительности*, а непременно тем, чем они никогда не были. Они [т. е. люди fin de siècle] не довольствуются природою, — объясняет автор “Вырождения”, — или искусством дополняющим тип. Нет, *они стремятся воссоздать из себя нечто*… Получается впечатление, как будто вы присутствуете на балу, где все маскированы и с приставными носами. Проникнем вместе со всеми этими масками в их квартиры — это те же театральные декорации» и т. д.

Вот характерный образец рационалистической травли даже той ничтожной театральности, которая осталась в удел тусклому концу блестящего вначале XIX века!

Мудрено ль, что к тому времени театральность изгнали даже из театра, возникшего, как я уж объяснил, исключительно ради максимального удовлетворения этой самой опозоренной рационализмом театральности.

**64** Да и только ли театр обязан своим учреждением чувству театральности? Я вижу в театральности могучий фактор еще других культурных ценностей, нисколько не уступающих по своей значительности институту театра.

Взять хотя бы православную религию! Не может быть сомнения, что если бы в X веке богослужение западной церкви отличалось большей театральностью в сравнении с восточной церковью, послы св. Владимира расхвалили бы великому князю именно римско-католический обряд, и Русь могла бы стать католической!.. Точно так же, например, исторически установлено, что мотивы крещения Литвы коренились в чувстве театральности, которому так импонировали нарядные крестильные рубахи-костюмы, из-за которых некоторые литовцы принимали крещение даже по нескольку раз подряд. Не иначе обстоит дело и при крещении современных дикарей — откровенный миссионер не скроет от вас тех театральных фокусов, к которым приходится прибегать где-нибудь в Центральной Африке, чтобы привлечь в лоно церкви новых чернокожих братьев. Да и многим ли их выше большинство светлокожих? — «Многие путали церковь с театром, а это ведь ужасно!» — ехидно смеется Андерсен в сказке о буре, переместившей вывески174.

Детеатрализация церковной службы всегда ведет к упадку веры простого народа; поэтому, например, практичные американцы и англичане, отдавая себе ясный отчет в излишней скромности англиканского богослужения, не задумались учредить Армию спасения, вербующую свои полки путем сценической монстративности уличных выступлений.

Что минус лютеранства — в детеатрализации церковной службы, это знают все немцы, и первый среди них Клейст: «Наша церковная служба, — пишет он, — ничего не значит. Она говорит только холодному разуму; католицизм же действует на все чувства». Отсюда понятно обращение в латинство Адама Мюллера175, Захарии Вернера176, Фридриха Шлегеля177, графа Штольберга178 и др. «Я склонен, — говорит Л. Вальдштейн (автор “Подсознательного Я”), — приписывать обрядовой стороне всевозможных религий высокое и положительное влияние на духовную жизнь человека… Когда слабеют наши интеллектуальные силы… когда все земное теряет свою ценность и значение, тогда нам вспоминается церковный звон, запах ладана, торжественность в соборе… настроение, которое в истории так часто возвращало в лоно церкви неверующих».

Мы зашли бы слишком далеко, если б подробно остановились на служебной роли театральности в истории политического управления. Вспомним только великолепные фигуры кардинала Ришелье или императрицы Екатерины II, которой недаром Апухтин179 приписал ходячие теперь слова: «Учитесь у меня, российские актеры». Достаточно сказать, что уже древние пророки понимали политическую пользу театральности: так, когда Палестина была наполнена ассирийцами, Исайя, чтобы воспрепятствовать союзу Израиля с Египтом, вышел на площадь босой, раздетый и пантомимно изобразил позорную участь египетских пленных, которых ассирийцы приводили **65** с собою «в лохмотьях и нагими». Театральною же убедительностью воспользовался и пророк Иеремия180, чтобы заставить царя Иудеи покориться Навуходоносору и тем избегнуть полного разорения: согбенный, с символической вязанкой дров на плечах, — таким предстал великий пророк пред очами царя и народа.

Но настоящим конфортативом181 духа театральность служит главным образом милитаризму. Можно даже усмотреть, без натяжки182, некоторую аналогию между военным бытом и сценой: здесь и там — «театр действий», дисциплина режиссуры, главные персонажи, второстепенные и статисты, блеск одеяний которых пропорционален играемой роли [; здесь и там искусство, мужество и хитрость, имеют равно важное значение; здесь и там этико-эстетические нормы специфического характера обусловливают корпоративный задор sui generis183, и пр.]. Военные, по-видимому, прекрасно понимают необходимость скрасить театральностью тяжелую обязанность убивать и умирать. Ведь недаром народная мудрость гласит, что «на миру и смерть красна» и «погибать, так с музыкой».

[Когда во второй половине XIX века началось всеобщее пренебрежение театральностью, волна утилитарного рационализма захватила и военное сословие: было брошено эффектное, но неудобное обмундирование, и солдат отправляли в поход чуть не в саванах; все это имело, как мы знаем, самые роковые последствия, почему старые действительно парадные формы вновь возвращены теперь тем, для кого театральное неудобство утилитарнее, как это ни странно, житейского удобства.

И нет ничего удивительного в той огромной цифре, напр., кавалеристов, которых костюмная реформа возвратила из «запаса».

Думается, что опомниться наше военное министерство заставил следующий случай:] вспомним, что, когда дух осаждавших Порт-Артур184 японцев стал заметно слабеть и бравый штурм казался поголовным самоистреблением, вожди японские, во главе отряда воинов из знатнейших фамилий, надели древние доспехи легендарных самураев и этим монстративным преображеньем сразу достигли нужного! — снова осаждавшим захотелось гибнуть смертью «славных сеятелей смерти», во славу родины, вскормившей героев.

[Наше военное министерство, всячески поощряя детские полки «потешных», принуждено силою вещей играть на чувстве театральности в милитарных целях; оно конечно вспомнило, что] название первых войск Петра Великого «потешными» не есть случайное наименование, не имеющее никакого отношения к духу армии: «потеха», «зрелище», «театр» — ведь именно это создает охоту там, где ее трудно ожидать. «Игра» в солдатики для казармы имеет то же значение, что и для детской. Полководец может двинуться в поход без сабли, но без оркестра даже глухой вояка не встанет во главе полка; сам экономный Наполеон I, считавший нелюбимую им музыку за «дорогой шум», не мог бы уничтожить, без урона для своих полков, бравурного марша, напоминающего о *потехе* тогда, когда мысль о *смерти* обезволивает душу.

**66** Суворов был гениальный стратег; но без театральности его военное искусство не перебросило бы солдат через Альпы: пришлось больше полагаться на роль «комического старика», чем на силу своей военной власти. И его шутливое «ку-ка-ре-ку» вывозило его в походах так же, как и при дворе. Когда же мы вспомним, что Суворов был одним из лучших антрепренеров крепостного театра своего времени (прочтите его наказ управляющему: «Ерофеев имеет обучать трагедиям свой штат… Васька комиком хорош…»), — театра, искусство которого он любил не меньше, чем Наполеон, нам станут особенно ясны причины успехов великого полководца.

Насколько блеск обмундирования тешит театральное чувство даже *безгрешных* полководцев, видно, например, из жития недавно причисленной к лику святых Жанны д’Арк, которая настоятельно требовала для своей особы доспехов из чистого серебра!

Наконец, я серьезно задаюсь вопросом: стал бы бороться с ветряными мельницами Дон Кихот [Сервантеса], если б не был наряжен гениальной проницательностью своего автора в бритвенный тазик, изображавший рыцарский шлем [и т. п.]? другими словами, не была ли для Дон Кихота театральность обстановки зашиты слабых и угнетенных — conditio sine qua non185 его славных подвигов? Я полагаю, здесь возможен только утвердительный ответ; отрицательный означал бы непризнание общечеловечности в том, в ком каждый из нас находит родственные черты.

[Подобно тому] Как в религии, политике, военном деле, педагогике («драматизация учебного материала»), так равно и в других важных областях общественной жизни чувство театральности эксплуатируется с незапамятных времен. Нам, однако, незачем касаться всех случаев официальной театрализации, так как и приведенных достаточно, чтобы критический ум нашел сходное с ними в других обследуемых им явлениях, например, в судебно-административной практике, где такие определения, как «чтоб другим не повадно было», базируются с необходимостью на сценико-эшафотных подмостках, успех речей обвиненья и защиты зависит зачастую от театрально-ораторского гипноза доказывающего и т. д.

Оставим общественно-официальное значение театрализации и взглянем на последнюю просто, как на некую биологическую ценность.

Прежде всего, понимаемая как удовлетворение инстинкта театральности, свойственного всем людям и эволюционировавшего в продолжении тысячелетий, театрализация жизни представляет собою одну из эвдемонистических186 категорий, поскольку счастье понимается в смысле умеренного удовлетворения потребностей души. Театр, как монстрация преображенной гением художника жизни, разумеется, недостаточен для удовлетворения такой потребности, так как здесь речь идет не о монстрации и сопереживании зрителя, а о реальной театрализации *жизни* любого индивидуума.

Далее, на основании неразрывности ассоциации между определенными движениями и соответствующими им эмоциями, даже опустошенная душа наполняется, при театрализации жизненного материала, эмоциональным содержанием, и содержанием главным образом положительного характера, **67** поскольку наклон всякой театрализации, раз она не злоумышленна, есть наклон к радости, красоте, силе. «Присоединяясь к веселому обществу, — учит Т. Рибо, — и подражая его внешним приемам, можно вызвать в себе… веселье». Ясно, что и нарядный костюм, веселая обстановка, эротическая раскраска лица и т. п. не могут не оказать благого влияния на наше настроение. По-видимому, это усвоили даже социалисты, столь повинные в детеатрализации жизни, — положим, социалисты новейшей формации, как, например, Эллен Кей187, в брошюре которой «Эстетические начала общежития» мы с удивлением читаем, что «повышению жизненного импульса непосредственно содействует» не увеличение заработной платы, сокращение рабочих часов или что-нибудь вроде этого, а «всякого рода впечатления красоты: столовая утварь, освещение, цветы, жилище, платье, как и беседа». Нетрудно заметить, что перечисленные предметы легко подводятся под театральные понятия «бутафории», «декорации», «иллюминации», «костюма» и «диалога». Совершенно незаметным образом «проклятая театральщина» житейского уклада оказалось в фаворе у ее ненавистников. Остается принять шопенгауэровское bon mot188: «человек может быть вполне самим собою только, пока он один, так как общество прежде всего требует взаимного приспособления»189 — и мы возвратимся к тому положению вещей, какое было, например, в XVIII веке и которое философ екатерининской эпохи Григорий Саввич Сковорода определил исчерпывающе, сказав, что «свет подобен театру. Чтоб представить на нем игру с успехом и похвалою, берут роли по способностям. Действующее лицо не по знатности роли, но за удачность игры похваляется».

Да иначе и не может быть! — Мы неисправимые актеры, мы всасываем театральность с молоком матери и обойтись без нее, как и без него, мы не можем. Наша природа — не та ли дама, что говорила эстету Шербюлье190: «Когда я хочу посмотреть на себя, какова я, я предварительно оправляюсь»?.. Non est ridere191…

«Есть люди, — говорит Шопенгауэр, — на лице которых отпечатана такая животная ограниченность рассудка, что просто удивляешься, как они рискуют выходить с такой физиономией без маски»192. На это можно ответить, что потому-то такие люди и чужды театрализации, что в них «животная ограниченность рассудка».

Умственно одаренный человек понимает, что природа есть нечто, что должно преодолеть, если не в ницшеанском смысле, то хотя бы в человеческом, слишком человеческом. «Китайские церемонии» смешны лишь как иноплеменная форма театрализации, но не как тенденция.

Недаром даже Смайльс193 — этот неумолимый, антитеатральный и скучнейший бог современных моралистов — и тот признал, что «изящество в обращении (т. е. тонкая театральность) доставляет более наслаждения, чем картины и статуи; это, — заявляет он в “Характере”, — *самое изящное из всех изящных искусств*». Право, стоит задуматься над этой знаменательной фразой.

Смысл жизни для ребенка — игра. Смысл жизни для дикаря — тоже игра. Знаем ли мы другой смысл жизни для нас, неверующих, разочарованных **68** не только в значении ценностей этических и научных, но и в самом скептицизме!..

Мы можем только рассказывать друг другу сказки. Смешить, пугать или восторгать выдуманными нами личинами. Обращать силу, знание, любовь и ненависть в некое сценическое представление, где все хорошо, что зрелищно, полно интриги, красиво, музыкально и отвлекает нас от выходных дверей, за которыми нет больше театра, нет сказки, нет мира нашей воли, непрестанно играющей, потому что ей играется.

И — кто знает! — быть может, близок час, когда среди людей, преступно забывших, что они те же дети, для которых нет мира, кроме мира игрушек, проявятся накрашенные, надушенные и диковинно напряженные Ареоисы Новой Полинезии — вдвойне прекрасные и мудрые, потому что они прошли искус дьявольского соблазна стать «взрослыми», — запоют песни о золотом детстве человечества, подтянут им, сами того не замечая, старики, уставшие от жизни, чуждой детского преображения, и воцарится на земле новый канон, — канон правды, как мы, актеры, ее выдумали, а не правды как она есть.

**Примечания:**

47 В середине XIX в. романтическая драма и связанная с ней реформа сценического искусства переродилась в «хорошо сделанную» драматургию с морализирующим содержанием («буржуазно-охранительным», как это называлось некоторое время назад). Сценическое искусство превратилось в рутину, исключение составляли лишь актерские индивидуальности. Новые тенденции были связаны исключительно с эстетикой натурализма и позитивистским мировоззрением, которые стали распространяться с середины XIX в. Именно в эстетике натурализма формируется режиссерский театр, но при этом театр рассматривается как наиболее точная передача жизненных (исторически конкретных, бытовых, повседневных) форм при полном отказе от театральности в понимании Евреинова.

48 Приступив к работе в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской в начале 1908 г., Евреинов изложил труппе свои взгляды на театр, которые позже были сформулированы в статье «Апология театральности», впервые опубликованной 8 сентября 1908 г.

49 Последняя пьеса Кнута Гамсуна «У жизни в лапах» (точнее — «Голос жизни», 1910) была поставлена в Московском Художественном театре К. А. Марджановым в 1911 г. Яркий музыкальный спектакль, насыщенный неоромантической страстностью, шел вразрез с общей эстетикой МХТ и в дальнейшем рассматривался руководителями театра как отступление от своих принципов и творческая неудача.

50 Нордау (Nordau) Макс (наст. имя и фам.: Симон Зюдфельд, 1849 – 1923) — писатель-публицист, врач-психиатр. Выходец из Венгрии, жил во Франции, писал по-немецки. Книга М. Нордау «Вырождение» (1892) имела колоссальную популярность, многократно переиздавалась на разных языках. Наивный взгляд автора с позитивистской позиции видит болезненность в большинстве явлений современного искусства.

51 Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1960) — художник, историк искусства, театральный декоратор и режиссер. Один из организаторов и идейный вдохновитель движения «Мир искусства» (выставки и издание одноименного журнала с 1898 г.). Провозгласил самоценность искусства, культ красоты, эстетизм. Вступил в открытую полемику с художественным критиком **427** В. В. Стасовым, идеологом передвижников, и с представителями славянофильства и академизма.

52 В 1-м издании — «bal costume».

53 αύτώτατος, — самый сам, самая самость, превосходная степень от местоимения αύτος, «сам» *(греч.).*

54 Без всякого сомнения *(лат.).*

55 В 1-м издании — «как это допускает большинство орнитологов».

56 В 1-м издании — «австралийскими птицами “сатиновыми”».

57 Род певчих птиц семейства шалашников. Токующие самцы устраивают из веток беседку для спаривания, украшают площадку перед ней раковинами, цветами и другими яркими предметами.

58 Аничков Евгений Васильевич (1866 – 1937) — историк литературы и литературный критик. В ряде работ, посвященных происхождению искусства («Происхождение поэзии», 1905; «Язычество и Древняя Русь», 1914; диссертация «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян», 1903 – 1905) отстаивал идею практической целесообразности искусства в процессе формирования культуры, отвергал его художественное и игровое значение для первобытного человека. Тот же позитивистский подход характерен и для театральных взглядов Аничкова, оценивавшего каждое художественное явление с точки зрения «сознательности и продуманности» (Традиция и стилизация // Театр. Книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908).

59 Георг Фукс отмечает особую роль танца в развитии культуры: «Без танца, без пластической гимнастики, подготовляющей к искусству танца, никакая настоящая культура совершенно немыслима» (Фукс Г. Революция театра. С. 101). Танцевальный элемент является исходным и в драматическом искусстве: «Не забывайте, что искусство сцены исходит от танца. То, что служит средством выражения в танце, является естественным орудием экспрессии и для актера, с тою только разницею, что в драматической игре самая задача выражения получает более широкий характер» (Там же. С. 92 – 93). Однако Евреинов при этом упрощает театральную концепцию Фукса, которая определяется не составляющими элементами, а общей неизменной задачей театра: «создать в человеке высокое настроение и, затем, разрядить его» (Там же. С. 74). Фукс опирается на аристотелевскую теорию катарсиса. Речь идет о слиянии человеческой личности (зрителя) с постигаемым миром (воспроизведенным на сцене) посредством *ритма,* что возможно только в условиях театра (Там же. С. 75).

60 Литторины *(лат.),* род моллюсков.

61 Вероятно, имеется в виду «Phomme Brive», «бривский человек», от названия города Брив-ла-Гайард (Brive-la-Gaillarde) к югу от Лиможа (Франция), недалеко от которого находятся пещеры, где были найдены следы проживания первобытного человека.

62 Ориньяк (Aurignac) — пещера в департаменте Верхняя Гаронна (Франция), где в результате археологических раскопок были обнаружены следы проживания первобытного человека (ориньякская культура).

63 В 1-м издании — Cherbuliez.

64 **428** Рибо (Ribot) Теодюль Арман (1839 – 1916) — французский психолог и психопатолог, родоначальник экспериментальных исследований высших психических процессов во Франции. Директор 1-й Французской психологической лаборатории (1889), основатель и редактор журнала «Revue philosophique».

65 Борну — государство в Центральном Судане, к западу от озера Чад, существовавшее в нач. XIV – нач. XX в., ныне штат Борно на северо-востоке Нигерии.

66 Спенсер (Spencer) Герберт (1820 – 1903) — английский философ-позитивист и социолог. Внес значительный вклад в изучение первобытной культуры. Основное сочинение — «Система синтетической философии» (1862 – 1896). В дореволюционной России вышло два его собрания сочинений и множество отдельных изданий. В эстетических воззрениях руководствовался принципом социальной целесообразности, пользы.

67 В 1-м издании — Cherbuliez.

68 Байрон (Byron) Джон (1723 – 1786) — британский адмирал. Дед поэта Джорджа Байрона.

69 От араб, кафир «неверный» — наименование, данное в XVIII в. бурами народам банту Южной Африки.

70 Видимо, имеется в виду Моффат (Moffat) Роберт (1795 – 1883), шотландский миссионер в Южной Африке, автор «Миссионерских трудов в Южной Африке» («Missionary Labours and Scenes in Southern Africa», 1842).

71 В 1-м издании — «О, — говорила молодежь миссионеру Моффа, — научи нас А, В, С».

72 Имя нескольких древнегреческих писателей поздней античности. Флавий Филострат Старший (160/170 – 244/249) — писатель-софист, автор биографий и диалогов. Среди его сочинений — «Картины» в двух книгах, которые были продолжены Филостратом Младшим.

73 Гумбольдт (Humboldt) Александр (1769 – 1859) — немецкий естествоиспытатель, основной труд — «Космос: Опыт физического описания мира» (5 т., 1845 – 1862).

74 Гай Юлий Цезарь в 56 г. до н. э. покоряет взбунтовавшиеся племена Цисальпийской Галии. Эти события описаны в третьей книге «Записок о Галльской войне» («De bello Gallico»).

75 Сталь-Гольштейн Анна Луиза Жермена де, 1766 – 1817 — французская писательница, теоретик литературы. После изгнания ее из Парижа Наполеоном (1803) путешествовала по Европе. Ее путешествия по Италии нашли отражение в самом известном ее романе «Корина, или Италия» («Corinne, ou l’Italie», 1807).

76 Термин, образованный Евреиновым по аналогии с основным понятием Артура Шопенгауэра «воля», которая понимается им как сущность бытия и универсальна для любых внешних проявлений. Шопенгауэровскую «волю» — единую тотальную и необузданную силу — Ницше конкретизировал в понятие «воля к власти». Это центральное понятие позднего периода Ницше — обозначающее основную движущую силу любого поступка, первопричина любых человеческих потребностей. Употребляя эффектное **429** выражение «воля к театру», Евреинов рассчитывает на ассоциацию именно с ницшианским понятием, подчеркивая таким образом тотальный характер инстинкта театральности. При этом Евреинов использует и более точное выражение: «воля к преображению».

Вместе с тем понятие «воли» обычно используется в теории театра в ином значении. Сформулированный Гегелем закон трагического конфликта определяет развитие действия в драме как результат «внутренней воли». То есть воля персонажей, а не внешние обстоятельства — та сила, которая определяет действие. Философ обозначает различные этапы развития воли. В конце XIX в. понятие воли трактовалось как абсолютный критерий драматургии — прежде всего в теории Фердинана Брюнетьера. С этой точки зрения в новой драме понятие воли (применительно к персонажу), очевидно, ослабевает и само понятие оказывается не универсальным, когда меняется само представление о человеке.

Именно по этой причине Евреинов предпочитал говорить об инстинкте театральности, а не о воле, имевшей некий оттенок интеллектуализма.

77 Занде, самоназв. азанде — народ в нынешнем Заире и пограничных районах Центральноафриканской Республики и Судана.

78 Латука, лотуко — народ в южном Судане.

79 Видимо, использовано имя Моселекатсе (1790 – 1868), вождя матабеле, народа группы банту на юго-западе Зимбабве.

80 Бамбара (бамана) — народ группы мандинго на территории нынешнего Мали, Берега Слоновой Кости, Гвинеи, Гамбии и др. Мандинга (мандинка, малинке, самоназв. манинка) — народ группы мандинго в Гвинее, Кот-д’Ивуар, Мали, Сенегале и др.

81 Бонги (бонго, бунгу) — народ, прежде многочисленный, проживавший на юго-западе современного Судана.

82 (Нуку-Хива) — самый крупный из Маркизских островов.

83 Летурно (Letourneau) Шарль (1831 – 1902) — французский этнограф и социолог. «Физиология страстей» («La Phisiologie des passions») — одно из главных его сочинений. На русском языке опубликованы следующие работы: «Эволюция воспитания у различных человеческих рас» (СПб., 1907); «Нравственность. Развитие ее с древнейших времен и до наших дней» (СПб., 1908), «Прогресс нравственности» (СПб., 1910).

84 В 1-м издании в кавычках.

85 Хлеба и зрелищ! *(лат.).*

86 Нерон Клавдий Друз Германик Цезарь (37 – 68 гг. н. э.) — римский император с 54 г., последний представитель династии Юлиев-Клавдиев. Увлечение театром было сильнейшей страстью императора, он публично выступал в качестве поэта, кифареда, певца, трагического актера, учредил два новых празднества — Ювеналии и Неронии. После низложения его сенатом летом 68 г. покончил с собой на вилле неподалеку от Рима, последними его словами, по описаниям биографов, стала фраза «Какой артист погибает!»

Коммод (Commodus) Луций Элий Аврелий (161 – 192) — римский император с 180 г., сын Марка Аврелия, последний представитель династии Антони-нов. Передав управление империи своим сподвижникам, занимался устроением празднеств в Риме. Публично выступал гладиатором, жил в казарме. Первого **430** января 193 г. должно было состояться его вступление в должность консула, в котором он собирался участвовать в костюме гладиатора, но накануне он был убит заговорщиками.

Гелиогабал (сирийск. Heliogabalus «бог солнца») или Элагабал (лат. Elagabalus, наст. имя: Варий Авит Бассиан, 204 – 222) — римский император с 218 г. Предпринял религиозную реформу. «Прививал» финикийский культ Солнца и поклонение черному камню к западным культам. Ежедневные пышные оргии отличались театральностью (устраивал морские сражения в каналах, наполненных вином). Театрализовывал человеческие жертвоприношения. В стремлении соединить любые противоположности искал в себе слияния мужского и женского начал, добиваясь андрогинного божественного состояния души и тела. Был убит заговорщиками во время оргии.

87 Город и порт в Индии, на берегу Бенгальского залива.

88 Правильнее: «таазие», «тазие» — оплакивание *(перс).* Общеарабская мистерия, единственная завершенная театральная форма в средневековой мусульманской культуре. Сюжеты основаны на эпизодах жизни имама Хусейна Ибн Али, погибшего в сражении у Кербелы в 680 г. Мистерии устраивались с X в.

89 В 1653 г. Людовик XIV (король Франции в 1643 – 1715 гг.) выступил в партии Солнца в «Королевском Балете Ночи». Впоследствии за Людовиком XIV закрепилось прозвище «Король-Солнце».

90 Анонимная легенда XIII в. «Жонглер Богоматери», в которой рассказывается о жонглере, не знавшем молитв и принесшем в дар Богоматери акробатическое представление, устроенное перед ее алтарем. (См.: Пинус С. Французские поэты, характеристики и переводы. СПб., 1914. Т. 1. С. 104 – 108.)

91 Пляски смерти *(фр.).*

92 Монолог Жака из комедии Шекспира «Как вам это понравится» (II, 7) в переводе П. Вейнберга.

93 Гонгора-и-Арготе Луис де (Gongora у Argote, 1561 – 1627) — испанский поэт, яркий представитель эстетики барокко. В его творчестве соседствуют два стиля: «ясный» и «темный». Характерным произведением «темного стиля», вызвавшем оживленную полемику современников, стали «Поэмы одиночества» («Las soleda-des», 1613). Основная задача Гонгоры — создать изощренный, возвышенный, героический слог, равный по совершенству латинскому языку и противостоящий **431** языку прозаическому. Стиль Гонгоры получил название «культистский» от лат. cultem «изящно выраженный».

94 В низшей мифологии и фольклоре юга Франции (Прованс) ужасное чудовище (полузверь-полурыба), обитавшее в лесу близ реки Роны и пожиравшее путников, а также моряков с проплывающих мимо судов. По преданию, его усмирила св. Марта при помощи знака креста и святой воды. Изображения Тараска вплоть до настоящего времени фигурируют в карнавальных процессиях. Наибольшую популярность Тараска получила в ренессансной Испании. На праздниках Тела Господня непременно участвовали тараска — изображения чудищ, движущиеся с помощью людей, скрытых в их туловищах. На спине тараски восседали аллегории пороков, музыканты, танцоры.

95 Вероятно, ошибка наборщика. Скорее всего, имеются в виду «гистрионы» (от лат. histrio) — бродячие актеры периода раннего Средневековья, сочетавшие в своем творчестве декламацию, акробатику, пение, танец, цирк, дрессировку и другие жанры.

96 Бальтасара (Baltasara) де лос Рейес Франсиска — испанская актриса начала XVII в., работала в мадридском театре Эредиа. Играла в пьесах Лоне де Вега и Тирсо де Молины. Оставив сцену, ушла в монастырь. Это событие нашло отражение в пьесе Велеса де Гевары, А. Коэльо и Ф. де Рохаса «Бальтасара», написанной вскоре после смерти актрисы, на рубеже 1630-х — 1640-х гг.

97 Куртуазность *(фр.).*

98 Фрагонар (Fragonard) Жан Оноре (1732 – 1806) — французский художник, последний крупный представитель эстетики рококо. В его жанровой живописи отражен переход к сентиментализму. Поздние портреты Фрагонара иногда отображают театрализованные сцены, но в большей степени — бытовые. Портреты актеров и театральные сцены характерны прежде всего для творчества Антуана Ватто (1684 – 1721) — крупнейшего художника рококо, моделями которого были актеры Комеди Франсез и Комеди Итальен.

99 Руссо (Rousseau) Жан Жак (1712 – 1778) в сочинении «Рассуждение о том, способствовало ли развитие наук и искусств очищению нравов» (1749) развивал мысль о негативном воздействии театрального искусства.

100 Тальма (Talma) Франсуа Жозеф (1763 – 1826) — крупнейший французский актер конца XVIII – начала XIX в. В Комеди Франсез с 1787 г. Сохраняя эстетические принципы классицизма в актерской игре, Тальма стал реформатором французского театра (в конце жизни поддержал романтическую драматургию). В 1789 г., исполняя роль Прокула в трагедии Вольтера «Брут», вышел на сцену не в условном театрально-придворном костюме, а в римской тоге, максимально приближенной к античным реалиям, с обнаженными ногами, без парика. Однако стремление к естественности и исторической точности, с трудом воспринимаемое современниками, органично сочеталось в творчестве Тальма с монументальностью образов и декламационной манерой исполнения.

101 «Мещанин во дворянстве», комедия Ж. Б. Мольера (1670).

102 Здесь: говорил прозой *(фр.).* Журден в «Мещанине во дворянстве» поражается своим способностям, узнав, что всю жизнь говорил прозой.

103 **432** По аналогии с ситуацией в мольеровской комедии: «человечество не знало, что говорило языком театра».

104 Хогарт (Hogarth) Уильям (1697 – 1764) — английский художник и теоретик искусства эпохи Просвещения. В трактате «Анализ красоты» («Analysis of Beauty», 1753) выступил против норм классицизма. Художественной формулой современного искусства считал волнистую S-образную линию, называя ее «линией красоты».

105 Представления о необходимости равенства в распределении богатства и доходов. Равенство (Egalite) — один из лозунгов Великой французской революции.

106 Давид (David) Жак Луи (1748 – 1825) — французский художник, работавший в эстетике классицизма, создатель стиля «ампир» в живописи. Давид принял активное участие в Великой французской революции, был членом Конвента, участвовал в проведении массовых революционных празднеств и в формировании эстетики новой эпохи, ориентированной на образцы республиканского Рима.

107 Гран Гиньоль — драматический театр, открывшийся в Париже в 1898 году. Получил название по имени кукольного персонажа XVIII в. — Гиньоля. В XIX в. романтики разрабатывали принципы гиньольного театра как жанра гротескного, эпатирующего. В Гран Гиньоле разыгрывались преимущественно мелодраматические представления с обязательными элементами преувеличенной жестокости. Хотя создатели спектакля вкладывали иронический смысл в сцены насилия, широкая публика воспринимала их за чистую монету. Представления получили широкое признание зрителя. Подобного рода театры с соответствующим репертуаром возникли и в других странах, а название «Гран Гиньоль» стало употребляться с негативным оттенком.

108 Государственный переворот *(фр.).*

109 Театральный трюк *(фр.).*

110 Жребий брошен *(лат.).*

111 Карфаген должен быть разрушен *(лат.).*

112 Светоний (ок. 70 – 140 гг. н. э.) рассказывает, что император Август, получив известие о поражении его полководца Вара в Тевтобургском лесу, когда отборные римские легионы были поголовно истреблены германцами (9 г. н. э.), в отчаянии воскликнул: «Квинтилий Вар, верни легионы!»

113 С этими словами генерал Бонапарт будто бы обратился к солдатам перед сражением при египетских пирамидах 21 июля 1798 г.

114 Фраза, приписываемая генералу Камбронну (1770 – 1842), командовавшему дивизией старой наполеоновской гвардии в сражении под Ватерлоо 18 июня 1815 г., в ответ на предложение англичан сдаться. Впрочем, Камбронн в этой битве не погиб, а сдался в плен.

115 Осанка, выправка, манера, манера держать себя *(фр.).*

116 Во что бы то ни стало; любой ценой *(фр.).*

117 В стиле «ампир» *(фр.).*

118 Но он был из мира, где все самое лучшее имеет дурную судьбу *(фр.).*

119 **433** Какой артист <во мне> погибает! *(лат.).* Фраза, произнесенная римским императором Нероном (см. комм. к стр. 51; В электронной версии — 86).

120 Амфитеатр, вырубленный в IV в. до н. э. на юго-восточном склоне Акрополя в Афинах (ранее места для зрителей были деревянными и сооружались только на время празднеств). Театр вмещал 14 – 17 тысяч зрителей. В центре орхестры был установлен алтарь Диониса — фимела.

121 Вольнодумец *(фр.).*

122 Д. И. Писарев (1840 – 1868) написал отдельную статью о романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» — «Базаров» (опубликована в марте 1862 г.). Однако более подробно Писарев разбирает роман в своей программной работе «Реалисты» (1864). Именно ее положения, ставшие характерным воплощением позитивистской критики, пересказывает здесь и далее Евреинов. Позиция Базарова воспринимается Писаревым как однозначно правильная. Основополагающим критерием художественного произведения Писарев называет «пользу»: «Мы не говорим поэту: “шей сапоги”, или историку: “пеки кулебяки”, но мы требуем непременно, чтобы поэт, как поэт, и историк, как историк, приносили, каждый в своей специальности, действительную пользу» (Писарев Д. И. Литературная критика: В 3 т. Т. 2. Л.: Худож. лит., 1981. С. 109). Исходя из этого Писарев, вслед за Базаровым, не отрицает произведение как таковое, но выдвигает жесткие внехудожественные требования к современному искусству: «Если бы в наше время появился поэт с громадным талантом и если бы он, подобно Шекспиру, посвятил лучшие силы своего таланта на создавание исторических драм, то реалистическая критика имела бы полное право отнестись очень сурово к тому обстоятельству, что колоссальный талант отвертывается от интересов живой действительности и уходит в область “беспечального созерцания”…» (Там же. С. 127 – 128).

123 Цирковые (зрелища) *(лат.).* (Ср.: Panem et circenses! — Хлеба и зрелищ! (лат.).)

124 В 1-м издании — «наперекор судьбе».

125 В 1-м издании — 1902 г.

126 В 1-м издании — «аккомодацией».

127 А. С. Пушкин «Евгений Онегин» (I, 25).

128 Возможно, Гордон Абрам Осипович (1840 – ?), юрист, закончил Московский университет, служил в Сенате, присяжный поверенный. В конце XIX – начале XX в. напечатал ряд работ по гражданскому праву.

129 Гуман (Humann) Карл (1839 – 1896) — немецкий инженер и археолог, с 1860-х гг. вел раскопки в Греции, Турции, Палестине. Автор трудов (в соавторстве) «Результаты раскопок в Пергаме» (3 т., 1880 – 1888), «Путешествия по Малой Азии и северной Сирии» (2 т., 1890).

130 Оршанский Л. Г. Игрушки: Статьи по истории, этнографии и психологии игрушек. М.; Пг.: Гос. изд., 1923.

131 Здесь: играть в войну *(фр.).*

132 **434** А. С. Пушкин «Евгений Онегин» (V. 2).

133 Удин Жан д’ (Jean d’Udine). Искусство и жест / Пер. С. Волконского. СПб.: Сириус, 1911.

134 Провиденс — столица штата Род-Айленд на северо-востоке США.

135 Возможно, имеется в виду семья Фрателлини (Fratellini), артистов цирка итальянского происхождения. Глава семьи Густаво (1842 – 1905) выступал как акробат на трапеции. Его сын Луи (1868 – 1909) начинал как акробат, потом стал клоуном, совместно с братом Полем (1877 – 1940) работал в парижском Зимнем цирке. Впоследствии Поль и его братья Франсуа (1879 – 1915) и Альбер (1886 – 1961), вместе с представителями следующего поколения Фрателлини, создали программу в цирке Медрано на Монмартре (Франсуа — в амплуа «белого клоуна», Поль и Альбер — «рыжие»). С 1916 г. их выступления пользовались большим успехом у публики. Гастролировали в Европе и Америке.

136 Английская ежедневная газета, издаваемая с 1903 г.

137 «Психология сна» — книга З. Фрейда, вышедшая в Москве в 1912 г. Далее были переиздания (изд. «Современные проблемы») в 1924 и 1926 гг. Более точное название работы Фрейда — «О сновидении» (краткое изложение основных положений фундаментальной работы 1900 г. «Толкование сновидений»). Ср. совр. перевод: Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений. М.: Просвещение, 1990. С. 328.

138 Ср.: Фрейд З. Психология бессознательного. С. 327.

139 В 1-м издании — «Из всего этого мы еще раз убеждаемся».

140 «L’Art d’être grand-рèrе» — сборник стихотворений Виктора Гюго (Hugo, 1802 – 1885), вышедший в 1877 г. В сборник вошли стихи, написанные после 1871 г., когда скоропостижно скончался сын писателя Шарль и его дети Жорж и Жанна стали жить у деда. Книга сразу приобрела широкую известность.

141 Рёскин (Ruskin) Джон (1819 – 1900) — английский писатель, философ, теоретик искусства, критик и моралист. Распространял идеи культивирования красоты и внедрения ее в повседневную жизнь. Под его влиянием складывались теории прерафаэлитов и многие эстетические направления конца XIX в.

142 Амплуа первого любовника *(фр.).*

143 *Джордж Брайан Брэммель —* Браммелл (Brummell) Джордж Брайан (1778 – 1840), британский денди, законодатель мод нач. XIX в., близкий друг принца-регента, позднее короля Георга IV. В 1816 г. сбежал от кредиторов во Францию, где и умер в психиатрической лечебнице. На русском языке книга Ж. А. Барбе д’Оревильи издана под названием «Дэндизм и Джордж Брэммель» (М.: Альциона, 1912) и переиздана под названием более точным «О дендизме и Джордже Браммеле» (М.: Изд-во Независимой газеты, 2000).

144 Карлейль (Carlyle) Томас (1795 – 1885) — английский писатель, историк, философ-моралист. Рассматривал историю человечества как проявление действия отдельных личностей. Критерием цивилизации считал нравственный долг.

145 **435** Барбе д’Оревильи (Barbey d’Aurevilly) Жюль Амедей (1808 – 1889) — французский писатель-романтик. В начале 1840-х гг. опубликовал в еженедельной газете «Le Journal des Débats» цикл статей «Du dandisme et de Georges Brummel» с проповедью дендизма. На русском языке книга вышла отдельным изданием в 1912 г. Впоследствии пропагандировал роялистские идеи и исповедовал католицизм.

146 *Жервез* (Gervaise) Франсуа Арман (1660 – 1751) — французский биограф, в конце XVIII в. издал несколько сочинений об ордене траппистов, впоследствии писал биографии святых и религиозных деятелей, например «Жизнь Абеляра и Элоизы» (1720).

147 Ле Бутийе де Ранее (Le Bouthillier de Ranee) Арман Жан (1626 – 1700) — французский религиозный деятель, аббат, основатель ордена траппистов.

148 Жозеф Пеладан — правильнее: Пеладан (Peladan) Жозефен (1859 – 1918), по прозвищу Сар Пеладан (Sar — от перс. «маг»). Французский писатель и мистик, пропагандировал идеи Вагнера, учредил орден-салон «Роза + крест» (1892), в котором устраивались художественные, музыкальные и театральные акции. Автор романов и пьес, написанных под влиянием вагнеровских музыкальных драм и античных трагедий: «Потомок звезд» (1892), «Вавилон» (1895), «Эдип и Сфинкс» (1897), «Прометеида», «Семирамис» (написана для Сары Бернар в 1897 г., в 1905 г. представлена на сцене античного театра). Во время мистических театрализованных представлений Пеладан облачался в средневековые рыцарские костюмы или бархатный сюртук и сапоги.

149 Людовик (Людвиг) II Баварский (1845 – 1886) — баварский король. Евреинов посвящает ему отдельный раздел главы — «Король-безумец» — в первой части «Театра для себя».

150 Ришпен (Richepin) Жан (1849 – 1926) — французский писатель-неоромантик, член Французской академии. Автор стихов анархического содержания, исторических романов и многочисленных драм.

151 Д’Аннунцио Габриеле (D’Annunzio, наст. фам.: Rapagnetta, 1863 – 1938) — итальянский писатель, поэт, драматург, член Итальянской академии (впоследствии — ее президент). Возможно, Евреинов имеет в виду мундир академика Д’Аннунцио.

152 Как у Нерона *(фр.).*

153 Одним из самых экстравагантных поступков Уайльда, вызвавших признание и поклонение подражателей, стало использование в петлице фрака вместо бутоньерки цветка подсолнечника.

154 Масканьи (Mascagni) Пьетро (1863 – 1945) — итальянский композитор и дирижер, автор оперы «Сельская честь» (1889), основоположник оперного веризма.

155 Опустите занавес, фарс сыгран! *(фр.).*

156 Надо умирать, грешник *(фр.).*

157 Мастер греческой монументальной живописи 2-й пол. IV в. до н. э., был придворным художником Александра Македонского.

158 (Зевксид) — греческий живописец V – IV вв. до н. э.

159 **436** Персонаж поэмы Альфреда де Мюссе «Ролла» (1833).

160 Персонаж романа И. В. Гете «Страдания юного Вертера» (1774).

161 Персонаж романа Гюисманса «Наоборот» («A rebours», 1884).

162 Гранвиль — представитель графского рода де Гранвилей, персонаж повести Оноре де Бальзака «Побочная семья» (1842).

163 Персонаж романа О. Бальзака «Сельский врач» (1833), вошедшего в цикл «Сцены сельской жизни».

164 Мадмуазель Роза Кормон — персонаж повести О. Бальзака «Старая дева» (1836), входящей в цикл «Сцены провинциальной жизни».

165 Скавронский Павел Мартынович (1757 – 1793) — последний представитель рода графов Скавронских, большую часть жизни провел в Италии (с 1785 г. — русский посол при неаполитанском дворе), покровитель музыкантов и певцов, композитор-любитель и исполнитель.

166 Внезапно, неожиданно; здесь: импровизируя *(итал.).*

167 В 1-м издании — «paranoia».

168 От карточного термина «сделать сюркуп» — «перебить какую-нибудь карту».

169 В 1614 г. в Таррагоне вышла подложная «Вторая часть хитроумного идальго Дон Кихота Ламанчского, содержащая рассказ о его третьем выезде и сочиненная лиценциатом Алонсо Фернандесом де Авельянеда, из города Тордесильяса». Об этой книге Сервантес упоминает в Посвящении, в Прологе и в последней главе второй части «Дон Кихота» (1615).

170 Год убийства баварского короля Людвига II.

171 В Дрездене в 1908 г. проходил IV Международный конгресс эсперанто.

172 Нордау Макс — см. комм. к стр. 44; В электронной версии — 50. Ломброзо (Lombroso) Чезаре (1836 – 1909) — итальянский врач, психиатр, автор нескольких сочинений о природе преступления и популярной книги «Гениальность и помешательство», в которой доказывается близость этих понятий, причем гениальность рассматривается как патологическое состояние.

173 Конец века *(фр.).*

174 Речь идет о сказке Г. Х. Андерсена «О том, как буря перевесила вывески».

175 Мюллер (Muller) Адам Хенрик (1779 – 1829) — немецкий философ, экономист, историк. Изучал теологию и естественные науки. Входил в группу гейдельбергских романтиков, друг Г. фон Клейста. Автор сочинений «Теория антитезы» (1804), «Лекция о немецкой науке и литературе» (1806 – 1807), «Основы искусства политики» (3 т., 1809), «Теория политэкономии» (2 т., 1812), «Опыт новой теории денег» (1816), «О необходимости теологической основы всех политических наук и, в частности, политэкономии» (1819) и других.

176 Вернер (Werner) Захария (1768 – 1823) — немецкий драматург-романтик, автор исторических и мистических драм, создатель жанра «трагедий рока».

177 Шлегель (Schlegel) Фридрих (1772 – 1829) — немецкий философ, теоретик искусства, **437** писатель, входил в группу йенских романтиков. В 1808 г. перешел в католичество.

178 Граф Штольберг (Stolberg) Фридрих Леопольд (1750 – 1819) — немецкий поэт, входил в группу «Геттингенская роща», переводил Гомера, Эсхила, Платона. В 1800 г. вступил в католичество, написал «Историю христианской религии».

179 *Апухтин* Алексей Николаевич (1840 – 1893) — поэт, прозаик. Евреинов приводит строку из стихотворения «Недостроенный памятник» (1871), в нем описывается сон: строящийся памятник Екатерине II перед зданием Александринского театра (архитекторы М. О. Микешин и Д. И. Гримм) оживает, и Екатерина обращается к актерам театра:

Волненье усмирив движением руки,

Промолвила она, склонив к театру взоры:

«Учитесь у меня, российские актеры,

Я роль свою сыграла мастерски…»

180 См.: Иер. 27 : 2 сл.

181 От фр. confortation — укрепление.

182 В 1-м издании — «увидеть без всякой натяжки».

183 Своего рода *(лат.).*

184 Военно-морская крепость в Китае, на побережье Желтого моря. Во время Русско-японской войны русские войска держали оборону крепости в течение всего 1904 г., но в декабре вынуждены были ее оставить. В настоящее время — китайский город Люйшунь.

185 Необходимое условие *(лат.).*

186 См. комм. к стр. 34; В электронной версии — 18.

187 *Кей* (Key) Эллен (1849 – 1926) — шведская феминистка и педагог, автор книг «Столетие ребенка» («The Century of the Child», 1909), «Мораль женщины, и другие эссе» («The Morality of Woman and Other Essays», 1911), «Возрождение материнства» («The Renaissance of Motherhood», 1914), «Война, мир и будущее» («War, Peace and the Future», 1916).

188 Острота; афоризм *(фр.).*

189 Артур Шопенгауэр «Афоризмы житейской мудрости», гл. V, раздел Ь: «О нашем поведении по отношению к себе»: «Всецело быть самим собой человек может лишь до тех пор, пока он один; кто, стало быть, не любит одиночества, тот не любит и свободы, ибо лишь в одиночестве бываем мы свободны. Принуждение — неразлучный спутник всякого общества, и всякое общество требует жертв, которые оказываются тем тяжелее, чем ярче наша собственная индивидуальность» (Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М.: ТЕРРА — Книжный клуб: Республика, 2001. С. 313).

190 В 1-м издании — Cherbuliez.

191 Не следует смеяться *(лат.).*

192 Шопенгауэр «Paralipomena», гл. XXIX: «К физиогномике», § 377: «Есть даже люди, на лицах которых написана такая наивная пошлость и низменность помыслов и при этом такая животная ограниченность ума, что диву даешься, как это они решаются еще выходить с такой физиогномией **438** и не предпочтут лучше носить маску» (Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 491).

193 Смайльс (Smiles) Сэмюэль (1812 – 1904) — шотландский автор, наиболее известный своей дидактической работой «CaMonoMoiub» («Self-Help», 1859; в рус. пер. «Саморазвитие»), которая вместе с последующими — «Характер» («Character», 1871), «Бережливость» («Thrift», 1875) и «Долг» («Duty», 1880) возносили основные викторианские ценности.