

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788024050107

Юлий Айхенвальд в спорах о театре *Статья первая*

© 2024 г. Е.А. Тахо-Годи

Доктор филологических наук,
профессор филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова,
Россия, 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1,
ведущий научный сотрудник
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
takho-godi.elena@yandex.ru

Резюме. В статье впервые подробно рассматривается путь Юлия Исаевича Айхенвальда (1872–1928) как театрального критика. Дается обзор его публикаций о театральных постановках в журнале «Русская мысль», прослеживается эволюция эстетических взглядов, предопределивших айхенвальдовское «отрицание театра», анализируется роль критика в дореволюционных дискуссиях о театре, исследуется отношение к его позиции в 1900–1910-е годы современников – известных театральных критиков (Н.Е. Эфрос) и театральных деятелей (В. Немирович-Данченко, Н. Евреинов, В. Мейерхольд, Н.А. Попов и др.).

Ключевые слова: Ю.И. Айхенвальд, журнал «Русская мысль», театральная критика начала XX в., споры о театре, отрицание театра, Н. Евреинов, В. Мейерхольд.

Для цитирования: Тахо-Годи Е.А. Юлий Айхенвальд в спорах о театре. Статья первая // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83. № 5. С. 113–127. DOI: 10.31857/S1605788024050107

Yuly Aykhenwald in the Debate About the Theatre. Article One

© 2024 Elena A. Takho-Godi

Doct. Sci. (Philol.),
Professor at the Faculty of Philology
of the Lomonosov Moscow State University,
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russia,
Leading Research Fellow
at the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
takho-godi.elena@yandex.ru

Abstract. The article, for the first time ever, examines in detail the route of Yuly Isaevich Aykhenwald (1872–1928) as a theatre critic. A review of his publications in the journal “The Russian Thought” (“Russkaya Mysl”) about theatre performances is given; the evolution of his aesthetic views which finally led to his “negation of the theatre” (antitheatricality) is traced; the role of a critic in the pre-revolutionary discussions about the theatre is analysed; closely examined is the attitude of his contemporaries, such as the famous theatre critics (Nikolai Efros) and theatrical figures (Vladimir Nemirovich-Danchenko, Nikolai Evreinov, Vsevolod Meyerhold, Nikolai Popov and others), to his stance in 1900–1910s.

Key words: Yuly Aykhenwald, the journal “The Russian Thought” (“Russkaya Mysl”), theatre criticism of the beginning of the 20th century, discussions about the theatre, antitheatricality, Nikolai Evreinov, Vsevolod Meyerhold.

For citation: Takho-Godi, E.A. *Yulij Aikhenvald v sporakh o teatre. Statia pervaja* [Yuly Aykhenwald in the Debate About the Theater. Article One]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2024, Vol. 83, No. 5, pp. 113–127. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788024050107

Имя Юлия Исаевича Айхенвальда (1872–1928) вспоминается при изучении Серебряного века все реже. История литературы задвинула в дальний книжный угол его главный труд жизни – «Силуэты русских писателей», – да и самого автора из первых критиков начала века потеснила во второй, а то и третий ряд. Тем не менее совершенно вычеркнуть Айхенвальда из литературной жизни первой четверти XX столетия немислимо: его вклад в литературное строительство эпохи достаточно значим и очевиден. Гораздо менее очевидна роль Айхенвальда в театральной культуре его времени. Правда, он включен в словник «Театральной энциклопедии», но несколько скупых энциклопедических строк, зафиксировав основные факты, конечно, не могут воссоздать реальность во всей ее рельефности.

Театрал под маской

Первые публикации Айхенвальда в московских журналах появились на страницах «Вопросов философии и психологии» в 1896 г. и были посвящены философским проблемам, что было вполне логично для выпускника философского отделения историко-филологического факультета Новороссийского университета. Однако, несмотря на должность секретаря редакции и общение с цветом тогдашней философской мысли Москвы – Вл. Соловьевым, М. Лопатиным, Н. Гротом, – Айхенвальд не забывает и свою давнюю склонность к критике (еще гимназистом он публиковал стихи и рецензии в одесских газетах). В 1902 г. Юлий Исаевич стал на два года сотрудником редакции известного литературного журнала «Русская мысль», где, как и в «Вопросах философии и психологии», печатал в библиографическом отделе обзоры книжных новинок. По воле официального редактора журнала В.А. Гольцева большинство подобных библиографических обзоров в журнале никогда не подписывались полным именем автора, и только после его смерти в ноябре 1906 г. и перехода журнала в руки П.Б. Струве Айхенвальд предстал перед читателями журнала как критик. К этому времени, в 1906 г., уже вышел первый выпуск его «Силуэтов русских писателей», включавший в том

числе очерки, печатавшиеся в «Русской мысли». С января 1907 г. до ноября 1908 г. Айхенвальд заведовал беллетристическим отделом журнала и определял его политику¹. Однако для читателей журнала так и осталось тайной то, что он долгое время выступал в «Русской мысли» в роли театрального критика. Следуя заведенным в журнале правилам, Айхенвальд-театрал скрывался под криптонимической маской, подписывая свои тексты буквами «Ю.А.»².

Театральные обзоры критика за этой подписью начали публиковаться в 1902 г. В февральском выпуске журнала в рубрике «Современное искусство» появились его отклики на новинки московских драматических театров: на постановку в «Художественном театре» «В местах» В. Немировича-Данченко, С. Найденова «Дети Ванюшина» в «Театре Корша», И.С. Платона «Напасть» в «Новом театре» и «В ответе» П. Боборыкина в Малом.

С 1902 по 1908 г. включительно Айхенвальд отозвался на несколько десятков постановок. Рецензировал он, преимущественно, спектакли, которые ставились в Малом, Художественном и Новом театрах, реже – в Театре Корша (1902 г. – о спектаклях: Н. Тимковский, «Сильные и слабые»; Г. Энгель, «Спасение» («Над водами»); А. Шницлер, «Сказка»; 1903 г. – С. Найденов, «Богатый человек»).

Из постановок в Малом он отозвался на следующие: 1902 г. – Шеридан, «Школа злословия»; А.Н. Островский, «Сердце не камень»; Г. Зудерман, «Да здравствует жизнь!»; Джером Джером, «Женская логика»; 1903 г. – А.С. Суворин, «Вопрос»; Шекспир, «Король Генрих VIII»; Э. Ожье, «Сын Жибуайе»; Н. Тимковский, «Дело жизни»; А. Сумбатов, «Измена»; 1904 г. – П. Капнист, «Сен-Марс»; В. Рышков, «Первая ласточка»; Брие, «Красная мантия»; А. Шницлер, «Одиноким путем»; Ибсен, «Джон Габриэль Боркман»; И.С. Платон, «Рабы»; 1905 г. – Шекспир, «Буря»;

¹ Об этом см.: [1].

² См.: [2, с. 313–314], а также составленную Д.В. Зуевым библиографию публикаций Айхенвальда, обширную, но, к сожалению, неполную, в приложении к диссертации: [3].

1906 г. — С. Найденов, «Авдотьяна жизнь»; Бар, «Мастер», М. Дрейер, «Молодежь»; Ибсен, «Борьба за престол»; 1908 г. — Шекспир, «Отелло».

Из постановок в Художественном театре: 1902 г. — Л. Толстой, «Власть тьмы»; М. Горький, «Мещане»; 1903 г. — М. Горький, «На дне»; Ибсен, «Столпы общества»; Шекспир, «Юлий Цезарь»; 1904 г. — А. Чехов, «Вишневый сад» и «Иванов»; Вильгельм Майер-Ферстер, «В старом Гейдельберге»; Метерлинк, «Слепые», «Непрошенная» и «Там внутри»; 1905 г. — П. Ярцев, «У монастыря»; А. Чехов, «Злоумышленник», «Хирургия», «Унтер Пришибеев»; Ибсен, «Привидение»; М. Горький, «Дети солнца»; 1906 г. — Грибоедов, «Горе от ума»; 1907 г. — Пушкин, «Борис Годунов»; 1908 г. — Ибсен, «Росмерсхольм»; Метерлинк, «Синяя птица».

Из постановок Нового театра были отрецензированы: 1902 г. — Гоголь, «Мертвые души» (переработка А. Потехина и В. Крылова); А. Федоров, «Жажда жизни»; 1903 г. — А.Н. Островский, «Не так живи, как хочется»; Ф. Филиппи, «Благотетели человечества»; Н. Персиянинова, «Пустоцвет»; И. Потапенко «Высшая школа»; 1905 г. — А. Стриндберг, «Отец»; 1906 г. — М. Драйер, «Фриц Гейтман»; Пшебышевский, «Золотое руно».

В 1906 г. внимание Айхенвальда привлекают постановки «Бесприданницы» А.Н. Островского и «Норы» Ибсена в ходе гастролей В. Коммисаржевской, хотя его похвалы в адрес актрисы небезоговорочны: «Г-жа Коммисаржевская очень тонко, в прелестных оттенках и полутонах, изобразила Нору веселую и Нору, испуганную приближающейся грозой; но ей гораздо меньше удалась Нора последнего действия, Нора серьезная, в прощальной беседе с мужем, в этой роковой тяжбе, которую искони ведут мужчина и женщина, в этом разладе-разговоре, который так решительно оборвала Нора и последнее слово которого поэтому еще не сказано...» [4, с. 228–229].

С 1906 г. все чаще появляются публикации, входящие на стыке театральной и литературной критики. Например, «Заметка о Гоголе (по поводу семидесятилетия “Ревизора”)» (Ю. Альд. Русская мысль. 1906. № 5. С. 181–199), о пьесе Ибсена «Бранд» (Русская мысль. 1907. № 1. С. 220–226), о трехтомнике «Урусов А.И. Статьи о театре, о литературе и об искусстве. Письма. Воспоминания о нем» (Русская мысль. 1907. № 5. С. 91), о театре Еврипида (о переводах И.Ф. Анненского — 1907).

Такой синкретизм симптоматичен, так как чем дальше, тем меньше критик будет писать о театре, но для Айхенвальда он, в сущности, и не нов: с первых же своих театральных рецензий

он отдавал предпочтение не самому театру и театральной постановке, а текстам великих и дорогих его сердцу драматургов — Шекспира, Ибсена, Чехова. Для Айхенвальда спектакль — всегда лишь повод для развернутого разговора о пьесе, о самой же постановке он зачастую отделяется одной-двумя фразами, как в своей первой рецензии о непонравившейся ему пьесе В.И. Немировича «В мечтах»: «И если автор, по-видимому, замыслил своего поэта и философа буддистом, то в изображении г. Станиславского это — буддист и мечтатель кустарной выделки» [5, с. 241]. Аналогично будет поступать Айхенвальд и в конце творческого пути. Наиболее очевидный пример — его статья «Гамлет по-старому», появившаяся в 1927 г. в связи с публикацией в берлинской газете «Руль» статьи Ю. Офросимова «Гамлет по-новому», посвященной постановке «Гамлета» видным представителем театрального экспрессионизма Л. Йеснером в Берлине [6]³. Постановка Йеснера оказывается для Айхенвальда лишь трамплином, оттолкнувшись от которого он пускается в анализ самой шекспировской трагедии, полностью забывая о поводе для статьи — о спектакле [7].

Судя по рецензиям 1902–1908 гг., критику в большей степени импонировали постановки в Малом театре, где чудно играли «Женскую логику» Дж. Джерома Лешковская, Южин, Рыжов, Никулина, Берг, Арсеньева, Ильинский [8, с. 203], неподражаемо-хорошо исполнялся «Завтрак у предводителя» с Садовской, Федотовым, Правдиным, Жузиль, Садовским [8, с. 204] или А.И. Южиным воскрешался шекспировский «Отелло» [9, с. 214]. Если в рецензиях на спектакли Малого больше чувствуется благодарный зритель, то в откликах на спектакли Художественного — именно театральный критик, ведущий речь не только о пьесах, но и о самих постановках, которые явно вызывают у Айхенвальда нарастающее неприятие.

Уже в ноябре 1902 г., отзываясь на постановку горьковских «Мещан», он видит причину того, что пьеса потерпела на сцене Художественного театра «такое серьезное поражение», в изначальной установке самого театра: в давнем стремлении Художественного «принизать идеальные типы к уровню житейского масштаба» [8, с. 218]. Отсюда «флёр мещанства и пошлости», «бутафорский реализм» [8, с. 217], тщетное стремление «к сценическому правдоподобию» [8, с. 217]. Пьеса Горького дополняется мало приличным тисканьем

³ В «Руле» Йеснер фигурирует как Эсснер.

на скамейке, игрой в ладошки, поволжским говором и иными режиссерскими нововведениями. По мнению Айхенвальда, простить этот натурализм — «все эти визжащие блоки и грязное белье», «этот дырявый платок, которым занавешивают окно» и прочее — можно было бы, если бы эта «печальная и роковая» бутафория не искажала «внутренний образ героя или героини», если бы не исчезало самое существенное: «Горе искусству, когда центр тяжести переходит в нем от внутреннего к внешнему, когда индивидуальный артист бледнеет перед обстановкой и живые струны его духовной игры заглушаются мнимой гармонией декоративного натурализма!» [8, с. 217]. Это тем более удручает критика, так как «Мещане» — первый спектакль театра на новой сцене, и публика пришла туда (да, по-видимому, и сам критик) в ожидании триумфа: «Новоселье симпатичной труппы привлекло многочисленных гостей, и все ожидали спектакля в каком-то возбужденном и праздничном настроении. Изящное и стильное здание театра, дорогая простота его обстановки и убранства, портреты артистов и писателей в уютном фойе и эта загадочная чайка, которая символически распростерла свои крылья над островком нового искусства, — все обещало чистые и светлые впечатления красоты. За то любовное и бескорыстное служение художественной драме, которое всегда отличало деятелей молодой сцены, за их чуткость и внимание к современному творчеству, за искреннее стремление к правде сценических образов — московская публика пришла им низко поклониться» [8, с. 214].

И даже тогда, когда на сцене Художественного ставятся вещи, с эстетической точки зрения значительно превосходящие горьковских «Мещан», как например, «Власть тьмы» Толстого, происходят все те же роковые ошибки, которые лишь отчасти возмещаются актерской «внимательностью ко всей конкретной стороне пьесы и необыкновенной стройностью совместной игры» [10, с. 225]. Драма Толстого в Художественном превратилась в нарядную, полную яркой роскоши изысканную «этнографическую постановку», в «бытовую картину», в результате чего был значительно ослаблен «великий трагический эффект, осуществленный у Толстого элементарными средствами и с наименьшей тратой изобразительных деталей» [10, с. 224]. Если судить театр по установленным им самим для себя законам, то можно сказать, что «в сфере своих эстетических принципов труппа Художественного театра с честью выдержала испытание», но беда в том, что «эта сфера слишком тесна для того, чтобы в ней мог воплотиться не только внешний облик трагедии, но и

внутренний дух ее» [10, с. 226]. А «для духа нужно индивидуальное творчество», «яркие артистические индивидуальности», которых нет в театре. Все это убеждает рецензента в том, что «сценическое исполнение — это лишь пример, образец, иллюстрация, и оно никогда не может играть роли чего-то самостоятельного и главного» [10, с. 226].

Айхенвальд уверен, что театральная постановка эфемерна, что искусство актера «носит временный характер» — актеры не вечны, исчезают «их конкретные фигуры, умолкают их голоса, они умирают, — а великое произведение драматурга вечно живет своей немой жизнью, и судьба его не зависит от случайного появления крупных артистических дарований» [10, с. 227]. Кроме того, зачастую «перевод на сценический язык искажает внутреннюю красоту драмы: Софокла лучше читать, нежели видеть на сцене, и какая-нибудь пьеса-грёза, пьеса-сказка теряет в своей воздушной прелести, когда на нее обрушивается грубый реализм сценического воплощения» [10, с. 227]. Вот почему Айхенвальд считает, что «падением драматургии было бы если бы она отказалась от своего права существовать отдельно, самостоятельно и не связывать своей вековой судьбы с временными похождениями своего спутника — театра» [10, с. 227]. Однако, несмотря на все эти упреки театру, в 1902 г. для него несомненно то, что само по себе «искусство театра — великое искусство» [10, с. 227].

Во многом аналогично подходит Айхенвальд и к постановке Художественным театром Грибоедовского «Горя от ума». Констатируя, что «Художественный театр “Горя от ума” транспонировал, т.е. центр ее тяжести из сферы общественной перенес в личную, — в область сердечных тревог и разочарований Чацкого» [11, с. 201], он вновь пытается судить театр по выработанным им самим законам, несмотря на их полную чуждость его собственным эстетическим убеждениям: «<...> оставаясь верным своей природе, он потратил много усердия и ума на воссоздание орнамента, стильной рамы для грибоедовских портретов и дал археологически точный сколок с внешней жизни 20-х годов. Можно оспаривать целесообразность и внутреннюю разумность этого тяготения к декоративной правде; можно придерживаться того мнения, что избыток бутафорского натурализма не способствует иллюзии, а мешает ей; можно думать, подобно пишущему эти строки, что в драматическом искусстве единственно ценное представляет собою живое лицедейство, а все безмолвное соучастие мертвых вещей является не игрой, а игрушкой,— но при оценке

Художественного театра надо становиться на его точку зрения, надо принять условие, которое он предъявляет своим посетителям, — иначе не следует и переступить за его порог. И вот, если не отращаться от принципов, которые данная артистическая школа признала для себя незыблемыми, если не сходить с этой почвы, то вы должны будете сказать, что свою, быть может, искусственную задачу театр выполнил чрезвычайно искусно. <...> Перед зрителями прошла живая старина во всей характерности своих костюмов, привычек, обстановки; то, что мы видели только на старых гравюрах, облеклось в плоть и кровь, задвигалось и заговорило» [11, с. 200]. Айхенвальд признает, что «есть особые чары и наивная пленительность в картине такого отжившего, которое еще недавно жило и оставило свои следы, свое теплое дыхание на родственной современности» [11, с. 201], но на театральной сцене это все слишком эфемерно, чтобы быть подлинным искусством: «И если бы эти вещи, этот, старый барский дом, эти девушки в прическах давнишней моды жили на полотне, на картине Сомова, а не вели эфемерного и призрачного существования на подмостках сцены, мы имели бы бессмертное художественное воспоминание, мы имели бы художественное произведение, запечатленное духом старой, но не стареющей красоты» [11, с. 200].

Те же мысли, но уже под своим полным именем Айхенвальд озвучит в ноябре 1908 г. в последней из театральных рецензий, опубликованных в «Русской мысли», о постановке в Художественном театре «Синей птицы» Метерлинка. Как бы ни было «чутко, бережно, умело» прикосновение сцены, но от него метерлинковские «пьесы-мимозы сворачиваются и блекнут», так как «воздушная греза не выдерживает громоздкого реализма рампы, замирает под тяжестью ее бутафории». В итоге вышла «блестящая, изысканная, дорогая игрушка», «внешняя фееричность, волшебство и прелесть декораций, — эта любезная “книжка с картинками”, которая угождает ребячливости всех возрастов». Но глядя на этот «роскошный пир, уготованный глазам», у зрителя «невольно возникало сомнение, нужно ли было тратить столько усилий и ума, чтобы непременно облечь резкой наглядностью мечтание поэта, реализовать сказку, которая, как синяя птица, линяет при свете и шуме театральной суеты». Если «Метерлинк изгнал телесность из вещей», то «театр ее вернул». И в таком воплощении, которое «опровергает излюбленную идею Метерлинка о мировой бесплотности», Айхенвальд видит «коренную и фатальную ошибку театра»: «Художественный театр с великим мастерством, благородно и тонко

преодолевал огромные технические препятствия, создал чудо, — но самой сказки не было, улетучился ее аромат, ее смысл; а вместо него был какой-то триумф электричества, который удивлял, но и утомлял» [12, с. 156].

Еще до появления этой рецензии в печати Айхенвальд выступил с докладом на ту же тему — о «Синей птице» Метерлинка — в Литературно-художественном кружке. Лекция состоялась во вторник 4 ноября 1908 г., а уже в четверг 6 ноября 1908 г. появился ее обзор в еженедельной театральной газете «Театр». «Большая публика любит широкие обобщения. <...> Они ей заменяют мирозерцание», — не без иронии писал корреспондент газеты, полагая, что «изящный критик, в котором всегда живет поэт», «не очень глубокий, но умный, с красивым, взволнованным словом», интерпретировал слишком на свой лад Метерлинка, когда уверял, «что “быть, как дети”, это единственное орудие истинно-глубокого, философского понимания мира и его тайн», что «панпсихизм — последнее слово метерлинковского мирозерцания», что оно позволило драматургу обрести в «Синей птице» тот «высокий оптимизм», который «кладет краугольным камнем первородную добродетель», а не первородный грех [13, с. 6–7]. Не менее иронично изображен был один из оппонентов Айхенвальда, наоборот отстаивавший «высший трагизм» той же пьесы [13, с. 7]. Но в отчете о лекции Айхенвальда для нас важнее то, что он фиксирует поворот Айхенвальда к отрицанию театра, то, что уже в ноябре 1908 г. Айхенвальд сформулировал именно тот тезис, который через несколько лет будет воспринят театральной общественностью чуть ли не как потрясение основ:

Из своего комментария, который все-таки умнее, и тоньше, и красивее других, г. Айхенвальд сделал один грозный вывод:

— Возникает сомнение в том, имеет ли вообще театр внутреннюю разумность, является ли он законным видом искусства?

И еще:

— Если развитие драмы пойдет под знаком Метерлинка <sic!>, театр должен погибнуть [13, с. 8].

К сожалению, в этом газетном отчете размышления Айхенвальда о судьбе современного театра нивелированы обозревательской насмешливостью. И только еще одна корреспонденция, появившаяся в той же газете спустя три месяца — 23 января 1909 г. — и посвященная лекции о кризисе театра режиссера Малого театра Н.А. Попова на очередном «вторнике» Литературно-художественного кружка, позволяет лучше понять ход айхенвальдовской мысли. Упрекая

Н.А. Попова в нежелании признать наличие «кризиса театра», то, что пришли в противоречие две его составляющие — «драма и сцена», — известный театральный критик Н.Е. Эфрос, скрывшийся под псевдонимом «Старый друг», обращал внимание на то, что о кризисе говорит не только Айхенвальд, но следующее его суждение «с достаточностью доказывает это»: «<...> Ю.И. Айхенвальд прямо заявил, что театру предстоит умереть, потому что он совершенно бессилён перед задачами, какие ставит новая драматургия, развивающаяся под знаком символизма. Меттерлинк — высшее выражение драмы, и Меттерлинк, меттерлинковское — не для театра» [14, с. 3]. Н.Е. Эфрос выражал надежду, что театр возродится, как только «новый театр, не отрекаясь от своей сущности, найдет формы для законных новых требований драматургии», и тогда «Айхенвальд сам первый возьмет свои черные пророчества назад и поклонится оживленному покойнику» [14, с. 4].

Очевидно, воззрения Айхенвальда на театр к 1908 г. претерпевают определенную эволюцию: человек, убежденный, что искусство театра велико и неуничтожимо, театрал, исправно посещающий все премьеры и публикующий о них свои отклики в печати, постепенно как эстетик приходит к скепсису, к пониманию того, что театр как таковой есть нечто второстепенное по отношению к тексту и что великие драматурги могут разыгрывать свои пьесы перед внимательным читателем один на один без всяких подмостков, декораций и артистов. Но пока Айхенвальд эту позицию не артикулировал публично, его эстетические воззрения не вызвали особого внимания у театральной общественности, для которой Айхенвальд как театральный критик 1900-х годов, по сути, не существовал, ибо на взгляды автора, спрятанного под маской-криптонимом «Ю.А.», никто не думал обращать внимания.

Эстетик-поджигатель

В 1913 г. ситуация кардинально изменилась: Айхенвальд анонсировал свои взгляды на театр перед культурной общественностью: 16 марта он прочел в московском Политехническом музее публичную лекцию «Литература и театр»⁴. Вот как передает ее содержание Н. Евреинов: «Ю.И. Айхенвальд прочел перед московской

публикой лекцию, в которой целым рядом остроумных доводов доказывалось, что современное человечество переросло театр, что перед судом эстетики само существование театра является парадоксом и что театр, как незаконный вид искусства, в силу своей принципиальной неоправданности, переживает в наше время не кризис, а конец» [18, с. 35].

Но на самом деле основные идеи лекции: театр не существует как самостоятельный вид искусства и постановка на сцене ничего не может прибавить к пьесе драматурга — были выражены Айхенвальдом публично еще раньше, в 1912 г., причем неоднократно.

Сначала его статья «Конец театра» появилась в журнале «Студия».

В 1911 г. этот только что возникший эстетски настроенный журнал, на страницах которого печатались видные театральные критики и режиссеры — С.М. Волконский, Ф.Ф. Комиссаржевский, В.Г. Сахновский, А.Я. Таиров, Н.Е. Эфрос⁵, предоставил Айхенвальду честь открыть первый номер статьей о пьесе Л. Толстого «Живой труп». Айхенвальд дал характеристику только самой драмы Толстого, которая при всей своей недовыраженности, по мнению критика, заняла достойное место в «Толстовском море» [20, с. 2], потому что гению принадлежит и «великая идея драмы», и глубина ее разработки: «Если бы Федя был Лопухов, если бы его сочинил Чернышевский, то в таком случае да, все могло бы кончиться приятно и плоско. Но Толстой не Чернышевский; из плоскости он сделал глубину, из анекдота — трагедию» [20, с. 3]. Появление этой статьи в журнале было связано с бурными полемиками вокруг постановки драмы Толстого в театрах, хотя Айхенвальд о них здесь не обмолвился ни словом⁶.

Зато впрямую о театре, вернее о его гибели, Айхенвальд заговорил через год. Основные положения его статьи 1912 г., названной «Конец театра», были таковы. В представлении Айхенвальда театр — это призрак, марево, ничто, «ложный и незаконный вид искусства», потому что искусство имеет дело с вечным, а театр существует во времени. Он не оставляет после себя следов, это мир иллюзии, которая в эпоху новой серьезности уже не берет человека в плен. Эстетически

⁴ Дата лекции указана в книге в подзаголовке статьи Айхенвальда: [15, с. 9]. Она также приводится в книге: *Немирович-Данченко В.И. Рождение театра / Сост., вступ. статья и коммент. М.Н. Любомудрова. М.: Правда, 1989 [16], но автор комментариев не знал о публикации текста в 1912 г. и считал, что текст лекции появился после ее прочтения в 1914 г., однако это была републикация, хотя и с дополнениями [17].*

⁵ О журнале см.: [19].

⁶ «Против постановки возражали знаменитые писатели, театральные критики и общественные деятели — А.Р. Кугель, Ю.И. Айхенвальд, Е.А. Зноско-Боровский, А.Ф. Кони и многие другие» [21]; см. также: [22].

театр не может быть оправдан и не имеет права на существование, потому что он не порождает новых эстетических ценностей. По сути, как искусство он никогда и не начинался, потому что возник из физиологической потребности человека к действию. В отличие от подлинного искусства, он не свободен, зависим от литературы, конкретизирует все отвлеченности текста. Он лишь навязчивая и парализующая воображение иллюстрация, угождающая ребячливости всех возрастов, необязательный «спутник» драмы, упрощающий все «тонкое и духовное». Слово, вымысел писателя, — идеально, аристократично, целомудренно, а театр — конкретен, зрим, «осязателен», он лишь грубо, бесстыдно и кощунственно копирует жизнь ради угождения плембсу. Стремясь уйти от иллюстративности, театр пытается встать на путь «символики, условности и стилизации», но этот путь хорош лишь тем, что в итоге через спектакль-драму приведет к самоупразднению театра. Видящие в театре некий «синтез искусств» глубоко ошибаются, так как такой синтез — это сама жизнь, а театр — лишь «подделка жизни», в театре реализуется механическое соединение искусств и не более. Недаром «театр не пустил к себе Метерлинка»: пьеса-мозаика гибнет от сценического реализма и грубости бутафора, Синяя птица линяет и превращается в триумф электричества. Аналогично зависим от автора-суфлера и сам актер, которому принадлежит лишь «внешняя сфера жеста», интонации, мимики. Без актера можно обойтись, так как «мы все — исполнители, мы все — актеры», тем более что истинное общение с автором происходит вне театра — в ходе уединенного чтения. Эстетически зрелому человеку театр-школа, театр-воспитатель не нужен. Попытки «эмансипировать сцену от автора» тщетны. Режиссер — лишь узурпатор, не просто пытающийся вытеснить со сцены автора, но принести его в жертву. Вот почему необходимо освобождать литературу от театра. Перемещение в новой литературе драматической ситуации в сферу «чистейшей идеальности» приведет в итоге также к «упразднению театра». Театр — коллективное детище, а истинное творчество и искусство требуют одиночества. Хотя как эмпирическое явление театр неистребим, но все попытки его реформировать свидетельствуют о том, что «современное человечество переросло театр»: «Я думаю, что театр переживает теперь не кризис, а конец. Современному человеку, избраннику высшей культурности, рампа становится все более и более ненужной». По прогнозу Айхенвальда, «если человечество движется под знаком возрастающего гамлетизма и духовности,

то, чем дальше мы будем идти по этой дороге прогресса и осложнений, тем меньше будет интересовать нас непобедимая элементарность и ребячливая суетность театра» [23, с. 2].

Нетрудно заметить, что все эти идеи уже прочитываются в театральных рецензиях Айхенвальда 1902–1908 гг. Новизна тут в том, что они получили афористическое и концентрированное воплощение и вместе с тем окончательно вызрело убеждение, что драматический театр вообще нельзя относить к явлениям искусства.

Журнал «Студия», предоставив свои страницы Айхенвальду, не только сразу же отмежевался от его мнения в редакционном примечании, но и поместил в том же номере написанную беллетристом и драматургом К.А. Ковальским совместно с супругой, О.Н. Ковальской, отповедь Айхенвальду — «Театр, автор, актер... (Ответ Ю.И. Айхенвальду)» [24]. Вскоре в «Студии» был напечатан еще один ответ писателя Н.Н. Русова⁷. Чтобы отстоять театр, Русов прибег к остроумному ходу: он не только опровергал (как это делалось К. и О. Ковальскими) основные тезисы Айхенвальда, доказывая, что не только актер несвободен, но несвободен и любой творец, так как все они зависят от Высших сил, что театр не вечен, ибо невечно любое искусство, даже сам язык, но попытался нивелировать их, став на позиции самого Айхенвальда, взяв на вооружение его психологическую точку зрения и доказывая, что главное в искусстве — это личное впечатление от прочитанного или увиденного, поэтому как вечно живут в душе впечатления от других видов искусства, так живут и впечатления от спектаклей [27].

Следом за публикацией в «Студии» Айхенвальд выступил на ту же тему в московском Литературно-художественном кружке. По воспоминаниям Ходасевича, «в Кружке происходили постоянные бои молодой литературы со старой» [28]; [29, с. 297]. Аналогично здесь столкнулось старое и новое представления о театре, и Айхенвальд с его критикой театра вовсе не был среди «традиционалистов». Прошедшее заседание было иронично описано в № 2 за 1912 г. журнала «Маски» (сотрудником этого театрального журнала значился и Айхенвальд) Сергеем Глаголом: «На одном из последних вторников Литературно-Художественного Кружка состоялись пышные похороны Театра. Началось с того, что молодой эстет г. Степпун произвел для раскрытия тайны творчества вивисекцию над актером и

⁷ См. о нем: [25, с. 394–396]; [26, с. 118–133].

произвел это с таким успехом, что другой эстет Ю.И. Айхенвальд и г. Дурылин объявили театр тотчас же благополучно скончавшимся, а публика так этому обрадовалась, что даже покрыла возвешение о смерти Театра бурными аплодисментами. Странная в Кружке публика. Она всему аплодирует, и когда г. Степпун снова стал доказывать, что театр еще жив и над ним долго еще можно производить разные мучительные опыты, то аплодисменты покрыли и эти его слова» [30, с. 42]. По мнению С. Глаголя, эту попытку «похоронить театр» можно было бы проигнорировать, если бы не участие в ней Айхенвальда: «...когда это делает такой популярный критик, как Ю.И. Айхенвальд, то обходить эту попытку молчанием нельзя, тем более, что в устах Ю.И. Айхенвальда это не случайно оброненный в пылу спора парадокс», а уже не раз высказывавшееся убеждение [30, с. 42].

Нарастающее сопротивление подтолкнуло Айхенвальда «вывести данную проблему из круга специалистов» на «столбцы общего органа» — газеты «Речь», повторив и дополнив то, что им уже было высказано прежде. Если совсем лаконично попытаться определить отличие двух версий текста — изначальной и более краткой «Конец театра» и дополненной «Отрицание театра», то, наверное, это — усиление религиозно-философской составляющей. Отсюда возникающий лейтмотив Творца жизни, созидающего в одиночестве, без сотрудников и помощников, из хаоса, метафизичности литературного слуха и вещей немoty литературы [31].

Именно после декабрьской публикации в «Речи» и публичного выступления в Политехническом весной 1913 г. полемика развернулась по-настоящему. На фоне длящегося не один год театрального кризиса, ощущавшегося в равной мере остро в России и в Европе актерами, режиссерами и театральными критиками, выступление Айхенвальда было воспринято современниками как чрезвычайно знаковое событие. Это видно даже в редакционном примечании в газете «Речь», сопровождавшем публикацию: «Статья Ю.И. Айхенвальда, несмотря на решительность его выводов, не является чем-то неожиданным. Содержащиеся в ней мысли уже были высказываемы. Но она ценна тем, что выдвигает выпукло такие *вопросы*, которые никогда не перестанут волновать театр» [31, с. 3].

Плоды полемики были частично собраны в вышедшей в 1913 г. книге «В споре о театре», составителями которой выступили С. Глаголь и С. Разумовский. Книгу открывал текст Айхенвальда, называвшийся, как и в «Речи», «Отрицание театра», но в очередной раз переработанный.

Помимо уточнения различных формулировок и усиления аргументации отдельных тезисов, появились, во-первых, новая небольшая вступительная часть, объясняющая авторский интерес к проблеме — к той парадоксальной ситуации, когда отрицание театра, расшатывание его теоретических устоев самими театральными деятелями происходит на фоне повышенного интереса публики к театральным постановкам; во-вторых, имена и мнения теоретиков и практиков театра — от Г. Крэга до развернутых дискуссионных отсылок в конце статьи к книге Н. Евреинова «Театр как таковой» (1912), которую критик определил как талантливую и красивую. «В мыслях автора, убежденного арлекина, фанатика театральности, я нашел значительную поддержку себе, скептику театра» [15, с. 30], — писал Айхенвальд. Одна из таких идей, привлекавшая Айхенвальда как философски мыслящего критика, — до-эстетическая природа театра. Другая — потребность человека к самоизменению, трансформации, в которой Айхенвальд видит результат преодоления человеком своей «физической ограниченности» [15, с. 32], но которая постепенно убывает, ибо жизнь стремится к упрощению, к естественности, к отказу от пустой бутафории: мир стал проще и глубже, вводит человека в тихий и уединенный «психический аквариум» духовной серьезности и сосредоточенности, противоположной театру [15, с. 36].

За текстом Айхенвальда в книге «В споре о театре» следовали опровергающие его статьи «Да здравствует театр!» Сергея Глаголя, «Искусство театра» Вл.И. Немировича-Данченко, «Писатель и актер» Ф. Коммиссаржевского, «Игра и спектакль» В. Сахновского, «Смерть или бессмертие?» М. Бонч-Томашевского, «К вопросу о задачах театра» Д. Овсяннико-Куликовского, а также отрывок из книги «Театр» А.И. Южина-Сумбатова.

В противовес Айхенвальду Немирович-Данченко утверждал, что хотя творчество драматурга — итог «какого-то бессознательного синтеза», однако актерами «созданный автором синтез подвергается обратному анализу, разложению», но «с единственной целью заставить зрителя прийти снова к тому же синтезу, но только более доступным для него путем» [17, с. 80]. По Немировичу, «актер — творец» не меньше драматурга, так как, играя на сцене, «вносит во всякое свое создание *свою собственную личность*», но искусство сцены получает самобытное существование, когда происходит полное «слияния двух индивидуальностей» — автора и актера [17, с. 80, 81]. При этом «высшее искусство наступает только

тогда, когда замысел автора умирает в душе актера вместе со словом». «Ю.И. Айхенвальд говорит, что я назвал однажды театр искусством грубым. Да, я сказал в своей статье о “Горе от ума”, что искусство театра есть искусство грубое, но я относил это ко всем тем *побочным* искусствам, которые театр в себя вбирает» [17, с. 86], — говорил Немирович-Данченко в своем ответном слове в Политехническом. Сознывая, что, отрицая театр, Айхенвальд метит прежде всего в Художественный театр, он одновременно и каялся, и защищался: «...на сценических подмостках наряду с простым наглядным иллюстрированием написанного диалогами рассказа возможно создание настоящего и самоценного художественного произведения. Но возможно это при такой работе и таком отношении к своим задачам, которых Ю.И. Айхенвальд, очевидно, совершенно не знает» [17, с. 75].

Н. Евреинов в статье «Об отрицании театра. Polemica сердца», вошедшей затем в переиздание его книги «Театр, как таковой», напротив, отдавал дань знанию Айхенвальдом законов сцены, предопределившее «режиссуру» его выступления. «Речь Ю.И. Айхенвальда эффектна, бьет на “диковинность”, полна остроумного притворства, красивых сценически-внешних, в смысле стиля оборотов, вмещает в себе типично-актерское *advocatio ad auditores*, кокетство тогой ученого и даже “подзаванесное” заключение. Прелестный монолог!» [18, с. 40—41] — писал он. Конечно, Евреинов и минуты не верил в гибель театра: «Было бы обман, заводная игрушка, дурацкая потеха, заколдовывавшая миллиарды людей (странно представить себе — в продолжение тысячелетий!) и, в один прекрасный для ученых день, приконченная, как муха, ловким ударом увесистой книги?» [18, с. 51]. Но недаром он восклицал: «Благословляю Айхенвальда — поджигателя и всех присных его, всех тех, кто способствует преобразению самого кладезя преобразений» (кладезем Евреинов именовал сам театр). Для него выступление Айхенвальда — хороший повод, чтобы декларировать собственные взгляды и заодно поквитаться со своими противниками, в первую очередь с Художественным театром в лице Немировича-Данченко, который, с его точки зрения, оказался гораздо большим отрицателем театра, нежели Айхенвальд, и «конфузно провалился, бессильный сдать экзамен по театроведению» [18, с. 38], показав, что не имеет понятия о давно развернувшихся в Европе дискуссиях о судьбе театра и о сходных с айхенвальдовскими утверждениях европейских интеллектуалов (Э. Гонкур, Э. Золя, Р. Ролан, А. Стриндберг,

Гордон Крэг, Карл Боринский) о гибели театра — уже осуществившейся или предстоящей в недалеком будущем⁸.

В спорах о театре

Выход подготовленного С. Глаголем анти-айхенвальдовского сборника вовсе не означал финала полемики, скорее наоборот. Театральные дискуссии продолжались, хотя Айхенвальд уже принимал в них, если так можно выразиться, лишь косвенное участие, став на многие годы своего рода притчей во языцех: его цитировали, ругали, с ним полемизировали. В «эпоху какого-то невероятно-напряженного искания театральной истины», «невероятной разноголосицы в понимании существенных задач сценического творчества», какой не знала история [33, с. 27], достаточно было искры, чтобы разгорелось пламя полемики. Выступление Айхенвальда о театре выражало общее ощущение кризиса театрального жанра, которое остро переживалось и в Европе, и в России в начале XX в., но критик сумел настолько заостренно и ярко выразить его для русской аудитории, что его статья «Отрицание театра» стала чрезвычайно удобной отправной точкой для ведущих театральных деятелей в их борьбе за новое искусство, которое каждый видел по-своему.

В феврале 1914 г. книгу «В спорах о театре» купил активный участник театральных диспутов этих лет, один из создателей символистской драматургии и ее теоретик Федор Сологуб, о чем тут же сообщил в письме к жене, А. Чеботаревской [34, с. 345]. Она как раз в это время, пытаясь подвести промежуточный итог различных околотеатральных дискуссий, писала в журнале «Любовь к трем апельсинам» о том, что символисты вовсе не преследуют реалистов, напротив, это их «новая драма» игнорируется «вершителями судеб русского искусства» [35, с. 59], которые и Шекспира, в отличие от Станиславского, не хотят играть по-новому и вульгаризируют на демократический лад «мечту о *соборности* грядущего театрального действия (см. “По звездам” Вяч. Иванова и “Театр Единой воли” Ф. Сологуба)» [35, с. 60]. Она солидаризировалась с Вс. Мейерхольдом в том, что театр можно и нужно критиковать ради новых сценических задач (тогда как, заметим в скобках, Айхенвальд критиковал театр ради новых задач *литературы*).

В следующем номере появилась публикация и издававшего журнал В. Мейерхольда «Глоссы

⁸ Об определенном сходстве позиций в отрицании театра Г. Крэга и Ю. Айхенвальда писал и Е. Зноско-Боровский в статье «Творчество актера и Гордон Крэг» [32, с. 14].

доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда» [36]⁹, построенная, как и полагается глоссе, в форме комментариев к отдельным положениям критика. Мейерхольд использовал предложенное В. Брюсовым в статье «Реализм и условность на сцене» (из коллективного сборника «Театр». Книга о новом театре» (СПб.: Шиповник, 1908)) деление современного театра на «реалистический» и «условный». Он полагал, что все претензии Айхенвальда относятся исключительно к «реалистическому» театру (театру-храму, школе и т.д.), что, отрицая театр в целом, критик на самом деле отрицал только один тип театра – натуралистический, не веря в возможность другого театра, освобожденного «от специфических черт литературы, педагогики, иллюстрации и т.п.» [36, с. 76]. Таким образом этот «идеально-грамотный человек» [36, с. 76] наконец выразил то, о чем все думали, начиная с 1905 г., – о необходимости положить конец натуралистическому театру, образцом которого являлся МХТ, ибо для Мейерхольда, как и для Евреинова, МХТ не идеал театра, как и Немирович-Данченко отнюдь не «идеально-театральный человек». Вот почему он, как и Евреинов, иронично благодарит Айхенвальда: «Прощаясь с Вами, я крепко жму Вашу руку в знак благодарности за то, что Вы кричите “долгой!” театру натуралистическому. <...> Вы сказали самое замечательное из всего, что было сказано по адресу натуралистического театра» [36, с. 76].

Мейерхольд убежден, что «ограничен только один театр, роковым образом подчиненный литературе» [36, с. 69]. Он считает, что путь к иному типу театра – условному, «по дороге символики», приведет не к самоотрицанию театра, как утверждал Айхенвальд, не к созданию «драмы-книги», но именно «драмы-спектакля» [36, с. 79]. Мейерхольд ставил Айхенвальда в один ряд с Леонидом Андреевым (автором, на самом деле, Айхенвальду чуждым), возмечтавшим в своих «Письмах о театре» (1912–1913) о «тишине одинокой комнаты» и о «театре-книге» [36, с. 68]. Они оба для Мейерхольда «господа панпсихисты, упорно вставляющие палки в колеса всем тем, кто мчится по пути к театру без психологии» [36, с. 69]. Он не верит, что наступившая эпоха – это время «ослабления театральности», он пророчит, что сразу же после окончания Первой мировой войны на Марсовом поле в Петербурге появятся «художественные

балаганы» [36, с. 80]. По мнению Мейерхольда, идеи Айхенвальда об эфемерности театральной постановки ложны: оживить спектакль прошлого может сам актер, который вовсе не является зависимым от суфлера-автора¹⁰. Кроме того, рано или поздно фотография или кинематограф зафиксируют то, что происходит на сцене [36, с. 70] (правда, для Айхенвальда как принципиального кинофоба этот тезис был явно не в пользу театра как искусства¹¹).

Если Айхенвальд рассматривал театр с точки зрения философа, прошедшего школу немецкой эстетики, то Мейерхольд – как реальный театральный деятель, которого не интересуют отвлеченные эстетические принципы. Противоположность их эстетических позиций очевидна не только в отношении к театру, но и вообще к культуре. Для Айхенвальда «культурное человечество» мыслит в тишине, а театр разрушает тишину и серьезность мира; Мейерхольда же, наоборот, радует то, что «современное человечество научается мыслить под шум машины взвизывающегося ввысь аэроплана» [36, с. 80]. Он убежден, что театру мешают не аэропланы, а люди вроде Айхенвальда или Леонида Андреева, идущие «под знаменем гамлетизма» [36, с. 80]. Беда Айхенвальда, по мнению Мейерхольда, заключается в том, что он ставит на интеллигентность, которая всегда уводит в одиночество.

Для Евреинова, убежденного, что в театре «важно не содержание, а форма» [33, с. 30]¹², равно неприемлемы и ультранатурализм на подмостках, и «сторонники “условно-условного театра”», претендующие на раскрытие зрителю некоей «тайны» [33, с. 30]. В перепечатанной в 1913 г. в журнале «Библиотека театра и искусства» как своего рода ответ на споры о театре «Апологии театральности», вошедшей в книгу «Театр как таковой», «с таким диалектическим аппетитом цитируемую Ю.И. Айхенвальдом в его статье “Отрицание театра”» [18, с. 38], Евреинов писал, что театр

¹⁰ О споре Мейерхольда с Айхенвальдом о роли актера в театре см.: [38, с. 92, 147–148].

¹¹ В 1920-е годы Айхенвальд, участвуя в полемике о кинематографе, подчеркивал, что кино «отучает от чтения»: «Его тени, его призраки, игра его пустоты – все это ему к лицу, к отсутствующему лицу его, потому что кинематограф – это именно, если можно так выразиться, воплощенное отсутствие, явленное ничто, олицетворенное небытие. Кинематограф – это нигилизм» (фрагмент статьи Ю. Айхенвальда «Вместо литературы» цит. по: [39, с. 360]).

¹² В том же номере журнала есть статья (без подписи) «Об упадке тона в театре». Автор выступает за то, чтобы подчинить в театре зрительное начало звуковому, декорации и пластику – тону, учитывая в том числе и отрицание театра Айхенвальдом [40].

⁹ Статья не включалась в сборник статей: *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая: 1891–1917 / Сост., ред. текстов и коммент. А.В. Февральского; общ. ред. и вступ. статья Б.И. Ростоцкого. М.: Искусство, 1968 [37].

не должен быть «храмом, школой, зеркалом, трибуной или кафедрой», но должен быть самим собой — театром, «т.е. самодовлеющей художественной величиной, покоящей свою эстетическую сущность на синтезе всех искусств», но не жертвуя главным — театральностью, «так долго и так незаслуженно гонимой с нашей европейской сцены» [33, с. 29]. В 1915–1916 гг. выходят первые две части книги Н. Евреинова «Театр для себя», на которые Айхенвальд тут же откликнулся в газете «Утро России».

Однако, по мнению Айхенвальда, новая книга Евреинова не подлежит серьезному разбору, потому что сам автор несерьезен, небрежен, эксцентричен и потому что книга мало что прибавляет к предыдущей — «Театр как таковой». Автор излагает уже знакомые идеи о «театрокрации», о врожденном инстинкте преображения, о вечном стремлении человека к игре, к актерству без публики. При этом «автор-арлекин», «умственный анархист» не может определить специфику театра, расширяет донельзя это понятие, так как «изысканная душа Евреинова не имеет своим спутником логического ума» [41]. В итоге «алогического размаха» понятие театра тонет в «расплывчатом мареве бессодержательного», а «беспечный и беззаконный» автор остается «tête-à-tête с пустотою», в которой тонет «то хорошее, что свойственно нашему театру, — его остроумие, красота литературного стиля, его живой писательский темперамент» [41]. На взгляд Айхенвальда, Евреинов «плавает изящно, но мелко», впадает в мещанство, потому что лишен меры, аристократической простоты и изысканного умения быть обыкновенным.

И вторая, «прагматическая», часть книги Евреинова представляется Айхенвальду плодом той же легкости мыслей, необузданных логикой, причем мыслей, уже утративших свою новизну. Айхенвальд опять пеняет Евреинову за неаристократичность из-за его рассказов о личной жизни артистов и режиссеров, за сентиментализм, когда автор прославляет театр из пяти пальчиков девочки Верочки, а также за утилитаризм суждений о педагогическом значении театра, к которым некогда было прибегать «рыцарю самодовлеющей бесполезности и чистейшей театральности», и за фантазии о будущем усовершенствованном кинетофоне в кабинете каждого студента [42].

Зато поэт-футурист Василий Каменский, сравнив «Театр для себя» с «величайшей горой на Кавказе Искусства» [43, с. 89], не преминул вернуться назад и напомнить про роковой 1913 г., когда в Москве прошло несколько публичных диспутов об отрицании театра [43, с. 49] и когда «из какого-то обиженного угла, кто-то обиженный замогильно читает, как по покойнику,

об отрицании театра, будто сегодня лишенному своего внутреннего оправдания» [43, с. 48]. Эта «отходная» жалкого читальщика-Айхенвальда противопоставляется «искренности истинного пророка» Евреинова, проповедующего «религию “Театра, как такового”» [43, с. 48]. Каменский полностью солидаризируется с идеей Евреинова, что театр существует для «постижения великих тайн преображения», и на этом фоне выступление Айхенвальда представляется ему как «жалкий жест нигилиста против Бога — “отрицание театра” — писк мыши против симфонии стихийной воли человечества» [43, с. 51]. Созданный Евреиновым «“Старинный театр”, в котором волшебным воскресла душа театра, и возвратился к нам потерянный рай», видится Каменскому лучшим ответом всем «отрицателям театра» [43, с. 51]. По его мнению, «основанием смешной идеи об отрицании театра», стало не что иное, как «естественное банкротство московского “Художественного театра”» [43, с. 50], который он именует «купеческим театром, духовно опустившимся» [43, с. 86]. «Квадратная голова» отрицателей театра не могла понять, что такой театр «с “художественной” претензией, лишенный яркой театральности» [43, с. 50], изначально обречен: «Н. Евреинов тонко-иронически понимает весь ужас положения всех Айхенвальдов и Овсяннико-Куликовских, которым, побывав в “Художественном Театре” можно (неизбежно) было приняться за сочинение “Отрицания театра”» [43, с. 49]. Каменский противопоставлял «великолепную поэму театральности аристократизма» Евреинова «демократическому засилию, превратившему храмы-театры в бакалейные лавки искусства» [43, с. 86]. Он уверял, что стремление «плебеев» демократизировать театр, «полуграмотное дилетантство “торгующих в храме”, развратившее театр до последней мерзости запустения, недаром привело Айхенвальдов к решительному отрицанию театра» [43, с. 87].

Ратовать за аристократизм в театре в 1917 г. вряд ли было своевременным. Но и после катастрофических революционных событий споры о театре, а вместе с тем и борьба с Айхенвальдом, были продолжены представителями разных театральных направлений: одни оспаривали Айхенвальда во многом по инерции, другие — исходя из новой социально-политической ситуации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гапоненков А.А. Журнал «Русская мысль» 1907–1918 гг. Редакционная программа, литературно-философский контекст. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2004. 228 с.

2. Венгеров С.А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала русской образованности до наших дней): [в 6 т.]. СПб.: Семеновская Типо-литография (И. Ефрона), 1889–1904. Т. 6. 1904. X, 465 с.
3. Зуев Д.В. «Имманентная критика» Ю.И. Айхенвальда доэмигрантского периода: проблема писателя и читателя / Дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 252 с.
4. Ю.А. Современное искусство // Русская мысль. 1906. № 4. С. 222–229.
5. Ю.А. Современное искусство // Русская мысль. 1902. № 2. С. 235–249.
6. Офросимов Ю. Гамлет по-новому // Руль. 1927. № 1856. 8 января. С. 2–3.
7. Айхенвальд Ю. Гамлет по-старому // Руль. 1927. № 1859. 12 января. С. 2–3.
8. Ю.А. Современное искусство // Русская мысль. 1902. № 11. С. 202–219.
9. Айхенвальд Ю. Литературные заметки // Русская мысль. 1908. № 3. С. 214–218.
10. Ю.А. Современное искусство // Русская мысль. 1902. № 12. С. 223–228.
11. Ю.А. Современное искусство // Русская мысль. 1906. № 11. С. 200–207.
12. Айхенвальд Ю. Заметка о «Синей птице» // Русская мысль. 1908. № 11. С. 156–161.
13. Забытый. «Синяя птица» на «вторнике» // Театр. 1908. № 317. 6 ноября. С. 5–8.
14. Старый друг (Эфрос Н.Е.). Вопросы без ответов // Театр. 1909. № 388. 23 января. С. 3–5.
15. Айхенвальд Ю. Отрицание театра (Публичная лекция, прочитанная, под заглавием «Литература и театр», в Москве 16 марта 1913 г.) // В спорах о театре. Сборник статей: Ю. Айхенвальда, Сергея Глаголя, Вл.И. Немировича-Данченко [и др.]. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1913. С. 9–38.
16. Немирович-Данченко В.И. Рождение театра / Сост., вступ. статья и коммент. М.Н. Любомудрова. М.: Правда, 1989. 576 с.
17. Немирович-Данченко В.И. Искусство театра. Речь, сказанная в ответ Ю.И. Айхенвальду на его лекции. (По записи, просмотренной автором) // В спорах о театре. Сборник статей: Ю. Айхенвальда, Сергея Глаголя, Вл.И. Немировича-Данченко [и др.]. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1913. С. 71–86.
18. Евреинов Н. Об отрицании театра. Полемика сердца // Стрелец: Сборник первый. Пг.: Изд-во «Стрелец», 1915. С. 35–51.
19. Шур Ю.Е. Специальные театральные журналы Серебряного века // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2012. № 4. С. 135–141.
20. Айхенвальд Ю. Идея «Живого труп» // Студия. 1911. № 1. С. 2–4.
21. Галанина Ю.Е. К истории первой петербургской постановки пьесы Л.Н. Толстого «Живой труп» (1911 г.) // Театральное наследие и современность: мат-лы науч.-практ. конф., посвящ. 255-летию Росс. гос. акад. театра драмы им. А.С. Пушкина и С.-Петерб. гос. театр. биб-ки. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 32–45.
22. Матвеева И.Ю. Драма Л.Н. Толстого «Живой труп» в зеркале русской критики начала XX века // Печать и слово Санкт-Петербурга: Петербургские чтения – 2010: Литературоведение. СПб.: Петербургский институт печати, 2011. С. 129–135.
23. Айхенвальд Ю. Конец театра // Студия. 1912. № 23. С. 2–5.
24. Ковальские К. и О. Театр, автор, актер... (Ответ Ю.И. Айхенвальду) // Студия. 1912. С. 5–7.
25. Богомолов Н.А. Русов Н.Н. // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 5: П–С / гл. ред. П.А. Николаев. М.: Научное издательство «Большая российская энциклопедия», 2007. С. 394–396.
26. Тахо-Годи Е.А. Алексей Лосев в эпоху русской революции. М.: Модест Колеров, 2014. 368 с.
27. Русов Н.Н. Ю.И. Айхенвальд против театра // Студия. 1912. № 26. С. 8.
28. Ходасевич В. Московский литературно-художественный кружок // Воспоминания о серебряном веке / сост., предисл. и коммент. В. Крейда. М.: Республика, 1993. С. 389–393.
29. Ходасевич В. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1954. 414 с.
30. Глаголь С. Похороны театра // Маски. 1912. № 2. С. 42–46.
31. Айхенвальд Ю. Отрицание театра // Речь. 1912. № 338. 9 (22) декабря. С. 3–4.
32. Зноско-Боровский Е. Творчество актера и Гордон Крэг. 1. Постановка вопроса // Новая студия. 1912. № 10. 9 ноября. С. 14–15.
33. Евреинов Н. Апология театральности // Библиотека театра и искусства. 1913. № 1. С. 27–32.
34. Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М.М. Павловой, А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 1997. 576 с.
35. Чеботаревская А. О театральном диспуте (СПб., 27 ноября и 21 декабря 1913 г.; Москва, 30 января 1914 г.) // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 2. С. 59–60.

36. [Мейерхольд В.] Глоссы доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4–5. С. 67–80.
37. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая: 1891–1917 / сост., ред. текстов и коммент. А.В. Февральского; общ. ред. и вступ. статья Б.И. Ростоцкого. М.: Искусство, 1968. 350 с.
38. Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование] / Сост.: С.К. Бушуева, Н.А. Таршис. СПб.: Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018. 880 с.
39. «Синефилы» и «антисинемисты»: Полемика русской эмиграции о кинематографе в 1920-х гг. (По страницам эмигрантской прессы) / Предисл. и подгот. текста Р.М. Янгирова // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына, 2010 / Отв. ред. Н.Ф. Гриценко. М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2010. С. 345–362.
40. [Б.н.] Об упадке тона в театре // Библиотека театра и искусства. 1913. № 1. С. 3–5.
41. Айхенвальд Ю. [Рец.:] Евреинов Н. Театр для себя. Часть первая // Утро России. 1915. № 334. 5 декабря. С. 5.
42. Айхенвальд Ю. [Рец.:] Евреинов Н. Театр для себя. Часть II (прагматическая) // Утро России. 1916. № 120. 30 апреля. С. 5.
43. Каменский В. Книга о Евреинове. Пг.: Изд. «Современное Искусство» Н.И. Бутковской, 1917. 101 с.
5. Yu.A. *Sovremennoe iskusstvo* [Contemporary Art]. *Russkaya mysl* [Russian Thought]. 1902, No. 2, pp. 235–249. (In Russ.)
6. Ofrosimov, Yu. *Gamlet po-novomu* [Hamlet in a New Way]. *Rul* [Rudder]. 1927, No. 1856, January 8, pp. 2–3. (In Russ.)
7. Aykhenvald, Yu. *Gamlet po-staromu* [Hamlet in the Old Way]. *Rul* [Rudder]. 1927, No. 1859, January 12, pp. 2–3. (In Russ.)
8. Yu.A. *Sovremennoe iskusstvo* [Contemporary Art]. *Russkaya mysl* [Russian Thought]. 1902, No. 11, pp. 202–219. (In Russ.)
9. Aykhenvald, Yu. *Literaturnye zametki* [Literary Notes]. *Russkaya mysl* [Russian Thought]. 1908, No. 3, pp. 214–218. (In Russ.)
10. Yu.A. *Sovremennoe iskusstvo* [Contemporary Art]. *Russkaya mysl* [Russian Thought]. 1902, No. 12, pp. 223–228. (In Russ.)
11. Yu.A. *Sovremennoe iskusstvo* [Contemporary Art]. *Russkaya mysl* [Russian Thought]. 1906, No. 11, pp. 200–207. (In Russ.)
12. Aykhenvald, Yu. Zаметка о “Siney ptitse” [A Note about the “Blue Bird”]. *Russkaya mysl* [Russian Thought]. 1908, No. 11, pp. 156–161. (In Russ.)
13. Zabytyi. “Siniiaia ptitsa” na “vtornike” [“The Blue Bird” on “Tuesday”]. *Teatr* [Theatre]. 1908, No. 317, November 6, pp. 5–8. (In Russ.)
14. Staryi drug (Efros N.E.). *Voprosy bez otvetov* [Unanswered Questions]. *Teatr* [Theatre]. 1909, No. 388, January 23, pp. 3–5. (In Russ.)

REFERENCES

1. Gaponenkov, A.A. *Zhurnal “Russkaya mysl” 1907–1918 gg. Redaktsionnaya programma, lite-raturno-filosofskiy kontekst* [The Magazine “Russian Thought” 1907–1918. Editorial Program, Literary and Philosophical Context]. Saratov: Izd-vo Saratovskogo un-ta Publ., 2004. 228 p. (In Russ.)
2. Vengerov, S.A. *Kritiko-biograficheskiy slovar russkikh pisateley i uchenykh (ot nachala russkoy obrazovannosti do nashikh dney): [v 6 t.]* [Russian Russian Critical and Biographical Dictionary of Writers and Scientists (From the Beginning of Russian Education to the Present Day): in 6 Vols.]. St. Petersburg: Semenovskaya Tipolitografiya (I. Efrona) Publ., 1889–1904, Vol. 6, 1904. X, 465 p. (In Russ.)
3. Zuev, D.V. “Immanentnaya kritika” Yu.I. Aykhenvalda doemigrantskogo perioda: problema pisatelya i chitatatelya: dis. ... kand. filol. nauk [“Immanent criticism” by Yu.I. Eichenwald of the pre-emigrant period: the problem of the writer and the reader. Dissertation of Candidate of Philological Sciences]. Moscow, 2006. 252 p. (In Russ.)
4. Yu.A. *Sovremennoe iskusstvo* [Contemporary Art]. *Russkaya mysl* [Russian Thought]. 1906, No. 4, pp. 222–229. (In Russ.)
15. Aykhenvald, Yu. *Otritsanie teatra (Publichnaya leksiya, pročitannaya, pod zaglaviem “Literatura i teatr”, v Moskve 16 marta 1913 g.)* [The Denial of the Theater (A Public Lecture Given, Under the Title “Literature and Theater”, in Moscow on March 16, 1913)]. *V sporakh o teatre. Sbornik statey: Yu. Aykhenvalda, Sergeya Glagolya, V.I. Nemirovicha-Danchenko [i dr.]* [In Disputes about the Theater. Collection of Articles: Yu. Eichenwald, Sergei Glagol, V.I. Nemirovich-Danchenko, et al.]. Moscow: Knigoizdatelstvo pisateley v Moskve Publ., 1913, pp. 9–38. (In Russ.)
16. Nemirovich-Danchenko, V.I. *Rozhdenie teatra* [The Birth of the Theater], comp., intro. article and comment by M.N. Lyubomudrova. Moscow: Pravda Publ., 1989. 576 p. (In Russ.)
17. Nemirovich-Danchenko, V.I. *Iskusstvo teatra. Rech, skazannaya v otvet Yu.I. Aykhenvaldu na ego leksii. (Po zapisi, prosmotrennoy avtorom)* [The Art of Theater. A Speech Given in Response to Y.I. Eichenwald at His Lecture. (According to the Entry Viewed by the Author)]. *V sporakh o teatre. Sbornik statey: Yu. Aykhenvalda, Sergeya Glagolya, V.I. Nemirovicha-Danchenko [i dr.]* [In Disputes about the Theater. Collection of Articles: Yu. Eichenwald, Sergei Glagol, V.I. Nemirovich-Danchenko, et al.]. Moscow:

- Knigoizdatelstvo pisa-teley v Moskve Publ., 1913, pp. 71–86. (In Russ.)
18. Evreinov, N. *Ob otritsanii teatra. Polemika serdtsa* [About the Denial of the Theater. Polemic of the Heart]. *Strelets: Sbornik pervyy* [Sagittarius: The first collection]. Petrograd: Izd-vo “Strelets” Publ., 1915, pp. 35–51. (In Russ.)
 19. Shur, Yu.E. *Spetsialnye teatralnye zhurnaly Serebryanogo veka* [Special Theatrical Magazines of the Silver Age]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Problemy poligrafii i izdatelskogo dela* [News of Higher Educational Institutions. Problems of Printing and Publishing]. 2012, No. 4, pp. 135–141. (In Russ.)
 20. Aykhenvald, Yu. *Ideya “Zhivogo trupa”* [The Idea of a “Living Corpse”]. *Studiya* [Studio]. 1911, No. 1, pp. 2–4. (In Russ.)
 21. Galanina, Yu.E. *K istorii pervoy peterburgskoy postanovki piesy L.N. Tolstogo “Zhivoy trup” (1911 g.)* [On the History of the First St. Petersburg Production of L.N. Tolstoy’s Play “The Living Corpse” (1911)]. *Teatralnoe nasledie i sovremennost: mat-ly nauch.-prakt. konf., posvyashch. 255-letiyu Ross. gos. akad. teatra dramy im. A.S. Pushkina i S.-Peterb. gos. teatr. bib-ki* [Theatrical Heritage and Modernity: Materials of the Scientific and Practical Conference Dedicated to the 255th Anniversary of the Russian State Academic Drama Theater named after A.S. Pushkin and St. Petersburg State Theatre Library]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya Publ., 2011, pp. 32–45. (In Russ.)
 22. Matveeva, I.Yu. *Drama L.N. Tolstogo “Zhivoy trup” v zerkale russkoy kritiki nachala XX veka* [L.N. Tolstoy’s Drama “The Living Corpse” in the Mirror of Russian Criticism at the Beginning of the 20th century]. *Pechat i slovo Sankt-Peterburga: Peterburgskie chteniya – 2010: Literaturovedenie* [The Press and the Word of St. Petersburg: St. Petersburg Readings – 2010: Literary Criticism]. St. Petersburg: Peterburgskiy Institut Pechati Publ., 2011, pp. 129–135. (In Russ.)
 23. Aykhenvald, Yu. *Konets teatra* [The End of the Theater]. *Studiya* [Studio]. 1912, No. 23, pp. 2–5. (In Russ.)
 24. Kovalskie, K., O. *Teatr, avtor, akter... (Otvet Yu.I. Aykhenvaldy)* [Theater, Author, Actor... (Reply to Yu.I. Eichenwald)]. *Studiya* [Studio]. 1912, pp. 5–7. (In Russ.)
 25. Bogomolov, N.A. *Rusov N.N.* [Rusov N.N.]. *Russkie pisateli. 1800–1917. Biograficheskiy slovar. T. 5: P–S* [Russian Writers. 1800–1917. Biographical Dictionary. Vol. 5: P–S], editor-in-chief P.A. Nikolaev. Moscow: Nauchnoe izdatelstvo “Bolshaya rossiyskaya entsiklopediya” Publ., 2007, pp. 394–396. (In Russ.)
 26. Takho-Godi, E.A. *Aleksey Losev v epokhu russkoy revolyutsii* [Alexey Losev in the Era of the Russian Revolution]. Moscow: Modest Kolerov Publ., 2014, 368 p. (In Russ.)
 27. Rusov, N.N. *Yu.I. Aykhenvald protiv teatra* [Eichenwald Against the Theater]. *Studiya* [Studio]. 1912, No. 26, pp. 8. (In Russ.)
 28. Khodasevich, V. *Moskovskiy literaturno-khudozhestvennyy kruzhok* [Moscow Literary and Artistic Circle]. *Vospominaniya o serebryanom veke* [Memories of the Silver Age], comp., preface and commentary by V. Kreid. Moscow: Respublika Publ., 1993, pp. 389–393. (In Russ.)
 29. Khodasevich, V. *Literaturnye statii i vospominaniya* [Literary Articles and Memoirs]. New York: Izdatelstvo imeni Chekhova Publ., 1954. 414 p. (In Russ.)
 30. Glagol, S. *Pokhorony teatra* [Funeral of the Theater]. *Maski* [Masks]. 1912, No. 2, pp. 42–46. (In Russ.)
 31. Aykhenvald, Yu. *Otritsanie teatra* [Denial of the Theater]. *Rech* [Speech]. 1912, No. 338, December 9 (22), pp. 3–4. (In Russ.)
 32. Znosko-Borovskiy, E. *Tvorchestvo aktera i Gordon Kreg. 1. Postanovka voprosa* [The Work of the Actor and Gordon Craig. 1. Posing the Question]. *Novaya studiya* [New Studio]. 1912, No. 10, November 9, pp. 14–15. (In Russ.)
 33. Evreinov, N. *Apologiya teatralnosti* [Apologia of Theatricality]. *Biblioteka teatra i iskusstva* [Library of Theater and Art]. 1913, No. 1, pp. 27–32. (In Russ.)
 34. *Neizdannyy Fedor Sologub* [The Unpublished Fyodor Sologub], edited by M.M. Pavlova, A.V. Lavrov. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1997. 576 p. (In Russ.)
 35. Chebotarevskaya, A. *O teatralnykh disputakh (SPb., 27 noyabrya i 21 dekabrya 1913 g.; Moskva, 30 yanvarya 1914 g.)* [On Theatrical Disputes (St. Petersburg, November 27 and December 21, 1913; Moscow, January 30, 1914)]. *Lyubov k trem apelsinam* [Love for Three Oranges]. 1914, No. 2, pp. 59–60. (In Russ.)
 36. [Meyerkhold, V.] *Glossy doktora Dapertutto k “Otritsaniyu teatra” Yu. Aykhenvalda* [Dr. Dapertutto’s Glosses on the “Denial of Theater” by Yu. Eichenwald]. *Lyubov k trem apelsinam* [Love for Three Oranges]. 1914, No. 4–5, pp. 67–80. (In Russ.)
 37. Meyerkhold, V.E. *Statii. Pisma. Rechi. Besedy. Chast pervaya: 1891–1917* [Articles. Letters. Speeches. Conversations. Part One: 1891–1917], comp., ed. of texts and commentary by A.V. Febralsky; general ed. and the introductory article by B.I. Rostotsky. Moscow: Iskusstvo Publ., 1968. 350 p. (In Russ.)
 38. *Russkoe akterskoe iskusstvo XX veka: [kollektivnoe issledovanie]* [Russian Acting Art of the 20th Century: Collective Research], compiled by S.K. Bushueva, N.A. Tarshis. St. Petersburg: Izdatelstvo “Levsha. Sankt-Peterburg” Publ., 2018. 880 p. (In Russ.)
 39. *“Sinefily” i “antisinemisty”: Polemika russkoy emigratsii o kinematografe v 1920-kh gg. (Po stranitsam emigrantskoy pressy)* [“Cinephiles” and “Antisinemists”: The Polemic of Russian Emigration About

- Cinema in the 1920s (According to the Pages of the Emigrant Press)], preface and preparation. text by R.M. Yangirov. *Ezhegodnik Doma russkogo zarubezhya imeni Aleksandra Solzhenitsyna, 2010* [Yearbook of the Alexander Solzhenitsyn House of Russian Abroad, 2010], ed. by N.F. Gritsenko. Moscow: Dom Russkogo Zarubezh'ya im. A. Solzhenitsyna Publ., 2010, pp. 345–362. (In Russ.)
40. [B.p.] *Ob upadke tona v teatre* [About the Decline of Tone in the Theater]. *Biblioteka teatra i iskusstva* [Library of Theater and Art]. 1913, No. 1, pp. 3–5. (In Russ.)
41. Aykhenvald, Yu. [Rets.:] *Evreinov N. Teatr dlya sebya. Chast pervaya* [[Review:] Evreinov N. Theater for Yourself. Part One]. *Utro Rossii* [Morning of Russia]. 1915, No. 334, December 5, pp. 5. (In Russ.)
42. Aykhenvald, Yu. [Rets.:] *Evreinov N. Teatr dlya sebya. Chast II (pragmaticheskaya)* [[Review:] Evreinov N. Theater for Yourself. Part II (Pragmatic)]. *Utro Rossii* [Morning of Russia]. 1916, No. 120, April 30, pp. 5. (In Russ.)
43. Kamenskiy, V. *Kniga o Evreinove* [The Book about Evreinov]. Petrograd: Izd. “Sovremennoe Iskusstvo” N.I. Butkovskoy Publ., 1917. 101 p. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 13 марта 2024 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 15 июля 2024 г.

Статья принята к публикации: 15 августа 2024 г.

Дата публикации: 31 октября 2024 г.

Received by Editor on March 13, 2024

Revised on July 15, 2024

Accepted on August 15, 2024

Date of publication: October 31, 2024