

М. А. КУЗМИН

УСЛОВНОСТИ

СТАТЬИ ОБ ИСКУССТВЕ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Издание второе, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •

• МОСКВА •

• КРАСНОДАР •

- К 89 Кузмин М. А. Условности. Статьи об искусстве : учебное пособие / М. А. Кузмин. – 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. – 136 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература). – Текст : непосредственный.**

ISBN 978-5-8114-5007-7 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0447-0 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Михаил Алексеевич Кузмин (1872–1936) – русский поэт и прозаик Серебряного века, переводчик, композитор.

Книга «Условности» представляет собой сборник статей М.А. Кузмина об искусстве начала XX века (проза, поэзия, изобразительное искусство, музыка, театр, кино). Отправной точкой для выводов, сделанных в этой книге, служили явления, происходящие в области искусства с 1908-го по 1921 г.

Книга адресована студентам театральных вузов и вузов культуры, педагогам и историкам театра, театроведам, искусствоведам.

ББК 85

- К 89 Kuzmin M. A. Conventionalities. Articles about Art : textbook / M. A. Kuzmin. – 2nd edition, stereotyped. – Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2020. – 136 pages. – (University textbooks. Books on specialized subjects). – Text : direct.**

Mikhail Alexeevich Kuzmin (1872–1936) was a Russian poet and prose writer of the Silver Age, translator, composer.

The book "Conventionalities" is a collection of articles by M.A. Kuzmin about art of the beginning of the 20th century (prose, poetry, art, music, theater, cinema). The starting point for the conclusions made in this book were the phenomena occurring in the field of art from 1908 to 1921.

The book is addressed to students of theatrical and cultural high schools, teachers and theater historians, theater experts, art historians.

М. А. КУЗМИН

УСЛОВНОСТИ

СТАТЬИ ОБ ИСКУССТВЕ

ОТ АВТОРА

Из появлявшихся моих статей и заметок в период 1908 – 1921 годов я выбрал для этой книги такие, которые имели более общее и теоретическое значение. Все они написаны «на случай» и точкой отправления для всех служило какое-нибудь конкретное явление в области искусства. Всякое теоретическое соображение, вызванное наглядным фактом, преследует и некоторую практическую, применительную цель, интерес к которой, может быть, еще не ослабел. Причем значительность теоретических выводов далеко не всегда соответствует важности и величине вызвавшего их явления.

Единственно это обстоятельство позволяет мне выпустить в свет данный сборник, а отнюдь не чрезмерно высокая оценка каждой строчки, вышедшей из под моего пера. Отбросив все частные указания, имевшие только временное значение, я, тем не менее, не делал никаких изменений и добавлений, не стараясь придать отрывочным заметкам видимость единства и системы, которых они и не могли иметь, кроме вполне понятной однородности взглядов автора, в свою очередь также не застрахованных от перемен на протяжении четырнадцати лет.

М. Кузмин.

ВСТУПЛЕНИЕ

«Современное искусство». «Высота современных достижений искусства». Какое завлекательное сочетание слов! Боюсь, не обманчивое ли.

Тогда как развитие точных наук, техники и механики, коренные изменения политических и общественных взаимоотношений неукоснительно протекают во времени и пространстве, освобождение от этих понятий (всегдашняя мечта человечества) можно наблюдать только в области искусства, простейших чувств, исконных движений духа и анатомическом строении человеческого тела.

Конечно, каждый художник живет во времени и пространстве и потому современен, но интерес и живая ценность его произведений заключается не в этом.

Самоубийственно цепляться за то, от чего хочешь освободиться.

Поезд, поставленный не на свои рельсы, неминуемо сходит с них.

М. Кузмин.
1922 г.

I

УСЛОВНОСТИ

I

Едва ли кто в настоящее время открыто согласится с определением «искусство — подражание природе», или вежливее «искусство — зеркало природы».

Непрерывные бунты самого же искусства против такого определения уменьшили его ценность, подкопались под его прочность, и оно полиняло в глазах завзятых природолюбцев.

Притом эти три слова («искусство — подражание природе») предполагают неожиданно такое знание трех определений (искусство — подражание — природа), которое, конечно, значительно менее доступно, нежели с легким сердцем в споре брошенный штамп.

Писать три трактата (да и только ли три, не три ли тысячи триста тридцать три?) об искусстве, о подражании и о природе труднее, чем упрекать в ненатуральности всякое свободное движение искусства, живущего по собственной природе и творящего параллельно природе природной другую свою природу иногда с неисследованными еще законами.

Вспоминаются античные воробы, склевавшие виноград Апеллеса, восклицание экономного шаха, что на деньги за изображение мула можно было бы купить десяток живых животных, христиане, осужденные на сожжение и использованные для пантомимы «Смерть Геркулеса», и дальше, менее размахисто но столь же наивно, настоящие колбасы в театре Антуана, готические стулья Мейнингенцев и пресловутые «сверчки» Станиславского.

Наивная «всамделишность», всегда предполагает ограничение и предел. Колбаса настоящая, а кровь из красных чернил, стулья подлинные, а Рим все же в немецком княжестве, сверчок трещит, но актер на самом деле никакого вишневого сада не продает.

Ступив на детский и скользкий путь правдивости, никогда не будешь удовлетворен, а всяческая остановка требований также будет случайна и условна, как самые эти условности.

Я буду говорить пока об условностях театрального искусства, даже об одной его отрасли, как увидят ниже, оставляя в стороне живопись (вопрос правдолюбца: «где же второй глаз у лошади, взятой в профиль?»), музыку (где, пожалуй, естественности уже окончательно нечего делать, ограничившись производством автоматических флейтистов и заводных соловьев, чем так любил забавляться просветительный XVIII век, поэзию, по самой стихотворной и всяческой другой форме не имеющую места в природе, и других Парнасских сестер.

Но определение «искусство — подражание природе», скомпрометированное, обанкротившееся, отнюдь не сдалось, и для непрерывных нападков на искусство, иногда из его же недр, принимает на себя разные благородные личины. Выбор их и тон зависят от времени и темперамента нападающего. Всякие требования посторонних функций от искусства, кроме свойственных каждому в отдельности, прикрытая ловушка в ту же детскую нелепость.

Требования политические, экономические, исправительные, упреки в несовременности, несоответствии моменту, отсутствию темпа, — все это те же в сущности вздохи о греческих воробьях, обманутых нарисованными ягодами.

Даже, если натуральность рассматривать как следование законам природы (природной), то не следует забывать, что эти условия и законы даже не неизменны, а различны сообразно времени, месту, температуре, характеру и возрасту, а незыблемые законы сведутся к таким общим местам, которыми, пожалуй, не станет заниматься самый завзятый реалист.

Если же существуют различные естественные законы для Севера, Юга, Америки, России, лета, зимы, Васильевского острова, Песков, 1870-х годов и крестовых походов, то почему не сделать их еще уже и не признать законов Ивана Ивановича Иванова и каждого художника? Многообразие законов ослабляет их обязательность или заставляет признать закон индивидуальный.

Если же мы говорим о природе искусства... Впрочем, это завело бы меня очень далеко, заставило бы говорить о вещах, сейчас очень немодных, вроде богословия и происхождения

человечества, что вообще совсем не входит в мои планы. Я же хочу только разобраться в условностях искусства, насколько они условны и необходимы, и начну самого условного рода театрално-музыкального искусства — оперы.

Конечно, всем вспомнится «Вампука» и Лев Толстой. Но я буду говорить не о них, а о Моцарте, Лекоке, Обероне, Кармен и разных других приятных, надеюсь, вещах.

II

Может быть, нет такого искусства, где условность чувствовалась бы более осязательно, как в театре. И там же более всего действуют два врага искусства — натурализм и традиция. Вероятно, это происходит вследствие того, что материалом для театрального искусства служат актеры, т. е. живые люди, при том же связанные кастовыми и внешними условиями. Я думаю, что выход из боковой двери в то время, как предшественник появлялся из средней, для настоящего актера уже нарушение традиции, сбивающее его с толку.

Я назвал натурализм и традицию — врагами искусства. Определенные более точно — это большие помехи, препятствия на путях театрального искусства. Но, может быть, без этих препятствий не было бы разбега, высоты прыжка. Вообще помехи искусству нестрашны, хотя в каждую данную минуту могут быть очень неприятны. Не стремление ли к излишнему натурализму (все время натурализм, не реализм) довели римский театр до полного одичания? А принцип был (конечно, примененный с наивным цинизмом и с ошеломляющей прямоотой) несколько похожий на принцип Художественного театра в Москве. Скрытое, а иногда и открытое желание, чтобы актер как человек подходил к данной роли, имел в жизни ее манеры, голос, повадки. Чтобы аристократку изображала аристократка, студент — студента, полковник — полковника и т. д. Принцип, конечно, не художественный, почти противотеатральный.

Римляне, не столь заботившиеся о типах, обратили главное свое внимание на точное воспроизведение катастрофических событий; персонажи, по сценарию долженствовавшие испытать смерть, казнь, мучение, насилие, любовь, опьянение и т. п., должны были в действительности все это испытать. Отыскивались высокие разбойники, осужденные на

пытки, чтобы изображать Геркулесов и Прометеев, блудницы в виде Венеры спали с пастухом Анхизом и бледной Дианой, ласкали Эндимиона, шумела настоящая вода, трещали суда в морских битвах, заводные орлы взлетывали, предвещающая величие, гремел гром, блистала молния, наконец, слово было совсем изгнано, замененное всем понятным жестом, пантомимой. И правда, преступник мог сгореть заживо при публике, блудница не стыдясь отдаваться пастуху, но говорить, исполнять хотя бы трагедию Сенеки они не были в состоянии. Потом, даже не требовавшие большого эстетического развития от зрителя пантомимы уступили место цирковым боям и скачкам.

Традиция, считающая выход не из той двери за опасное новшество, при всей своей почтенности, немало вредит свободному развитию искусства. Может быть и справедливо мнение, что только технические осязательные новшества имеют право на признание, а идеология — до известной степени бесплодная словесность и при том всегда похожа на «дышло», которое по пословице «куда поверни, туда и вышло»? Может быть, завоевание французского романтизма в литературе только в том, что он допустил перенос фразы из одного стиха в другой (enjambement), а все манифесты — только временная шумиха? Может быть, Вагнер не был пророком и реформатором, а просто небывало усилил оркестр и скрыл его от взоров публики?

Выдвинуть сцену, изобрести новый инструмент, устроить систему софитов, определенным манером класть мазки на полотно — все это осязательно и, конечно, важно, но...

Об этом отдельно придется говорить, но теперь не могу не предвосхитить вкратце. Во все времена искусство считалось в упадке. В упадке, следовательно, в опасности. Любители искусства (дилетанты в благороднейшем смысле, но опять особо, особо), видя его в опасности, не могли не почувствовать искреннего желания придти к нему на помощь и спасти его.

Спасать конкретно, не рассуждениями. Придумали «выход из боковой двери». Какая-то комедия обновлена, оживлена. Но новизне свойственно увлечение, увлечение и мечта об универсальности. «Выход из боковой двери» — лекарство и эликсир от всего. И «Гамлет» рассматривается

с точки зрения «выхода из боковой двери». Кому станет ясно последнее несоответствие возможностей с претензиями, тот может легко откинуть и действительную, местную важность и полезность «выхода из боковой двери», как всякой технической поправки и изобретательности.

Но речь свою хочу вести я об искусстве сугубо условном, где традиции еще более случайны, нежели во всяком другом, об искусстве, наиболее подвергавшемся нападкам не только со стороны философов вроде Льва Толстого, но и со стороны своих же вожаков, о роде искусства, где с жаром толкуют о придании естественности вещам по существу неестественным, где традиция исполнителей запрещает им делать то, на что они созданы, и в чем их прямая обязанность, и где натурализм и традиции не только лишили нас, но почти сделали невозможным дальнейшее развитие большой и прелестной отрасли этого же искусства.

Я говорю об опере.

Я говорю об опере с диалогами.

Образцы даны нам композиторами неплохими, вроде Гретри, Вебера, Россини, Бизе и Моцарта.

III

Рождение наименее естественного рода драматического искусства, разумеется, было несколько искусственным.

Кружок любителей при Мантуанском дворце, влюбленных в античность, стремясь со школьным жаром к более точному воспроизведению греческой трагедии, изобрел особый род представлений, родоначальника оперы. Каждый век имеет свое представление о произведениях прошлого искусства. Восхищаясь или не восхищаясь благозвучностью греческого языка, мы в точности даже не знаем, как его произносили, как он звучал у древних, и уже совершенно бессильны угадать, как сочетали в декламации стихов естественность ударных слогов со стихотворной правильностью долгих и кратких. Мантуанские дилетанты были в праве фантазировать по-своему. Они создали чтение нараспев, речитатив, в сопровождении оркестра, изредка прерываемое полуцерковными хорами, медленными танцами «симфониями» и звукоподражательными инструментальными номерами. Только Монтеверде удалось это бесконечное,

бесформенно-унылое псалмодирование сгруппировать во что-то похожее на кусочки мелодии и музыкальных фраз. Говоря об оперных композиторах, я не буду определять степень их талантливости или гениальности, а только разбирать род искусства, ими избранного. Я думаю, не следует повторять, что талантливость, изобретательность и свежесть может проявиться в любой форме.

Стремление к натурализму в воспроизведении древности и к естественной декламации родило наиболее условный вид и музыки и драмы. Рожденный в кабинете род искусства продолжал развиваться, камерно, концертно, скоро обратившись в ряд длинейших арий, соединенных утратившим уже всякий смысл «сухим речитативом». Так что в половине XVIII века Карл Гольдони, приехавши в Париж, где сохранились занесенные из Италии античные традиции, мог писать об оперном представлении следующим образом. Отзываясь с похвалой об оркестре и декорациях, он говорил: «Действие начинается, несмотря на близкое место, я не разбираю ни слова; терпение, — я услышу арии, музыка которых, по крайней мере, доставит мне удовольствие. Появляется балет. Я думаю, что акт кончается, ни одной арии. Говорю об этом соседу. Он смеется надо мною, уверяет, что в сценах, что я прослушал, было шесть арий. "Как! — восклицаю я. — Я же не глухой: правда, оркестр все время сопровождал голоса, то тише, то громче, но я все это принял за речитативы". Через две минуты три действующих лица поют одновременно, это представляет из себя трио, которое я также мог бы смешать с речитативом, — и акт кончается... — Хоры несколько приятнее, в них я узнаю псалмы Корелли, Биффи и Аллегри. Только в конце певица, не участвовавшая в драме, поет что-то вроде шаконны (танец) в сопровождении хора и танцев, но и это неожиданное развлечение не сделало оперы более веселой, напоминая скорее гимн, чем песенку».

А между тем, эта опера могла быть написана Рамо или Люлли. Гольдони, как и Руссо, приписывал это антимузыкальности французского языка.

Теперь нам кажется непонятным такое объяснение, равно как и не совсем ясна реформа Глюка и отличие его от Рамо и от врага его Пиччини. Интересно, что немецкий

композитор чешского происхождения реформировал итальянскую оперу, согласно французским принципам. Может быть, художественные войны подстегивают творчество, но для внуков уже лет через 50 делаются совершенно непонятны и оставляют в наследство (кроме произведений данного творчества) какое-нибудь минимальное техническое завоевание.

Но дело в том, что пока Париж артистически раздирался на «Глюкистов» и «Пиччинистов», незаметно родился и развился новый род оперы.

Явился Гретри. И происхождение, и цели, и средства, и приемы этой оперы, — все было другим. Это дитя площадных представлений, ярмарочных водевилей, пьесы с пением и музыкой и иногда с танцами. О стремлении к античности (хотя и у Гретри есть оперы мифологические, но романтически трактованные) нет и помину; комедии из современной жизни, мещанские драмы, сатира, феерическая фантастика («Гурон», «Панург»), Восток («Каирский караван»), народная сказка («Рауль Синяя Борода»), история («Петр великий», «Вильгельм Телль», «Ричард Львиное Сердце»), ряд водевилей, где ловко сшитая пьеса из современной мещанской жизни, живая, то смешная, то трогательная, оживлена песенками, ариями, дуэтами, хорами, куплетами, танцами и ансамблями.

Независимо от талантливости Гретри, сам факт появления такого рода искусства был чрезвычайно важен. Для нас, во всяком случае, важнее, живее и занимательнее, чем академический спор о преимуществе «Орфея» Глюка над «Дидоной» Пиччини.

Естественная декламация решалась сама собой, так как между номерами, которые пелись, актеры просто говорили, ведя комедию, как всякие другие актеры.

Между тем, стремление к правдоподобности в таком неправдоподобном явлении, как поющая драма, мучило лучших музыкантов. И Вагнер и его последователи с растянутым, часто музыкально бессодержательным и все-таки неестественным речитативом, и Дебюсси с прелестным, но однообразным и унылым псалмодированием, и Мусоргский с натуралистическими попытками в музыке