

УДК 82-3
ББК 84-4
А65

А65 **Андреев Л.**
Письма о театре / Леонид Андреев – М.: Книга по Требованию, 2012. – 42 с.

ISBN 978-5-4241-2636-9

Леонид Андреев - один из величайших русских писателей Серебряного века, создавший ряд в равной степени значительных произведений как в реалистической, так и в символической прозе.

ISBN 978-5-4241-2636-9

© Издание на русском языке, оформление

«YOYO Media», 2012

© Издание на русском языке, оцифровка,

«Книга по Требованию», 2012

Леонид Николаевич Андреев
Письма о театре

ПИСЬМО ПЕРВОЕ

Только поставить некоторые вопросы — вот скромная цель настоящих листков, отрывочных и кратких. И если некоторые мысли мои покажутся вам парадоксальными, страх — чрезмерным и надежды — преувеличеными, то вините не меня, а обширность темы, сложность вопросов, связанных с проблемой театра, новизну некоторых факторов, только что вошедших в жизнь театра и не имеющих за собою ни истории, ни литературы...

I

Едва ли какое-нибудь другое изобретение было встречено с большим недоверием и даже пренебрежением, нежели кинематограф — живая фотография. Если вся мировая улица и низы интеллигентии с восторгом и упоением отдались власти «кинемо», то на верхах к нему отнеслись холодно и враждебно. Уже невозможно стало не замечать тех бесчисленных вечерних огоньков, которыми снаружи украшает себя кинемо, не видеть пестрой толпы, волной приливающей к его дверям, — а о нем все молчали, притворялись, что не замечают, или искренно думали, что это — одна из тех пустых забав, вроде скетинг-ринка, какими время от времени увлекается перемечивая и пустая улица. Одна-две нерешительные статьи в толстых журналах, превосходная, но мало оцененная и замеченная статья г. Чуковского, смутные слухи о каких-то протестах в Германии против растущего захвата кинемо, — это почти все, чем до сих пор было у нас означенено вступление в жизнь чудесного гостя. Когда года два или три назад я впервые заговорил с некоторыми из писателей о громадном и еще неосознанном значении кинематографа, о той выдающейся роли, какую суждено ему сыграть при разрешении проблемы театра, я мог вызвать только усмешку и упреки в излишнем фантазерстве.

И всего удивительнее было то, что театр, который всем существом своим заинтересован в кинемо, связан с ним узами кровного родства, — как будто вовсе не замечал своего богатого и вульгарного американского дядюшку. Не замечал даже и в ту трагическую для себя минуту, когда под напором кинемо сам пошел на улицу, занял место рядом с вечерними зелено-красными огоньками под именем «театра миниатюр».

Кажется, это отношение несколько изменилось, о кинематографе уже пробуют говорить серьезно. Но вот на днях мне привелось случайно услышать целый ряд писателей и артистов, говоривших о кинемо-театре, и я убедился, что по существу своему кинемо продолжает оставаться все тем же странным незнакомцем, развязным и в достаточной степени противным для эстетически и умственно воспитанных людей. Художественный апаш, эстетический хулиган, холостой и грабительский привод на колесо истинного искусства, — вот как определялось отношение большинства говоривших к чудесному гостю. Ставились и такие вопросы: прилично ли уважающему себя актеру выступать в кинемо? Слышались и такие патетические возгласы: как ни воспевайте ваш кинемо, он никогда не убьет театра, как цветной фотографии никогда не убить живописи!..

И никто даже из говоривших в защиту кинемо-театра не указал на то весьма возможное обстоятельство, что именно ему, кинематографу, ныне эстетическому

апашу и хулигану, суждено освободить театр от великого груза ненужностей, привходящего и чуждого, под тяжестью которого сгибается и гибнет современная сцена, хиреют драматурги, вырождается и слабеет некогда мощное и царственное слово высоких трибун.

II

Нужно ли театру действие в его узаконенной форме поступков и движения по сцене, — форме, не только принятой всеми театрами, но и исповедуемой как единственно необходимая и спасительная?

На этот еретический вопрос я позволю себе ответить: нет. В таком действии нет необходимости постольку, поскольку сама жизнь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний.

Как-то, перечитывая мемуары Бенвенуто Челлини, я поразился огромным количеством событий в этой жизни средневекового художника-авантюриста: сколько бегств, убийств, неожиданностей, потерь и находок, любовей и дружб. Поистине средний наш современник за всю жизнь не отметит столько событий, сколько встречал их Челлини за короткую дорогу от дома до заставы! Но таков был не один Челлини, а и все тогдашние, а и вся тогдашняя жизнь с ее разбойниками, герцогами, монахами, шпагами, мандолинами. И только тот был в ту пору интересен и богат переживаниями, кто двигался и поступал, а сидевший на месте был лишен переживаний самой жизни, — сидевший на месте был подобен камню при дороге, о котором нечего сказать. Естественно, что и сцена, даже при изображении гения бездействия Гамлета, должна была наполняться герцогами, шпагами, убийствами, поступками хотя бы около, хотя бы вокруг — иначе ведь нет живого человека!

Но перешагните несколько столетий, и вот перед вами жизнь... ну хотя бы Ницше, самого трагического героя современности. Где в его жизни события, и движение, и поступки? Их нет. В пору молодости, когда Ницше еще двигался и что-то делал в форме прусского солдата, он был наименее драматичен: драма начинается как раз с того момента, когда в жизни воцаряются бездействие и тишина кабинета. Тут и мучительная переоценка всех ценностей, и трагическая борьба, и разрыв с Вагнером, и обольстительный Заратустра. А что же сцена?

А сцена бессильна и нема. Покорная непреложному закону действия, она отказывается и не может дать столь нам близкого, и важного, и необходимого Ницше, но зато предлагает в огромном количестве уже ненужного, пережитого, пустого Челлини с его бутафорскими шпагами. Жизнь ушла внутрь, а сцена осталась за порогом. Поймите это, — и вы поймете, почему за последние десятки лет ни одна драма не достигла высоты современного романа и не сравнялась с ним; почему Достоевский не написал ни одной драмы; почему Толстой, столь глубокий в романе, в драме своей примитивен; почему хитрец Метерлинк мысли свои одел в штаны, а сомнения заставил бегать по сцене. Проследите до конца мою мысль, и вы поймете, почему так очаровательно-сценичен (и так уже не нужен) Островский, имевший опору в быте, и почему так нужен и так «несценичен» Чехов. Держались еще за быт и этнографию, но вот негр надел цилиндр и манишку, Брусков поехал в Кембриджский университет, — конец быту и этно-

графии!

Я не говорю, что события прекратились — никто не действует, — история прекратила свое течение. Нет: дневник происшествий еще достаточно полон, достаточно еще убийств и самоубийств, сложных обманов, искусственных действенных комбинаций, живой и действенной борьбы с оружием в руках, но... драматическая ценность всего этого понизилась. Жизнь стала психологичнее, если можно так выразиться, в ряд с первичными страстями и «вечными» героями драмы: любовью и голодом — встал новый герой: интеллект. Не голод, не любовь, не честолюбие: мысль, — человеческая мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе, — вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть, вот кому и первенство в драме. Даже плохие драматурги, плохая публика современности начали понимать, что внешнее оказательство борьбы, сколько бы ни проливать крови на сцене, есть наименее в борьбе драматическое. Не тот момент драматичен, когда рабочий идет на улицу, а тот, когда его слуха впервые касаются глаголы новой жизни, когда его еще робкая, бессильная и инертная мысль вдруг вздымается на дыбы, как разъяренный конь, единным скачком уносит всадника в светозарную страну чудес. Не тот момент драматичен, когда по требованию фабриканта уже прибыли солдаты и готовят ружья, а тот, когда в тиши ночных бессонных размышлений фабрикант борется с двумя правдами и ни одной из них не может принять ни совестью, ни издерганным умом своим. То же и в современной любви — даже в ней, и во всяком глубоком проявлении жизни — от внешнего выражения в поступках действие ушло в глубину и кажущуюся неподвижность переживаний.

Интересная подробность. Когда-то для одиноких и наиболее важных мыслей и чувств героя существовал монолог, но нынешняя реалистическая драма уничтожила и эту последнюю, довольно жалкую возможность уйти в глубину: монолог упразднен. Курьезно, к каким хитростям и отводам глаз прибегают драматурги, чувствуя необходимость хотя бы в коротеньком монологе, но не смея открыто обратиться к нему: хоть с глухим стариком, хоть с печкой, хоть с перчаткой, но только не один разговаривай на сцене — неестественно, но похоже на жизнь. А это похоже на жизнь: совершать, не останавливаясь, поступки, болтать непрерывно, как развеселившемуся попугаю, и ни разу глубоко, больше чем на двадцать секунд, не задуматься!

Переписывают по образцам мастеров все один и тот же старый портрет жизни, не замечая, что сходство давно уже утрачено, что не живое лицо они пишут, а только копируют старую картину.

III

И ушел гений из драмы, — его ли могучему размаху вместиться в эту унылую тесноту сцены! А когда и вздумает расправить крылья пошире, то всегда роковым образом оказывается: наиболее глубокое и вдохновенное есть наименее «сценическое»... вспомните хоть того же Бранда.

Но не только гению: уже и среднему таланту становится тесна современная сцена, и ему приходится садиться на корточки и лепетать по-ребяччи, чтобы вышло сценично. Ибо наряду с неизбежным действием современный театр желает давать и зрелище. И на вопрос: должен ли современный театр давать зрелище? — я так же решительно позволю себе ответить: нет.

Ответ только последовательный. Поскольку действие зримо и есть зрелище, постольку вместе и должны они покинуть сцену, оставив место незримой душе человеческой, ее величайшему богатству, невидимому плотскими и ограниченными глазами. И здесь нарядно одетый бродяга Бенвенуто Челлини со всей роскошью и пестротой окружающего уступает место черному сюртуку Ницше, неподвижности глухих и однообразных комнат, тишине и мраку спальни и кабинета. Ныне усердно бродит по свету только коммивояжер, а Л. Толстой с его мировой драмой по четверти столетия сидит неподвижно. И раз даже пророков и героев наших стали побивать не камнями, а листом писанной или печатной бумаги, то где же уж тут место для зрелища! Конечно, и тут хитрец Метерлинк все изыскивает способы, желая сказать: «жизнь» — пишет «море», и тем ставит в невозможное положение театр — написать живописцу для сцены настоящее — море, море только и получится... А всем известно, что это — не море, а жизнь. Написать скверное море — получится просто плохое море, а жизни все не получается, все не выходит!

И к каким только обманам ни прибегает талантливый драматург, теснимый современной сценой! Тут и бесовская арматура Гауптмана в его «Потонувшем колоколе», и скромная и совсем ненужная «Иматра» Найденова, и вечный наш самовар — все же хоть и самовар, а тоже зрелище на худой конец. Он же, впрочем, и действие, самовар: пока принесут, пока нальют, пока унесут зритель и развлекся, посвежел.

Значило бы ломиться в открытые двери — доказывать, насколько современный театр и публика преданы зрелищу, как на жертвеннике у этого идола своего закаляют они сплошь и рядом самый смысл произведения, жертвуют его душой для ненужного тела. Смешно сказать: чтобы дать место танцам или предоставить актеру возможность сделать несколько лишних шагов по сцене — производят купюры, т. е. мягко и нежно отрезают автору язык, полагая, что обрубка вполне достаточна для впечатления. Вдумайтесь в это, — и вы поймете, откуда этот длинный ряд неудач, который сопровождает наши самые ценные и интересные постановки, — почему худшие произведения имеют успех, а лучшие проваливаются или даже совсем не попадают на сцену; почему снова и снова хиреют драматурги; почему только немой не вопит об оскудении драматической литературы.

IV

Оскдение драматической литературы... Вы знаете, конечно, что между символистами и «здоровым» реализмом идет отчаянная борьба за сцену; вы знаете, конечно, что сейчас, в момент, печальнейший для литературы вообще, у нас победил «здоровый» реализм. Но удалось ли вам заметить, что эта победа почему-то совпадает как раз с оскудением драматической литературы и падением театра? Как щедринский барин, по недоразумению возненавидевший и для ради чистого воздуха истребивший мужиков, а вслед за тем впавший в безвыходное состояние голода и тоски, — публика и театр с восторгом истребили символизм на сцене, и вдруг... тоска, голод... где же драма? Ах, как хорошо дышится в чистом воздухе реалистической драмы... Но где же драма? Куда ушли драматурги? Мне голодно, наконец, и очень скучно!

Но что же такое наш покойный символизм, со смертью которого воздух так

очистился, а есть стало нечего?

Имя ему — компромисс. Лишь в немногих случаях сценический символизм диктовался непреложными законами индивидуального творчества, а большую частью он являлся только средством проникнуть на сцену живой мысли, играл роль еврея-контрабандиста, который под видом барана проводит через границу брюссельские кружева. Ограниченнный требованиями «действия и зрелища», драматург не мог воплотить на сцене всех образов современной души, души утонченной и сложной, пронизанной светом мысли, творящей ценности новых переживаний, отыскавшей неведомые древним источниками нового и глубочайшего трагизма. Не мог воплотить, ибо не имеют плоти новые переживания души, и вот длинной вереницей потянулись на сцену контрабандисты с тяжелым кладом недозволенного: стилизованные фигуры, босоножки, загадочные персоны без имени, отчества, гальванизированные (но не воскрешенные) Пьеро и Арлекины, нарочные слепые, нарочные глухие и немые, нарочные черти, гномы, феи и лягушки. Слепые натыкались на декорации, черти проваливались, Арлекин стонал, как живой, босоножки замогильно танцевали, кто-то очень толстый и весьма даже упитанный безуспешно старался превратиться в тень... И весь этот наивный маскарад значил только одно: мысль задыхается на нашей сцене! душа умирает на ваших подмостках!

Как всякий компромисс, этот нарочитый, двойственный, контрабандный символизм не удовлетворил ни одной из сторон и должен был погибнуть. И автора и публику раздавила грузная, совершенно плотская, всех трех измерений, фигура актера действующего и бритого. Ломали его, как гуттаперчевого мальчика, ставили в позы, которые встретишь только в геометрии, поили уксусом и желчью, чтобы отбить у него проклятую способность говорить живым голосом, а не так, как говорят вообще настоящие покойники и призраки: актер покорно принял новое ярмо, но при всем желании своем ни в паре, ни в воздухе, ни в настоящую лягушку превратиться не мог. И почувствовала публика фальшь и со свистом ушла, и почувствовал автор, что обходом законов твердыни современного театра не возьмешь: либо разрушить Бастилию, либо погибнуть в Бастилии!

На некоторое время театр обогатился духовно, стал внутренно значителен и даже важен, но внешне приобрел такой вид ясной нелепости, так развинтился и заскрипел, что дальнейшее существование его в этой компромиссной форме стало невозможно. И с елейно-злой улыбкой пришла старая салопница — реалистическая драма, вправила кости актеру, подвинтила винты и гайки, покурила Островским для изгнания нечистого метерлинковского духа, — и наступило осуждение драматической литературы, своеобразнейший наш Ренессанс.

Действие и зрелище победили.

V

Гибнет не только театр, — гибнет и публика (разумею театральную публику, умеющую воспринимать театральные впечатления). Кто из них кого тянет в яму: театр публику или наоборот, — трудно сказать, да и не важно в данном случае. Пусть это будет взаимодействие.

Важно то, что современный «зритель» (так он называется) хотя и посещает настойчиво театр, но уже до смешного отвык от него и совершенно бессилен справиться и управлять впечатлениями, идущими со сцены. Не имея возможно-

сти остановиться на его крайне интересной психологии, заслуживающей самостоятельного рассмотрения, я отмечу только некоторые стороны.

Никогда еще к театру не предъявлялось столько требований, никогда еще он не нуждался удовлетворять столько потребностей, как теперь. Вот я дама и хочу знать, как одеваются: иду в театр учиться у актрисы и других дам. Вот я отяжелел мыслью, а думать хочется, — иду в театр. Вот на плоскости моей жизни не рождается ни одно живое волнение — иду в театр. Вот глаз мой утомился бескрасочностью наших комнат, однообразием и скучою улиц; мне бы ехать путешествовать, насытить глаз зреющим неба, моря, чужих и вечных красот, но мне некогда ехать, у меня нет денег, — и я иду бессознательно в театр: дай красок и радости моему взору. Хочу ли смеха или тоски, хочу ли волнений или покоя — за всем иду в театр, всего требую от театра, за все проклинаю театр!

И отсюда: что за нелепость наша обычная зрительная зала в ее нелепо и дико смешанном составе! И сколько разнообразнейших и противоречивых токов идет из залы на сцену, сбивает и мучит актеров! Только начал прислушиваться умный зазевало и засморкалось двадцать дураков. Дураки довольны — умный начинает корчиться от невыносимой тоски... ибо нет большей тоски для умного, как радость глупцов. Много драмы — обижены искавшие покоя и «развлечения», мало драмы — обижены жаждущие волнения.

Один умеет и любит слушать, другого краснострочника и болтуна угнетает всякая связная речь; один все понял и жалуется: мало, нет пищи для ума; другой равнозначно ничего не понял и тоже жалуется: ерунда!

Правда, все театрывольно, а большою частью невольно, стремятся к подбору «своей публики», к созданию некоторой равноценной, стойкой и дружной аудитории, но тут-то и оказывается с особой силой несостоительность современной серьезной драмы. Ибо чем ниже театр в смысле художественном и идейном, чем больше ему «наплевать» — тем вернее и надежнее подбор, и наоборот. В полном значении слова «своя публика» у шантана и оперетки; «своя публика» в Суворинском ужасном театре, своя еще у Корша, но дальше начинаются колебания и пестрота. Если есть десятки зрителей, из которых одни предпочитают ходить в Художественный, а другие в Малый, то наряду существуют тысячи и десятки тысяч одинаково посещающих два, три, четыре театра, с одинаковым интересом отправляющихся смотреть и «Драму жизни» Гамсун и... имена ненавистны. И чем более страстны, чем более мучительны искания театра, — а теперь всякий серьезный театр вынужден искать, — тем менее у него надежд на свою публику и на прочный успех. Разные по духу и строению пьесы борются одна с другой, обессиливая актера, бросая его от крайностей реализма к крайностям символическим, то награждая его плотью и кровью, то отнимая у него даже тень, как у несчастного Шлемиля. Расшатывая актера, эти разные пьесы колеблют и зрителя, превращающегося перед каждой новой постановкой в вопросительный знак, — где тут подобраться своей публике, стройной и спевшейся аудитории, когда сам театр внутри себя раздирается на части.

Создают еще подбор некоторые авторы и некоторые отдельные пьесы, но и здесь мало утешительного для театра: вглядитесь в пьесы, идущие по сотне и по две раза, и вы убедитесь, что это — отнюдь не сильнейшие произведения, а лишь более доступные, — следовательно, наиболее примитивные, несложные, неумные и пустые. Очень часто они имеют вид и вкус совсем «хороших» пьес, но это

невольный самообман, спевшиеся и уверенные в успехе актеры, подобравшиеся, сочувствующие: благорасположенные зрители (ибо они знают, на что идут) создают в театре ту особенную атмосферу, в которой недостатки не замечаются, а маленькие достоинства вырастают, и вообще все цветет. Маленький подбор творит и всякая пьеса, прожившая десяток представлений; но зато какой ужас, какая нелепость, какое беспощадное осуждение всей системы теперешнего театра первые представления! Идут в театр немногие сознательно, а большинство — как стадо: так нужно. Но и те, кто идет нарочно, совершенно не знают и не представляют, что их ждет: вообще обещали удивить какой-то неожиданностью (такой-то пишет декорации — зрелище; такой-то сочинил музыку, такой-то режиссирует... и все такой-то, такой-то), а будет ли это удовольствие или мука — никому не известно. А театры еще нарочно сгущают тайну... не понимая, что чем гуще тайна, тем больше прийдет к ним ненужного и вредного народа.

А сколько серьезных людей совсем перестало ходить в театр?

VI

Теперь представьте кинематограф — не теперешний с его мертвейскими, фотографическими черными фигурами, плоско дергающимися на плоской белой стене, а тот, что будет... скоро. Могущественная техника уничтожила дрожание, увеличив чувствительность пленок, дала предметам их естественную окраску и восстановила подлинную перспективность. Что это будет? Это будет зеркало во всю пятисаженную стену, но зеркало, в котором будете отражаться не вы. Что это — техника? Нет, ибо зеркало — не техника: зеркало есть вторая отраженная жизнь. Это будет мертв? Нет, ибо не мертв и не живо то, что отражается в зеркале: это — вторая жизнь, загадочное бытие, подобное бытию призрака или галлюцинации.

Вот открывается занавес — и как бы падает четвертая стена, в пятисаженном пролете, как в колосальном окне, встают живые картины мира. Идут облака по голубому небу, колышется рожь, и знайная даль маячит. Можете видеть все и всех, что и кого хотите — Эндорская волшебница продает свои чудеса по метрам. Хотите видеть себя — ребенком, — юношою, — пройти всю жизнь? Хотите видеть тех, кто умер, — вот они входят покорно, смотрят, улыбаются, и с вами — с вами же, вошедшим в ту же дверь — садятся за стол. Но о том, какой переворот в психологии, в самых основах мышления произведет будущий Кинемо, — я здесь говорить не стану. Вернемся к театру. Представьте теперь, что перед этим зеркалом прошло какое-нибудь сценическое, нарочитое представление, что зеркало было поставлено перед сценой какого-нибудь знаменитого и большого театра с знаменитыми актерами, — ведь он так полностью все и возвратит, все повторит, все даст и будет давать бесконечно. Все возвратит, — кроме слова. И не будет ни «техники», ни мертвых фигур — будет вторая, отраженная, загадочная жизнь.

И вот, когда кинемо станет таким чародеем, — он спокойно отберет у театра его действие и его «зрелище». Ни о каком сопротивлении не может быть и речи. Если театр захочет бороться руками живописца, создаст какие-нибудь особенные чудеснейшие декорации — Кинемо уворует декорации полностью; но зато, кроме декораций, он сможет дать и подлинное, чего театр дать не в силах. Что же касается действия, то в этом отношении преимущества Кинемо, владеющего всем пространством мира, способного к мгновенным перевоплощениям, власте-

лина, могущего в любой момент привлечь к своему действию тысячи людей, автомобили, аэропланы, горы и моря, — бесспорны и очевидны. Где бы действие ни происходило, в какие необычные и всякие формы оно бы ни облеклось — везде настигнет его Кинемо и захватит на свой волшебный экран.

Больше того. Как ни стремился театр к действию — ограниченный, он мог давать его только в самых ограниченных видах, как ни стремился к движению мог давать его только в пределах тех десяти саженей, что отводятся под сцену. А так как, кроме театра, другого учителя действия у нас нет и не было, то мы и не знаем целой области действий, — связанных, например, с личным участием в какой-нибудь отчаянной экспедиции. Описанием таких действий полны некоторые романы (хотя бы Дж. Лондона), но мы их не видели, и мы их не знаем. И кинематографу суждено будет открыть эту новую область, расширить наше представление о действии до новых, непредвиденных пределов.

Фантазирую дальше. Нет пределов для авторской воли, творящей действие, обогатилось воображение — и вот нарождаются какие-то новые кинемо-драматурги, еще неведомые таланты и гении. Кинемо-Шекспир, отбросив стеснительное слово, так углубляет и расширяет действие, находит для него столь новые и неожиданные комбинации, что оно становится выразительно, как речь, а в то же время убедительно той несравненной убедительностью, какая присуща только видимому и осозаемому. Одновременно с Кинемо-Шекспиром возникает несколько огромных, страшно бога^тых театров, в которых подвизаются новые актеры — гении внешней изобразительности, мимики и пластики, лицедеи, научившиеся и вспомнившие старое доисторическое искусство: все выразить лицом и движением. И наряду с этими Кинемо-Шекспирами, творцами новой кинемо-драмы, и с этими Кинемо-художественными театрами, гениальными исполнителями новой авторской воли — по всему миру, в самых глухих и потайных уголках его, разбросаны миллионы сцен, теперешних кинемо-сараев, требующих для своего оборудования гроши денег и трех человек да чемодан с пленками.

Чудесный Кинемо!.. Если высшая и святая цель искусства — создать общение между людьми и их одинокими душами, то какую огромную, невообразимую, социально-психологическую задачу суждено осуществить этому художественному апашу современности! Что рядом с ним — воздухоплавание, телеграф и телефон, сама печать. Портативный, укладывающийся в коробочку — он по всему миру рассыпается по почте, как обыкновенная газета. Не имеющий языка, одинаково понятный дикарям Петербурга и дикарям Калькутты, — он воистину становится гением интернационального общения, сближает концы земли и края душ, включает в единый ток вздрагивающее человечество.

Великий Кинемо!.. — все он одолеет, все победит, все даст. Только одного он не даст — слова, и тут конец его власти, предел его могуществу. Бедный, великий Кинемо-Шекспир! — ему суждено начать собою новый род Танталов!

VII

Что же останется от современного театра, у которого будет отнято действие и зрелище, самые основы его существования, без которых кажется немыслимою никакая драматическая ткань? И не погибнет ли он совершенно, не в силах будучи преодолеть нового кинемо-театра, ни себя самого в лице своих законов, издревле установленного канона?