

Максимилиан Александрович Волошин

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



Максимилиан Волошин

**Лики творчества. Из  
книги 3 (сборник)**

«Public Domain»

1910

## **Волошин М. А.**

Лики творчества. Из книги 3 (сборник) / М. А. Волошин — «Public Domain», 1910

«Когда в „Происхождении трагедии“ мы читаем, что театр – это аполлиническое сновидение, сброшенное, как покров, на мир дионисийского безумия, мы воспринимаем эти прекрасные образы как истину, но истину отвлеченную и от нас бесконечно далекую. Мы относим ее ко временам Эсхила и Софокла, но вовсе не соединяем с реальностями современного театра и не стараемся осветить этими образами нашу ежедневную действительность...»

© Волошин М. А., 1910

© Public Domain, 1910

## Содержание

Театр как сновидение	5
Разговор о театре	11
Достоевский и русская трагедия	15
Русская трагедия возникнет из Достоевского	15
Конец ознакомительного фрагмента.	17

## Театр как сновидение

Когда в «Происхождении трагедии» мы читаем, что театр – это аполлиническое сновидение, наброшенное, как покров, на мир дионисийского безумия, мы воспринимаем эти прекрасные образы как истину, но истину отвлеченную и от нас бесконечно далекую. Мы относим ее ко временам Эсхила и Софокла, но вовсе не соединяем с реальностями современного театра и не стараемся осветить этими образами нашу ежедневную действительность.

Между тем каждая идея, каждое отвлеченное положение, какие бы отдаленные моменты в развитии нашего духа они ни объясняли, становятся для нас живыми и действительными лишь тогда, когда мы находим для них место внутри нас самих и они начинают проникать всю обыденность, нас окружающую.

Наше «я» – свиток. Наше тело – летопись мира. Оно есть точный отпечаток всей нашей эволюции во вселенной. Искрой сознания освещены только самые последние строки этого гигантского свитка. Если бы мы могли развернуть его, то в извилинах нашего мозга раскрылась бы вся человеческая история; если бы мы смогли пройти сознанием по всем разветвлениям нашей нервной системы, то мы бы узнали изнутри историю царства позвоночных, в кровеносной системе угадали бы волны, течения, приливы и отливы древнего океана – праотца жизни, в строении костного нашего остова нам открылась бы вся геологическая история земного шара, а еще глубже, в плодотворящих и оплодотворяемых клеточках, мы открыли бы кружения солнца и пляски вселенных. И надо сказать, что все факты внешнего опыта и исследования становятся для нас творческими и живыми лишь тогда, когда мы, хотя бы смутно, нащупаем их место в этой летописи внутреннего «я».

Поэтическое уподобление становится прекрасным (т. е. из метафоры превращается в символ) только тогда, когда оно приближается к научной истине. А научная истина бывает убедительна только в том случае, если она доведена в своем обобщении до высоты поэтического символа.

Вот пример. Одно из древних, но не иссякших и не утомленных поэтических уподоблений сравнивает сердце с океаном и любит говорить о приливах и отливах любви. Научная теория Рене Кентона, исходя от исследований о температуре крови и морских глубин, процентного содержания соли в крови и в морской воде, устанавливает, что океан был первой жизненной средой, в которой развивались организмы, а что кровь, текущая в жилах живых существ, есть тот океан, в котором они возникали и который пронесли внутри себя вместе с его средней температурой и химическим составом. Научное исследование и поэтическое уподобление сливаются в одном символе. Объективно установленный факт мы нащупываем в глубине свитка нашего «я».

Наше дневное сознание – только малая искра, мерцающая над вселенными мрака.

Но при вопросе о сновидении нам вовсе не необходимо спускаться в самые глубины мрака. Сновидения приходят вовсе не из глубин мрака. Они в точном смысле составляют его кайму, они живут на той черте, которой день отделяется от тьмы. Искра нашего дневного сознания была подготовлена и рождена великим океаном ночного сознания.

С этим океаном мы не расстаемся. Мы носим его в себе, мы ежедневно возвращаемся в него, как в материнское чрево, и, погружаясь в глубокий сон без видений, проникаемся его токами, отдаемся силе его течений и обновляемся в его глубине, причащаясь в эти моменты довременному сну камней, минералов, вод, растений.

Сновидения возникают лишь на границе этого темного и внеобразного мира. Их можно сравнить с предрассветными сумерками, сквозь которые светит заря близкого дня. Образы, в них возникающие, смутны, расплывчаты и громадны. Нельзя определить, что они: теневые ли отсветы великой ночи с ее сознанию неведомою жизнью или призрачные светлы и

отблески дневной, солнечной действительности. Мир внешней реальности брезжит сквозь эти обманные многоликие сумерки, которые сочетают в себе свойства сознания со свойствами подсознательной ночи.

Гавелок Элис в книге «Мир сновидений» говорит: «Засыпая, мы возвращаемся в наше темное и древнее обиталище, в жилище теней, не освещенное ни одним лучом, непосредственно упавшим из внешнего мира, из пробужденного сознания. Нас уносит по его залам вне всякого личного и сознательного волея. Мы скитаемся по шатким и пыльным лестницам; нас чаруют странные звуки и запахи, поднимающиеся из таинственных закоулков. Мы проходим мимо призраков, ускользящих от нашего сознания. И лишь в тот момент, когда мы снова возвращаемся к дневному миру, лишь на одно мгновение луч солнца просачивается в темное жилище, прежде чем двери успеют закрыться за нами. Быстрым взглядом мы успеваем охватить те комнаты, по которым мы блуждали, и у нас остаются лишь отрывочные воспоминания о жизни, которую мы там вели, – но вскоре все растворяется и стирается дневным светом, и если несколько часов спустя мы захотим припомнить снова те странные сцены, которых мы были свидетелями, то случается обычно, что от ночных видений осталось только несколько туманных обрывков, соединить которые мы больше не в состоянии».

Ночная природа сна подчеркивается еще тем, что мы никогда не видим во сне солнца, как утверждает психолог Анри Диркс. Сновидения развертываются в мире темном и при свете иного сознания, различного от нашего, по законам иной логики.

Это состояние, знакомое каждому в моменты засыпания и в моменты возвращения из сна, – в известную эпоху, при самом начале всемирной истории, было нормальным состоянием всего человечества. Мир действительности, брезживший перед глазами человека, осознавался в сказках и мифах. Сказки и мифы были в точном смысле сновидением пробуждавшегося человечества. Утверждения Лукреция, что боги впервые явились людям в формах сонного видения, относятся именно к этому состоянию-человеческой души.

Ницше называет человека обезьяной, которая сошла с ума; несомненно, что в то время, когда в тусклом сознании древнего зверя стали выявляться образы богов и титанические олицетворения сил природы, – это было безумием. Зверь сошел с ума. Наша научная мысль по отношению к древнему звериному сознанию есть именно то систематическое безумие, о котором упоминается в «Гамлете».

Безумие человеко-зверя отличалось буйством и пароксизмами исступления. Древнее зверство, потревоженное в душе человека, выражалось убийствами и человеческими жертвоприношениями.

Древнеэллинический мир захватывает один край человечества, еще не вышедшего из этой стадии развития. Сумасшедшую обезьяну лечили музыкой и вином. Ей помогали окончательно сойти с ума.

В мистериях Диониса кровь претворялась в вино, как позже в таинствах Христа вино обратно было превращено в кровь в ознаменование новой ступени божественного безумия.

Сочетание вина и музыки в дионисических оргиях порождало танец. Оргии были очистительными обрядами, во время которых неистовое возбуждение зверя, требовавшее убийства и крови, выявлялось посредством музыкального ритма в пляску.

Между кровавым безумием зверя в человеке и миром сновидений существуют какие-то тайные связи. Тацит свидетельствует о том, что Нерон в первый раз в жизни увидел сон после убийства Агриппины. Только матерубийство смогло растворить «роговые ворота» сновидения в его тяжелой животной душе.

С другой стороны, такая же связь существует между стихийными судорогами народов и танцем. Безысходные ужасы тысячного года находят себе предохранительный клапан в повальных плясках, охватывавших целые города и области, а кровожадные исступления террора разрешаются в безумии танцев Термидора.

И сновидение и танец представляются явлениями если не равносильными, то психологически возникающими в пределах одной и той же душевной области.

Чтобы определить пределы и смысл этой области, надо обратиться к воспоминаниям личной нашей жизни. В период детства мы переживаем все историческое развитие человечества. Наши детские игры во всем их многообразии повторяют основные душевные состояния дионисического момента истории.

Мы видим те же кровожадные инстинкты: игры в войну, в разбойников, в охоту, в убийства. То же исступление души, ищущее себе разрешение в усиленном физическом движении, которое, будучи пронизано ритмом, становится пляской. Та же способность мгновенного претворения реальностей жизни в формы сновидения. Тот же брезжущий рассвет между ночью и днем души.

Между творчеством детских игр и тем состоянием духа, в котором человечество создавало сказки и мифы, – нет никакой разницы. Игра – это одна из форм сновидения, не больше. Это сновидение с открытыми глазами. Танец – действенное, мускульное выражение его.

В игре творческий ночной океан широкими струями вливается в узкую и скупую область дневного сознания.

Тот, кто сохраняет среди реальностей дневной обыденной жизни неиссякающую способность их преобразования в таинствах игры, кто непрестанно оплодотворяет жизнь токами ночного, вселенски-творческого сознания, тот, кто длит свой детский период игр, – тот становится художником, преобразителем жизни.

Анализируя детские игры, мы найдем три различных типа:

I. Тип игры действенной, буйной, выражающейся в движениях, соответствующей оргическому состоянию дионисийских таинств. Опынение воли.

II. Тип спокойного созерцания проходящих картин. Сновидение в теснейшем смысле. Греза с открытыми глазами, как при чтении захватывающего романа. Опынение чувств.

III. Тип творческого преобразования мира. Характер этих игр очень точно передан в книге Кеннет Греем «Золотой возраст» и рассказах Аделаиды Герцык «То, чего не было». У человека взрослого этот тип игры становится поэтическим творчеством. Это опынение сознания.

Обратимся теперь к театру.

Первое, что поражает при знакомстве с театральной техникой, это то, что логика реальной действительности и логика театра не совпадают.

Обычный реальный предмет, перенесенный на сцену, там перестает быть правдоподобным и убедительным; между тем как театральные знаки, совершенно условные и примитивные, становятся сквозь призму театра и убедительными и правдоподобными.

Марсель Швоб, рассказывая о репетициях «Анабеллы и Джиованни» Вебстера, ставившейся в его переводе, передает следующий любопытный случай. В одной из самых патетических сцен этой жестокой трагедии герой выходит на сцену, неся на конце меча сердце своей возлюбленной, только что им убитой. Желая придать этой сцене больше реализма, режиссер попробовал на генеральной репетиции нацепить на меч настоящее, анатомическое сердце только что зарезанного барана. Этот комочек синего мяса не произвел никакого впечатления на зрителей. Он был непонятен – нереален. Когда же на спектакле герой выбежал на сцену, неся на мече большое сердце, вырезанное из красной фланели в форме червонного туза, то зрители затрепетали от ужаса.

Почему настоящее сердце, перенесенное на сцену, нереально, а сердце, вырезанное из красной фланели в форме червонного туза, дает весь трепет реальности?

Очевидно потому, что театр имеет дело не с реальностями вещей, а только с их знаками. «Все преходящее – только знак».

В японском классическом театре, когда героиня пронзает себе грудь – она при этом выпускает из руки развертывающуюся алую ленту. Это кровь. Такой же знак, как фланелевое сердце. Для чистой театральной эмоции этого вполне достаточно. Ясно, что здесь скрыт точный закон. Реальны только знаки вещей, а внешние формы их не имеют в этом мире значения. Всякие превращения внешних форм ни в театре, ни в сновидении не вызывают удивления.

Это сразу освещает смысл театральных декораций. Они должны быть *не изображениями, а знаками* действительности.

Можно предположить поэтому, что тенденция к упрощению декораций в принципе как будто имеет смысл. Однако фактически это не так. Те упрощенные декорации, которые нам приходилось видеть за последние годы, вовсе не вызвали в нас особенно сильной и чистой иллюзии. Они были любопытны, красивы, но развлекали глаз своею непривычностью. Убедительности в них не было.

Между тем из самых обыкновенных театральных декораций зритель бессознательно отбирает те элементы, которые ему необходимы.

Мне вспоминается такой пример театральной иллюзии. Одна пьеса Жана Лоррена, шедшая в театре «Grand guignol» и сделанная мастерски в духе этого театра, начиналась так:

Поздний час ночи. Отдельный кабинет большого ресторана. Двое молодых людей расплачиваются по счету и уходят. В то время как один, лицом к зрителю, говорит с лакеем, второй стоит спиной и разглядывает себя в зеркало. Лицо этого юноши замечательно, и вокруг этого лица сплетаются все дальнейшие ужасы пьесы. Передавая впоследствии содержание пьесы, я рассказывал о мастерском приеме, которым это лицо впервые было показано зрителю отраженным в зеркале. Это отражение сразу делало его особенным и сосредоточивало на нем внимание. Но здесь я поймал себя, внезапно сообразив, что зеркало, висящее в глубине сцены прямо против зрителей, могло быть только нарисованным и отразить лица ни в коем случае не могло.

Аналогичный случай передавал мне Ф. Ф. Коммиссаржевский. Во время постановки «Фауста» возник вопрос: как изобразить пуделя. Настоящий пудель, приглашенный для этой цели, вел себя прекрасно и делал по проводке те круги, которые было нужно. Но при его появлении в публике неизбежно срывался смех: живой пудель был нарушением сценических реальностей. Он вносил логику другого мира. Он был неубедителен. Тогда пудель был устранен совершенно, Фауст обращался со своими словами к пустому, темному пространству. После первого представления один из зрителей говорил, что особенно жуткими показались ему прыжки пуделя в темноте.

Декорации на сцене совершенно аналогичны игрушкам в детской. Игрушки мертвы, пока ребенок не начинал играть в них.

Существуют игрушки очень удобные для игры, а в другие играть совершенно невозможно. Нельзя играть в игрушки сложные и механические – каждый ребенок это знает и инстинктивно спешит их сломать, т. е. разложить на основные элементы, способные к преобразению в таинствах игры. Нельзя играть в игрушки слишком дорогие, роскошные и натуральные. Для игры «матрешка» всегда удобнее, чем парижская кукла в человеческий рост. Нельзя играть в игрушки, являющиеся произведениями искусства. (Хотя, конечно, и произведение искусства может быть превращено в игрушку, но при этом оно лишается всего ореола искусства и становится просто куском камня, фарфора, дерева).

У детских игрушек есть своя генеалогия: они происходят по прямой линии от тех первобытных фетишей, которые вырезывал и которым поклонялся древний человек. Игрушки – современники того самого периода человеческой истории, который в своих играх переживают дети. Матрешки, паяцы, медведи, деревянные лошадки – это древнейшие боги человечества. Поэтому между ними и детской душой существует живая и реальная связь. Искус-

ство не может подменить ее. Оно строит из признаков и свойств, а игра имеет дело только с сущностями. Мир может быть создан только из «ничего» (но: «В твоём ничто надеюсь все найти я»).

Упрощенные декорации «Карамазовых» и «Идиота», креговские ширмы в «Гамлете» – это то же самое, что стилизованные новейшие немецкие игрушки или игрушки Бартрама по отношению к настоящему «Мужику и медведю». В них нет тайной связи с глубочайшими областями воспоминаний. Они возможны. Но в них нет необходимости.

Важно совсем не то, как зрители будут глядеть на декорации, а насколько актеры будут им верить, насколько они действительно, как дети, будут *играть в них*. Только одна игра делает декорации убедительными. Для зрителя оживут и станут видимыми лишь те предметы, которые войдут в круг игры. Остальное и лишнее не будет мешать. Дети знают, что играть в той комнате, где много наставлено вещей, очень весело, хотя и не все вещи входят в круг игры. При сложно реальных постановках Художественного театра зритель отбирает из предлагаемого ему обилия то немного, что ему нужно для иллюзии. И он удовлетворен. Между тем логически осмысленные упрощения всегда мешают, как немецкая стилизация игрушек. Принцип упрощения верен по существу. Но применение его не может быть достигнуто логическим путем. Оно возможно только долгим опытным исканием при помощи интуиции актера и способности к восприятию зрителя.

Законы сценической иллюзии надо искать в логике детских игр.

Я остановился на декорациях как на простейшем из элементов сцены. Законы сновидения или игры, которыми управляется театр, здесь выявлены более наглядно.

Театр в целом представляет явление несравненно более сложное, так как создается из трех порядков сновидений, взаимно сочетающихся: из творческого преображения мира в душе драматурга, из дионисической игры актера и пассивного сновидения зрителя.

Сновидение зрителя является моментом, решающим судьбу театра, так как от его воспринимающих и преображающих способностей зависит объединение всех элементов, образующих театр.

В этих трех элементах мы узнали те три вида игры (или сновидения), о которых мы говорили раньше.

Поэт преображает действительность мира в своем творческом сне. К нему больше всего относятся слова Ницше об аполлиническом сновидении. В мировой творческой ночи он творит сияющие анфилады снов, разворачивает стройные архитектуры действия и находит то перспективное единство, из которого лучатся все во внешнем мире разрозненные явления жизни.

Зритель ближе всех стоит к психологии простого физиологического сна. Он спит с открытыми глазами. Его дело в театре – не противиться возникновению видений в душе. Он должен уметь внимательно спать, талантливо видеть сны.

Наконец, актер переживает тот тип сновидения, который ближе всего стоит к дионисийской оргийности или к детским играм в войну и в разбойники. Чем искреннее актер играет в пьесу, играет в то действующее лицо, которое он изображает, тем убедительнее будет пассивное сновидение зрителя.

«Мысли и чувства, – говорит поэт Кольридж, – заключают в самих себе силу, не зависящую от акта суждения или понимания, посредством которых мы утверждаем или отрицаем существование реальностей, им соответствующих. Таково обычное состояние души в сновидении. Присоедините сюда добровольный отказ воли от одной из своих функций и вы получите верную теорию театральной иллюзии».

Наше дневное – логическое – сознание постепенно высвобождается из ночного, интуитивного, сонного сознания. Последнее господствует в нас не только во время нашего сна, но и во время бодрствования, когда мы действуем под влиянием желаний, страстей и чувств.

Театр как исторический пережиток того периода истории, когда дневное сознание выделялось из сонного в Дионисовых оргиях, и как та реторта, в которой и теперь ежеминутно совершается преобразование текущих реальностей жизни, является органом сонного сознания в его чистом виде.

Поэтому законы театра тождественны с законами сновидения.

## Разговор о театре

– Ваше впечатление от «Бранда»?

– Очень плохое. Я и самую пьесу считаю слабой. А вам, конечно нравится?

– Больше чем нравится. Я был потрясен. В некоторых местах даже слезы давили горло.

И в настоящую минуту за ваше отрицание питаю-к вам ярую ненависть.

– Напрасно. Я прав и могу вам доказать последовательно и с логической неизбежностью, что «Бранд» поставлен плохо.

– Наш спор не равен. Критическое отрицание – это высшее оскорбление для восторга. Анализ находит свое естественное выражение в словах, а восторг в действии.

– Вы хотите мне напомнить о том, как горевший священным восторгом Николай Чудотворец зашил скептика Ария на Никейском соборе?

– В сущности это единственный ответ. В области споров отрицание всегда сильнее утверждения. Это основная истина эристики. Когда в логическом споре восторг встречается с логикой, это ведет к неизбежным катастрофам. Я вполне понимаю и оправдываю св. Николая.

– Но вы не станете подражать ему? Отрицать того, что ибсеновский «Бранд» искажен – нельзя. Он укорочен почти на треть. Вы хотите сказать, что он слишком длинен и утомителен для сценической постановки в своем полном виде? Зачем же ставить именно его? У Ибсена много хороших пьес... Наконец, сокращения можно было бы сделать менее возмутительными. Выкинута лучшая сцена – побивание Бранда камнями. Пропущен такой значительный символический момент, когда он бросает ключи от церкви в ручей. Потом я утверждаю, что самая обстановка плоха. Я могу признать реализм, но я требую в таком случае, чтобы реализм был доведен до конца. Они меня должны заставить верить, в то, что эти скалы действительно скалы, а не папье-маше и что это действительно волны бушуют в сцене второго акта, а не движутся две разрисованные полосы картона в разные стороны. Если б они делали так, чтобы воды совершенна не было видно, а волнение передавалось бы только беспорядочным движением мачт, тогда я имел бы иллюзию волнения. Наконец, движение воды можно передать посредством синематографа. Нет... если реализм в постановке, то реализм до конца. Я не признаю компромиссов. Все или ничего.

– Все или ничего? Ага, вы повторяете слова Бранда. И я ловлю вас на этом. Спектакль произвел на вас большее впечатление, чем вы хотите показать. Формально вы правы, но мне не нравится в ваших словах то, что я слышу в них отголосок общего московского отношения к Художественному театру. Меня удивляют эти намеренные придиры к мелочам, к слабостям и полное пренебрежение к действительным заслугам, к истинным завоеваниям.

– Художественный театр надоел. Видеть ежегодно одно и то же, одни и те же одинаково искусные приемы – это раздражает. Посмотрите на публику Художественного театра. Зачем она сюда приходит? Когда я бываю в опере, я вижу, что публика захвачена. Сюда приходят осуждать и искать ошибок. В Петербурге или в Берлине Художественный театр должен производить большее впечатление.

– Я чужд этих счетов с Художественным театром. Я не читал ибсеновского «Бранда» раньше; пропуски и искажения текста не оскорбляли моего чувства. Без всякой предвзятой мысли я мог отдаться развертывавшемуся сну.

Зрелище «Бранда» потрясло меня и встревожило, как неотвратимые призывы Роланда рога тревожат эхо горных ущелий. Но призыв этот не был голосом Бранда, а голосом самого Ибсена. Я слышал проповедь и обличение, произносимое многогласным зыком органа. Люди и горы развертывались, как чудовищные метафоры этой проповеди. Сам Бранд был только одной из риторических фигур в потоке этого нечеловеческого пафоса. Я не знаю,

были ли повторены все слова, написанные Ибсеном, но я слышал голос Ибсена. Много ли можно припомнить театральных зрелищ, которые настолько сливались бы в единый организм, чтобы за голосами актеров был слышен голос самого поэта? Я утверждаю, что Ибсен в «Бранде» говорил настолько же ледниками и лавинами Норвегии, насколько и монологами Бранда. В декорациях «Бранда» не меньше лиризма, чем в проповеди. В постановке Художественного театра и то и другое слилось для меня воедино.

– Вы удовлетворяетесь малым.

– Это значит только то, что я сумел остаться зрителем и избег опасности стать ценителем. Вы не чувствуете, что отношение аналитическое противоречит самой основе восприятий искусства? Каждое произведение требует, чтобы вы отделились ему хотя бы на мгновение, но всецело, бездумно, безраздельно. Иначе как сможет оно расцвести в вашей душе? Вы, утонченные и требовательные ценители, сами лишаете себя меда цветов, а он доступен каждой наивной душе. Когда я вижу людей, растроганных безвкусными стихами, наслаждающихся зрелищем безграмотной живописи, потрясенных до слез плохой мелодрамой, я не презираю, а завидую им. Силе их творчества завидую. Плохое и несовершенное они преобразуют и закалывают в своей душе, делая его совершенным и прекрасным. Тот, кто приходит в экстаз перед заведомо бездарной вещью, еще не доказывает этим своего безвкусица. Его восторг – признак того, что он сам творец и художник.

Момент восприятия перед лицом искусства настолько же священен, как момент творчества. Восприятие – это жертва.

Нельзя быть потрясенным, не отдав душу свою целиком вихрю драматического действия. Театр требует от зрителя полного отречения от своего «я». Священное значение театра в том, что действие созерцаемое вынимает нас на несколько мгновений из нашей личной скорлупы и растворяет наше «я» в ином мире.

Анализ и критика не позволяют личности отречься от себя. Они замыкают душу в непроницаемые брони. А трагическое видение может вырасти только в том, кто пришел с открытой и незащищенной душой. Тому и судить. Прежде всего надо признать ту истину, что театр совершается не на сцене, а в душе каждого отдельного зрителя. Кроме ответственности театра есть еще ответственность зрителя. В неудаче пьесы зритель может быть виноват настолько же, насколько автор, режиссер и актеры. Как хотите вы испытать драматическую эмоцию, когда вы сами утверждаете, что театр вообще не действует на вашу художественную впечатлительность?

– Да. Я вообще мало реагирую на впечатления сцены. Но я объясняю это несовершенством и устарелостью сценических приемов. Не говоря уже о театре упрощенном и символическом, который, разумеется, мог бы дать новый трепет моей душе, я нахожу, что и реальный театр далеко еще не исчерпал все свои средства.

– Конечно... Если бы появился режиссер, совмещавший в своем лице физика и художника... Леонардо да Винчи.

– Нет. Просто все условия современной сцены еще до сих пор не исчерпаны. Почему, например, мы обречены на существование рампы и кулис?

– Как же вы уничтожите их? Греческая орхестра? Сцена на открытом воздухе?

– Зачем? Мы сейчас говорили не о создании совершенно нового театра по образцу старых, а о продолжении, о развитии существующего. Не выходя из имеющихся архитектурных форм, мы можем уничтожить рампу и кулисы, устроив сцену несколькими ступенями, так, чтобы она постепенно спускалась вниз под партер. И тогда для выхода актеров были бы открыты все четыре стороны, а не три традиционных. Для массовых сцен, для изображения толпы это чисто архитектурное и притом техническое усовершенствование может иметь громадное значение. Этим естественно уничтожится рампа и все связанные с ней условности.

– Рампа настолько вошла в организм нашей сцены, что я бы совсем не хотел уничтожить ее.

– Рампа создавалась случайно. В бедных или импровизированных театрах ставили ряд свечей. Нам трудно в настоящее время представить себе театр времен Шекспира, когда первые ряды – аристократы, театральные *habitués*,<sup>1</sup> – сидели на самой сцене и актеры, играя, спотыкались об их ноги.

– Нет, для меня рампа – световая занавесь, отделяющая сцену от зрителя, имеет внутреннее значение. Физиологическое, быть может. Вы знаете, что я рассматриваю театр как сонное видение... Случалось вам анализировать и наблюдать процесс возникновения снов? Не знаю, общий ли это закон и у всех ли так бывает, но у себя я наблюдал четыре ступени при возникновении видений, живущих по ту сторону глаза. Первая ступень: когда закрываешь глаза и видишь различные цветочные и световые симметричные узоры – вроде узоров обоев. Это, конечно, обусловлено движением крови и отблесками света, проникающего снаружи. Вторая ступень – это различные простейшие формы предметов – воспоминания глаза. Один за другим вдруг возникают одинокие предметы: дерево, ветвь, жертвенник, комната. Иногда это – отрывочные воспоминания глаза. Иногда они кажутся условными знаками, символами, иероглифами какого-то разрозненного древнего алфавита. Они недвижны, как рисунки. Появятся и уйдут. Третья ступень – это движущиеся образы. Вы наверно наблюдали их в том промежутке между бодрствованием и сном, когда сознание еще не заснуло, а сны уже плывут по поверхности глаза. Они изменяются и плывут постепенно и независимо от моей воли, как цветы мыльных пузырей. Они яркие и в то же время прозрачны. Точно отражение неба и облаков на поверхности прозрачной воды, когда снизу сквозит дно. Иногда видишь сон, а в то же время еще можешь наблюдать обстановку и стены комнаты, в которой лежишь. Это третья ступень. После наступает полный мрак, точно спускаешься быстро в колодезь. Это уже сон. Но при упражнении можно пройти этот черный коридор, сохраняя сознание. И тогда наступает четвертая ступень. В глубине возникает необыкновенно четкое видение. Более четкое, чем обычное видение глаза. Четкое, как фотография. Его можно остановить, можно наблюдать, даже можно вернуть, когда оно прошло. И его особенность в том, что оно как-то не занимает всего поля зрения, а одну небольшую, отделенную рамкой часть среди мрака, в то время как оно само очень ярко освещено. Вот это именно видение мне и напоминает впечатление театра и световой завесы рампы. Это, быть может, чисто субъективное впечатление, но оно роднит меня с самой идеей рампы.

– А дальше за этой четвертой ступенью?

– Я думаю, что коридор этот ведет в те области, где начинается ясновидение. Но вернитесь к основным формам сцены.

Когда вы говорили о театре времен Шекспира, где публика сидела по обеим сторонам сцены, мне пришло в голову, что возможно полное отречение от всех обстановочных форм, которые, по-видимому, совершенно не дают вам никаких корней для иллюзии. Но для этого сцену нужно сделать круглой, как круг цирка. Зрители будут кругом со всех сторон. Декорации, таким образом, уничтожаются совершенно.

Остается не картина, не барельеф с лицами актеров, обращенными неизбежно к зрителю, как на портретах, а свободная скульптурная игра всего человеческого тела. Мимика лица переходит в мимику движений. Из предметов на этой круглой сцене, видимой со всех сторон, неизбежно остаются только те, что необходимы по ходу действия. Обстановка же – комната, пейзаж – будут возникать только в воображении зрителя. При этом можно ввести в практику старинный способ провозглашения перед началом акта ремарок автора. Область ремарок у современных драматургов обратилась в особый род поэтических форм. Искус-

---

<sup>1</sup> *завсегдатаи (франц.).*

ство описания достигло в этой области своих наивысших степеней и поразительной сжатости. Зрители не должны быть лишены этого лица современной драмы. И я вполне согласен с идеей Федора Сологуба, который предлагал при постановке «Балаганчика» Блока, чтобы ремарки автора провозглашались им самим, как заклинания, и вслед за тем чтобы возникало сценическое действие. При круглой сцене это станет необходимым и совершенно логичным.

– Как же относитесь вы к попыткам упрощения театра Коммиссаржевской?

– В принципе я им очень сочувствую, но результаты не удовлетворяют меня. Я боюсь, что Мейерхольд слишком фантазер, слишком литератор, а не актер. Если бы нам нужно было самим провести в жизнь те смелые перестройки сцены, о которых мы только что говорили, то, конечно, нам бы этого не удалось. У нас нет достаточного знания традиций и психологических условий сцены. Есть ли у Мейерхольда священный трепет перед традициями? Надо любить то, что ломаешь. Только тогда на этом месте можно строить. В разрушении должна быть жертва, иначе разрушение не имеет смысла.

– Но Мейерхольд, – разве он так безжалостно ломает и разрушает?

– Нет. Практически вся его тенденция сводится к тому, чтобы дать сцену как плоскость. Всю систему декораций свести до живописного панно, а актеров слить с ним, сделать плоскими, условными, барельефными. Если бы он сам был живописцем, то это, быть может, удалось бы ему, и мы имели бы весьма любопытное и красивое зрелище. Но это была бы только одна из многих возможностей сцены, а не реформа театра. Но театр Коммиссаржевской прибегает к декоративным талантам художников московской группы – Сапунова, Судейкина, Денисова. Всех их можно ценить как колористов, но ни у одного из них нет таланта конструктивного. Они не умеют рисовать. А живописная конструктивность, архитектурность – вот что необходимо для проведения в жизнь идей Мейерхольда. Той же конструктивности не хватает и в барельефных группах актеров. Почти не чувствуется руки живописца и скульптора. В упрощении обстановки я не вижу последовательной логичности. Далеко не все детали сцены обусловлены необходимостью сценического действия. На упрощение есть только намеки, но истинного упрощения я не вижу.

– Постановки в театре Коммиссаржевской мне представляются игрой любителей.

– В них мало чувствуется внутренней радости. Что, например, страшно иллюзирует в постановке «Бранда» – это сосредоточенная сила, связавшая все – театральное зрелище и декорации, и слова – в единый сценический организм. Я не согласен в принципе с приемами Художественного театра, но они производят на меня несравненно большее впечатление, чем приемы Мейерхольда, с которыми в принципе я согласен.

– Спектакли Мейерхольда все-таки только одна из репетиций в Художественном театре.

– Я с большим нетерпением жду постановки гамсуновской «Драмы жизни» в Художественном театре, в которой он должен применить новые приемы упрощения, выработанные в театре «Студия», в котором работал и Мейерхольд. И от Художественного театра я жду более последовательного и законченного проведения в жизнь этих принципов.

## Достоевский и русская трагедия

### Русская трагедия возникнет из Достоевского

Москва занята вопросом о кризисе театра.

О «кризисе театра» читаются лекции, устраиваются диспуты, пишутся статьи, звенят имена Гордона Крэга, Рейнгардта, Гуго Вольфа... Но никому не приходит в голову, что говорить о кризисе европейского театра вообще – невозможно, так как театр искусство исключительно национальное и всегда точно соответствующее возрасту души каждого народа.

Возможно говорить о кризисе театра немецкого, театра английского, театра русского, но о кризисе театра вообще говорить нельзя.

Существует ли кризис русского театра?

В понятие театра входят и сцена, и драматическая литература. История русской сцены за XIX век представляет блестящую страницу театрального творчества. Острота же современных сценических исканий, опытов и попыток указывает только на жизненность русской сцены, на хорошую, честную школу, на готовность принять и претворить в себе то драматическое содержание, которое будет создано драматургами из русской действительности.

Что касается драматической литературы – дело обстоит совершенно иначе. Не только русской трагедии, но и русской драмы еще не существует.

Существовала русская бытовая комедия: Грибоедов, Гоголь, Островский. Она творилась в рамках западных драматических формул. С известных точек зрения – она блестяща. Она пыталась воспринять в себя и драматическое содержание. Но русская драматическая пьеса обнаруживала всегда парадоксальное стремление стать эпосом. В летнем затишье тургеневских пьес время течет медленно, и чувства сменяются неторопливо. Драмы помещицкой жизни развиваются вне слова, вне жеста, охватывая пространство всей жизни.

Пройдя сквозь опрозраченный и успокоенный театр Тургенева, русская пьеса закончилась драматическим пейзажем в образе театра Чехова, и пути русской драматической литературы на этом оборвались.

Что русская драматическая литература прекратилась вместе с Чеховым, в этом нет ничего удивительного.

Славянская душа трагична в своей сущности. Сравните ее с душою других европейских рас: она отличается от них и глубиною своих эмоций, и напряженностью совести, и остротой трагических противоречий. Она катастрофична. Она живет детской и гениальной интуитивностью.

Во всем, что касается методического напряжения воли и последовательного логического мышления, – русские ниже европейцев. Но их мир душевных переживаний бесконечно глубже и полнее. И это свойство не только национальной молодости, но и самого характера славянской души.

Бытовая комедия могла у нас процветать только временно; только потому, что эта сторона жизни легче укладывалась в готовые формулы, целиком взятые из западного театра. Для трагедии же, выявляющей самую глубинную и самую индивидуальную сущность национальной души, необходимо создание своих собственных национальных форм.

Комедия, как вообще стихия смеха, отвечает по своему существу охранительным инстинктам общности. Она предостерегает об опасных симптомах разложения и болезни бытовых основ.

Но какая же бытовая комедия могла развиваться у народа, который только и делает, что своевольно ломает все бытовые рамки и рвет преемственные связи между поколениями?

Выработанных западным театром форм было достаточно для русской комедии. Формы трагедии же могут возникнуть только из органического развития театра.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.