



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 заушил скептика Ария на Никейском соборе?¹

— В сущности это единственный ответ. В области споров отрицание всегда сильнее утверждения. Это основная истина эристики.² 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.³ 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 разрисованных полосы картона в разные стороны. Если б они делали так, чтобы воды совершенно 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.⁴

— 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 придирики 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 отаться 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 отдались 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, растроенных безвкусными стихами, наслаждающихся зрелищем безграмотной живописи, потрясенных до слез плохой мелодрамой, я не презираю, а завидую им.⁵ Силе их творчества завидую. Плохое и несовершенное они преображают и закаливают в своей душе, делая его совершенным и прекрасным. Тот, кто приходит в экстаз перед заведомо бездарной вещью, еще

не доказывает этим своего безвкусия. 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 беззащитной 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,⁶ 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 создалась случайно. В бедных или импровизированных театрах ставили ряд свечей. Нам трудно в настоящее время представить себе театр времен Шекспира, когда первые ряды — аристократы, театральные *habitué's*,* — сидели на самой сцене и актеры, играя, спотыкались об их ноги.

* завсегдатай (франц.).

— 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...⁷ 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 цветовые и световые симметричные узоры — вроде узоров обой. 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 ярки 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 стариный способ провозглашения перед началом акта ремарок автора. Область ремарок у современных драматургов обратилась в особый род поэтических форм. Искусство 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,⁸ 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 Комиссаржевской?

— 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 Комиссаржевской 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 Комиссаржевской 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,⁹ 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.

