

Максимилиан Александрович Волошин

Мысли о театре



Максимилиан Александрович Волошин

Мысли о театре

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22832907

Аннотация

«Театр есть слияние трех отдельных стихий – стихии актера, стихии поэта и стихии зрителя – в едином мгновении. Актер, поэт, зритель – это осязаемые маски тех трех основных элементов, которые образуют каждое произведение искусства...»

Содержание

1	4
2	9
3	11
4	13
5	16
6	19

Максимилиан Волошин

Мысли о театре

1

Театр есть слияние трех отдельных стихий – стихии актера, стихии поэта и стихии зрителя – в едином мгновении.

Актер, поэт, зритель – это осязаемые маски тех трех основных элементов, которые образуют каждое произведение искусства.

Момент жизненного переживания, момент творческого осуществления и момент понимания – вот три элемента, без которых невозможно бытие художественного произведения. Они неизбежно присутствуют как в музыке, так и в живописи, так и в поэзии. Там они могут осуществляться последовательно в одном и том же лице, хотя это не неизбежно. Возьмем возникновение поэтического произведения. Сперва момент жизненного переживания, доступный любому человеку, но только из поэта делающий поэта, Гёте не даром требовал, чтобы в основе каждого художественного произведения лежал случай жизни.

Затем, иногда спустя много лет, наступает творческое осуществление: смутное жизненное переживание воплощается в слова. Слова могут говорить о совершенно ином, но жизнь,

их одухотворяющую, будет давать отстоявшаяся воля пережитого.

Эта воля скрыта в них потенциально. Она проявится и вспыхнет только в последний момент, определяющий бытие произведения, – в момент понимания. Момент понимания по объективному значению своему в искусстве не только не ниже, но, может быть, выше чем творчество.

Художественное произведение начинает существовать, как живая и действующая воля, не с того момента, когда оно создано, а с того, – когда оно понято и принято.

Первым понимателем произведения может быть сам же поэт. Вся заключительная работа и окончательная художественная отделка основаны на этом понимании.

Но точно так же, как первый момент жизненного переживания, так и третий момент понимания могут, но вовсе не должны, совмещаться в одном лице. Поэт может создать произведения, одухотворенные волей не своих, а чужих переживаний, интуитивно им понятых, и в то же время может сам совершенно не понимать им созданного. Мы имеем слишком много примеров такого непонимания, и слова Белинского молодому Достоевскому: «Да понимаете ли вы сами, что вы написали?» – останутся классической формулой. Творческий акт понимания принадлежит читателю, которым в данном случае был Белинский, и от талантливости, восприимчивости или бездарности читателя зависят бытие и судьба произведения.

Ясно, что здесь мы имеем дело с правильно построенной диалектической триадой: переживание – это положение, творчество – по внутреннему смыслу своему противоречащее переживанию – противоположение, понимание – обобщение.

То, что существует в виде отдельных идеальных и разновременных моментов в каждом из простых искусств, мы видим – в виде трех конкретных сил, слившихся в одном и том же мгновении – в сложном искусстве театра.

Драматург дает схему жизненного переживания, чертеж устремлений воли. Актер, по самой природе своей составляющий противоположение драматургу, ищет для этой воли в глубине самого себя жестов, мимики, интонаций – словом, живого воплощения.

Противоположные устремления драматурга и актера должны быть слиты в понимании зрителя, чтобы сделаться театром. Зритель – такое же действующее лицо в театре, как и они. От его талантливости и от его бездарности всецело зависят глубина и значительность тех тез и антитез, широта тех размахов маятника, которые он может претворить и синтезировать своим пониманием.

В простых искусствах моменты творчества и понимания могут быть разделены между собою не только годами, но даже столетиями, как мы видим на примерах Леонардо да Винчи, Ронсара или Вико. В театре же все три стихии должны слиться в одном мгновении сценического действия, иначе они

не осуществляются никогда.

Это создает для театра условия существования, отличающие его от других искусств:

Театр не может творить для будущих поколений, – он творит только для настоящего.

Театр всецело зависит от уровня понимания своей публики и служит, в случае своего успеха, точным указателем высоты этого уровня для своего времени.

Театр осуществляется не на сцене, а в душе зрителя.

Таким образом, главным творцом и художником в театре является зритель. Без утверждения его восторга ни один замысел поэта, ни одно воплощение актера, как бы гениально ни были они задуманы, не могут по лучить своего осуществления.

Это создает для художников театра совершенно иные условия работы, чем в других искусствах. Здесь не может ставиться цель опередить свое время. У них одна задача, и более трудная и более глубокая – понять и изучить основные струны души своего поколения настолько, чтобы играть на них, как на скрипке.

Необходимость считаться с моральным и эстетическим уровнем своего времени вынуждает драматургов к известной примитивности и упрощенности, а одновременно создает то, что, спустя века, они являются для нас гениальными не только личным своим гением, но и гением всей своей эпохи.

Каждая страна и каждое десятилетие имеют именно тот

театр, которого они заслуживают. Это нужно понимать буквально, потому что *драматическая литература* всегда находится впереди своей эпохи.

2

За последние годы постоянно приходится слышать жалобы театральных режиссеров на переживаемый кризис театра. «Нельзя ли заменить актера каким-нибудь более подходящим материалом?» – спрашивают одни.

«Если драматурги не дают нам того, что нужно для сцены, то мы обойдемся и без них», – заявляют другие.

Такое отрицание то одного, то другого из трех элементов, составляющих театр, свидетельствует о том, что разлад действительно существует. Поэт, актер и зритель не находятся в достаточном согласии между собою, чтобы встретиться в едином миге понимания.

Режиссер по своему положению в театре является носителем замысла драматурга, руководителем творчества актера и пониманием идеального зрителя. Он тот, для кого театр является таким же простым искусством, как лирика для поэта и картина для живописца. Он объединяет в себе триаду театра. Поэтому в эпохи процветания театра, т. е. полной гармонии элементов, режиссер невиден, неошутим и неизвестен. Он исполняет свое дело незаметно. Слабый нажим правящей руки – и его роль исполнена. Ему не нужно ни инициативы, ни изобретательности.

Но если начинается разлад между зрителем, актером и автором, то режиссер силою вещей выдвигается на первое ме-

сто. Он ответственен за равновесие сил в жизни театра и потому должен восполнить то, чего не достает в данный момент.

Нервность, изобретательность и талантливость современных режиссеров больше, чем все иные признаки свидетельствуют о разладе театра. Одни режиссеры видят корень зла в несовершенстве актера, другие – в невежестве драматургов относительно условий и потребностей сцены. Правы и те, и другие. Но то, что и актеры разучились играть и драматурги – писать, указывает, что это два разветвления одной причины, которую надо искать в душе зрителя.

3

Постараемся взглянуть на организм театра, взяв точкой опоры не драматурга, не актера, а зрителя. История возникновения театра из Дионисовых действий, так, как ее представляют в настоящее время, является в виде постепенного отказа участников священной оргии от активности посредством выделения из своей среды сперва хора, потом одного, двух и, наконец, многих актеров. Театр возникает из очистительных обрядов. Безсознательные наплывы звериной воли и страсти, свойственные первобытному человеку, пронзаются музыкальным ритмом и находят исход в танце. Здесь и актер и зритель слиты воедино. Затем, когда хор и актер выделяются из сонма, то очистительный обряд для зрителя перестает быть действием, а становится очистительным видением, очистительным сновидением. Зритель современный остается по-прежнему тем же бессознательным и наивным первобытным человеком, приходящим в театр для очищения от своей звериной тоски и преизбытка звериных сил, но происходит перемещение реальностей: то, что он раньше совершал сам действительно, теперь переносится внутрь его души. И сцена, и актер, и хор существуют реальным бытием лишь тогда, когда они живут, преображаясь в душе зрителя.

Театр – это сложный и совершенный инструмент сна.

История театра глубоко и органически связана с разви-

тием человеческого сознания. Сперва кажется, что с самого начала истории мы застаем человека обладающим одним и тем же логическим, – дневным сознанием. Но мы знаем, что был же когда то момент, когда, обезьяна сошла с ума, чтобы стать человеком. Космические образы древнейших поэм и психологические самонаблюдения говорят о том, что наше дневное сознание возникло постепенно из древнего, звериного сонного сознания. Грандиозные, расплывчатые и яркие образы мифов свидетельствуют о том, что когда то действительность иначе отражалась в душе человека, проникая до его сознания как бы сквозь туманную и радужную толщу сна.

Если же мы сами станем анализировать свое собственное сознание, то мы заметим, что владеем им лишь в те минуты, когда мы наблюдаем, созерцаем или анализируем. Когда мы начинаем действовать, грани его сужаются, и уже все, что находится вне путей наших целей, достигает до нас сквозь толщу сна. Дневное сознание совсем угасает в нас, когда мы действуем под влиянием эмоции или страсти. Действуя, мы неизбежно замыкаемся в круг древнего сонного сознания, и реальности внешнего мира принимают формы нашего сновидения.

Основа всякого театра – драматическое действие. Действие и сон – это одно и то же.

4

Внутренний смысл театра нашего времени ничем не разнится от смысла первобытных Дионисовых оргий. Как те очищали человека от избытка звериной действительности и страсти, переводя их в ритм и в волю, так и современный театр освобождает зрителя от тяготящих его позывов к действию. Средства изменились и утончились: то, для чего надо было приводить себя в состояние музыкального иступления, стало совершаться посредством творимого искусством сновидения.

Зритель видит в театре сны своей звериной воли и этим очищается от них, как оргиасты освобождались танцем.

Отсюда основная задача театра – являть воочию, творить сновидения своих современников и очищать их моральное существо посредством снов от избытка стихийной действительности.

С этой точки зрения идеи о воспитательном значении театра получают новое освещение. Театр действительно служит делу утверждения общественности и гражданственности, но вовсе не проповедью тех или иных идеалов, вовсе не моральными и героическими примерами (это все «литература», ничего общего с театром не имеющая), а выявлением тех порочных инстинктов, которые противоречат требованиям «закона» данного исторического момента. Любой

театральный спектакль – это древний очистительный обряд.

Поэтому темой театральных пьес служит всегда нарушение закона. В эпохи стихийной и суровой воли рождается трагедия – очистительные сны о роковых страстях и о благородных порывах, нарушением закона превращающихся в преступление; в эпохи буйные и страстные процветает драма; в эпохи гражданственного успокоения и счастья – бытовая и сатирическая комедия: очистительные сны о мелких любовных и общественных пороках.

В каждый исторический момент у каждого народа театр представляет очистительную купель для тех возможных нарушений законности, грани которой точно определяются правовыми критериями народа. Эсхилова «Орестейя» и «La Dame de chez Maxime» с этой точки зрения являются двумя таинствами одного и того же обряда, и очистительная сила любого популярного фарса и водевиля ни чем не меньше, чем очистительная сила Шекспировской Трагедии.

Воспитательное значение театра не в том, что он кем-то и для чего-то руководит, а в том, что он является предохранительным клапаном нравственного строя. По содержанию репертуара и по форме пьес можно всегда с точностью судить, какие преизбытки угрожают стройности человеческого общежития.

Но в этом случае отнюдь не следует смешивать драматической литературы с театром, осуществленным в сновидении зрителя. Читая тексты Шекспира и Эсхила, мы имеем

дело с чистой литературой и совершенно не можем еще судить, сколько в этой литературе было «театра».

Об утверждении, о свершенности театра говорят только восторг зрителя, только аплодисменты залы¹.

¹ Несколько примеров, когда драматическая литература, ставшая ныне классической, не стала театром в момент своего возникновения. Во Франции в XVII веке полный провал на сцене потерпели «Скупой», «Мещанин во дворянстве», «Мизантроп», Мольера, «Баязет», «Британник» и «Федра» Расина, а наибольшим сценическим успехом века были «Тимократ» Томаса Корнеля и «Le Mercure Gelaut» Бурсо. И если нам нужно составить себе мнение о театре XVII века, то следует его составлять по этим средним пьесам средних авторов, потому что драматическая литература вышеупомянутая становится театром только в XVIII веке.

Причины театрального разлада, переживаемого русским театром, лежат прежде всего в душе зрителя. Поспешно идя культурно-историческими путями, мы растянулись на несколько столетий. Нет никакой возможности провести линию уровня законности в том обществе, где мораль сверхчеловека перепутана со «страхом Божиим». В России не было никогда единого всенародного театра. Русский театр был бытовым театром то того, то иного более или менее устойчивого класса общества, то купеческим, то дворянским, то чиновничьим: то театром Островского, то театром Грибоедова и Тургенева, то театром Гоголя. Русская интеллигенция, благодаря своему универсально-собирательному характеру, умела обобщать эти типы театра и создала на один момент свой собственный театр – театр Чехова.

Наивность и доверчивость – вот те таланты, которыми должен обладать зритель для создания великого театра.

Но наивность – это в несравненно большей степени свойство культуры, чем варварства. Истинно-культурному человеку свойственно с глубоким и наивным восторгом встречать все новые формы чужеземных культур; у него есть врожденный вкус к экзотизму. Варварам же свойственны скептичность и недоверчивость, а в увлечении – быстрая пресыщенность. В русском обществе существуют одновре-

менно: и глубокая, почти оскорбительная скепτικότητα по отношению к формам эстетическим, которыми оно так легко пресыщается, и наивная доверчивость в области вопросов моральных, правовых и религиозных.

Основная ошибка всех театральных опытов последних лет в том, что они стремились удовлетворить эстетическим требованиям публики. Это – задача совершенно невыполнимая, так как у русской публики пока еще нет эстетических потребностей, а есть только эстетические капризы и скептицизм варварской пресыщенности, который никогда не даст возникнуть на этой почве ни одному сновидению. В этой области русская душа еще не имеет тех избытков, от которых ей было бы необходимо освобождаться при помощи очистительных обрядов.

Наоборот, область моральных потребностей, в которых русская публика крайне наивна, доверчива и невзыскательна, была совершенно забыта при этих опытах.

Правда, моральные потребности русской публики выражались за последние годы в очень широких и общих идеях освободительного характера в сферах любви и в сферах политики, именно в тех областях, которые запрещены русскому театру. Но нельзя отрицать, что именно здесь и именно в последние годы очистительные обряды были совершенно необходимы, и что театр, как предохранительный клапан законности, мог бы сыграть громадную успокоительную роль.

Успех пьес Леонида Андреева указывает на характер тех

сновидений, которые охотно воспринимаются душой русского зрителя. Грубая постановка моральных вопросов, декламирующий пафос, лубочная символика мирового характера, отрывочный характер действия делает их более похожими на кошмары, чем на сны.

Что же касается эстетического театра, удовлетворяющего потребностям московской и петербургской эстетствующей интеллигенции, то он целиком состоит из пьес иностранных драматургов: Мэтерлинка, Ибсена, Пшебышевского, Гамсуна... У нас нет своих снов; мы видим сны чужих стран. Видим их иногда очень ярко, но они нас не удовлетворяют и ни от чего не очищают нас. В конце концов, мы не умеем заснуть и начинаем иронизировать.

6

Существует в настоящее время лишь одно театральное зрелище, которое безусловно владеет доверием публики. Это – синематограф. Элементов искусства будущего следует искать не в утончениях старого искусства, – старое должно раньше умереть, чтобы принести плод, – будущее искусство может возникнуть только из нового варварства. Таким варварством в области театра является синематограф.

Мы видели, как в театре актер постепенно оттеснял зрителя со сцены для того, чтобы стать его сновидением. В синематографе эта линия завершается: зритель окончательно разделен с актером, – пред ним только одна световая тень действующего человека, безгласная, но одухотворенная нечеловеческой быстротой движений. И все же это видение о действии, следовательно – театр.

Популярность синематографа основана прежде всего на том, что он – машина; а душа современного европейца обращена к машине самыми наивными и доверчивыми сторонами своими.

Синематограф дает театральному видению грубый демократизм дешевизны и общедоступности, вожделенный демократизм фотографического штампа. Синематограф, как театр, находится в полной гармонии с тем обществом, где газета заменила книгу, а фотография – портрет. У него все дан-

ные для того, чтобы стать театром будущего. Он овладевает снами зрителя посредством своего жестокого реализма. В эстетических потребностях народных масс он заменит старый театр, точно так же, как в древнем мире, римские бои гладиаторов заменили греческую трагедию. Под гипнотизирующую музыку однообразных маршей он показывает выхваченные сырьем факты и жесты уличной жизни. В маленькой комнате с голыми стенами, напоминающей корабля хлыстовских радений, совершается древний экстатический, очистительный обряд.

Очищение от чего? Не от избытка воли и страсти, конечно, а от избытка пошлости, от повторяемости жестов и лиц, от фотографически серых красок, от однообразно-нервного кружения большего современного города. Синематографы, вертящиеся, точно китайские молитвенные машинки, на всех углах улиц, синематографы, ради которых в католических странах пустеют не только театры, но и церкви, – свидетельствуют о громадности той потребности очищения от обыденности, о величии скуки жизни, которая переполняет города.

Эта сторона очистительных обрядов всегда останется за синематографом. Но когда власть над сновидениями всех городов Европы перейдет из рук Патэ и Гомона, воображение которых не может подняться выше сеансов престижаторства и детских нравоучительных рассказов в руки предпринимателей более изобретательных, художественных

и безнравственных, то у синематографа откроются новые возможности. Он сможет воскресить искусство древних мимов и освободить старый театр от бремени мелкого очистительного искусства фарсов, обзрений и кафе-шантанов, которое ему пришлось принять на себя в городах. Тогда для театра драматического останется прежняя его область сновидений воли и страсти. С этой точки зрения значение синематографа может быть благотельно для искусства.