

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

Театр – сонное видение

Недавно умерший французский писатель Марсель Швоб, говоря об условностях сцены, рассказывал такой случай.

Ставилась старая трагедия кого-то из современников Шекспира,¹ в которой герой выходит в одной сцене, неся на конце шпаги окровавленное сердце своей возлюбленной, только что им убитой.

«Желая придать этой сцене больше страшного реализма, – говорит Марсель Швоб, – мы взяли в соседней мясной настояще сердце только что зарезанного барана. Но этот черный и бесформенный комочек мяса, видимый из зрительной залы, возбудил только смех и недоумение. Когда же на следующей репетиции ему нацепили на конец шпаги большое бутафорское сердце, вырезанное из красной фланели, то все присутствующие затрепетали от ужаса».

Вещь на сцене и вещь в жизни – не одно и то же. Реальный предмет обыденной жизни, перенесенный на сцену, становится нереальным.

Настоящее окровавленное сердце, вынесенное на сцену, не дает никакой идеи действительности. Между тем как символическое сердце, вырезанное из красной фланели, даст весь трепет реальности.

В жизни одни реальности, на сцене – другие.

На сцене реальны не вещи, а идеи вещей.

И если мы внимательно проследим все ощущения наших сновидений и наше отношение к вещам и к обстановке во сне, то мы заметим, что там мы имели дело тоже только с идеями вещей, а не с их реальностями. Поэтому неожиданные изменения и исчезновения форм, которые наяву потрясли бы нас до глубины души, во сне кажутся нам совершенно естественными.

Для сна есть особая логика, совершенно отличная от логики нашего дневного сознания, но тем не менее вполне строгая и согласная с какими-то основными, но малоизвестными нам свойствами нашего мозга.

И эта логика сна тождественна с логикой сцены.

По ту сторону прозрачной огненной пелены, подымавшейся над рампой, начинается для зрителя иное сознание действительности — сонное сознание действительности: мир вещей самих в себе, внешние формы которых могут меняться произвольно, не возбуждая этим никакого недоумения.

Сцена — это сонное сознание жизни, и происхождение этого явления лежит в самой истории рождения трагедии.

Было время, когда человек был зверем. Для того, чтобы у зверя могло родиться ясное математическое — человеческое сознание, надобно было глубокое умственное потрясение — сумасшествие зверя.

Обезьяна сошла с ума и стала человеком, по поразительному выражению Вячеслава Иванова.²

Когда человек был зверем, он жил среди тех же впечатлений действительности, как теперь; и приходили они к нему через те же органы восприятия, что и теперь; но сквозь мозг проходили иначе — как сквозь сон, преображаясь, преувеличиваясь, обостряясь, как в сонном видении.

Разбирая наши сновидения, мы можем восстановить приблизительно характер восприятий человеческого существа тех времен.

Я сплю. Мне снится длинная и связная история: некто оскорбляет меня. Язываю на дуэль. Идут длинные приготовления. Я переживаю чувства волнения, страха и ожидания. Секунданты дают знак. Я слышу выстрел противника и от звука его просыпаюсь.

Тогда я вижу, что это упал стул.

Звук падения стула, дошедший до сознания сквозь туманы сна, преувеличивающие очертания и размеры предметов, вызвал в мозгу эту длинную драматическую историю.

В фантастическом сне я слышу тяжелый шаг приближающихся великанов и, раскрыв глаза, ловлю топот удаляющейся лошади.

Основные свойства сна: преувеличение и драматический характер.

Легенды, мифы и народные эпопеи – это остатки древнего сонного сознания человечества, это рассказы о реальных событиях тех времен, прошедших сквозь призму сна. Древнее сонное сознание далеко не так чуждо для нас теперь, как может показаться сначала. Во время каждого сильного эмоционального действия мы находимся всецело в области сонного сознания, и в эти минуты наше отношение к вещам совершенно то же, что было у древнего человека. Только тогда, когда в область действия вторгается стихия созерцания, пробуждается наше математическое сознание – расчет.

История оргийных культов древней Греции, с такою полнотой изложенная в статьях Вячеслава Иванова «Эллинская религия страдающего Бога»,³ дает нам картину трагического безумия древнего человечества, заканчивавшего свой переход от сонного сознания к сознанию дня.

Острое помешательство обезьяны вело к священному исступлению, к оргийным пляскам, к человеческим жертвоприношениям.

Согласно древнейшим религиям, вино было послано в мир, чтобы замкнуть в человеке врата сонного сознания.

История застает этот период сумасшествия человека-зверя в самом конце, когда безумие приняло религиозно-обрядовые формы дionисических богослужений. Из них возникает трагический театр, как носитель древнего, сонного сознания человечества, уже прорезанного первой молнией математического безумия.

Изначала театр был колыбелью сонного сознания и остается ею и до наших дней, пройдя сквозь все измерения литературных и сценических форм. Поэтому сцена из драматических литературных произведений воспринимает и отдает только действие и душевные эмоции.

Все остальное, что есть в литературном произведении, остается только бременем сцены.

Античный театр был сонным действием, а театр наших дней – сонное видение.

Театр античный был сон коллективный, а наш театр — это сон для каждого отдельного зрителя.

Формы сцены и формы постановки играют главную роль в таинстве сна, возникающем между зрителем и актерами. В этой области драматический замысел автора имеет то же значение, что стук падающего стула или топот пробежавшей лошади.

Это только основная реальность, дошедшая до сознания зрителя сквозь сновидение сцены, развертывающееся перед ним.

Сонное действие создается и актерами и зрителями совместно, так как в этой сфере творить можно только в символах.

А символы нуждаются прежде всего в общепризнанности, так как принимаются они не разумом, а нашим сонным древним сознанием, которое стало тем, что мы называем бессознательным или, точнее, подсознательным (*subconscious*).

Символ, принятый разумом, будет не символом, а аллегорией. Все же истинные символы подчинены логике сонного сознания и бессмысленны перед логикой сознания математического.

Отсюда становится понятным, почему сердце, вырезанное из красной фланели в форме червонной масти, заставляет трепетать от ужаса, появившись на сцене, а настоящее анатомическое сердце вызывает смех.

Сцена — это место, где мы созерцаем вещи *сами в себе*, и качества их становятся видимыми только тогда, когда они необходимы. Поэтому то, что называется реальной постановкой, своими деталями и подробностями мешает свободному течению сна, и мысль Мейерхольда удалить из обстановки сцены все ненужное и оставить только те предметы, которые имеют непосредственное и живое отношение к действию, представляется глубоко правильной в своем существе.

В наших театральных снах было слишком много реальных цепей, и трудно сказать, какая новая иллюзия возникнет, когда их снимут с нас.

Но за этими лихорадочными поисками новых форм сценического действия чувствуется нечто другое, имеющее большое значение для настоящей исторической минуты.

Искатели готовят колыбель для новорожденного.

Но где же новорожденный?

Для какого нового сна они готовят колыбель?

Пока в эти новые формы примеривают и кладут стариков и чужеземцев: Метерлинка, Ибсена, Пшибышевского.⁴ Почему у нас теперь, в стране, потрясенной судорогой революции, с таким увлечением и с такой торопливостью готовят новые подмостки для этих трагических состояний европейской души, которые весенними вихрями шумели лет пятнадцать, двадцать назад?

Для них на их родине не перестраивали театральных основ и традиций. Значит, не они неволят русскую сцену к полной перестройке.

Русский дух сам забеременел новой трагедией, новым безумием сонного сознания.

Сонное сознание никогда и ни в ком не умирало. Древнее сознание стало бессознательным, но оно живо в каждом и сцена – его мерило, его критерий.

В настоящую минуту перемена, происходящая в сонном сознании народа, еще не нашла своего воплощения в литературных формах трагедии, но театр, связанный с ним тонкими и неразрывными нервами, уже готовится к принятию новых форм.

Формы трагедии находятся в тесной зависимости с формами общественной жизни.

Но они подобны стрелке на десятичных весах: на весы бросают десятки пудов, а стрелка подвигается на одну линию.

На поверхности моря может бушевать ураган, вздымающий гигантские волны, а на несколько аршин ниже, в глубине – полная тишина. Такая буря не отражается на формах трагедии.

Так было во время Великой французской революции.

Политическая буря находила свое отражение только в дымном плаще слов, которым одето древнее тело трагедии, но формы трагедии не изменились.

Это было признаком того, что сущность французского духа оставалась неизменной, что и было истинно, так как

французская революция была категорическим подтверждением переворота, уже совершившегося.

Только во времена романтизма стрелка дрогнула и подвинулась на один волосок: это значило, что в сонном сознании европейского духа нечто изменилось. С прошлым была поставлена грань.

А в настояще время в России стрелка, указывающая на изменение драматических форм, движется с небывалой порывистостью и напряжением, перескакивает* через многие деления.

Это признак того, что хотя порыв политической бури, вздымающей в прошлом году пенные гребни волн, и пронесся, но теперь кипение начинается изнутри.

Море закипает с самого дна, но поверхность его успокаивается.

Происходят органические изменения в самой глубине сонного сознания русского народа. Бомбы, политические убийства и казни – признаки этой напряженной внутренней работы сонного сознания, которое всегда в подобные эпохи ставит дух в страшную близость с таинством смерти и с таинством пролития крови.

Лихорадочные искания в области театральных форм служат для нас радостным и всем залогом того, что совершается великое перерождение в глубинных недрах русского духа.

«Ярь». Стихотворения Сергея Городецкого

«Ярь» – это прекрасное старое слово войдет снова в русский язык вместе с этой книгой. Редко можно встретить более полное и более согласное слияние имени с содержанием.

Ярь – это все, что ярко: ярость гнева, зеленая краска – ярь-медянка, ярый хмель, ярь – всходы весеннего сева, ярь – зеленый цвет.

Но самое древнее и глубокое значение слова Ярь – это производительные силы жизни, и древний бог Ярила властновал над всей стихией Яри.

Какое лучшее имя мог дать своей книге молодой фавн, написавший ее?

* В первопечатном тексте: перескакивающее