

Сергей Пинаев

## ТЕАТР-СНОВИДЕНИЕ И «СНЫ» ИСТОРИИ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРОВОСПРИЯТИИ М. А. ВОЛОШИНА

Максимилиан Волошин не был ни драматургом (в его творческом наследии нет ни одной пьесы), ни режиссёром (хотя в марте 1909 г. принимал участие в постановке пьесы Ф. Сологуба «Ночные пляски» в Литейном театре). Да и театральным критиком поэта можно назвать с большой натяжкой. Были, правда, рецензии на постановки «Братьев Карамазовых», «Горя от ума», «Бранда», «Гамлета» и «Miserere» С. Юшкевича на сцене Московского Художественного театра, «Сестры Беатрисы» М. Метерлинка в постановке театра В.Ф. Комиссаржевской. Но всего этого слишком мало, чтобы говорить о театральной деятельности Волошина.

И, тем не менее, вся творческая жизнь поэта нерасторжимо связана с понятием игры как философско-эзотерической категории, театра как особого ракурса восприятия мира и человеческой истории. Это представление о театре как особом способе мировосприятия и миропостроения не следует смешивать с присущим ещё юному Волошину чувством эстрады, его склонностью к лицедейству и розыгрышам. В «Автобиографии» поэт отмечает: *«Любил декламировать, ещё не умея читать. Для этого всегда становился на стул. Чувство эстрады»*<sup>1</sup>. В этой же связи вспоминаются и его гимназические постановки из Гоголя и Тургенева, бесконечные спектакли-мистификации в Коктебельской художественной колонии и потрясающая трагикомедия под названием «Черубина де Габриак».

Так что, думается, есть смысл говорить о театральности как второй натуре Волошина. Не случайно В.П. Купченко адресует ему характеристику, данную Бальзаком Барбе д'Оревильи: *«Никто никогда не узнает, играл ли этот таинственный человек всю свою жизнь лишь роль (весьма благородную и невинную), или он был искренен, и в какой мере игра смешивалась в нём с искренностью, или искренность с игрой»*<sup>2</sup>. В данном случае категория игры рассматривается в специфическом аспекте: как определённые способ и форма поэтического, историософского мировидения Волошина, творческого преобразования жизни. Впрочем, и к собственно театру она, разумеется, имеет самое непосредственное отношение.

Здесь следует вспомнить, что к середине 1900-х годов большой популярностью в символистских и околосимволистских кругах стала пользоваться идея «искусства-жизнестроения», ассоциировавшаяся, в первую очередь, с театром. Она, в частности, обсуждалась на «Башне» у Вячеслава Иванова (3. 1. 1906) в связи с проектом создания театра «Факелы», выдвинутым С. Дягилевым. Теорию искусства как преобразования жизни в той или иной степени разделяли не только символисты (Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок); она была близка и далёким от них, таким разным деятелям театра, как В.

<sup>1</sup> Воспоминания о Максимилиане Волошине. – М., 1990. – С. 29.

<sup>2</sup> Купченко В.П. Странствия Максимилиана Волошина // Подъём, 1992. - №1. – С. 101.

Мейерхольд и Н. Евреинов; впоследствии, сильно видоизменённую, её подхватят поэты-футуристы.

В А. Блоке М. Волошин ценил прежде всего «вышедший из моды тип поэта-мечтателя», не утратившего дар претворения слова в «мечты и сны». Для Блока *«и мечты и сон являются безвыходными, состояниями духа. Его поэзия – поэзия сонного сознания»*<sup>3</sup> – тезис, принципиально важный для волошинского понимания театра, поэзии, искусства как такового. Театр Александра Блока формировался, питаясь соками символистской драмы и в то же время отторгаясь от неё. Показательный пример – пьеса «Балаганчик», которая заключает в себе ощутимую пародийную тенденцию. Основным приёмом Блока-драматурга – столкновение двух планов: пародируемого (символистского) и реального, представленного в монологах Автора. И всё же в большей степени это драма символистская: здесь всё – относительно, многопланово; пьесу пронизывает «идея-иллюзия», постоянно слышится мотив сновидения («Здесь живут в печальном сне»), обволакивающего и «распыляющего» сценическую реальность.

Атмосфера сна, фантазмагии, «сомнамбуличность» действия характерны не только для этой драмы, но и для других пьес Блока, персонажи которых словно бы застыли в оцепенении, вызванном загадкой жизни и смерти. «Незнакомка» определяется как «драма видений». В пьесе «Роза и Крест» уже привычно для Блока «Кружится снег... Мчится мгновенный век... Снится блаженный брег...» «Сновидческая» атмосфера этих произведений соответствует воззрениям на театр Волошина, даёт благодатный материал для философских умозаключений.

Везде, где бы ни затрагивал поэт тему театра, у него, как правило, возникают ассоциации со сновидением. Мысль о том, что «логика сна тождественна с логикой сцены», первоначально была высказана Волошиным в статьях: «Лики творчества. 1. Театр – сонное видение. 2. “Сестра Беатриса” в постановке Театра В.Ф. Комиссаржевской» («Русь», 1906, 9 дек., №71). Спустя год в журнале «Золотое Руно» (1907, №11-12) было опубликовано эссе «Откровения детских игр» как отклик на статью А.К. Герцык «Из мира детских игр», в которой писательница увидела «тайный механизм создания мифов», а ум ребёнка уподобляла (как вслед за ней и Волошин) «сонному сознанию человечества», в котором «понятия игры, мифа, религии и веры неразличимы».

Затем на одной из «сред» у барона Н.В. фон Дризена, 10 декабря 1909 г. (эти «среды» были посвящены обсуждению вопросов истории и теории театра), Волошин высказал мысль о том, что «театр – это сложный и совершенный инструмент сна», что основа всякого театра – драматическое действие, причём, действие и сон – «это одно и то же». По свидетельству некоторых участников этого вечера, все присутствующие, в том числе официальные оппоненты докладчика – К. Арабаджин, Н. Евреинов, С. Городецкий, во-первых, заступились за режиссёра, который, по словам Волошина, в «гармоническом» спектакле «не виден, не ощутим и неизвестен», а потому выпадает из основополагающей триады – поэт, актёр, зритель, определяющей природу театра (в то время, в период становления национальной режиссуры, это звучало кощунственно); во-вторых, отвергли главный тезис докладчика о театре как сне.

---

<sup>3</sup> Максимилиан Волошин. Лики творчества. – Л., 1988. – С. 486.

И, наконец, в статье «Театр и сновидение», опубликованной в московском театральном журнале «Маски» (1912-1913, №5), Волошин подводит под свои рассуждения глубинную теоретическую основу, ссылаясь прежде всего на мысль Ницше о том, что театр – это аполлиническое сновидение, наброшенное, как покров, на мир дионисийского безумия, на философские изыскания Вяч. Иванова «Эллинская религия страдающего бога», на исследования французского биолога Рене Кентона, английского психолога Хавлока Эллиса, его соотечественника Грэма Кеннета и др. В этой статье Волошин развивает и выстраивает свою теорию, сводя её к следующим положениям:

*«Между творчеством детских игр и тем состоянием духа, в котором человечество создавало сказки и мифы, - нет никакой разницы. Игра – это одна из форм сновидения... Это сновидение с открытыми глазами... В игре творческий ночной океан широкими струями вливается в скупую область дневного сознания.*

*Тот, кто сохраняет среди реальностей дневной обыденной жизни... способность их преображения в таинства игры, кто непосредственно оплодотворяет жизнь токами ночного, вселенски-творческого сознания, тот, кто длит детский период игр, - тот становится художником, преобразователем жизни»<sup>4</sup>.*

Театр, по мысли Волошина, вырастает из трёх видов «взаимно сочетающихся» сновидений: из творческого преображения мира в душе и сознании драматурга, из дионисической игры актёра и пассивного сновидения зрителя (впрочем, поэт допускает возможность и «активного» сновидения). Театр, как представляет его себе Волошин, следует воспринимать «как исторический пережиток того периода истории, когда дневное сознание выделялось из сонного в Дионисовых оргиях», и как ту реторту, «в которой и теперь ежеминутно совершается преображение текущих реальностей жизни»; он «является органом сонного сознания в чистом виде»<sup>5</sup>.

Была ли эта позиция Волошина характерной для эстетических воззрений начала XX века или, напротив, выпадала из общепринятой системы взглядов? Сам поэт, как с ним обычно и происходило, оставался и в этой сфере кому-то «близким», но малопонятным, а большинству – и вовсе «чужим». Будучи далёким от экспериментов авангардистов, Волошин отверг и символистский театр, не увидев в нём жизненной основы: «Есть нелепость в самом понятии «символический театр», потому что театр по существу своему символичен и не может быть иным, хотя бы придерживался самых натуралистических тенденций, - пишет он в рецензии на спектакль «Miserere» Юшкевича. - ...Вводить нарочитый символизм в драму, это значит вместо свежих плодов кормить зрителя пищей... наполовину переваренной»<sup>6</sup>. Символистская пьеса исключает из сферы своего воздействия зрителя, а для Волошина это неприемлемо, ведь зритель должен стать непременно участником спектакля. Поэт пускает критическую стрелу и в адрес М. Метерлинка, его «театра для марионеток» как жанра, поскольку «живой актёр, живой человек – сам по себе слишком громадный органический символ, и одним присутствием своим он подавляет мозговые символы драматурга»<sup>7</sup> Волошинская театральная концепция была, вне всяких сомнений, оригинальной, провоцирующей полемику. И, в большинстве случаев

<sup>4</sup> Максимилиан Волошин. Лики творчества. – Л., 1988. – С. 352.

<sup>5</sup> Там же. – С. 355.

<sup>6</sup> Там же. - С. 389.

<sup>7</sup> Максимилиан Волошин. Лики творчества. – Л., 1988. – С. 389.

не находила поддержки. Так именно к Волошину обращена заметка В. Брюсова в материалах к лекции «Театр будущего» (1907). Это высказывание свидетельствует о недостаточно глубоком понимании Брюсовым существа волошинской теории и легко опровергается приведённой выше цитатой из рецензии на «Miserege».

Встречались и, прямо скажем, издевательски-пародийные отклики на волошинские статьи. *«Вот к чему должна привести революция в театре. Там надо спать...»* - пишет фельетонист газеты «Новое время» (1906, 10 дек., №11044). — *Следует удалить со сцены разнообразие обстановки, талантов, здравого смысла. Чем глупее пьеса, тем лучше, чем механичнее её исполнение, тем легче заснуть»*. Ему вторит рецензент «Обозрения театров». Иронизируя над волошинской фразой «В театре надо уметь внимательно спать», он пишет: *«Отныне буду говорить: «Страдаю бессонницей... ничего не помогает... Придётся взять абонемент в театр В.Ф. Комиссаржевской»»* (1906, 11 дек., №29))

Впрочем, была и поддержка: *«Почему бы драме не быть ритмическим сновидением...»*, - писал Ф. Сологуб в статье «Театр одной воли»<sup>8</sup> [5: 194]. Принцип театра как сновидения соответствовал и воззрениям В. Мейерхольда, который благожелательно цитировал первую статью Волошина в примечаниях к списку своих режиссёрских работ. В какой-то степени Мейерхольд использовал волошинскую теорию в своём спектакле «Жизнь человека»: *«В глубине замысла: все как во сне...»*<sup>9</sup>, - писал он Л. Андрееву во время работы над постановкой.

Среди зарубежных авторов, на которых мог бы обратить внимание Волошин, помимо Ницше и указанных выше психологов, следует назвать австрийского писателя-символиста Гуго фон Гофмансталя, написавшего статью «Сцена как сновидение». Пьесы Гофмансталя, наряду с произведениями Г. Ибсена, А. Стриндберга, М. Метерлинка, А. Шницлера, С. Пшибышевского, были весьма популярны в России начала XX века. Конфликт в них зиждется на столкновении реальности с выдуманым, театрализованным миром, в котором ощущают себя герои писателя, вследствие чего в конечном итоге они и терпят крах.

Эстетические взгляды Гофмансталя излагаются, согласно широко распространённой стилистике рубежа XIX-XX веков, в декадентско-романтическом ключе. Сцена, в его представлении, должна быть «грёзою из грёз», в противном случае она – лишь *«позорный столб, к которому привязано нагое видение поэта, отвратительно проституируемое толпой»*<sup>10</sup>. Поэт, драматург, режиссёр, в любом случае, тот, «кто воздвигает сценическую картину», должен обладать силой мечты и богатым воображением. *«Глаз его должен быть творческим глазом, подобно глазу сновидца, который всё, что бы ни видел, воспринимает полным значения»*, входить в сознание зрителя как «единный золотой луч, проникающий в его ночь сквозь трещину в стене» его тюрьмы, то есть заключения в жизни, открывать новую, подлинную реальность. В качестве наставников человек, обратившийся к театру, должен взять великих романтиков-визионеров: Т. Де Куинси, Э. По, Ш. Бодлера, способных наделить зрителя «долгими,

<sup>8</sup> Театр. Книга о новом театре. – СПб., 1908. - С. 194.

<sup>9</sup> Мейерхольд В.Э. Переписка. – М., 1976. – С. 83.

<sup>10</sup> Маски, 1912-1913, №6. – С. 25.

*страшными, торжественными сновидениями»*<sup>11</sup>. Автор сравнивает творческое вдохновение с «бессонными бурями», бушующими под «тёмной, сияющей гладью» моря, а »<sup>12</sup>. Писатель ратует за магию, «которой бывает озарён духовный взор». Мир сцены должен сценический замысел – с магическим сновидением, посылающим в «*струящуюся, переливающуюся огнями душу... исполинские таинственные сияния...*»<sup>13</sup>.

Впрочем, этот несколько велеречивый очерк едва ли можно рассматривать в качестве одного из источников. Статья Гофмансталя была опубликована в журнале «Маски» №6 за 1912-1913 годы, а потому не могла повлиять на эстетические суждения Волошина. Русский поэт развивал свою систему взглядов как бы параллельно с умозаключениями австрийского писателя.

В России же ближе других к Волошину в этом отношении был Вяч. Иванов. Для обоих поэтов театр есть «дионисическое очищение», а зритель – бессознательный соучастник действия. Но ивановская идея театра как мистерии отнюдь не соответствовала созерцательно-бездейственному характеру волошинской театральной концепции, согласно которой от зрителя требовался лишь «внимательный сон». Кроме того, Вяч. Иванов считал неприемлемым теоретическое допущение, будто «*толпа... созерцающих событие должна быть загипнотизирована созерцанием*», то есть по сути дела парализована, а потому лишена возможности получить необходимый заряд энергии со сцены; Иванов выступал против «*подавления живых сил присутствующего множества*», о чём он писал в своей работе «О кризисе театра»<sup>14</sup>.

Соотношение драматической поэзии и сновидения рассматривал в своих статьях и А. Белый («Театр и современная драма», сборник «Арабески»), но вкладывал в свою теорию совершенно иное содержание. Драма, по Белому, есть воплощение творческого порыва. Она «*как в фокусе собирает все лучи поэтического вымысла*»<sup>15</sup>. Её созданию предшествует момент, когда «*жизнь становится воображением, воображение жизнью. Форма искусства стремится здесь расширяться до возможности быть жизнью и в буквальном, и в переносном смысле слова*»<sup>16</sup>. Главная и, быть может, последняя цель драмы, по мысли А. Белого, «*содействовать преобразению человека в таком направлении, чтобы он стал сам творить свою жизнь, населяя её событиями роковыми. В таком случае жизнь человека – это данная ему роль, и от него зависит понять эту роль и осветить её творчеством... И потому-то назначение драмы – изобразить борьбу человека с роком – есть схема к творчеству жизни: реализовать эту борьбу*»<sup>17</sup>. Ну а рок, по определению А. Белого, не что иное, как «сон нашего бездействия», и преодолевается он самим «творчеством жизни», когда драматургом за пределами театра ощущает себя («собственной своей художественной формой») каждый человек.

Волошина же в его теоретических разработках интересует в большей степени не человек-творец за пределами театра, а зритель как непосредственный участник

---

<sup>11</sup> Там же. – С. 28.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Иванов В.И. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. – М., 1916. – С. 282.

<sup>15</sup> Андрей Белый. Театр и современная драма // Арабески. – М., 1911. - С. 18.

<sup>16</sup> Там же. – С. 17.

<sup>17</sup> Там же. – С. 18.

театрального действия. Поэт глубоко убеждён, что оно *«само по себе не может совершаться нигде, как во внутренней, преображающей сфере души зрителя – там, где имеют ценность уже не вещи и существа, а их знаки и имена. В душе зрителя всё, что происходит на сцене, естественным процессом познания становится символом жизни»*<sup>18</sup>.

Театральные воззрения Волошина не должны восприниматься как что-то внешнее по отношению к его собственно поэтическому творчеству. Они смыкаются с общеэстетическими, философскими установками поэта, ощущаются в самой природе волошинской лирики. Поэзия, как и театральный процесс, связана, по Волошину со сновидениями (*«Кто видит сны и помнит имена...»; «Я пленён в переливных снах...»*). Их суть и назначение едины: творческое преображение мира, постижение «иных миров» в состоянии, когда *«творческий ночной океан... вливается в... область дневного сознания»*. В любом случае - «это сновидение с открытыми глазами». Разница лишь в том, какой тип игры (или сновидения) преобладает: *«Тип игры действенной, буйной, выражающейся в движениях, соответствующей органическому оргическому состоянию дионисийских таинств»* или аполлинический *«тип спокойного созерцания преходящих картин»*<sup>19</sup>. М. Волошин придерживался творческой установки А. де Ренье – *«воссоздать, обессмертить в себе самом и вне себя убегающие мгновения»*<sup>20</sup>, через мимолётное выразить вечное. Творческий импульс даёт возможность ощутить внутри себя «весь великий сон земли», претворяющийся в сновидениях-творениях самого поэта.

В июне 1907г., находясь в своём Коктебеле, вновь ощущая «историческую насыщенность Киммерии», прислушиваясь к «кипению» «моря древнего», Волошин пишет: *«Я вижу грустные, торжественные сны - / Заливы гулкие земли глухой и древней, / Где в поздних сумерках грустнее и напевней / Звучат пустынные гексаметры волны»* («Над зыбкой рябью вод встаёт из глубины...») Заливы – это и реальные водные просторы, и «воспоминания» поэта (даже не самого поэта, а его духа) о далёком прошлом. Стирается грань между явью и сном, древностью и современностью. Сама природа определяет ритм жизни, выражая себя через античный гексаметр. «Земля, как и человек, способна видеть сны», - отмечал Волошин. Эта вереница снов соединяет античность с нынешним днём, делает человека сегодняшнего соучастником древнегреческой трагедии, всё ещё разыгрывающейся на этом, в восприятии поэта мифологическом, пространстве.

Категория сна была чрезвычайно близка Волошину – как в психофизиологическом, эстетическом, так и в историософском аспектах. Вспоминается такое четверостишие поэта: *«Вышел незванным, пришёл я непрошеным, / Мир прохожу я в бреду и во сне... / О как приятно быть Максом Волошиным / Мне!»* Эти строки были внесены в альбом «Чукоккала» летом 1923 года. Они весьма примечательны, ибо написал их поэт, воспринимавший человеческую судьбу и мировую историю как череду сновидений, а самого себя – как толкователя «чужих снов». Впрочем, не только «чужих».

В 1926 году в Коктебеле гостил врач, почитатель Фрейда С.Я. Лифшиц, который занимался вскрытием «инфантильных травм» и устраивал своеобразные психоаналитические сеансы. М.А. Волошин вызвался быть объектом этих сеансов. В

<sup>18</sup> Максимилиан Волошин. Лики творчества. – Л., 1988. – С. 389.

<sup>19</sup> Там же. – С. 352.

<sup>20</sup> Там же.

результате возникали некие «сны», в которых автобиографическое перемешивалось с фантастическим, обыденное приобретало сюрреалистический оттенок. Вот несколько примеров, по воспоминаниям Волошина: *«Сны: самый страшный: видел самого себя. Обыкновенный мальчик-двойник. Другой сон: мужчина ведёт мальчика и девочку, ставит на колени. Заставляет поднять рубашки, стреляет им в живот. Сны о революции»*<sup>21</sup> О прошлом или грядущем?..

«Грядущее – извечный сон корней», - читаем в поэме Волошина «Россия». Сама Россия, утверждает поэт, грезит «русский сон под чуждыми нам именами». В истории, очевидно, доминирует второй тип грёзы. Стихотворение «Русская революция» (1919) – одно из самых «сновидческих» у Волошина. В России всё очень страшно и в то же время как бы не реально. Всё будто мнится: *«Враждуют призраки, но кровь / Из ран её течёт живая»*. Историю склонный к антропософским умозаключениям поэт воспринимает в театрально-мистическом плане. Подобно тому, как воплощается душа человека в новых земных оболочках, так же и душа, точнее, «дух Истории» постоянно возрождается, меняя свои[ временные, национальные очертания, выражая себя в «переливных» сновидениях: Смутное время, петровская эпоха, русская революция... *«Есть дух истории – безликий и глухой, / Что действует помимо нашей воли, / Что направлял топор и мысль Петра, / Что вынудил мужицкую Россию / За три столетья сделать перегон / От берегов ливонских до Аляски. / И тот же дух ведёт большевиков / Исконными народными путями...»* («Россия»). Поэт убеждён, что «дух Истории» выведет его страну на новые рубежи, поможет ей преодолеть разруху и голод.

История, в восприятии Волошина, это драматическое действие, развивающееся по сценарию небесного Драматурга, обращаясь к которому «из недр обугленной России», поэт заявляет: «Ты прав, что так судил». Даже в этом кажущемся абсурде лихолетья, отмечает Волошин в лекции «Россия распятая», *«мы находим указание на провиденциальные пути России. «Темны и неисповедимы / Твои последние пути, / И не допустят с них сойти / Сторожевые Серафимы»*<sup>22</sup> Поэтому, говорит он там же, я *«равно приветствую и революцию, и реакцию, и коммунизм, и самодержавие, так же, как епископ Турский, святой Лу, приветствовал Атиллу: «Да будет благословен твой приход, Бич Бога, которому я служу, и не мне останавливать Тебя!»*<sup>23</sup> Главное для поэта – быть причастным творческому замыслу Драматурга: *«Нам ли весить замысел Господний, / Всё поймём, всё вынесем, любя...»* Ведь *«и актёр и зритель может быть участником политического действия, ничего не зная о содержании последующего акта и не предчувствуя финала трагедии; поэт же должен быть участником замыслов самого драматурга. Важнее отдельных лиц для него общий план развёртывающегося действия, архитектурные соотношения групп и характеров и очистительное таинство, скрытое Творцом в замысле трагедии... Поэтому положение поэта в современном ему обществе очень далеко от группировок борющихся политических партий»*<sup>24</sup>. Его задача: *«...В смутах усобиц и войн постигать целокупность. / Быть не частью, а всем: не с одной стороны, а с обеих. / Зритель захвачен игрой, - ты не актёр, и не зритель, / Ты соучастник судьбы, раскрывающий замысел драмы. // В дни революции быть Человеком, а не Гражданином...»* («Доблесть поэта»). И уж, во всяком случае, не режиссёром. Эту фигуру Волошин вновь

<sup>21</sup> Максимилиан Волошин. Материалы вскрытия // История моей души. – М., 1999.

<sup>22</sup> Максимилиан Волошин. Собр. соч. Т. 6. Кн. 2. Проза 1900-1927. – М., 2008. – 486-487.

<sup>23</sup> Там же. – С. 503.

<sup>24</sup> Там же. – С. 455.

исключает из своего, в данном случае, театра Истории, фактически сводит её значение к нулю. Поэт может быть сопричастен замыслу Творца, быть его Подмастерьем. Но сам замысел никто не вправе изменить...