

## ТЕАТР КАК СНОВИДЕНИЕ

Когда в "Происхождении трагедии" мы читаем, что театр – это аполлиническое сновидение, выброшенное, как покров, на мир дионисийского безумия,<sup>1</sup> мы воспринимаем эти прекрасные образы как истину, но истину отвлечённую и от нас бесконечно далёкую. Мы относим её 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 отвлечённое положение, какие бы отдалённые 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 ещё 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 своём обобщении до высоты поэтического символа.

Вот пример. Одно из древних, но не иссякших и не утомлённых 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

---

<sup>1</sup> Когда в "Происхождении трагедии" мы читаем ~ на мир дионисийского безумия... – Характерная для символистской критики модификация идей и образов из первого философского сочинения Ф. Ницше "Происхождение трагедии из духа музыки" (1872). Согласно концепции Ф. Ницше, в греческой трагедии переплетаются два начала: "дионисическое и аполлоновское", последнее сравнивается с покрывалом, "скрывающим дионисический мир" (Ницше Ф. Полн. собр. соч. М., 1912, т. 1, с. 92, 147 и др.). Ср., например, статью Вяч. Иванова "О существе трагедии" (Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916, с. 253-254).

пронесли внутри себя вместе с его средней температурой и химическим составом.<sup>2</sup> 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 расстаёмся. Мы носим его в себе, мы ежедневно возвращаемся в него, как в материнское чрево, и, погружаясь в глубокий сон без видений, проникаемся его токами, отдаёмся силе его течений и обновляемся в его глубине, причащаясь в эти моменты довременному сну камней, минералов, вод, растений.

Сновидения возникают лишь на границе этого тёмного 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 её 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 тёмное и древнее обиталище, в жилище теней, не освещённое ни одним лучом, непосредственно упавшим из внешнего мира, из пробуждённого сознания. Нас уносит по его залам вне всякого личного и сознательного волеенья. 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 тёмное 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 всё 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".<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *Научная теория Рене Кентона ~ химическим составом.* – Имеются в виду исследования французского биолога Рене Кентона (René Quinton), изучавшего связь между химическим составом морских организмов и водной средой. См., например, его труды: "L'eau de mer milieu organique, constance du milieu marin originel, comme milieu vital de cellules à travers la série animales" (Paris, 1904); "Communication osmotique chez le poisson sélacien marin entre le milieu vital et le milieu extérieure..." (Paris, 1905) и др.

<sup>3</sup> *"Засыпая, ~ в состоянии"*. – Вольный перевод первого абзаца книги английского психолога Гавелока Эллиса (Havelock Ellis) "Мир сновидений" ("The World of Dreams"), которая была опубликована одновременно в Германии и в Англии в 1911 г.

Ночная природа сна подчёркивается ещё тем, что мы никогда не видим во сне солнца, как утверждает психолог Анри Диркс.<sup>4</sup> Сновидения развёртываются в мире тёмном и при свете иного сознания, различного от нашего, по законам иной логики.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> Утверждения Лукреция, что боги впервые явились людям в формах сонного видения,<sup>7</sup> относятся именно к этому состоянию человеческой души.

Ницше называет человека обезьяной, которая сошла с ума;<sup>8</sup> несомненно, что в то время, когда в тусклом сознании древнего зверя стали выявляться образы богов и титанические олицетворения сил природы, – это было безумием. Зверь сошёл с ума. Наша научная мысль по отношению к древнему звериному сознанию есть именно то систематическое безумие, о котором упоминается в "Гамлете".<sup>9</sup>

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

Древнеэллинский мир захватывает один край человечества, ещё 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.

<sup>4</sup> *Ночная природа сна ~ психолог Анри Диркс.* – Волошин пересказывает здесь цитату из медицинского журнала "Lancet", приведённую в упомянутой выше монографии Эллиса (*Ellis Havelock. Die Welt der Träume. Würzburg, 1911, S. 2*).

<sup>5</sup> *Сновидения развёртываются ~ по законам иной логики.* – Ср. в статье "Лики творчества. 1. Театр – сонное видение...": "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".

<sup>6</sup> *Сказки и мифы были в точном смысле сновидением пробуждающегося человечества.* – Ср. в той же статье: "Легенды, мифы и народные эпопеи – это остатки древнего сонного сознания человечества. Это рассказы о реальных событиях тех времён, прошедших сквозь призму сна". Идея созвучна трудам З. Фрейда и его последователей. См., например, аналогию между детской фантазией, мифом и сновидением в книге К. Абрагама "Сон и миф. Очерк народной психологии" (рус. пер.: М., 1911, с. 56-57).

<sup>7</sup> *Утверждение Лукреция, что боги впервые явились людям в формах сонного видения...* – См.: *Лукреций Кар. О природе вещей*, гл. 5, ст. 1170-1176, 1181-1182. Ср. в "Происхождении трагедии" Ф. Ницше: "В сновидениях впервые предстали, по мнению Лукреция, думам людей чудные образы богов..." (Полн. собр. соч., т. 1, с. 40).

<sup>8</sup> *Ницше называет человека обезьяной, которая сошла с ума...* – См.: с. 627, примеч. 8.

<sup>9</sup> *...систематическое безумие, о котором упоминается в "Гамлете".* – Парафраз реплики Полония (акт II, сц. 2, ст. 211).

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.<sup>10</sup> Только матереубийство смогло растворить "роговые ворота" сновидения<sup>11</sup> в его тяжёлой 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 всё 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 днём 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 таинства игры, кто непрестанно оплодотворяет жизнь токами ночного, вселенски-творческого сознания, тот, кто длит свой детский период игр, – тот становится художником, преобразителем жизни.

<sup>10</sup> Тацит свидетельствует ~ после убийства Агриппины. – О сновидении Нерона в "Анналах" Тацита упоминаний нет.

<sup>11</sup> ..."роговые ворота" сновидения... – Античный символ, значение которого раскрывается в "Одиссее" Гомера:

*Создано двое ворот для вступления снам бестелесным  
В мир наш: одни роговые, другие из кости слоновой;  
Сны, проходящие к нам воротами из кости слоновой,  
Лживы, несбыточны, верить никто из людей им не должен;  
Те же, которые в мир роговыми воротами входят,  
Верны; сбываются все приносимые ими виденья.*

(Песнь XIX, ст. 562-567; пер. В. А. Жуковского)

Анализируя детские игры, мы найдём 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. Грёза с открытыми глазами, как при чтении захватывающего романа. Опынение чувств.

III. Тип творческого преображения мира. Характер этих игр очень точно передан в книге Кеннет Греем "Золотой возраст"<sup>12</sup> и рассказах Аделаиды Герцык<sup>13</sup> "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, перенесённый на сцену, там перестаёт 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,<sup>14</sup> передаёт 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, режиссёр 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, перенесённое на сцену, нереально, а сердце, вырезанное из красной фланели в форме червонного туза, даёт весь трепет реальности?

<sup>12</sup> ...в книге Кеннет Греем "Золотой возраст"... – *Grahame Kenneth. The Golden Age. London, 1895* (рус пер.: *Грэм Кеннет. Золотой возраст. СПб., 1898*).

<sup>13</sup> ...рассказах Аделаиды Герцык... – См. статью "Откровения детских игр" и примечания к ней (с. 493-504 наст. изд.).

<sup>14</sup> *Марсель Швоб ~ в его переводе...* – Имена автора и переводчика пьесы указаны неверно. Речь здесь идет о трагедии другого английского драматурга-елизаветинца Джона Форда "Tis Pity she's a Whore", которая была переведена на французский язык Морисом Метерлинком и поставлена в парижском театре "Эвр" в 1894 г. режиссёром Люнье-По под названием "Аннабелла". М. Швоб рекомендовал пьесу к постановке и выступал с лекцией о ней перед началом спектаклей. (См. об этом: *Robichez Jacques. Le symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les débuts de "L'Oeuvre". Paris, 1957, p. 298*); текст лекции, озаглавленной "Аннабелла и Джиованни", опубликован в журнале "Mercure de France" (1894, No 12).

Очевидно потому, что театр имеет дело не с реальностями вещей, а только с их знаками.<sup>15</sup> "Всё преходящее – только знак".<sup>16</sup>

В японском классическом театре, когда героиня пронзает себе грудь – она при этом выпускает из руки развёртывающуюся 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 упрощённые декорации, которые нам приходилось видеть<sup>17</sup> 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"<sup>18</sup> и сделанная мастерски в духе этого театра, начиналась так:

Поздний час ночи. Отдельный кабинет большого ресторана. Двое молодых людей расплачиваются по счёту 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 приёме, которым это лицо впервые было показано зрителю отражённым в зеркале. Это отражение сразу делало его особенным и сосредоточивало на нём внимание. Но здесь я поймал

<sup>15</sup> *Почему настоящее сердце ~ только с их знаками.* – Ср. в статье "Лики творчества. I. Театр – сонное видение": "Вещь на сцене и вещь в жизни – не одно и то же. Реальный предмет обыденной жизни, перенесённый на сцену, становится нереальным. Настоящее окровавленное сердце, вынесенное на сцену, не даёт никакой идеи действительности. Между тем как символическое сердце, вырезанное из красной фланели, даёт весь трепет реальности. В жизни одни реальности, на сцене – другие. На сцене реальны не вещи, а идеи вещей" (Русь, 1906, 9 дек., № 71).

<sup>16</sup> *"Все преходящее – только знак".* – См. примеч. 13 на с. 617 наст. изд.

<sup>17</sup> *Те упрощённые декорации, которые нам приходилось видеть...* – По-видимому, речь идёт в первую очередь о работах В. Э. Мейерхольда, отношение к которым у Волошина с годами стало более критическим. Ср. в статье "Театр – сонное видение": "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 всё ненужное и оставить только те предметы, которые имеют непосредственное <...> отношение к действию, представляется глубоко правильной в своем существе..."

<sup>18</sup> "Grand Guignol" – Парижский театр "Гранд Гиньоль", прославившийся своими "спектаклями ужасов".

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"<sup>19</sup> возник вопрос: как изобразить пуделя. Настоящий пудель, приглашенный для этой цели, вёл 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 устранён совершенно, Фауст обращался со своими словами к пустому, тёмному 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 ребёнок не начинал играть в них.

Существуют игрушки очень удобные для игры,<sup>20</sup> а в другие играть совершенно невозможно. Нельзя играть в игрушки сложные и механические – каждый ребёнок 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 "матрёшка" 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. Искусство не может подменить её. 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 всё найти я").<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> *Во время постановки "Фауста"...* – Спектакль по первой части трагедии Гете "Фауст" был поставлен Ф. Ф. Коммиссаржевским в московском театре Незлобина в 1912 г. О постановке см.: *Сахновский Вас.* "Фауст" в постановке Коммиссаржевского. – *Маски*, 1912-1913, № 1, с. 29-40; *Коммиссаржевский Федор.* Театральные прелюдии. М., 1916, с. 41-63 и др.

<sup>20</sup> *Существуют игрушки очень удобные для игры...* – Дальнейшие рассуждения о детских игрушках восходят к статьям художников "Мира искусства", а также к работе В. Малахиевой-Мирович "Воспитательное значение игрушки" (в кн.: *Игрушка: Её история и значение.* М., 1912). О связях игрушек с культовыми изображениями см. в том же сборнике статью В. Харузина "Игрушки у малокультурных народов".

<sup>21</sup> *"В твоём ничто надеюсь всё найти я".* – Цитата из первого акта второй части "Фауста" Гёте: "In deinem Nichts hoff ich das All zu finden".

Упрощённые декорации "Карамазовых"<sup>22</sup> и "Идиота"<sup>23</sup>, креговские ширмы в "Гамлете"<sup>24</sup> – это то же самое, что стилизованные новейшие немецкие игрушки или игрушки Бартрама<sup>25</sup> 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 смотреть на декорации, а насколько актёры 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 удовлетворён. Между тем логически осмысленные упрощения всегда мешают, как немецкая стилизация игрушек. Принцип упрощения верен по существу. Но применение его не может быть достигнуто логическим путём. Оно возможно только долгим опытным исканием при помощи интуиции актёра и способности к восприятию зрителя.

Законы сценической иллюзии надо искать в логике детских игр.<sup>26</sup>

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 трёх порядков сновидений, взаимно сочетающихся: из творческого преобразования мира в душе драматурга, из дионисической игры актёра и пассивного сновидения зрителя.

<sup>22</sup> *Упрощенные декорации "Карамазовых"...* – Инсценировка "Братьев Карамазовых" в Московском Художественном театре была поставлена В. И. Немировичем-Данченко в 1910 г. О декорациях к спектаклю (худ. В. А. Симов) см.: *Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие*. М., 1954, т. 2, с. 292, 299; *Эфрос Николай*. Московский Художественный Театр 1898-1922. М.; Пг., 1924, с. 169 и др. См. статью «"Братья Карамазовы" в постановке Московского Художественного театра» и примечания к ней (с. 365-374, 703-705 наст. изд.).

<sup>23</sup> *...и "Идиота"...* – Речь идёт о спектакле по роману Ф. М. Достоевского, поставленном Ф. Ф. Коммиссаржевским в московском театре Незлобина в 1913 г. О декорациях см. подробную рецензию Вас. Сахновского (*Маски*, 1912-1913, № 3).

<sup>24</sup> *...креговские ширмы в "Гамлете"...* – См. с. 385-386 наст. изд.

<sup>25</sup> Игрушки Бартрама – известные в то время игрушки по рисункам художника и теоретика детской деревянной игрушки Н. Д. Бартрама, которые воспроизводились в народной артели "Богородский резчик" и в опытных детских учебных мастерских. Выставки игрушек Бартрама (1909, 1911) получили высокую оценку в таких журналах, как "Русская мысль", "Аполлон" и др.

<sup>26</sup> *Законы сценической иллюзии надо искать в логике детских игр*. – Ср. в статье "Театр – сонное видение": "В театре нужно быть детьми и всецело предаваться игре. <...> Творить театр можно только в той сокровенной части души зрителей, где в детстве рождались игры и где теперь рождаются сны". Существует определённая связь между этой идеей Волошина и статьями театрального критика В. Сладкопевцева "Театр как игра" (см.: *Театр и искусство*, 1912, № 40, с. 759-763; № 41, с. 783-786), а также начальными главами книги Ф. Ф. Коммиссаржевского "Творчество актёра и теория Станиславского" (Пг., 1916).



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

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

Поэт преобразует действительность мира в своём творческом сне. К нему больше всего относятся слова Ницше об аполлиническом сновидении. В мировой творческой ночи он творит сияющие анфилады снов, развёртывает 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, актёр переживает тот тип сновидения, который ближе всего стоит к дионисийской оргийности или к детским играм в войну и в разбойники. Чем искреннее актёр 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".<sup>27</sup>

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.

---

<sup>27</sup> "Мысли и чувства", говорит поэт Кольридж, ~ иллюзии". – Критик цитирует с неотмеченными купюрами письмо С. Кольриджа к Дэниэлю Стюарту от 13 мая 1816 г. (см.: Coleridge S. Collected Letters. Oxford, 1959, vol. 4, p. 641-642). Этот фрагмент письма приведён в приложении к английскому изданию вышеупомянутой книги Г. Эллиса.

## ТЕАТР КАК СНОВИДЕНИЕ

Опубликовано в московском театральном журнале "Маски" (1912-1913, № 5, с. 1-9), под заглавием "Театр и сновидение". Печатается по тексту этого издания. Заглавие изменено в макете "Ликов творчества" (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 160, л. 3).

В статье наиболее последовательно и развернуто изложены основные взгляды Волошина на современный театр, которые оставались почти неизменными на протяжении двух десятилетий. Начав свою деятельность в качестве театрального критика в 1904 г., Волошин активно участвовал в полемике сначала вокруг "театра будущего", а затем вокруг "кризиса театра", в которую были вовлечены многие видные деятели художественной культуры того времени. В его статьях и выступлениях отразились и режиссерские новации К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Ф. Ф. Коммиссаржевского, и теории сторонников нового театра – Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, Г. Чулкова, и опыт западноевропейской сцены. В этом смысле данная статья подводит некоторые итоги театрально-критической практики Волошина, в центре которой всегда лежала идея "сновидческого" восприятия сценического действия.

Мысль о том, что "логика сна тождественна с логикой сцены", первоначально высказанная критиком в статьях: "Лики творчества. I. Театр – сонное видение. 2. "Сестра Беатриса" в постановке театра В. Ф. Коммиссаржевской" (Русь, 1906, 9 дек., № 71), сразу же вызвала весьма оживлённые, порой издевательские отклики критики. "Вот к чему должна вести революция в театре. Там надо спать. <...> Следует удалить со сцены разнообразие обстановки, талантов, здравого смысла. Чем глупее пьеса, тем лучше, чем механичнее её исполнение, тем легче заснуть", – писал фельетонист газеты "Новое время" (1906, 10 дек., № 11044). Искажая смысл призыва Волошина: "В театре надо уметь внимательно спать", – рецензент "Обозрения театров" иронически замечает: "Отныне будут говорить: "Страдаю бессонницей... Ничего не помогает... Придется взять абонемент в театр В. Ф. Коммиссаржевской"" (1906, 11 дек., No 29, с. 8).

Основные положения ранних театральных статей Волошина не разделяли и некоторые теоретики символизма. Так, именно к Волошину обращена полемическая запись В. Я. Брюсова в материалах к лекции "Театр будущего" (1907): "Менее всего должно театральное представление превращаться, как того требуют некоторые, в слепое видение. Зрительный зал должен быть наполнен не толпой грезящих сомнамбул, но аудиторией напряженно-внимательных слушателей" (Литературное наследство. М., 1976, т. 85. Валерий Брюсов, с. 177). Хотя взгляды Волошина обнаруживают ряд точек соприкосновения с концепцией Вяч. Иванова (для обоих театр есть "дионисическое очищение", а зритель – бессознательный соучастник действия), но идея театра как мистерии у последнего противоречила созерцательно-бездейственному характеру волошинской модели театра. Иванов считал неприемлемым "теоретическое допущение, будто <...> толпа <...> созерцающих событие должна быть загипнотизирована созерцанием", и выступал против "подавления живых сил присутствующего множества" (Иванов Вяч. Экскурсы: "О кризисе театра". – В кн.: Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916, с. 282; впервые – Аполлон, 1909, № 1).

С другой стороны, некоторые деятели символистского и околосоимболистского круга приняли основной волошинский тезис. "Почему бы драме не быть ритмическим сновидением...", – писал Ф. Сологуб в статье "Театр одной воли" (см.: Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908, с. 194). В. Э. Мейерхольд, благожелательно цитировавший первую статью

Волошина в примечаниях к списку своих режиссерских работ (см.: *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968, ч. 1, с. 247–248), использовал принцип театра – сонного видения в своем спектакле "Жизнь Человека". "В глубине замысла: все, как во сне...", – писал он Л. Н. Андрееву во время работы над постановкой (*Мейерхольд В. Э.* Переписка. М., 1976, с. 83).

В дальнейшем тот же комплекс идей, который лёг в основу театральных статей Волошина, опубликованных в газете "Русь", – спектакль "снится" зрителю, а его элементы суть символы или знаки, которые подчиняются логике грёз, но не реальности; сценическая иллюзия аналогична по своей природе детской игре и мифотворчеству и т.д., – был использован критиком, помимо данной работы, в статье "Мысли о театре" (Аполлон, 1910, № 5, с. 32-40; см. также с. 271-272 наст. изд.), в докладе на собрании театрально-литературного кружка барона Н. В. Дризена (см. об этом: Нов. Русь, 1909, 15 дек., № 344, с. 5), в лекции о театре 1921 г. (см. отклик в газете "Красный Крым", 1921, 24 февр., с. 2) и в других выступлениях.

Среди основных источников театральной концепции Волошина следует прежде всего упомянуть книгу Ф. Ницше "Происхождение трагедии из духа музыки", повлиявшую в той или иной степени на эстетические взгляды поздних символистов, и ряд работ Вяч. Иванова – как его исследования в области античной мифологии (в особенности "Эллинская религия страдающего бога" – Нов. путь, 1904, № 1-3, 5, 8-9), так и статьи о современном театре. Возможно также, что основная мысль и название данной статьи восходят к эссе австрийского символиста Гуго фон Гофманстала "Сцена как сновидение" (*Hofmannsthal Hugo von.* Die Bühne als Traumbild. – Das Theater: Illustrierte Halbmonatsschrift red. von Ch. Morgenstern, Berlin, 1903, Oct., H. 1, S. 4-9; пер. публ. в журн. "Маски", 1912-1913, № 6).

Кроме того, в настоящей статье Волошин впервые делает попытку научно обосновать свою излюбленную аналогию, обращаясь к новейшим психологическим исследованиям сновидения, которые в начале 1910-х гг. приобрели широкую популярность.