

Н.Б.Маньковская

Театральная эстетика Максимилиана Волошина в контексте художественной жизни XX века*

Максимилиан Волошин сочетал в себе достоинства талантливо-го литератора и оригинального мыслителя философско-эстетического склада. Как человек культуры, он был знатоком искусства прошлого, впитал в себя новейшие художественно-эстетические тенденции, во многом предвосхитил будущее развитие художественной жизни. Его эстетические идеи глубоко повлияли на современников и оказались востребованы новыми поколениями как отечественных, так и западных теоретиков и практиков искусства. Правда, на Запад они пришли сложным путем, преимущественно в опосредованной, почти «анонимной» форме, через представителей «Мира искусства», «Русских сезонов», классический русский авангард, культуру Серебряного века в целом, воспринявшую многие из предложенных Волошиным эстетических принципов. Следы такого воздействия ощутимы и сегодня, особенно в сфере эстетических рефлексий о природе современного театра, кинематографа, искусства танца.

Театр как синтетический вид искусства привлекал особое внимание Волошина-художника и театрального критика. Его театральная эстетика оказалась той питательной творческой средой, из которой выкристаллизовался ряд значимых теоретических положений. К ним относятся, прежде всего, концепция художественного творчества как сна наяву, его интуитивного характера, символической природы искусства, приоритета в нем игрового начала, художественного произведения как единого организма.

* Статья написана в рамках исследовательского проекта № 05-03-03137а, поддержанного РГНФ.

Поэтическое обобщение 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 своем обобщении до высоты поэтического символа, полагал Волошин¹. Таким символом стал сформулированный им театроведческий девиз: «В театре надо уметь внимательно спать»². На становление волошинской «сновиденческой» концепции восприятия сценического искусства оказали влияние ницшеанские идеи дионисийского безумия, фрейдовская теория бессознательного, интуитивизм А.Бергсона, символистские идеи Г. фон Гофманшталя о сцене как сновидении, исследования Вяч.Иванова, посвященные античной мифологии. При этом своеобразие ее заключается в собственно эстетическом подходе к вопросу о гипнотической сущности театра как ритмизированного сновидения.

Театр, по Волошину, создается из трех взаимно сочетающихся порядков сновидений: из творческого преображения мира в душе драматурга, из дионисийской игры актеров и пассивного сновидения зрителя. Поэт преображает действительность мира в своем творческом сне. Актер переживает тот тип сновидения, который ближе всего стоит к дионисийской оргийности или к детским играм. Чем искреннее актерская игра, тем убедительнее пассивное сновидение зрителя. Зритель же спит с открытыми глазами, он должен уметь внимательно спать, талантливо видеть сны. От воспринимающих и преображающих способностей зрителя зависит объединение всех элементов, образующих театр. Таинство театрального действия совершается не на сцене, а в душе зрителя, подчеркивал Волошин. Дело зрителя в театре — не противиться возникновению видений в душе. Творить театр можно только в той сокровенной части души зрителей, где рождаются сны. Сновидение зрителя является моментом, решающим судьбу театра, т.к. от его воспринимающих и преображающих способностей зависит объединение всех элементов, образующих театр. «Театр — это сложный и совершенный инструмент сна»³. Сон же ведет в те области, где начинается ясновидение.

Волошин исходит из того, что логика реальной действительности и логика театра не совпадают. В духе «Парадокса об Актере» Д.Дидро он рассуждает о том, что обычный реальный предмет, перенесенный на сцену, перестает быть правдоподобным и убедительным; между тем театральные знаки, совершенно условные и примитивные, становятся сквозь призму театра и убедительными и правдоподобными. Так, живой пудель в постановке «Фауста» вызывал у зрителей смех, т.к. был нарушением сценических реальностей. Обращение же Фаус-

та к пустому, темному пространству создавало жуткое впечатление прыжков пуделя в темноте. Или же, когда герой «Анабеллы» Д.Форда выходил на сцену, неся на конце меча сердце убитой им возлюбленной, сердце, вырезанное из красной фланели в форме червонного туза, повергало зрителей в ужас, тогда как фигурировавшее на генеральной репетиции настоящее сердце только что зарезанного барана не производило никакого впечатления. Перенесенное на сцену настоящее сердце оказалось нереальным, а символическое дало весь трепет реальности, подчеркивает Волошин.

Он ссылается на опыт японского классического театра, в котором развертывающаяся алая лента обозначает кровь пронзившей себе грудь героини. Дело в том, что «театр имеет дело не с реальностями вещей, а только с их знаками»⁴. На сцене реальны не вещи, не внешние формы, а идеи, знаки вещей. Реалистические театральные детали и подробности только мешают свободному течению сна. В жизни одни реальности, на сцене — другие. Логика сцены тождественна логике сна. Как и во сне, театр имеет дело только с идеями вещей. То, что называется на театре реальной обстановкой, мешает свободному течению сна, нарушает сонное сознание зрителей, полагал Волошин. Предлагая, таким образом, эстетическое обоснование принципов условного театра на основе символической «сновиденческой» трактовки реальности, он полемизировал со сторонниками театрального «жизнеподобия», критиковал натуралистические тенденции, сценический бытовизм. В этом отношении его идеи близки театральным взглядам других русских символистов, таких как В.Брюсов и Вяч. Иванов. Правда, последние разделяли далеко не все положения театральной эстетики Волошина. Так, В.Брюсов возражал против превращения театрального представления в слепое видение, а зрительного зала — в толпу грезящих сомнамбул вместо аудитории напряженно-внимательных слушателей⁵. Вяч.Иванов, видевший в театре, как и Волошин, «дионисийское очищение», не принимал его положения о зрительской загипнотизированности созерцанием, противопоставляя волошинской созерцательности концепцию театра как мистерии⁶.

Впрочем, сам Волошин, весьма требовательный в плане эстетических дефиниций, считал нелепым понятие «символический театр», так как театр «по существу своему символичен и не может быть иным, хотя бы придерживался самых натуралистических тенденций!»⁷. Театральное действие совершается исключительно во внутренней, преобразующей сфере души зрителя, где имеют ценность не вещи и существа, а их знаки и имена: «Вводить нарочитый символизм в драму, это значит вместо свежих плодов кормить зрителя пищей, переже-

ванной и наполовину переваренной. Всякая символическая пьеса производит такое впечатление: причем же здесь зритель?»⁸. Учитывая сказанное, Волошин весьма сдержанно относился к символизму М.Метерлинка, хотя и считал его художником большого вкуса, признавал, что символистские пьесы могут быть прекрасными в качестве «театра для марионеток». Однако живого актера он считал слишком громадным органическим символом, одним своим присутствием подавляющим мозговые символы драматурга. К удачным же символистским трактовкам классики он относил первый акт «Гамлета» в постановке Г.Крэга. Принц сидит одиноко на темной авансцене, отдаленной от глубины сцены, где, как золотой иконостас, возвышается трон с королем и королевой, окруженный иерархическими кругами придворных. Сцене придан характер видения Гамлета, что, по мнению Волошина, как нельзя лучше вяжется с прешествующим появлением тени, заранее указывающим, что все развитие трагедии будет совершаться во внутренней камере-обскуре души, где мысли, волнения и страсти являются такими же реальностями, как житейские обстоятельства.

Эта живая полемика тем более показательна, что Волошин был весьма гибок в оценке театральной жизни. Так, ему представлялась по существу глубоко правильной мысль В.Э.Мейерхольда удалить со сцены все ненужное и оставить только те предметы, которые имеют непосредственное и живое отношение к действию: ведь театральные декорации должны быть не изображениями, а знаками действительности. Однако на практике мейерхольдовская тенденция к упрощению декораций воспринимается Волошиным критически. Упрощенные декорации характеризуются им как любопытные, красивые, развлекающие глаз своей непривычностью, однако лишенные убедительности. Говоря о своем принципиальном несогласии с приемами Художественного театра (реализм, жизнеподобие, бытовизм), Волошин признает, что они производят на него несравненно большее впечатление, чем приемы Мейерхольда, с которыми он в принципе согласен. Аналогичные оценки вызывают упрощенные декорации в инсценировке «Братьев Карамазовых» В.И.Немировичем-Данченко (1910 г.), в спектакле Ф.Ф.Комиссаржевского «Идиот» по роману Ф.М.Достоевского (1913 г.), а также креговские ширмы в «Гамлете» (1911 г.). Принцип упрощения верен по существу, замечает Волошин, однако применение его не может быть достигнуто логическим путем. Оно возможно только долгим исканием при помощи интуиции актера и способности к восприятию зрителя. Логически же осмысленные упрощения всегда мешают, как немецкая стилизация игрушек. В них

нет тайной связи с глубочайшими областями воспоминаний. Они возможны, но в них нет необходимости. Убедительность декорациям придают только играющие и верящие в них актеры. Для зрителя оживут и станут видимыми те предметы, которые войдут в круг игры. Но не помешают и остальные, «лишние» вещи. Из обилия сложно реальных постановок Художественного театра зритель отбирает то немногое, что ему нужно для иллюзии, и он удовлетворен.

Вместе с тем магистральная эстетическая идея Волошина остается неизменной: реальны только знаки вещей, а внешние формы их на театре не имеют значения. Любые превращения внешних форм ни в театре, ни в сновидении не вызывают удивления, т.к. подчиняются логике грез, а не реальности. Ведь ночное, интуитивное, сонное сознание господствует над дневным (логическим) не только во время сна, но и в период бодрствования, когда человек действует под влиянием желаний, страстей и чувств, подчеркивал Волошин. Театр «является органом сонного сознания в его чистом виде. Поэтому законы театра тождественны с законами сновидения»⁹. В этом контексте примечательными представляются его одобрительные оценки «Горя от ума» на сцене МХТ как «московского сна», «Сестры Беатрисы» в постановке театра В.Ф.Комиссаржевской как «настоящего сна».

Сновиденческая концепция художественного сознания оказалась для XX в. одной из формообразующих. В первой половине столетия мы находим ее отдаленные коннотации в сюрреалистическом «автоматическом письме». Словесный и живописный автоматизм, диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума ассоциируются у А.Бретона со сновидениями, гипнотическим сном как высшей реальностью (сюрреальностью); сон вытесняет и заменяет собой все другие психические механизмы решения смысловых проблем. Язык искусства трактуется как поток бессознательного, выражающего те необузданные, неподвластные законам логики желания, которые порождают мифы. В последней трети XX в. сновиденческую линию активно разрабатывают теоретики постмодернистского плана. Так, Ж.Лакан вносит в концепцию творческого процесса как «сна наяву» свои акценты: реальность воспринимается в художественном сне как образ, отраженный в зеркале. Сон и явь сближаются им на том основании, что в них пульсируют бессознательные желания, подобные миражам и фантомам¹⁰. В сновиденческой концепции кинематографа К.Метца¹¹ делается вывод о тройственной структуре «фильмического состояния» кинозрителя: его составляют сны, мечты и явь. Если спящий не знает, что грезит, и переживает во сне иллюзию действительности, то кинозритель знает, что находится в кинотеатре, испы-

тывает впечатления действительности. Однако сознанию кинозрителя свойственно затуманиваться, тяготея ко сну, его восприятие черевато галлюцинациями; увлекаясь, сопереживая, зритель «засыпает», но собственные реакции на увиденное будят его. Неподготовленные зрители склонны впасть в сомнамбулическое состояние, ведущее к смешению фильма и действительности. Метц приходит к выводу, что фильм сильнее мечты, но слабее сна; это смесь трех зеркал, в которых сливаются впечатления действительности и псевдореальности.

Следует отметить, что Волошин увидел в делающем свои первые шаги кинематографе «все данные для того, чтобы стать театром будущего»¹²: кино овладевает снами зрителя посредством своего жестокого реализма. Вместе с тем он предостерегал против отождествления сна и кошмара. Однако век спустя как жизненные, так и кинематографические реалии (жестокость и насилие на экране, эстетизация безобразного) нередко оказываются ближе ко второму.

Впрочем, Волошин уподоблял первые кинозалы — «маленькие комнаты с голыми стенами»¹³ — кораблям хлыстовских радений, где совершается, как и в древности, экстатический, очистительный обряд. 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 действенности: «Любой театральный спектакль — это древний очистительный обряд»¹⁴. В том же духе и почти в тех же терминах мыслил в 20–40-х гг. XX в. свой «театр жестокости» А. Арто¹⁵. Театр для него — обряд экзорцизма, своего рода ритуальное святилище с занавесом, призванное изменить не только систему художественного мышления, но и самую жизнь, превратив ее в магический ритуал. Арто трактовал театр как тотальное зрелище, приобщающее творцов и зрителей к первоначалам, космическим стихиям жизни, посредством жеста, знака-иероглифа. Рождающееся из сна, грезы театральное искусство как мистическое приобщение к абсолюту не психологично, но пластично. Профилирующей для «театра жестокости» является физическая, а не словесная идея театра. Метафизику, по мысли Арто, можно внедрить в души лишь через кожу, поэтому театр невозможен без определенного момента жестокости, лежащего в основе спектакля. Театр в целом — сфера экстатического. В аналогичном плане развивались философско-эстетические идеи Ж. Батая о трансгрессии как нарушении границ между жизнью и смертью, мыслимым и немислимым, нормой и патологией, а также потлаче — последней ритуальной растрате не только всего имущества, но

и собственной жизни¹⁶. Выбор в пользу эстетического шока (обостренной до предела эстетической оппозиции, вызывающей у реципиента чрезвычайно острую, а порой и болезненную эмоциональную реакцию, вплоть до отторжения) стал эмблематичным для театральных поисков конца XX – начала XXI вв.

Важнейшим эстетическим понятием Волошин считал игру. В игре он усматривал одну из форм сновидения с открытыми глазами. Театр, полагал он, управляется законами сновидения или игры. Детские игры трактовались им как повторение основных душевных состояний дионисийского момента истории: «В игре творческой ночной океан широкими струями вливается в узкую и скупую область дневного сознания»¹⁷.

Анализируя детские игры, Волошин выделял три различных их типа: 1) действенные, буйные, дионисийские игры, свидетельствующие об опьянении воли; 2) спокойное созерцание проходящих картин, греза с открытыми глазами (сновидение), говорящие об опьянении чувств; 3) творческое преображение мира, становящееся у взрослого поэтическим творчеством – опьянением сознания. «Тот, кто сохраняет среди реальностей дневной обыденной жизни неиссякающую способность их преображения в таинствах игры, кто непрестанно оплодотворяет жизнь токами ночного, вселенски-творческого сознания, тот, кто длит свой детский период игр, – тот становится художником, преобразователем жизни»¹⁸.

Суждения Волошина об игре как эстетическом феномене, ее ключевой роли в художественной жизни во многом предвосхитили тенденции усиления игрового начала в культуре и искусстве XX–XXI вв., а также пути теоретического осознания этого процесса. Как справедливо отмечает В.В.Бычков, *игра*, наряду с *эстетическим*, стала одной из центральных категорий неклассической эстетики, обретя в современной культуре и цивилизации в целом статус одного из наиболее значимых компонентов¹⁹. Наследуя в этом вопросе традициям Шиллера и Канта, Волошин делал акцент на творческом, неутилитарном характере игры, ее связи с сакральным. В его постановке проблемы можно усмотреть своеобразный пролог к концепции карнавализации культуры М.Бахтина, «обзору всей человеческой культуры *sub specie ludi*» Й.Хейзинги, «игре в бисер» Г.Гессе, к выведению игры на уровень одной из главных категорий эстетики В.Бычковым.

Игра, настаивал Волошин, имеет дело только с сущностями. Хотя искусство, оперирующее признаками и свойствами, не может поменять игру, законы сценической иллюзии следует искать именно в логике детских игр. Вместе с тем нельзя играть в игрушки, являющи-

еся произведениями искусства (при превращении последних в игрушки они лишаются художественного ореола и становятся просто куском камня, фарфора, дерева).

Размышляя о различных элементах сцены (декорациях, вещах, рампе, костюме, гриме и т.п.), он приходил к заключению об их аналогичности игрушкам в детской: игрушки мертвы, пока ребенок не начал играть в них. Генеалогия игрушек, происходящих от первобытных фетишей, обуславливает их живую и реальную связь с детской душой, переживающей в процессе игры начальный период человеческой истории. Матрешки, паяцы, медведи, деревянные лошадки — это древнейшие боги человечества, играть в них удобно. Но есть игрушки, играть в которые совершенно невозможно. К ним относятся сложные и механические игрушки — ребенок инстинктивно спешит сломать их, т.е. разложить на основные элементы, способные к преобразению в таинствах игры. Нельзя также играть в игрушки слишком дорогие, роскошные и натуральные. Подобно детям, актеры должны верить в сценические атрибуты, действительно играть в них. Только игра придает всем элементам зрелища убедительность. Для зрителя оживут и станут видимыми лишь те предметы, которые войдут в круг игры.

Вещи, в понимании Волошина — это часть человеческой души, обстановка — продолжение человеческого тела. Только театр может дать вещь как часть души, сделать ее не музейной, а непосредственно связанной с жизнью и людьми. В этом отношении «Горе от ума» на сцене МХТ он считает подвигом сценической постановки, поражающим точностью и полнотой показа жизни старого барского московского дома, ставшего главным действующим лицом спектакля²⁰. Одним из достоинств постановки он считает то, что действующие лица комедии А.С.Грибоедова «непосредственно вытекали» из обстановки старого дома, и этим достигалось новое толкование многих сцен. Главная черта их была в том, что все они были фигурами, но не характерами.

Такое различие «фигуры» и «характера», ставшее впоследствии достаточно распространенным, весьма примечательно. Под «фигурой» Волошин подразумевает в первую очередь костюм и лицо, что дает ему основание говорить о том, что московский характер (тип) на сцене МХТ был передан во всех лицах, манерах и модах.

Волошин интуитивно прозревает некоторые пути, по которым пойдет в XX в. театральный авангард. Рассуждая о внутреннем, сновиденческом значении рампы как световой занавеси, отделяющей сцену от зрителя, он допускает, тем не менее, возможность полного отречения от всех театральных форм, не дающих пищи для иллюзии. Ему видится круглая, как круг цирка, сцена, полностью свободная от

декораций, со всех сторон окруженная зрителями. При этом возникнет не картина, не барельеф с лицами актеров, обращенными к зрителю, как на портретах, а свободная скульптурная игра всего человеческого тела. Мимика лица перейдет в мимику движений. Обстановка же будет возникать только в воображении зрителя. Предвосхищая некоторые приемы театра отстранения, Волошин указывал на особый поэтический смысл провозглашения перед началом действия авторских ремарок-заклинаний. Излишне говорить о том, что все эти приемы прочно вошли в практику современного театра.

Театр для Волошина — единый сценический организм, сплавляющий воедино три отдельные стихии — стихии актера, поэта и зрителя: «Художественное произведение начинает существовать как живая и действующая воля не с того момента, когда оно создано, а с того, — когда оно понято и принято»²¹. Принципиальным для Волошина является положение о том, что театр осуществляется не на сцене, а в душе зрителя.

В спектакле должны органически соединиться театральное зрелище, декорации и слова. Идеальный режиссер совмещал бы, в представлении Волошина, черты физика и художника, подобно Леонардо да Винчи. Театр рассчитан на органическое восприятие зрителей, отдающихся театральному искусству всецело, бездумно, безраздельно. 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»²². Момент восприятия искусства настолько же священен, как момент творчества. «Восприятие — это жертва»²³. Исходя из спонтанного, интуитивного, сновиденческого характера эстетического восприятия, Волошин проводит резкую черту между зрителем и ценителем искусства, его критиком. Аналитическое отношение, полагает он, противоречит самой основе восприятия искусства: «Вы, утонченные и требовательные ценители, сами лишаете себя меда цветов, а он доступен каждой наивной душе»²⁴. Анализ и критика не позволяют личности отречься от себя, сковывают душу непроницаемой броней. Трагическое же видение присуще лишь тому, кто пришел в театр с открытой и незащищенной душой, — ему и судить. Ведь кроме ответственности театра есть еще ответственность зрителя, настаивал Волошин. В неуспехе пьесы зритель, лишенный художественной впечатлительности, не испытывающий драматических эмоций, может быть виноват настолько же, насколько автор, режиссер и актеры. «Если зритель совершенно лишен непосредственности и творческой силы фантазии воспринимающей и обобщающей, то как

бы ни были велики таланты автора и актера, — того *сновидения*, которое является единственной реальностью сценического действия, возникнуть не может»²⁵.

В полноценном эстетическом восприятии сплавляются воедино душевное, духовное и чувственное. «Все искусство вообще, а пластическое и декоративное в особенности, представляют многообразные преобразования чувственности. Вся современная культура основана на ней. Искусство и не может быть иным, как кристаллизацией нашего чувственного отношения к миру»²⁶. Идеалом гармонии была для Волошина классическая античность. Он был не только увлеченным исследователем античности, но и страстным приверженцем многих ее жизненных и художественных принципов, связанных со свободой, естественностью, радостной раскованностью творчества как в искусстве, так и во всех сферах человеческого поведения (в том числе и в общении, бытовых привычках, одежде — вспомним знаменитый волошинский хитон, весь сугубо эстетизированный облик этого могучего красавца). Античная эстетика питает многие его рассуждения о духе и теле, гармонии и выразительности, лице и маске, наготы и стыде.

Тайну эллинской красоты Волошин видел в том, что в классической античности все тело было зеркалом духа, все тело было таким же выразительным, как лицо, лицо было «езде». Греческая статуя, лишенная головы, ничего не теряет в своей красоте, замечает он. Для древнего грека, привыкшего к наготы, лицом человеческого тела был торс, из этого естественного центра тяжести тела лучились движения рук, ног, головы. Торс был первичным физическим лицом тела, преобладавшим над лицом духовным, органом которого служит личная часть головы. Этим и обеспечивалось, по мнению Волошина, то золотое равновесие пластической выразительности тела, которое ценится в греческой скульптуре. Головы греческих статуй кажутся лишенными острой индивидуальности потому, что индивидуальность была разлита во всем теле. Поворот к индивидуализации головы происходит в поздней античности. Римляне прикрывали свое тело и не знали того божественного отсутствия стыда, которое отличало греков. Гений рода не знает стыда, последний связан с процессом индивидуализации. С Рима начинается сокрытие тела одеждой, что создает ту острую выразительность лиц, которая отличает современное человечество. «Лицо, перестав быть везде, выиграло в сосредоточенности и экспрессивности. Выразительность заменила пластическую гармонию. Этим был нарушен отчасти сам принцип красоты, диапазон прекрасного стал шире»²⁷. Стыд — свойство индивидуальности, инстинктивно стремящейся походить на других. Так создается мас-

ка — условная ложь. Маска (профессиональная, литературная, театральная и т.п.) — «это как бы духовная одежда лица»²⁸, встающего из глубины духа. Она связана как с общественной мимикрией, так и со стремлением к личной неприкосновенности, что делает маску важной ступенью в становлении культуры личности. «Только то лицо — действительно лицо, которое может одним внутренним движением воли себя закрыть и себя выявить»²⁹.

Волошин замечает, что костюмы Критской и Микенской эпох, малоазиатские одежды очень сложны, тело там тщательно скрыто. Культ наготы в Греции возник как следствие культурного расцвета ее, к которому привели танец, физические упражнения и народные игры. Это путь, который естественно ведет к тому, что все тело целиком становится зеркалом человеческого духа. В перспективе «одежда материальная будет заменяться одеждой духовной»³⁰.

Суждения Волошина о лице и теле, нагоде, стыде и маске во многом предвосхитили современные увлечения телесностью в искусстве. Правда, гиперболизация телесного в конце XX — начале XXI в. отнюдь не привела к тому идеалу гармонии духа, души и тела, который виделся Волошину. Три эти понятия были разведены и даже противопоставлены друг другу, что и привело к возникновению ключевого для постмодернистской эстетики концепта *симулякра* — правдоподобного подобия, лишённого подлинника, поверхностного, гиперреалистического объекта, пустой формы. Телесное же у Волошина всегда одухотворено. Это особенно очевидно в его эстетической концепции танца, органично вытекавшей из сновиденческой трактовки искусства и художественного творчества. Если игра — это сновидение с открытыми глазами, то танец — действительное, мускульное выражение его. «Танец — это такой же священный экстаз тела, как молитва — экстаз души. Поэтому танец в своей сущности самое высокое и самое древнее из всех искусств. Оно выше музыки, оно выше поэзии, потому что в танце вне посредства слова и вне посредства инструмента человек сам становится инструментом, песнью и творцом и все его тело звучит, как тембр голоса»³¹.

Волошин четко разграничивал танец и балет, выявляя их существенные различия. Формообразующим для первого является ритм, для второго — жест. Балет, полагал он, рассчитан исключительно на зрительное восприятие. В балете танцующий сознает себя, но лишь в жесте, лишь на поверхности тела. В танце же ритм поднимается из самой глубины бессознательной сущности человека. Кроме того, танец — искусство всенародное. Это не то искусство, которым, подобно балету, можно любоваться со стороны. Надо быть захваченным

танцем, самим творить его — лишь тогда он обретет свое культурное, очистительное значение. «Римляне лишь смотрели на танцы; эллины танцевали сами — вот разница двух культур — солдатской и художественной. Первая создает балет, вторая — очистительное таинство. Когда я говорю о танце, я говорю только о последнем»³².

Становление танцевальной эстетики Волошина во многом связано с осмыслением новаций А.Дункан, вызывавших у Волошина искреннее восхищение. Творчество Айседоры соответствовало его представлению о танце как освобождению тела. У Дункан, как в древнем танце, ритм поднимается из самой глубины бессознательной сущности человека. Она танцует все то, что другие люди говорят, поют, пишут, играют и рисуют. «Ее пальцы зацветают на концах рук, как стрельчатые завязи белых лилий, как на статуе Бернини пальцы Дафны, вспыхнувшие веточками лавра. Ее танец — танец цветка, который кружится в объятиях ветра и не может оторваться от тонкого стебля; это весенний танец мерцающих жучков; это лепесток розы, уносимый вихрем музыки»³³.

Волошин считал танец одним из искусств, забытых современной ему Европой, как искусство цветных стекол. Нагота — его необходимое условие, т.к. торс — самое выразительное и цельное в человеческом теле. «Танец — это гармоничные сжимания переплетов мускулов, отраженные на эпидерме кожи»³⁴. В результате многовекового пленения тела в европейской культуре красота форм тела, по его мнению, погибла, однако это не повлияло на гармонию танца, ибо форма имеет значение только в неподвижном состоянии. Красота тела в движении совершенно иного порядка, чем красота статических форм. Она совершенно чужда тем канонам красоты, что созданы европейскими художниками. «Самое некрасивое тело вспыхивает вдохновением в экстазе танца»³⁵. В танце сливаются воедино космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание. Он глубинно связан с музыкой, как чувственным восприятием числа. Обращаясь к современным ему опытам танцев под гипнозом, когда определенный мотив вызывает одни и те же движения, Волошин говорит, что дорога искусства — осуществить то же самое, но путем сознательного творчества и сознания своего тела. «Идеальный танец создается тогда, когда все наше тело станет звучащим музыкальным инструментом и на каждый звук, как его резонанс, будет рождаться жест /.../ сделать свое тело таким же чутким и звенящим, как дерево старого страдивариуса, достигнуть того, чтобы оно стало все целиком одним музыкальным инструментом, звучащим внутренними гармониями, — вот идеальная цель искусства танца»³⁶. Танец как осознание челове-

ком внутренних гармонических ритмов, их упорядочивание издревле был очистительным обрядом, служил испытанным религиозно-культурным средством преодоления душевного хаоса. Все это давало Волошину основания называть танец громадным фактором социальной культуры.

Волошин напряженно размышлял о национальном характере художественной культуры. Так, театр он считал искусством исключительно национальным, всегда точно соответствующим возрасту души каждого народа. Он уделял существенное внимание национальным аспектам трагического и комического как основных эстетических категорий. Особенности трагедии и комедии рассматривались им с учетом специфики русского и французского театра.

Исходя из того, что в понятие театра входит и сцена, и драматическая литература, Волошин подчеркивал, что «трагедия, как высшая форма искусства, не строит, а венчает»³⁷: трагедия возникает на почве эпически разработанного мифа. Сегодня таким эпосом по отношению к театру является современный роман. Примером этому может служить Франция, где новые человеческие типы, прежде чем выйти на подмостки, должны обрести романную форму. Но французский роман, как и театр, дробится, по мнению Волошина, в мелочах быта, в тонких извивах характеров, в создании масок жизни; его стихия — комедия. А между тем русское творчество все направлено к выявлению основных элементов национального духа, глубинных противоречий народной души, сущностных коллизий всего строя жизни. Это сфера трагедии, а не бытовой комедии. Однако парадокс состоит в том, что русская трагедия на театре еще не возникла: русский театр развивался в плоскости быта (А.С.Грибоедов, Н.В.Гоголь, А.Н.Островский), идиллии (И.С.Тургенев) и драматического пейзажа (А.П.Чехов). Средоточием же всех трагических переживаний славянской души стал в XIX в. русский роман. Наивысшим воплощение трагического в русской литературе Волошин считает творчество Ф.М.Достоевского, «и нужен только удар творческой молнии, чтобы она возникла для театра»³⁸. Другим символическим прообразом грядущей русской трагедии является судьба Л.Н.Толстого с ее коллизией между искусством и моральным подвигом, отношением к тайне зла. «Ясно чувствуется, что Карамазовы — наши Атриды, что трагедия отцеубийства в душе Ивана Карамазова созвучна с Эдипом; что в “Бесах” есть трагическая насыщенность “Семи против Фив”; что “Преступление и наказание” будит спящих “Эвменид”; что “Война и мир” так же плодотворна, как Троянский цикл, русская “Федра” имеет свой прообраз в “Анне Карениной”...»³⁹. Волошин убежден в том, что русская

трагедия, столь необходимая театру, станет результатом постижения художественно-эстетическим сознанием тех национальных противоречий в их исторической перспективе, которые лишь фиксирует русская литература начала XX в. Именно в таком ключе видится Волошину “театр будущего” в России.

Сегодня, почти сто лет спустя, мы все еще пребываем в ожидании этого будущего...

И в заключение несколько суждений М. Волошина о театре, звучащих сегодня пророчески:

— «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»⁴⁰.

— «Что же касается эстетического театра, удовлетворяющего потребностям московской и петербургской эстетствующей интеллигенции, то он целиком состоит из пьес иностранных драматургов... 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 умея заснуть, начинаем иронизировать»⁴¹.

— «Эти особенности русской души, совмещающей неизжитое до конца доисторическое прошлое человека с европейской культурой завтрашнего дня, обещают нам бесконечные сложности ее душевных переживаний и особенную остроту безумия»⁴².

Примечания

¹ Волошин М. Театр как сновидение // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 349.

² Волошин М. «Гамлет» на сцене Художественного театра // Там же. С. 385.

³ Волошин М. Организм театра // Там же. С. 115.

⁴ Волошин М. Театр как сновидение. С. 353.

⁵ См.: Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. Валерий Брюсов. С. 177.

⁶ См.: Иванов Вяч. Экскурсы: «О кризисе театра» // Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916. С. 282.

⁷ Волошин М. «Miserere» // Волошин М. Лики творчества. С. 389.

⁸ Там же.

⁹ Волошин М. Театр как сновидение. С. 355.

¹⁰ См.: Lacan J. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. P., 1978.

¹¹ См.: Metz C. Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma. P., 1977.

¹² См.: Волошин М. Организм театра. С. 118.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 116.

- 15 См.: *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993.
- 16 См.: *Батай Ж.* Литература и зло. М., 1994.
- 17 *Волошин М.* Театр как сновидение. С. 352.
- 18 Там же.
- 19 См. подробнее: *Бычков В.В.* Игра // *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2005. С. 211–222; *Он же.* Игра // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003. С. 188–192.
- 20 См.: *Волошин М.* «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра // *Волошин М.* Лики творчества. С. 376.
- 21 *Волошин М.* Организм театра. С. 112.
- 22 *Волошин М.* Разговор о театре. *Волошин М.* Лицеи творчества // Там же. С. 358.
- 23 Там же.
- 24 Там же. С. 357.
- 25 *Волошин М.* Французский и русский театр // *Волошин М.* Лики творчества. С. 120.
- 26 *Волошин М.* Лицо, маска и нагота // Там же. С. 404.
- 27 Там же. С. 401.
- 28 Там же. С. 403.
- 29 Там же.
- 30 Там же. С. 404.
- 31 *Волошин М.* О смысле танца // *Волошин М.* Лики творчества. С. 397.
- 32 Там же.
- 33 *Волошин М.* Айседора Дункан // *Волошин М.* Лики творчества. С. 394.
- 34 Там же. С. 395.
- 35 Там же.
- 36 *Волошин М.* О смысле танца. С. 396–397.
- 37 *Волошин М.* Русская трагедия возникнет из Достоевского // *Волошин М.* Лики творчества. С. 363.
- 38 Там же. С. 364.
- 39 Там же.
- 40 *Волошин М.* Организм театра. С. 114.
- 41 Там же. С. 118.
- 42 *Волошин М.* О смысле танца. С. 399.