

ПРОБЛЕМА ДРУГОГО В «ЛИКАХ ТВОРЧЕСТВА» М. ВОЛОШИНА

У статті на прикладі книги М. Волошина «Лици творчості» досліджено можливі стратегії художньо-критичного дискурсу в контексті проблеми розуміння Іншого.

Ключові слова: толерантність, Інший, маска, традиція, індивідуалізм.

Various strategies of fiction – critical discourse in the contest of the other's problem understanding are given in the article taking the book by T. Voloshin "The Images of Creativity" as an example.

Key words: tolerance, the other, mask, tradition, personality.

Поводом для появления этой статьи послужила международная научно-практическая конференция «Максимилиан Волошин и проблема толерантности в современном мире», состоявшаяся в Коктебеле в мае 2005 года. Тема, позволяющая в силу своей актуальности для дня сегодняшнего по-новому оценить творческий опыт поэта, чей жизненный мир вместил в себя и эпоху кардинальных социальных перемен, и пересечение различных культурных традиций, и смену эстетических идеалов.

В лице М. Волошина мы видим счастливое единение различных видов творческой одаренности – и собственно поэтической, и способности к художественно-критическому осмыслению значимых событий современной культуры. Именно эта «вторая рефлексия», представленная книгой художественной критики «Лици творчества», является предметом исследования в предлагаемой статье.

Свою основную цель автор видит в экспликации темы Другого и способов ее интерпретации в критических статьях М. Волошина.

Для начала несколько слов о смысловых оттенках термина «толерантность» (лат. *tolerantia* – терпение). Согласно Дж. Локку, толерантность – это своего рода «безразличие» к существованию разных взглядов. К такой трактовке примыкает понимание толерантности как снисходительного отношения к другой позиции, которую можно критиковать, но вовсе не обязательно навязывать свою. Толерантность можно истолковывать и как констатацию невозможности взаимопонимания, которую дополняет уважение к тому, кого не удастся понять. И, наконец, толерантность рассматривается как системная характеристика критического диалога, включающего в себя корректное изложение собственной позиции, уважение к чужой и установку на возможность взаимного изменения позиций [1, с. 21–32].

Таким образом, феномен Другого-Чужого, будучи базовым элементом толерантности как таковой, является предметом философского понимания последней.

В философии присутствуют различные интерпретации проблемы Другого, но доминирует феноменологическая перспектива ее понимания. В той или иной степени она присуща и герменевтике, и аналитической парадигме.

Начиная с Э. Гуссерля, такие феномены, как неопределенность, даль, отсутствие,

чуждость, рассматриваются в качестве неотъемлемых, конструктивных элементов опыта сознания. Такой подход снимает крайности объективизма и субъективизма, меняет ракурс исследования проблемы: «Другой не есть ни объект в поле моего восприятия, ни субъект, меня воспринимающий, – это, прежде всего, структура поля восприятия, без которой поле это не функционировало бы так, как оно это делает» [2, с. 287].

М. Волошин обладал особым талантом диалогичного восприятия людей, чужого и своего творчества. Вот как описывает Марина Цветаева первую встречу с ним: «И вот беседа – о том, что пишу, как пишу, что люблю, как люблю – полная отдача другому, вникание, проникновение, глаз не сводя с лица и души другого – и каких глаз: светлых почти добела, острых почти до боли (так слезы выступают, когда глядишь на сильный свет, только здесь свет глядит на тебя), не глаз, а сверл, глаз действительно – прозорливых» [3, с. 448].

Стремление к пониманию Другого – лейтмотив книги «Лики творчества». Перефразируя мысль И. Канта, можно сказать, что критика для М. Волошина – это выяснение возможностей и границ понимания личности творца и результатов его творчества.

В «Ликах творчества» реализованы три «стратегии» интерпретации событий культуры. Во многих статьях и рецензиях М. Волошин стремился следовать требованию Гете «стать на точку зрения творца для правильной оценки художественного произведения» [4, с. 381]. В таком случае критик должен избегать суждений о тексте, отсылающих к чему-либо другому, кроме самого текста, и является посредником между произведением и публикой, классикой и современностью, автором и его произведением. Например, в одном из своих писем М. Волошин писал: «Мне всегда не хватает зеркала понимания того, что я пишу, не хватает благосклонного и критического уха, которое бы помогло мне весить и судить мои опыты и достижения» [5, с. 598].

Эта стратегия предполагает максимально возможное уважение автономности и самодостаточности текста по отношению к ментальности критика.

Вместе с тем, М. Волошин отдавал должное и традиции «субъективной критики». Рецензируя «Литературные прогулки», принадлежащие перу французского эссеиста Реми де Гурмона, он, по сути, согласился с мнением последнего: «Критика – это самый субъективный род искусства. Это непрерывная исповедь. Намереваясь анализировать произведения других, раскрываешь сам себя» [там же, с. 567].

Но здесь возникает опасность уничтожения «инаковости», «другости» чужого текста.

В самых ярких разделах книги М. Волошина реализована третья стратегия – освоение Другого и сохранение его самобытности и своеобразия, «сохранение пространства Чужого как чужого» [6, с. 129]. Такой подход позволяет продемонстрировать «доступность недоступного» (Э. Гуссерль).

На практике это означает констатацию непреодолимости дистанции, разделяющей настоящее и прошлое, свое и чужое. В этом случае понимание текста (события культуры, поступка) заключается в применении его к своей ситуации, и речь

идет не о воспроизведении, а «произведении» смысла. Важно не то, что хотел сказать автор, а то, что «хотело сказаться» в тексте для сегодняшнего читателя. Такой герменевтический прием в философской герменевтике позже был назван «продумыванием дистанции» (Г. Гадамер), а в феноменологии – респонзивностью (response – ответ).

Подобный прием М. Волошин использовал в целях постижения содержания другой (французской) культуры. Очарованный Францией, он стремился максимально полно и добросовестно познакомить своих читателей со всеми значимыми новинками в ее духовной жизни. Задача тем более непростая, если считать верным мнение М. Цветаевой о том, что М. Волошина связывало с Россией и Германией «родство духовное, глубокое, даже глубинное, которого... с Францией не было». Она продолжает: «...наше взаимоотношение с Францией – очарование при непонимании. Вся сила очарования, весь исток его – в чуждости» [3, с. 518].

Блестящий пример «продумывания дистанции» двух культурных традиций дает раздел, посвященный театру. Волошин начинает с парадоксальной несовместимости французской драматургии и русской сцены. «Между тем, как для немца Гауптмана, для фламандца Метерлинка, для поляка Пшибышевского русская сцена находит формы четкие и верные, иногда даже более удачные, чем на сценах их родины, самые нетрудные французские комедии, имеющие безумный успех в Париже, тускнеют, блекнут, из остроумных становятся плоскими, и утонченности их кажутся пошлостями» [7, с. 119].

Объяснение этому факту Волошин ищет в различной, как мы сейчас говорим, ментальности русских и французов. «Мы стыдимся своих жестов и поступков; боимся, чтобы они не показались окружающим неожиданными и необъяснимыми, и потому стремимся как можно скорее посвятить зрителей в их внутренний смысл. Между тем французы, будучи мало стыдливими во всем, что касается действия, поступков и всяких форм жизни, обладают непреодолимой стыдливостью при разоблачении тайных душевных побуждений, чувств и сложных переживаний» [там же, с. 121].

И театр соответствует потребностям публики. Со времен классицизма французская драматургия стремится не столько к анализу внутренних причин и глубинных мотивов поступков героев, сколько к созданию приемлемых для социума форм проявления этих мотивов.

«Парижане ходят в театр вовсе не для того, чтобы видеть сложное, страшное, голое человеческое лицо, затканное серыми паутинками жизни, – то, чего ищем мы, входя в театр: они идут, чтобы смотреть, изучать и выбирать новые маски» [там же, с. 123].

Вывод Волошина прост: французский театр нужно принять в качестве другого, чужого, но, вместе с тем, необходимого нам – «...он не сходит ни в какие тайники человеческого духа в поисках за жуткими тайнами, он отражает и творит только новые одежды для жизни и новые маски для духа» [там же, с. 124].

Тема маски как «другого я» чрезвычайно интересует М. Волошина. Здесь уместно вспомнить знаменитую фразу И. Канта: «Чем более цивилизованны люди,

тем более они актеры», поскольку М. Волошин стремится показать психологический и эстетический аспекты взаимообусловленности цивилизации и социальной игры. В связи с этим он пишет: «В тесных домах и тесных улицах, залитых огнями и углубленных зеркалами, так много перекипает, что смотреть друг другу на голые лица, на которых написано все, было бы слишком страшно» [там же, с. 124].

Маска является эффективным средством социализации: «...существует определенное количество исторически выработанных бытом и модой общественных масок, к которым примыкают все, кто боится стать эксцентричным. В своей простейшей форме это маски профессий. В своей высшей культурной форме: маски индивидуальных типов и темпераментов, осуществляющие в себе известные идеалы моды и часто литературы» [8, с. 402].

То, что создание такой маски иногда является единственной возможностью реализации подлинного «я» человека, М. Волошин показал на примере превращения скромной учительницы Е. И. Дмитриевой в таинственную красавицу – поэта Черубину де Габриак («Гороскоп Черубины де Габриак»). М. Цветаева так описывает мотивы этой знаменитой мистификации: «Напечатай Е. И. Д. завтра же свои стихи, то есть влюбись в них, то есть в нее, весь „Аполлон” – и приди она завтра в редакцию „Аполлона” самолично – такая как есть, прихрамывая, в шапочке, с муфточкой – весь „Аполлон” почувствует себя обокраденным, и мало разлюбит, ее возненавидит весь „Аполлон”... Как же быть? Во-первых и в главных: дать ей самой перед собой быть, и быть целиком. Освободить ее от этого среднего тела – физического и бытового, – дать другое тело: ее. Дать ей быть ею! Той самой, что в стихах, душе дать другую плоть, дать ей тело этой души» [3, с. 459]. Так была использована литературная маска романтического поэта, и появился «Байрон в женском облиции, но даже без хромоты».

Маска амбивалентна. С одной стороны, она является «важной степенью в культуре личности», необходимым условием становления индивидуальности, «духовной одеждой лица»: «Лицо не может встать из глубины духа, пока оно не обладает средствами самозащиты» [8, с. 403].

С другой – создает стереотипы, «общепринятые формулы», подменяющие индивидуальность: «...большинство, люди средние, сознающие свое „я” только на поверхности своей одежды, являются рабами своих масок, и, повторяя жесты маски, ими мыслят и ими чувствуют» [там же, с. 402].

Диалектика «маски и лица» находит интересное продолжение в статье «Современные портретисты». Портретная живопись, по мнению Волошина, должна оставлять для потомков документы о характерах своей эпохи. Но современные портретисты весьма далеки от психологизма. Одним из немногих исключений Волошин считал творчество К. Сомова. Секрет его успеха в том, что «маску он не принимает за живое лицо, но настоящие лица живут для него под масками. Его убедительность и красота – в этом противоположении внешнего и внутреннего лика, слитых в портрете» [9, с. 282].

Тема Другого звучит в «Ликах творчества» и в контексте исследования нового искусства, прежде всего живописи. Характерно название раздела «Искусство и

искус». Это другая, новая эстетика, не всегда понятная и приемлемая для Волошина. Но она уже существует, искушает своей необычностью и нуждается в понимании и объяснении. И вновь основным герменевтическим приемом является «продумывание дистанции». Наиболее интересны в этом смысле статьи «Устремления новой французской живописи (Сезанн, Ван-Гог, Гоген)», «Индивидуализм в искусстве», «Современные портретисты».

М. Волошин так формулирует основной эстетический принцип нового искусства: «Раньше художники искали смысла видимого, в конце XIX века они начали стремиться увидеть новое. Первых можно сравнить с оратором, произносящим вдохновенную речь, а вторых с поэтом, раскрывающим новые миры в звуке отдельного слова» [10, с. 240]. Он называет этот подход аналитической живописью и находит его исторический аналог в творчестве флорентийского живописца эпохи Возрождения Паоло Учелло, который свою цель видел не в подражании природе, а в возможности свободно «создавать вещи».

Творчество Учелло было исключением для миметической эстетики Возрождения, модернизм же начинается с отказа от мимезиса. Причину этого М. Волошин видит в автономизации искусства: «В XIX веке искусство стало перед жизнью, потому что оно перестало быть внутри жизни. Освободительного движения в искусстве XIX века не было, и нет его и до сих пор; то, что мы называем движением освободительным, не самом деле было движение охранительным: но охранялась здесь не традиция искусства, а обособленное положение художников, стоящих вне жизни. Общее чувство было боязнь запачкаться об эту фабричную и мещанскую жизнь, которая заполонила все формы жизни. Художники отступили перед мещанством и провозгласили индивидуализм как догмат неслияния с жизнью» [11, с. 261].

В современной живописи даже портрет служит скорее средством самовыражения художника: «Портреты Ван-Гога и Сезанна больше говорили о личных трагедиях художников, чем о людях, ими нарисованных» [9, с. 281]. Ранее же личность и мастерство художника были «сняты» (в гегелевском понимании этого термина) в лице, живущем на полотне.

Автономизация искусства, вытесняя «человеческое, слишком человеческое», находит выражение и в его дегуманизации. Тот факт, что «эстетическая радость нового художника проистекает из триумфа над человеческим» [12, с. 242], отмечает и М. Волошин. По его словам, уже импрессионисты начинают трактовать человеческое лицо как *nature morte*, как вещь, как предмет экспериментов с формой и цветом, подобный яблоку, тыкве или хлебу. Волошинская оценка этих экспериментов звучит неоднозначно: на первый взгляд, эти портреты кажутся чудовищными, но постепенно привыкающий глаз находит их «художественно интересными» [9, с. 286–287]. Относясь к человеческому лицу, как к вещи, экспериментируя с характерными чертами этой вещи, можно получить в результате «громадное карикатурное сходство». По сути, портрет превращается в характерную маску.

Несмотря на провозглашаемый радикализм, новое искусство может осознать свою «другость», «инаковость» только в соотнесенности, в диалоге с традицией, которая, в свою очередь, по-новому (другому) осознается и интерпретируется.

Поэтому «...традиция и канон – это не мертвые механические формы, а живой и вечно растущий язык символов и образов. И только на нем может возникнуть индивидуалистическое искусство» [11, с. 265].

Эта мысль, на наш взгляд, является ключевой для волошинской реконструкции разнообразных «ликов творчества», преодолевающей их «чуждость» и «другость».

Таким образом, книга М. Волошина демонстрирует возможности критики как освоения Другого / Чужого, герменевтического преодоления отчуждения между исследователем и фактами культуры. Творческая интуиция, вкус и такт позволили ему открыть «доступность недоступного».

Литература:

1. Лекторский В. А. Толерантность, плюрализм и критицизм // Лекторский В. А. Эпистемология классическая и неклассическая. – М., 2001.
2. Делез Ж. Мишель Турнье и мир без Другого // Турнье М. Пятница или Тихоокеанский лимб. – СПб, 1999.
3. Цветаева М. Живое о живом (Волошин) // Максимилиан Волошин. Стихотворения. – М., 1989.
4. Волошин М. «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра // Волошин М. Лики творчества. – Л., 1988.
5. Купченко В. П., Мануйлов В. А., Рыжова Н. Я. М. А. Волошин – литературный критик и его книга «Лики творчества» // Волошин М. Лики творчества. – Л., 1988.
6. Вальденфельд Б. Мотив Чужого. – Минск, 1999.
7. Волошин М. Французский и русский театр // Волошин М. Лики творчества. – Л., 1988.
8. Волошин М. Лицо, маска и нагота // Волошин М. Лики творчества. – Л., 1988.
9. Волошин М. Современные портреты // Волошин М. Лики творчества. – Л., 1988.
10. Волошин М. Устремления новой французской живописи (Сезанн, Ван-Гог, Гоген) // Волошин М. Лики творчества. – Л., 1988.
11. Волошин М. Индивидуализм в искусстве // Волошин М. Лики творчества. – Л., 1988.
12. Ортега-и-Гасет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991.