

УДК 281.9
ББК 86.372

Заяц Сергей Михайлович,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры общеобразовательных дисциплин,
ГООУ Приднестровский государственный университет им. Т. Г. Шевченко,
ул. 25 Октября, д. 107, MD 3300 г. Тирасполь, Молдова
E-mail: smz67@mail.ru

МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ И ФИЛОСОФСКИЙ ПУТЬ М. ВОЛОШИНА В ТАИНСТВЕННЫЙ МИР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА

Аннотация: Творчество Максимилиана Волошина представляет для нас интерес в плане созидания уникального мифопоэтического лика, сформировавшегося в эпоху Серебряного века, когда русская культура переживала своеобразный философский, богословский и художественный ренессанс. В своём творчестве Волошин сумел запечатлеть стремление художника и творца к «наивысшей действительности», в которой человек ощущает себя причастником божественной реальности. Волошин прекрасно понимает, что истинное творчество должно следовать за искрой сознания. Искра сознания родила человеческую цивилизацию. Волошин прослеживает путь от первичной реальности импрессионизма до символизма, от которого рукой подать до идеализма. Художественный мир становится значимым, если в нём совмещённость форм, исторического и мистического опыта. Художник же видится создателем новых форм, связующим звеном между горним и земным. В области религиозной мыслитель неизбежно соприкасается с тайной, лучше сказать, высшей тайной, которая для Волошина была воплощена в лике. Ликом же мог обладать только избранный, способный к преобразованию мира и личности. Лик, красота и высшая простота — вот путь волошинских устремлений и как художника, и как оригинального мыслителя.

Ключевые слова: мифопоэтический лик, высшая простота, красота, «наивысшая действительность», искра сознания, создатель новых форм.

Творчество М. Волошина как художественного критика для нас представляет интерес в плане созидания художником мифопоэтического лика, ищущего свой особый духовный путь в мироздании. Этот духовный путь Волошин прокладывал не только собственно в литературе, но и в изобразительном искусстве, где он выступал и как живописец, и как автор эссеистических и философских размышлений, поэтому есть потребность несколько подробнее остановиться на раздумьях и откликах русского путника во вселенной, на его эстетических поисках и духовной эволюции, проходивших в непростую эпоху перелома сознаний и рубежных состояний.

Волошин-художник начинает формировать свой лик во Франции. Именно в Париже происходит знакомство с художественным творчеством французских импрессионистов. «Импрессионизм, — писал художник в своей статье “Клод Монэ”, — не временное течение, а вечная основа искусства. Это <...> момент творчества каждого художника» [6, с. 221]. То есть это не просто эпизод в истории искусства, но сопричастность к Вечности в мироздании.

«В своей непосредственной данности нашему сознанию, импрессионизм есть факт искусства и, как таковой, он есть один из многих ему подобных явлений» [9, с. 123].

Волошин не мог пройти мимо импрессионизма, тесно связанного с понятием пути в искусстве, равнозначного личности художника. Художник глубоко проникся новым течением, считал, что импрессионизм изображает мир более правдиво и пластично. Он, на наш взгляд, очень точно и ёмко определил основу этого течения: «Импрессионисты уничтожили всю привычную логику рисунка, ту координацию зрения, которая позволяет нам двигаться в трехмерном пространстве. Они довели видимое до первых впечатлений прозревшего слепого или новорожденного ребенка» [6, с. 220].

Кроме того, импрессионизм представлялся художнику неким протестом против рутинного и пошло-обывательского строя жизни.

Живая творческая натура поэта и живописца совершенно естественно находилась в поиске новых форм в искусстве, новых впечатлений от потрясающих мгновений. Валерий Брюсов писал: «Истинный смысл поэзии — призыв к настоящей жизни, к великому опьянению мгновением...» [5, с. 26].

Художник общественному строю жизни стал предпочитать природу, в которой он надеялся обрести себя как духовная и творческая личность. «Художник становился природой воспринимающей, стремясь, ради чистого созерцания, к полной пассивности. Активное начало полагалось вне “субъекта” творчества, чем стиралась сама его субъективность. Попадающий в поле зрения человек воспринимался как ничем не выдающаяся часть ее, но никак не в своей сущности. Это можно признать полным и чистым объективизмом. Перенеся свой интерес исключительно на природу, художник вынуждался в естественной предметности найти духовную сущность, утерянную в человеческом общежитии, и тем самым получить оправдание своим устремлениям» [9, с. 126].

В данном контексте особо интересно мнение Сергея Маковского, находившегося в творческом и дружеском общении с Максимилианом Волошиным. В своей работе «Последние итоги живописи» он писал: «С антропоцентризмом идеалистического искусства было покончено. Естественно-исторический взгляд на землю и ее обитателей коснулся живописи. Под его влиянием живопись объективировалась» [16, с. 42].

Итак, искусство, отражая предмет, всё более удалялось субъективности, становясь объективированным. Объект же под пристальным взглядом художника разлетался, предлагая бесчисленный ряд не связанных друг с другом впечатлений. Зримое единство целой вещи «распадается на множество готовых вещей, вполне

самостоятельных, и исследование докажет, что вещи не существовало, существовала только сумма вещей. Но <...> и распавшиеся вещи в свою очередь распались на самостоятельные вещи и породили массу новых связей и отношений с новыми вещами, и так без конца» [17, с. 8].

«Возникает новая действительность, состоящая из цветowych пятен-мазков, организуемая уже по иным, чем нам привычны, законам, среди которых главнейшим выделяется колорит. Нельзя не подивиться и тому, что чистое видение художника доходит до той реальности, которая постигалась философским разумом» [9, с. 128].

Предметы только «мыслятся, — пишет С. Аскольдов в работе “Сознание как целое”, — нами в качестве единств, в самом же переживании опыта, как внешнего, они даются нам лишь в виде чистой множественности пространственно и временно раздробленного материала, ощущаемого там-то и там-то, соприкасающегося, отделенного промежутками» [1, с. 9].

Надо признать, что данный путь в искусстве неизбежно приводил к тому, что объективность сама в себе представлялась как неистинная. Это прекрасно понимал Волошин, для которого импрессионизм был прекрасным методом, раскрывшим художнику глаза. Недаром в статье «Скелет живописи» он писал, что «художники — глаза человечества» [6, с. 212]. В возможности увидеть новые смыслы, которые, к сожалению, не видят неискушённые зрители, и найти им оправдание — вот что было дорого Волошину в импрессионизме. В импрессионизме он ищет особого художественного видения. В статье «Устремления новой французской живописи» художник писал: «Наше зрение, которым мы пользуемся каждую минуту, не есть виденье. Это лишь бессознательная логическая работа, беглое чтение иероглифов привычной обстановки, которые мы различаем по внешним признакам, как слова в книге. Обычно мы не видим глазами, мы лишь собираем материалы, отмечаем и группируем» [6, с. 240].

То есть можно сказать, что бесценные события, совершаемые человеком в мироздании, порой проходят мимо нашего взгляда, если этот взгляд не прошёл особую подготовку. Эту подготовку и осуществляют художники. В уже упоминаемой статье «Скелет живописи» Волошин пишет о миссии художников: «Они идут впереди толпы людей по темной пустыне, наполненной миражами и привидениями, тщательно ощупывают и исследуют каждую пядь пространства. Они открывают в мире образы, которых никто не видел до них. В этом назначение художников» [6, с. 212].

В этом особый мифопоэтический путь художника, для которого «жизнь есть только то, что на самом острие (показанном в статье “Аполлон и мышь”) творчеством пущенного в будущее копья (которым у Волошина предстает тело)» [9, с. 130].

Однако художник не есть комета в беззвёздном пространстве. И для Волошина искусство тесно переплетено с жизнью во всех её проявлениях, несмотря на кажущиеся противоречия и перегородки между искусством и бытием как таковым. Эти перегородки мастерски преодолевали японские художники, о творческом методе которых писал Сергей Маковский: «Они подходили вплотную к природе, не допуская между нею и искусством никаких “средостений” априорности...» [16, с. 47].

Творчество японских художников для Волошина представлялось более чем актуальным. В автобиографической статье «О себе» он признавался: «В методе похода к природе, изучения и передаче ее я стою на точке зрения японцев (Хокусаи, Утомаро), по которым я в свое время подробно и тщательно работал в Париже в Национальной Библиотеке» [18, с. 46].

Итак, путешествие волошинского лика неизбежно приводит его к текущему мгновению, которое сущностно в понимании Волошина. Как необходимо понимать приход сознания к текущему мгновению? Ответ — в словах Константина Бальмонта, духовная связь которого с Волошиным бесспорна: «Истинно то, что сказалось сейчас. Что было перед этим, уже не существует. Будущего быть может, не будет вовсе» [5, с. 74].

Бальмонт призывает читателей сосредоточиться на творчестве, через которое происходит проникновение в высшую тайну жизни — лик. Этот лик отсекает прошлое и не обещает истины в будущем: он в настоящем. Поэтому он способен удивляться. Мир предстаёт новым и юным. Художественный лик становится, по слову Поля Синьяка, обладателем девственного глаза [20, с. 216].

Итак, художник видит, что знает. Его видение «тревожит и срывает с нашего глаза те покровы знания, под которыми успокоился для нас зрительный мир» [6, с. 240].

Таким образом, время и пространство сжимается в восприятии художника до необходимой неизбежности, до творчества как синонима жизни. Приходит понимание того, для чего нужно «срывать покровы». В данном контексте уместно размышление А. Ф. Лосева: «Время <...> оно есть жизнь <...> ибо время противостоит всякому холодному логическому оформлению <...> как нечто животрепещущее, стремящееся, ищущее, словом <...> живое, живущее. <...> Оно есть творчество» [12, с. 326].

Истинное творчество созидает жизнь. И это творчество не есть отказ от разума как такового, но отказ от его несовершенства и ограниченности. Истинное творчество всегда срывает холодные и застывшие покровы действительности, чтобы преобразить мироздание. Преображение же возможно, если произойдёт обретение новых ликов жизни. Размышляя о Поле Гогене, Волошин писал: «Он искал вовсе не новой живописи, а новых ликов жизни» [6, с. 245]. Эти новые лики были способны научить увидеть главное и существенное в мироздании. Увидеть существенное в мироздании и есть задача искусства, которое Оскар Уайльд называл «наивысшей действительностью» [20, с. 247].

Стремление к «наивысшей действительности» отличает истинное творчество. На самом деле люди видят только те вещи и явления, на которые обратил внимание глаз художника. И от художника зависит, будет ли он воспроизводить одно и то же, или пойдёт «впереди толпы людей», создавая новое, по сути, живописное событие. Создавая новое, художник объективно отказывается от старого, которое, превращаясь в окаменевшие формы, способно задушить новое. Истинное творчество всегда стремится к новому, преображая бытие. «Творить — значит жить, вечно создавать новое и новое», — писал Казимир Малевич [17, с. 6]. Волошин признаёт очевидное:

«Раньше художники искали смысла видимого, в конце же XIX века они начали стремиться увидеть новое» [6, с. 240].

Это новое означало отвержение ложного и неживого ради истинного и живого, это новое представлялось в виде бесконечного творчества, которое предполагает постоянное обновление. Своеобразное возвращение в юность.

Одно из важнейших открытий импрессионизма, это надо признать, было признание света как реальности, способность улавливать лучи света. Это и было то новое, которое было способно высветить путь художника, его уникальное видение мира, создавало мифологическую реальность как правду бытия. В. Соловьёв в работе «Красота в природе» писал: «Свет — или его невесомый носитель эфир — есть первичная реальность идеи в ее противоположности весоному веществу, и в этом смысле он есть первое начало красоты в природе» [21, с. 37].

Таким образом, художники создавали новую действительность, приобщаясь к Лику Того, Кто есть истинный Свет, посредством которого зародилась жизнь. Это невольно заставляет художника обратиться к первоначалу предмета. Очевидно, что истинное творчество в своих истоках всегда идёт от начала. П. Тейяр де Шарден писал: «Всякая вещь своей сутью продолжает свою структуру, уходя корнями в прошлое <...> все начинается с самого начала» [22, с. 80].

В этом отношении интересна мысль Мориса Вламинка: «Всякий раз, когда я начинаю полотно, — это словно, если бы я все начинал заново — все мое творчество и даже всю живопись вообще» [8, с. 268].

Однако возвращение к первобытию цивилизации не означает, что художник приблизился к существенному в человеке и природе. Наоборот, это приблизило к изображению животной и растительной жизни, что не могло не обеднить дух человеческий, творческое начало. Поэтому Винсент Ван-Гог, понимая, что его картины бытия лишены души, стал наполнять их страстями человеческими, передавая их в красном и зелёном свете. Картина бытия стала насыщаться разными цветами, придавая изображаемой действительности колорит. В колорите свет индивидуализируется. Простота изображённого бытия усложнялась, насыщаясь эмоциями и обогащаясь оттенками. «Первичная реальность идеи» человека и природы стала разветвляться в цветовом многообразии, омрачая душу страстями, которую теперь необходимо было просветить. «Искра нашего дневного сознания была подготовлена и рождена великим океаном ночного сознания», — писал Максимилиан Волошин [6, с. 350].

Волошин не отказывается от океана, но прекрасно понимает, что истинное творчество должно следовать за искрой сознания. Искра сознания родила человеческую цивилизацию. И эта искра была, бесспорно, индивидуальна. Таким образом, истинное искусство не может не быть индивидуальным. В индивидуальном прозревается абсолютное, как и в мгновенном — вечное. «Глубокая истина заключается в том, что искусство в противоположность философскому мышлению изображает лишь индивидуальное и жаждет лишь исключительного. Оно не обобщает явления, оно индивидуализирует их» [6, с. 246].

Можно смело сказать, что искусство, не несущее в себе личного начала, становится для Волошина анахронизмом. Импрессионизм становится для творческого

пути Волошина историческим фактом. Он движется к бытию, наполненному радостью и любовью, что обязательно для личного начала. Импрессионизм же, по словам В. Б. Жарких, уловив мгновение, возвращается в нём [9, с. 144]. Он не в прошлом, но и не в будущем, а значит, и не в настоящем. Это — момент творчества, возможно, необходимая частица лика, но не весь лик, не вся целокупная жизнь. Волошин будет говорить об ошибке импрессионизма. «Документ не только должен быть найден и воспринят, он еще должен быть забыт... — разъясняет художник. — Потому что забвение — это не потеря, а окончательное усвоение. И только тогда документ может принести пользу и прийти в момент творчества уже из бессознательного. Импрессионисты обновили искусство, пустив новые корни в жизнь. Они удесятерили силу видения. Теперь нужно пользоваться этим материалом» [6, с. 221].

Закрепив в себе фундамент импрессионизма, Волошин естественно входил в ткань символизма, который был для него, как мы помним, «правом голоса». Но не только «право голоса» привлекало в философии символизма, в символизме художник видел переход к внутреннему миру человека, внутренний же мир был тесно связан с религиозным отношением к Бытию. Константин Эллис в книге «Русские символисты» писал: «Сложная и живая связь между искусством, мистическим опытом и интуитивным познанием... В этом смысле возвышаем понятие символизма до значения мирозерцания» [27, с. 3].

Известно, что путь познания многообразен, и именно эта многовекторность пути присуща духовным поискам Волошина. Символизм в искусстве предлагает познание сущности, выявить её целокупность и универсальность, что особенно ценно для уже зрелого мыслителя из Киммерии.

Таким образом, символизм виделся финальным аккордом в истории искусства.

От символизма до идеализма — рукой подать. Художественный мир становится значимым, если в нём совмещённость форм, исторического и мистического опыта. Художник же видится создателем новых форм, связующим звеном между горним и земным.

В философии символизма, таким образом, главным принципом искусства выступает творчество, которое неизбежно разбивает застывшие формы. «Дух символизма в области религиозной — к невиданной ломке догматизма и критике всех исторических, омертвевших форм и ценностей» [27, с. 3].

В области религиозной художник неизбежно соприкасается с тайной, лучше сказать, высшей тайной, которая для Волошина была воплощена в лике. Ликом же мог обладать только избранный, способный к преобразованию мира и личности.

Проблема посвящённых тесно переплетается с проблемой таланта. Талант же взаимосвязан с предметом познания. Возможно, в этом отличие символизма от других видов искусства. «И в символизме и в реализме соотношение символа действительности одно и то же», — соглашался Алексей Лосев с утверждаемым символистами единством методов того и другого, но не следует «игнорировать разницу в тех предметах, которые изображаются символистами, то есть то, что у реалистов и символистов сама-то действительность разная. Символисты хотели понимать как

реальность то, что является сверхприродным, сверхчувственным, сверхъестественным, небесным, занебесным» [13, с. 163].

Устремлённость в запредельность неизбежно приводила к изменению структуры мышления художника. Но возникает вопрос: соответствует ли дух художника сверхъестественному, запредельному и может ли несовершенный человек познать совершенное? Известно, что подобное познаётся подобным. Волошин это прекрасно понимал. Поэтому в его творениях много размышлений о жертвенности, об ответственности. В статье «Индивидуализм в искусстве» он, например, писал: «Индивидуализм <...> не самодовлеющий, а преодолевающий самого себя, отказавшийся от себя ради своего плода» [6, с. 261]. То есть достижение высшего возможно только через жертву. Жертва была способна принести искусству внутреннее равновесие, меру, без которой невозможно существование мироздания. Об этом равновесии и красоте говорил В. И. Суриков [6, с. 340].

Надо признать, что благие помыслы, которыми руководствовались символисты, завершились печально. В поисках светлого лика они часто натыкались на тёмный, и тогда ясный дотоле объект вдруг становился искривлённым и рассредоточенным. Вместо желанной небесной обители обнаруживали перед собой расплывчатый материальный мир. В частности, об этом писал Николай Бердяев [2, с. 33–34].

Расплывчатый мир Бердяев увидел несколько позже, когда мир был сотрясён революцией 1917 г. В расплывчатом мире терялся предмет, а значит, терялся и сам мир, вместо которого появлялись миры-призраки, «совершенно не похожие на этот мир <...> в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа: Врубель видел сорок разных голов Демона, а в действительности их не счесть», — писал А. Блок в своей работе «О символизме» [4, с. 22].

Несколько позднее А. Ф. Лосев отмечал: «Мир растерзанный и распятый, разбитый на куски; всеобщая и абсолютная раздельность одного предмета от другого <...> полная покинутость каждого <...> и вечное его одиночество; отсутствие каких бы то ни было родственных связей, вечная вражда и разъединение; вечная и необходимая внешняя скованность разбитых кусков бытия, внешняя, ибо не согласованная с внутренним бытием их; железные узы вместо уз родства, механизм вместо жизни, рок вместо свободы, вечная серость и суровость законов» [12, с. 227].

Оставалось признать такое разорванное бытие, что неизбежно привело бы личность к пассивной роли и собственно к раздроблению, или попытаться найти новую связь с природой. Именно эту связь и искал Волошин, продолжая творить и искать. «В художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и восходит в мир горний», — говорил отец Павел Флоренский [24, с. 89].

Но, чтобы найти эту связь, необходимо было совершить переход от внешнего к внутреннему. Найти в мироздании точку опоры, которая обязательно должна быть. «Все имеет свое тайное значение, двойное существование и иную, за-эмпирическую сущность. Все причастно иному миру, во всем иной мир отображает свой оттиск» [25, с. 291].

Итак, художник должен не просто изображать действительность, но увидеть за этой действительностью глубокое содержание. Отец Павел Флоренский скажет: «Цель художества — преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного и проявление устойчивого и неизменного, общечеловеческого и общезначимого действительности» [26, с. 26]. Райнер Мария Рильке выразится ещё жёстче: «Так важно, чтобы во всех искусствах решающей была бы не видимость, не ее воздействие, но глубочайшая внутренняя причина, которую вовсе не следует прямо отождествлять с красотой» [19, с. 255].

Волошин, показывая своё отношение к художественному искусству, скажет: «Художник должен обладать математическим провидением, чтобы понять логику вещей» [7, с. 59]. Момент внутренних связей Волошиным переосмысливался не раз. В статье «Полю Клодель» художник писал: «Он находит единство в ослепительном соединении звуков, цветов и образов, которые связаны между собою не внешними очевидными связями, а некоей подсознательной логикой внутренних соответствий, которые, посредством целого ряда быстрых и ускользающих впечатлений, создают в душе законченную и четкую мысль — образ» [6, с. 71].

Правда искусства, таким образом, в области духа, т. е. идеальна по сути. Природа в восприятии художника выступает не как реальная вещь, но как материал. Можно сказать словами К. Эрберга: «Природа лишь отправная точка, лишь опора для полета за ее пределы» [28, с. 175].

Стремление вырваться за пределы природы свойственно идеалистическому сознанию. Но человек тесно связан с природой земли, и вырваться окончательно из плена ему не дано. В «Послании к римлянам» Апостол Павел размышлял: «Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которое не хочу». «Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божьем, но в членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего и делающий меня пленником закона греховного, находящегося в членах моих». «Итак, тот же самый я умом моим служу закону Божию, а плотию закону греха» (Рим. 7: 19, 22–23, 25).

Можно сказать, что наше двойственное положение показано и таким авторитетом, каковым является Апостол Павел. Однако художественное мышление неизбежно стремится познать смыслы, уловить диалектическую связь между внешним и внутренним, между истиной, лежащей на поверхности, и её фундаментом, глубоко сокрытым. Истина не может быть однобокой, она всеедина. В частности скрыто всеобщее. П. А. Флоренский в работе «Общечеловеческие корни идеализма» писал: «Вся природа одушевлена, вся жива в целом и частях, все связано тесными узами между собой <...> энергии вещей втекают в другие вещи, и каждая живет во всех и все в каждой» [25, с. 292].

В этой связи интересно суждение Волошина, высказанное им в статье «Аполлон и мышь»: «Это происходит потому, что в той внутренней сфере интуитивного сознания, в которой мы ощущаем время, не существует представления ни о количестве, ни о числе; им там внутри соответствуют представления о качестве и о напряженности. Представления внутреннего мира чередуются, не исключая одно другое,

но взаимно друг друга проникая, существуя одновременно в одной и той же точке, следуя своими путями друг сквозь друга, как волны эфира или влаги» [6, с. 100].

Волошин чётко противопоставляет множественности и раздробленности мира абсолютную взаимосвязанность, в которой ясно просматривался Свет Невечерний, Начало всех Начал. Импрессионисты тоже видели свет, но это был свет, повторим В. Соловьёва, «первичная реальность идеи в ее противоположности весоному веществу». Символисты это увидели и стали стремиться к свету сознания. Но их стремление было слишком приковано к земному бытию.

Мир абсолютной сосредоточенности и мир абсолютной раздробленности оказался несводимым, поэтому рождалось стремление к постоянному переходу, к поиску бесконечного. Но эта бесконечность выступала весьма опасной, потому что в ней не определялось Начало. Таким образом, бесконечность не выступала в качестве истины.

Но каким же образом художник способен познать непознаваемое? Видимо, форма познания должна перейти за грань разума. «Безумие музы, — писал Волошин, — это утрата земного и низшего разума, ради утверждения в глубинах духа. Без этого безумия невозможно было бы то единство [муз]...» [6, с. 74]. Напрашивается библейская параллель, согласно которой, только безумные Христа ради способны достичь горнего Бытия. Или истинное творчество интуитивно по сути своей, т. е. выходит за границы разума. «Безумие поэта, — рассуждал В. Соловьёв, — есть метафора, которая в точном смысле значит только, что в самом процессе творчества поэт, свободный от *рассудочной ограниченности*, испытывает и показывает необычайное повышение интуитивной сверхрассудочной деятельности ума» [28, с. 70].

Путь интуитивного познания неизбежно ведёт к отречению от самого себя. Евангельская мысль, часто повторяемая Володиным: «Семя, если не умрет, не принесет плода» [6, с. 260].

Таким образом, можно говорить о духовной эволюции художника, проходившего определённые этапы познания в русле эстетики импрессионизма и символизма, ставшими для него фундаментами нового метода — неореализма. В изобразительном искусстве Волошин ясно различал реализм и неореализм. «Реализм был густая, полновесная и тяжёлая живопись масляными красками. Нео-реализм хочется сравнить с акварелью, из-под которой сквозит лирический фон души» [6, с. 62].

В этом фоне Волошин готов был увидеть лик души во всей её целокупности внешнего и внутреннего, чего не мог дать, например, реализм. «Реализм был преимущественно изображением “nature morte”. Даже характер человека часто изображался реалистами совершенно с тою же манерой, как старые голландцы писали громадные полотна, изображая распластанных рыб, раков или овощи. Тщательная выписка деталей, нагромождение подробностей, желание спрятать самого себя в обилии вещей — вот черты реализма.

В нео-реализме каждое явление имеет самостоятельное значение, из-под каждого образа сквозит дно души поэта, все случайное приведено в связь не с логической канвой события, а с иным планом, где находится тот центр, из которого эти события лучатся...» [6, с. 62].

Итак, символизм становился для художника историческим фактом и необходимым фундаментом. Но, подымая глаза к горнему, наблюдал не небо, а пустоту, которая ослепляла и заставляла вернуться к застывшим формам, от которых, казалось, ушёл. И тогда наступает конец, согласно мысли Ф. Ницше, искусству [27, с. 29].

Волошин тонко уловил опасность символизма и указал на его поверхностность. «Символизм символистов-декадентов был склонен к тому, чтобы принимать характер законченного образа, требующего своей разгадки. Символисты постоянно срывались в область построения более или менее сложных загадок и шарад, основанных на поверхностных аналогиях» [6, с. 62]. Но основанное на «поверхностных аналогиях» может говорить о «призрачном подводном царстве» [6, с. 291], о пустующей глубине. Преобразовать эту глубину возможно только с помощью Лица, несущего в себе бесконечное Начало. Этот Лик подобен радуге, белой по сути, но имеющей в себе семь разных цветов.

Можно говорить о растворении символизма в новой действительности, когда свет сознания «освещает ту непосредственную часть прошлого, которое, склонившись над будущим, стремится реализовать и присоединить его к себе» [3, с. 159]. Но будущее символизма — ослепляющая пустота. Поэтому истинное возвращение к искусству — это возвращение к свету, где «падают все вопросы о законченности или незаконченности...» [6, с. 294], где художник обретает осознанное бытие, подвижное, вечное и непреходящее. Но эта вечность слагается у Волошина из отдельных моментов. Истинная жизнь состоит из мгновений, в которых выявляется личность и связанная с ней история бытия. «В глубоких и органических проявлениях искусства всегда можно рассмотреть канонический ствол растения и свободное цветение индивидуального творчества на его ветвях» [6, с. 294].

Именно творчество для Волошина становится краеугольным камнем нового реализма. Творчество стало выступать в качестве самостоятельной реальности, способной преобразовать и воссоздавать эту реальность. В какой-то степени можно говорить о чуде творчества, что приобщает художника к божественной вечности, к всеединству бытия. В творчестве достигается синтез искусства и жизни, они становятся тождественны, а значит, реальны. И эта реальность особенно проявляет себя в личности, в которой отражается мировой океан. Людвиг Келен писал: «Личность — это и есть мировой дух в его единстве с индивидуальным человеком... Закон личности есть единство двух противоположных элементов. Достичь единства из противоположности, это есть задача личности, которая вообще осуществляется *только в творчестве*» [11, с. 11].

Только творческий человек способен осуществить задачу по преобразению природы, а это преобразование видится в единстве человека и природы, этого микрокосмоса с макрокосмосом. Можно говорить о живой связи человека и действительности во всём её единстве. И личность только тогда становится ликом, когда достигает единства, синонимичного духу. Уже указывалось выше о возвращении Волошина к смыслам Божественного Откровения. Это возвращение художник ясно наблюдал в своих современниках. В статье «Константин Богаевский» он писал: «Его религиозное отношение к миру углубляется. Он благословляет сущее и начи-

нает постигать гармонию мировых смен и равновесий. Он становится творцом и свидетелем космических и земных трагедий и идиллий...» [6, с. 322].

И этим творцом может быть только личность, но личность гениальная, потому что если личность не гениальная, то познание невозможно по сути. Безусловно, личность проявляет себя в различных методах познания, однако метод познания, например, символистов, находя свет, в то же время ослеплялся им, и они теряли реальность личности, которую отправляли в нереальные дали, в пустую глубину.

Возвращаясь к божественной реальности, неореализм предлагал искусству обрести полный и всеединый смысл, где реальностью является Личность.

Поэтому в среде художников Волошин отдаёт предпочтение таким живописцам, как Бакст, который «никогда и нигде не может забыть человека», как Богаевский, поскольку «у него растут большие молчаливые деревья, которые одни живут, мыслят и молятся» [6, с. 231]. И совсем другое отношение к Н. К. Рериху. В статье «Архаизм в русской живописи» он писал: «И люди, и животные видимы для него лишь с точки зрения камня. Поэтому у его людей нет *лица*» [6, с. 279].

Волошин не отвергает рериховский талант, но «на земле Рериха так много камней и так мало почвы, что дереву негде там вырасти» [6, с. 279].

Если нет лика, то нет и творчества, без которого немислимо узнавание мироздания. При этом узнавании художник естественно добавляет и своё уникальное мировидение. Максим Горький в «Письме о М. М. Пришвине» писал: «Кто-то сказал: „Левитан открыл в русском пейзаже красоту, которую до него никто не видел“. И никто не мог видеть, потому что красоты этой не было, и Левитан не открыл ее, а *внес от себя, как свой человеческий дар земле*» [9, с. 203].

В этом великое взаимодействие человека и природы, внутреннего и внешнего, духа и материи. Мигель де Унамуно говорил: «По мере того, как обживается в Природе мой дух, впитывая в себя внешнюю реальность, я сам одухотворяю Природу, насыщая ее внутренней реальностью. Я и мир обоюдно создаем друг друга» [23, с. 221].

В статье «Индивидуализм в искусстве» Волошин пишет: «Две противоположные силы самосохранения и самопожертвования делают эволюцию трагическим восшествием индивидуальности <...> Нисхождение духа в материю — инволюция духа совершается ритмическим самоограничением. Восхождение просветленной материи — эволюция духа — совершается ритмическим самопожертвованием» [6, с. 260].

Восходить же способен только дух личностный, и только такой дух есть пересоздатель и творец окружающей природы, согласно мысли Максимилиана Волошина [6, с. 260].

Итак, художник шёл к природе, чтобы найти её (импрессионизм и натурализм) и... отрицать (символизм), но в отрицании к ней вновь вернуться, но уже в новом личностном качестве (неореализм). Но мы помним о двух противоположных действительностях. В этом отношении только личность «превозмогает различие бытия и небытия», писал Лев Карсавин [10, с. 21]. На это превозможение способен художник, вернувшийся в истокам религиозного Откровения. «Личность наиболее

активна, когда она соотносит себя с инобытием, воздействуя на него и испытывая его воздействие» [10, с. 38].

Но какой смысл даёт инобытие? «Инобытие разрисовывает его [смысл], выводит его из сферы отвлеченной самозамкнутости» [12, с. 82]. Значит, приводит к конкретной реальности. «Перед нами, — пишет А. Ф. Лосев, — расстилается некая умная качественность, некое умное пространство, которое <...> есть <...> некая взаимоотнопротивопоставляемость и некая смысловая внеположность. Тут мы получаем умное пространство, или топос» [12, с. 325].

И вот это пространство и изображает художник. Именно в этом пространстве он обретает «внутреннего человека». Бессознательное и неразумное входит в умное бытие, такое бытие есть интеллигенция, если признать, что «интеллигенция есть сознание себя как всего и всего как себя», по замечанию А. Ф. Лосева [12, с. 130].

В этом осознании достигается целокупность бытия, о которой размышлял Волошин, в это неразорванное бытие дерзал призывать художников и поэтов. В цельности обретался смысл, и этот смысл был глубоко личный.

Осознание своего существования неизбежно приведёт к тому, что «Субъект расширился до того, что <...> он перешел снова в объект, но зато внутренне и субъективно опознанный и формулированный» [14, с. 607].

Не слышим ли призыв Анаксагора «познать себя»? Следовательно, путь познания — это стремление познать себя. Будет уместным добавить рассуждение А. Ф. Лосева: «В стремлении я именно полагаю и себя и препятствие для себя. Но кто такое тогда я? Это уже не то я, которое только знало себя. Это — я, которое и знает себя и стремится к себе. Значит, это — гораздо более богатое я» [15, с. 62–63].

Вот это я и есть собственно личность. Эта личность тесно связана с Сущим, связана настолько, что даже смерть, приходящая к художнику, не есть случайный акт, «смерть наступает только тогда, когда дух дает внутреннее, тайное согласие на прекращение своих земных действительных проявлений», — писал Волошин в статье «Сапунов» [6, с. 289].

Художник вновь напоминает нам о всеединстве бытия. Это всеединство есть красота и простота, ими пронизано творчество и истинное искусство. Это тонко подметил Волошин в статье «Чему учат иконы»: «Когда ближе присматриваешься к самой технике иконного письма, то испытываешь глубокую художественную радость от простоты и наглядности технических приемов. Подкупает последовательность работы, метод, которого так не хватает живописи в наши дни. Хочется представить себе, какие результаты дал бы иконописный подход к человеческому лицу, если применить его к современному портрету» [6, с. 294].

Вновь и вновь наблюдаем обращение художника к личности. Недаром он вырисовывает современных ему художников, пытаясь выявить их личное начало. Например, вот его суждение о М. С. Сарьяне, русско-армянском живописце: «Лучшее в Сарьяне — то, что его индивидуальность сразу нашла для себя точно соответствующие формы выражения, вполне самостоятельные, очень культурные и очень уверенные <...> у Сарьяна есть чувство рисунка, доведенного до *высшей простоты*, и такое же чувство упрощения тона» [6, с. 687].

Лик, красота и высшая простота — вот путь волошинских устремлений и как художника, и как оригинального мыслителя. В то время, когда создавались «Лики творчества», Волошин ещё не достиг высших прозрений и богословских высот (это выразилось, например, в том, что художник не до конца понял смысл иконно-творчества, связав его больше с радостью земного бытия, чем со сверхреальным), но совершенно очевидно, что его стремление к познанию высшей реальности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Аскольдов С.* Сознание как целое. М.: Тов-во тип. А. И. Мамонтова, 1918. 54 с.
- 2 *Бердяев Н. А.* Кризис искусства. М.: Изд-е Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918. 48 с.
- 3 *Бергсон А.* Материя и память: Исследование об отношении тела к духу. СПб.: Изд. Д. Е. Жуковского, 1911. 268 с.
- 4 *Блок А. А.* О символизме: О современном состоянии русского символизма. Пб.: Алконост, 1921. 28 с.
- 5 *Брюсов В. Я.* Далёкие и близкие. М.: Скорпион, 1912. 214 с.
- 6 *Волошин М. А.* Лики творчества / изд. подгот. В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров. Вступ. ст. С. Наровчатова. Л.: Наука, 1988. 848 с.
- 7 *Волошин М. А.* О книгах. Peladan. «Последняя лекция Леонардо да Винчи в академии...» // Весы. 1904. № 11. С. 58–59.
- 8 *Вламинк М.* Из записей Ф. Фельса // Мастера искусств об искусстве. М.: Искусство, 1969. Т. 5, кн. 1. 448 с.
- 9 *Жарких В. Б.* Умозрение в красках: М. А. Волошин. М.: Штрих, 2008. 240 с.
- 10 *Карсавин Л.* О личности // *Карсавин Л.* Религиозно-философские сочинения. М.: Ренессанс, 1992. LXXIII, 325 с. Т. 1 / сост. и вступ. ст. С. С. Хоружего. С. 1–232.
- 11 *Келен Л.* Новая живопись. М.: Ирис, 1913. 80 с.
- 12 *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений: Диалектика мифа / вступ. ст. А. А. Тахо-Годи и Л. А. Гоготишвили, отв. ред. А. А. Тахо-Годи, сост. и подг. текста И. И. Маханькова, примеч. Л. А. Гоготишвили, М. М. Гамаюнова, И. И. Маханькова. М.: Правда, 1990. 656 с.
- 13 *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.
- 14 *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. М.: Искусство, 1980. Т. VI. 766 с.
- 15 *Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы. М.: Изд-е автора, 1927. 250 с.
- 16 *Маковский С. К.* Последние итоги живописи. Берлин: Русское университет. изд-во, 1922. 157 с.
- 17 *Малевич К.* Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика. Витебск: Уновис, 1922. 40 с.
- 18 О самом себе // Максимилиан Волошин — художник: сб. материалов. / сост. Р. Попова. М.: Сов. художник, 1976. С. 41–48.
- 19 *Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. 456 с.
- 20 *Синьяк П.* Дневник // Мастера искусств об искусстве. М.: Искусство, 1969. Т. 5, кн. 1. 448 с.
- 21 *Соловьев В. С.* Красота в природе // *Соловьев В. С.* Собр. соч.: в 10 т. 2-е изд. СПб.: Просвещение, 1911–1914. Т. VI. С. 33–74.

- 22 *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М.: Прогресс, 1965. 296 с.
- 23 *Унамуно де М.* Избранное: в 2 т. Л.: Худож. лит., 1981. Т. 2. 352 с.
- 24 *Флоренский П. А.* Иконостас // Богословские труды. М.: Изд-е Московской патриархии, 1972. Т. IX. С. 83–148.
- 25 *Флоренский П. А.* Общечеловеческие корни идеализма // Богословский вестник. 1909. № 2. С. 284–297.
- 26 *Флоренский П. А.* Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях // Декоративное искусство СССР. 1982. № 1. С. 25–29.
- 27 *Эллис К.* Русские символисты. М.: Мусaget, 1910. 338 с.
- 28 *Эрберг К.* Цель творчества. Опыты по теории творчества и эстетике. М.: Русская мысль, 1913. 254 с.

* * *

Zayats Sergey Mikhailovich,
PhD in Philology,
The Dean of educational chair,
Transdnistrian State University named after T. G. Shevchenko
25th October Street 107, MD 3300, Tiraspol, Moldova
 E-mail: smz67@mail.ru

MYTHOPOETICAL AND PHILOSOPHICAL WAY OF M. VOLOSHIN INTO A MYSTERIOUS WORLD OF ART

Abstract: Maximilian Voloshin's works have been of interest for the readers since they show creation of the unique mythopoetical image formed during the epoch of the Silver Age, when Russian culture lived through peculiar philosophic, theological and artistic Renaissance. Voloshin showed in his works an aspiration of the artist and creator for «the highest reality», where a man can feel involved in divine reality. Voloshin understands that true creative process should follow the spark of consciousness. Human civilization was born by the spark of consciousness. Voloshin follows the way from the primary reality of impressionism to symbolism, which is so close to idealism. The artistic world becomes significant, if there is combination of forms, historical and mystical experience. The artist is considered the creator of new forms, the link between celestial and terrestrial. In religious area the thinker inevitably comes into contact with the mystery, or higher mystery, which was seen by Voloshin as personified in an image. The image is the distinctive feature of the chosen person, able to transform the world and the personality. The image, beauty and the highest simplicity is the way of Voloshin's aspirations both as the artist and as the original thinker.

Keywords: mythopoetical image, the highest simplicity, beauty, «the highest reality», the spark of consciousness, the creator of new forms.

REFERENCES

- 1 Askol'dov S. *Soznanie kak tseloe* [Consciousness as a Whole]. Moscow, Tov-vo tip. A. I. Mamontova Publ., 1918. 54 p.
- 2 Berdyaev N. A. *Krizis iskusstva* [The Crisis of art]. Moscow, Izd-e G. A. Lemana i S. I. Sakharova Publ., 1918. 48 p.
- 3 Bergson A. *Materiia i pamiat'*: *Issledovanie ob otnoshenii tela k dukhu* [Matter and memory: a study of relation between soul and body]. St. Peterburg, Izd. D. E. Zhukovskogo Publ., 1911. 268 p.
- 4 Blok A. A. *O simbolizme: O sovremennom sostoianii russkogo simbolizma* [On symbolism: on contemporary state of Russian symbolism]. Peterburg, Alkonost Publ., 1921. 28 p.
- 5 Briusov V. Ia. *Dalekie i blizkie* [The Far and the Near]. Moscow, Skorpion Publ., 1912. 214 p.
- 6 Voloshin M. A. *Liki tvorchestva* [The faces of creativity], izd. podgot. V. A. Manuilov, V. P. Kupchenko, A. V. Lavrov. Vstup. st. S. Narovchatov. Leningrad, Nauka Publ., 1988. 848 p.
- 7 Voloshin M. A. O knigakh. Peladan. «Posledniaia leksiia Leonardo da Vinchi v akademii...» [On books. Peladan. «The last Leonardo da Vinchi lecture in the Academy...»]. *Vesy* [Scales], 1904, no 11, pp. 58–59.
- 8 Vlaminc M. Iz zapisei F. Fel'sa [From the notes of F.Fels]. *Mastera iskusstv ob iskusstve* [Masters of art about art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969. Vol. 5, book 1. 448 p.
- 9 Zharkikh V. B. *Umozrenie v kraskakh: M. A. Voloshin* [Speculation in colours: M. A. Voloshin]. Moscow, Shtrikh Publ., 2008. 240 p.
- 10 Karsavin L. *Religiozno-filosofskie sochineniia* [Religious and philosophical works]. Moscow, Renessans Publ., 1992, LXXIII, 325 p. Vol. 1 / sost. i vstup. st. S. S. Khoruzhego, pp. 1–232.
- 11 Kelen L. *Novaia zhivopis'* [New art]. Moscow, Iris Publ., 1913. 80 p.
- 12 Losev A. F. *Iz rannikh proizvedenii: Dialektika mifa* [From early works. The Dialectics of Myth], vstup. st. A. A. Takho-Godi i L. A. Gogotishvili, otv. red. A. A. Takho-Godi, sost. i podg. teksta I. I. Makhan'kova, primech. L. A. Gogotishvili, M. M. Gamaionova, I. I. Makhan'kova. Moscow, Pravda Publ., 1990. 656 p.
- 13 Losev A. F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [Problems of the symbol and realist art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 367 p.
- 14 Losev A. F. *Istoriia antichnoi estetiki. Pozdnii ellinizm* [The history of ancient aesthetics. Late hellenism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. Vol. VI. 766 p.
- 15 Losev A. F. *Dialektika khudozhestvennoi formy* [The dialectics of artistic form]. Moscow, Izd-e avtora Publ., 1927. 250 p.
- 16 Makovskii S. K. *Poslednie itogi zhivopisi* [Recent development in art]. Berlin, Russkoe universitet. izd-vo Publ., 1922. 157 p.
- 17 Malevich K. *Bog ne skinut. Iskusstvo. Tserkov'. Fabrika* [The God is not dethroned. Art. Church. Factory]. Vitebsk, Unovis Publ., 1922. 40 p.
- 18 O samom sebe [About myself]. *Maksimilian Voloshin — khudozhnik: sb. Materialov* [Maksimilian Voloshin as an artist], sost. R. Popova. Moscow, Sov. Khudozhnik Publ., 1976, pp. 41–48.
- 19 Rilke R.-M. *Vorpsvede. Ogiust Roden. Pis'ma. Stikhi* [Worpswede. Auguste Rodin. Letters. Poems]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 456 p.

-
- 20 Sin'iak P. Dnevnik [Diary]. *Mastera iskusstv ob iskusstve* [Masters of art about art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969. Vol. 5, book 1. 448 p.
 - 21 Solov'ev V. S. *Sobr. soch.: v 10 t.* [Collected works in 10 volumes] 2-e izd. St. Petersburg, Prosveshchenie Publ., 1911–1914, vol. VI, pp. 33–74.
 - 22 Teilhard de Chardin P. *Fenomen cheloveka* [The phenomenon of man]. Moscow, Progress Publ., 1965. 296 p.
 - 23 Unamuno de M. *Izbrannoe: v 2 t.* [Collected works in 2 volumes]. Leningrad, Khudozh. lit. Publ., 1981. Vol. 2. 352 p.
 - 24 Florensky P. A. Ikonostas [Iconostasis]. *Bogoslovskie Trudy* [Theological works]. Moscow, Izd-e Moskovskoi patriarkhii Publ., 1972, vol. IX, pp. 83–148.
 - 25 Florensky P. A. Obshchechelovecheskie korni idealizma [The universal roots of idealism]. *Bogoslovskii vestnik* [Theology bulletin], 1909, no 2, pp. 284–297.
 - 26 Florensky P. A. Analiz prostranstvennosti v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniiakh [The analysis of spatiality in works of visual art]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Decorative art in USSR], 1982, no 1, pp. 25–29.
 - 27 Ellis K. *Russkie simvolisty* [Russian symbolists]. Moscow, Musaget Publ., 1910. 338 p.
 - 28 Erberg K. *Tsel' tvorchestva. Opyty po teorii tvorchestva i estetike* [The aim of creative work. Experience in creativity theory and aesthetics]. Moscow, Russkaia mysl' Publ., 1913. 254 p.