
ОНТОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА

Е.С. Бужор

Кафедра истории философии
Факультет гуманитарных и социальных наук
Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 10а, Москва, Россия, 117198

В своем творчестве русский поэт и художник Максимилиан Волошин (1877—1932) неоднократно обращался к образу античного бога Аполлона в контексте размышлений о сущности и природе искусства. Вслед за Ницше образ Аполлона являлся для него символом не только пластических искусств, но и в целом искусства прекрасного, законченного и совершенного. Думается также, что образ Аполлона особо привлекал Волошина еще и потому, что он сам по духу своей музыки был поэтом «аполлонического» склада, для которого начало формы, пластичности было первостепенным.

В чем проявляется новое значение Аполлона для Волошина? Прежде всего, в том, что, как показал Ницше, стихией Аполлона является сновидение: Аполлон — творец пластичных, законченных образов, которые аполлонический художник воспринимает в состоянии творческого сновидения, называемого также «аполлонический сон» [2. С. 124].

Рассуждая о нем, Волошин приводит интересный пассаж, иллюстрирующий его двойную природу: «душа, посвященная в тайнства аполлонийской грезы, стоит на острие между двух бездн: с одной стороны, грозит опасность поверить, что это не сон, с другой — опасность проснуться ото сна» [3. С. 98].

Обе опасности чреваты утратой двоемирия, перехода в какой-либо один мир: поверить, что это не сон, означает полностью уйти в мир сна, потерять связь с реальным миром (что, как правило, сопровождается безумием). Опасность проснуться от аполлонического сна означает возврат к сугубо посюсторонней реальности, в которой нет места вдохновению и искусству, что равносильно утрате творческого дара. В таком понимании творческого сновидения слышится призыв к тому, что художнику нужно активным напряжением внимания удерживать в себе оба состояния: сна и бодрствования, в чем и заключается залог успешности и подлинности творческого процесса.

Традиционное представление о высшей «аполлинийской мудрости», разделяемой и русскими символистами, заключалось в том, что задачей художника является максимально точное и совершенное воссоздание виденного им первообраза. Готовое произведение искусства должно возводить зрителя или слушателя к высшему миру, подобием которого является чувственная форма. Однако это классическое представление о смысле и назначении аполлонического искусства не удовлетворяло Волошина, ибо, по его мнению, не принимало в рассмотрение онтологической природы тех двух миров, гражданином которых является художник.

Согласно Волошину, для того чтобы дать истинный ответ на вопрос: в чем заключается высшая «аполлинийская мудрость», то есть в чем смысл и назначение искусства и творческой деятельности, необходимо обратиться к более глубокому рассмотрению как собственной специфики, так и соотношения мира сна и мира яви или, что синонимично, мира душевного и мира физического. Такого понимания Волошин пытается достичь на основе анализа временной структуры этих миров. При этом автор опирается не столько на отвлеченные рассуждения, сколько на художественные образы-символы, прежде всего на мифический облик самого Аполлона.

В частности, поэт обращает внимание на одну малоизвестную черту в облике покровителя искусств, которая, по его мнению, была открыта древним, но почти утрачена для понимания современного человека: связь Аполлона со временем. «Аполлон не только Мусагет — вождь Муз, он и Мойрагет — вождь Мойр, ему подчинены Парки — эти скорбные музы времени. Он *orites* — бог часов, он *neotēnios* — возобновитель месяцев, наконец, до нас дошел редкий эпитет, единственный раз во всей известной нам античной эпиграфии употребленный, найденный на острове Тэносе: «*Horomedon*», — который мы вправе перевести «Вождь времени» [3. С. 99].

Наиболее выпукло связь Аполлона со временем для Волошина раскрыта в статуе древнегреческого скульптора Скопаса, изображающего Аполлона наступающим ногой на мышь, в образе которой поэт видит символ текучего и малого мгновения. В этой скульптуре Волошин раскрывает для себя символ связи Аполлона и, соответственно, всего мира аполлонического сновидения и аполлонического творчества с идеей времени.

Но какова эта связь? Для этого, прежде всего, надо проанализировать специфику времени в каждом из тех двух миров, между которыми посредует аполлонический художник.

Такой анализ Волошин осуществляет в статье «Аполлон и мышь».

Мир сновидения, мир души, о котором говорится применительно к художественному творчеству, не является миром неизменной вечности, напротив, он динамичен, стало быть, в нем есть свое время. Однако время это значительно отличается от времени земного мира, мира дневного рассудка. В его описании Волошин следует, в первую очередь, высоко почитаемому им французскому поэту Полю Клоделю, в образах и уподоблениях которого видит нечто, что «подводит нас к самой сущности понятия времени» [3. С. 100]. Волошин имеет в виду размышления Клоделя о так называемом «внутреннем времени», описание которого оказывается вполне ожидаемым образом сходным с психологической теорией времени А. Бергсона, мыслителя, которого Волошин также изучал и у которого он, по его собственным словам, учился «строить мысли» [4. С. 159]. В свою очередь, теория Бергсона восходит в своем основании к учению блаженного Августина, первого в истории европейской философии мыслителя, который развил психологическую концепцию времени.

Августин писал, что время есть особого рода протяженность, отличающаяся от пространственной протяженности тем, что части ее не даны вместе как рядо-

положенные, а сменяют друг друга как последовательные, непрерывно появляясь и тут же исчезая. Августин понимает время как состоящее из трех модусов — прошлого, настоящего и будущего — и констатирует, что в реальном мире понять время как такую трехмодальную сущность невозможно, ибо прошлого уже нет, будущего еще нет, а настоящее столь мало, что исчезает, стремится к небытию. Августин ищет то место, где эти модусы могут сосуществовать, и находит, что это возможно только в душе.

Время является протяженностью души, то есть время есть не что иное, как протяжение, длительность душевной жизни.

В свою очередь, синтезирование модусов времени происходит в душе не пассивно, но за счет активности или, как говорит Августин, напряжения души [5. С. 64—65].

Разумеется, что так понимаемое время не может быть дискретным, состоящим из отдельных моментов, напротив, три модуса времени проникают друг в друга. Анри Бергсон в своей теории времени души акцентировал именно эту континуальность и непрерывность внутреннего времени в противовес естественнонаучному времени, понимаемому им как простая последовательность моментов, подобная последовательности точек на пространственной линии. Полемический пафос теории Бергсона состоял в отстаивании того положения, что время неделимо и непрерывно и что образ времени как линии сменяющихся друг друга мгновений является искаженным, «опространственным». Истинная природа времени, — подчеркивал Бергсон, — это чистая длительность, неделимая и непрерывная, в которой безостановочно идущее прошлое непрерывно увеличивается абсолютно новым настоящим» [1. С. 179].

Обращаясь к тому описанию, которое приводит Волошин в своей статье «Аполлон и мышь», нетрудно убедиться, что оно существенным образом совпадает с понятиями времени Августина и Бергсона. Так, в статье «Аполлон и мышь» поэт подчеркивает, что внутреннее время — это «напряженная и вечно движущаяся сфера внутренних интуитивных чувствований» [3. С. 101].

А что же имеет место в мире яви? Какова в нем природа времени? Проблема времени физического мира была предметом рассмотрения философии и науки, начиная с Платона, однако не разрешена и до сих пор. Не вдаваясь в многочисленные теории физического времени, отметим, что оно, как правило, понималось отличным от природы внутреннего времени. Образом времени мира яви, мира физического является ускользящее, сжимающееся мгновение, которое так мало, что его никак нельзя ухватить. Поэтому время понимается как некое сущее, стремящееся к небытию, как своего рода исчезающее существование [5. С. 32].

Возвращаясь к скульптурному изображению Аполлона и мыши, послужившему отправной точкой для рассуждений Волошина о сущности аполлонического искусства, мы можем дать более развернутое истолкование этого образа-символа, исходя из разной природы времени.

Образ Аполлона символизирует мир души, мир сновидения с присущим ему сплошным и нечленимым временем, тогда как в образе мыши находит свое вы-

ражение текучее и исчезающее мгновение, которое характеризует изменчивость и неустойчивость мира дневной реальности.

В то же время эта скульптура, изображающая Аполлона и мышшь как символы двух миров с разным временным устройством, наглядно демонстрирует их соотношение, выраженное в том, что бог прекрасных сновидений наступает пятой на убегающую мышшь. Но что означает этот жест? Какого рода отношение между мирами он символизирует? Обозревая разные свидетельства аполлонических поэтов, Волошин обращает внимание на часто сопровождающее их чувство грусти. С чем же связана эта грусть, что тревожит тонкий сон художника? Поэт отмечает, что часто эта тревога связана с непобедимым, священным ужасом, который во многих вызывается одним присутствием мышши. «Трудно определить и выяснить характер этого аполлинийского ужаса мышши: он не основан ни на чем реальном, ни на чем разумном. В нем нет ни сознания опасности, ни отвращения к безобразию формы... Они скорее склонны определять это ощущение ужаса мелькающим движением ее, быстрым ускользанием» [3. С. 98]. Мышь же символизирует мгновение, ускользающее бытие, стало быть, грусть и печаль входят в аполлонический мир в результате осознания исчезающего времени. «В быстром движении убегающего маленького серого зверька греки видели подобие вешего, ускользающего и неуловимого мгновения, тонкой трещины, всегда грозящей нарушить аполлоническое сновидение...» [3. С. 101]. Но может ли мгновение проникнуть внутрь сплошной и цельной длительности внутреннего времени души? Очевидно, нет. Чему же тогда угрожает мгновение? Ответ Волошина: оно угрожает всему миру аполлонического сновидения в целом. Мгновение не может ничего разрушить внутри Аполлонова мира — там все всегда присутствует сколько угодно долго, и душа всегда может усилием памяти или воображения вызвать тот или иной образ. Но весь этот грандиозный мир души покоится на неустойчивом основании ускользающего мгновения и, соответственно, может быть разрушен целиком в любой миг.

Если исходить из такого негативного соотношения, то не выражает ли жест Аполлона с занесенной ногой над мышшь враждебности к зверьку, несущему угрозу всему зданию аполлонического мира? Не желает ли Аполлон раздавить мышшь и вернуть тем самым безопасность своему миру? Однако такое понимание было бы неверным, ибо означало стремление разорвать связь между этими мирами, оторваться от мира яви, перейти в автономное существование, поверить, что аполлонический сон — это более не сон.

Волошин предлагает иное истолкование: прекрасный бог не столько стремится раздавить мышшь-мгновение, сколько опирается на нее. Более того, это единственная, хотя и предельно неустойчивая, опора аполлонического мира: «Острие, которое постоянно ускользает из-под ног и в то же время составляет единственную опору нашу в реальном мире, единственную связь, которой мы держимся для того, чтобы не утратить реального ощущения действительной жизни и с ним вместе единственной возможности проверки наших грез» [3. С. 98].

Таким образом, автор раскрывает перед читателем парадокс: время быстротекущих мгновений способно разрушить мир аполлонического сна, но при этом является его единственной опорой. Какие выводы должен сделать из этого аполло-

нический художник? Отказаться от творчества как бессмысленной активности, проснуться от золотого сна?

Волошин предлагает совершить переоценку ценностей: не отказываться от творчества, но и не полагать центр тяжести в создании произведений, воспроизводящих совершенные первообразы. Высшая «аполлинийская мудрость», по Волошину, состоит в переносе ценностного фокуса с продукта творчества на сам творческий акт, творческую деятельность. Поэт предлагает аполлоническому художнику новый лозунг: «возлюби мгновение и не привязывайся к продуктам своего творчества».

Эту открывшуюся ему благодаря статуе Скопаса мудрость Волошин иллюстрирует примерами из творчества французских поэтов, а также русской сказкой о золотом яичке, разбитом мышкой. «Когда человек спит, он может сознавать это и не может по собственному желанию нарушить действительность сна. Но достаточно пробежавшей мышке вильнуть хвостиком, и разбивается золотой сон» [3. С. 109]. Но что значит «это странное утешительное кудахтанье курочки: «Я снесу вам яичко другое: не золотое — простое»? Точно это простое яичко должно чем-то оказаться лучше прежнего, чудесного, золотого...» [3. С. 109].

Золотое яичко — это продукт творческого усилия, а простое яичко — это сам творческий процесс, который оказывается ценнее всякого пусть даже самого совершенного творения. «Нет сомнения, — пишет Волошин, — что золотое яичко, снесенное рябою курочкой, — это чудо, это божественный дар. Оно прекрасно, но мертво и бесплодно. Новая жизнь из него возникнуть не может. Оно должно быть разбито хвостиком пробегающей мышки для того, чтобы превратиться в безвозвратное воспоминание, в творческую грусть, лежащую на дне аполлонийского искусства» [3. С. 110].

Поэтому, говорит Волошин, бессмертие не в отдельных произведениях искусства, а в силе, их создающей. Или иными словами: «Священное царство Аполлона заключено вовсе не в золотом, а в простом яичке» [3. С. 110].

Призыв поэта обратиться к творческому процессу имеет опору в его глубоком убеждении, что в самом беге времени есть некая объективная устойчивость, которая позволяет творчеству осуществляться не вопреки, а в согласии с временным потоком. Прислушаемся к его словам: «Между тем простое яичко — это вечное возвращение жизни, неиссякаемый источник возрождений, преходящий знак того яйца, из которого довременно возникает все сущее» [3. С. 110]; «Пусть сны оканчиваются, пусть золотые яички ломаются, несокрушимая власть Аполлона таится в той творческой силе, что всегда дает новый росток [3. С. 110]; «Ритм смерти и возрождения священнее золотого сна» [3. С. 110].

О каком вечном возвращении жизни, о каком творческом обновлении говорит Волошин, о каком ритме смерти и возрождения? Что касается единства внутреннего времени, то оно обеспечивается напряженной работой души, силами памяти, по Бергсону, или внимания, по Августину. А что же обеспечивает единство внешнего времени? В истории философии есть один ответ на это вопрос, который имеет наиболее почтенную историю: *единство времени задает вечность*.

Платон, как известно, самое время назвал подвижным образом вечности. Аристотель, в отличие от своего учителя, не использовал понятие вечности для понимания природы времени, он исследовал время с точки зрения движения тел и его измерения. Философ считал, что как пространственное движение, так и время являются континуумами, то есть для него время не состояло из дискретных моментов. В то же время Аристотель утверждал, что во времени есть некий отрезок настоящего, момент «теперь», который настолько мал, что может не иметь длительности. В таком понимании момент «теперь» аналогичен точке на линии: точка дисконтинуальна, линия же континуальна. Аналогичным образом Аристотель рассматривает и время: оно континуально, момент же «теперь» дисконтинуален. Как же в таком случае соотносятся эти две сущности столь разной природы? Формула Аристотеля такова: момент «теперь» есть начало и предел времени [5. С. 36—37]. «Теперь» не принадлежит времени как составная часть, ибо это уничтожило бы время, оно принадлежит ему как его начало и предел, то есть как оформляющее начало в духе общей методологии Аристотеля, рассматривающего все сущее как состоящее из формы и материи. И у времени есть своя материя и форма, своя хаотически-изменчивая, текучая сторона и сторона фиксированная и неизменная. Первая не может прерваться, ибо существо материи заключается в непрерывности. В противоположность материи, форма, как то, что придает определенность, очерчивает, выделяет — представляет собой начало целостности и единства, не имеющее частей и потому неделимое. Момент «теперь» на деле является таким оформляющим началом, которое не содержит в себе частей, то есть самим единством. Без этого начала формы, единства-единицы, не было бы времени как упорядоченного потока, в котором один момент сменяет другой, а была бы груда стихийных, бессвязных и разнонаправленных динамических потенциалов. По своему свойству неизменности единый момент «теперь» является тождественным вечности. Вот как говорит об этом Августин: «Все прошедшее наше было некогда будущим, все будущее зависит от прошедшего; но все прошедшее и все будущее творится из настоящего, вечно сущего, для которого нет ни прошедшего, ни будущего; и это-то мы и называем вечностью» [Цит. по: 5. С. 60].

Именно мгновение настоящего есть тот объективный момент, который придает устойчивость и единство временному потоку, именно он является не столько отражением, сколько способом присутствия вечности в мире изменчивости. Поэтому Волошин пишет, цитируя П. Клоделя, об отвесе духа, который опускается из вечности в мир становления [3. С. 99].

Этот отвес вечности присутствует в каждом моменте настоящего, пронизывая миры становления: мир души и мир телесных форм с их разными принципами временной организации. То, что в каждом мгновении присутствует прямая, «короткая» связь с вечностью, иными словами, присутствует трансценденция, — придает, наконец, завершающую черту «аполлинийской мудрости». Ценностный фокус следует, по Волошину, переносить с художественного произведения на процесс творчества, совершаемый «здесь и сейчас», именно потому, что в каждом моменте настоящего бьет неиссякаемый творческий источник бога-вечности.

Таким образом, художник, осуществляющий творческий процесс, сливается с богом, который незримо присутствует в каждом мгновении со всей своей творческой силой. Таковы последние аккорды «аполлинийской мудрости» Максимилиана Волошина: «Прислушайся... прислушайся... Есть кто-то, кто говорит устами эхо, кто один стоит среди мировой жизни и держит двойной лук и двойной факел, тот, кто божественно есть мы сами»; «Твое „я“ — это тот, кто один стоит среди мировой жизни» [3. С. 110]. Мгновение оказывается воротами, связующими миры становления и длительности с миром вечности: вечного настоящего, вечного неизменного пребывания трансцендентного «я», которое присутствует в каждом ускользающем, исчезающем и малом мгновении.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Бергсон А.* Творческая эволюция. — М.; СПб., 1914.
- [2] *Бонецкая Н.К.* Боги Греции в России // Вопросы философии. — 2006. — № 7.
- [3] *Волошин М.* Аполлон и мышь // Волошин М. Лики творчества. — Л.: Наука, 1989.
- [4] *Волошин М.* Автобиография // Волошин М. Путник по вселенным. — М.: Советская Россия, 1990.
- [5] *Гайденко П.П.* Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. — М.: Прогресс-Традиция, 2006.

MAXIMILIAN VOLOSHIN'S ONTOLOGICAL THEORY OF ARTISTIC WORK

E.S. Buzhor

Department of History of Philosophy
Faculty of Humanities and Social Sciences
People's Friendship University of Russia
Miklukho-Maklay str., 10a, Russia, Moscow, 117198