

**«ЧЕЛОВЕК THEATRUM MUNDI» VERSUS «ЕСТЕСТВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК»:
ТЕАТР ЖИЗНИ М. ВОЛОШИНА**

В статье анализируются философско-антропологические и эстетические взгляды М. Волошина, представленные в его теоретических работах, литературно-критических и театрально-критических статьях. Рассмотрено мировоззренческое отношение М. Волошина к просветительским и модернистским концепциям субъекта, а именно к концепции человека как актера театра жизни и естественного человека. «Человек – актер театра жизни» сохраняет свою индивидуальность и личность, но в то же время исполняет божественную роль, раскрывает для себя высшие божественные смыслы и свою собственную дуальную природу, живет по законам свободной игры.

Ключевые слова: естественный человек, индивидуальность, личность, театр, эстетика, символ, театр жизни, субъект.

Антропологические идеи М. Волошина построены на том, что человек – прежде всего символическое существо, которое оперирует символами и живет в мире символов. При этом «природное» не существует само по себе – в мире человека оно всегда символически нагружено, символически интерпретируется. В том числе в статье «Театр – сонное видение» [3] приводится пример с сердцем в

спектакле как элементом антуража – сердце животного вызывает отвращение, неприятие публики, а бутафорское сердце из красной фланели вызывает восторг и катарсис театральной публики.

Антропологические идеи М. Волошина анализировались в ряде публикаций [1], [5], его труды комментировались различными гуманитариями – филологами [6], литературоведами, социологами, психологами, философами [7], в то же время многие философско-антропологические идеи М. Волошина остаются не раскрытыми из-за сложности самого мировоззрения Волошина и ситуации долгого замалчивания его наследия в советское время.

Цель работы – выявить и проанализировать философско-антропологические и эстетические взгляды М. Волошина на примере его теоретических работ, литературно-критических и театрально-критических статей, рассмотреть его мировоззренческое отношение к просветительским и модернистским концепциям субъекта.

М. Волошин пытается понять природу человека, насколько она «существенна», насколько символична и герменевтична. Он выделяет сознательный, бессознательный и подсознательный уровень в человеческом восприятии, только взаимодействие этих трех уровней дает истинную картину антропологического субъекта.

Концепция «естественного человека», предложенная Руссо и подхваченная «народниками» и русскими реалистами, учитывает только сознательный уровень человека, действуя на который педагогическими методами можно получить необходимый обществу результат. Таким образом, концепция «естественного человека» очень социологически и педагогически удобна обществу – это человек «*tabula rasa*», на которой общество может написать необходимое сообщение. М. Волошин выступает со справедливой критикой такого одностороннего понимания человека, удобство концепции «естественного человека» ложно и механично: «Почти все мечтавшие о моральном исправлении общественного строя пытались изобрести своего «естественного человека». Его педагогическое удобство было слишком очевидно: те, кому хотелось рассматривать исторические пережитки, народные традиции, общественные кристаллизации – словом, все вообще органические процессы общества не как накопление культуры, а как «ложь условностей», те для наглядности должны были противопоставлять реалистически-обличительным картинам современного им общества искусственно им созданный идеал «естественного человека» [3, с. 290].

М. Волошин обращает внимание на многие недостатки концепции «естественного человека», «добродетельного дикаря», когда примитивность и упрощение концепции оправдывается недостаточной осуществленностью идеала «добродетельного дикаря», моральными недостатками существующего общества, падением нравов, нарушением традиции и под.

Современные М. Волошину построения социалистов и народников по-разному варьируют концепцию «естественного человека», в том числе, по мнению М. Волошина, не избежали такого увлечения и крупные российские писатели и мыслители – Л.Толстой и М. Горький – «Размеры популярности Толстого и Горького на Западе свидетельствуют о неискоренимости мечты о «добродетельном дикаре»» [3, с.291]. В социальных построениях, в том числе русских утопистов и социалистов, происходит смешение концепции «естественного человека» и общества как правильного механизма – «мы можем наблюдать самые забавные арлекинады от смешения этих двух идеалов: идеала механического прогресса и идеала естественного человека» [3, с.291].

М. Волошин пытается характеризовать концепцию «естественного человека», поскольку она опасно примитивна и малосодержательна, «как все гомункулы и автоматы» [3, с.290]. Обыденность «естественного человека» выдается за его реальность, правильность, соответствие педагогическим нормам такого типажа провозглашается его «естественностью». Он существует как образец в педагогике и автоматическая (машинная) спонтанность, что отвечает принципам механического реализма Просвещения. Разум «естественного человека» – воплощение сознания, вернее здравого смысла, как он понимается просветителями, социалистами и позитивистами, это сознание общенародно («*мужицкий ум*») и типично, за этой общностью, общенародностью и типичностью прячется ходульность общей схемы, абстракции, которая выдумывает идеал без обращения к жизни. Такой «естественный человек», по мнению М. Волошина, расцвел не только в политических и философских теориях, но и в русском романе, в методе художественного реализма – «добродетельный дикарь нашел свои пути и ходы в литературе. Он стал представителем естественной народной совести, естественной народной мудрости, он обладал «святой плотью», лишенной всяких свойств и отпавлений и, в частности, пола» [3, с.291].

Хотя «мало кто из великих умов Европы, начиная с Ренессанса, избежал его (естественного человека) отравы» [3, с.290], но становится понятной несостоятельность, однобокость, плоскость такого рассмотрения человека. Это прежде всего искусство, сочетание сознательных и бессознательных механизмов в деятельности человека, его сложные социальные роли и культура как совокупность

традицій, которые не могут переписываться каждый раз «с чистого листа». То есть это ряд концепций, которые подчеркивают символическую и дуалистическую природу человека – «естественного», природного и социального существа одновременно, существа, живущего за законами общества и в то же время всегда свободного.

Частично тут мы видим возрождение средневекового и барочного понимания человека как актера, деятеля на «*theatrum mundi*». На новой стадии развития общества символисты обращаются к концепции человека как актера жизненного и божественного театра, где действуют люди и личины, люди имеют свою индивидуальность, свое лицо, ищут его на протяжении жизни, а личины (ярлык «естественного человека» можно также трактовать как личину) остаются механической схемой, автоматом, воплощая социальное зло, поскольку у зла «нет собственного лица, а только личины» (Псевдо-Дионисий Ареопагит).

1. Театральное видение как символ интеллигентного мира идей. Антропологические концепции М. Волошина сложны и разнообразны, но среди них мы можем найти и концепции человека как деятеля «*theatrum mundi*». Театр – наиболее удачная метафора, символ человеческой жизни, которая открывает истинную сущность вещей, символ не отрывается от жизни, но говорит о существенном, данном свыше и конкретизированном на миг в определенном образе – «Сцена – это место, где мы созерцаем вещи сами в себе, и качества их становятся видимыми только тогда, когда они необходимы» [3, с.9]. Таким образом театр, сцена проявляет невидимое, намекая, дает достаточное содержание, но не все. Сцена делает всех людей немного зрячее по отношению как к повседневной, так и высшей реальности, невидимое мы ощущаем через эффекты сцены, у нас не появляются органы для восприятия идей, в платоновском понимании, но мы интуитивно догадываемся о существовании незримого за зримым, личности за лицом, режиссера за актерами.

Театр, в представлении символистов, научает новому зрению, не телесному (иногда, правда, и телесному), но духовному. Театр дает новое свободное видение и адогматизм, за такой адогматизм выступали символисты, последователи философии В. Соловьева, также ряд других российских философов, в частности Л. Шестов. Театр, как и философия, учит воспринимать невидимое, открывает способность видеть «идеи», такие способности разные у разных людей. Символисты обращали внимание, что способность оперировать символами есть у всех людей, но полное раскрытие символа доступно немногим, часто оно гносеологически спонтанно, не зависит от воли человека, в части концепций символистов оно дается через божественную благодать, в части – через обладание особой магической герменевтикой.

Л. Шестов говорит об особом видении, доступном через религиозное и философское откровение, видении, через которое открываются идеи – это и платонистическое понимание, и неоплатонизм, и философия Б. Паскаля: «Он (Паскаль) утверждал, что Бог так устроил мир, что одни люди осуждены быть зрячими, другие – слепыми. И что слепота и зрячесть вовсе не в нашей воле: кого хочет Бог обманывает, а кого хочет – не обманывает, и принудить Бога всем показывать истину у нас нет никакой возможности. ... Платон говорит Диогену, что у него нет «органа», чтобы видеть «идеи». А Плотин знал, что истина не есть «общеобязательное суждение»» [8, с.319].

Бог является мастером, поэтом-ритором, который создает сцену мирового театра – это представление про Божественное провидение актерской игры было ведущим для барокко и было востребовано символистами, которые хотели, исполняя свои роли, достичь восприятия идей и достойно пронести как свою «зрячесть», так и свою «слепоту». «Зрячесть» идей дается на высшем уровне восприятия, но за ним – снова надеяния и слепота, тут во многом на символистов во многом повлияла христианская средневековая мистика, в частности популярный и востребованный в русской культуре Псевдо-Дионисий Ареопагит, который говорит о сверхразумном, незрячем, беспредельном Божественном знании, открытом немногим, в частности Моисею, когда качество видения, слепоты и знания существенно меняются: «И тогда Моисей отрывается от всего зримого и зрящего и в сумрак неведения проникает воистину таинственный, после чего оставляет всякое познавательное восприятие и в совершенной темноте и незрячести оказывается, весь будучи за пределами всего, ни себе, ни чему-либо другому не принадлежа, с совершенно не ведающей всякого деяния бездеятельностью в наилучшем смысле соединяясь и ничего-не-знанием сверхразумное уразумевая» (Псевдо-Дионисий Ареопагит «О мистическом богословии», MTh) [MTh, 4, с.347-349].

Театр и метафора человеческой жизни как «*theatrum mundi*» свойственна и волошиновскому творчеству. К пониманию театра барокко и символизма М. Волошин добавляет такие аспекты театра – театр как сон и игра, театр как символ и бессознательное, театр как случай, театр как движение.

2. Театр как сон и игра. Более глубокий философский образ «театр как символ и бессознательное» часто М. Волошиным трактуется более популярно, как образы «театр – сон», «театр – игра». Основные

свойства сна «преувеличение и драматический характер» [3, с.9] присутствуют в игре, но своей кульминации достигают в театре, в трагедии. Игра при этом «есть то бессознательное прохождение через все первичные ступени развития человеческого духа, то состояние глубокой грезы, подобной сновидению, из которого медленно и болезненно высвобождается дневное сознание реального мира» [3, с. 191].

Игра и театр наиболее ярко показывают сложность природы человека – сознательное и бессознательное, звериное и божественное начала в нем.

Театр действует как игра, построенная по правилам сна. Одна из статей М. Волошина символично называется «Театр – сонное видение» [3], в ней Волошин пытается раскрыть «зрячесть», «видение» театра, построенное по законам подсознательного – перехода между сном и реальностью: «Вещь на сцене и вещь в жизни – не одно и то же. Реальный предмет обыденной жизни, перенесенный на сцену, становится нереальным. (...) На сцене реальны не вещи, а идеи вещей» [3, с.7]. Понимание, что «жизнь - игра» и что «ценно только то действие, что совершенно без мысли о его результатах» [3, с.199] приходит к Волошину после увлечения буддистской и индуистской мыслью, в частности после изучения «Бхагавадгиты». Наиболее удачный образ для такого понимания жизни – театр как особый механизм сонного мышления, подсознания. Танец в своей трансформативной театральности также может становиться такой игрой, таким индивидуальным сном, сновидением, так происходит, например, в танцах Е. И. Рабинек: «Танцуйте так, как будто вы спите», – любит повторять Е. И. Рабинек своим ученицам. Благодаря этим приемам ни одна индивидуальная черта не может стереться и исчезнуть. Наоборот, личность каждой ученицы непрестанно растет и определяется» [3, с.405]. Таким образом, Волошин отмечает еще одну определяющую черту «сонного», «игрового» искусства сцены – индивидуальность, личностное начало.

3. Театр как движение и судьба. Театр как движение в творческом наследии М. Волошина связан не только с его философско-антропологическими, но и эстетическими взглядами. Театр использует несколько эстетик, но главным для Волошина является эстетика канона и эстетика ритма. Эти две эстетики выявляются им и в современном развитии искусств, стремящихся объединить и реформировать разные жанры, в частности в танце. Характеризуя эстетику канона и ритма, М. Волошин отмечает, что они антропологически заданы, исходят из человеческой телесности – «в человеческом теле существуют два порядка красоты: красота неподвижных форм (которую мы главным образом ценим за сходство с античными канонами) и красота сменяющихся движений, т. е. ритма» [3, с.405-406]. Тетра как движение проходит свою эволюцию – движение или элиминируется, заменяется образом (становится «культурой значений» (Х.Гумбрехт)), или заменяется ритмом. Ложное понимание театра заключается в том, что движение подменяется нарративом, так, в частности, происходит с русской драмой – «вся история русской драмы представляет стремление театра превратиться в повесть, в картину, в пейзаж» [3, с.308]. Тем самым театр должен вернуться к старому пониманию движения, но это движение должно стать духовно-телесным: «античный театр был сонным действием, а театр наши дней – это сонное видение» [3, с.9], то есть театр утрачивал частично связь с движением, становясь то репрезентацией, то нарративом, подлинная сущность театра связана с трагедией, катарсисом, духовным изменением (перемена-метаноя). Поэтому будущее театра – в соединении драматического, трагического начала романа и театрального действия, что станет новой национальной мифологией, возвратит священное и ценностное в нарративы. М. Волошин считает, что «русский роман сыграет в нашем будущем роль мифа. Судьба «Карамазовых будет нашей историей Атридов, троянский цикл мы найдем в «Войне и мире», «Федру» в «Анне Карениной», Орестейю – в «Преступлении и наказании» и подобие Фиванских легенд – в «Бесах»» [3, с.309]. Волошин находит ту особенность русских театра и литературы, что трагичность возникает в литературе и потом открывается театром – «особенность трагедии в русской культуре – она возникает в литературе и возвращается в театр» [2, с.206].

Театр как случай оперирует как понятием судьбы, божественного предопределения, так и с понятием индивидуальность. Первое понимание лучше всего реализуется в трагедии, второе – в танце, вернее, в некоторых современных его разновидностях, которые сохраняют личность [3, с.405-407].

Выводы. 1. Антропология М. Волошина рассматривает две концепции человека – человек как игрок на *theatrum mundi* и «естественный человек». Эти концепции были популярны в конце XIX – начале XX века, в модернистской и позитивистской, просветительской парадигмах. Вместе с тем, М. Волошин в своем творчестве дает им новую трактовку. «Естественный человек» у Волошина характеризуется такими чертами: 1) обыденность (реальность); 2) правильность (естественность – «правила природы»); 3) образцовость (педагогика); 4) спонтанность (машинный автоматизм); 5) здравый смысл (естественный разум); 6) народное сознание (мужицкий ум); 7) типичность. Он схематичен, часто является моделью и абстракцией, «гомункулом».

Розділ другий. Філософська антропологія і культура

2. «Человек – актер театра жизни» сохраняет свою индивидуальность и личность, но в то же время исполняет божественную роль, раскрывает для себя высшие божественные смыслы и свою собственную дуальную природу. Он имеет такие особенности: 1) руководствуется сознательным и бессознательным уровнем своего восприятия; 2) живет по законам свободной игры; 3) им руководит случай, а в ответственные моменты – судьба; 4) его жизнь и театр разумеется как особое движение, трагическая динамика; 5) его жизнь символична; 6) бессознательное является и творческим, саморазвивающимся началом; 7) человек как игрок на *theatrum mundi* сохраняет свою индивидуальность и раскрывает свою личность.

3. Театр выявляет игровую природу человека, он актер человеческой и божественной игры, насколько он мастер, насколько он свободен в этой игре – настолько он исполняет свое человеческое предназначение. Театр в творчестве М. Волошина представлен как бессознательное (сон), игра, случай, действие и символ. Все эти составляющие театра помогают глубже прояснить саму природу человека как успешного или неудачливого актера на *theatrum mundi*.

Литература:

1. Бычков В. Русская теургическая эстетика / В. Бычков. – М.: Ладомир, 2007. – 743 с.
2. Волошин М. А. Собрание сочинений. – Т.5 Книга 2. Искусство и искус. Книга 3. Театр и сновидение. Проза 1900 – 1906. / М. А. Волошин. – М.: Эллис Лак, 2007. – 928 с.
3. Волошин М. А. Собрание сочинений. – Т.6.Кн.1. Проза 1906-1916. Очерки, статьи, рецензии. [Текст] / М. А. Волошин/ сост., подгот. текста А. В. Лаврова. – М.: Эллис Лак, 2007. – 896 с.
4. Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии / тексты, пер. с древнегр., вступ. ст. Г. М. Прохоров. – СПб.: Глаголь, 1995. – 23, 370 с.
5. Пайман А. История русского символизма / А. Пайман [пер. с англ.]. – М. : Республика, 1998. – 415 с
6. Пинаев С.М. Близкий всем, всему чужой. М. Волошин в историко-культурном контексте Серебряного века / С. М. Пинаев. – М. : РУДН, 1996. – 239 с.
7. Столович Л.Н. М. Волошин в контексте истории русской философии / Л.Н. Столович // Вопросы философии. – 2008. – № 3. – С. 133 – 146.
8. Шестов Л. Сочинения в 2 томах. – Т.2. На весах Иова (Странствования по душам) / Вступ. ст., сост.и подг. текста, прим. А. В. Ахутина/ Л. Шестов. – М.: Наука, 1993. – 560 с.

Титар Олена. «Людина *theatrum mundi*» versus «природна людина»: театр життя М. Волошина. У статті аналізуються філософсько-антропологічні й естетичні погляди М. Волошина, що відображені у його теоретичних працях, літературно-критичних і театральних-критичних статтях. Розглянуто світоглядне ставлення М. Волошина до просвітницьких і модерністських концепцій суб'єкта, а саме до концепції людини як актора театру життя і природної людини. «Людина – актор театру життя» зберігає свою індивідуальність і особистість, але в той же час виконує божественну роль, розкриває для себе вищі божественні смисли і свою власну дуальну природу, живе за законами свободної гри.

Ключові слова: природна людина, індивідуальність, особистість, театр, естетика, символ, театр життя, суб'єкт.

Tytar Elena. “*Theatrum mundi man*” versus “*natural man*”: the theatre life of M. Voloshin. The article examines the philosophical and anthropological and esthetic views of M. Voloshin, submitted in his theoretical works, literary-critical, theatrical and critical articles. Considered the ideological relation of M. Voloshin to educational and modernist concepts of the subject, namely, the concept of man as an actor of theatre life and natural person. Natural man in Voloshina thesis characterized by such features: 1) routine; 2) correctness; 3) pattern; 4) machine automatism; 5) common sense; 6) people's consciousness; 7) typicality. It is often a model's sketchy and abstraction, “gomunkulom”.

The “man-actor life” retains its individuality and personality, but at the same time fulfills the divine role reveals a higher divine meanings and its own dual nature. It has the following features: 1) is guided by a conscious and unconscious level of perception; 2) live under the laws of a free play; 3) his life is a case, and in responsible moments is destiny; 4) his life and the theatre course as a special movement, tragic dynamics, special character; 5) man as a player at the *theatrum mundi* retains its own identity and reveals his identity.

Key words: natural man, individuality, personality, character, esthetics, symbol, theatre of life, a subject.