

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-3-111-121

© В. А. Котельников

МЕТАМОРФОЗЫ ТЕЛЕСНОСТИ В КРИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ АКИМА ВОЛЫНСКОГО

С первых выступлений в печати Аким Волынский¹ определил себя преимущественно как критик и публицист, работающий с материалом литературы и общественной жизни и пишущий в той же манере, что и его предшественники на этом поприще. Таковы многие его статьи 1880–1890-х годов в изданиях «Рассвет», «Восход», «Северный вестник». Выделялись они из общего ряда разнообразием привлекавших его внимание явлений и подчас категоричностью оценок и резкостью тона, в целом же оставались в русле русской литературно-критической традиции.

Однако к середине 1890-х годов круг интересов и тематика печатных выступлений Волынского существенно изменяются, отражением чего стали, в частности, его штудии, посвященные Спинозе, Канту, В. Вундту, связям философии, религии и науки.² В интеллектуальной позиции Волынского происходит решительный сдвиг в сторону критического идеализма. Культура рассматривается им теперь в свете ценностей высшего, идеального порядка.

Ренессансный декаданс

Среди прочих перед ним возникает вопрос о человеке как субъекте и объекте творчества в итальянском Возрождении, и здесь на первый план выдвигается фигура Леонардо да Винчи. В нем Волынский увидел полное выражение ренессансного духа, глубоко двойственного в своей неограниченной свободе культивировать антропоцентризм наряду с антропологическим декадансом. Трактовка этой темы Волынским знаменует поворот русской мысли к философскому и эстетическому модернизму, сущностью которого стала *проблематизация человека* — в его природе, в его психосоматическом содержании. Литературный критик и публицист Волынский, овладев новейшим аналитическим инструментарием, захватывал новое культурное поле и с убедительной наглядностью демонстрировал эту проблематизацию на живописном, графическом, научном материале Леонардо.

Весной 1896 года он вместе с Д. С. Мережковским совершил путешествие в Италию «в поисках за Леонардо». В отличие от Мережковского, которому хватило общего знакомства с деятельностью Леонардо и биографическими материалами для популярного изложения темы, Волынский, тогда единственный в России энтузиаст, в течение нескольких лет изучал наследие художника (и его окружения) в европейских архивах, музеях, библиотеках, частных коллекциях, результатом чего стали статьи в журнале «Северный вестник» (1897–1898), собранные в книгу, изданную в 1900 году и переизданную с дополнениями в 1909 году.³

¹ Настоящее имя — Хаим Лейбович Флексер. Он родился 21 апреля (3 мая) 1861 (по другим данным 1863 или 1865) года в Житомире в еврейской семье книгопродавца; умер 6 июля 1926 года в Ленинграде. Ему принадлежат многочисленные литературно-критические, историко-литературные, искусствоведческие труды, философские сочинения, с 1910-х годов он выступал также как теоретик балета и балетный критик. Его личность и деятельность всесторонне рассматривались в двух недавно вышедших книгах: Котельников В. А. Литературные версии критического идеализма. СПб., 2010. С. 397–504; Толстая Е. Д. Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Волынского. Иерусалим; М., 2013.

² См.: Волынский А. 1) Теологико-политическое учение Спинозы // Восход. 1885. Кн. 10–12; 2) Критические и догматические элементы философии Канта // Северный вестник. 1889. Кн. 7, 9–12; 3) Наука и философия. Критический обзор главнейших произведений Вундта // Там же. 1890. Кн. 1–5; 4) Наука, философия и религия // Там же. 1893. Кн. 9.

³ Волынский А. Л. Леонардо да Винчи. Киев, 1909. Далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно, с указанием номера страницы.

Волынский основательно проработал в философском и психологическом аспектах большой материал, связанный с личностью художника и его эпохой, и уже на первых этапах исследования дал фундаментальную характеристику: Леонардо «страдал глубокими внутренними болезнями, и самая ширина его мысли, схоластически запутанной и беспредельной, была ничем иным, как брожением сложных сил, которые не укладывались ни в какую форму и не имели в себе внутреннего простого центра. Религиозное чувство не давалось ему», и даже в рисунках его мадонн, «еще не покрытых красками, отразилось то гнилое разложение, на которое были обречены двойственные натуры бессильной эпохи ренессанса».⁴

Ведущей темой в исследовании становится изображение у Леонардо человеческого тела. В описаниях Волынским его модификаций развертывается не только новый искусствоведческий дискурс, своей идейной позицией и стилем отрицающий художественную критику прежнего периода, но, главное, заявляется новая идеология в интерпретации изобразительного искусства, модернистская идеология.

Будучи вполне самостоятельным в ее развитии и применении к наследию Леонардо, Волынский сумел продуктивно (но и с достаточной критичностью) использовать появившиеся публикации и исследования Густаво Уциелли (Gustavo Uzielli), Шарля Рависсон-Мольяна (Charles Ravaissan-Mollien), Джироламо Д'Адда (Girolamo D'Adda), Габриеля Сеэля (Gabriel Séailles), Эдмондо Сольми (Edmondo Solmi), Ипполита Тэна (Hippolyte Taine), Уолтера Пэтера (Walter Pater), Эжена Мюнца (Eugène Müntz), Федора Сабашникова (Teodoro Sabachnikoff), Диего Сант-Амброджио (Diego Sant'Ambrogio), Луки Бельтрами (Luca Beltrami) и многих других.

В полемике с ницшеанской апелляцией к возрожденческому антропотеизму Волынский рассматривает телесность у Леонардо в двойном свете — религиозно-этической традиции христианства и этико-эстетической традиции античного гуманизма. Он показывает, что рационалистические эксперименты художника с формами и семантикой тела ведут к разрыву с обеими традициями: с христианским теогенезом человеческой природы, как внутренней, так и внешней, и с языческими (греческими) канонами физически и эстетически совершенного человека (*τέλειος ἄνθρωπος*).

Если Вероккио (Verrocchio) создал общее направление в трансформации традиционных сюжетов и фигур искусства предшествующих эпох, то, находясь в сфере влияния этой школы, Леонардо тогда же испытывал воздействие и специализирующих такое направление тенденций, обозначившихся в ту пору среди художников Флоренции. Одной из таковых была, несомненно, готизирующая стилистика Сандро Боттичелли (Botticelli), в свой заостренной изысканности близкая к стилю поэтического кружка Лоренцо Медичи. Изображая персонажей античной мифологии, Боттичелли придавал гиперболизированную стройность изящно-чувственным обнаженным и полубогаженным телам танцующих женщин, в которых у него, благодаря вертикальным акцентам, проступали черты удлиненных фигур готической религиозной живописи. Такая освобождающая от авторитетных антропологических канонов игра с телесными формами, вероятно, зачаровала тогда юного Леонардо и властно увлекала его впоследствии — как бы он ни порицал создателя «Весны», — ведя ко все новым и новым синтезам телесных форм разного происхождения и значения. У Боттичелли она заволаговлаживала его своей соблазнительной многозначностью и возможностью сочетания ранее не совместимых религиозно-культурных и соответствующих им эстетических традиций. Преимущественно по этой линии просматривается влияние Боттичелли на Леонардо, а преобладающая по тематической линии, в частности евангельских персонажей и событий, неспецифична и второстепенна. Самого Боттичелли (в связи с Леонардо) Волынский воспринимал сквозь призму декадентствующей культуры начала двадцатого столетия. «Теперь я часто не могу выносить его (Боттичелли. — В. К.) нервных ломаных линий, — говорит протагонист Волынского в его труде, — его неустойчивых человеческих фигур, всего этого болезненного кошмара психологических раздвоений и умственной нейтральности» (с. 90).

⁴ Волынский А. Л. В поисках за Леонардо да Винчи // Северный вестник. 1897. № 12. С. 207.

В графической коллекции так называемых «винчианских уродов», где деформации телесности выходят далеко за пределы обычной карикатурности, Волинский усматривает стремление художника показать генетическую бестиальность в облике человека. Это он обнаруживает также в brutальных формах мускульного и мимического выражения пороговых аффектов, что запечатлено в «Битве при Ангиари» («*Battaglia d'Anghiari*»; 1503–1504), где мировая жестокость принимает вид «животного безумия», по словам самого художника. В подобных случаях Леонардо ставит задачу рационально упорядочить вызванные им из жизни и сознательно заостренные стихии человеческой природы (в отличие от Микеланджело, не героизируя и не гармонизируя их относительно высших ценностей) с помощью виртуозных изобразительных техник, арсенал которых ученый-художник чрезвычайно расширил. Не случайно Волинский акцентирует именно эту сторону искусства Леонардо и эстетическое совершенство его работ чаще всего определяет через понятия стилиевой и технической изощренности.

Одно из направлений, в котором разрабатывалась художественная антропология Леонардо,⁵ было ориентировано на сложные синтезы различных (нередко разнородных) компонентов человеческой природы и их социокультурных контекстов, чему Волинский уделяет наибольшее внимание.

Двигаясь вслед за художником в этом направлении, Волинский в образе Иоанна Крестителя («Иоанн Креститель», «*San Giovanni Battista*»; 1513–1516) находит «лицо и тело с чертами не то Леды, не то гермафродита», на что, замечает он, «носители новейшей культуры, знающие толк в прятных наслаждениях, не могли не засматриваться с тонким, блудливым удовольствием» (с. 187), привлекаемые склонностью Леонардо вносить в изображение человека черты соматической трансгендерности. Эту склонность подтверждает и сходство облика Иоанна с изображением Вакха («Вакх», «Вассо»; 1511–1515). Из суждений Волинского следует, что подобные изображения (включая «*Angelo dell'Annunciazione, copia da Leonardo*» («Ангел Благовещения, копия с картины Леонардо»), «*Studio per un Basso*» («Этюд к картине „Вакх“»)) создавались Леонардо не просто в порядке художественно-технических экспериментов, но выражали принципиальную для него идейную и творческую оппозицию в отношении одновременно и к христианской, и к языческой (греческой) антропологии.

Самым проблематичным в этом аспекте творением Леонардо для Волинского является «Джоконда» («*La Gioconda*»; 1506–1510, 1513–1516). Стоя в Лувре перед нею, он долго не мог найти «никакой определенной точки зрения» на нее и тем не менее ясно чувствовал, что стоит «перед настоящим Леонардо да Винчи», который представлял теперь «каким-то Каином по отношению к самому себе», а Джоконда показалась ему «гениальным уродством» (с. 123).

Детализирующая рефлексия приводит его к убеждению, что перед ним «не изображение живого человека, а условный символ весьма сложной идеи. Каждая черта на своем месте, краски, теперь поблекшие, расположены с удивительной гармонией. Нельзя достигнуть большего совершенства в сочетании тончайших подробностей, из которых каждая таит в себе какую-нибудь значительную мысль. В этом портрете собраны целые миры идей» (с. 125), в нем представлена «энциклопедия жизней, но не новая жизнь, это энциклопедия опытов, но не новая красота» (с. 137).

В результате лабораторной работы с портретируемой натурой (обстановку чего целенаправленно создавал Леонардо во время сеансов, почти гипнотически воздействуя на женщину), в процессе синтеза интимно-психического Я художника с изображаемым человеком облик реальной молодой Моны Лизы был соединен с многослойным культурным опытом Леонардо, и возникла Джоконда, которая «стара и некрасива, потому что <...> борющиеся в ней культуры как бы пожирают друг друга, не оставляя для жизни никаких свежих соков» (с. 137). Одна из опорных для Волинского деталей портрета — лоб Джоконды, о котором критик, уточняя мнение Г. Сеэля, утверждает,

⁵ См.: *Kotelnikov V. L'antropologia di Leonardo da Vinci nell'interpretazione di Akim Volynskij // Leonardo in Russia: Temi e figure tra XIX e XX secolo. Bruno Mondadori. Pearson Italia. Milano; Torino, 2012. P. 3–47.*

что он, «чрезмерно высокий, выпуклый и несколько сдавленный около висков», есть лоб самого Леонардо со всеми таящимися за ним знаниями и опытами (с. 137).

Тема знаменитой «улыбки Джоконды» привлекает особенно пристальное внимание Волынского. Подобная «злокачественная улыбка», считает он, также возникла в школе Вероккио, и через нее раскрывается сущность всего изображения. Это прежде всего беспредметная и бессильная улыбка, имеющая «не жизненное, а условное значение. Джоконда не является ни типом женщины-язычницы, ни типом христианки. <...> Она не есть и многозначительное слияние обеих культур в их немногих родственных основах, потому что из такого слияния должно было бы выйти существо живое, новорожденное, весеннее. А Джоконда действительно *стара*. В этом лице нет ни античной радости, ни христианской скорби. Ее улыбка порождена ее беспомощным положением среди определенных, различных культур, не слившихся между собою» (с. 143–144).

Очевидно, что Волынский рассматривает и Джоконду в свете двух безусловно авторитетных для него антропологических канонов, применяя здесь их религиозно-этические и эстетические критерии. В заключение он задается еще одним вопросом: «...не есть ли это презрительная улыбка перед началом иступленного демонического смеха?» Если и так, полагает он, то это «демонизм бестемпераментной натуры, натуры непростой и постоянно распадающейся в своих искусственно собранных элементах» (с. 144).

Примечательно, что интерпретации Волынского позже почти дословно повторит мыслитель-модернист П. А. Флоренский, говоря об «улыбке греха, соблазна и прелести — улыбке блудной и растленной», которой отмечены все лица Леонардо, а лицо Джоконды особенно,⁶ и использует это как важный аргумент в своей критике ренессансного гуманизма.

Волынский приходит к выводу, что это не собственно лицо, а «сложная, хитроумная монограмма» (с. 143) и ее «надо дешифровать по частям, а когда комментарий закончен, в результате остается запутанная система значков и идей, можно сказать, уводящая из теплого и завершенного в своих формах мира поэзии в область безбрежных замыслов» (с. 138). Леонардо создал, считает он (отчасти вслед за Кастильоне (Castiglione) в его «Il Cortigiano»), «художественную химеру» (с. 148), отрицающую в такой модификации тела живое человеческое содержание, и одна из целей таких «новых химер» заключалась в обольщении «интеллигентных ценителей сложной и виртуозной красотой» (с. 187–188).

Волынский, разумеется, не упускает из виду иные интеллектуальные и творческие интенции Леонардо, которые вели к созданию произведений, образующих другой антропологический ряд. Но таких вещей, как «Мадонна с гвоздикой» («Madonna del garofano»; 1478–1481), «Мадонна Бенуа» («Madonna Benois»; 1478–1480), «Благовещение» («Annunciazione»; 1475–1480), «Поклонение волхвов» («Adorazione dei magi»; 1481), «Мадонна в скалах» («Vergine delle rocce»; 1483–1486), «Тайная вечеря» («Cenacolo»; 1495–1498), «Портрет дамы с горностаем» («Dama dell'ermellino»; 1488–1490), «Женский портрет» («La Belle Ferronière»; 1495–1498), его критика касается в гораздо меньшей степени.

Художественные трансформации телесности у Леонардо, рискованные синтезы ее форм, по Волынскому, не указывают на новую культурную перспективу, поскольку преобладающее «демоническое» начало в них (не вытесняющее, впрочем, иные) не может вывести к жизненно и культурно продуктивному антропотейзму ни в виде античного ἀνθρωπός, ни в формах новоевропейского человекобога, а напротив, свидетельствует о намечавшихся в мировоззрении и искусстве Ренессанса декадентских тенденциях, тупиковый характер которых Волынский на рубеже XIX и XX столетий показал на современной ему литературе.

⁶ Флоренский П., *свящ.* Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 1914. С. 174. В примечаниях он указывает все издания труда Волынского о Леонардо и подкрепляет его идеи ссылкой на работу З. Фрейда.

Танцующее тело

Изображаемая живописно и графически телесность и манипуляции с ней художника сменяются в критическом дискурсе Волынского истолкованием телесной пластики в сценической динамике — рождается его хореографическая критика. С оглядкой на Ницше этот эпизод в деятельности Волынского можно назвать рождением словесности из духа танца.

Взлет нового русского балета в 1910-е годы подействовал на него остро возбуждающе. Мысль Волынского начала захватывать следующее культурное поле, на котором раскрывалась жизнь тела в своих метафизических глубинах.

В 1913 году Волынский объяснял уход туда с поля литературного: «Балет петербургский <...> явление почти грандиозное. С ним, во всяком случае, не сравнится сейчас современная русская литература, потерявшая свою большую дорогу не столько от разгрома политического, пережитого обществом, сколько от разгрома идейного, от внутренней деморализации ее талантов. Затем, лишь в балете уцелела еще та черта славянской перевоплощаемости, о которой говорил Достоевский».⁷

Волынский не был балетным «критиком из зала». С присущим ему стремлением проникнуть в самую суть искусства в его истоках и в моментах рождения он буквально внедрился в среду артистов Мариинского театра, стал близким собеседником (а подчас и участником подготовки их партий) Анны Павловой, Матильды Кшесинской, Тамары Карсавиной, Ольги Спесивцевой, Елены Люком, Агриппины Вагановой, Веры Трефиловой, Николая Легата и др. А затем он еще и направлял теоретическую и практическую подготовку будущих балерин в ходе своего преподавания в созданной им в Петрограде Школе русского балета.

Первообразом позиционных телесных форм классического балета Волынский считал греческую скульптуру, а танец определял как «скульптуру в движении», тем самым отсылая к мифам об оживших статуях. Для описания динамических трансформаций скульптурных канонов в балете он создал язык, в своей образности сближающийся с метафорикой постсимволистской поэзии, но содержащий при этом терминологически точные характеристики техники танца и работы балетмейстера. Кроме того, Волынский указывал на сверхэстетическое значение танца: в философских понятиях он раскрывал метафизические смыслы движений и состояний танцующего тела.

«Хореографическая словесность» Волынского — это перевод пластических фигур танца в фигуры речи. Увлекаемый описанием танца в его телесно-чувственных формах, движимый своими субъективными ассоциациями и фантазмами, возникающими в вихрях воображения и мысли, Волынский в то же время сохранял строго рациональный порядок критико-аналитического дискурса. Дисциплинарной основой его была жесткая система балетной техники, сценическая практика танцовщиков и балетмейстеров. В результате из впечатлений и рефлексии по поводу танца возникал своеобразный трактат о балете, включающий исполненные поэтической экспрессии характеристики балетных фигур и эпизодов. Такая «хореографическая словесность» Волынского в жанровом и стилевом отношении резко противостояла балетной критике того времени, ее «сухой рецензионной прозе».

Сквозной идеей, управляющей жизнью тела в балете и — соответственно — хореографической мыслью Волынского, была идея вертикальности жизненных и духовных стремлений человека. Она обнаруживалась и описывалась Волынским на всех ступенях — от «танца на пальцах» до взлета на «фаворские высоты» в элевации, чему он давал глубокие антропологические и культурно-исторические обоснования. Вертикальность как материальное выражение идеального начала в человеческой природе Волынский возводил к древнегреческому миропредставлению: пляшущий на пальцах Аполлон являлся пластическим символом всякой красоты и возвышенности. При этом он учитывал происхождение и культурно-историческое значение вертикального

⁷ Волынский А. Русская танцовщица // Биржевые ведомости (веч. вып.). 1913. 25 апр. (8 мая). № 1315. С. 4.

статуса человеческого тела, как то трактовали Кант, Гердер и особенно близкий Во-
лынскому русский мыслитель Н. Федоров, развивавший идею супранатуральности
данного статуса. В ходе культурной эволюции тело наше превратилось в настоящий
«свиток идей и чувств», который разворачивается прежде всего в пластической вер-
тикальности тела, — что, по Воынскому, определяет цель и содержание классиче-
ского танца. С чем эстетически, психически и даже физиологически несовместима со-
временная сексуализация балета, неприемлемая для Воынского. Он был убежден,
что вертикальность по основному культурно-историческому смыслу своему — героич-
на, и именно в балете торжествует героика свободного одухотворенного тела. Переходя
к технической стороне воплощения этого качества, Воынский утверждал, что в бале-
те вертикальная линия должна рождаться из текущей стихии *plié*, приседания.

Воынский напоминает о тех эпохах, когда речь тела была погружена в безмолвие
и немоту, когда тело «после короткого сияния в античном обществе оказалось в пре-
небрежении, забвении, заброшенности и даже спрятанности»,⁸ — имея в виду закры-
тость почти всего тела одеждой. Разумеется, люди давно уже научились читать лицо
и понимать его. Так же мы могли бы понимать язык и всех остальных частей тела, если
бы они могли выражать свою внутреннюю жизнь открыто, — тогда все тело было бы
«услышано нашим разумом, нашим пониманием». Тем более что оно имеет множество
лиц: «рука (костистая ее «спина» и мускулисто-мягкая ладонь), нога (сухо-костистая
спереди и мускулисто-мягкая внутренняя сторона бедра). У всех лиц есть лики —
сокровенные лики плотского естества».⁹ Так порождались бы смыслообразы, «разоб-
лаченные», освобожденные от материальных покровов. Именно это, по Воынскому,
происходило в греческом театре. Софокл, ставя в оркестре свои сюжеты, соединял
с формами танца мысль, влагал в них одушевление и пафос. Так же и Эсхил не столько
драматург, сколько балетмейстер.

Особенно важной Воынскому представляется жизнь ног, которую он описывает
весьма выразительно. «Сухая костная передняя часть ноги непривлекательна и без-
отраднa, — когда видна только она — впечатление прозаическое. Человек идет буш-
менской походкой дикарей, коленками вперед. Так нынче идут суетливо-озабоченные
люди, по сухим, ровным линиям, не глядя по сторонам, со сближенными и смотрящи-
ми вперед носками. Вот что значит ходить *en dedans* — невыворотнo, не по-классиче-
ски открыто, а вогнуто и вобрano вовнутрь. Культурному человеку свойственно выво-
рачивать ноги при ходьбе, в легких степенях <...> Внутренняя плоскость ноги, при
этом открываемая, широка, светла и нервно мускулиста. В походку самого обыкновен-
ного человека вливается играющий блик, который особенно заметен на балетной сце-
не. Тут уже разворачивается не случайная и частичная, бессознательная выворотность,
а настоящее *en dehors*»,¹⁰ что, конечно, достигается долгой выучкой. Существенная
для движений ноги, хотя и не видная на сцене деталь: у балерины ноготь большого
пальца ноги подрезан по прямой, становится как бы копытцем.

В балетной жизни тела Воынский особо выделял растительное начало. Его за-
ключает в себе праоснова человеческой природы, и оно сохраняется во всех последую-
щих этапах и формах развития человека. Конечно, оно выражается в разных степенях,
количественно и качественно у разных особей. Женщина, убежден Воынский, расти-
тельна по преимуществу, и в этом убеждении он наследует В. С. Соловьеву, говоривше-
му о «высшем синтезе животной и растительной красоты» в женщине.¹¹ «В известном
смысле слова растительность — это ее лик». (Воынский различал лицо и лик, изобра-
женный смысл лица). «Нагнется ли она — растение, поднимется — растение, протя-
нет руку или всплеснет руками — опять цветок, колеблемый эфиром, повернет голову
в мягком полуобороте — опять что-то из душистого мира ботаники».¹² Следуя такой
биоэстетизации танца, Воынский далеко заходил в поэтическом описании женского

⁸ Воынский А. Л. Чем жил и живет балет // Жизнь искусства. 1924. 29 янв. № 5. С. 18.

⁹ Воынский А. Л. Лики человеческого тела // Там же. 1923. № 16. С. 9.

¹⁰ Воынский А. Л. Книга ликований. Азбука классического танца. М., 1992. С. 33.

¹¹ Соловьев В. С. Красота в природе // Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 375–376.

¹² Воынский А. Л. Книга ликований. С. 44.

тела. «Таковы же и движения плеч, корпуса, талии и ног. Повсюду изгибы и извивы из царства флоры. При ходьбе ноги женщины ласкают землю <...> Все тело при этом играет и колыхается в древесно-лиственной неге, как если бы чудодейственно тронулось с места усыпанное цветами деревцо. Особенно пластическое впечатление производит женская талия, и отсюда безмерная забота народов, вкусов и мод о ней. Она стройна, тонка, гибка, отзывчива и послушна. Всякий возьмет цветок за стебель и обнимет девушку не у высокой груди, а в талии: тут могучий инстинкт и эстетическое чувство исправляют друг друга и сливаются воедино».¹³

Волынский усмотрел в формах сценического танца и еще одно свойство человеческой природы — сближение мужского и женского начал в движущемся теле. «При всей своей раздельности стихии эти все же плывут вместе в героических волнах общего подъема и одушевления. Тут сказывается одна из величайших тайн высшей антропологии. Человек рождается однополым существом. Но в нем в той или иной степени всегда присутствуют черты другого вида. Мужчина нежничает и мягко улыбается по-женски <...> Женщина же постоянно ощущает в себе приливы мужских чувств, волевою ткань, волевою агрессивность <...> Все это отголоски в человеке его изначальной целостной природы <...> В творческом процессе мира человек обозначился первоначально бисексуальным существом, и черта андрогинности неизбывна в нем до конца, как образ былого совершенства и верховная цель впереди».¹⁴ Одно из выражений этой черты Волынский видел в танце В. Нижинского, «нежничавшего», как бы улыбающегося телом, — в противоположность танцовщикам с преобладающим мужским началом. Еще прежде другое ее выражение — литературное — он находил в образах князя Мышкина и Настасьи Филипповны в «Идиоте» Достоевского; свою версию такого понимания в наши дни дал А. Вайда в фильме «Настасья», где обоих персонажей играет один актер.

Используя принятые в хореографии термины, Волынский не ограничивается техническим значением их, но истолковывает в направлении своих идей.

Терминам *élévation* и *ballon* он придавал очень широкое, метафизическое значение, связывая с ними явления психосоматического и пневматологического порядка и посвятив первому специальную статью. Элевация для Волынского — пластический символ преодоления земного тяготения, преодоления материальности человеческой природы в духовных экстазах личности. Он не исключал некоторого правдоподобия в сообщениях о том, что «Симон Маг, Аполлоний Тианский, Ямблих обладали способностью отделяться от земли и оставаться в течение нескольких мгновений в воздухе».¹⁵ В человеке вообще — и в танцовщике, в частности, — он акцентировал «волевое устремление вверх» (что во сне, замечал он, сопровождается ощущением «невыразимого физического блаженства»). «Опираясь на внутренние свои вихри, вихри мысли, вихри высоких чувств», «развивая в себе деятельность духа, освобождаясь от материальных препон для его проявления, постепенно поднимаясь все выше и выше по героическому пути волевых командований телом»,¹⁶ человек достигает элевации. Описывая собственно балетную технику элевации в «Книге ликований», Волынский вносит важные уточнения: элевация не имеет ничего общего с акробатическим, «безыдейным» прыжком, для нее необходимо «волевое ощущение Фавора», и оно возможно, ибо «человек рождается с фаворскими кручами внутри, с куполами, с колокольнями и всякими-всякими верхами, и по кручам этим воля с детства ползет и карабкается все выше и выше...».¹⁷ С восхищением наблюдал Волынский за танцем В. Семенова в «Жизели»: «Во втором акте собранные силы вдруг прорвались в исполненной на высоких темпах элевации превосходной, чисто мужской вариации. <...> Так летают только внутренне крылатые существа, сохраняя при этом во всем своем облике краску

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 166.

¹⁵ Волынский А. Л. Элевация // Жизнь искусства. 1922. № 50. С. 2.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Волынский А. Л. Книга ликований. С. 44, 46.

мужского героизма, мужского подъема». ¹⁸ Если элевация — свободный взлет, то баллон — «умение жить в воздухе», чем мастерски владеет Павлова.

Croisée и effasée трактуются Волынским подобным же образом. Первый означает собранность тела в «компактный клубок, насыщенный возрастающей беспокойной потенцией движения. Скрещенность и сокращенность, вобранный в себя, сплетения и переплетения». Это «пластические сокращения линий и мускульных систем, предваряющие разрешение накопившейся энергии в освободительном движении», которое реализуется в effasée. Выстрелом «разрешается накопление в бутоне кактуса огромных морфологических сил» и возникновение запаха цветов. «Вот оно ароматическое effasée Флоры в инстинктивных ее заботах об оплодотворении». Сам вид сосредоточенных в организме потенциалов действует сильно — таково впечатление от беременной. Здесь «вечная точка морфологического бессмертия». ¹⁹ О танцующем теле Спесивцевой: это «безмолвный клубок настроений, который вот-вот развернется <...> Это дух, плачущий о своих границах. В балете это — чистейшее croisée, бутон красивого таланта, еще ни разу не пережившего своего полного расцвета <...> еще не представившего своего законченного effasée». ²⁰ О танцующем теле Павловой в «Павильоне Армиды», в эпизоде оживающего гобелена: «Она танцует из клубка, из органически спеленутой массы, с таким гармоническим ритмом всего тела, что настроение души находит отражение даже в мизинчике ноги, как сказал бы Достоевский». ²¹

Вовсе покинуть литературное поле Волынский, мыслитель и блестящий стилист, конечно, не мог. Техничко-эстетические определения танцующего тела он из балета возвращал в русскую словесность. «Принцип выворотности» тела в танце (en dehors) — в противоположность его «свернутости» (en dedans) — он находит во всех областях духа и деятельности. У Тютчева «на все наброшен покров, слова его звучат из-под этого покрова <...> со скрытой глубиной <...> у этого гения лиры нет выворотности, он замкнут в себе. Некрасов <...> весь открыт, трубит, кричит, бьет в набат, виден и ясен во всем своем писательском лике <...> вся выворотность налицо», как и у Достоевского, при всем углублении его в скрытые человеческие изгибы. ²²

В телесной пластике Волынский раскрывал не только свернутую звучащую речь, но и свернутую музыку. Эта пластика — «уплотнение звуковой симфонии». В «Лебедином озере» «все звуковые рисунки, оттенки, точки, параболы уплотняются на сцене в равноценных и равнозначных движениях. Если мысленно разгустить, разрядить и распустить пластическую фигуру, то должно получиться музыкальное ее начертание в подробностях». ²³ Учитывая такое соотношение музыки и пластики, Волынский в проекте балета «Рождение Аполлона» предлагал «поставить настоящую оргию с экстатическим плясом» пеластических тел, и «музыка при этом должна быть стихийно-грубая и тоже тяжкая по своим мелодиям, с преобладанием элементарного ритма, насыщенного звукомышечными, звуковолевыми импульсами». Она должна быть в первичном смысле дансатная, «как бы сама собой взмывающая в пляс, в прыжок и танец, в оргию мышечных напряжений и разрешений». ²⁴

Модернизирующие тенденции в словесности той эпохи развивались из классического языкового фонда, преимущественно в русле книжной речи. Не разрывая связей с классическим фондом, Волынский нашел новый источник темы и первичного речепорождения — *живое тело* со всей органикой его природной и культурной жизни. И созданной им «хореографической словесностью» он далее воздействовал на эту жизнь тела, продвигая искусство танца к новым вершинам. Слушая его речь, ученики Школы русского балета и некоторые уже прославленные балерины следовали этим «директивам слова». Так прорабатывал он с О. Спесивцевой партию Эсмеральды. По рожденная танцующим телом, словесность снова воплощалась в нем же.

¹⁸ Волынский А. Л. «Жизель» // Жизнь искусства. 1923. № 51. С. 16.

¹⁹ Волынский А. Л. Взрыв // Там же. № 5. С. 2–4.

²⁰ Волынский А. Л. Плачущий дух // Там же. № 8. С. 5.

²¹ Волынский А. Л. Колокольчики // Там же. № 19. С. 4.

²² Волынский А. Л. Книга ликований. С. 35.

²³ Волынский А. Л. Лебедь в движении // Жизнь искусства. 1924. № 1. С. 17.

²⁴ Волынский А. Л. Рождение Аполлона // Там же. 1923. № 1. С. 2.

Телесность в светотени идеи

Еще погруженный в мир телесной пластики в ее хореографических формах, Волынский обращается и к Рембрандту, рассматривая его живопись сквозь призму балетной техники.

Творчеством Рембрандта он занялся много раньше, теперь же начал обрабатывать накопленные материалы и писать книгу. И попутно в очередной статье о балете он затронул тему «выворотности» и «свернутости» (ее же он недавно развивал на литературных примерах) применительно к голландскому художнику. В противоположность Рубенсу, полагает Волынский, «Рембрандт пишет свернуто, скрытно, как бы вовнутрь, все у него интимно, спрятано в глубине светотени, подлежит открытию и расшифрованию. <...> Сама форма, потонувшая в светотени его картин, тоже не играет самостоятельной роли. Это только знаки идейных построений, сложных и многозначительных <...> Его „Анатомия“, его „Ночной дозор“, бесчисленные изображения старух и раввинов, склонившихся над Библией, множество сцен христианского цикла, иудайзированных до последних мелочей, — все это должно быть отнесено к живописи *en dedans*».²⁵

Вот эта иудайзированность творчества Рембрандта²⁶ и самой его личности является той доминирующей идеей, в свете которой истолковывает Волынский изображаемую Рембрандтом телесность.

Он поставил ее в центр задуманного в начале 1900-х годов большого труда о Рембрандте, который был завершен в 1924 году и до сих пор остается в рукописи.²⁷

То, что он называет иудаизмом, это не только религиозное исповедание, но особое религиозно-культурное качество представителей подлинного еврейства, выработанное тысячами национальностей. Выдвигая гипотезу еврейского происхождения Рембрандта, Волынский ставит задачу «рассмотреть содержание всего его творчества, картин, офортов, рисунков и эскизов, с такой именно точки зрения. Когда под таким углом [зрения] я перелистывал в течение ряда лет бесконечное число репродукций, имеющих в разных немецких, французских и русских изданиях, а также в чудесных альбомах Амстердама и Гарлема, я никогда не мог освободиться от гипноза, от навязчивого чувства, что перед глазами открываются разные стороны еврейского религиозного духа, во всей его отличительной и характерной физиономии. Повсюду у Рембрандта тайны еврейского гения, представленные, можно сказать, в жестах и терминах этого народа» (л. 2). Волынский находит это содержание и в тех картинах Рембрандта, которые создавались в пору влияния на него итальянофила П. Ластмана.

Подробно описывая все детали одной из первых картин амстердамского периода, называемой «Павел в заточении», Волынский обращает внимание на позу старика, выражающую «именно раздумье, процесс мысли, творческое настроение» (л. 10), и подчеркивает, что Рембрандт в этом изображении стер всякую торжественность, помпу, внешний риторизм, что атрибуты апостольства введены лишь как дань церковной традиции. Рядом меч — но, говорит критик, «такими почти плачущими руками, как у рембрандтовского старика, не режут, не бьют, не секут, а только скользят по фолиантам и жестикулируют тихо и скромно в помощь отвлеченной мысли» (л. 12). Антуражу не соответствует, по мнению Волынского, весь телесный облик персонажа, выражающий иное духовное содержание: «Глава старца склонена уже совершенно

²⁵ Волынский А. Л. Лики в живописи // Там же. № 17. С. 2.

²⁶ Как одна из тем, она давно присутствовала в поле зрения искусствоведов, но чаще как периферийная или в ветхозаветном контексте. Только в XX столетии она выдвинулась на одно из заметных мест (Франц Ландсбергер, Эрвин Панофски, Шелли Перлов, Стивен Надлер и др.). С. Надлер говорит о распространенном интересе голландских художников того времени к еврейской теме. См.: Nadler S. Rembrandt's Jews. Chicago; London, 2003. P. 71.

²⁷ РГАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. № 91. Далее ссылки на этот источник даются в тексте сокращенно, с указанием номера архивного листа. Зачеркнутые фрагменты приводятся в квадратных скобках.

по-еврейски: мудро, беспомпно, потрясенно-согбенно и нежно-примирительно по отношению к небу. В ногах — ни следа солдатской боевой энергии, а в главе — сознание непреложности верховных сил мира, текущее из глубин бесконечного, добро-жертвенного смирения» (л. 11). Подобное склонение головы как типичное для старого еврея положение тела Волинский отмечает неоднократно (в изображении Симеона-Богоприимца, в портретах Рембрандта) и придает им такое же значение. Это старик, который, «в сущности никогда и не был молодым; этому старцу столько лет, сколько лет его народу. Он сед его седидами, изборужден его морщинами, согнулся под тяжестью веков» (л. 12). Он являет собой «какого-то еврейского шнорера, засевшего на перепутье в синагогальную комнатунку и обложившего себя любимыми книгами» (л. 12).

Волинский захвачен своей излюбленной мыслью, и пронизательный его взгляд, направляемый идейной интуицией, находит подтверждение начальной гипотезе. Ему не препятствуют ни причудливая, иногда до нелепости, театральность костюма модели, ни чуждая идее обстановка. Если искомые черты не очевидны, критик полагает, что художник затемняет или маскирует их в угоду успеху у зрителя и покупателя. Волинский видит то, что хочет видеть. И надо признать, что во многих случаях видимое им содержание действительно заключено в картине, хотя и не во всем выступает явно.

В портрете отца Рембрандта 1629 года из Бостонского музея телесность модели представляется критику семитической: «Наклон головы отдает веками пережитых страданий. Точно из древнего утеса склонился к нам трепетный стебель горного растения. Все старо, почти архаично, все дышит мудрою покорностью. И при этом в общем очертании та неизбывная сладость, которая в моментах самоотрицания производит на нас особенно чарующее впечатление. <...> рука положена на грудь как-то особенно тепло и мягко, голова склонилась вбок. Чутко-лилейное контрпостное движение, какое не предносилось даже и Леонардо да Винчи, — и все видно, все ощутимо в своей фундаментальной расовой основе» (л. 31). Особенно разительными кажутся критику признаки семитизма на лондонском портрете 1659 года в Бриджвотерской галерее, вплоть до спускающихся на висках кудрявых волос, напоминающих пейсы (л. 147). В облике матери Рембрандта на портрете 1629 года (ее черты впервые были намечены годом раньше на картине «Симеон-Богоприимец») Волинскому достаточно увидеть мгновенное выражение лица, «минорную экспрессию глаз, чутко сдержанный наклон головы с покровом парика», чтобы установить, что здесь «все отдает семитизмом» (л. 39).

Если даже в облике нет или мало семитических черт, воображение и мысль Волинского все-таки тяготеют к ним, как то происходит в отношении к фигуре юного Рембрандта на картине Геррита Доу, находящейся в коллекции Кука в Ричмонде. «Лицо его повернуто к зрителю спокойное, с молодым мягким выражением. Весь облик, вся установка, все явление в целом производит неотразимое впечатление. Ноги раздвинуты как-то скромно. Стоит прямо, легко, со свободною, почти воздушною вертикальностью. По лицу было бы невозможно установить с точностью его национальность, но общее впечатление все же приближает нас к мысли об еврее» (л. 106–107). И укрепляется в этой мысли Волинский по ходу изучения автопортретов Рембрандта.

Так происходило и с интерпретацией критиком внешности Саскии в связи с ее портретом 1643 года, написанным после ее смерти. Волинский признает, что «при всей природной, чисто еврейской тяжеловесности в ней всегда было и что-то уносящее вверх, полуарийская какая-то превыспренность, что мы не видим хотя бы в слабейшем отблеске в посмертном портрете. Но в панихидной строфе последнего песнопения Рембрандт мог изобразить Саскию только такою, какою рисовалась она ему в апперцептивной памяти, удерживающей лишь существенные черты человека. Сложная в жизни женственная амальгама предстает перед глазами освобожденною от всего наносного. Рембрандт видит свою жену еврейкою, когда думает о ней в своих последних воспоминаниях» (л. 139).

Но в натурном портрете Саскии начала 1630-х годов из частной гаагской коллекции Волынский видит вполне явственные приметы, иллюстрирующие проводимую им идею: «Но эти большие круглые глаза застыли в апперцепции с тем особенным оттенком тяжелой сентиментальности, который так живо намекает на семитическое происхождение» (л. 188). А в Кассельском ее портрете тех же лет выписана величественная и праздничная фигура, без всяких признаков брачного сексуального ожидания. «Саския стоит перед нами настоящею невестою, не самую Субботою, а ее святейшим пятничным кануном. Стоит ровная, прямая — святонастроенною и готовою к святодейственному закланию. Как мог Рембрандт, написавший дрезденскую карикатуру <Саскии. — В. К.>, дать такой глубокий и возвышенный образ новой Сулами-фи? Все поет в этой девушке. Если не права наша гипотеза, если Саския не еврейка, то кто же она на расовой палитре веков и народов? <...> Но если бы даже и отпала этнологическая часть нашей гипотезы, то пребывает в полной силе все остальное: вся интеллектуальная и вся моральная характеристика живописной кисти Рембрандта. Невеста стоит перед нашими глазами чисто еврейская и остается такою навсегда. Еврейство стало куда шире своего расового объема. Содержание его давно перелилось через края географические и исторические» (л. 191).

Выявление у Рембрандта иудаистической тенденции, в которой критик всегда акцентирует высокие религиозно-моральные устремления, естественно приводит к утверждению, что в ряде образов художника духовность (именно еврейского типа) преобладает над телесностью. Волынскому это особенно заметно в портретах сына Рембрандта Титуса, слабого и болезненного. В нью-йоркском и венском его изображениях 1655 и 1656 годов он выглядит, по мнению критика, «бесплотно-духовным херувимом» (л. 220), а в другие портреты сына Рембрандт вносит «оттенки семитической психологии» (л. 219). В результате чего на портрете, принадлежащем графу Кроуфорду, «перед нами чистейший еврейский мальчик, со всеми особенностями семитической учебной выправки. Это почти идеализированный образ будущего мечтательно-ученого раввина» (л. 219).

Свою изначальную идейную задачу Волынский небезуспешно решает и в тех случаях, когда в изображаемых персонажах нет никаких намеков на еврейское их происхождение и все наполнение картины не имеет отношения к теме еврейства. Так виртуозно истолковывает он идею картины «Урок анатомии доктора Николаса Тюльпа» (1632), опираясь на единственно важную для него смыслообразующую телесную деталь — глаза. Присутствующие на уроке составляют очень тесную группу с композиционно выделенной фигурой Тюльпа, демонстрирующего часть вскрываемого трупа. Такое расположение персонажей обусловлено жанром заказного группового портрета, на котором представлены реальные лица. Сюжет предполагает сосредоточенность их внимания на предмете урока. Но Волынский замечает, что «картина в целом наполнена взглядами, выходящими за пределы ее рамок, если не считать трех внимательных слушателей» (л. 427). Тюльп, видимо, объясняет присутствующим конкретный анатомический факт, однако «взгляд его плывет над их головами и устремлен в пространство» (л. 427). Напоминая, что картина писалась в эпоху Менассе бен Израили и розенкрейцеров, чьи идеи оказали значительное влияние на Рембрандта, Волынский называет ту отдаленную цель, пребывающую на «гиперборейских высотах», к которой обращены взгляды художника и его персонажей: «Наука как наука, знание как знание, вот что стоит перед глазами художника и составляет внутренний мотив всего изображения. Вот почему глаза крайних фигур картины, этой живой ее рамы, и устремлены куда-то вдаль, как раз в данном случае в ту самую точку, которую завещал еврейскому народу великий старец, рабби Йоханан бен Заккай» (л. 428). В этом и состоит, по Волынскому, «несомненная идея» картины (л. 428). Та заветная точка находится вне данной реальности и созерцается изнутри этой последней, на что указывают взгляды персонажей.