



А. В. ЛАВРОВ

Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина

В конце 1918 г. Волошин отправился в лекционное турне по Крыму. К этому событию была приурочена небольшая заметка «Максимилиан Волошин», появившаяся 15 ноября 1918 г. в газете «Ялтинский Голос» за подписью Сергея Маковского (в прошлом — редактора журнала «Аполлон», давнего волошинского знакомого) и преследовавшая главным образом рекламные задачи. Текст ее подготовил сам Волошин: в его архиве сохранился черновой набросок, местами дословно совпадающий с заметкой из «Ялтинского Голоса». Волошинская рукопись — равно как и ее опубликованная редакция — начинается с такого пассажа:

«Максимилиан Волошин. Если вы произнесете это имя перед любым “добрым буржуа”, он воскликнет радостно:

— А, Макс Волошин! Тот, который живет в Коктебеле, ходит без штанов, носит хитон и венки на голове...

Но другой, более осведомленный, перебьет его:

— Позвольте, это ведь, кажется, он разрезал картину Репина, или нет — он читал лекцию об ней, и сам Репин плакал. И потом он еще дрался на дуэли...

— Простите, но мне кажется, что Макс Волошин был посажен в сумасшедший дом и помер. Я сам читал его некролог в какой-то киевской газете. Там еще было написано: “к сожалению, покойник слишком любил парадоксы...” А говорят, талантливый человек был.

— Да это не тот Макс Волошин. То умер киевский журналист — псевдоним «Волошин». Их часто смешивали.

— А я знал еще одного Макса Волошина — оккультиста из Парижа...

Одним словом, через несколько минут у Вас закружится голова и начнет казаться, что Макс Волошиных было много и вообще это только одно наваждение»¹.

Вполне естественно для каталога ходячих мнений, что сообщения совершенно фантастические (например, о «сумасшедшем доме») здесь

соседствуют с искаженно перетолкованными молвой («репинская история») и с вполне достоверными: действительно, Волошина не раз путали — и продолжали путать вплоть до новейшего времени — с киевским поэтом и журналистом М. Волошиным (псевдоним Михаила Евсеевича Цуккермана), умершим в 1915 году². Однако показательно, что легенды и курьезно поданные факты, составляющие иронический автошарж, менее всего касаются облика Волошина как поэта или художника. И дело здесь не только в имитации голосов «добрых буржуа». Метод воссоздания целостного «лика» творческой личности из разрозненных, нередко взаимно противоречащих, уводящих в разные стороны фактов, деталей и впечатлений нравился Волошину: с его помощью он обрисовал, например, литературный портрет И. Ф. Анненского как совокупность многих «Анненских», изначально отложившихся в его сознании, — поэта-модерниста, переводчика Еврипида, автора научных статей и т. д.³ Единый образ Анненского складывался для Волошина все же преимущественно из литературных компонентов — начиная же разговор о самом себе, он предпочел оттолкнуться от пересудов, лишь по касательной затрагивавших его творческую деятельность. В этом приоритете собственно «жизненных» аспектов (пусть даже и отражающихся в кривом зеркале) сказывалось не только желание Волошина по-своему отозваться на тот резонанс, который вызывало его имя: действительно, творчество Волошина было известно тогда немногим, а экстравагантный житель Коктебеля вызывал любопытство многих, — но и следование общим принципам и критериям, которыми руководствовался «жизнетворческий» символизм. Для писателей символистской школы именно личность художника была и отправной точкой, и целью творческого акта, жизненный путь осмыслялся как форма идейно-эстетического самоосуществления, а конкретные жизненные события и внутренние переживания перетекали в художественные формы зачастую без каких-либо посредствующих звеньев, служили обязательным и порой едва ли не единственным подручным материалом для мифопоэтических построений.

С полной определенностью эту родовую примету литературного сообщества в свое время обозначил В. Ходасевич: «Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, вся его история. Это был ряд попыток, порой истинно героических, — найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства»⁴. Если исходить из этих суждений, то Волошин предстает как последова-

тельный и характернейший символист по самой сути своего творческого мироощущения и самовыражения. Его поэзия была насквозь пронизана личным биографическим опытом — эмоции, окрашивающие ее, и рефлексии, наполняющие ее, не отчуждались от творца, не претендовали на суверенное эстетическое бытие, но — при всем их тщательно выпестованном формальном совершенстве — оставались прежде всего опознавательными знаками авторского «я». Примечательно в этом отношении, что у Волошина практически отсутствовал личный творческий интерес к вымышленному материалу, к выстраиванию самостоятельных сюжетных коллизий: тематическая основа его стихов — либо собственные переживания, наблюдения и впечатления, либо литературные и художественные мотивы и реминисценции, преломленные в сугубо индивидуальных восприятиях, либо аналогичным образом усвоенная совокупность исторических реалий или мифологическая метареальность, либо тексты, претендующие на документальную подлинность и фактическую достоверность (как, например, первоисточники его поэм «Протопоп Аввакум» или «Святой Серафим»). Примечательно также, что самое значительное и безусловное создание Волошина, дающее наиболее цельное и законченное представление о нем как о творческой личности, — это не та или иная из его поэтических книг, пейзажных акварелей или критических статей, не какой-либо из многочисленных плодов его «рукотворной» деятельности, а детище «нерукотворное», исполненное не узкопоэтического и не узкоживописного, а синтетического «жизнетворческого» пафоса и смысла, — волошинский Коктебель, средоточие его мысли, чувства и воли, безукоризненно точный и всеобъемлющий зримый отблеск его творящего и самосознающего духа.

Еще в середине 1920-х гг. Е. Ланн с уверенностью писал о Волошине: «Время смыло с него этикетку “символист”»⁵. Не раз и не два позднее предпринимались попытки противопоставить Волошина символизму, показать случайность и непрочность его союза с символистами. Порой эти попытки были продиктованы по-своему извинительным для недавнего времени стремлением — «освободить» Волошина от «компрометирующих» литературных связей, подчеркнуть его «особую» позицию по отношению к религиозно-мистическому сообществу и тем самым сделать его имя менее одиозным применительно к не терпящим теоретического инакомыслия лучезарным догматам соцреалистической эстетики. Однако сам Волошин в одном из вариантов автобиографии, составившемся в 1920-е гг., вполне недвусмысленно подчеркнул свою причастность к символизму, вспоминая о поре духовного становления: «Доживался последний год постылого XIX века: 1900 год был годом “Трех разговоров” Владимира Соловьева и его “письма о конце Всемирной Истории”, годом Боксерского восстания в Китае, годом,

когда явственно стали прорастать побеги новой культурной эпохи, когда в разных концах России несколько русских мальчиков, ставших потом поэтами и носителями ее духа, явственно и конкретно переживали сдвиг времен. То же, что Блок в Шахматовских болотах, а Белый у стен Новодевичьего монастыря, я по-своему переживал в те же дни в степях и пустынях Туркестана, где водил караваны верблюдов»⁶.

Этими словами Волошин не только точно обозначает свою духовную и литературную генеалогию, ими он дает ключ к собственной личности — сложной, многосоставной и в то же время исключительно цельной. Знаменательно, что свои первоначальные творческие импульсы Волошин обретает в тех же переживаниях «рубежа веков», ставшего и рубежом в эстетическом сознании, которые объединяли представителей русского символизма «второй волны», сформировавшихся под знаком жизнетворческого идеализма. Характерна и специфически символистская трактовка Волошиным тех оснований, на которых зиждется литературная общность: критерием служат не эстетические предпочтения, не программные декларации и «школьные» установки, а созвучия в мироощущении, устремления духовного поиска. В то же время Волошин — поэт, художник, критик, мыслитель — прошел свой, совершенно особый путь, который невозможно свести ни к одной четко сформулированной доктрине. Будучи символистом-«жизнетворцем» в основе своей личности, явив во многих своих стихах вполне законченные, хрестоматийные образцы, дающие представление о символистской поэтической культуре, Волошин при этом не был человеком «школы», бойцом за интересы корпорации; по отношению к символистскому движению он занимал достаточно оригинальную позицию — внутри и вблизи одновременно. Эти оговорки, впрочем, характеризуют лишь манеру литературного поведения поэта, вполне осознанно им принятую, но не затрагивают существа его натуры, которая являет собой многосоставный и на редкость цельный, органический сплав, образуемый символическими — и символистскими! — соответствиями между жизненной органикой и творческими дерзаниями, оккультным прозрением и научным познанием, религиозной верой и историческим опытом, философией и эстетикой, живописью и поэзией.

1

Максимилиан Александрович Кириенко-Волошин (Максимилиан Волошин — его литературное имя, поначалу он часто подписывал свои произведения также: Макс Волошин) родился в Киеве 16 (по новому стилю — 28) мая 1877 г. Отец, Александр Максимович Кириенко-Волошин, юрист, член киевской палаты уголовного и гражданского суда, потомок

запорожских казаков, умер, когда будущему поэту не исполнилось еще пяти лет. Все заботы по воспитанию сына взяла на себя мать. Елена Оттобальдовна Кириенко-Волошина (урожденная Глазер; 1850–1923) происходила из обрусевших немцев (прапрадед Волошина, лейб-медик Зоммер, приехал в Россию при Анне Иоанновне); возможно, немецкие корни сказались на первоначальных литературных предпочтениях Волошина: поэты, которыми он увлекался в отрочестве и юности и которых тогда же переводил на русский язык, — это Г. Гейне, Н. Ленау, Л. Уланд, Ф. Фрейлиграт⁷.

Раннее детство Волошина прошло на юге России (Киев, Таганрог, Севастополь). В 1882 г. Елена Оттобальдовна с сыном обосновалась в Москве, там они прожили более десяти лет. В 1893 г. Елена Оттобальдовна, по предложению ее близкого друга П. П. фон Теша, приняла решение переселиться в восточный Крым — Киммерию греческих мифов, — под Феодосию, в Коктебель, который был тогда еще неприемной деревушкой, заселенной в основном болгарами. В 1880-е гг. Коктебель стал формироваться как курорт интеллигенции; земельные участки распродавались дачникам за умеренную цену, жизнь была неприхотливой и недорогой, что вполне устраивало мать Волошина, обладавшую весьма скромным достатком. В Коктебеле и в Феодосии (где он учился в гимназии) Волошин прожил до 1897 г., после чего поступил на юридический факультет Московского университета.

Воспоминания о системе казенного образования остались у Волошина самые негативные: «Конец отрочества и юность отравлены гимназией, которой я не обязан ни одним знанием, ни одной светлой минутой; и лишь глубоким убеждением в том, что воспитание есть самое возмутительное из всех насилий, совершаемых над человеческой душой. Самые интересные и близкие области знания становились мне отвратительны, как только их касался школьный курс. Я был последовательно в гимназиях Поливановской, Московской I казенной и окончил Феодосийскую. Учился я очень скверно, с репетиторами, сидел в классах по два года, и как я все-таки умудрился получить аттестат зрелости — непонятно, тем более, что я был, по-видимому, ребенком очень любознательным, одаренным памятью и талантами»⁸. Духовное и творческое формирование Волошина шло путем самообразования и самовоспитания. Читать он начал с пятилетнего возраста, с той же поры знал наизусть «Полтаву» Пушкина, «Демона» Лермонтова, «Коробейников» Некрасова; Гоголя и Эдгара По он прочел в семь лет, а Достоевского — в девять. Любимыми его авторами становятся Шиллер, Диккенс, Гюго и Достоевский — «четыре писателя четырех наций, перед которыми можно только преклоняться»⁹. Стихи Волошин стал писать еще в Москве в тринадцатилетнем возрасте, знакомил с ними товарищей по гимназии. 12 октября 1892 г.

он записал в дневнике: «В прошлом году я думал, не заключается ли поэзия в красоте <...> Теперь я думаю иначе. Я думаю, что в каждом создании, везде, во всей природе, даже в самых низших проявлениях ее, заключается поэзия, но только ее надо там найти. В этом заключается, по-моему, задача поэта <...> мое теперешнее самое заветное желание — это быть писателем»¹⁰.

Первые стихи Волошина были обычными для начинающих авторов подражательными опытами, сам он ощущал в них сильное влияние Некрасова. В целом жизненные восприятия Волошина вплоть до пятнадцатилетнего возраста были преимущественно книжными и отвлеченно-умственными; Коктебель предстал для него в 1893 г. как откровение живой природы — крымские горы, «пустынный и величественный залив, хранящий в своих очертаниях строгую простоту выжженных холмов Эллады», решающим образом способствовали росту и кристаллизации самосознания будущего поэта: «Историческая насыщенность Киммерии и строгий пейзаж Коктебеля воспитывают дух и мысль»¹¹. Первые стихотворные опыты Волошина пользуются успехом в гимназической среде, и в 1895 г. состоится его литературный дебют: в феодосийском сборнике «Памяти Василия Ксенофоновича Виноградова» (скорбная дань директору Феодосийской гимназии) помещено его стихотворение «Над могилой В. К. Виноградова»; многие же десятки его стихотворений этой поры остаются в рукописи. Регулярно печататься Волошин начинает в 1900–1901 гг., но первые его опубликованные статьи, рецензии, путевые очерки, стихотворения, помещенные в «Русской Мысли», «Курьере», ташкентской газете «Русский Туркестан», еще не вызовут заметного резонанса.

Идейное самовоспитание начинающего автора поначалу проходило в направлении, вполне согласовавшемся с кодексом мышления и поведения русской радикальной интеллигенции. Волошин-гимназист читал Щедрина и Добролюбова, вынашивал идею «написать историю 60-х годов и вообще всей той эпохи»: «Эта эпоха самая светлая и самая оживленная изо всей истории России»¹²; позднее он проявлял живейший интерес к народолюбцам, тянулся к людям, причастным к революционной деятельности. Оппозиционные взгляды Волошина укрепились, когда он оказался в Москве в бурной студенческой среде, и очень скоро стали предметом пристального внимания властей: осенью 1897 г. он попал под надзор полиции, а в феврале 1899-го, с началом Всероссийской студенческой забастовки, за свое «отрицательное миро-созерцание» и «склонность ко всякого рода агитациям»¹³ был исключен из университета на год и выслан в Феодосию со свидетельством о неблагонадежности. Не следует преувеличивать глубины волошинского радикализма и «социализма»: по всей видимости, он был в большей

степени пронизан возвышенным тираноборческим пафосом Шиллера и Гюго, чем всесторонне продуманными и сознательно проповедуемыми политическими убеждениями, — однако факт конкретной причастности к определенным умонастроениям и к «беспорядкам» говорит сам за себя. Восстановившись на втором курсе юридического факультета в феврале 1900 г., Волошин продолжает участвовать в студенческом движении (будучи заместителем представителя от Крымского землячества, является одним из инициаторов Всероссийского студенческого съезда, пресеченного властями), и за это вскоре следует новая расплата: в августе — арест в Крыму, отправка в Москву в Басманный «полицейский дом» и, после нескольких дней одиночного заключения, — высылка из Москвы до особого распоряжения.

Не дожидаясь новых репрессий, Волошин устраивается осенью 1900 г. в партию по изысканию трассы Оренбург-Ташкентской железной дороги; в ходе этой добровольной ссылки наступит то, что Волошин позднее в автобиографии назовет «моим духовным рождением».

Каждый рождается дважды. Не я ли
В духе родился на стыке веков?
В год изначальный двадцатого века
Начал головокружительный бег, —

пишет Волошин, осмысляя этот переломный момент, в позднейшем стихотворении «Четверть века» (1927). В среднеазиатской пустыне ему дано было впервые ощутить и принять в себя единство мира и человеческой культуры, почувствовать вполне явственно надвигающиеся глобальные сдвиги, наступление «рубежа», осознать в своем внутреннем «я» истоки тех путей, которые приведут его к целостному символистскому самосознанию. Симптомы этого мироощущения уже сказываются в статье Волошина «Эпилог XIX века», опубликованной в газете «Русский Туркестан» 1 и 3 января 1901 г. «Ощущение пустыни — той широты и равновесия, которые обретает человеческая душа, возвращаясь на свою прародину» (как писал Волошин в автобиографии 1925 г.)¹⁴, — оказывается исходной эмоцией, которая в своем развитии, обогащаясь интеллектуальным содержанием и моральным смыслом, разрастется в стройную систему историософских и космологических представлений; образ Азии помогает Волошину выработать всемирно-исторический взгляд и стимулирует его обращение к Европе — намерение (сформулированное в письме к А. М. Петровой от 12 февраля 1901 г.) «познать всю европейскую культуру в ее первоисточнике и затем, отбросив все “европейское” и оставив только человеческое, идти учиться к другим цивилизациям, “искать истины” в Индию, в Китай»¹⁵.

Решив не возвращаться в Московский университет (юридические дисциплины так и не вызвали у него к себе никакого интереса), Волошин весной 1901 г. отправляется в Париж, чтобы заняться самообразованием — «пройти сквозь латинскую дисциплину формы». Путешествовал по Европе он и ранее: в 1899 г. вместе с матерью побывал в Вене, Венеции, Милане, объездил Швейцарию, впервые посетил Париж; в 1900 г. совершил большое самостоятельное путешествие вместе с друзьями-студентами (Варшава — Вена — Бавария — Тирольские Альпы — Италия от северной границы до Неаполя — Греция — Константинополь). В первых путешествиях Волошин — еще юноша вполне «провинциальных» взглядов, всецело сформированный прописными истинами XIX столетия; в одном из автобиографических набросков он свидетельствует: «В первый раз попавши за границу 21 года от роду, я ходил по картинным галереям совершенным дикарем и наивно удивлялся: “какую ерунду писали эти старые мастера, то ли дело наша Третьяковка. Как странно, что Россия, в общем страна малокультурная (об этом я тогда уже начинал догадываться), так далеко опередила Европу в области живописи”»¹⁶. После азиатского «посвящения» Европа, историческая и современная, раскрылась Волошину во всей полноте своих богатств и дала мощные творческие импульсы. Париж становится его второй духовной родиной. Волошин занимается в Национальной библиотеке, посещает лекции в Сорбонне, Лувре и в Высшей русской школе общественных наук, рисует в академии Ф. Коларосси. Эти штудии, а также знакомство с переводчицей и критиком А. В. Гольштейн, постоянно жившей в Париже, и художницей Е. С. Кругликовой, приобщившими его к парижскому литературно-художественному миру, способствуют формированию новых идейно-эстетических пристрастий Волошина. Столица Франции устраняет «патриотические бельма» и кардинально меняет всю систему его идейно-эстетических ориентиров: вместо «общественности» и «Третьяковки» — индивидуалистический анархизм, тяготение к мистике и оккультизму, «новое» искусство (включая самые дерзновенные искания парижской артистической богемы). С произведениями французских поэтов-символистов Волошин познакомился раньше, чем с творческими свершениями русских «декадентов»: «Только в 1902 году я узнаю о существ^овании в России новых поэтов. Прежде всего в мои руки попадают стихи Вячесл^ава Иванова, который в то время еще жив^{ет} в Женеве, после я встречаюсь с Бальмонтом и одновременно с его поэ^зией». В 1903 году — с Брюсовым, Балтрушайтис^ом и Белым в России»¹⁷.

К. Д. Бальмонт, с которым Волошин впервые встретился осенью 1902 г., стал его неизменно близким другом на долгие годы, а также и поэтическим «мэтром»: позднее Волошин назовет его в числе тех трех

поэтов (наряду с Вяч. Ивановым и Жозе-Мариа Эредиа), у которых он учился «владеть стихом»¹⁸. Бальмонт содействовал и вхождению Волошина в среду русских модернистов и участников «Мира Искусства». Особенно сблизился Волошин во время своих российских «гастролей» в феврале-марте 1903 г. с символистами, группировавшимися вокруг Брюсова и издательства «Скорпион», сразу же и безоговорочно был ими признан «своим». В 1903 г. появляются первые публикации его стихотворений в символистских изданиях — в журнале «Новый Путь», в альманахах «Гриф» и «Северные Цветы»; с 1904 г. Волошин — постоянный сотрудник и парижский корреспондент «Весов», московского журнала, ставившего основной задачей пропаганду «нового» искусства, посредник между французскими и русскими модернистами. Столь стремительное вхождение в литературный мир во многом объяснялось тем, что начинающий поэт и критик, и к тому же ревностный приверженец набирающего силы символизма, предстал в своеобразном ореоле «русского парижанина», полного многообразных и порой экзотических впечатлений. «Огромная шляпа, широченная лента на пенсне, бархатная куртка — только что приехал из Парижа. Полон самоновейшими поэтами французскими» — таким вспоминает Волошина той поры Борис Зайцев¹⁹. Оригинальность и независимость мышления Волошина, широта кругозора, тонкий вкус импонировали многим, в том числе Брюсову и Андрею Белому. С не меньшей симпатией были встречены и его стихотворные опыты — выразительные, изысканные, мастерски исполненные, вполне «авторские» по поэтическому мышлению и чувству и притом столь же вполне удовлетворявшие тому кодексу «школы», который уже был во многом определен последними книгами Бальмонта и Брюсова.

Своего рода визитной карточкой Волошина тогда стало — и на долгие годы обусловило восприятие его музыки — стихотворение «В вагоне», как бы суммирующее впечатления от его продолжительных скитаний. Опубликованное в 3-м альманахе «Северные Цветы», оно стало подлинным поэтическим дебютом Волошина, раскрывшим читателю своеобразие его творческого лица. Как девиз и жизненная программа Волошина в этот период могут восприниматься строки из другого его стихотворения «Сквозь сеть алмазную зазеленел восток...» (1904):

Всё видеть, всё понять, всё знать, всё пережить,
Все формы, все цвета вобрать в себя глазами,
Пройти по всей земле горящими ступнями,
Всё воспринять и снова воплотить.

Поэт-странник — одно из самых устойчивых представлений, связанных с образом Волошина. «Годы странствий» — заглавие первого раздела

первой книги его стихотворений. Странствие для Волошина — не только питательная почва для творчества, но и вернейший путь познания мира и человека. В течение ряда лет он объездил всю Францию, побывал в 1901 г. в Испании, на Балеарских островах и в экзотической Андорре, в 1900 и 1902 г. — в Италии, а также на Корсике и Сардинии, глубоко сожалел о том, что не удалось осуществить грандиозный план длительного путешествия на Восток — в Кашгар, Китай, Японию, Индию. «В эти годы, — вспоминал Волошин о семилетии 1898–1905 гг., — я только впитывающая губка, я весь — глаза, весь — уши»²⁰. Образ поэта-странника был настолько цельным и выразительным, настолько прочно вошел в сознание современников, что позднее породил всевозможные легенды — о якобы имевших место путешествии Волошина в Египет, паломничестве путями апостола Павла и Дон Кихота и т. п.; на самых же первых порах этот образ обернулся нелестной характеристикой «поэта-коммивояжера»: именно так определила Волошина З. Н. Гиппиус, усмотрев в подборке его стихотворений, помещенных в «Новом Пути», образчик заемного и неглубокого творчества²¹.

Такая поспешная и достаточно поверхностная реакция на ранние поэтические опыты Волошина оказывалась в известной степени оправданной: его впечатления от увиденного, зафиксированные в стихе, вполне могли осознаваться как аналоги журналистских репортажей, вдохновенные обозрения достопримечательностей. Однако по мере творческого развития впечатления странствий у Волошина все более восполняются и вытесняются «умозрениями странствий» (по формуле поэта-символиста Ив. Коневского), стремлением не только «воспринять», но и «снова воплотить», охватить и гармонизировать мыслью калейдоскоп разрозненных восприятий. При этом переживание и постижение различных культурных явлений — испанского танца («Кастаньеты») или оперы Вагнера («Тангейзер»), классической Греции («Акрополь») или обликов французской столицы (цикл «Париж») — имеет в каждом случае самоценный характер, не выстраивается в иерархически организованную ценностную структуру. Весь цикл «Годы странствий» — это своего рода поэтический пантеон. Странствия по «лицу земли», по музеям и библиотекам восполнялись у Волошина «блужданиями духа»: в сфере его интересов оказываются буддизм, католичество, масонство (в мае 1905 г. в Париже он становится франкмасоном), оккультизм, теософия, мистико-философские построения Р. Штейнера. Этот спектр духовных интересов и увлечений, очерченный Волошиным в автобиографии, можно было бы значительно расширить: не меньшую роль в самоопределении поэта играли в начале века новейшая французская литература и живопись. Главенствующее значение в духовном формировании Волошина возымело романско-средиземноморское культурное

начало, в сочетании с религиозно-философскими, по большей части теософскими, интересами и тяготениями.

Многообразные искания Волошина исключали лишь одно качество — догматизм. Сам Волошин подчеркивал: «В мифологии я ищу идейных символов и комбинирую их согласно тому, как это *мне* кажется удобным»²², — а хорошо знавший его А. С. Яценко отмечал, что Волошин никогда «не старался занести себя под известные рубрики каталога жизни»²³. Из самых различных, порой взаимоисключающих компонентов складывалась его своеобразная индивидуальная теософия — предельно адогматичная, открытая любым веяниям, однако не превращавшая его внутренний мир в хаотический конгломерат заимствованных ценностей: гарантией суверенности этого мира служили духовная независимость, верность самому себе и единство личности поэта, находившего опору в осознании единства мировой культуры и культурно-исторической преемственности.

«Странничество» во многом определило и литературную судьбу Волошина. Крылатые слова из стихотворения, посвященного Брюсову: «В вашем мире я — прохожий, / Близкий всем, всему чужой» («Когда время останавливается», 1903), — содержат намек и на осознание Волошиным своего удела в среде русских символистов в пору расцвета этой поэтической школы. Волошин попеременно сближался то с редакцией «Весов» — главного органа московских символистов, то с Вяч. Ивановым, ставшим в середине 1900-х гг. в центре круга петербургских модернистов, то с редакцией петербургской газеты «Русь» (в которой активно сотрудничал, публикуя стихи, статьи и рецензии), то, позднее, с организаторами петербургского журнала «Аполлон» — и всюду был приемлем лишь с определенными ограничениями и оговорками. Сам Волошин воспринимал свою связь с символистским движением как свободный творческий союз, внешне не регламентирующий его литературного поведения: примечательно, что в 1906 г. — в пору наиболее острого противостояния между символистами и писателями традиционного реалистического направления — он обратился с предложением к М. Горькому издать в товариществе «Знание» сборник своих стихотворений «Годы странствий» («я не хотел бы замыкать его смысл маркой Скорпиона или Грифа»), а также напечатать свои стихи в сборниках «Знания»; при этом он не скрывал от адресата, что параллельно намерен выпустить в свет в символистском издательстве «Оры» сборник мистических и оккультных стихотворений «Ad Rosam»²⁴. Как тот, так и другой замысел не были реализованы, хотя книга «Звезда-полынь» (или «Ad Rosam») была доведена до стадии корректуры. Менее всего озабоченный не только «групповыми» интересами, но и созданием себе прочной литературной репутации, Волошин

первый сборник стихотворений выпустил в свет лишь в 1910 г., после десяти лет профессиональной поэтической работы, когда его произведения уже перепечатывались в антологиях и «чтецах-декламаторах».

Пестрота и разнообразие «страннических» впечатлений предопределили и такую существенную особенность волошинского поэтического пантеона, как готовность к передаче чужих голосов во всем их многообразии. Уже будучи зрелым мастером, Волошин, отвечая в 1924 г. на анкету К. И. Чуковского о Некрасове, обмолвился: «...я ценю людей не за их цельность, а <за> размах совмещающихся в них антиномий»²⁵. Тот же «размах антиномий» прослеживается и сквозь разноголосицу волошинских поэтических тем и интерпретаций. Метод его творчества вполне соответствует первым строкам пушкинского стихотворения «Эхо» (1831):

Ты внемлешь грохоту громов,
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —
И плешь ответ...

«Я был только голосом, но во мне говорили многие» — таким девизом открывает Волошин в начале 1900-х гг. записи в своей творческой тетради²⁶. Поэтический мир Волошина — это прежде всего мир отзвуков; в основе его часто оказывались непосредственные, личные переживания, но еще чаще — впечатления от «ликов» человеческой культуры. Главнейший императив Волошина-художника в передаче этих отзвуков — красота, самоценная и самодостаточная. В реализации этого императива — и сила, и ограниченность Волошина на раннем этапе его творческой деятельности. В 1906 г. он зафиксировал предостерегающие слова Вячеслава Иванова: «Вы хотите всегда, чтобы стихи были красивы, чт<обы> они понравились. Даже в мистических стихотворениях вы похожи на даму-католичку, которая становится на колени, чтобы молиться, и в то же время заботится, чтобы ее поза была красива. <...> Надо помнить, что прекрасное далеко не всегда бывает *красиво*»²⁷. Действительно, Волошин в полной мере усвоил панэстетизм как одну из основополагающих идей, определявших поэтику символизма, и отдал ему самую щедрую дань. Тяготения Волошина к потаенной сущности бытия приобретали эстетическую окраску, человек и его внутренний мир и даже мир природы также раскрывались для него сквозь призму эстетических соответствий, исторических и мифологических образов, пропущенных через эстетическую реторту. «Чужое» всегда было для Волошина живым источником поэтического вдохновения, а более всего это «чужое» концентрировалось в искусстве: образ женщины для него одет в «тона жемчужной акварели», пейзаж Венеции напо-

минает «осенние тона Тициана», сквозь описания Парижа проступают впечатления от картин французских импрессионистов.

Не случайно, что в творческих опытах Волошина «свое» и «чужое» не разделены четкой разграничительной линией. В стихотворных переводах он менее всего задается целью передать точный смысл и образную фактуру оригинала; Волошинские переложения во многих случаях — это не столько попытка воспроизвести иноязычный текст, «чужую» эстетическую систему средствами другого языка, сколько превращение «чужого» в «свое», включение в собственную эстетическую систему. Свои переводы стихотворений Э. Верхарна «Казнь» и «Человечество» он печатает 14 августа 1905 г. в газете «Русь» с характерным подзаголовком «Воспоминание из Верхарна» и вместе с оригинальным стихотворением «Предвестия»; все три текста образуют в этой публикации — тематически и стилистически — единый микроцикл. Аналогичным образом он вводит в разделы первого сборника своих стихотворений переводы из Эредиа, Малларме и того же Верхарна (подобно тому как поступали Батюшков и Жуковский в начале XIX в. — в период господства иных литературных критериев, когда в сознании писателей и в восприятии читателей поэтический перевод приравнивался к оригинальному творчеству), и это не вносит в структуру книги никакого диссонанса: голоса Верхарна или Малларме в ней — такие же отзвуки, рождающиеся в творческом «я» Волошина, как и его строки, навеянные поэзией Жюль Лафорга или дантовскими терцинами, скульптурами Жана Гужона или литографиями Одилона Редона. Аналогичным же образом многие статьи Волошина включают в себя реферативные пересказы и переложения текстов других авторов, образуя сложное композиционное единство из «заимствованных» фрагментов, воспроизводимых в согласии с логикой собственной мысли, и авторских наблюдений, ассоциаций и выводов.

Чрезвычайно любопытны в этом отношении размышления Волошина о плагиате, расцениваемом отнюдь не как постыдный и наказуемый поступок; плагиат, по Волошину, — это не механическое присвоение чужого литературного труда, а органическое творческое усвоение: чужое, пережитое заново и дающее новые ростки. Оставаясь в своих воззрениях неукоснительно последовательным, Волошин, убежденный индивидуалист, парадоксальным образом приходит к апологетике анонимного творчества: наивысшие достижения человеческого гения, явленные, по его убеждению, в искусстве Средневековья, представляют собой результат деятельности многих, как правило «безымянных», мастеров, не задававшихся целью личного самовыражения, но сумевших синтезировать и воплотить целостный лик культуры. В соответствии с этой идеей Волошин первоначально предполагал выпустить

в свет свою первую (так и не изданную отдельно) книгу стихов «Годы странствий»: «Имени на книге не будет. Только в конце книги, внизу на предпоследней странице надпись, как на плите готического собора: “Эта книга сложена тем-то, издана тем-то, окончена печатанием тогда-то”. И больше ничего»²⁸. Мечте о «безымянном» творчестве Волошин оставался верен вплоть до последних лет своей жизни²⁹.

«Отзвуки», объединявшие в новое художественное целое «свое» и «чужое», материализовывались в творческой лаборатории Волошина в самых различных формах, в числе которых стихотворная не была первичной, ни даже вполне суверенной. Волошину менее всего подходит расхожее определение: поэт Божьей милостью; скорее он — поэт риторического типа. Античная риторика, как известно, имела три цели — убедить, усладить и взволновать слушателя, излагая наиболее удачным, логически последовательным и выразительным образом определенную изначально заданную систему положений и аргументов. Стихи Волошина, вполне в согласии с этой творческой методикой, фиксируют в ритмически организованной и лексически «изукрашенной» форме уже пережитое и осмысленное автором, в них фактически нет импровизационной непредсказуемости и поэтической спонтанности. Первичность философских и историко-культурных интересов Волошина заметно сказалась на его стихотворных произведениях: в них он очень высоко ценил «поэзию идей и пафос мысли» (и за невнимание к этим аспектам творчества укорял молодых поэтов — А. Н. Толстого и Н. Гумилева)³⁰, а его собственные творческие опыты даже подводили к заключениям о том, что Волошин пишет «статьи, похожие на стихи, стихи, похожие на статьи»³¹. В стихотворчестве для Волошина главное — мировоззрение поэзии (опять же — специфически символистская особенность, отличающая преимущественно представителей «второй волны» этого течения): существует некая общая первичная идейно-образная структура, которая может быть претворена в стихи, но столь же аутентично поддается интерпретации в статьях, дневниках, письмах, любых иных литературных воплощениях. Уже юношеские путевые очерки Волошина («Листки из записной книжки», 1901) включают наряду с обычным описательным прозаическим текстом стихотворные вкрапления, представляющие собой по сути лишь иное по фактуре изложение тех же заграничных впечатлений. Большое исповедальное стихотворение «Письмо» — это действительно письмо Волошина к Маргарите Сабашниковой от 5 июля 1904 г., только написанное «онегинской строфой». В целом для Волошина характерна миграция замыслов из одной формы творческой манифестации в другую: так, тема незаконченной статьи «Евангелие от Иуды», над которой он работал в 1908 г., была позднее реализована в стихотворении «Иуда Апостол» (1919), а наме-

рение написать воспоминания о поэтессе Аделаиде Герцык воплотилось в стихотворении, воссоздающем ее образ (1929).

О том, что именно «мировоззрение» было отправным моментом в творческой деятельности Волошина-поэта, со всей убедительностью свидетельствуют рукописи его стихотворений, позволяющие зачастую поэтапно проследить весь путь от рождения замысла до его окончательного воплощения. Обычно работа над стихотворным произведением — как это видно по творческим черновым рукописям многих поэтов — начинается с предварительных разрозненных стихотворных набросков, с фиксации отдельных строк, рифмованных созвучий, словесных образов; вся эта поэтическая субстанция пребывает в хаотическом состоянии, а оформленный вид, который она приобретает в ходе авторской работы, нередко имеет мало общего с изначальными импульсами, отраженными в первичном слое текста. Механизм работы над стихом у Волошина очень часто — совершенно иной: первичной оказывается «программа» стихотворения — ритмически не урегулированный словесный ряд, дающий достаточно подробное и развернутое развитие темы будущего произведения с привлечением основного арсенала средств образной выразительности, предназначенных для воплощения темы; следующий этап — претворение этого исходного материала в стиховую ткань. Чем более масштабным и многоаспектным вырисовывался поэтический замысел, тем более развернутой и «проработанной» была предварительная экспликация. Выразительным примером, демонстрирующим этот метод стихотворчества, могут послужить рукописи Волошина, отражающие первоначальный этап работы над самым прославленным из его стихотворений — «Домом Поэта». Соответствующие листы черновика заполняются Волошиным в два столбца: в левом столбце — «программа», в правом — пробы переложения в стихи текста из левого столбца³². Первый из фрагментов предварительного текста:

«Поэт, войди в мой дом. Двери его раскрыты всем. Потому что — кто же не хоронил в себе поэта и кто не может им стать снова, если родной голос окликнет умершего.

Мой дом залит солнцем и просторен. В гулких штукатурных комнатах живет раскат волны и порыв ветра. Всеми окнами во все стороны он смотрит на море. Он обвит террасами. Воздух пахнет полынью и солью. Земля здесь бесплодна и суха. Несколько тощих акаций, тамарисков и айлантов она вырастила в моем скудном саду. За их просвеченной и разодранной шквалами листвой зубчатый окоем гор развертывается подобно суровой алкеевой строфе — в асимметричной гармонии.

Побережья этого залива, правильного, как овал вулканического озера, хранят следы геологической трагедии.

Здесь стык хребтов Балканских и Кавказа. В те времена, когда плавилась граниты, здесь земля потрясала факелом дыма и огня».

Справа от этого текста — стихотворные наброски-вариации, рождающиеся из заданной образно-тематической «программы». Первая проба стихового ряда:

Войди в мой дом. Он щедро залит солнцем
И в белых комнатах гудит раскат
Морской волны.

Она же — во втором варианте:

Войди в мой дом. Раскрыты настежь двери
И в комнатах гудит раскат волны.

Далее следует более развернутый набросок начала стихотворения, восходящий к тому же исходному материалу:

Кто б ни был ты — переступи порог:
Мой дом раскрыт проходим всех дорог.
Он залит солнцем, светел и просторен,
Обвит террасами, овеян морем,
И в комнатах гудит раскат волны
И пахнет известью. Обожжены
Горячим ветром

Затем — еще одна проба первых строк, уже приближающаяся к тому тексту, который окажется окончательным:

Войди в мой дом... Он беден, прост и строг.
Раскрыта дверь скитальцам всех дорог
И в комнатах побеленных известью
Вздыхает ветер, гудит раскат волны
Взбегающей на этот берег плоский
Земля хранит налеты седины <...>

И так далее: «прозаическая» тема — и многочисленные ее поэтические вариации. К художественному целому ведет путеводная нить с нанизанными на нее словообразами — своего рода четки, — позволяющая опробовать едва ли не бесконечное количество комбинаторных возможностей стихового построения, но и ограничивающая творческую фантазию предустановленным «прозаическим» реестром. В «программировании» своих стихов Волошин строг и методичен: нередко он располагает «прозаические» образно-тематические ряды по определенному

плану (так, другой, более пространственный вариант «пратекста» «Дома Поэта» рубрифицирован на пронумерованные абзацы), заботится о том, чтобы как можно меньше заготовленной «словесной руды» обращалось в шлак, и обычно успешно с этим справляется: «прозаическая» руда претворяется в поэтический сплав без существенных потерь от своего первоначального богатства. Тем, кто безраздельно доверяет банальным «поэтизированным» представлениям о природе поэтического вдохновения, эти краткие экскурсы в творческую лабораторию Волошина, вероятно, не прибавят влечения к его стихам, однако пушкинские слова о том, что вдохновение необходимо в равной мере и поэзии и геометрии, могут послужить в данном случае предостерегающим аргументом: работа Волошина над стихом — наглядный пример совмещения этих двух типов подлинного вдохновения.

Рукописи того же «Дома Поэта» свидетельствуют о чрезвычайной кропотливости работы Волошина: одни и те же фрагменты порой воплощаются в десятке или еще большем количестве вариантов, прежде чем выливаются в форму окончательного текста; но и связный, перебеленный автограф нередко вновь претерпевает правку и превращается в черновик. При этом Волошина никак нельзя упрекнуть в слабом владении поэтической техникой; подобно Флоберу, величайшему страстотерпцу литературной формы, он стремился к тщательной стилистической обработке материала, к достижению максимально точного и полного смыслового и образного соответствия между словом и объектом. В письме к матери от 7 января 1914 г. Волошин так сформулировал свое творческое кредо: «...я делаю в искусстве только то, что трудно. Мне легко дается стих. Я довел требования к нему до такой степени, что мне очень трудно писать стихи, и я пишу их очень мало». И далее он определил еще один исходный принцип: «Страстность — в холодности и законченности формы»³³. Высокая требовательность Волошина к стиху производила сильное впечатление даже на его современников, воспринимавших виртуозное мастерство как неприменный родовой признак символистской поэзии. Поэтесса М. Л. Моравская писала Волошину о его первой книге: «Поразили меня маленькие размеры Вашего сборника: я ожидала увидеть основательный томище, и вдруг: 124 стр.! Эта цифра рядом с пометкой: 1900–1910 г. — такая пощечина современным поэтам, которые каждый год выпускают по сборнику! Ведь между публикой и писателем уже установилось молчаливое соглашение, что в сборнике может быть $\frac{1}{4}$ совершенных стихов, а остальные — в качестве свиты. И вдруг — маленький сборник только избранных стихов!»³⁴ М. Кузмин в рецензии на ту же книгу также полагал, что Волошин «тщательно отчеканивает свои стихи и делает из них осторожный выбор»³⁵. Между

тем на деле «Стихотворения. 1900–1910» не представляли собой свода *избранного*: в книгу вошло большинство завершенных мастером стихотворений этого десятилетия.

Другой принцип, которому стремился следовать Волошин, — стремление к «холодности и законченности формы» — также отмечался как определяющая черта его поэтической индивидуальности. Валерий Брюсов, один из корифеев символистского стиха, признавал значительные достижения Волошина в этой области, говоря, что, кроме его самого и Волошина, никто в России не может написать правильного сонета³⁶. Критик Э. Ф. Голлербах утверждал: «По той тщательной и бережной отделке, какая свойственна каждому стихотворению Волошина, по изысканности и точности его чеканных образов его можно назвать ювелиром стиха <...> у него нет плохих вещей. Все они — яркие, сильные, красочные, чрезвычайно стройные и образные. Неуловимые вибрации души, тончайшие мистические переживания замкнуты поэтом в четкие, стальные грани стиха»³⁷. Едва ли не все, обращавшиеся к творчеству Волошина, в унисон говорили о его утонченном мастерстве, безукоризненном вкусе, артистизме, «культурной» оснащенности и поэтической выразительности. Похвалы нередко оборачивались и упреками, когда речь заходила о теневых сторонах этих достоинств — о недостаточной непосредственности, рассудочности, риторике, «книжности», отчужденности от жизненных токов. Вяч. Иванов, например, писал, что среди стихов Волошина «есть изумительные синтетические копии, но недостает прекрасных оригиналов», что первая его книга «учит поглощать мир, а не расточает свою душу»³⁸.

<...> Пути преодоления душевной пассивности и безмятежности открылись Волошину в живом чувстве, в середине 1900-х гг. безраздельно заполнившем весь его внутренний мир. В феврале 1903 г., находясь в Москве, он познакомился с молодой начинающей художницей Маргаритой Васильевной Сабашниковой, племянницей жены Бальмонта. Интерес к искусству сблизил их, общение продолжилось в переписке, которая от месяца к месяцу становилась все более активной и исповедальной. Весной 1904 г. Сабашникова приезжает в Париж, и Волошин становится ее гидом — водит по музеям и по церквям, по мастерским художников, знакомит с городом и его окрестностями. Постепенно любовь овладевает Волошиным всецело; строки из написанного тогда стихотворения «Письмо», обращенного к Сабашниковой:

Я слышу Вашими ушами,
Я вижу Вашими глазами,
Звук Вашей речи на устах,
Ваш робкий жест в моих руках —

с исчерпывающей полнотой раскрывают его внутреннее состояние. Помимо живописи и поэзии у Волошина и Сабашниковой обнаруживается еще одна большая сфера общих интересов — религиозно-мистические искания, оккультизм и теософия: своеобразной посредницей в их общении друг с другом становится теософка А. Р. Минцлова, а безупречным авторитетом в области «тайноведения» — Рудольф Штейнер. Чрезвычайно интенсивный и остродраматичный духовный «роман» продолжается на протяжении всего 1905 г., теснейшее сближение сменяется охлаждением и даже прекращением отношений (правда, недолговременным). В конце концов взаимное влечение возобладало над внутренними средостениями. 12 апреля 1906 г. Волошин и Сабашникова обвенчались в Москве. Образ Сабашниковой так или иначе присутствует почти во всех лирических произведениях Волошина середины 1900-х гг. «Все, что я писал за последние два года, — все было только обращение к М<аргарите> В<асильевне> и часто — только ее словами», — отмечал он в записи от 29 июня 1905 г.³⁹ <...>

Под знаком символических отголосков и отсветов Волошин воспринял и общественные события, в 1905 г. потрясшие Россию. Утром 9 января он приехал из Москвы в Петербург и стал очевидцем Кровавого воскресенья. Подробно описав увиденное в очерке «Кровавая неделя в Санкт-Петербурге», Волошин закончил предсказанием: «Эти дни были лишь мистическим прологом великой народной трагедии, которая еще не началась. Зритель, тише! Занавес поднимается...»⁴⁰. То же предсказание — в его стихотворении «Предвестия», навеянном теми же событиями: «Уж занавес дрожит перед началом драмы...» Не сумев достаточно отчетливо разобраться в злобе дня (сам он не раз говорил о том, что первая русская революция прошла мимо него), Волошин с подлинно пророческой зоркостью обозначил контуры революции грядущей, доверяя тайным предвестиям и не для каждого очевидным параллелям больше, чем газетным извещениям и непосредственным наблюдениям. И если отдельные образы в волошинских предвидениях покажутся лишь случайными совпадениями (едва ли поэт в строке из «Предвестий»: «Чертит круги, и строит пентаграммы» — конкретно прозревал пятиконечный символ будущего пореволюционного государства), то общая картина надвигающейся реальности, нарисованная в стихотворении «Ангел Мщенья» (1906), воспроизведена со столь же поражающей мерой символической адекватности, которая отличает «Краткую повесть об антихристе» Владимира Соловьева, созданную несколькими годами ранее:

Я синим пламенем пройду в душе народа,
Я красным пламенем пройду по городам.
Устами каждого воскликну я «Свобода!»,
Но разный смысл для каждого придам.

Я напишу: «Завет мой — Справедливость!»
 И враг прочтет: «Пощады больше нет»...
 Убийству я придам манящую красоту,
 И в душу мстителя вольется страстный бред.
 Меч справедливости — карающий и мстящий —
 Отдам во власть толпе... И он в руках слепца
 Сверкнет стремительный, как молния разящий, —
 Им сын заколет мать, им дочь убьет отца.

Увидев в Кровавом воскресенье грандиозное символическое жертвоприношение, Волошин трактует революционные события как неизбежное и по-своему священное возмездие. Им овладевает идея казни царя как искупительной жертвы, имеющей сакральное значение. 4 июля 1905 г. он пишет М. Сабашниковой: «В слабости, безволии, чувствительности и слепоте Николая II есть что-то, что ясно указывает на его обреченность. У Людов<ика> XVI это было, но в несравненно меньшей степени. Но и громадность и полнота искупления далеко не были так значительны, как это предстоит теперь. <...> Сознание священной неизбежности казни Царя во мне теперь растет не переставая»⁴¹. С думами о России и революции он переводит стихотворение Э. Верхарна «Голова» (у Волошина — «Казнь») и пишет стихотворение «Царь — жертва! Ведаю и внемлю...», дающие поэтическое воплощение этой идеи: «Бледный Царь стране своей сораспят / И клеймен величием стигмат». 11 июля (н. ст.) 1905 г. Волошин читает в парижской масонской ложе доклад «Россия — священное жертвоприношение». Ключ к пониманию настоящего и будущего ему дают исторические аналогии. Эшафот Людовика XVI, кровавая расправа над французской аристократией («Голова madame de Lamballe», 1906), гильотина как «введение машинного производства в область смерти» и способ проведения систематизированного террора (статья «Гильотина как филантропическое движение»)⁴², — все эти лики Великой французской революции для Волошина — не столько историческое воспоминание, сколько предзнаменование и типологизированный образ любых революционных катаклизмов. Наиболее широко он затрагивает проблему революции и революционного возмездия в статье «Пророки и мстители» (1906), в которой — опять же в характерном для него иррациональном, отвлеченно-метафизическом преломлении — выстраивает историософские проекции и аналогии, отражающие не столько логику реального социально-исторического процесса, сколько яркую фантазию и проникновенную интуицию художника, и вновь приходит к неизбежным выводам из символических соответствий: «В настоящую минуту Россия уже перешагнула круг безумия справедливости и отмщения»⁴³.

Угадывание в свершавшихся или до времени только угрожавших событиях российской истории сценария, уже отыгранного во Франции, было обусловлено не только тем, что Волошин внимательно изучал в это время «Историю французской революции» Жюль Мишле и «Историю жирондистов» Альфонса де Ламартина, не только участвовавшимися в 1905–1906 гг. в русской литературной среде апелляциями к французским революционным прообразами, но и самой природой творческих интересов и предпочтений поэта. Французские темы затрагиваются более чем в половине из всех написанных им статей. Франция и ее культура стали для Волошина той универсальной мерой, которая помогала ему в понимании и оценке любых явлений действительности. Вероятно, с самого раннего детства — с тех пор как он услышал «Подростка» Достоевского в чтении матери — Волошину запомнились признания Версилова, которые он привел в статье «Осколки святых чудес» (1908): «Один лишь русский <...> получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец. Русскому Европа так же драгоценна, как и Россия: каждый камень в ней мил и дорог. Европа так же была отечеством нашим, как и Россия. О, более!»⁴⁴ Для Волошина дорогая его сердцу Европа сконцентрировалась главным образом во Франции. Эта страна ощущалась им как подлинная родина и при осознании критериев, которыми определялась культуросозидательная деятельность. «Во всем, что Вы пишете и говорите, — признавался Волошин Л. П. Гроссману (17 декабря 1924 г.), — я особенно ценю то глубокое уважение к литературе и к творчеству, которого совершенно нет в русском литературном быте и которого так бессознательно много разлито во Франции. Вы очень “француз” в этом отношении. В каждом Вашем слове много точности и внимательности, и благородного отношения к тому, о чем Вы пишете»⁴⁵.

В отличие от других символистов «второй волны», Волошину был особенно близок именно «острый галльский смысл», а не «сумрачный германский гений» (его юношеский интерес к немецкой культуре очень быстро пошел на убыль). Определенно французский генотип прослеживается и в таких особенностях творческого мышления и стиля Волошина, как стремление к объективированной проясненности и красочной выразительности образов, свобода фантазии (но в союзе с логикой!), любовь к парадоксам, позволяющим увидеть в новом ракурсе то или иное устоявшееся явление или проблему. «Гений, парадоксов друг» — это уподобление Пушкина («О сколько нам открытий чудных...», 1829), безусловно, всецело разделялось Волошиным. Заостренные до парадокса параллели и аргументы помогали поэту и критику сохранять свежесть и непосредственность восприятия и в то же время — в согласии с давним суждением Лихтенберга: «Острый ум — изобретатель, а рассудок —

наблюдатель»⁴⁶ — выходить за пределы житейской рациональной описательности, ощущать скрытые биения бытия и сознания и претворять их в новый образ действительности.

«Галльское» начало сказывается и в сугубо эстетических пристрастиях Волошина. «Среди символистов он кажется парнасцем. Но строгий его стих пронизан всеми отливами чувств и утончениями мысли, доступными символистам. Мраморная статуя парнасского стиха ожила в его руках. <...> Свободному стиху символистов он придал неторопливую прозрачность, а новым символам — четкость и осязаемость»⁴⁷. Кажется, что, характеризуя в этих строках поэзию столь высоко ценимого им Анри де Ренье, Волошин ненароком проговаривается и о себе. О влиянии на Волошина французских «парнасцев», виртуозов стиха, — Теофиля Готье, Эредиа, Леконта де Лиля и др. — говорили многие его современники, признавал это воздействие и он сам. Общее место во всех характеристиках поэтики «парнасцев» — слова о скульптурной пластичности образов, изобразительной отточенности и ясности форм; аналогичные описания порождает и стих Волошина: «Его слова, тяжелые всем весом материи, как сгустки действительности, как материализованный замысел, встают перед читателем — осязаемые, видимые, слышимые...»⁴⁸. Примечательно в этих словах преобладание изобразительных, пластических ассоциаций: сначала «осязаемые», «видимые» — и лишь в последнюю очередь «слышимые». Если большинство символистов с доверием отнеслось к лозунгу Верлена «музыка прежде всего», то творческий метод Волошина-поэта скорее можно было бы обозначить формулой: «Живопись прежде всего». Или, говоря словами одного из рецензентов первой книги его стихотворений, «здесь порыв чувства <...> не стремится неудержимо перелиться в музыку слов и образов, здесь чувство, переработанное интеллектом, пытается отчеканиться в скульптуру образов»⁴⁹. О специфической «антимузикальности» Волошина говорят многие факты — от его собственных признаний (например, в письме к А. Н. Брянчанинову: «Музыка — единственное из искусств, о котором я не считаю себя вправе говорить и судить») до впечатлений мемуаристов, констатировавших отсутствие напевности при чтении им стихов, компенсировавшейся чеканкой и особой тяжестью, полновесностью слов⁵⁰.

Очень точно об этих особенностях волошинской поэтики сказал мало-заметный поэт и критик С. Я. Рубанович в рецензии на книгу Волошина «Иверни»: «... слово для Волошина — смысл, плоть, краска, но не звук; стих — словопись, а не пение; отсюда же и склонность поэта к уже данным крепким строфическим формам»⁵¹. Не случайно Вяч. Иванов говорил, что у Волошина «глаз непосредственно соединен с языком»: «В ваших стихотворениях как будто глаз говорит»⁵². Сложнейшую про-

странственную структуру, явленную в готическом соборе, внутренне законченную и управляемую строгими закономерностями, Волошин способен воспринимать как живой организм, движимый ритмами всепроникающей духовности (цикл стихотворений «Руанский собор», 1907). Аналогичным образом венки сонетов — столь же сложная и изощренная стиховая форма, подчиненная столь же строгим композиционным правилам, подвластная далеко не каждому мастеру (Волошин, одновременно с Вяч. Ивановым, был автором первого в истории русского стиха венка сонетов), — оказывается для него не стесняющим каркасом, а вполне свободной архитектурной системой, пригодной для исповедания основ поэтического мировоззрения («Corona astralis», 1909). Пластика — неременный атрибут не только стихотворных опытов Волошина, но и глубинной сути его самосознания: «И мысль росла, лепилась и ваялась / По складкам гор, по выгибам холмов» («Как в раковине малой — Океана...», 1918). Звуковые образы в поэзии Волошина нередко возникают в связи с живописными, зрительными ассоциациями — например, соотносясь со своими знаками на картинах итальянских художников: «В душе взволнованной торжественно поют / Фанфары Тьеполо и флейты Джиорджоне» («В янтарном забытии полуденных минут...», 1913). Схватываемые зрительно черты облика человека становятся для Волошина, как правило, важнейшими свидетельствами, открывающими путь к постижению внутреннего «лика»; не случайно созданные им стихотворные портреты близких ему людей («Ропшин», «Бальмонт») начинаются с описания характерных примет внешности; тем же принципом Волошин руководствуется и в статьях, посвященных анализу творчества того или иного лично знакомого ему автора.

Приоритет «изобразительности» в стихотворениях Волошина во многом объясняется тем, что поэзией и рисованием он начинал заниматься параллельно: в Париже в первые годы нового века, одновременно с началом серьезного стихотворчества, он стал пробовать свои силы в зарисовках с натуры — заносить в небольшие альбомчики моментальные наброски лиц, фигур, эскизы, жанровые сценки и т. п. Хотя его попытки овладеть искусством живописи имели поначалу прикладной характер (первые работы акварелью, в которых он со всей полнотой раскрылся как яркий мастер со своим художественным миром и стилем, возникли лишь в середине 1910-х гг.), двунаправленность творческих интересов не могла не сказываться. Акварели, писавшиеся часто позже «пейзажных» стихов и порой на затронутые в них темы, могут быть поняты как инобытие той творческой стихии, которая уже однажды воплотилась в поэтическом слове (показательно, что на выставке Волошина в Гос. академии художественных наук в 1927 г. циклы его акварелей имели названия, апробированные ранее его же стихами: «Киммерийская

весна», «Города в пустыне»). «...Казалось, что вся живопись Волошина проникнута поэзией, — вспоминал о своих впечатлениях от знакомства с его киммерийскими пейзажами Андрей Седых. — Но в своей поэзии он был живописцем, писал широкими, яркими мазками, был в словостроении чрезвычайно красочен и колоритен. Смещение поэтического и живописного дарования дошло у Волошина до того, что одна тема часто служила у него и для картины, и для стиха»⁵³. Многообразные творческие искания Волошина могут быть рассмотрены под знаком тяготения к некой эстетической теософии, синтезирующей в своем пантеоне различные виды искусства. Если поэзия мастера тяготеет к живописной выразительности и красочности, то его живопись — акварельные пейзажи — старается быть осуществлением сформулированных в слове художественных идей: многие акварели имеют надписи — микростихотворения в одну или несколько строк, отдаленно напоминающие японские трехстишия — хокку. Ориентация на японское искусство у Волошина-акварелиста была последовательной и осознанной; одна из его надписей-«хокку» гласит:

Сквозь серебристые туманы
Лилово-дымчатые планы
С японской лягут простотой⁵⁴.

В соединении слова с рисунком Волошин видел не логический параллелизм, а иррациональный союз, стремился, как он сам указывал, к «симфоническому, а не унисонному сочетанию», в котором акварель «служит только музыкальным аккомпанементом» возникающему стиху, который «вовсе не описывает видимый пейзаж, но загорается от него»⁵⁵. В очерке «О самом себе» Волошин подчеркивает, что любая его акварель — не живопись в чистом виде, не этюд с натуры, а «музыкально-красочная композиция на тему киммерийского пейзажа». В живописи для Волошина самоценно не столько изображение, сколько постижение; не случайно П. Флоренский (как свидетельствует Георгий Шенгели) метко назвал волошинские акварели, раскрывающие сущность коктебельской природы, мета-геологией⁵⁶.

Киммерия (Восточный Крым) — это особая волошинская тема, в трактовке которой отчетливее всего проявилось своеобразие его художественной натуры, а Коктебель — своего рода материализация творческого духа поэта. Немного в истории мировой культуры отыщется примеров столь тесной связи между человеком-творцом и местом, где он жил и творил. Чувство общности с Коктебелем возникло у Волошина не сразу. «Я приезжал туда лишь путешественником», — признается он в одном из писем к А. М. Петровой из Парижа

в ноябре 1908 г.⁵⁷ Впервые Коктебель раскрылся Волошину в своей сокровенной сути весной 1907 г., когда он решил побыть некоторое время в уединении, вдали от петербургской и московской литературной среды; тогда Волошин переживал тяжелые душевные испытания — осложнение и фактическое распадение отношений с женой. Любовь его и Маргариты так и не смогла преобразиться в форму традиционного брачного союза, который не продлился и года. В октябре 1906 г. Волошин с женой обосновались в Петербурге на Таврической улице, этажом ниже Вяч. Иванова, а в январе 1907 г. переселились в квартиру Иванова. Пленяла вдохновенно-артистическая атмосфера, царившая на собраниях ивановской «башни», привлекали общения и беседы с ее хозяином, радовали новые литературные знакомства (М. Кузмин, С. Городецкий, А. Ремизов, В. Розанов, Ф. Сологуб и т. д.), — и все это пиршество духа обернулось для Волошина драмой: душевная близость, наметившаяся между Маргаритой и Вячеславом Ивановым, переросла в подлинную страсть, переживавшуюся обоими — в полном соответствии с канонами символистского мироощущения — и как дар свыше, и как благой мистический союз, и как мучительное испытание, которое нужно выдержать, отвергнув самое необходимое и дорогое. В результате тяжелых внутренних борений и исповедальных объяснений Волошин принял решение — устраниваться, предоставив жене полную свободу в ее чувствах и действиях.

Еще в сентябре 1906 г. Вяч. Иванов говорил Волошину: «...в форме вы достигли полной мэтриз... Но всё за стеклом. Вам надо живого прикосновения к жизни»⁵⁸. С долей сарказма приходится констатировать, что Иванову удалось косвенно содействовать осуществлению своего пожелания. Личная драма во многом способствовала перелому в мироощущении Волошина. Если предшествовавшая ей пора жизни проходила под знаком жадного познавания нового, стремления охватить всю реальность во всем ее многообразии, освоения неизведанных горизонтов культуры и земного пространства, то теперь Волошин приходит к большей внутренней сосредоточенности и цельности. «Я хочу ясного эпически свободного подъема, хочу строгого *ритма* в работе и жизни», — пишет он жене весной 1907 г.⁵⁹ Предельно распахнувшийся перед ним мир постепенно сужается и ограничивается местностью вокруг Коктебеля, которую поэт начинает осознавать как свою «горькую купель» и предопределенный ему дар судьбы.

Пейзажи Восточного Крыма — полынные нагорья и равнины, выжженные солнцем, скалы, море и суровая нагота земли — стали в ту пору глубоко созвучны Волошину: «безрадостный Коктебель» помог избыть тяжесть личных переживаний, ощутить «сыновность и сиротство» своего пребывания в мире. Волошин начинает ощущать Коктебель «той землей,

где подобает жить поэтам, где есть настоящее солнце, настоящая нагая земля и настоящее Одиссеево море»⁶⁰. Коктебельские мотивы облекались в его стихах в изысканные, как и прежде, формы: достаточно указать хотя бы на стихотворение «Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...», представляющее собой редкий для русской поэзии вариант строчного логаяда, — но они же обогатили его поэзию незаимствованным, сугубо личностным содержанием. В «киммерийских» стихах поэт достигает удивительного соответствия между точными описаниями того, что открывается глазу и осязается «горящими ступнями», и пейзажем души, между передачей сиюминутных, ускользающих впечатлений, окрашенных мифопоэтическими ассоциациями, и картинами извечно-го природного бытия. А. Н. Толстой назвал Волошина «поэтом ритма вечности»⁶¹; такое определение оправдывается в первую очередь произведениями на «киммерийские» темы (цикл «Киммерийские сумерки» и др.), которые являются в то же время хроникой природной жизни, составленной человеком, постигшим трагическую мудрость земного существования. К познанию Киммерии Волошин подошел тогда, когда для него раскрылась подспудная и необходимая связь противоположных начал бытия, когда он после многих искушений разгадал те простые шифры, о которых писал А. М. Петровой в сентябре 1908 г.: «Теперь я глубоко понял, что для человека нет иного откровения, кроме того, что скрыто в каждом событии жизни, в каждом мгновеньи бытия. Что надо внимательно читать жизнь, не упуская ни одного извива ее. Что своего истинного “я” надо искать не во внутреннем созерцании, а в том, как преображается в нас внешний мир. Я понял теперь глубокую и нежную любовь к жизни и, в то же время, отсутствие желаний, стесняющих свободное и широкое течение ее»⁶². Это мироощущение, суть которого будет позднее отчеканена в строках «Дома Поэта», было выношено Волошиным во многом благодаря открытию и постижению Киммерии.

Первая книга «Стихотворений», вышедшая в свет в конце февраля 1910 г. и вобравшая в себя опыт десятилетия поэтической работы, в своих разделах отразила основные этапы становления Волошина как личности и художника. За «Годами странствий», обозначающими исходную и центральную мифологему в его поэтическом самосознании, следует раздел «Amorī amara sacrum», запечатлевший всплеск духовной жизни, который даровала любовь к Сабашниковой; третий раздел, «Звезда-полынь», объединяет стихотворения религиозно-мистического звучания с «киммерийскими», проливая свет на внутреннее самостояние Волошина, каким оно определилось к концу 1900-х гг.; дополнительно «мировоззрение поэзии» Волошина раскрывается в четвертом разделе «Алтари в пустыне» (преобладающие в нем античные мотивы связаны непосредственным образом с кодификацией эстетики и литературной

программы основанного в 1909 г. журнала «Аполлон») и в пятом, заключительном, — венке сонетов «Corona astralis», задрапированном в оккультные, «эзотерические» покровы торжественном исповедании веры «изгнанника, скитальца и поэта»:

В мирах любви — неверные кометы —
Закрыт нам путь проверенных орбит!
Явь наших снов земля не истребит, —
Полночных солнц к себе нас манят светы.

При этом линия творческого становления, прослеживаемая сквозь всю книгу, не претерпевает никаких зигзагов или резких переломов; прав был М. Кузмин, отмечавший в рецензии на «Стихотворения», что «значительной разницы между стихами 1900 года и 1909 года как-то не чувствуется»: «Более тщательная отделка строчек, некоторый перевес оккультизма над импрессионизмом — вот вся “эволюция”, какую мы могли заметить в авторе к концу этого десятилетия»⁶³. И обусловлено это не только особенностями личности Волошина и его творческой психологии — стремлением избегать «крайностей», перехлестов в самовыражении, дисциплинирующей волей мастера, но и спецификой его поэтики, формировавшейся уже в пору зрелости символизма и «программной» обозначенности всех его разветвлений.

В своей первой книге Волошин предстал как поэт символистского синтеза. Со «старшими» выразителями школы (Брюсовым, Бальмонтом) его роднили любовь к западноевропейским предтечам и прообразам, ориентация на французских модернистов, мировоззренческий «протезизм», тяготение к риторической пафосности и виртуозной отделке стиха; с «младшими» (Белый, Блок) — религиозно-философские и «тайнозрительные» устремления, неукоснительный автобиографизм, поэтическая мифологизация индивидуальной судьбы в соответствии с критериями «жизнестроительства». Волошин никогда не присоединялся к ригористическим попыткам «младших» преодолеть «самоценность» искусства, подчинить символистскую эстетику теургическим задачам — и в то же время он никогда не мог бы повторить вслед за Брюсовым: «Быть может, всё в жизни лишь средство / Для ярко-певучих стихов» («Поэту», 1907). «Близкий всем», Волошин действительно в каких-то отношениях оставался «всему чужой»; «всемирная отзывчивость» — вполне в традиции величайшего из русских литературных пращуров — не мешала ему сохранять свое, вызывающе свое лицо, и эта суверенность личности принципиально отличала волошинский поэтический синтез от эпигонской эклектики, в пору появления «Стихотворений. 1900–1910» уже звучавшей дружным и громким хором.

2

На выход в свет своего первого сборника Волошин отозвался написанным в марте 1910 г. стихотворением с недвусмысленным заявлением в первой строке: «Теперь я мертв. Я стал строками книги...» Это стихотворение открывает вторую часть его итогового поэтического свода, «Selva oscura», так и не опубликованную отдельным изданием. «Темный лес» (*selva oscura*) — образ, восходящий к первым строкам «Божественной Комедии»: в «темном лесу» очутился Данте, «земную жизнь пройдя до половины» («*Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovai per una selva oscura*»). Серединой человеческой жизни Данте считал тридцатипятилетний возраст; в начале 1910-х гг. Волошин приблизился к этому рубежу. Большой период личностного становления оставался позади, ощущался жизненный полдень. Пора осознанной зрелости оказалась для Волошина на определенное время, обозначенное периодом создания большинства стихотворений из «Selva oscura»: 1910–1914, — своего рода творческим промежутком: принципиально новые внутренние импульсы еще не овладели им, хотя исправно действовали прежние...

В целом для символистского движения второе десятилетие века, после периода «направленческой» консолидации и активных творческих осуществлений, явилось порой «безвременья», сказывавшегося и на судьбе «школы» как таковой (начался разброд в среде приверженцев, обозначились энергичные стремления к «преодолению символизма» со стороны новообразовавшихся поэтических течений), и на характере литературной деятельности символистов; «новое» в творчестве Брюсова, Сологуба, Вяч. Иванова и др. не слишком много добавляет к «старому», уже определившемуся, часто рождается силой инерции прежних достижений. Не миновало это поветрие и поэзию Волошина. Определение «Твой утомленный лик <...> на фоне Ренессанса» из его стихотворения «В янтарном забытии полуденных минут...» (1913), непосредственно относящееся к шекспировской Порции из «Венецианского купца», могло восприниматься и как одно из отражений образа автора. Стихи, собранные в «Selva oscura», звучат как эхо, рожденное первой книгой Волошина; в лучшем случае — как новые, порой даже более виртуозные вариации на уже исполнявшиеся темы. В течение ряда лет поэт остается в кругу ранее обозначенных тематико-стилевых границ и ориентиров; новые творческие усилия приводят не столько к развитию и видоизменению, сколько к возобновлению прежнего. Эта особенность проявлена даже в композиции «Selva oscura»; похоже, что, формируя книгу, Волошин стремился подчеркнуть зеркальные соответствия с первым сборником: открывающему «Стихотворения. 1900–1910» разделу

«Годы странствий» в «Selva oscura» соответствует раздел «Блуждания» (композиционное подобие усилено смысловой перекличкой), циклу «Киммерийские сумерки» — цикл «Киммерийская весна»; обе книги завершаются венками сонетов (в «Selva oscura», правда, после «Lunaria» следует «поэтический символ веры» Волошина — стихотворение «Подмастерье»), также отражающимися друг в друге: общность философско-окультурной проблематики и единый символический метод позволили Волошину в сборнике своих избранных стихотворений «Иверни» объединить «Corona astralis» и «Lunaria» в «Двойной венок».

Вероятно, неудовлетворенность Волошина общим результатом своей поэтической деятельности в первую половину 1910-х гг. способствовала тому, что он не спешил с формированием и изданием новой книги стихов. Другой, не менее важной причиной было то, что именно в это время, когда другие символисты стали общепризнанными почитаемыми писателями, а некоторые даже чуть ли не живыми классиками, Волошин со всей остротой ощутил свое литературное изгойство. «Чувствую себя как-то очень “не ко двору” в русской литературе, — признавался он 1 апреля 1914 г. в письме к Конст. Эрбергу, — но примиряюсь с этим охотно»⁶⁴.

Волошин всегда оставался равнодушен к соблазнам литературной славы, не претендовал на лидерство и не прилагал особенных усилий к достижению внешних успехов, созданию «имени» и благополучия. Корпоративные литературные связи он ценил лишь постольку, поскольку они способствовали его самовыражению как творческой личности и обогащали его общением с ценными им художниками, поскольку могли формировать содружество неординарно мыслящих и чувствующих людей. Именно такое содружество он надеялся обрести в среде литераторов, объединившихся в 1909 г. вокруг редакции новообразованного петербургского журнала «Аполлон». Эстетические установки, на которых зиждилась программа журнала, — стремление к стройному, сознательному, «аполлоническому» творчеству, открытому новым веяниям и далекому от «академизма», опирающемуся на живые традиции и требования строгого эстетического вкуса и «меры», — всецело разделялись Волошиным, и он внес немалую лепту в общую концепцию «аполлонизма», вырабатывавшуюся совместно Вяч. Ивановым, И. Анненским, С. Маковским, М. Кузминым и другими «аполлоновцами». Эстетическую норму «аполлонизма» он пытался соблюсти в «античных» стихотворениях 1909 г., вошедших в раздел «Алтари в пустыне», а также в переводе оды французского поэта-символиста Поля Клоделя «Музы», помещенном в 1910 г. в 9-м номере «Аполлона». В кругу «Аполлона» осенью 1909 г. развернулась знаменитая история с таинственной Черубиной де Габриак: в роли экзотической красавицы-

аристократки, пишущей вдохновенные романтические стихи, выступала незаметная поэтесса Е. И. Дмитриева, а вдохновителем и режиссером литературного маскарада и отчасти соавтором Черубины выступал Волошин⁶⁵.

Скрывшаяся под маской Черубины Елизавета Дмитриева, адресат ряда лирических стихотворений Волошина 1909–1910 гг., на какое-то время заняла в его внутреннем мире то место, которое ранее было уделено Маргарите Сабашниковой; но и в этом случае союзу душ не суждено было укрепиться. Параллельно развивавшиеся отношения Дмитриевой с Н. Гумилевым, отмеченные острыми психологическими изломами в духе Достоевского, закончились прилюдной сценой, напомнившей И. Ф. Анненскому известный эпизод из «Бесов»: 19 ноября 1909 г. в мастерской художника А. Я. Головина под куполом Мариинского театра Волошин нанес Гумилеву пощечину, 22 ноября между поэтами состоялась дуэль. Никто не пострадал, но скандальный эффект вокруг этого происшествия был чрезвычайно громким. Инцидент не в малой степени способствовал отдалению Волошина от «Аполлона», поскольку в ближайшем редакционном кругу журнала Гумилев с самого начала играл весьма значимую роль, и она со временем все усиливалась. С. Ауслендер сообщает, что между Волошиным и Гумилевым велась борьба «за Маковского», редактора «Аполлона»: «Волошин тянул его к мистицизму, Гумилев был формального склада <...>»; в результате же ссоры большинство «аполлоновцев» «оказались на стороне Гумилева», и «Волошину пришлось ретироваться»⁶⁶. Сам Маковский косвенно подтверждает правомочность такого толкования в мемуарном очерке о Волошине: «Среди сотрудников “Аполлона” он оставался чужаком по всему складу мышления, по своему самосознанию и по универсализму художнических и умозрительных пристрастий»⁶⁷. Волошинский «ортодоксальный» символистский универсализм действительно плохо вписывался в те сугубо эстетические контуры, которые постепенно принимала программа «Аполлона»: в начале 1913 г. она окончательно определится акмеистическими декларациями Гумилева и Городецкого. И хотя Волошин продолжал достаточно регулярно выступать в «Аполлоне» и в его хроникально-информационном приложении «Русская художественная летопись» как художественный и театральный критик, участие его в журнале перестало быть жизненно значимым делом.

Своеобразным аналогом петербургской дуэли в биографии Волошина стала «репинская история» в Москве — скандал, получивший на этот раз всероссийский резонанс. 16 января 1913 г. в Третьяковской галерее был совершен поразивший всех акт вандализма: душевнобольной А. Балашов изрезал ножом знаменитую картину И. Е. Репина «Иоанн Грозный и сын его Иван». Волошин откликнулся на это событие статьей

«О смысле катастрофы, постигшей картину Репина», опубликованной в газете «Утро России» 19 января, и выступлением на публичном диспуте 12 февраля 1913 г. в Политехническом музее. Верный своему парадоксальному методу, Волошин доказывал, что главным виновником случившегося является сама картина и та саморазрушительная сила, которая таится в натуралистической демонстрации ужаса и страданий. Поэт пытался найти психологическое объяснение поступка Балашова, поднимая тему соотношения реализма и натурализма в искусстве и нелицеприятно критикуя натуралистический метод в живописи Репина, — публика же оскорбилась за Репина, а вслед за ней и журналисты и репортеры обрушились на Волошина со страниц многочисленных изданий с яростью, сопоставимой разве что с «проработочными» литературными и иными кампаниями нашего недоброй памяти времени: смысл аргументов грубо искажался, Волошина представляли как озлобленного герострата, дополнительный резонанс вызывал тот факт, что поэт выступил в союзе с авангардистским «Бубновым валетом», резко критиковавшим Репина (а сам автор пострадавшей картины заявлял, что «в содеянном виноваты новые бурлюки»), и т. д.⁶⁸ О последствиях Волошин сообщает в автобиографии: «...все редакции для моих статей закрываются, а книжные магазины объявляют бойкот моим книгам»⁶⁹. Печатный бойкот, правда, не был тотальным (стихи Волошина печатал «Керчь-Феодосийский курьер», далекий от воздействий столичного общественного мнения, статьи — тот же «Аполлон», в 1914 г. вышли две книги Волошина — сборник статей «Лики творчества» в издании «Аполлона» и переведенная им книга эссе Поля де Сен-Виктора «Боги и люди» в издательстве М. и С. Сабашниковых), но ощущение литературной отверженности тем не менее было у Волошина очень отчетливым.

Годы перед Первой мировой войной для Волошина — это главным образом «коктебельский затвор», отчасти добровольный, отчасти вынужденный указанными обстоятельствами. «Уходы», как известно, — удел судеб многих символистов, искавших для воплощения своего внутреннего «я» новые жизненные поприща: Александр Добролюбов и Леонид Семенов ушли «в народ», Владимир Гиппиус — в педагогику, Эллис — в религиозный мистицизм, Андрей Белый на ряд лет — в среде зарубежных антропософов. Коктебельский «уход» Волошина был не столько преодолением и самоограничением, сколько возвращением к самому себе, обретением сути своей личности. По аналогии со знаменитым изречением Людовика XIV «L'état c'est moi» («Государство — это я») Волошин записал в анкете М. Шкапской: «Коктебель — c'est moi»⁷⁰, — и эта шуточная автохарактеристика вполне подтверждается отзывами многих посетителей его «затвора». «Максимилиан — душа

этих мест — не метафора: он действительно свое лицо придал этим местам, — записал 16 августа 1929 г. в дневнике М. С. Альтман. — И он — язык этих немых громад. Он их и глаза (живопись), и уста (поэзия). Их великолепие и нищета, киммерийский свет и сумерки»⁷¹. Удивительная игра природы — «профиль» Волошина, распознаваемый в очертаниях скалы, замыкающей коктебельский залив, — без всяких усилий фантазии может восприниматься как своего рода пластический автограф, как авторская манифестация по отношению к тому нерукотворному целому, которое являет собой Коктебель.

«Киммерийские» пространства открывали Волошину-странствователю не только свои извечные черты, но и возможность путешествия по времени: поэт воспринимал Крым как часть Средиземноморья, открывающую слой за слоем предания ушедших веков, как перекресток дорог между различными культурами, оставившими здесь свой след. Постепенно Коктебель становится для Волошина символическим образом мироздания, в котором аккумулируются все многообразные «лики земли», следы ее истории и культуры, а «Киммерии печальная область» — универсальной парадигмой бытия, являющего все единство разнообразия и вбирающего все разнообразие единства. Глубже всего Волошин постигал этот уголок земли в уединенных созерцаниях, однако Коктебель всегда был для него земным приделом, открытым для разнообразных веяний живой жизни. Коктебель дает возможность Волошину уйти от чуждой ему «механической» цивилизации в мир природы, естественных человеческих отношений и преемственной, органической культуры. Отойдя от активного участия в литературной деятельности, он формирует — без всяких целенаправленных усилий, ненароком — вокруг коктебельского пристанища своего рода игровую среду, в которой традиционные формы и нормы, принятые в «цивилизованном» обществе, подвергались шуточной переоценке.

Уже история с Черубиной представляла собой для Волошина попытку оспорить и спародировать определенный стиль литературного поведения; уход из «внешней» писательской среды способствовал созданию параллельной, как бы изнаночной, структуры человеческих и творческих взаимоотношений, контрастной по отношению к «официальным» корпоративным объединениям. Лето 1911 г. в Коктебеле было «первым летом обормотов»: «обормотником» называлось дружеское сообщество, возникшее в доме Волошина (он сам и его мать, сестры Марина и Анастасия Цветаевы, Сергей Эфрон и его сестры Вера и Елизавета, художники Леонид Фейнберг и Людвиг Квятковский и др.). Сложился своего рода травестированный вид литературно-общественного объединения; в кругу «обормотов» царил дух игры и мистификации, свободного и легкого приятия жизни, рождались всевозможные вы-

думки и эскапады, шуточные стихотворные экспромты, «мистические танцы», «магические действия» и т. п. — разнообразнейший и глубоко артистичный «вздор на вздоре», по определению самого Волошина⁷². «Элегантную дерзость и презрение к общественному мнению», «естественную эксцентричность» отмечал Волошин в высоко ценимом им «подземном классике» французской литературы Барбе д'Оревилли⁷³, но те же качества были в значительной мере присущи и ему самому. В глазах сторонних наблюдателей он воспринимался как местная достопримечательность, невольно порождая легенды, домыслы и всевозможные преувеличения; характерен в этом отношении рассказ К. А. Тренева «Любовь Бориса Николаевича» (1913), в котором Волошин запечатлен в образе художника в ярко-красной рубахе, молящегося солнцу на крымских холмах.

Постепенно волошинский дом становится густонаселенным пристанищем и местом отдыха писателей и друзей поэта, «Коктебельским Волхозом» (по определению Евг. Замятина в надписи Волошину на одном из томов своего собрания сочинений) — «Волошинским Вольным Волшебным Хозяйством». 13 сентября 1925 г. Волошин извещал прозаика А. А. Кипена: «Я превратил свой дом в бесплатную колонию для писателей, художников и ученых, и это дает мне возможность видеть русскую литературу у себя, не ездя в Москву и СПб.»⁷⁴. Пребывание в Коктебеле сулило его гостям, как обещал Волошин в письме к А. И. Полканову (1924), «свободное дружеское сожитие, где каждый, кто придется “ко двору”, становится полноправным членом. Для этого же требуется: радостное приятие жизни, любовь к людям и внесение своей доли интеллектуальной жизни»⁷⁵. С годами волошинский Коктебель приобрел известность как своеобразный культурный центр, не имевший тогда в стране никаких аналогий. «Киммерийскими Афинами» назвал его поэт и переводчик Георгий Шенгели. По словам Волошина, Брюсов, говоря о Коктебеле, заявлял, что «сейчас в России нет нигде такого сосредоточия интересных людей»⁷⁶. В самом деле, в гостеприимном доме Волошина в разное время обретались А. Н. Толстой, Н. С. Гумилев, М. И. Цветаева, Е. И. Замятин, О. Э. Мандельштам, В. Я. Брюсов, Андрей Белый, В. Ф. Ходасевич, М. А. Булгаков, С. М. Соловьев, К. И. Чуковский, М. М. Шкапская, Андрей Соболев, С. З. Федорченко, В. А. Рождественский, С. Н. Дурылин, многие другие писатели, а также художники, артисты, ученые. Коктебельский дом Волошина являл собой подобие утопической Телемской обители из романа Рабле, в нем жил дух творчества и игры, царили непринужденность, веселость и свобода — неперенные атрибуты подлинной культуры. В самом Волошине было чрезвычайно сильно ренессансное начало; поэт был отзывчив на самые разнообразные проявления человеческого духа, и эту

энергию своей личности щедро передавал окружающим. Андрей Белый по праву назвал Коктебель «целым единственной жизни» Волошина, а самого поэта — «творцом быта», «хозяином единственного в своем роде сочетания людей, умевшим соединять самые противоречивые устремления, соединяя людские души так, как художник-мозаичист складывает из камушков неповторимую картину целого»⁷⁷. Кажется, что здесь, в никому не ведомом ранее пустынном уголке Восточного Крыма, Волошину удалось в полной мере осуществить символистский завет, сформулированный в крылатых строках Ф. Сологуба: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт».

Легендарный ореол рождался, как уже отмечалось, и вокруг самого образа Волошина. Живший в юности в соседней с Коктебелем Феодосии, Андрей Седых свидетельствует: «Волошин был достопримечательностью нашего города, наравне с музеем Айвазовского или Генуэзской башней»⁷⁸. Чаще всего облик Волошина вызывал античные, «языческие» ассоциации, что объяснялось и его любимым облачением (белый полотняный балахон, похожий на греческие одеяния), и портретным сходством с бюстом Зевса Отриколийского, подмеченным и им самим («Я узнаю себя в чертах // Отриколийского кумира»). У тех, кому был открыт доступ во внутренний мир Волошина, рождались иные мифотворческие параллели; так, Андрей Соболев в рассказе «Обломки» (1921) представил Волошина Звездочетом, тот же образ возникает у А. Н. Толстого в набросках его статьи «О Волошине»: «Видишь звездочета на вершине семярусного холма, запрокинувшего большое бородатое лицо к вечным числам вселенной...»⁷⁹. Однако духовные порывы Волошина были устремлены не только к астральным сферам, они были пронизаны плотью и кровью сиюминутной, земной жизни, и в этой связи, думается, правомерна еще одна параллель. Как известно, одним из любимейших великих людей прошлого для Волошина был св. Франциск Ассизский — основатель нищенствующего монашеского ордена францисканцев, проповедовавший духовную радость, добродетель ощущения Христа в мире, а не вне мира, любовь к природе, данной человеку как Божий дар, чувство братства со всем сущим. Франциска воспевали многие современники Волошина — от Д. С. Мережковского (поэма «Франциск Ассизский») до С. Н. Дурылина (Сергея Раевского), автора цикла «францисканских» стихотворений, и Л. И. Каннегисера⁸⁰; принес свою дань почитания святому и Волошин стихотворением «Святой Франциск» (1919). В декабре 1921 г. он читал в Феодосии лекцию «Францисканство и Ренессанс», один из тезисов которой гласил: «Св. Франциск — ось европейской истории»; 1 августа 1926 г. в доме Волошина состоялось собрание в честь 700-летия со дня смерти

Франциска Ассизского, на котором С. М. Соловьев отслужил литургию, а С. Н. Дурылин прочел отрывки о Франциске (Волошин тогда заметил: «Во всем СССР мы, наверное, единственные люди, почтившие память святого Франциска»)⁸¹.

Если искать в истории хотя бы отдаленные аналогии и самые общие соответствия личности Волошина, то черты сходства с этим святым католической церкви окажутся весьма знаменательными. В самом деле, разве не согласуются с францисканским идеалом те аттестации, которые давал Волошину А. С. Яценко: «Он понял жизнь птиц, полевых лилий и широких рек», «он никогда не стремился к достижению практических целей, презирал материальную суету жизни»?⁸² Разве противоречит этому идеалу безмерная (но не безвольная и никак не беспринципная) толерантность и доброжелательность Волошина: «...он никогда никого не осуждал»; «Поссорить Макса с кем-либо было мудрено, я думаю просто невозможно. На него не действовали ни наговоры, ни интриги»?⁸³ Подлинно францисканского пафоса исполнены размышления Волошина в письме к Ю. Л. Оболенской от 11 декабря 1916 г.: «Мы видим вокруг себя вселенную, проникнутую глубокой *мудростью*: все вокруг глубоко связано и обусловлено законами причинности. А наше дело создать вселенную, проникнутую *любовью*... Ведь в этой мудрости нет любви. А нужно, чтобы во всякой частице мира была разлита любовь, и стала его логикой, его причинностью. Мы творим эту вселенную»⁸⁴.

Благословляющая любовь к миру и независимость, иногда вызывающая, от житейских условностей, вплоть до отказа от собственности, непочтение к любым формам социально-политического устройства и одновременно предельно открытый, изначально дружественный подход к любому человеку, — попытки Волошина жить в согласии с этими принципами в мирном дореволюционном Коктебеле со стороны часто воспринимались как безрассудство и чудачество. Иногда его поступки могли показаться рискованной дерзостью. Так, будучи призванным в 1916 г. на военную службу, он обратился с письмом к военному министру, в котором заявлял: «Я отказываюсь быть солдатом, как Европейец, как художник, как поэт: как Европейец, несущий в себе сознание единства и неразделимости христианской культуры, я не могу принять участие в братоубийственной и междоусобной войне. <...> Как художник, работа которого есть созидание форм, я не могу принять участия в деле разрушения форм, и в том числе самой совершенной — храма человеческого тела. Как поэт, я не имею права поднимать меч, раз мне дано Слово, и принимать участие в раздоре, раз мой долг — понимание. Тот, кто убежден, что лучше быть убитым, чем убивать, и что лучше быть побежденным, чем победителем, т. к. поражение на физическом плане есть победа на духовном, — не может быть солдатом»⁸⁵. Тогда это письмо

неприятных для Волошина последствий не возымело. Однако верность избранным принципам поэту удалось сохранить и в те годы, когда за отстаивание подобного понимания жизни легко было поплатиться самой жизнью, и Волошин прошел через эти испытания, не поступившись ничем из своего внутреннего достоинства.

3

В 1911 г. близко знавший Волошина А. Н. Толстой вывел его во второй части своего романа «Две жизни» в образе поэта Макса. «По рождению я русский, но принадлежу всему миру, я странник», — отрекомендовывается Макс и тут же говорит о «ледяном дыхании истерзанной России»⁸⁶. Толстой проницательно угадал потаенную суть внутреннего самосознания Волошина еще до того, как она наглядно проявила себя в его произведениях. Даже такие интимные друзья Волошина, как Бальмонт, не сопрягали его демонстративный «европеизм» с национальным началом. Бальмонт с уверенностью провозгласил в сонете «Максу» (10 марта 1914 г.): «Ты к нам пришел сюда от чуждых берегов. // Твой лик не совмещу с моей родною ивой»⁸⁷. И тем не менее во всех жизненных скитаниях чувство причастности российской истории и культуре никогда не покидало Волошина. Еще в ранней молодости, отправляясь во Францию, он писал А. М. Петровой (12 февраля 1901 г.): «Вы боитесь, что я отрешусь от всего родного. Теперь, пока это, может, и *надо* будет сделать, чтобы получить полный и абсолютный простор для мысли. А потом, когда наступит время, родное само хлынет в душу неизбежным, неотразимым поток <ом>, и тем сильнее хлынет». И далее он ссылается на слова Щедрина из «Убежища Монрепо»: «...все-таки выходит, что у нас лучше. Лучше, потому что больней. Это совсем особенная логика, но все-таки логика, и именно — логика любви. Вот это-то культ, в основании которого лежит сердечная боль, и есть истинно русский культ»⁸⁸. Применительно к своей творческой судьбе Волошин оказался в 1901 г. пророком: в согласии с «особенной логикой», национальная проблематика вышла у него на первый план в дни самых тяжелых для России исторических испытаний.

Начало Первой мировой войны застало Волошина в нейтральной Швейцарии: 18/31 июля 1914 г., в самый последний момент перед закрытием границ, он оказался на швейцарской территории и прибыл в Дорнах, где прожил до января 1915 года, работая на строительстве антропософского центра — Гетеанума. «И я, как запоздалый зверь, // Вошел последним внутрь ковчега», — написал он тогда в стихотворении «Под знаком Льва». «Ковчег», который являло собой многонациональное братство антропософов, собравшееся в Дорнахе,

оказался для Волошина уже не умозрительной, а вполне жизненной школой утверждения в себе общечеловеческого, внеполитического отношения к войне и любого рода «усобицам»: «...отсюда видишь войну как бы изнутри и с точек зрения разных национальностей»⁸⁹. В январе 1915 г. Волошин перебрался в Париж, где прожил до начала апреля 1916 г. (лето и осень 1915 г. провел на юге Франции в Биаррице на вилле своих новых близких друзей М. О. и М. С. Цетлиных) — много рисовал акварелью, встречался с тогдашними русскими парижанами (И. Г. Эренбургом, Б. В. Савинковым, Л. С. Бакстом, М. Б. Стебельской и др.), виделся с блистательными представителями художественной общины, соединившимися в «столице мира», — в их числе были Одилон Редон, Амеде Озанфан, Осип Цадкин, Диего Ривера, Пабло Пикассо, Фернан Леже, Хаим Сутин, Рене Менар, Амедео Модильяни, Макс Жакоб... Казалось бы, у Волошина имелись все основания для безмятежной жизни, но ей мешало острое осознание катастрофизма происходящих и надвигающихся событий.

Общественная позиция, занятая тогда Волошиным, не имела ничего общего с националистическим энтузиазмом, охватившим многих русских писателей; М. О. Цетлин метко определил ее как «метафизический интернационализм»⁹⁰. Стихи Волошина, в которых он со всей силой и страстью сказал свое слово о мировой войне, составили небольшой сборник «Anno mundi ardentis 1915» («В год пылающего мира 1915»). На переднем плане картины, рисуемой в нем, — «лики Парижа» в дни войны, в целом же содержание этой картины имеет глобальный космический смысл; функциональное назначение отдельных примет наблюдаемой действительности в них то же, что и в конкретных, слагающихся в общую композицию эпизодах Страшного суда, увиденного средневековым мастером. Трагедия Европы предстала в восприятии Волошина в мистико-апокалипсических образах — «как темный бунтующий хаос, разорвавший покровы современного сознания» (по характеристике В. М. Жирмунского, рецензировавшего книгу)⁹¹. Пророческая риторика этого сборника во многом предопределила художественную ткань волошинских стихов, создававшихся в конце 1910-х — начале 1920-х гг. Российская проблематика еще не нашла в «Anno mundi ardentis 1915» прямого отражения, но в 1915 г. Волошин уже много размышляет на темы национального самоопределения и начинает вынашивать утопическую идею грядущего славянства и мессианского предназначения России: западноевропейские народы, по его убеждению, окончательно поработены «демонами» современной цивилизации, приведшими к истребительной «великой брани»; здоровые же силы еще сохранились у славянских народов, в их сравнительно молодой и не исчерпавшей всех потенций духовной культуре.

Почти за год до Февральской революции Волошин возвращается в Россию и обосновывается в Коктебеле, где живет постоянно до конца своих дней. Стихи, написанные им в годы революции и Гражданской войны, — самое значительное из всего, что создал Волошин, в них его поэтический голос обрел мощь и выразительность, каких он ранее не достигал, и это хорошо понимали многие современники поэта. «Революция ударила по его творчеству, как огниво по кремню, и из него посыпались яркие, великолепные искры, — писал о Волошине В. В. Вересаев. — Как будто совсем другой поэт явился, мужественный, сильный, с простым и мудрым словом <...>»⁹². Волошина прежнего с Волошиным новым сопоставлял и Андрей Белый: «Как странно судьба меняет людей: я не узнаю Макс<имилиана> Алекс<андровича>; за пять лет революции он удивительно изменился, много и серьезно пережил <...> с изумлением вижу, что “Макс” Волошин стал “Максимилианом”; и хотя всё еще элементы “латинской культуры искусств” разделяют нас с ним, но в точках любви к совр<еменной> России мы встречаемся, о чем свидетельствуют его изумительные стихи. Вот еще “старик” от эпохи символизма, который оказался моложе многих “молодых”»⁹³. Художница Ю. Л. Оболенская отзывалась о новых стихах Волошина в письме к нему от 6 декабря 1917 г.: «Совсем новые слова опять появились у Вас и ритмы неожиданные, и хорошо, что именно для России. Только у Блока я так слышу музыку страны»⁹⁴. Действительно, сумев в полной мере отразить в творчестве всю глубину трагедии, переживавшейся его родиной, Волошин сумел из великолепного мастера стиха вырасти в поэта общенационального значения.

Когда победила Февральская революция, Волошин не поддался тем прекраснотушным надеждам, которые объединили многих его современников. Угрозы надвигавшегося за свержением самодержавия всеобщего разложения и катастрофы казались ему все более явственными, и в стихах его вновь, как и в пору первой русской революции, замаячили французские прообразы — Робеспьер, Бонапарт, взятие Бастилии, якобинский террор, Термидор. Предвидения Волошина окрашены в мрачные тона: «Социализм, который, конечно, восторжествует, принесет с собою лишь более крепкие узы еще более жестокой государственности»⁹⁵. Иногда его охватывает воодушевление — но лишь тогда, когда ему открываются в омуте каждодневной политической сумятицы проблески действий, способствующих созданию «нового государственного сплава», достойного России и ее духовного предназначения. Так, в августе 1917 г., узнав о назначении Б. В. Савинкова на пост управляющего Военным министерством Временного правительства, Волошин отправляет ему письмо, в котором заявляет: «Из всех людей, выдвинутых революцией, я вижу в вас единственного “литейщика” <...>

если те именно силы, что есть во мне, могут понадобиться для Вашего сплава, то я с радостью даю Вам право располагать мною»⁹⁶.

Высказанная в этих строках готовность участвовать в каких-то активных общественно-политических действиях — прецедент для Волошина едва ли не уникальный: сам он не раз подчеркивал, что социальная борьба, политика ему решительно чужды, что его удел — лишь «понимание и претворение в слово» (как он формулирует в том же письме к Савинкову). При этом понимание происходящего у Волошина, несмотря на всю его склонность к отвлеченному умозрению и религиозно-мистическому утопизму, всегда оставалось достаточно адекватным и не искажалось миражами и спекулятивными построениями. «С Россией кончено...», — таков был его ясный и недвусмысленный приговор, произнесенный 23 ноября 1917 г. в стихотворении «Мир». Столь же ясной и определенной была его общественная позиция. Испытания, которые суждено было перенести его родине, Волошин встретил достойно и бесстрашно. «Вернувшись весной 1917 года в Крым, — писал он в автобиографии, — я уже более не покидаю его: ни от кого не спасаюсь, никуда не эмигрирую — и все волны гражданской войны и смены правительств проходят над моей головой. Стих остается для меня единственной возможностью выражения мыслей о совершающемся»⁹⁷.

Нередко общественная позиция Волошина в эпоху Гражданской войны изобличалась как политический инфантилизм, как попытка уклониться от неизбежного выбора и стать «над схваткой». «Волны Черного моря бьются в скалу в Коктебеле, где возвышается холм его одинокой могилы, — велеречиво писал, например, один из присяжных советских критиков. — И вечный их ропот словно с укоризной говорит о том, что поэт остался “над схваткой”, так и не сумев прочесть и понять великую революционную страницу в истории его родины»⁹⁸. Из всех мифов, сложившихся о Волошине, этот, пожалуй, самый неверный в своем злонамеренном искажении действительного положения вещей. На деле Волошин отнюдь не стремился возвыситься над происходящими событиями и остаться индифферентным к ним, да и никогда не смог бы этого сделать, находясь в клокочущем Крыму, в обстановке, сделавшей человеческую жизнь самым эфемерным понятием. Вот только хроника «перемен декораций» за три года: начало января 1918 г. — установление советской власти в Феодосии; конец апреля 1918 г. — оккупация Крыма немецкими войсками; осень 1918 г. — создание под немецкой эгидой крымского Краевого правительства во главе с царским генералом Сулейманом Сулькевичем; ноябрь 1918 г. — Краевое правительство возглавляет караим Соломон Крым, член кадетской партии, приверженец Антанты; апрель 1919 г. — приход в Крым Красной армии, в Феодосии большевики; вторая половина июня 1919 г. — занятие Феодосии

Добровольческой армией А. И. Деникина; ноябрь 1920 г. — взятие Крыма красными. В этих обстоятельствах Волошин не отделял свою судьбу от судьбы России и принимал на себя все испытания, которые ей предстояло перенести. Справедливо мнение о том, что Волошин ощущал себя в самом центре революционного циклона⁹⁹. «Я не нейтрален, — заявлял он 12 января 1924 г. в письме к Б. Талю, — а гораздо хуже: я рассматриваю буржуазию и пролетариат, белых и красных, как антиномические выявления единой сущности. <...> Между противниками всегда провожу знак равенства»¹⁰⁰.

Прав был, однако, князь В. А. Оболенский, активный участник политической жизни Крыма того времени, когда утверждал, что «в гражданской войне нельзя быть нейтральным» и что «считавшие себя нейтральными люди подсознательно чувствовали “нашими” — одни добровольцев, а другие большевиков»¹⁰¹. Волошинские личные предпочтения в этом отношении также были проявлены достаточно явно. В статье «Вся власть патриарху» (декабрь 1918 г.), ставя вопрос о том, «какова должна быть конструкция временной власти, общей для всей России», он уверенно утверждал: «Орудие этой власти не вызывает сомнений — это Добровольческая армия»¹⁰². Столь же определенно политические эмоции Волошина выражены в его письме к В. В. Шульгину от 24 июня 1919 г.: «Сейчас Крым, слава Богу, занимается Добровольческой армией. Эти три страшных месяца большевистской оккупации были отчасти смягчены тем, что на этот раз вся крымская интеллигенция, оставшаяся на местах, пошла в просветительные советские учреждения, послужила буфером между большевиками и обществом и спасла Крым от окончательного разгрома»¹⁰³. И тем не менее Волошин не примыкает безраздельно и к «добровольцам». Единственно приемлемой для себя политической установкой он считает следование простым аксиомам, сформулированным собеседником Цицерона Помпонием Аттиком: «...у людей существует лишь одно, равное для всех и общее правило жизни <...> все люди связаны <...> природным чувством снисходительности и благожелательности друг к другу, а также и общностью права» («О законах кн. I, XIII, 35») ¹⁰⁴.

При таком самосознании и такой позиции внимание к расстановке борющихся сил оказывается второстепенным, и Волошин не анализирует, кто прав и кто виноват в братоубийственной борьбе, он отказывается самоопределяться, сообразуясь со шкалой жестких политических императивов. Свою задачу поэт видит в том, чтобы передать с предельной откровенностью и со всей силой сострадания те муки, которые переживает его родина в кровавой купели Гражданской войны. «Не будучи ни с одной из борющихся сторон, — писал Волошин 10 сентября 1920 г. А. В. Гольштейн, — я в то же время живу только Россией и в ней совер-

шающим, и все стихи мои, написанные за эти годы, отвечают только на текущие события»¹⁰⁵. И когда возникал вопрос об эмиграции, позиция Волошина была вполне определенной. «Там — в эмиграции меня, оказывается, очень ценят: всюду перепечатывают, цитируют, читают, обо мне читают лекции, называют единственным национальным поэтом, оставшимся после смерти Блока, и т. д., предлагают все возможности, чтобы выехать за границу, — сообщал он К. В. Кандаурову 18 июля 1922 г. — Но мне (знаю это) надо пребыть в России до конца»¹⁰⁶. Когда в январе 1923 г. Волошину открылась конкретная возможность выехать в Берлин (через Народный комиссариат иностранных дел и своего крымского знакомого командарма И. С. Кожевникова), он отказался.

Любовь Волошина к современной России была не только любовью благословляющей, и питалась она не только верой в грядущую светлую «Славию». Она предполагала прежде всего всестороннее знание — о высоких духовных взлетах и о хаотических всплесках, о провиденциальном и о низменном, уродливом, косном. Поэт не способен был принять и оправдать насилие, безудержно льющуюся кровь, обесценивание человеческой жизни и оскудение людских душ. Можно было бы вновь, в который уже раз, посетовать на то, что красные и белые были для него на одно лицо: имели одно, человеческое лицо, — но, думается, справедливее воздать должное силе духа художника-гуманиста, сумевшего остаться самим собой в дни тяжелейших испытаний и стать подлинным летописцем своей эпохи. Не случайно Александр Бенуа подчеркивал, что значение стихов Волошина о современности по достоинству смогут оценить только грядущие поколения: «Кто знает, когда его через полвека “откроет” какой-нибудь исследователь русской поэзии периода войны и революции, он вовсе не сочтет творения Волошина за любопытные и изящные “отражения”, а признает их за подлинные *откровения*. Его во всяком случае поразит размах волошинской искренности и правдолюбия <...>»¹⁰⁷.

В автобиографии (1925) Волошин признавался: «Ни война, ни революция не испугали меня и ни в чем не разочаровали: я их ожидал давно и в формах еще более жестоких»¹⁰⁸. Волошин был заранее готов увидеть катастрофическую гибель всего прежнего жизненного уклада и зарождение неведомого нового, и неудивительно, что ему, носителю символистского мироощущения, реальность революционного переворота открывалась прежде всего как взрыв бунтарской анархической стихии, как причудливая круговерть событий и «личин», не осознающих себя и своего предназначения. В таком восприятии революции Волошин был не одинок, и его «Красногвардеец», например, оказывается во многом близок шагающим «без имени святого» по переворотившемуся миру героям блоковских «Двенадцати» или разнузданно куражащейся

«братве» в поэме В. Хлебникова «Ночной обыск». «...Здесь мы были свободны от давящего и однообразного ужаса большевистского режима, какой господствует на севере, но зато здесь мы испытали все прелести гражданской войны со всем ее разнообразием, — сообщил Волошин А. В. Гольштейн 10 сентября 1920 г. — Жестокости расправ с обеих сторон превосходят всякое вероятие и совершаются походя, как самая обычная вещь»¹⁰⁹. Вся эта атмосфера, разумеется, сказалась не только на тематике, но и на всей стилевой гамме волошинской поэзии, которая во многих отношениях оборачивается собственной противоположностью. Преображаясь, по словам Андрея Белого, из «Макса» в «Максимилиана», Волошин перестает быть поэтом-лириком и становится поэтом-эпиком; «Макс» писал изысканные стихи, воспевавшие красоту мира и искусства, исполненные тонких и прихотливых эстетических восприятий, — «Максимилиан» имеет дело с грубой фактурой бесчеловечной повседневности. Антиэстетизм его новых стихов последователен и имеет программный характер. Отвечая на замечания Е. И. Васильевой (Дмитриевой) о его последних произведениях, Волошин писал ей (24 февраля 1923 г.): «Твои слова о варварской кисти мне кажутся очень верными. Но можно ли иным языком писать о современности? О теперешней России? И мне кажется, что путь от Эредиа к этим стихам технически последователен: и краски, и стиль берутся от изображаемого»¹¹⁰.

Прежние «облики» (заглавие раздела в «Selva oscura») в поэзии Волошина, отражавшие черты неповторимых индивидуальностей, сменяются «личинами» — безличностными масками, профанирующими «лик» и духовное начало в человеке. При этом поэт не соблазняется приемами карикатуры или гротеска, его «личины» представляют собой как синтетические образы («Буржуй», «Спекулянт»), так и документально идентичные наброски с натуры («Матрос», «Большевик»); точь-в-точь такие же «личины» мы встречаем у внимательного и безукоризненно объективного реалиста Вересаева, нарисовавшего яркие картины крымской «усобицы» в романе «В тупике» (1922). Возвышенный пафос, неотторжимая примета творчества Волошина, сменяется лаконичной протокольной, и нарочитая безэмоциональность этих поэтических «протоколов» («Террор», «Голод», «Терминология» и др.) поражает тем сильнее, чем они по стилю суше и по видимости бесстрастнее; трудно было бы найти более адекватную форму художественной передачи той жизненной реальности, при которой массовое истребление людей превращается в привычное, обиходное, «нормальное» явление. Жесточайший крымский голод, бессудные массовые расстрелы, — все это становится материей стихов Волошина, приобретающих пронзительную силу исторического документа. Некоторые его произведения

этого времени могут отпугнуть сгущением красок, натуралистическими, «шоковыми» деталями, однако поэт в них, не отвращая взора, лишь описывает происходящее у него на глазах.

Когда-то Джонатан Свифт в сатирическом памфлете «Скромное предложение» (1729) рекомендовал, с целью улучшения социального благосостояния, употреблять в пищу годовалых младенцев — «в высшей степени восхитительное, питательное и полезное для здоровья кушанье, независимо от того, приготовлено оно в тушеном, жареном, печеном или вареном виде», «а если еще приправить его немного перцем или солью, то можно с успехом употреблять его в пищу даже на четвертый день, особенно зимою»¹¹¹. Невообразимые саркастические допущения, представлявшие собой гневный отклик писателя на разорительную для Ирландии хищническую хозяйственную политику английских ленд-лордов, обернулись кошмарной повседневностью в 1922 году в Крыму, «освобожденном» Красной армией. «Каждую неделю мы делаем такой прогресс в области ужасного, что самая жестокая фантазия не может угнаться, — сообщал Волошин В. В. Вересаеву 30 апреля 1922 г. — Теперь мы в периоде убийств и засолки впрок матерями своих детей. <...> На днях из детской больницы был вызван врач для экспертизы соленого мяса. Констатировался мальчик 9 лет. Мать живет на карантине. Фамилия — Харченко. При убийстве присутствовал младший сын. Мать не отрицала: “Что ж ему, с голодадохнуть, что ли? Я родила, я и съела”. <...> Статистика: в Судакском районе за месяц запротоколировано 61 детоубийство, в Ст<аром> Крыму — 35. Но надо принять в соображение, что милиции удастся констатировать едва ли больше 10% случаев, имеющих место. Трупоядение стало явлением бытовым»¹¹². В июне 1922 г. в феодосийской газете «Рабочий» были приведены конкретные цифры смертности от голода на полуострове: в ноябре 1921 г. — 8 тысяч человек, в январе 1922 г. — 10, в марте — 19, в апреле 1922 г. — 13 тысяч человек¹¹³; общее число погибших от голода, по данным газеты «Красный Крым» (25 октября 1922 г.), составило 90 тысяч человек, или около 12% крымского населения. Голоду предшествовал неслыханный по жестокости террор, сопоставимый по масштабам разве что с самыми страшными акциями последующего сталинского правления, — расстреливали десятками тысяч человек: раненых офицеров из лазаретов, солдат, врачей, сестер милосердия, священников, инженеров, учителей... (Глава Крымского ревкома венгерский коммунист Бела Кун тогда заявил: «Крым — это бутылка, из которой ни один контрреволюционер не выскочит, а так как Крым отстал на три года в своем революционном движении, то быстро подвинем его к общему революционному уровню России...»¹¹⁴). Статистику крымского террора Волошин раскрывает в письме к К. В. Кандаурову (15 июля 1922 г.):

«За первую зиму было расстреляно 96 тыс. — на 800 т<ысяч> всего населения, т. е. через восьмого. Если опустить крестьянское население, не пострадавшее, то городского в Крыму 300 тыс. Т. е. расстреливали через второго. А если оставить только интеллигенцию, то окажется, что расстреливали двух из трех»¹¹⁵.

Все эти чудовищные факты — субстанция волошинских стихов об «усобице», и дополнительной гарантией жизненной подлинности поэтических «протоколов» является их литературная судьба: на протяжении более чем шести десятилетий, когда старательно вырисовывалась другая картина Гражданской войны и утверждения советской власти, более ласкающая взор победителей, волошинским поэтическим свидетельствам доступ в печать был закрыт наглухо. Немногие опубликованные в начале 1920-х гг. произведения Волошина воспроизводились с купюрами (как поэма «Россия» в альманахе «Недра») и в искаженном виде. Так, стихотворение «Дикое Поле» при публикации в однодневной феодосийской газете «На борьбу с голодом!» (1 января 1922 г.) было переименовано в «Скифское поле», текст подвергся произвольным сокращениям и изменениям, полностью искажавшим смысл оригинала; последняя строфа стихотворения была изуродована самым беззастенчивым образом — волошинские строки «преобразились» в откровенно агитационные вирши:

Все, что было, — случилось ныне,
Взашумела размашная ширь,
И шагает по вольной равнине
Охмеленный Трудом Богатырь!
Изопьем мы до дна нашу волю
И скуемся в единую цепь.
Широко плодородное Поле,
Широка наша Скифская степь!

Публикаторы не постеснялись сопроводить этот текст примечанием: «В стихотворение М. Волошина редакция ввела некоторые поправки и изменения, вытекающие из содержания произведения талантливого поэта».

Книга «Демоны глухонемые», вышедшая в свет в 1919 г. в Харькове, была последним поэтическим сборником Волошина, напечатанным на родине; сборник «Стихи о терроре», изданный в 1923 г. в Берлине старым его другом А. С. Яценко по авторской рукописи, охватывал лишь малую часть произведений послереволюционных лет, итоговая же книга стихов этой поры, составленная Волошиным («Неопалимая Купина»), осталась неопубликованной.

Единственной формой общественной деятельности, приемлемой для себя, Волошин считал «борьбу с террором, независимо от его окраски». «Во время последнего падения и одичания человеческой личности» он, по его собственным словам, колесил «по разоренной Киммерии в напрасной борьбе за уничтожаемые культурные гнезда и человеческие жизни»¹¹⁶. Известны отдельные имена людей, которых ему удалось спасти в эту пору. Поэт приветствовал «Божий Бич», осознавал неотвратимость совершающегося — и в то же время последовательно и страстно отвергал насилие, каждым своим поступком заявляя о неистребимости гуманистических заветов. «Это ставит меня в эти годы (1919–1923), — писал Волошин в автобиографии, — лицом к лицу со всеми ликами и личинами русской усобицы и дает мне обширный и драгоценнейший революционный опыт. Из самых глубоких кругов преисподней Террора и Голода я вынес свою веру в человека»¹¹⁷.

Своеобразие волошинского восприятия «русской усобицы» заключалось прежде всего в том, что он истолковывал происходящее под историческим углом зрения, сквозь призму катаклизмов прошлого. Всегда отвращавшийся от конкретной политики и презиравший любые формы государственного устройства (еще в ранней молодости он полуслушья заявлял, что «духовно примкнул к той политической партии, которая <...> возникнет лет через пятьдесят и будет составлять крайнюю левую в том парламенте, где анархисты будут консервативным большинством»)¹¹⁸, Волошин не вникал в злободневный смысл событий (хотя, конечно, вполне понимал его), а поверял их «духом истории», аналогиями и перекличками с прошлым, угадывал в них следование «исконным российским путям». Полнее всего волошинская историософия отразилась в поэме «Россия», но она окрашивает и многие его стихи этого времени (о Разине, Смутном времени, Диком Поле и т. д.). Революция в понимании Волошина — это и возмездие, и попытка разорвать порочный круг несправедного мироустройства, оборачивающаяся, однако, движением по новым виткам прежнего исторического водоворота («колеса вязнут в старой колее»). «Наш дух разорван между “завтра” мира / И неизжитым предками “вчера”», — пишет Волошин в незавершенных стихотворных фрагментах «Русь» (1925), но его позиция не безнадежна: поэт верит, что «юный, преступный, святой народ» способен к историческому и духовному творчеству, не в последнюю очередь и потому, что Россия с ее жестокой историей, прошедшая через века рабства и произвола, — еще молодая страна, чреватая будущим, и резкие, катастрофические перевероты — удел ее роста и становления. «Я же могу желать своему народу только пути правильного и прямого, точно соответствующего его исторической, всечеловеческой миссии», — утверждал Волошин

в автокомментарии к своим стихам революционного времени, озаглавленном «Россия распятая»¹¹⁹.

Функциональная роль образов русской истории в пореволюционной поэзии Волошина — та же, которую ранее исполняли отсветы из эпохи французской «усобицы». Потребность в сугубо национальных параллелях возникла не в последнюю очередь и потому, что русская революция всколыхнула и выплеснула на поверхность те стихийные пласты, которым западноевропейская история достаточно адекватных соответствий не предлагала. Рождение стихотворения «Стенькин суд» Волошин объяснял тем, что тема его — «ультрасовременная»: «Самозванчество, разбойничество... вот основные элементы всякой русской смуты»¹²⁰. Стихотворение о самозванцах начала XVII в. («Dmetrius-Imperator») было вдохновлено убежденностью в том, что России вновь не удастся миновать этого поветрия; в статье «Вся власть патриарху» (1918) Волошин утверждал: «Мы проходим сквозь все разрушительные стихии русской истории — разиновщину, пугачевщину <...> А в ближайшем будущем нам предстоит еще пройти сквозь “самозванщину”, которой будет отдан 1919 год (лже-Николай) и период после 1922 года (совершеннолетие всех лже-Алексеев)»¹²¹. Конкретно в этом прогнозе Волошин оказался неудачным пророком, но в корректности самого принципа исторических соответствий, которому он следовал, думается, сомневаться не приходится. К тем же прообразам из прошлого России обращался в ту пору не он один. Но если, например, Василий Каменский в своей поэме «Сердце народное — Стенька Разин» (1918) был однозначен в своем самозабвенном прославлении «понизовой вольницы», удали и разгульного молодечества, то Волошин, сохраняя верность «букве» первоисточника — разинским «прелестным письмам», раскрывает двойственный, трагический характер русской безудержности и создает неизмеримо более глубокую, полифоническую картину, которая по своему духу оказывается сродни суриковским живописным композициям. Работая незадолго до революции над биографией Сурикова и над книгой о великом русском художнике¹²², он слушал и записывал его рассказы о своей жизни и предках, о казачьем укладе, исполненные неповторимого колорита; погружаясь в историческую живопись Сурикова, Волошин находил в ней ту искомую меру соотношения между пережитым и непреходящим, тот высокий трагедийный пафос и всеохватный взгляд, которые открыли ему подступ к основной теме его поэтического творчества.

В своей историософской концепции русской революции Волошин оказывается очень близок тем религиозным философам, которые рассматривали ее как катастрофическое разрешение грозовой атмосферы, сгущавшейся десятилетиями и даже веками, как выплеск на поверхность

тех скапливавшихся потенциалов, которые таились в социально-историческом и психологическом типе русского народа. Статьи мыслителей, объединенные в сборнике «Из глубины» (1918), могут служить по отношению к стихам Волошина о России и революции философско-публицистическим комментарием; да и сами эти стихотворения — такие как «Святая Русь», «Китеж», «Дикое Поле», «Русская революция», «Северовосток» — представляют собой родственные им по духу и мысли своего рода поэтические трактаты. Отличающая эти стихи афористическая лаконичность и та провиденциальная безусловность, с которой выстраиваются в них вехи национальной истории и определяются скрижали российской метаистории, во многом восполняют и подкрепляют ту систему аргументации, которую мы находим, например, в статье Н. Бердяева «Духи русской революции»: в России одновременно соединяются XX и XIV вв., происходящие социальные пароксизмы раскрывают образ старой России, а сама революция «есть в значительной степени маскарад, и если сорвать маски, то можно встретить старые, знакомые лица»; в революции «раскрылась все та же старая, вечно-гоголевская Россия, нечеловеческая, полужвериная Россия харь и морд» (ср. «Личины» Волошина), тьма и зло заложены «не в социальных оболочках народа, а в духовном его ядре»: «Нет уже старого самодержавия, а самовластье по-прежнему царит на Руси, по-прежнему нет уважения к человеку, к человеческому достоинству, к человеческим правам»¹²³. Столь же близки были Волошину и мысли С. А. Аскольдова («Религиозный смысл русской революции») о революционизме, анархизме и деспотизме как «трех порывах в жизни общественных организмов, которые при всем своем внешнем несходстве внутренне между собою связаны и непосредственно порождают друг друга», о том, что из трех составов души (святое, специфически человеческое, звериное) «в русском человеке, как типе, наиболее сильными являются начала *святое* и *звериное*»¹²⁴. Именно эти две бездны явственно проницаются поэтическим взором Волошина: в «Руси гулящей», «Руси глухонемой» таится «Святая Русь», в бредовой круговерти горит, не сгорая, Неопалимая Купина — и нет выхода из динамического равновесия двух метафизических крайностей.

Дальний генезис волошинской историософии прослеживается достаточно явственно: это, с одной стороны, Чаадаев, первым поставивший многие трагические, будоражающие вопросы о роковой судьбе России и вынесший безжалостный диагноз ее историческому опыту, с другой — классическое славянофильство, Тютчев, Достоевский. Лелеявший иррациональную идею грядущей «Славии», Волошин никогда не тяготел к демонстративному апологетическому патриотизму, совершенно чуждо было ему и националистическое самолюбование, замешенное

на ксенофобии. Со славянофильством, каким оно определялось основателями этой идеологии, его роднило строгое и чрезвычайно требовательное отношение к своей стране, беспощадное вскрытие ее пороков. Программное стихотворение высоко почитавшегося им А. С. Хомякова «России» (1854), близкое Волошину по своему пророчесственному пафосу и риторическому стилю, безусловно было глубоко созвучно ему как в своих «критических» приговорах:

В судах черна неправдой черной
И игом рабства клеймена;
Безбожной лести, лжи тлетворной,
И лени мертвой и позорной,
И всякой мерзости полна! —

так и в мессианских предначертаниях:

Тебя призвал на брань святую,
Тебя Господь наш полюбил,
Тебе дал силу роковую,
Да сокрушишь ты волю злую
Слепых, безумных, буйных сил¹²⁵.

Две этих строфы стихотворения Хомякова — как бы два полюса, относительно которых определяется волошинский образ России, вбирающий в себя аналитическое реальное знание и провиденциальную мистическую идею. Судьба родины видится поэту сквозь мистерию Голгофы: преступление ведет к торжеству благого начала (стихотворение «Иуда Апостол»), последние пределы падения открывают таинство грядущего воскресения («Закливание (от усобиц)»); удел праведной личности — сораспятие: духовный подвиг, путь страдания и священная жертва («На дне преисподней», «Готовность»). Многим эти настроения Волошина были не по душе, порой в них склонны были видеть чуть ли не мистическое оправдание большевизма¹²⁶, но поэт оставался верен своему «тайнозрительному» подходу и не терял надежды на возрождение христианского духа в России — вполне в согласии с предначертанием Бердяева: «...великие грехи и великие соблазны могут быть лишь у великого по своим возможностям народа. Негатив есть карикатура на позитив. Русский народ низко пал, но в нем скрыты великие возможности и ему могут раскрыться великие дали»¹²⁷. Всю совокупность своего знания и всю силу своей веры Волошин сконцентрировал в поэме «Россия». К. И. Чуковский, подробно проанализировавший ее в письме к Волошину от 5 мая 1924 г. («Она хорошо врезывается в ум. В ней каж-

дая строчка — формула»; «Ваша сила — вдохновенный каталог. Очень хорошо обдуманый беспорядок вещей, которые подлежат каталогу. Фрагменты русской истории склеены мастерски»), заключал свой разбор предсказанием: «Не сомневаюсь, что эта поэма будет когда-нибудь известна каждому грамотному»¹²⁸.

4

Стихи Волошина о Гражданской войне были откликом на современность, воспринятую под знаком метафизических универсалий; свод философских поэм «Путями Каина. Трагедия материальной культуры» (1922–1923), претендовавший стать надысторическим анализом материальной и социальной культуры человечества и ее эволюции от утопического «золотого века» к нынешнему состоянию, многими нитями был связан, однако, с той же жгучей современностью, и за десятилетия, прошедшие со времени его создания, пожалуй, даже «накопил информацию»: многие вопросы и противоречия, обозначенные в нем Волошиным, сейчас, в эпоху повсеместного торжества технократии, звучат с еще большей остротой и актуальностью. Именно сегодня во всей своей пугающей реальности обнажаются те катастрофические перспективы и тупики, к которым влечет Землю и человечество путь безоглядных «пытаний естества» — путь, о котором пророчествовал и от которого предостерегал Волошин, вполне в свое время сознававший, что его голос — лишь «голос вопиющего в пустыне кишачих множеств». Материализм, механицизм, эмпиризм — эти «демонические» начала, становясь объектом идолопоклонства, накапливают мощную дегуманизирующую силу и, по убеждению Волошина, растлевают человека. В XVIII в. французский философ Ламетри написал апологетическую книгу «Человек-машина», в которой рассматривал человеческий организм как сугубо материальную субстанцию, подобную самозаводящейся машине; Волошин же рассматривает «механизацию» человеческого существа как добровольную и несправедливую епитимью, расплатой за которую служат все уродства общественного бытия. «Путями Каина» — огромный и неоплатный счет, предъявляемый цивилизации в ее господствующих формах носителем подлинной духовной культуры; но это вместе с тем и счет человеку, который, преклонившись перед «машиной», «преобразил весь мир, но не себя». «Нигилизм» Волошина здесь универсален, но в конечном счете он исполнен преобразовательного и созидательного пафоса — по слову Апокалипсиса: «Се, творю все новое».

Многие мысли, идеи и концепции, выраженные в цикле «Путями Каина», были впервые сформулированы Волошиным еще в середине 1900-х гг. — в статьях («Демоны Разрушения и Закона», «Гильотина

как филантропическое движение»), в дневниковых заметках, письмах. Статьи его из «Московской газеты» (1911), рассказывавшие о катастрофах на французском флоте и транспорте, поднимали тему бунта машин, созданных человеком; статья «Все мы будем раздавлены автомобилями» (1911) предостерегала об угрожающей эскалации технического прогресса, о затерянности человека среди «громadных и тяжелых масс»¹²⁹. Проходящее сквозь весь цикл преклонение перед «литургийной стройностью» и красотой средневекового мира, воплощавшего для Волошина эпоху наивысшей, всепроникающей духовности и цельной, органической культуры, гармоничной и соразмерной во всех своих составляющих частях, было им выношено еще в середине 1900-х гг., окрашиваясь поначалу в романтические тона своеобразной ретроспективной утопии.

Сформировавшись в своих основных чертах в первое десятилетие века, символистское мироощущение Волошина затем принципиально не изменилось, оно только выкристаллизовалось, отшлифовалось, отвлеченные идеи обрели вес, наполнились жизненной субстанцией, в трагические годы исторических бурь выдержали испытание на прочность. Принципиально изменилась, однако, художественная палитра поэта. Уже в 1916 г. Георгий Иванов, рецензируя «Anno mundi ardentis», отметил новое в работе «утонченного мастера, эстета» — «узловатые, неровные строфы, порой бледные и неудачные, порой исполненные силы»¹³⁰. Новое жизненное содержание и новые поэтические темы потребовали и другого словесного материала, и других приемов стихосложения. «Аделаида Герцык писала мне из Судака, — сообщал Волошин 1 февраля 1918 г. Ю. Л. Оболенской, — что ей кажется, что у меня чересчур нарочито русский народный язык в “Стеньке”. Я думаю, что это может просто непривычка в *моих* стихах такой язык встречать, но ведь я раньше и к таким темам не подходил... Но что бы я ни писал, я всегда искал слов и выразительности в самой теме, заранее составлял себе словесную палитру для каждого отдельного произведения и здесь следовал тому же самому методу»¹³¹. Язык «русского европейца» в поэзии Волошина заметно восполняется лексическими пластами, несущими в себе ярко выраженный национальный колорит, — народными речениями, забытыми и редкими словами из кладовой В. И. Даля, словосочетаниями и синтаксическими моделями, восходящими к памятникам древнерусской литературы. Когда Волошин в письме к С. Я. Парнок (от 22 декабря 1922 г.) хвалил книгу С. З. Федорченко «Народ на войне» за сочетание в ней «французской четкости формы с абсолютным слухом русской народной речи»¹³², то, надо полагать, обозначил в этой характеристике и те эстетические ориентиры, которым сам стремился соответствовать. Новации

затронули также и область стихосложения. Если квинтэссенцией самовыявления Волошина в первую половину его творческой деятельности был венок сонетов, одна из самых изоциренных форм строгой организованности стихового материала, то в 1920-е гг. поэт все более тяготеет к противоположному полюсу — внешней дезорганизованности свободного стиха; им написаны помимо большей части цикла «Путями Каина» также поэмы, представляющие собой «житийные» переложения: «Протопоп Аввакум», «Сказание об иноке Епифании», «Святой Серафим». Характерно, что программное стихотворение Волошина «Подмастерье» (1917) написано верлибром: самой фактурой текста поэт стремится убедить читателя в том, что становление «мастера» из «подмастерья» — это и путь от броской красоты к внешней безыскусности, от ученического овладения «книжными» образцами к не стесненной никакими внешними рамками свободе в обращении со стихом и словом:

Нет грани меж прозой и стихом:
Речение,
В котором все слова притерты,
Пригнаны и сплавлены,
Умом и терпугом, паялом и терпеньем,
Становится лирической строфой, —
Будь то страница Тацита
Иль медный текст закона.

Путь, который проделал Волошин внутри символизма, можно было бы определить краткой формулой: от романтизма к реализму. Раскрывая в письме к А. М. Петровой (26 января 1918 г.) замысел будущего стихотворения «Ангел времен» («Европа»), поэт подчеркивал: «Тема должна быть обработана с библейским и Розановским реализмом»¹³³. Ассоциация с Розановым возникала, безусловно, в связи с конкретной задачей очертить «историю половой зрелости Европы», чреватой созревающим плодом — Россией; указание же на «библейский реализм» характеризует самые общие идейно-художественные и стилевые ориентиры Волошина, в соотнесении с которыми создавались все его поздние произведения. В 1919 г. он констатировал: «Во время Войны и Революции я знал только два круга чтения: газеты и библейских пророков. И последние были современнее первых <...> в Библии можно найти слова, равносильные пафосу, нами переживаемому»¹³⁴. «Библейский реализм» — это для Волошина и прямое следование духу и букве священного первоисточника, неистощимого кладезя символических прообразов и соответствий для воплощения самых актуальных тем

и мотивов, и универсальный метод творчества, идеальный образец той эстетической нормы, которую он определяет для себя в стихотворении «Доблесть поэта» (1925):

Сухость, ясность, нажим — начеку каждое слово.
Букву за буквой врубать на твердом и тесном камне:
Чем скупее слова, тем напряженной их сила.

«Библейский реализм» в его русском национальном изводе Волошин узнавал в памятниках древнерусской литературы. Их поэтические переложения становятся одной из главных сфер его творческой деятельности (поэмы «Протопоп Аввакум», «Сказание об иноке Епифании»). При этом Волошин не только неукоснительно следует за сюжетом подлинника, но и бережно воспроизводит архаические лексические и грамматические конструкции; «умирая» в тексте-первоисточнике, он полностью погружается в его языковую и стилевую систему, стремится сохранить его ритмическую организацию, и это дает возможность делать собственные новации, которые не кажутся чужеродным вкраплением в художественное целое (так, в свое переложение «Написания вкратце о царях московских, о образех их и о возрасте и о нравах», памятника литературы XVII в., он к семи портретам русских государственных деятелей, представленным у древнерусского автора, добавляет еще два — Марины Мнишек и Федора-Филарета, и эта стилизация несколько не противоречит соседствующим «оригиналам») ¹³⁵. Опыт освоения древнерусского литературного и языкового материала имел большое значение и для осмысления современности в исторической перспективе, и для обновления всей художественной системы Волошина. По словам А. С. Яценко, он сумел сказать о революции «много мудрого словами стародавними, почти былинными»: «Самый стих его приобрел необычайную силу и часто словно вычеканен древнерусским мастером из дорогого металла» ¹³⁶.

В поэтических переложениях литературных памятников Волошин стремился к филологической корректности и точности (высылая 15 марта 1929 г. текст «Сказания об иноке Епифании» академику С. Ф. Платонову, он просил рассматривать поэму с точки зрения научных критериев: «За указание *ошибок*, которых *не может не быть*, буду глубоко благодарен») ¹³⁷. Принцип «научности» в произведениях Волошина 1920-х гг. становится основополагающим, и цикл «Путями Каина» — самое последовательное его осуществление. «Тема портретирования культур» (формулировка из письма Волошина к В. В. Вересаеву от 15 июня 1923 г.), которую стремился разрешить поэт в этом цикле, предполагала использование многообразных исторических, философ-

ских, социально-экономических, научных знаний и представлений. Известно, что в ходе работы над циклом Волошин не только опирался на прежние свои познания в области античной и средневековой философии, буддизма, теософии и т. д., но и изучал новейшие труды по физике и небесной механике (А. Пуанкаре, А. Эйнштейн, М. Борн, А. Иоффе и др.), сочинения экономистов и публицистов. В поэме «Космос», например, отражена интерпретация структуры Вселенной в представлении Данте, данная П. А. Флоренским в его труде «Мнимости в геометрии»¹³⁸. Все это, однако, не превратило «Путями Каина» в подобие философско-культурологического трактата. Об эстетической природе этого уникального (и по художественному замыслу, и по исполнению) свода хорошо сказал в мемуарном очерке о Волошине Сергей Маковский: «В философских послереволюционных стихах Волошина, несмотря на отдельные лирические взлеты, — может быть и больше мысли, метафизической риторики и выпукло-определительных слов, чем того, что собственно составляет поэзию, т. е. звучит *за* мыслью и словами. Ритмованная мудрость, а не песня, во многих случаях, — эти стихи, так глубоко провеянные тысячелетиями европейской средиземноморской культуры с ее эзотерической углубленностью в загадки духа и плоти, и сам Волошин кажется, в наш немудрый век, не то каким-то последним заблудившимся гностиком-тамплиером, не то какой-то гримасой трагической нашей современности накануне новой, неведомой судьбы... Одно несомненно: бывает в стихах Волошина “риторика” такой силы, что тут грани стираются между изреченным словом и напором вдохновенного чувства. Это уже словесное волшебство, и оно убедительней всякой надуманной мудрости»¹³⁹.

Обращает на себя внимание в этой характеристике эстетического феномена цикла Волошина указание на «риторику». Риторическая установка сказывается и в стремлении поэта к построению «вдохновенного каталога» (по определению К. Чуковского), к конкретно-образному, осязаемому воплощению абстракций, и в тенденции к рационалистическому обобщению действительности, сведению ее многообразных явлений к систематизированным, иерархически упорядоченным инвариантным рядам. Представляя собой подлинный опыт «научной» поэзии, «Путями Каина» и другие произведения позднего Волошина являют и образчик новой дидактико-риторической литературы. «Поэтом научного вдохновения» назвал Волошина Д. П. Святополк-Мирский¹⁴⁰, а сам автор «Путями Каина» настаивал на том, что предваряющее этот цикл по времени создания, методу и стилистике его стихотворение «Подмастерье» — «по замыслу стихотворение дидактическое и написано и обработано, как таковое»: «Дидактическая поэзия существует и имеет все права на существование, и может быть плохой и хорошей в зависимости от того, как она сделана,

а вовсе не потому, что она “дидактическая”. Если лирика переходит в дидактику — это, конечно, недостаток, но в дидактике самой по себе ничего антиэстетического нет»¹⁴¹. Волошин воскрешает традицию, уходящую в глубь веков и, казалось, всецело ушедшим векам принадлежащую; традицию, восходящую к античным памятникам морально-земледельческого эпоса («Труды и дни» Гесиода, «Георгики» Вергилия), к «Фастам» Овидия — компилятивному поэтическому календарю, включающему сведения о происхождении праздников и обрядов, об истории и астрономии, к произведениям философско-метафизической поэзии — от поэмы Лукреция «О природе вещей» до «Опыта о человеке» А. Попа или нравоучительной поэмы А. Галлера «О происхождении зла» (заглавие этого памятника немецкой литературы первой половины XVIII в. вполне могло бы стать еще одним подзаголовком цикла «Путями Каина»). Соотношение между «Путями Каина» и большинством классических образцов этого жанра — то же, что между утопией и антиутопией. Если характернейший памятник русской научно-дидактической поэзии, «Письмо о пользе Стекла» (1752) Ломоносова, вдохновлен идеей поступательного прогрессивного усовершенствования человеческих знаний о мире, то волошинские «Пар», «Машина», «Порох» показывают оборотную сторону тех явлений, которые были объектом просветительских восторгов. Соотносясь по методу с апологетическими образцами «научной» поэзии, по духу и по мировоззренческим установкам Волошин скорее был близок к метафизической концепции Баратынского и его неутешительным прогнозам о перспективах дальнейших цивилизаторских усилий. Стихотворение Баратынского «Приметы» (1839) может быть воспринято как провозглашенная заранее идейная программа волошинского цикла:

Пока человек естества не пытал
Горнилом, весами и мерой,
Но детски вещаньям природы внимал,
Ловил ее знаменья с верой;

Покуда природу любил он, она
Любовью ему отвечала,
О нем дружелюбной заботы полна,
Язык для него обретала.

.....

Но, чувство презрев, он доверил уму;
Вдался в суету изысканий...
И сердце природы закрылось ему,
И нет на земле прорицаний¹⁴².

Для властей, одержимых не только идеей изготовления гомункулу-са — «нового человека», но и задачами кардинального преобразования-перевоспитания всего общества и самой природы, философские поэмы Волошина, разумеется, были столь же неприемлемы, как и его поэтические отражения эксцессов «классовой борьбы». Немногочисленные произведения Волошина, еще попадавшие в советскую печать, оказывались самым благодарным материалом для разоблачения «врага»; поэт клеймился как «нудный расслабленный мистик» и автор стихотворений «явно реакционных, отравляющих психику читателя», как литературный пасквильянт, который «в зарубежной печати скулил из подворотни на нашу революцию»¹⁴³. Особо весомый удар был нанесен статьей Б. Таля «Поэтическая контрреволюция в стихах М. Волошина», появившейся в журнале «На посту» (1923, № 4); хотя Волошину и удалось опубликовать ответную отповедь на этот достойный образец жанра литературного доноса — «письмо в редакцию» журнала «Красная новь» (1924, № 1), проникновения в печать его произведений оно не облегчило. Даже попытка прибегнуть к протекции державного мецената, Л. Б. Каменева, желаемых результатов не дала. Еще 5 сентября 1918 г. Волошин сообщил Ю. Оболенской: «Мои последние стихи в массе распространялись по югу в рукописях и читались публично разными лицами»¹⁴⁴. Кажется, ему первому была уготована высокая и печальная участь начать историю новой, послереволюционной «потаенной» литературы, стать первым классиком «самиздата».

Сам Волошин охотно поощрял рукописное распространение своих произведений. С гордостью и не без горечи писал он в «Доме Поэта» (1926) о том, что его стихам ныне суждено «списываться тайно и украдкой», «при жизни быть не книгой, а тетрадкой», — а в одном из писем к Вересаеву называл их «рукописями, запечатанными в бутылку при кораблекрушении». «В конце концов это *хорошо*, когда твое искусство не нужно, — писал Волошин 16 ноября 1924 г. художнице А. П. Остроумовой-Лебедевой, — тогда делаешь только необходимое. Это крепче, сжатее, напряженнее»¹⁴⁵. Во второй половине 1920-х гг. Волошин создал мало стихов (его творческая энергия стала находить выход главным образом в акварелях), но то немногое, что им тогда было написано и завершено, — это подлинные шедевры зрелого мастера, у которых находились свои ценители. Один из них, поэт, критик и библиограф Е. Я. Архиппов вспоминает, как читал Волошин свои стихи в марте 1928 г.: «Это было пение набата о земной беде, о возмущении земли, пропитанной кровью. Но гудение густое, ровное, не кличащее, а торжественное, сопровождающее беду, развертываемое, как текст библейского пророческого повеления. Само чтение напоминало “Откровение в грозе и буре”»¹⁴⁶. Поэтический голос Волошина продолжал звучать,

слушателей было немного, но вполне достаточно для того, чтобы имя поэта не предавалось забвению на его родине даже в те десятилетия, когда ни одно из его стихотворений — с 1928 до 1961 г.! — не могло стать достоянием печати.

«Катакомбная» жизнь, которую ведет в 1920-е гг. Волошин, во внешнем отдалении от литературных центров и во внутреннем неприятии новой общественной атмосферы, сказывалась и в его духовных тяготениях. Все более осознанно склоняется он к «смирennemудрию»; подобно тому как ранее странствия по «лицу земли» привели его к познанию Коктебеля, так и многолетние идейные блуждания по оккультным и теософским мирам способствовали в конечном счете приобщению к церковному канону. Крупнейшее его произведение этого времени — поэма «Святой Серафим», с обычной для Волошина смысловой и стилиевой точностью перелагающая житие Серафима Саровского. Коктебель приобретает для поэта в те дни еще один символический смысл — становится подобием скита или Ноева ковчега, оберегающего от агрессивного натиска «новой действительности». «Какое счастье — эта возможность жить вне города, где сейчас такая тесная и злая жизнь», — признается Волошин в 1925 г. в одном из писем к С. З. Федорченко¹⁴⁷.

В летние месяцы, впрочем, волошинский дом в Коктебеле по-прежнему многолюден. В середине 1920-х гг. каждый летний сезон у поэта гостили в совокупности по 300–400 человек. Заботы по ведению дома с 1923 г. разделяет с Волошиным Мария Степановна Заболоцкая, которая в 1927 г. официально становится его женой. В кругу друзей и знакомых, съезжающихся к Волошину, по-прежнему царят настроения семейной близости, открытости и единоподушия — «теплой и неиссякаемой сердечности», по словам М. М. Шкапской¹⁴⁸. Однако постепенно, к концу 1920-х гг. происходит «отлив» старых друзей, заметно ожесточается и общественная обстановка. Коллективизация принесла в Крым в 1931 г. новую волну голода и новые репрессии. Волошин живет под постоянной угрозой реквизиции дома и непомерных налогов, терпит всевозможные издевательства со стороны местных властей. Здоровье его подорвано; 9 декабря 1929 г. он переносит инсульт, от последствий которого ему так и не удается оправиться. «...Я в этом году чувствую себя особенно вялым и упадочным», — сообщает он 11 января 1931 г. своему молодому другу К. М. Добраницкому; в той же тональности выдержано и его письмо к тому же адресату от 17 марта 1931 г.: «На душе нерадостно. То, что нам лично хорошо, — не радуется, потому что столько горя и несправедливости кругом, что это не только не радуется, но скорее обессиливает к творческой работе. Стихов я не пишу»¹⁴⁹. Рассказывая о своей жизни в письме от 20 января 1932 г. к искусствоведу А. И. Анисимову — «единственному нисколько не поддававшемуся

горестному склонению времени пожилому человеку», — Волошин признается: «...несмотря на то, что и этот второй крымский голод мы, кажется, проскочили благополучно, но все-таки я чувствую себя очень постаревшим и погасшим»¹⁵⁰.

В конце июля 1932 г. астма, постоянно мучившая Волошина, осложнилась гриппом и воспалением легких. 11 августа поэт скончался. На следующий день он был погребен, во исполнение его собственного указания, на вершине горной гряды Кучук-Енишары, возвышающейся к востоку от Коктебельской долины.

Марина Цветаева отозвалась на смерть Волошина стихотворным циклом «*lci-haut*» («Здесь — высота»); знаменательные строки этих стихов — лучший из всех возможных некрологов ему:

Ветхозаветная тишина.
Сизой полыни крестик.
Похоронили поэта на
Самом высоком месте.

Так, даже в смерти своей — подъем
Он даровал несущим.
Стало быть, именно на своем
Месте: ему присущем.

.....

Всечеловека среди высот
вечных при каждом строе
Как подобает поэта — *под*
Небом — и *над* землю¹⁵¹.

<1995>

