

копившихся в сухом стволе оливы, из груди которой их вырезали...» Танец позволяет художнику лучше постичь душу испанского народа: «Всё то, что Италия поёт, – Испания танцует. Она танцует всегда, она танцует везде.

Она танцует обрядные танцы на похоронах у гроба покойника; она танцует в Севильском соборе на святой неделе свой священный танец перед алтарём в церкви как часть богослужения; она танцует на баррикадах и перед смертной казнью; она танцует перед началом боя быков; она танцует днём, танцует и в полуденный зной, танцует благоуханной ночью, когда звёзды отражаются в морской волне, а воздух „лавром и лимоном пахнет“».

Волошин посещает дворец эрцгерцога Людвига Сальватора, осматривает часовню, усыпальницу герцогов Сен-Симонов, наслаждается Вальдемозой, находя её прекраснее всего, что когда-либо видел. Хотя не всё так уж безоблачно. В Барселоне пропадает багаж поэта, в котором словари и другие необходимые вещи. Но Макс по природе своей не-унываем. Его ждёт Валенсия. Там, в портовом кафе, он как истый монмартрский художник делает портреты посетителей. Малага, Севилья – на этот раз в блокноте Макса наброски танцовщиц-гитан, работающих в жанре фламенко. Похоже, Волошин оценил пользу рисования для знакомства «со всякими классами», тем более – без знания языка. А ведь хочется ещё передать на бумаге драматизм корриды, сделать зарисовки «родины Дон-Кихота» Ла-Манчи...

Однако скоро поэта уже влечёт обратно в Париж. Отдав дань уважения Толедо и Мадриду, Волошин 9 июля 1901 года возвращается в столицу Франции. Его ждут любимые места: Сена, Тюильри, «Монмартр и синий, и лучистый. / Как жёлтый жемчуг – фонари. / Хрустальный хаос серых зданий... / И аромат воспоминаний...».

## К СВЕТУ ИСКУССТВА – В ПАРИЖ...

Я – глаз, лишённый век. Я брошено на землю,  
Чтоб этот мир дробить и отражать...  
И образы скользят. Я чувствую, я внемлю,  
Но не могу в себе их задержать.

### Зеркало

В Париже Макс окунается в привычную жизнь. Он занимается в библиотеке Святой Женеьевы, записывается в Национальную библиотеку, посещает музей Гюстава Моро, изучает рисунки и литографии Одилона Редона (у Волошина – Рэдона), которые его потрясают. «Образы Рэдона – это реальность не из земного мира, – напишет Волошин в статье „Одилон Рэдон“ („Весы“, 1904, № 4). – Только в готическом искусстве французского XII века можно найти формы, подобные формам Рэдона... Его чувства так тонки, что впечатления жизни переходят предел боли, предел ощущаемого – у него нет вкуса к действительности... В каждом рисунке Рэдона есть бездонные колодцы, из которых одна за другой выплывают безымянные и бесчисленные формы...» Один из основоположников символизма в живописи, О. Рэдон был чрезвычайно популярен в среде московских символистов, возглавляемых Валерием Брюсовым. В начале 1904 года редакция журнала «Весы» по инициативе Брюсова активно пыталась привлечь Рэдона к сотрудничеству, готова была даже посвятить ему отдельный номер. Переговоры с французским художником взял тогда на себя Волошин...

Макс читает новый роман Октава Мирбо («21 день неврастеника»), переводит «мелкие рассказы» Анатоля Франса. Он пишет матери, что его привлекает история французского общества 1830–1840-х годов, что он штудирует Ренана<sup>7</sup> и что его вдруг потянуло на книги

---

<sup>7</sup> Жозеф Эрнест Ренан – автор многотомного труда «История происхождения христианства», а также

«по сатанизму». Поэт приходит к выводу (на тот момент), что французская литература значительно богаче русской и «историческое значение Бальзака» больше, чем значение Льва Толстого. «Если я проживу года 3 в Париже и войду вполне в курс французской литературы и искусства, то смогу действительно написать много нового и интересного для русского читателя». А. М. Петрову он зовёт идти «к свету искусства – в Париж», добавляя: «Я никогда так не чувствовал полноты жизни». 14 августа он пишет ей же о необходимости журнала «для объяснения того... громадного движения в искусстве, которое происходит теперь». Ведь в России, считает поэт, мало что понимают в западной культуре. Вследствие правительственной цензуры, а также консервативных установок владельцев и редакторов журналов всё новое остаётся недоступным русскому читателю.

М. Волошин подходил к французской литературе со своим вкусом и расставлял приоритеты по-своему. Кто был ему особенно близок? 30 июня 1932 года, незадолго до смерти, на вопрос критика и библиографа Е. Я. Архипова: «Назовите вечную, неизменяемую цепь поэтов, о которых вы можете сказать, что любите их исключительно и неотступно», – Волошин ответил коротко и чётко: «Анри де Ренье, Поль Клодель, Вилье де Лиль-Адан». В честности этого ответа нетрудно убедиться, открыв его книгу «Лики творчества». Первым (во всяком случае, по композиции) в списке любимых французов выступает Вилье де Лиль-Адан, чья трагедия «Аксель» была переведена Волошиным и оценена им как величайшее творение мистической драматургии («гениальная оккультная драма»). О творчестве этого писателя русский поэт всегда отзывался в восторженных тонах; его привлекала афористическая глубина высказываний французского драматурга. В 1908 году Волошин напишет: «Вилье де Лиль-Адан – непризнанный гений во всём романтически-царственном блеске этого слова. Пятьдесят один год (1838–1889) провёл он на земле, написал полтора десятка маленьких книг, содержания которых хватило бы на несколько сот томов, золотыми семенами мысли оплодотворил умы писателей и поэтов, ныне славных и признанных, и вот через двадцать лет после его смерти он остаётся так же непризнан, как и при жизни...»

Барбэ д'Оревиля был также «подземным классиком», мало оценённым современной критикой. Писатель-аристократ, «мушкетёр» и «крестносец» французской литературы, смешавший в своём творчестве «дерзость корсаров, католицизм шуанов и гордость Бурбонов», артист в жизни и литературе, грешник и моралист, «верующий богохульник», автор книги «Les Diaboliques» («Лики дьявола»), он прельщал Волошина способностью постоянно «играть», оставаясь искренним, шокировать публику парадоксальностью суждений, не теряя при этом глубинный стержень своих убеждений. Это он, «Дон-Кихот критики» и «великий Коннетабль французской словесности», однажды сказал: «Дьявол – великий художник... Но нельзя допускать, чтобы произведение, вами написанное, было освещено адскими огнями, когда вы имеете честь быть христианином».

Анри де Ренье воспринимался Максом не как бытописатель или психолог, но скорее как «изобразитель» характеров, нравов, пейзажей и интерьеров. Волошин ценил творчество этого писателя и как переходное звено от символизма к «новому реализму», речь о котором ещё впереди. Он переводил стихи и прозу Ренье, высоко оценивая его и в том, и в другом роде. Русский поэт видел в Ренье художника «пушкинского, рафаэлевского типа», наделённого даром жеста, «не нарушающего гармонии линий». И ещё два высказывания Волошина: творчество Анри де Ренье «является органическим сплавом Парнаса с символизмом. Он умеет в своём „свободном стихе“ сохранить строгую отчётливость парнасской формы, а однообразным „александрийцам“ придать музыкальную текучесть „свободного стиха“»; «Я не знаю никого из современных лириков, в котором бы так, как в Анри де Ренье, сочетались тончайшая музыкальная лирика с выпуклой пластичностью формы, а чувственность принимала бы такие чистые и опрозраченные формы».

---

популярной в то время книги «Жизнь Иисуса», где подвергал критике Библию, изображал Иисуса Христа простым проповедником и пытался рационализировать всё сверхъестественное. – Ред.

Волошин открыл для России и Поля Клоделя, признав, однако, что и во Франции «это имя не произносится на страницах больших журналов и широкой читающей публике совершенно неизвестно, что является лучшей рекомендацией чистоты его гения, не принявшего в себя никакой посторонней примеси, не отмеченного ни одним пятном вульгарности». Он переводил оду Клоделя «Музы», и первая его статья о нём вышла под названием «Предисловие к „Музам“ Поля Клоделя» в журнале «Аполлон» (1910, № 9). Вторая статья «Клодель в Китае» («Аполлон», 1911, № 7) была посвящена восприятию французским писателем восточной философии и искусства (Клодель состоял на дипломатической службе в Китае с 1895 по 1909 год). Волошинский интерес к Востоку был во многом подогрет именно Клоделем. Кроме того, в произведениях Клоделя, его «образах и уподоблениях», русский поэт обнаружил нечто такое, «что подводит нас к самой сущности понятия времени».

Действительно, для того чтобы понять литературно-философские взгляды Волошина, необходимо иметь представление о тех эстетических влияниях, которые он испытал на себе в Париже. Пожалуй, решающее воздействие на становление как собственно художественного, так и поэтического стиля Волошина оказали (помимо упомянутых представителей литературы и искусства) импрессионисты. В статье «Французский и русский театр» (1904) он пишет: «Человек, не отдающий себе отчёта об историческом значении красок импрессионистов и неоимпрессионистов, тонов Гогена, Сезанна и Матисса, никак не может быть дамским портным», а уж тем более, продолжим мы, поэтом, воссоздающим «лица и маски» Парижа.

Импрессионизм, возникший в начале 70-х годов XIX века во Франции как противопоставление салонному академическому искусству, проявил себя в разных художественных сферах – живописи, поэзии, романе. Новый метод завоевывал признание своим жизнеутверждающим пафосом, верностью природе, оригинальностью композиционных построений и цветовых решений. «Импрессионист – это искренний и свободный художник, который, порвав с академической техникой и ухищрениями моды, со всем простодушием предаётся очарованию природы, бесхитростно и с максимальной откровенностью передавая напряжённость полученного им впечатления», – так определил художника нового типа критик П. Манц. Основным принцип импрессионизма предвосхитили в своём «Дневнике» братья Гонкуры: «...видеть, чувствовать, выражать – вот искусство». Новое искусство ориентировалось на эмоционально-чувственные впечатления. «Это так гадко – голый разум!» – восклицал О. Ренуар, противопоставляя умозрительности стремление «лишь осязать», «...по меньшей мере – видеть». Главный рубеж для художника, по мнению его сына Ж. Ренуара, автора известной монографии об отце, проходил «между теми, кто чувствует, и теми, кто рассуждает». «Импрессионизм должен быть теорией чистого наблюдения», – заявлял К. Писсарро.

Импрессионизм в живописи и поэзии предполагает способность художника запечатлеть мгновения изменчивого мира. Его техника своего рода «импровизация», когда «убирается всё лишнее». Искусство сводится к «увекочиванию в высшей, абсолютной, окончательной форме какого-то момента, какой-то мимолётной человеческой особенности...» («Дневник» братьев Гонкуров); прекрасное означает «жизнь, в своих бесконечных выражениях, постоянно изменяющихся, постоянно новых» (Э. Золя). «Я пишу то, что сейчас чувствую, – утверждал К. Писсарро. – В чувстве всё дело, – остальное происходит само собой».

«Письмо из Парижа. I. Клод Моне. Итоги импрессионизма. II. Англада» – так назвал М. Волошин свой очерк, опубликованный в журнале «Весы» (1904, № 10). «Он вошёл в плоть и кровь современной живописи, – констатирует автор победу импрессионизма как художественного направления. – Мы его впитали глазами. Он стал нашим инстинктом». Таким образом, Волошин утверждает, что импрессионизм выражает общее отношение современного человека к миру и природе, инстинктивное (с чем согласился бы О. Ренуар) постижение и воспроизведение действительности. Отмечая близость импрессионистов природе, поэт тем не менее считает, что в их пейзаж «войти... нельзя. Между ним и зрителем

прозрачное и непроницаемое стекло, об которое мечта бьётся, как ласточка, попавшая в комнату». Для художника, считающего, что пейзажист «должен изображать землю, по которой можно ходить, и писать небо, по которому можно летать», такой способ мировоспроизведения не мог казаться абсолютно приемлемым. И всё же импрессионисты, по убеждению Макса, «обновили искусство, пустив новые корни в жизнь. Они удесятерили силу видения», разрушили стройность привычных пространственных композиций, традиционное соотношение цветов и оттенков. Учтя «непрозрачности солнечного света и прозрачность теней», они «превратили весь мир в миллионы лучеиспускающих точек, в миллионы трамплинов, отбрасывающих лучи солнца в наш глаз».

Уроки французского импрессионизма сказались на многих ранних стихах Волошина, в частности тех, что вошли в цикл «Париж». Образцом волошинского импрессионизма можно считать стихотворение, написанное в самом начале XX века, которое начинается такой строфой:

Как мне близок и понятен  
Этот мир – зелёный, синий,  
Мир живых, прозрачных пятен  
И упругих, гибких линий.

Хрестоматийными стали его поэтические зарисовки Парижа в дождливую погоду, когда он «расцветает, / Точно серая роза», блики аллей в «серо-сиреновом вечере» с проплывающими бриллиантами-фонарями экипажей, «зелень чёрная и дымный камень стен» городского пейзажа, дополненного «рвущим» огни ветром и «гонимыми» им облаками, «строгий плен» осеннего города:

Парижа я люблю осенний, строгий плен,  
И пятна ржавые сбежавшей позолоты,  
И небо серое, и веток переплёты –  
Чернильно-синие, как нити тёмных вен.

Когда читаешь стихотворения «Дождь», «Осень... осень... Весь Париж...», «Огненных линий аккорд...», «В молочных сумерках за сизой пеленой...», невольно вспоминаешь поэтическую формулу импрессионизма, намеченную ещё П. Верленом в стихотворении-манифесте «Поэтическое искусство»: «Всех лучше песни, где немножко / И точность точно под хмельком». И далее:

Так смотрят из-за покрывала,  
Так зыблет полдни южный зной.  
Так осень небосвод ночной  
Вызвезживает как попало.

Верлен был убеждён: «Всего милее полутон. / Не полный тон, но лишь полтона...» Живописно-импрессионистический подход к стиху сопровождается мелодикой, создающей определённое настроение. На музыкально-ритмическую основу волошинских стихов указывали многие его современники. Хотя при этом и отмечали, что поэт не обладал совершенным музыкальным слухом. Музыка не жила в нём самом, считала переводчица Евгения Герцык, но она звучала, стоило Максиму начать читать стихи. Польский драматург Вацлав Рогович, встречавшийся с Волошиным в Париже начала века, говорил о своём впечатлении от его стихотворения «Дождь», «где так отлично воссоздаётся ритм монотонно стучащего дождя, что это ощущали даже те, кто едва понимал по-русски». Волошин, вспоминает Рогович, «с великим и понятным удовольствием передавал настроение осеннего пейзажа в верленовском стиле, в коротких, гибких, парящих строфах...».

Действительно, нельзя не отметить определённую переключку волошинских стихов с произведениями французских символистов. Русский поэт переводил Стефана Малларме, Анри де Ренье, был знаком с творчеством Поля Верлена. Правда, «парижский» цикл своей пластикой и утончённостью, изысканностью и несколько холодноватой пейзажностью ближе к технике поэтов-парнасцев, в частности Готье и Эредиа. Это, кстати, отметил в рецензии на первый сборник Волошина и Брюсов: поэт «перенял у них чеканность стиха, строгую обдуманность... эпитета, отчётливость и законченность образов». Однако мелодическое звучание стиха Волошина не может не вызвать некоторые ассоциации с «Осенней песней» Верлена, образцом его философско-символистской лирики. Впрочем, наш поэт пока мало заботится о философском наполнении своих произведений. Да и общий дух его поэзии гораздо светлее верленовских «романсов», уподобляющих человека «палой листве», уносимой ветрами рока.

Для волошинской, условно говоря, «осенней песни» («Перепутал карты я пасьянса...») характерно совмещение временных и географических пластов («Взор пленён садами Иль-де-Франса. / А душа тоскует по пустыне»), извлечение «из недра сознания» исторической памяти, мифологических образов и «растворение» их в конкретном времени и пространстве:

Бродит осень парками Версаля,  
Вся закатным заревом объята...  
Мне же снятся рыцари Грааля  
На скалах суровых Монсальвата.

Однако этим видениям не вытеснить того, что навсегда вошло в душу поэта: «...пустыня Меганом, / Зной, и камни, и сухие травы».

Иль-де-Франс – наследственная область французских королей с Парижем в центре, Меганом – мыс на юго-восточном берегу Крыма, рыцари Грааля – герои средневековых легенд, братство рыцарей, охранявших Грааль, священную чашу Тайной Вечери, в которую Иосиф Аримафейский собрал кровь распятого Христа, Монсальват – замок, где хранился Грааль, Грааль – символ некоей тайны, сокровенного знания, трагической судьбы Пророка и Поэта... Всё это органично совмещается в поэтическом сознании Волошина, создаёт глубину и перспективу его лирики; выражаясь словами художника – «...двоящиеся анфилады / Повторяющихся зеркал». Правда, стихотворение это (пометим на полях) будет написано только в ноябре 1908 года.

«Праздник, который всегда с тобой» – так назвал книгу о годах своей молодости, проведённых в Париже, Э. Хемингуэй. «Власть забвенья» и «хмель отравы» обрёл здесь двумя десятилетиями раньше М. Волошин. Оба они – русский поэт и американский прозаик – почувствовали душу этого города, аромат его истории лучше, чем иные французские писатели. В 1915 году Макс напишет стихотворение «Парижу» – прощальное объяснение в любви этому городу, элегическая песнь об уходящей молодости:

...Но никогда сквозь жизни перемены  
Такой пронзённой не любил тоской  
Я каждый камень вещей мостовой  
И каждый дом на набережных Сены.

И никогда в дни юности моей  
Не чувствовал сильнее и больней  
Твой древний яд отстоянной печали –

На дне дворов, под крышами мансард,  
Где юный Дант и отрок Бонапарт

Своей мечты миры в себе качали.

О том, какое огромное место занимали Париж, Франция в жизни поэта, можно прочитать в тех же воспоминаниях М. Цветаевой «Живое о живом»: «Ни одного рассказа, кроме как из жизни французов-писателей или исторических лиц – никто из его уст тогда не слышал. Ссылка его была всегда на Францию. Он так и жил, головой, обёрнутой на Париж. Париж XIII века или нашего нынешнего, Париж улиц и Париж времён был им равно исхожен. В каждом Париже он был дома и нигде, кроме Парижа, в тот час своей жизни и той частью своего существа, дома не был. (Не говорю о вечном Коктебеле, из которого потом разрослось всё.) Его ношение по Москве и Петербургу, его всеприсутствие и всеместность везде, где читались стихи и встречались умы, было только воссозданием Парижа... весь Париж со всей его, Парижа, вместимостью, был в него вмещён. (Вмещался ли в него весь Макс?)».

Думается, Цветаева сама знает ответ на свой вопрос. Мы же ещё раз остановимся на «вместимости» Парижа в душе Макса и на том, что выходило из-под пера художника вследствие этой любовной переполненности городом. Вот общий план Парижа, его живой организм, кольцевое строение и неповторимая архитектура в импрессионистическом облике:

Город-Змей, сжимая звенья,  
Сыпет искры в алый день.  
Улиц тусклые каменя  
Синевой прозрачит тень.  
Груды зданий, как кристаллы;  
Серебро, агат и сталь;  
И церковные порталы,  
Как седой хрусталь...

А вот столкновение делового, торгового Парижа с богемным, артистическим: «Золотистое весеннее утро, дымчатое и свежее... Пустынные и гулкие улицы просыпающегося Парижа, с их утренними обитателями: молочницы в голубых платьях, гарсоны, снимающие ставни с кафе, эписьерки, булочницы, бонны в белых чепцах, растворяющие окна.

И сквозь этот деловой, утренний, сдержанный Париж, с криками, песнями и музыкой, кто пешком, кто в каретах, кто верхом на извозчичьей лошади, кто взобравшись на верх кареты, разгорячённые пляской и головокружением бала, пёстрой лентой в две тысячи человек, возвращаются художники с Монмартра». Это бросают вызов будничному, размеренному Парижу последние «язычники, последние, которых коснулся тирс Диониса». «„Платье долой!“ – кричат они, обращаясь к женским фигурам, с любопытством выглядывающим из окон».

И вновь душу города, жизнеутверждающий облик Парижа начала XX века Волошин передаёт через танец – пляску обнажённой натурщицы в старинном дворике Ecole des Beaux Arts (Школы изящных искусств), где «на почерневших мраморных плитах, поросших мелкой травой и бурым мхом, под ясным пологом небесной лазури, перед лицом всего радостного и старого Парижа, плывёт, бьётся, плещется розовое, перламутровое женское тело, в размахе испулённой пляски, как воспоминание древней Греции, как смелый жест Ренессанса, как воплощённая грёза мужчин, грёза о женщине-цветке, уносимом водоворотом танца, как последний протест язычества, брошенный в лицо лицемерному и развратному мещанству...».

Как видим, Макс Волошин – мастер не только стиха. В этой небольшой новелле-зарисовке из очерка «Весенний праздник тела и пляски» поэт выходит за рамки бытописательства и любования местными красотами. «Настигнутый» произведениями

Ницше, Волошин, возможно, опирается на его философскую трактовку танца, видя в нём выражение радости и жизнеутверждения. Здесь уже угадывается будущий автор небольшого стихотворного цикла «Пляски», в котором танец также превращается в образ мировосприятия, средство мистического слияния с жизнью.

Однако мы вновь забежали вперёд. Осенью 1901 года Макс посещает лекции в Сорбонне и в Высшей русской школе, руководимой историком и правоведом М. М. Ковалевским. К этому времени Волошин уже «несколько раз перевернул вверх ногами свои взгляды на искусство, ниспроверг социализм... стал гораздо больше интересоваться мнениями противников, чем единомышленников» (из письма А. Пешковскому от 27 октября 1901 года). Ему интересно всё – от истории религий до «индусской» философии. Размышляя об общественном устройстве и оценивая со стороны русское студенчество, Макс приходит к выводу, что ему свойственны те же «нетерпимость и отсутствие понимания», как «и для защитников порядка». И далее, в том же письме Е. Ляминой от 29 декабря Волошин высказывает мысль, которая только укрепится в период революции и Гражданской войны: «Противники всегда бывают похожи друг на друга». Полицейские приёмы, цензура, репрессии используются той и другой стороной. Споры нет, идея сама по себе заслуживает внимания. Однако «идея только до тех пор велика и сильна, пока она не сделалась достоянием партии. Политическое развитие каждой партии – это история постепенного дискредитирования идеи, низведения её с ледяных вершин абсолютного познания в помойную яму, пока она не сделается пригодной для домашнего употребления толпы – этого всемирного, вечного, всечеловеческого мещанства».

Макс слушает лекции датского историка литературы Георга Брандеса и русского биолога И. И. Мечникова, в частности его «захватывающе интересный» доклад на тему «Откуда в нас страх смерти». С Брандесом же поэт несколько раз встречается в неформальной обстановке. В отличие от многих преподавателей и слушателей Русской школы, которые «привезли с собой из России вечную марксистскую мертвечину», Брандес – «это действительно живой человек». Макс запомнит его высказывание: «Революция – это только желание осуществить своё поправное право... Основание революции – личность».

«Истинное революционерство лежит в сознании своего права, в оскорблённом чувстве права, – развивает Волошин эту мысль в письме к А. М. Петровой. – Когда оскорблено чувство права, то у обиженного нет никакой мысли, к чему может привести его порыв мести. Революцию можно делать только в самозабвении. А у нас ни у кого нет сознания своего права быть непобитым. А это первое право – и, не осознав его, нельзя идти дальше». Одна из лекций Брандеса носит название: «Великий человек как источник и конечная цель цивилизации».

В феврале до Волошина доходят слухи о студенческих беспорядках в Петербурге. Бывший бунтарь стал значительно мудрее. В письме к Е. Ляминой он уже откровенно возмущается русской «квазиреволюцией», суть которой «заключается в том, что молодые люди собираются толпами, чтобы быть побитыми вместе». О том же пишет Макс и придерживающемуся левых взглядов Я. Глотову, протестуя против «революции на коленях». Его мнение: «Нужно, чтобы была борьба или бы не было ничего». Опять же прав Георг Брандес, заявивший как-то Волошину: «Ваше правительство?.. Так прогоните его! Что, у вас мужчин, что ли, нет?» Да и вообще, необходимо «прежде, чем писать о современности – дать себе ясный отчёт» о ней, приведя её «в связь с историей». А тогда уже, возможно, и действовать...

В начале 1902 года Волошин пробует себя как лектор. Его доклад в Высшей Русской школе носит название «Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого». Основная мысль: Н. А. Некрасов – истинный художник, предтеча всех новейших течений русской поэзии; А. К. Толстой – «олицетворение академизма», являющегося тормозом для искусства. Что ж, как всегда, парадоксально, ново и (куда от этого денешься?) категорично. Однако в большей степени Макс продолжает интересоваться тем «грандиозным движением», которое началось во французском искусстве «двадцать лет назад». Волошин

протестует против термина «декадентство», под который в России подводят всё, что «кажется странным, непонятным и новым». Как можно называть этой презрительной кличкой таких поэтов, как С. Малларме, Г. Кан, Ж. Лафорг, Ж. Мореас, которые, вступив в борьбу против парнасцев, «приняли имя символистов». (Макс относит к этому направлению ещё и П. Верлена, А. Рембо, Вилье де Лиль-Адана, а также примкнувшим к ним позднее Э. Верхарна, Ф. Жамма, Ф. Вьеле-Гриффина, А. Жида и др.) Причём, отмечает он, «более общим названием» всего направления стало «нео-идеализм». Из прозаиков Волошин выделяет А. Франса, считая его едва ли не лучшим современным писателем Франции, связующим век нынешний и век минувший. Но всё это, увы, приходится познавать самостоятельно. А что же Русская школа с её казёнщиной? «Выезжают исключительно на гастролёрах, – пишет Макс Глотову. – Вчера Брандес, сегодня Мечников прочтут по паре лекций – и аудитория ломится от толпы; а потом снова по десять человек».

Конечно, не всё время парижского лектора-школяра уходит на штудии и размышления о литературе. Приехавший из Варшавы переводчик и директор архива Е. В. Деген пишет Е. Ф. Юнге: «Я сразу попал в компанию молодых литераторов, поэтов, художников, скульпторов, отчасти благодаря Максу, вся деятельность которого заключается в том, что он порхает от одного к другому и ловит последнее слово... Поют, читают стихи, пляшут испанские и негрские танцы (замечательные), разыгрывают экспромты и балагурят без конца». Что ж, весьма похоже на репетицию литературно-художественной жизни Волошина и его круга в Коктебеле...

Макс тесно общается с журналистом и драматургом Александром Ивановичем Косоротовым, поддерживает близкие отношения с художником-графиком Александром Георгиевичем Якимченко. Вместе с Якимченко они какое-то время хозяйничают в ателье Кругликовой, которое она оставляет своим молодым друзьям перед отъездом в Россию в январе 1902 года. По приезде из Испании Макс устраивает себе второе «свидание» с Сюзанн, которое оставило «ощущение, как будто пью какое-то лекарство, закрыв нос, чтобы не слышать скверного запаха». Потребности тела не должны определять поведение человека, считает поэт. «Даже физическое облегчение не может заглушить того отвращения, которое расплзается по душе». Макс истосковался по другим эмоциям; ему нужен иной, «поэтический» уровень отношений с женщиной. Художник созрел для любви. Весной 1902 года он вступает в свой «романтический» период жизни.

Сначала Волошин сближается с Марией Ауэр, «Мухой», отношения с которой складываются целомудренно-трепетно, дистанцированно. Они встречаются в Париже, проникаются друг к другу симпатией. Маша вместе с матерью и сёстрами собирается в Дюссельдорф к отцу, скрипачу и педагогу Леопольду Семёновичу Ауэру. Макс приходит к ним проститься. Это было 16 мая – в день, когда ему исполнилось двадцать пять. По этому поводу Волошин купил себе краски.

– Когда мы увидимся? Мне бы не хотелось потерять вас из виду. Вы ведь куда-нибудь исчезнете из Парижа. Нет, вы должны писать нам.

– Непременно буду. Но теперь вам пора укладываться...

– Нет, погодите. Покажите мне ваши краски.

Макс несёт коробку, и они вместе снимают бумажную упаковку.

– Нарисуйте мой портрет – я сегодня в своём декадентском капоте.

Волошин послушно рисует.

– У вас очень оригинальная линия щеки. Эдмонд Гонкур говорит в своём дневнике, что реже всего встречается красивая щека.

Спустя какое-то время:

– Нет, я не буду рисовать... Давайте лучше говорить.

«Не помню, как начался разговор. Но я вдруг заметил, что это она нарочно сделала, что мы остались вдвоём. И сердце сжалось... И она держала коробку в руке и водила кистью по картону, на котором я начал намечать её лицо. Она написала на нём кистью „Муха“ и положила коробку на диван».



– Когда отходит поезд?

– Завтра в семь утра. Только не приходите нас провожать.

«Я сказал, что не приду, но в душе решил пойти. И когда я шёл от них, то <сердце> в груди трепетало как пойманная ласточка, и земля вихрем летела из-под ног.

„Значит, я влюблён?“ – с недоумением думал я. Это было в первый раз в жизни».

Потом были письма. От него. И ответные послания: «Какой Вы милый – и как грустно и как больно стало мне после Вашего письма, так хорошо, так тихо больно; чуть ли не до слёз, но рифмы не звучат, мне только кажется, что где-то далеко в моём сердце звучит на одной ноте слабая струна, на одной ноте, высокой, болезненной, томительной. Спасибо Вам, я тоже люблю мысленно подать друг другу руку и начать и продолжать прерванный разговор... Я не думала, что существуют такие люди, как Вы! Будучи девочкой, я рисовала себе в моих бесконечных фантазиях образ человека, который будет таким же фантазёром, как и я, который, наконец, ответит мне так, как я чувствовала; и сколько мне приходилось видеть людей, и ни один человек не говорил со мной на одном языке, тогда я пришла к убеждению, что моя фантазия – глупость, что мои чувства не чувства, т. к. их столько раз коверкали по-своему, и отдавалась им я без восторга, как в больном бреде; мне кажется теперь, что у нас с Вами одно воздушное наречие...»

Волошин по несколько раз на дню собирался ответить столь тонко чувствующей корреспондентке, садился писать письмо, но оно превращалось в дневник. «Я ей ничего не писал о любви, но мне казалось, что все слова говорят об этом». Вспоминался Шелли: «Слишком часто заветное слово людьми осквернялось, / Я его не хочу повторять...» Возникали и собственные стихи:

Спустилась ночь. Погасли краски.  
Сияет мысль. В душе светло.  
С какою силой ожило  
Всё обаянье детской ласки,  
Поблекший мир далёких дней,  
Когда в зелёной мгле аллея  
Блуждали сны, толпились сказки,  
И время тихо, тихо шло,  
Дни развивались и свивались,  
И всё, чего мы ни касались,  
Благоухало и цвело.  
И тусклый мир, где нас держали,  
И стены пасмурной тюрьмы  
Одною силой жизни мы  
Перед собою раздвигали.

А Муха из имения Колышево, близ Калуги, шлёт ностальгические письма, дышащие поэзией: «Мне кажется, что я не вся сюда приехала, а что главные мои вибрирующие струнки оборвались и звенят в парижском воздухе, что во мне пока только эхо их песен, которое наверно скоро умолкнет совсем. Так не браните меня больше; я люблю, желаю, вспоминаю всегда до боли. Но что же делать, бывают же люди, которым никогда ничего не удаётся; эти люди желают и мечтают сильнее и больнее многих других; у вас сговор с воздухом, с камнями, с горами, с тучами, они вас слушают и с вами говорят; я же чувствую себя бессильной перед ними, я их боюсь и люблю, и чем они сильнее и красивей, тем я чувствую себя несчастней и грустней. Я ничего не могу, я массу желаю, я много чувствую, много думаю, но всё это остаётся во мне и скрытым для других, я не одна, я – две; многие знают только меня одну, не подозревая другого существа, которое живёт более интенсивно и глубоко».

«Чувствую себя несчастней и больней»; живу «интенсивно и глубоко» – вот два полюса

самоощущения Мухи-Марии. Да и не только её. Внутренняя раздвоенность, боязнь жизни, экзальтированность, ранимость и безытность, душевная тонкость и артистичность, художественная жилка (Мария Ауэр, в замужестве – Унковская, стала певицей) – все эти качества, присущие «волошинскому» типу женщины (во всяком случае, в пору его молодости), вообще были характерны для той болезненной эпохи духовных метаний. Были ещё – примерно тогда же – Ольга Сергеевна Муромцева, дочь юриста, профессора Московского университета, председателя Первой Государственной думы, Сергея Андреевича Муромцева, которой Макс посвятил прекрасное стихотворение «Небо запуталось звёздными крыльями...», писательница Александра Михайловна Моисеева (Мирэ), в отношениях с которой, очевидно, был нарушен столь хрупкий баланс близости и целомудрия, возобладал «двойной соблазн любви и любопытства», так что сам поэт запутался в своих чувствах и позднее оценил это сближение как «самый позорный факт» жизни: ведь оно «убило то чувство (надо полагать, к М. Л. Ауэр. – С. П.) и само не расцвело». Будет ещё и самый яркий пример в этом ряду: Маргарита Васильевна Сабашникова, но о ней – разговор особый.

Волошин относится к своей душе как художник и одновременно – искусствовед. «В истории моей души» он импрессионистически прописывает то, что уже случилось или едва намечено, как правило, не допуская чётких штрихов, а потом обстоятельно анализирует постоянно меняющийся пейзаж души: «И меня охватывало какое-то счастливое сияние. Неужели это любовь? В тот день я обедал вечером вместе с Досекиным, и, когда вдруг среди разговора вспоминал то, что было утром, меня охватывало такое безумное счастье, что я не мог сидеть на стуле». Впрочем, здесь уже без полутонов.

Пару лет спустя Волошин с удивлением заметит, что все его друзья – женщины. С девушками он говорит обо всём. С женщинами – о многом. С мужчинами – ни о чём. Безусловно, поэт был склонен к интенсивному душевному общению, прежде всего с женщинами; по поводу дружбы и разговоров с мужчинами он, возможно, лукавит, что подтверждают его весьма тёплые и весьма интеллектуальные отношения, в частности, с Вяземским, Пешковским, Косоротовым. Кстати сказать, воспользовавшись желанием последнего «сбежать из Парижа от какой-то дамы», Макс отправляется вместе с ним летом 1902 года в Италию, посещает Корсику, Сардинию, Рим, где попадает «в самый центр католического мира» и осознаёт его как «спинной хребет всей европейской культуры». Поэт гордится тем, что у него завелись «обширные связи в разных монастырях, церквях и коллегиях Рима». Но не будем заострять внимание на очередном волошинском турне. Обратимся лучше к ещё одному значительному персонажу, который в это время появляется в жизни поэта.

Представим себе за кафедрой невысокого тридцатипятилетнего мужчину с горделивой осанкой, львиной гривой и бородкой клинышком. Это Константин Дмитриевич Бальмонт. Он читает лекцию и говорит, возможно, следующее: «В том и величие, и тайна, и восторг любви, что жизнь и смерть становятся равны для того, кто полюбит...» А может быть, на этот раз он говорит не о Саломее, а раскрывает перед аудиторией тайны творчества Шелли. Среди слушателей обращает на себя внимание сияющее бородатое лицо человека лет на десять моложе. По окончании лекции – стремительный набег на вытирающего пот мэтра. Бальмонт даже отпрянул.

– Прошу покорнейше извинить! Я только что прослушал вашу лекцию. Удивительно интересно! Ах, простите... Я – Макс Волошин!

«Имя Макса Волошина я услышала впервые от Бальмонта, – вспоминает его вторая жена Екатерина Алексеевна. – Он писал мне из Парижа осенью 1902 года, что познакомился в Латинском квартале (кажется, на одной из своих лекций) с талантливым художником М. Волошиным, который „и стихи пишет“... Бальмонт, видимо, заинтересовался и привязался к Максусу. Он писал, что они много бывают вместе, бродят по городу. Макс показывает ему уголки старого Парижа, доселе ему не известные. Писал, что разность взглядов и вкусов – Макс принадлежал к латинской культуре, изучал французских

живописцев и поэтов, а Бальмонт был погружён в английскую поэзию, переводил Шелли, изучал Э. По – не мешала их сближению». Не помешало и диаметрально противоположное отношение двух поэтов к алкоголю. Вот характерная сценка, которую можно назвать «Макс – спасатель».

Парижское кафе. Вечереет. Захмелевший Бальмонт, усиленно жестикулируя и вращая глазами, читает стихи:

Своих я бросил в чуждых странах,  
Ушёл туда, где гул волны  
Тонул в серебряных туманах,  
И видел царственные сны...

Трезвый Волошин, вежливо улыбаясь, слушает.

Ночь. Патетически жестикулирующий Бальмонт повис у Макса на руке. Ну а Макс напряжённо выискивает нужный ему номер дома. Но что это? Бальмонт отбрасывает руку своего спутника и устремляется вслед за дамой, у которой расстёгнута сумочка.

– Ваш ридикюль!.. Ваш ридикюль!!!

Женщина в страхе бежит от ковыляющего, взлохмаченного поэта. Что-то кричит, естественно, по-французски. Появляется полицейский, которого словосочетание «ваш ридикюль» неожиданно приводит в ярость.

Действие переносится в полицейский участок. Страж порядка что-то докладывает старшему должностному лицу, а Макс Волошин силится разъяснить мрачному Бальмонту случившееся:

– В переводе на французский «ваш ридикюль» означает «смешная корова», а «коровами» на парижском аргю называют полицейских.

– Ваша профессия? Чем занимаетесь? – обращается к Бальмонту старший чин.

– Je faire livres.

– Он говорит, что делает книги.

– Прекрасно. Отправьте его в переплётный цех.

Общая суматоха. Вмешивается Волошин. Перелетая, как мячик, от одного служителя порядка к другому, он пытается разрядить обстановку:

– Месье, этот господин – большой русский поэт. Он не переплетает книги. Он их пишет. Мадам, он не посягал на вашу непорочность. Он заботился о безопасности вашего имущества.

Наконец, порядок и взаимопонимание кое-как восстановлены, и двое поэтов исчезают в парижской ночи.

«Когда Бальмонт бывал в состоянии опьянения, – вспоминает Екатерина Алексеевна, – ...мало у кого хватало сил бегать с ним часами или сидеть до утра в ресторане, слушать его бред, всегда соглашаться с ним, так как Бальмонт не терпел возражений... мгновенно приходил в бешенство, если его уговаривали пойти домой. Больше, пожалуй, на него действовали в такое время ласковый тон, внимание к его словам, подчинение его капризам». Макс Волошин идеально подходил для роли «огнетушителя», увещателя и провожатого.

– Макс водит Бальмонта по ночным кабакам и спаивает его, – сообщали живущей тогда в Москве жене поэта «доброжелатели».

Намекали и на что-то ещё. Впоследствии Волошин, как обычно сглаживая острые углы, разъяснил Екатерине Алексеевне, что Бальмонт полдня проводит в библиотеке и читает до вечера. А не спит только тогда, когда на него находит его беспокойное состояние.

– А такие ночи вы проводите вместе? – Екатерина Алексеевна постаралась вложить в этот вопрос самую обыденную интонацию.

– Разумеется, его в такое время нельзя оставлять одного, Вы, верно, это знаете.

«И он это сказал так просто и искренне, что я уже не сомневалась, что слухи, дошедшие до меня, ложны.

Когда потом, много позже, я видела, как Макс, всегда трезвый, ночью, иногда до утра, сопровождал Бальмонта в его скитаниях, заботливо охраняя его от столкновений и скандалов на улице или в ресторане, приводил его или в дом, или к себе, – я поняла, что так было с самого начала их знакомства. И Бальмонт, раздражавшийся на всех во время своих болезненных состояний и выводивший из себя самых близких ему людей, вызывая их своей запальчивостью на ссору, чуть ли не на драку, – никогда не злился на Макса...»

Воспоминания Екатерины Алексеевны Бальмонт дают бесценный материал для представления о человеческих качествах Максимилиана Волошина. Заслуживает внимания сам эпизод их знакомства: «Как-то раз я пошла отворить дверь няне с моей девочкой, возвратившейся с прогулки. К своему удивлению, я увидела Нину на руках у какого-то чужого человека. В первую минуту я испугалась, что с девочкой что-то случилось, так как знала, что добровольно она ни за что не пошла бы на руки к незнакомому, да ещё такого странного вида: маленький, толстый, в длинном студенческом зелёном пальто, очень потёртом, с чёрными, вместо золотых, пуговицами, в мягкой широкополой фетровой шляпе. Он ловким мягким движением поставил девочку на пол, снял шляпу, тряхнул кудрявой головой и, поправив пенсне, подошёл ко мне близко, робко и вместе с тем как-то твёрдо посмотрел мне в глаза, сказал: „Вы – Екатерина Алексеевна, я из Парижа, привёз вам привет от Константина. С Ниникой я уже познакомился – Волошин“».

Макс просидел в гостях несколько часов. «Мою девочку, которую я хотела удалить, он просил оставить. „Дети никогда не мешают“, – сказал он. И действительно, на этот раз Ниника не мешала, она уселась Макс на колени и прослушала много стихов – его и Бальмонта – и переводы из Верхарна».

Именно здесь Волошин познакомился со своей будущей женой Маргаритой Сабашниковой. Вообще же, в течение зимы 1903 года он близко сошёлся со многими поэтами: Валерием Брюсовым, Андреем Белым, Юргисом Балтрушайтисом, с редактором журнала «Весы» Сергеем Поляковым, с владельцем издательства «Гриф» Сергеем Соколовым (Кречетовым). К весне вернулся из Парижа Бальмонт. И закрутилась карусель. «Если собирались не у нас, то мы все встречались у кого-нибудь из общих друзей, – вспоминает Екатерина Алексеевна, – Макс всюду был желанным гостем. Его всюду заставляли читать свои стихи, что он делал всегда с огромным и нескрываемым удовольствием. К поэтам он вообще относился с совсем особенным чувством благоговейного восторга. Сам он в их обществе стушёвывался, слушая их с глубочайшим вниманием. А если высказывал свои мысли, то всегда очень независимо, тоном мягким, но решительным. Тогда он не прибегал ещё так часто к парадоксам, которыми позднее любил поражать своих собеседников».

Не «изменял» поэт и своей любви к Нинике. Он мог прийти к девочке в отсутствие родителей, сесть прямо на ковёр в детской и начать возню. «Макс ползал на четвереньках и рычал, Нина садилась к нему на спину, держась за его волосы – „гриву льва“. Когда она той весной заболела, никто лучше Макса не умел уговорить её принять лекарство. Когда Макс с ней не играл, он рассказывал ей сказки и истории своего сочинения. Говорил он с ней совсем так же, как говорил со взрослыми, внимательно выслушивал её и возражал ей».

Спустя два года, в Париже, этот «роман» продолжился. Девочка запросто заходила к жившему неподалёку от них поэту, и они играли. При этом Волошин реагировал на все её капризы. «Раз, помню, мы пили чай у Макса. Он положил передо мной моё любимое печенье, перед Ниной – другое. Но Нина закапризничала: „Хочу, чтобы эти были мои“. Макс моментально вскочил и, не надевая шляпы, сел на велосипед и укатил. Через несколько минут он вернулся с большим пакетом этого печенья и сказал Нине: „Это будет твоим“. Свёрток был так велик, что Нина его еле удерживала в руках. Макс ушёл с ней за перегородку, они пошептались, затем Нина появилась красная и взволнованная и не спускала глаз с головы Таиах, в которую Макс, как оказалось потом, опустил печенье. Раздобыть его оттуда была длинная процедура: Нина влезала на плечи к Максиму и оттуда доставала „своё“ печенье. И этот запас никогда не истощался, так как Макс возобновлял его. Через много лет

Нина уверяла, что в голове Таиах всегда лежали пуды печенья».

Стоили эти кондитерские изделия недёшево. Однако художник, отказывая себе во многом, с лёгкостью тратил деньги на других. А их у него было всегда в обрез. Продавцы же нередко давали в долг столь колоритному и честному покупателю: дело в том, что, едва получив деньги, Макс бежал расплачиваться со своими кредиторами, которые, кстати сказать, уговаривали его оставить себе хотя бы десять-пятнадцать франков. При всём том Волошин никогда не отказывал тем, кто просил у него займы. Он «вообще делился всем, что у него было, – и не от избытка своего. Как бы трудно ему ни жилось, он ни в чём не менялся, никогда не жаловался... И не только деньги давал Макс охотно, но время своё и силы. Он выслушивал стихи начинающих поэтов. Помню, как одна молоденькая девушка читала ему свою трагедию в 5-ти актах в продолжение долгих часов».

Конечно, не всех очаровывал Макс Волошин сразу и безоговорочно. Не ко всем моментально входил в доверие. Та же Екатерина Бальмонт вспоминает, как искала в Париже квартиру, а Макс ей, разумеется, в этом помогал. «Наконец мы напали на одну, очень нам подходящую. Но хозяйка этого пансиона, пожилая и очень чопорная дама, разговаривая со мной, всё косилась на Макса и вдруг отказала мне решительно сдать комнаты. „Вам не подойдёт, у нас буржуазные порядки, у нас рано ложатся спать“ и пр. Макс, видя моё отчаяние, что и это помещение срывается, стал убеждать хозяйку на своём „замечательном“ французском языке: Макс говорил свободно и с недурным произношением, но путал члены и всегда вместо „Le“ говорил „La“ и наоборот. Французы, особенно простолюдины, не понимали его, и вообще с его французским языком было много курьёзов. Хозяйка пансиона не слушала его. „М-г Ваш муж?“ – спросила она. „Нет, друг моего мужа“. – „Но это невозможно!“ На другой день я пошла к ней со своей девочкой просить приютить нас хоть на время. Она согласилась, и мы прожили у неё два года и очень сблизилась с ней. Она была полька, жившая в Париже, умная и образованная женщина. Она очень заинтересовалась Максом, когда познакомилась с ним ближе, и созналась мне, что не хотела пускать нас к себе из-за „ce drole de bonhomme“ (этого чудака. – С. П.). Он поразил её своим странным видом. Несмотря на свой опыт, она не знала, к какому разряду людей его отнести. Всё в нём казалось ей непонятным и противоречивым, она даже не верила, что он поэт, как т-г Valmont: „Слишком у него пронизательный взгляд. Художник, а одет так безвкусно!“ Макс ходил в широких бархатных брюках, как носили тогда рабочие, и при этом – в модных жилетах и пиджаках, а поверх надевал вместо пальто накидку с капюшоном и цилиндр. „Похож на доброго ребёнка, но есть что-то и от шарлатана и магнетизёра“. На это я ей сказала, что у Макса действительно есть магнетическая сила, он наложением рук излечивал нервные боли, что я и многие мои знакомые испытывали на себе. После того как он однажды, рассматривая ладони нашей хозяйки, стал полусуто говорить о её характере и её прошлом „вещи, которые никто-никто не знал“, – она убедилась, что Макс – человек необычайный, на самом деле оригинал, и притом искренний и правдивый, что её больше всего удивляло».

Рисуя сам, Волошин проявил себя и талантливым педагогом. Когда Нине подарили акварельные краски, она забросила карандаши и принялась малевать «фантастические цветы и райских птиц с длинными хвостами, которые не помещались на листе писчей бумаги». Екатерина Алексеевна прятала от дочери большие листы, в то время как Макс внимательно изучал Нинины «картины», восхищаясь подбором красок в перьях и хвостах. Он советовал не стеснять творческую свободу девочки, воздерживаться от всяких замечаний и поправок. Более того, он принёс Нине огромные листы бумаги и, поскольку они не помещались на столе, прикрепил их к комоду. Нина влезала на стул и создавала гигантские шедевры. «Она дарила свои рисунки только Макс, и он должен был (по её требованию) убирать их вместе со своими, а когда Нина приходила к нему в мастерскую, она проверяла – на месте ли рисунки. Через 2–3 года размеры её картин сократились, и она стала рисовать крошечные картинки, которые можно было рассматривать чуть ли не в лупу. И я вспомнила, как Макс говорил, что „художники бывают непонятно причудливы“».

Шли годы. Нине минуло шестнадцать. Мать жаловалась, что она плохо учится в школе, охладела к музыке и рисованию. «Вечный роман матери с ребёнком, – прокомментировал ситуацию Макс Волошин и грустно добавил: – В таких недоразумениях всегда виноваты родители. Они недостаточно знают и уважают своих детей. Матери не подозревают, как они мучают детей своей любовью». Макс думал в этот момент о своём, однако на вопрос Екатерины Алексеевны, что же ей делать, ответил просто: «Ей хочется освободиться от вас, ну и освободите её, пусть делает, что она сама знает». А на просьбу повлиять на Нину ответил отказом: «Влиять я не умею и не хочу. Предоставьте её себе, и она найдёт себя». Не в этих ли педагогических концепциях основа историософского мировоззрения Волошина?..

Что же касается творческих взаимоотношений с Бальмонтом, то этому сближению Волошин-поэт немало обязан. Музыкально-фоническое построение бальмонтовских стихов, их звуковая живопись – всё это не было чуждо художественному вкусу молодого поэта. Не случайно именно Бальмонту посвятил Волошин своё стихотворение со знаменательным названием «Рождение стиха» (1904), когда из мрака возникают длинные «протяжно-певучие... волокна» строф, вспыхивающие «попарно / В влюблённом созвучьи» танцующие слова.

Вспыхивающее «созвучье», «запах цветов, доходящий до крика», «холодный, душистый и белый» стих, напоминающий цветок гиацинта... Соответствия звукового строя цветовым ассоциациям, запахам и образным картинам были, скорее всего, восприняты Волошиным от французских символистов (в начале XIX века на этот эстетический эффект обратили внимание немецкие романтики, в частности Гофман). Их предтеча Шарль Бодлер написал в середине столетия сонет, который так и назвал «Соответствия»:

Подобно голосам на дальнем расстоянии,  
Когда их стройный хор един, как тень и свет,  
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,  
Глубокий, тёмный смысл обретшие в слиянье...

Эта мысль, точнее, ощущение было подхвачено П. Верленом, а затем использовано А. Рембо в его хрестоматийно известном сонете «Гласные», где каждому звуку также соответствуют определённые цвета и образные ассоциации. В установлении этих «соответствий» заключалась одна из попыток выразить «сверхчувственное», что и составляло природу символистской поэзии.

Из недра сознания, со дна лабиринта  
Теснятся виденья толпой оробелой... –

читаем мы у Волошина, ощущающего в своей душе «мрак грозовой и пахучий», из которого взвиваются «зарницы» стиха. Однако он был далёк от того, что, например, ставил во главу угла символист Жюль Лафорг, предпочитавший «проникнуться бесцельностью» и «ничего не знать», довольствоваться ролью инструмента трансцендентного мира или стать голосом подсознательного. (Правда, сама по себе лирика Лафорга русского поэта восхищала – не случайно на книге его стихов Макс написал проникновенное четверостишие: «Эти страницы – павлинье перо, – / Трепет любви и печали./ Это больного Поэта-Пьеро / Жуткие salto-mortale».) Волошину был чужд анархо-экспериментаторский дух поэзии А. Рембо, и никогда бы не согласился он с установкой «шарлевилльского гения» на искусственное ослабление контроля разума для того, чтобы «передать неясное неясным».

В символизме Волошина привлекала другая сторона – выражение «сверхчувственного» с помощью «духа музыки», мелодики стиха, внушающей определённое настроение, неуловимость смысловых границ образа, его неисчерпаемость. В этом отношении он чувствовал близость к поэзии Верлена и Бальмонта. Сближение Волошина с А. Бенуа, М. Добужинским, К. Сомовым и другими художниками, объединившимися вокруг журнала

«Мир искусства», способствовало закреплению в его творчестве принципов импрессионизма и символизма, поэтических навыков живописать звуком и цветом, что в значительной степени проявилось в первой книге – «Стихотворения. 1900–1910».

В мае 1903 года Волошин берётся за перевод стихотворений бельгийского поэта Э. Верхарна, также отдавшего дань символистским исканиям (работа над переводами продолжится несколько лет, а завершится только осенью 1916 года); в 1904 году он обращается к сонетам Ж.-М. де Эредиа. Сам выбор поэтических текстов свидетельствует о двойственной ориентации молодого Волошина: парнасская лепка антично-мифологической и эстетско-ренессансной образности («Бегство кентавров», «Ponte Vecchio» Эредиа) соседствует с символистско-декадентскими мотивами вселенской скорби и крушения мира («Осенний вечер», «Ноябрь», «Ужас», «Человечество» Верхарна). Сотрудничает поэт и с русскими символистами, печатается в их журналах. В феврале-марте 1903 года участвует в работе Литературно-художественного кружка, включается во многие начинания, поддерживаемые К. Бальмонтом, В. Брюсовым, А. Белым. Последний, кстати, оставил весьма колоритные заметки о Волошине в своей книге «Начало века».

Белый пишет о Волошине в период их знакомства весной 1903 года: «...умный, талантливый юноша... насквозь „пропариженный“... Индия плюс Балеары, делённые на два, равнялись... кварталу Латинскому в нём». М. Волошин внезапно появлялся, внезапно исчезал, и казалось странным, что он успевал входить «во все тонкости наших кружков, рассуждений, читая, миря, дебатирова, быстро осваиваясь с деликатнейшими ситуациями, создававшимися без него, находя из них выход, являясь советчиком и конфидендом; в Москве был москвич, парижанин – в Париже».

„Свой“ многим!.. свой „скорпионам“ и свой радикалам, – обхаживал тех и других; если Брюсов, Бальмонт оскорбляли вкус, то Волошин умел стать на сторону их в очень умных, отточенных, неоскорбительных, вежливых формах; те были колючие: он же – сама борода, доброта, – умел мягко, с достоинством сглаживать противоречия; ловко парируя чуждые мнения, вежливо он противопоставлял им своё: проходил через строй чуждых мнений собою самим, не толкаясь... Всей статью своих появлений в Москве заявлял, что он – мост между демократической Францией, новым течением в искусстве, богемой квартала Латинского и – нашей левой общественностью... Везде выступая, он точно учил всем утончённым стилем своей полемики, полный готовности – выслушать, впитать, вобрать, без полемики переварить; и потом уже дать резолюцию, преподнести её, точно на блюде, как повар, с приправой цитат – анархических и декадентских... где переострялись углы, он всем видом своим заявлял, что проездом, что – зритель он: весьма интересной литературной борьбы; что при всём уважении к Брюсову, с ним не согласен он в том-то и в том-то; хотя он согласен в том, в этом; такой добродушный и искренний жест – примирял; дерзость скромная – не зашибала... начитанность много выдавшего, много изъездившего, – отнимали охоту с ним лаяться... Максимилиан Волошин умно разговаривал, умно выслушивал, жаля глазами сверлящими, серыми, из-под пенсне, бородой кучерской передёргивая и рукою, прижатой к груди и взвешенной в воздухе, точно ущипывая в воздухе ему нужную мелочь; и выступив, с тактом вставлял своё мнение. Он всюду был вхож».

Белому нравились стихи Волошина, но не удовлетворяло их исполнение: «...хорошее стихотворение он убивал поварского подачей его, как на блюде, отчего сливались достоинства строчек с достоинством произношения». Макс нашёл общий язык и с отцом Андрея Белого, профессором математики Николаем Васильевичем Бугаевым, развивавшим перед ним свою «монадологию». «Значительным шёпотом», «внушительно» скрипя стулом, он сообщил учёному, что придерживается подобных же взглядов в своей поэзии; даже в качестве примера «стихи прочёл он отцу, зарубившему воздух руками в такт ритму:

– Так-с, так-с... – вот и я говорю: превосходно!»

А когда к этому прибавились волошинские рассказы про М. М. Ковалевского, когда-то близкого Н. В. Бугаеву, старик совсем растрогался:

– Это вот – да-с, понимаю: человек приятный, начитанный, много выдавший!

Шутки шутками, но прав Андрей Белый в главном: «Волошин был необходим в эти годы Москве: без него, округлителя острых углов, я не знаю, чем кончилось бы заострение мнений: меж „нами“ и нашими злопыхающими осмеятелями; в демонстрации от символизма он был – точно плакат с начертанием „ангела мира“; Валерий же Брюсов был скорее плакатом с начертанием „дьявола“; Брюсов – „углил“; Волошин – „круглил“; Брюсов действовал голосом, сухо гортанным, как клёкот стервятника; „Макс“ же Волошин, рыжавый и розовый, голосом влажным, как розовым маслом, мастил наши уши...»

Андрей Белый узнал о Волошине благодаря Брюсову, который охарактеризовал Макса следующим образом: «Юноша из Крыма... Жил в Париже, в Латинском квартале... Интересно... рассказывает о Балеарах... Уезжает в Японию и Индию, чтобы освободиться от европеизма... Он умён и талантлив». Из письма Брюсова к жене: «Видал Макса Волошина, интересный господин – скиталец и поэт (познакомился через Бальмонта)». Как известно, в указанные здесь восточные земли Волошин не попал, от «европеизма» – во всяком случае, культурного – также не избавился. Отношения же его с Брюсовым с самого начала развивались неоднозначно. Брюсов помог Максиму с первыми серьёзными публикациями, однако, когда «увлечение» Волошиным в поэтических кругах Москвы стало нарастать, Валерий Яковлевич, стремившийся руководить литературной политикой, решил, что «мода» на Макса длится слишком долго. «Вначале одобрил его и обласкал», он, как вспоминает Е. А. Бальмонт, «вдруг стал обращаться с ним свысока. Меня поражало то, что Макс как будто не замечал этой перемены тона...».

Так или иначе, Волошин высоко ценил Брюсова как крупного поэта и тонкого ценителя стиха. В его записной книжке зафиксирован разговор с «мэтром», состоявшийся в начале 1907 года. Макс, в частности, отмечает, что, по оценке Брюсова, он принадлежит к «категории Гюго, Верхарна», поскольку его стихи «основаны сплошь на метафоре», которой он уделяет больше внимания, чем ритму. Волошин здесь же приводит брюсовский анализ одного из его «парижских» стихотворений 1905 года с упором на семантико-фонетический рисунок в первой строфе:

В серо-сиреневом вечере  
Радостны сны мои нынче.  
В сердце сияние «Вечери»  
Леонардо да Винчи.

«Здесь все звуки оправдывают один другой, – отмечал Брюсов. – В начале это повторение звуков „с“ и „р“, которые дают ощущение вечера. Потом „радостны сны“. Это – „стны сны“ – было бы некрасиво, если бы ударение не стояло так далеко – „радостны“ и это – „сны“ не скрадывалось бы совершенно. И затем все звуки подготавливают и разрешаются в конечном слове „Леонардо да Винчи“. И тут же лёгкое изменение размера, нарушающее строгий порядок. Эти четыре стиха я могу считать образцом». Весьма лестный комплимент от такого мастера формы, как Валерий Брюсов, сказавшего однажды, что ни у кого, кроме него самого и Волошина, нет правильного сонета, то есть в поэтической «высшей математике» они с Максимом лучшие. Это – по Брюсову.

Максимилиан Волошин живёт активной интеллектуально-творческой жизнью, но пока в основном учится: «В эти годы – я только впитывающая губка, я весь – глаза, весь уши. Странствую по странам, музеям, библиотекам: Рим, Испания, Балеары, Корсика, Сардиния, Андорра... Лувр, Прадо, Ватикан, Уффици... Национальная библиотека. Кроме техники слова, овладеваю техникой кисти и карандаша». Философско-эстетическая отдача, художественная переработка накопленных впечатлений будут заметны чуть позже. В «Истории его души» уже выделяются определённые этапы духовного становления. Буддистка Александра Васильевна Гольштейн в сентябре 1902 года знакомит художника с колоритнейшей фигурой – хамбо-ламой Тибета Агваном Доржиевым. Забайкальский бурят, окончивший буддийскую философскую школу, достигший высшей ступени познания, один



из семи верховных лам Тибета. «Буддизм в его первоисточнике» стал для Волошина не просто какой-то новой, занятой теорией. «Это было моей первой религиозной ступенью», – пишет он в «Автобиографии».

Впечатлительный Макс с головой погружается в открывшуюся ему бездну. Он водит своего экзотического знакомого по Парижу, но на этот раз поэт не столь словоохотлив, как обычно. То, что он услышал от Доржиева, тревожит, заставляет переоценивать привычное и, казалось бы, давно усвоенное. Лама «много сказал такого об Нирване, что сильно перевернуло многие мои мысли, – пишет Волошин Петровой. – От него я узнал, что в буддизме всякая пропаганда идеи считается преступлением, как насилие над личностью. Какая моральная высота сравнительно с христианством: религией пропаганды и насилия!» Вот такое сравнение... Однако не будем спешить с осуждением – о христианстве Волошин ещё успеет поразмыслить: оно будет соотноситься и с «горючим ядом», и с «откровенным вечной красоты». Обратим пока внимание на другое.

Вряд ли права Елена Оттобальдовна, упрекавшая сына в отсутствии «способности увлечься чем-нибудь всецело, до самозабвения». Она считала, что Макс ищет «всё новых впечатлений, новых людей», но всё это «скользит» по нему, «не оставляя глубокого следа». Дело в том, что из новых идей, впечатлений, людей, книг, учений Волошин выбирал крупинки Истины; он обнаруживал в них те «кирпичики», которые шли на закладку фундамента его мировоззрения. «Всякая пропаганда идеи считается преступлением, как насилие над личностью»... Этот тезис, подкрепляющий собственные убеждения Макса, которые тогда ещё только формировались, будет во многом определять его поведение и характер отношений с людьми. Идеями влиять на Нину Бальмонт или навязывать свою позицию Маргарите Сабашниковой – столь же безнравственно, как пропагандировать милитаристские лозунги или насильственно вводить в жизнь принципы социализма. Тогда же, в начале века, поэт в очередной раз задумывается о европейской цивилизации, жестокой политике Запада в отношении восточных народов: «Никто не умеет так дотла уничтожать чуждые культуры, как Европа». Сколько же крови пролилось за фасадом европейской истории!..

Через три месяца после знакомства с ламой Волошин настраивается на кругосветное путешествие. Он рассчитывает провести зиму на Дальнем востоке и вернуться в Европу «через Полинезию и Южную Америку». В письме к Пешковскому от 2 декабря 1902 года Макс подводит под свои намерения теоретическую базу: «Я еду искать внеевропейской точки опоры, чтобы иметь право и возможность судить Европу. Япония даст мне внеевропейскую точку для искусства, Китай – для государства, Индия – для философии». Всё чётко, ясно, обоснованно и... утопично. Однако никто ведь не запретит поэту засесть за книги и читать «всё по Индии и Японии». Восточная философия наводит на грустные размышления по поводу социализма: «власть толпы может быть ещё вреднее власти одного»; «справедливый» раздел капитала не устранил насилия над «внеевропейскими» народами. Макс уже тогда не верит в то, что технический прогресс и прогресс социальный могут совпадать. «Триумфы техники», развитие промышленности, строительство железных дорог – всё это само по себе едва ли выведет человечество на дорогу к счастливому будущему.

Как уже говорилось, далеко не все понимали Макса Волошина в его философских, художественных исканиях, Волошина, задумывающегося о современной политике и мироустройстве, об открывающихся для человечества перспективах. Ядовитую (хотя и остроумную) пародию на Макса оставил его бывший однокашник по университету, приверженец Брюсова поэт Эллис (Л. Кобылинский). Андрей Белый приводит её в своих воспоминаниях: «Это ж – комми от поэзии! Переезжает из города в город, показывает образцы всех новейших изделий и интервьюирует: „Правда ли, что у вас тут в Москве конец мира пришёл?“ Он потом, проезжая на фьякре в Париже, снимает цилиндр перед знакомым; и из фьякра бросает ему: „Слышали последнюю новость? В Москве – конец мира!“ И скроется за поворотом». «Коммивояжёр от поэзии» называла Волошина и Зинаида

Гиппиус.

«Это ряд искусно построенных парадоксов, переплетённых завитушками красивых слов, – писала брюсовская „Рената“ Нина Петровская по поводу волошинской статьи „Аполлон и мышь“. – Мысли в ней порхают, как бабочки, осыпанные слишком яркой искусственной пылью. Но это всё и есть обычный стиль Макса Волошина, достаточно знакомый читателям...» Литературовед Б. Эйхенбаум уже в мае 1915 года весьма резко выскажется о волошинской книге «Лики творчества»: М. Волошин «хочет быть самым французским из всех русских», его слог «лишён признаков искреннего и глубокого воодушевления», суждения «о сущности театра» банальны, в оценке литературных явлений – «полное отсутствие собственного лика». Тут остаётся лишь развести руками: в банальности и отсутствии самобытности Волошина можно было упрекнуть только при очень большом желании...

«Помилуйте! – приводит Александр Валентинович Амфитеатров слова Марии Потапенко (жены модного в то время романиста), – на что похоже? Мужик – косая сажень в плечах, бородачица – как у разбойничьего есаула, румянца в щеках достаточно на целый хоровод деревенских девок... А говорит всё о мистицизме да об оккультизме – и таким гаснущим шёпотом, словно расслабленный и сейчас перед вами умрёт и сам превратится в привидение. Даже не разберёшь в нём, что он – ломается, роль на себя напустил, или бредит взаправду? Чудодей какой-то!»

С самим Амфитеатовым, известным прозаиком и публицистом, Волошин познакомился в Париже, в марте 1905 года. В «его парижские молодые дни» Макс был, по воспоминаниям писателя, «самый жизнерадостный и общительный молодой человек из всей литературно-художественной богемы не только русского (с ним Макс, пожалуй, меньше знал), но и „всего“ Парижа. Цвёл здоровьем телесным и душевным и так вкусно наслаждался прелестью юного бытия, что даже возмущал некоторых». В парижском обществе Волошин был известен под прозвищем «Monsieur c'est très intéressant!» («Господин это очень интересно!») в связи с его манерой «откликаться этой фразой, произносимую неизменно в тоне радостного удивления, решительно на всякое новое известие. Это восклицание действительно хорошо – цельно – определяло всегдашнее существо: воплощённую жажду жизни, полную кипения и любопытства бытопознания».

Фантазёр и мистик, впрочем, страстно интересующийся и земной жизнью, Макс Волошин как-то взялся показать Амфитеатову ночной Париж. При этом заметил, что его любимая ночная прогулка – на Иль де Жюиф, островок неподалёку от собора Парижской Богоматери. Амфитеатов удивился:

– На Иль де Жюиф? Да что вы там делаете? На нём и днём-то ничего интересного нет.

– Я слушаю тамплиеров.

– Каких тамплиеров?

– Разве вы не знаете, что 11 марта 1314 года на Иль де Жюиф были сожжены гроссмейстер Жак де Малэ со всем капитулом ордена тамплиеров?

– Знаю, но что же из этого следует?

– В безмолвии ночей там слышны их голоса.

– Да ну?

– Помилуйте, это всем известно.

– И вы слышите?

– Слышу.

– С чем вас и поздравляю.

«Воображательство» Макса, по мнению Амфитеатрова, иногда выходило за рамки безвредной занимательности. Он вспоминает случай, когда Волошин вызвался прочитать в Высшей Русской школе лекцию на тему «Предвидения и предсказания Французской революции». Александр Валентинович, принимавший участие в работе школы, обрадовался: «...тема как раз по нашей аудитории, которая по своему революционному настроению никакой истории и слушать не хотела, если в ней не было „предвидений и предсказаний“ из

революций прошлых для будущей революции в России». Волошин – прекрасный оратор, обладает хорошим слогом, досконально изучил эпоху. Чего ж ещё надо? Все настроились на блестящее выступление. «Ох, оно и вышло блестяще! Но – как Макс за этот блеск не был освистан или обработан как-нибудь ещё хуже, я и сейчас недоумеваю.

Взобрался чудодеем на кафедру и – перед двумя сотнями меньшевиков, большевиков и эсеров, сплошь овеванных духом „исторического материализма“, – давай рассказывать... спиритические анекдоты, вроде видения Казота, – „бабьи басни“, одна фантастичнее другой... В зале смех, перешёптыванье, язвительные возгласы. Я сижу, как на иголках, ежеминутно ожидая скандала. Однако Бог миловал; под конец Волошин ввернул свои красивые стихи „Народу русскому“ („Ангел Мщенья“ – С. П.), и ничего, сошло: за эффектный стихотворный финал ему даже похлопали. Но мне студенческий комитет устроил сцену, язвительно осведомляясь – какое отношение имеют подобные лекции к социальным наукам и намерен ли я допускать их впредь».

Естественно, не обошлось без объяснения с Максом. Впрочем, выдержать разговор «в тоне лютости» не удалось. Волошин глядел на собеседника невинными глазами и решительно не понимал, что же случилось предосудительного, «в чём он прегрешил.

– Да в том, что вместо исторической лекции вы битый час морочили публику заведомым вздором.

– Извините, я никого не морочил и никакого вздора не говорил.

– Ну уж это, Макс, вы рассказывайте кому-нибудь другому, а я оккультную литературу знаю и могу, хоть сейчас, указать вам, откуда какой свой анекдот вы заимствовали.

– Я и не отрицаю, что мои факты (а не анекдоты, как вы называете) давно известны, но я проверил их по новым непреложным источникам и воспользовался случаем публично их подтвердить.

– Желал бы я видеть эти ваши новые непреложные источники.

– К сожалению, это невозможно.

– Так я и знал. Однако почему?

– Потому что мои источники не печатные, не письменные, но изустные.

– Что-о-о?!

– Ну да, я их черпаю непосредственно из показаний двух очевидиц Французской революции, игравших в ней большую роль.

– Бог знает, что вы говорите, Макс!

– Уверяю вас, Александр Валентинович.

– Сколько же лет этим вашим раритетам и где вы их достали?

– Здесь, в Париже, а по возрасту – королева Мария Антуанетта родилась в 1755 году, значит, ей сейчас 151 год, принцесса Ламбаль в 1749-м, ей –157...

– Ах, вот какие у вас источники?! Понимаю. Извольте увлекаться медиумическими сеансами с вызыванием знаменитых покойниц? Макс, Макс! И не конфузно вам выдавать такую ерундовую спиритическую болтовню за исторические свидетельства?

Он – с совершенным спокойствием:

– Вы ошибаетесь: мне нет надобности в медиумических сеансах. Я просто время от времени прошу аудиенции у Её Величества Королевы или делаю визит Её Высочеству принцессе, и тогда они сообщают мне много интересного.

Смотрю ему в глаза: не пора ли тебя связать, друг любезный? Нет, ничего, ясные. И не замечается в них юмористического огонька мистификации: глядят честно, по сторонам не бегают и не столбенеют, – та или другая примета, обязательная для вралей. А Макс продолжает:

– Ведь они обе уже перевоплощены. Мария Антуанетта теперь живёт в теле графини X, а принцесса Ламбаль в теле графини Z. (Назвал две громкие аристократические фамилии с точным указанием местожительства.) А если вас вообще интересуют перевоплощённые, то советую познакомиться с графиней Н. Она была когда-то шотландскою королевою Марией Стюарт и до сих пор чувствует в затылке некоторую неловкость от топора, который отрубил

ей голову. В её особняке на бульваре Распайль бывают премилые интимные вечера. Мария Антуанетта и принцесса Ламбаль очень с нею дружны и часто её посещают, чтобы играть в безик. Это очень интересно.

Что это было? Лёгкое безумие? Игра актёра, вошедшего в роль до принятия её за действительность? Всё, что угодно, только не шарлатанство. Для него Волошин был слишком порядочен, да и выгод никаких ему эти мнимые „шарлатанства“ не приносили, а напротив, вредили, компрометируя его в глазах многих не охотников до чудодейства и чудодеев».

Возможно, всё так и было. Возможно, Амфитеатров несколько сгустил краски и сознательно беллетризировал этот эпизод. Так или иначе, волошинский образ получился здесь весьма колоритным и на самого себя похожим, если соотнести его со «свидетельскими показаниями» других людей, хорошо знавших поэта. К сказанному остаётся лишь добавить, что о тамплиерах Макс поведала теософ Анна Минцлова. «Они теперь ещё существуют, – говорила своему благодарному слушателю эта необычная женщина, – во многих церквях есть их знаки». 24 июля 1905 года Волошин писал Маргарите Сабашниковой о совместной с Минцловой прогулке по Парижу: «На месте казни тамплиеров её руки помертвели и похолодели». Что же касается волошинской лекции, то она будет опубликована в журнале «Перевал» (1906, № 2) под названием «Пророки и мстители».

А с Амфитеатровым Макс общался и за пределами Высшей Русской школы. Он часто наезжал к нему на виллу Монморанси. Беседуя с хозяевами, поэт не забывал и о их маленьком сыне Бубе. «Когда Макс бывал там, – вспоминает Екатерина Алексеевна Бальмонт, – он выдумывал игры для детей, чтобы отвлечь их от нас, матерей. Так, раз, помню, дети долго и тихо занимались одни, к нашему удивлению. Оказалось, что Макс вооружил их палками, посадил верхом на огромных сенбернардов, дремавших в передней Амфитеатровых, и уверил их, что они – конная стража, охраняют лестницу, и обещал приз тому, кто дольше просидит».

Да, таким остался в памяти близко знавших его тогда людей «парижанин» Макс Волошин – ищущим себя художником, поэтом вне группировок, экстравагантным и вместе с тем тактичным оратором, философом-парадоксалистом, трогательным чудаком с добрым сердцем.

## НЕ РАССТАВАТЬСЯ С ГРУСТНЫМ СЧАСТЬЕМ

*...О, если б нам пройти чрез мир одной дорогой!  
Сквозь сеть алмазную зазеленел восток...*

Бессильна скорбь. Беззвучны крики.  
Рука горит ещё в руке.  
И влажный камень вдалеке  
Лепечет имя Эвридики.

**Мы заблудились в этом свете...**

Хмель парижской «отравы» навсегда вошёл в кровь поэта: Парижа эпохи тамплиеров, и Парижа начала XX века – осеннего, грустного, поэтического, и Парижа – столицы европейского искусства. Однако, как и раньше, бродя по осенним паркам Версаля, Макс испытывает чувство ностальгии: «В шуме ночной непогоды / Веет далёкою Русью»... Волошин стремится на Родину и в самом конце 1902 года покидает Францию. Он понимает, что это ненадолго, но душа рвалась домой. «Снова вагоны едва освещённые, / Тусклые пятна теней»... Штутгарт... Варшава... Европа расстаётся с поэтом неласково, или, быть может, неприятливо встречает его матушка-Россия?.. На пограничном пункте станции Вержболово