

Гораций, предвидя своё продолжение в веках, в вечности.

Это обращение к человеку с пожеланием обрести Высшее Духовное Солнце, покинуть «темницу мгновенья» и причаститься вечности.

СУДЬБА ЗАМЕДЛИЛА СУРОВО

Я весь – внимающее ухо.
Я весь – застывший полдень дня.
Неистошимо семя духа,
И плоть моя – росток огня...

Я верен тёмному завету...

...И я спешу, смущаясь, мимо,
Не подымая головы,
Как будто не привыкло ухо
К враждебным ропотом молвы,
Растущим за спиною глухо;
Как будто грязи едкой вкус
И камня подлого укус
Мне не привычны, не знакомы...

Я быть устал среди людей...

Отзывы на сборник Волошина, как и следовало ожидать, оказались противоречивы. «Книга ума, а не чувства, тонкой ювелирной работы, а не вдохновенья», – выразил расхожую точку зрения анонимный критик (предположительно – С. Городецкий) в журнале «Золотое руно» (1909, № 11–12). «Стихи Максимилиана Волошина – не столько признания души, сколько создания искусства», – высказался в «Русской мысли» В. Брюсов. Была приятно удивлена стихами поэта Е. С. Кругликова: «Я тебя считала менее глубоким». «Ваша поэтическая личность не изменилась, но она стала более мощной и яркой», – заметила поэтесса М. Моравская. М. Янковская, подруга детства Маргори, высоко оценила психологический дар Волошина, отметив, что только женщине может быть понятен пафос стихотворения «Если сердце горит и трепещет...». «Как мне нужна теперь торжественная печаль Вашей музыки!» – пишет из Витебской губернии А. Герцык.

Женщины, как видим, были более лояльны к творчеству Волошина, нежели мужчины, многие из которых упражнялись в злопыхательстве. 16 апреля 1910 года в газете «Русское слово» была опубликована статья священника, публициста Г. Петрова «Духовное обнищание», в которой он выступил против «всех этих Бенуа в живописи и Максов Волошиных в поэзии», этаких гурманов, «самодовольных, сытых, избалованных жизнью бюргеров». В. Буренин в «Критических заметках» брезгливо обронил, что «Стихотворения» Волошина «сильно пахивают керосином, книжную пылью, затхлостью музеев». В. Волькенштейн увидел в сборнике одни подражания, киммерийские сонеты воспринял как «переводы с французского» и отделался общей фразой: книга «изысканная, сложная, но лишённая поэтической силы» (Современный мир, 1910, № 4). В. Полонский умело соединил плюсы и минусы: М. Волошин – «изысканнейший, утончённейший, культурнейший из всех поэтов», но, увы, «оторванный от живой жизни», он «находит удовлетворение в игре эстетическими бирюльками» (Всеобщий ежемесячник, 1910, № 5). Промелькнула и рецензия Вячеслава Иванова, в которой он (уже вторично) отозвался о Волошине и его книге строго и несколько свысока: «Волошин – поэт большого дарования и своеобразных, горьких чар», но

«его вкус не безупречен, а общее тяготение его поэзии – не жизненно».

Приятным диссонансом этому брюзжанию прозвучала похвала некоего критика, обозначившего себя тремя буквами «С-ов», который отметил способность Волошина «смотреть, чутко слушать и красиво зарисовать. И всё это прочувствовать: и пустыню, и море, и Ташкент, и Париж...».

Что ж, всему этому оценочному недоброжелательству по отношению к поэту есть вполне понятные объяснения, суть которых чётко выразил автор первой крупной работы о Волошине Е. Ланн: «Собратья его, союзники по символизму... не могли не чувствовать, что символизм для него какая-то временная остановка, что поэт неустанно изживает символизм... прорубает себе шире и шире выход за его пределы». Да и в собственно символистских, эзотерических творениях художника далеко не каждый мог разглядеть и прочувствовать «весь тайный строй сплетений, швов и скреп».

Волошин относился ко всей критике спокойно и даже с некоторым юмором: «Все признают меня если и бездарным, то во всяком случае „культурным“ поэтом». Макс, судя по его письму к А. В. Гольштейн, чувствует себя на распутье, «очень безрадостно, но тихо». Драма Лили Дмитриевой стала и его драмой, творческой и личной: «Я никогда не вернусь к тебе женой, я не люблю тебя, – пишет ему Елизавета Ивановна 15 марта 1910 года. – ...Макс, ты выявил во мне на миг силу творчества, но отнял её от меня потом...» В конце этого месяца она пишет ему более спокойное письмо: «Не мучайся, не печалься... ты мне друг, близкий и нежный... Как мужа люблю Волю» (Всеволода Васильева. – С. П.). Волошин, кстати сказать, был хорошо знаком с В. Н. Васильевым и характеризовал его следующим образом: «Это юноша бесконечной доброты и самоотвержения, который бесконечно любит её. Но, кроме сердца, у него нет ничего – ни ума, ни лица». С Волей у Макса установились прекрасные отношения, всё стало «разрешимо и теперь даже легко. Но это всё совсем неразрешимо в душе Лили и рождает в ней смертельную тоску и жажду безумия и забвения во внешней жизни». В середине мая Е. И. Дмитриева сообщает А. М. Петровой: «Эта зима привела меня к Богу». Она чувствует себя «бесконечно виноватой» перед Максом, признаётся, что «стала ломать то чувство любви, которое было уже у меня к другому, обоих измучила и ничего никому не дала...». Что касается Маргариты Сабашниковой, то она всё дальше уходит в прошлое. К ней у Макса «давно нет никакой боли, никакого упрёка».

Как всегда, в период душевной смуты единственной отдушиной поэта становится Восточный Крым. Ещё в январе Волошин писал А. М. Петровой: «Не могу больше выносить Петербурга, литераторов, литературы, журналов, поэтов, редакций, газет, интриг, честолюбий и т. д. Хочу замкнуться надолго в серьёзной и большой работе... Думаю надолго, совсем надолго уединиться в Киммерию». И уже 1 февраля 1910 года поэт выезжает из Москвы в Феодосию, а оттуда – в Коктебель. Правда, те же настроения поначалу преследуют его и там. Первые же стихи складывающегося цикла «Блуждания» посвящаются Лиле Дмитриевой.

Твоя душа таит печали
Пурпурных снов и горьких лет.
Ты отошла в глухие дали, –
Мне не идти тебе вослед... –

писал Волошин ещё в Петербурге 26 января. Однако оказалось, что не «отошла». В феврале, уже в Коктебеле, рождаются строки:

...Смирясь, я всё ж не принимал,
Забвенья холод неминучий
И вместе с пылью пепел жгучий
Любви сгоревшей собирал...

В марте лирико-драматический сюжет дополняется новыми поэтическими штрихами:

Напрасно обоюдоострый меч,
Смирив плоть, мы клали меж собою:
Вкусив от мук, пылали мы борьбою
И гасли мы, как пламя пчельных свеч...

Такое ощущение, что неумирающее чувство разбивает строгие формы стиха:

Стыдом и страстью в детстве ты крещена,
Для жгучей пытки избрана ты судьбой
И в чресла уголь мой тебе вжёт
Неутолимую жажду жизни...

Поэт осознаёт, что сопротивляться предначертаниям судьбы невозможно, «И впредь отдельных нам путей нет...». Отдельных – не в любовно-бытовом, в космическом, вечном смысле... Вероятно, понимала это и Лиля-Черубина, написавшая в «Золотой ветви» (с посвящением: «Моему учителю»):

Моя любовь твоей мечте близка
во всех путях, во всех её касаньях,
твоя печаль моей любви легка,
твоя печаль в моих воспоминаньях.
Моей любви печать в твоём лице,
моя любовь в магическом кольце
вписала нас в единых начертаньях.

«Средь звёздных рун в их знаках и названиях / моя любовь твоей мечте близка». И это уже непоколебимо. Венок семистихий «Золотая ветвь» был опубликован в журнале «Аполлон» (1909, № 2). Переключки со «Звёздным венком» Волошина здесь весьма ощутимы...

Между тем в родных местах душа художника успокаивается, гармонизируется. «Киммерийская весна» входит в сердце и в творчество поэта.

К излогам гор душа влекома...
Яры, увалы, ширь полей...
Всё так печально, так знакомо...
Сухие прутья тополей,
Из камней низкая ограда,
Быльём поросшая межа,
Нагие лозы винограда
На тёмных глыбах плантажа,
Лучи дождя, и крики птичьи,
И воды тусклые вдали,
И это горькое величье
Весенней вспаханной земли...

Раздвигаются киммерийские шири, распахиваются коктебельские выси, открываются жизненные перспективы; сама природа, кажется, этому способствует: «...И ветви тянутся к просторам, / Молясь Введению Весны, / Как семисвечник, на котором / Огни ещё не зажжены».

Всю весну Волошин следит за отзывами на свою книгу, заканчивает статьи о театре,

главным образом французском. Он анализирует пьесы Т. Бернара, А. Дюма-сына, Р. Коолюса, Э. Фабра, Ж. Фейдо, А. Эрмана, дает оценку такому сложному явлению, как театр А. Антуана. Наведывается в Судак и в Феодосию. Поэтическое вдохновение посещает его не так уж часто, а если и посещает, то в домашней обстановке надолго не задерживается. Елена Оттобальдовна пребывает в постоянном раздражении, а хозяйство, как свидетельствует Макс, «доводит её до иступления». Поэтому в доме «нет ни тишины, ни спокойствия, ни уединения». Какая уж тут работа!

Впрочем, читать всё же удаётся. А читает Волошин, как обычно, запоем, выбирая книги согласно одному ему ведомой логике. Ветхий Завет, Евангелие, Еврейская грамматика, французы. Макс штудировал «Творческую эволюцию»

А. Бергсона, проявляет интерес к трактату «О подражании Христу» Фомы Кемпийского, думает следующей зимой заняться Китаем и китайским языком – одолевает «старая тоска по Азии». Запали в душу строчки из письма Б. Лемана, полученного 10 мая: «Надо Вам научиться говорить своё, а не чужое через себя». Евангелие даёт больше в плане откровений, чем «Познание сверхчувственных миров» Штейнера. Макс и сам пересматривает многие из своих прежних позиций. 17 мая он отвечает Леману, что восстал против теософии как «парниковой, искусственной выгонки душ». Всё это, однако, не сводится к прямолинейному процессу... Макс жалуется на несвойственную ему «инертность и апатию». Что там говорить – период духовных «блужданий» далёк от завершения...

Внешних событий в жизни мало. Они замещаются впечатлениями от разговоров, встреч, поездок. 15 июня Волошин вместе с Богаевским и Кандауровым выезжают на лошадях к станции Семь Колодезей и дальше – в Кенегез, в имение Дуранте. Эти экзотические, дикие места не могут не врезаться в память: «Скифский вал – остатки стены, замыкающей Босфорское царство. Плоское уныние этой земли заставляет невольно обращать глаза к небу. Там облака поднимаются и с Чёрного, и с Азовского моря». Гора Опук, к востоку от Кенегеза, «в ужасающей пустынности солончаков и мёртвых озёр. Во времена Страбона на её хребте стояли циклопические развалины Киммерикона... Морские заливы кишат змеями... Когда в полдень солнце круто останавливается над Опуком и мгла степных далей начинает плыть миражами... посетитель реально переживает „панический“ ужас полудня». Волошин верен себе: древность он оживляет, смотрит на мир Страбона глазами художника, реальный взгляд на вещи обогащает мистическими ощущениями.

Летняя страда творчества и путешествий завершилась неожиданно: в середине июля Волошин упал с велосипеда и сильно повредил правую руку. О том, чтобы писать или рисовать, на какое-то время приходится забыть. Но как же без работы? В Коктебеле надолго оставаться нельзя. Он должен быть в столицах, поближе к газетам и журналам. Начиная с осени Макс начинает регулярно публиковаться в газете «Утро России»: «Имел ли Художественный театр право инсценировать „Братьев Карамазовых“? – Имел», «Об искусстве актёров (по поводу лекции кн. С. Волконского в Художественном театре)», «Каким должен быть памятник Толстому», «Закон и нравы (из жизни Запада)». Тематика – разнообразная, но преобладают статьи о театре, увлечение которым всё более возрастает. Ещё в мае Волошин высылает барону фон Дризену, театральному деятелю и редактору «Ежегодника Императорских театров», корректуры второй части статьи «Современный французский театр». В начале сентября Дризен пишет Максиму из Петербурга, приглашая участвовать в театральной секции Общества народных университетов, ожидает новых «интересных этюдов о французской драме».

Но Волошина интересует не только французский театр. Откроем его книгу «Лики творчества». Здесь мы находим статьи, посвящённые «Братьям Карамазовым», «Горю от ума» в постановке Московского художественного театра, трагедии «Гамлет», общетеоретическим проблемам: «Театр как сновидение», «О смысле танца», «Лицо, маска и нагота» и др. М. Волошин никогда не был ни драматургом (в его творческом наследии нет ни одной пьесы), ни режиссёром (хотя в марте 1909 года принимал участие в постановке пьесы Ф. Сологуба «Ночные пляски» в Литейном театре). Да и театральным критиком поэта по

большому счёту не назовёшь. Однако вся творческая жизнь Волошина нерасторжимо связана с понятием игры как философско-эзотерической категории, с театром как особым ракурсом восприятия мира и человеческой истории. Его тягу к театру как к особому способу мировосприятия не следует смешивать с присущим ещё юному Волошину чувством эстрады, его склонностью к лицедейству и розыгрышам. Хотя в этой связи нельзя не вспомнить о гимназических постановках из Гоголя и Тургенева, его бесконечных спектаклях-мистификациях в Коктебельской художественной колонии и самом грандиозном поэтико-драматическом миракле под названием «Черубина де Габриак».

Обо всём этом есть смысл говорить особо, остановившись на теме: театральность, лицедейство как вторая натура Волошина. Не случайно крупнейший биограф поэта В. П. Купченко адресует ему характеристику, данную Бальзаком Барбе д'Оревилю: «Никто никогда не знает, играл ли этот таинственный человек всю свою жизнь лишь роль (всегда благородную и невинную), или был искренен, и в какой мере игра смешивалась в нём с искренностью, или искренность с игрой». Сразу же оговоримся, что всё вышесказанное не имеет никакого отношения к лицемерию, жизненной дипломатии, привычке держать камень за пазухой.

Не следует забывать, что к середине 1900-х годов большой популярностью в символистских и околосимволистских кругах стала пользоваться идея «искусства-жизнестроения», ассоциировавшаяся в первую очередь с театром. Она, в частности, обсуждалась на «Башне» у Вяч. Иванова 3 января 1906 года в связи с проектом создания театра «Факелы», выдвинутым С. Дягилевым. Теорию искусства как преобразования жизни в той или иной степени разделяли не только символисты (Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок); она была близка и таким далёким от них, таким разным деятелям театра, как В. Мейерхольд и Н. Евреинов; впоследствии, сильно видоизменённую, её подхватят поэты-футуристы.

Однако, когда дело дошло до практики, обратившиеся к драматургии символисты оказались далеки от решения подобной задачи. Да и сама эта драматургия не достигла уровня мировых шедевров. «Мертвенным совершенством веет от трагедии Сологуба („Дар мёртвых пчёл“. – С. П.), – пишет в своей рецензии М. Волошин, как бы подводя определённые итоги. – Законченность, тяжёлое богатство и значительность речи приводят на память золотые лепестки погребальных венцов...» Особняком в ряду неярких символистских театральных опытов стоят произведения Л. Андреева и А. Блока.

Как драматург Леонид Андреев занимает в начале века второе место после Чехова, если принимать во внимание популярность писателя и количество его постановок. Однако сценическая жизнь его пьес не была столь уж удачной. Во всяком случае, среди них было значительно больше отвергнутых тем же МХТ, чем состоявшихся спектаклей. В 1907 году на сцене появляются пьесы «Жизнь Человека» и «Чёрные маски», а в 1909 году – «Анатэма». «Ненавистник голого символа и голой бесстыжей действительности», Андреев ищет, по его собственному признанию, «в реальном – ирреального». Однако уход в «ирреальное» оказался чреват потерей психологической убедительности, тяготением к схемам и абстракциям, что в конечном итоге и привело драматурга к разрыву с Московским Художественным театром.

Просчёты Андреева-драматурга были обусловлены обще-эстетическими изъянами. Сопоставляя его с Ф. Сологубом, М. Волошин отмечает, что последний «захватывает всю семицветную радугу света от ультракрасных до ультрафиолетовых лучей. Леониду Андрееву доступны только высшие ноты напряжения звука... Этот хриплый и прерывающийся крик надрыгает сердце своим отчаянием. В этом, а не в искусстве письма тайна того впечатления, которое производит Андреев». Художник же, по мнению критика, прежде всего музыкант. Он познаёт законы жизни, её гармонию вне зависимости от своего отношения к ней. Недостаток Андреева-художника как раз и заключается в том, что он, как считает Волошин, этих законов не ищет, а стало быть, не в состоянии нащупать почву, из которой вырастет дух. Если взглянуть на творчество писателя с этой точки зрения, то Л. Андреев даже не

символист, поскольку быть символистом значит «в обыденном явлении жизни провидеть вечное, провидеть одно из проявлений музыкальной гармонии мира». «Поэтому символизм неизбежно зиждется на реализме и не может существовать без опоры на него».

Тем не менее Волошин отдаёт должное пьесе Андреева «Жизнь Человека», выводя её за пределы символистской драматургии, «ибо герой трагедии – воля, а не безвольная и слепая марионетка, нервно выкрикивающая слова протеста». Поэта привлекает центральный символ пьесы: сгорающая свеча, которую держит в руке Некто в сером, олицетворяющий не только безучастную судьбу, но и враждебные человеку законы жизни. Волошин предлагает оригинальную трактовку этого символа: «Понятие насильственного государственного закона Леонид Андреев возводит до степени мистического закона, управляющего Вселенной, и преходящий общественный строй России он считает прообразом устройства всего мира... „Некто в сером“ – это не борьба и не закон – это представитель закона, космический жандарм с андерсеновской свечкой жизни в руке».

В Александре Блоке Волошин ценил прежде всего «вышедший из моды тип поэта-мечтателя», не утратившего дар претворения слова в «мечты и сны». Для Блока «и мечты и сон» являются безвыходными состояниями духа. Его поэзия – «поэзия сонного сознания» – тезис, как мы увидим дальше, принципиально важный для волошинского понимания театра, поэзии, искусства как такового. Волошин не оставил своих заметок о блоковской драматургии, по-видимому, не заинтересовавшись ею, хотя известно, что с пьесами поэта он был знаком. В октябре 1906 года Волошин присутствовал на чтении Блоком его драмы «Король на площади» у В. Ф. Комиссаржевской, а в конце декабря – на репетиции «Балаганчика». В январе следующего года Блок приглашает Волошина к себе на прослушивание «Незнакомки», а в мае 1908 года на чтение драмы «Песня судьбы» у Чулковых.

Как драматург Блок вышел из лирики и задачу драматургии видел в том, чтобы запечатлеть «современные сомнения, противоречия, шатание пьяных умов и брожение праздных сил» (статья «О драме», 1907). Теперь уже зрителя не удовлетворяют « пленительно нереальные», по выражению Реми де Гурмона, драмы М. Метерлинка с их «ребяческими схемами», пафос которых сводится к тому, чтобы «ничего не знать, не понимать, не бояться, не надеяться ни на что, кроме далёкого». Произведения Метерлинка не дотягивают до уровня подлинной трагедии, писал Блок, поскольку «здесь действуют не люди, а только души, почти только вздохи людей». Героями современной драмы не могут быть «безвольные, слабые люди, влекомые маленьким роком, обречённые маленькой смерти, терзающиеся от маленькой любви...».

Парадоксально, но все эти упреки можно отнести и к самому Блоку как драматургу. Волошин, что характерно, был более лоялен к театру Метерлинка, суть которого он выявил на примере анализа его пьесы «Сестра Беатриса» в постановке театра В. Ф. Комиссаржевской и «Miserere» С. Юшкевича на сцене Художественного театра. Волошин называет Чехова и Метерлинка еретиками современной драматургии, поскольку на место традиционного действия они «подставили» состояние и настроение. Метерлинк же дал зрителю образцы символистского театра в лучшем значении этого слова. Ведь театральное действие «само по себе не может совершаться нигде, как во внутренней, преображающей сфере души зрителя – там, где имеют ценность уже не вещи и существа, а их знаки и имена. В душе зрителя всё, что происходит на сцене, естественным процессом сознания становится символом жизни». К достоинствам постановки «Сестры Беатрисы» поэт относил то обстоятельство, что итоговое «примирение» происходило «не на сцене, а в нас – в нашей душе, видевшей этот сон».

Театр Александра Блока формировался, питаясь соками символистской драмы и в то же время отторгаясь от неё. Показательный пример – пьеса «Балаганчик» (1906), которая заключает в себе весьма ощутимую пародийную тенденцию. Основной приём Блока-драматурга – столкновение двух планов: пародируемого (символистского) и реального, представленного в монологах Автора. Концепция пьесы –

иронико-пессимистична: разрушен искусственный театральнo-символический мир (окно, в которое бросается Арлекин, оказывается нарисованным на бумаге), профанированы мистические откровения («Бледная Подруга», «дева из дальней страны» оказывается «картонной невестой»), увлечение Средневековьем («Он весь в строгих линиях, большой и задумчивый, в картонном шлеме, – чертит... на полу круг огромным деревянным мечом») и античностью («Арлекин выступает из хора, как корифей»), поставлено под сомнение наличие самой реальности («Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту»). Но вместе с тем «Балаганчик» – драма символистская: здесь всё – относительно, многопланово, а главное – пьесе пронизывает «идея-иллюзия», постоянно слышится мотив сновидения («Здесь живут в печальном сне»), обволакивающего и «распыляющего» сценическую реальность.

Атмосфера сна, фантазмагории, «сомнамбуличность» характерны не только для этой пьесы, но и для других драм А. Блока, персонажи которых словно бы застыли в оцепенении перед загадкой жизни и смерти, – «Короля на площади» (1906), «Незнакомки» (1906), определяемой как «драма видений», «Песни судьбы» (1908), героиня которой «убегает в метель и во мрак» и, наконец, для «средневековой» пьесы «Роза и Крест», на декадентский лад поэтизирующей «Радость-Страданье». И в ней тоже «Кружится снег... Мчится мгновенный век... Снится блаженный брег...».

«Сновидческая» атмосфера этих блоковских произведений соответствует воззрениям на театр М. Волошина, даёт благодатный материал для его философских концепций. Везде, где бы он ни затрагивал темы игры и театра, поэт употребляет по отношению к ним синоним «сновидение». Мысль о том, что «логика сна тождественна с логикой сцены», первоначально была высказана Волошиным в статьях: «Лики творчества. 1. Театр – сонное видение. 2. „Сестра Беатриса“ в постановке театра В. Ф. Комиссаржевской» (Русь, 1906, 9 дек., № 71). Спустя год в журнале «Золотое руно» (1907, № 11–12) было опубликовано его эссе «Откровения детских игр» как отклик на статью А. К. Герцык «Из мира детских игр», где писательница увидела «тайный механизм создания мифов», а ум ребёнка уподобляла (как вслед за ней и Волошин) «сонному сознанию человечества», в котором «понятия игры, мифа, религии и веры неразличимы».

Затем на одной из «сред» у Николая Васильевича фон Дризена 10 декабря 1909 года (эти «среды» были посвящены вопросам истории и теории театра) Волошин высказал мысль о том, что «театр – это сложный и совершенный инструмент сна», что основа всякого театра – драматическое действие, причём действие и сон – «это одно и то же». По некоторым свидетельствам, все присутствующие, в том числе официальные оппоненты докладчика – К. Арабажин, Н. Евреинов, С. Городецкий, во-первых, заступились за режиссёра, который, по словам Волошина, в «гармоническом» спектакле «не виден, не осязателен и неизвестен», а потому выпадает из основополагающей триады – поэт, актёр, зритель, определяющей природу театра (в период становления режиссуры это звучало кощунственно); во-вторых, отвергли главный тезис докладчика о театре как сне.

И, наконец, в статье «Театр и сновидение», опубликованной в московском театральном журнале «Маски» (1912–1913, № 5), Волошин подводит под свои рассуждения глубинную теоретическую основу, ссылаясь прежде всего на мысль Ницше о том, что театр – это аполлиническое сновидение, наброшенное, как покров, на мир дионисийского безумия, на работу Вячеслава Иванова «Эллинская религия страдающего бога», на исследования французского биолога Рене Кентона, английского психолога Хавлока Эллиса, его соотечественника Грэма Кеннета и других. В этой статье Волошин развивает и оттачивает свою теорию, сводя её к следующим положениям:

«Между творчеством детских игр и тем состоянием духа, в котором человечество создавало сказки и мифы, – нет никакой разницы. Игра – это одна из форм сновидения... Это сновидение с открытыми глазами...»

В игре творческий ночной океан широкими струями вливается в узкую и скудную область дневного сознания.

Тот, кто сохраняет среди реальностей дневной обыденной жизни... способность их преобразования в таинствах игры, кто непрестанно оплодотворяет жизнь токами ночного, вселенски-творческого сознания, тот, кто длит детский период игр, – тот становится художником, преобразителем жизни».

Театр, по мысли Волошина, вырастает из трёх видов «взаимно сочетающихся» сновидений: из творческого преобразования мира в душе драматурга, из дионисической игры актёра и пассивного сновидения зрителя. Его следует воспринимать «как исторический пережиток того периода истории, когда дневное сознание выделялось из сонного в Дионисовых оргиях», и как ту реторту, «в которой и теперь ежеминутно совершается преобразование текущих реальностей жизни»; он «является органом сонного сознания в его чистом виде».

Была ли эта позиция Волошина характерной для эстетических воззрений начала XX века или, напротив, выпадала из общепринятой системы взглядов? Сам поэт, как с ним обычно и происходило, оставался и в этой сфере кому-то «близким», но малопонятным, а большинству – и вовсе «чужим». На распутьях театрального мира он стоял практически в одиночестве. Будучи далёким от экспериментов авангардистов, Волошин отверг и символистский театр, не увидев в нём жизненной основы. «Есть нелепость в самом понятии „символический театр“, потому что театр по существу своему символичен и не может быть иным, хотя бы придерживался самых натуралистических тенденций, – пишет он в рецензии на спектакль „Miserere“ Юшкевича. – ...Вводить нарочитый символизм в драму, это значит вместо свежих плодов кормить зрителя пищей... наполовину переваренной». Символистская пьеса исключает из своей сферы зрителя, а для Волошина это неприемлемо, ведь зритель должен стать непременно участником спектакля. Поэт пускает критическую стрелу и в адрес М. Метерлинка, его «театра для марионеток» как жанра, поскольку «живой актёр, живой человек – сам по себе слишком громадный органический символ, и одним присутствием своим он подавляет мозговые символы драматурга».

Волошинская театральная концепция была, вне всяких сомнений, оригинальной, провоцирующей полемику. И в большинстве случаев не находила поддержки. Так, именно к Волошину обращены заметки В. Брюсова в материалах к лекции «Театр будущего» (1907): «Менее всего должно театральное представление превращаться, как того требуют некоторые, в слепое *ви* дение. Зрительный зал должен быть наполнен не толпой грезящих сомнамбул, но аудиторией напряжённо-внимательных слушателей». Это высказывание свидетельствует о недостаточно глубоком понимании Брюсовым существа волошинской теории и легко опровергается приведённой выше цитатой из рецензии на «Miserere».

Встречались и, прямо скажем, издевательски-пародийные отклики на волошинские статьи. «Вот к чему должна вести революция в театре. Там надо спать... – пишет фельетонист газеты „Новое время“ (1906, 10 дек.). – Следует удалить со сцены разнообразие обстановки, талантов, здравого смысла. Чем глупее пьеса, тем лучше, чем механичнее её исполнение, тем легче заснуть». Ему вторит рецензент «Обозрения театров». Иронизируя над волошинской фразой «В театре надо уметь внимательно спать», он пишет: «Отныне будут говорить: „Страдаю бессонницей... ничего не помогает... Придётся взять абонемент в театр В. Ф. Комиссаржевской“» (1906, 11 дек., № 29).

Впрочем, была и поддержка. «Почему бы драме не стать ритмическим сновидением...» – писал Ф. Сологуб в статье «Театр одной воли». Принцип театра как сновидения соответствовал и воззрениям В. Мейерхольда, который благожелательно цитировал первую статью Волошина в примечаниях к списку своих режиссёрских работ. В какой-то степени Мейерхольд использовал волошинскую теорию в своём спектакле «Жизнь человека». «В глубине замысла: все как во сне...» – писал он Л. Андрееву во время работы над постановкой.

Среди зарубежных авторов, на которых мог обратить внимание Волошин, помимо Ницше и указанных выше психологов, следует назвать австрийского писателя-символиста Гуго фон Гофмансталя (статья «Сцена как сновидение»). Пьесы Гофмансталя наряду с

произведениями Г. Ибсена, Г. Гауптмана, А. Стриндберга, М. Метерлинка, А. Шницлера, С. Пшибышевского были весьма популярны в России начала века. Конфликт в них строится на столкновении реальности с выдуманным, театрализованным миром, в котором пребывают герои, вследствие чего в конечном итоге они и терпят крах.

Эстетические взгляды Гофмансталя излагаются, согласно распространённой стилистике рубежа веков, в декадентско-романтическом ключе. Сцена, в его представлении, должна быть «грёзою из грёз», в противном случае она – лишь позорный столб, к которому привязано нагое видение поэта, «отвратительно проституируемое толпой». Поэт, драматург, режиссёр, любой, «кто воздвигает сценическую картину», должен обладать силой мечты и богатым воображением. «Глаз его должен быть творческим глазом, подобно глазу сновидца, который всё, что бы ни видел, воспринимает полным особым значения». Статья Гофмансталя была напечатана в следующем после волошинской публикации номере журнала «Маски», а потому не могла повлиять на возникновение концепции Волошина. Русский поэт развивал свою систему взглядов как бы параллельно с умозаключениями австрийского писателя.

В России же ближе других к Волошину в этом отношении был Вяч. Иванов. Для обоих поэтов театр есть «дионисическое очищение», а зритель – бессознательный соучастник действия. Но ивановская идея театра как мистерии противоречила созерцательно-бездейственному плану волошинской теории, согласно которой от зрителя требовался лишь «внимательный сон». Кроме того, Вяч. Иванов считал неприемлемым теоретическое допущение, будто «толпа... созерцающих событие должна быть загипнотизирована созерцанием», то есть, по сути дела, парализована, а потому лишена возможности получить необходимый заряд энергии со сцены; Иванов выступал против «подавления живых сил присутствующего множества», о чём он писал в своей работе «О кризисе театра». Соотношение драмы и сновидения рассматривал в своих трудах и А. Белый («Театр и современная драма», сборник «Арабески»), но вкладывал в эту схему совершенно иное содержание.

Театральные воззрения М. Волошина не были чем-то внешним по отношению к его поэтическому творчеству. Они смыкаются с обще-эстетическими, философскими установками поэта, органически вплетаясь в его лирику. Поэзия, как и театр, связана, по Волошину, со сновидениями («Кто видит сны и помнит имена...»; «Я пленён в переливных снах...»). Их суть и назначение едины: творческое преображение мира, постижение «иных миров» в состоянии, когда «творческий ночной океан... вливается в... область дневного сознания». В любом случае – «это сновидение с открытыми глазами». Разница лишь в том, какой тип игры (или сновидения) преобладает: «Тип игры действенной, буйной, выражающейся в движениях, соответствующей оргическому состоянию дионисийских таинств» или аполлинический «тип спокойного созерцания проходящих картин».

С этих же позиций подходил поэт и к истории. «Грядущее – извечный сон корней». Сама Россия, по Волошину, грезит – «русский сон под чуждыми нам именами». Стихотворение «Русская революция» (1919) – одно из самых «сновидческих» у Волошина. В России всё очень страшно и всерьёз, и в то же время мнится, будто: «Враждуют призраки, но кровь / из ран её течёт живая». Историю поэт воспринимает в антропософско-мистическом плане. Подобно душе человека, душа истории постоянно возрождается, меняя свои формально-временные облики, выражая себя в перекликающихся сновидениях. История, как считал поэт, это драматическое действие, развивающееся по сценарию небесного Драматурга, обращаясь к которому «из недр обугленной России», поэт заявляет: «Ты прав, что так судил». Поэтому даже в хаосе революционных событий он находил «указание на провиденциальные пути России». Такое мировосприятие побуждало поэта равно приветствовать «и революцию, и реакцию, и коммунизм, и самодержавие...».

Вернёмся, однако, в предвоенную эпоху. Разумеется, находясь в Коктебеле, работая в Москве и Петербурге, Волошин пишет не только о театре. Его, в частности, занимает драма ушедшего недавно из жизни Льва Толстого. В статье «Судьба Льва Толстого» поэт приходит

к следующим умозаключениям. Читатель всегда ищет трагического единства в жизни и творчестве художника. Такое единство постигается только после его смерти. Последние годы жизни и смерть Толстого «закончили лик его судьбы» и окончательно раскрыли драматические противоречия жизни. Сознательная воля Толстого «хотела растворения в народе, самоотдачи и жертвы до конца». А судьба вела его «вопреки всему к полноте земного достатка, к спокойному благополучию, благосостоянию и довольству». Жизнь Толстого соприродна тому чуду, от которого отказался Христос: писатель, «с глубокой верой в свою сыновность Божию, кидается много раз... с крыши храма, и каждый раз ангелы поддерживают его, не дают прикоснуться к земле...», причём ангелы эти принимают подчас дьявольские лики. Причина этого «не христианского, а чисто магического эффекта» заключается в одностороннем понимании слов «не противься злему»: «Если я перестаю противиться злему вне себя, то этим создаю только для себя безопасность от внешнего зла, но вместе с тем и замыкаюсь в эгоистическом самосовершенствовании. Я лишаю себя опыта земной жизни, возможности необходимых слабостей и падений, которые одни учат прощению, пониманию и принятию мира... Не противясь злу, я как бы хирургическим путём отделяю зло от себя и этим нарушаю глубочайшую истину, разоблачённую Христом: что мы здесь на земле вовсе не для того, чтобы отвергнуть зло, а для того, чтобы преобразить, просвятить, спасти зло. А спасти и освятить зло мы можем, только приняв его в себя и внутри себя, собою его освятим». Эти слова станут программными для самого поэта, которому суждено будет в недалёком будущем окунуться в пучину нешуточных страстей и испытаний.

А пока что в жизни Волошина всё относительно спокойно, гладко. Горизонты будущего не омрачают никакие тучи. Из прошлого всплывают жанровые сцены – фарса и мелодрамы. 12 октября 1910 года в Санкт-Петербургском окружном суде разбирается дело о дуэли Волошина с Гумилёвым; в качестве свидетелей вызываются Зноско-Боровский, Кузмин, Толстой, Шервашидзе, а на другой день в «Петербургской газете» появляется заметка «Дуэль из-за поэтессы» с решением суда: Гумилёв приговорён к семи дням домашнего ареста, Волошин – к одному. Об этом поведали также «Газета-копейка» («Дуэль между литераторами») и «Русское слово» («Дело литераторов-дуэлянтов»).

А «литератор-дуэлянт» тем временем навещает в Религиозно-философское общество (в Москве, на Смоленском бульваре), слушает курс ритмики А. Белого, его же лекцию «Трагедия творчества у Достоевского», курс «филологический и эзотерический об Орфее» В. Нилендера, циклы лекций о Фете Б. Садовского и о Бодлере Эллиса. Сам Волошин выступает с докладом о «Братьях Карамазовых» в Женском клубе. Относительно умиротворённое состояние души передаётся поэтом в переводе одного из стихотворений Ренье:

Нет у меня ничего,
Кроме трёх золотых листьев и посоха
Из ясеня,
Да немного земли на подошвах ног,
Да немного ветра в моих волосах,
Да бликов моря в зрачках...

В оригинальном стихотворении «Склоняясь ниц, оваян ночи синью...» (7.XI. 1910) Волошин благодарит провидение за назначенный ему жизненный путь:

...Я не просил иной судьбы у неба,
Чем путь певца: бродить среди людей
И растирать в руках колосья хлеба
Чужих полей.

...Благодарю за неотступность боли
Путеводительной: я в ней сгорю.
За горечь трав земных, за едкость соли
Благодарю.

Вот таким умиротворённым, гармоничным, великодушным предстал Макс перед восемнадцатилетней дебютанткой в поэзии Мариной Цветаевой, знакомство с которой останется красивой мелодией в жизни обоих поэтов. Естественно, никто, лучше самой Марины Ивановны, рассказать об их первой встрече не смог бы. Москва. Дом в Трёхпрудном переулке. «Звонок. Открываю. На пороге цилиндр. Из-под цилиндра безмерное лицо в оправе вьющейся недлинной бороды.

Вкрадчивый голос: „Можно мне видеть Марину Цветаеву?“ – „Я“. – „А я – Макс Волошин. К вам можно?“ – „Очень!“»

И далее – разговор о первой книге стихов Марины «Вечерний альбом», на который (разбирая женскую поэзию начала XX века) Макс уже отозвался в печати. Эту статью Волошин и принёс начинающему автору. Нельзя сказать, что Цветаева дебютировала ярко. Мало кто тогда обратил внимание на это молодое дарование. Волошин был чуть ли не единственным, кто разглядел в гадком утёнке большого поэта. И вот уже они сидят в её комнате (точнее, в комнате сестры Аси), Марина читает принесённый газетный опус – что-то о «романтике сущности вне романтической традиции... Вся статья – самый беззаветный гимн женскому творчеству и семнадцатилетию».

Между мужчиной и девушкой с первых же минут устанавливаются интимно-доверительные и вместе с тем – целомудренные отношения. Волошин – с «улыбкой явного расположения...

– А вы всегда носите это?..

– Чепец? Всегда, я бритая.

– Всегда бритая?

– Всегда.

– А нельзя ли было бы... это... снять, чтобы я мог увидеть форму вашей головы. Ничто так не даёт человека, как форма его головы.

– Пожалуйста.

Но я ещё руки поднять не успела, как он уже – осторожно – по-мужски и по-медвежьи, обеими руками – снял.

– У вас отличная голова, самой правильной формы, я совершенно не понимаю...

Смотрит взглядом ваятеля или даже резчика по дереву – на чурбан – кстати, глаза точь-в-точь как у врубелевского Пана: две светящиеся точки – и, просительно:

– А нельзя ли было бы уж зараз снять и...

Я:

– Очки?

Он, радостно:

– Да, да, очки, потому что, знаете, ничто так не скрывает человека, как очки.

Я, на этот раз опережая жест:

– Но предупреждаю вас, что я без очков ничего не вижу.

Он, спокойно:

– Вам видеть не надо, это мне нужно видеть.

Отступает на шаг и, созерцательно:

– Вы удивительно похожи на римского семинариста. Вам, наверно, это часто говорят?

– Никогда, потому что никто не видел меня бритой.

– Но зачем же вы тогда бреетесь?

– Чтобы носить чепец.

– И вы... вы всегда будете бриться?

– Всегда.

Он, с негодованием:

– И неужели никто никогда не полюбопытствовал узнать, какая у вас голова? Голова, ведь это – у поэта – главное!.. А теперь давайте беседовать.

И вот беседа – о том, что пишу, как пишу, что люблю, как люблю – полная отдача другому, вникание, проникновение, глаз не сводя с лица и души другого – и каких глаз: светлых почти добела, острых почти до боли... не глаз, а сверл, глаз действительно – прозорливых... две капли морской воды, в которой бы прожгли зрачок... две искры морского живого фосфора, две капли живой воды». Разговоры о Бодлере, Рембо, Ренье, Ростане, Наполеоне... Гадание по руке... Всё это пять часов кряду. Наконец, прощание и фраза: «Я скоро опять приду». А затем – по контрапункту – общение с прислугой:

«– Да неужто вам, барышня, не стыдно – с голой головой – при таком полном барине, да ещё кудреватом таком! А в цилиндре пришли – ай жених?

– Не жених, а писатель. А чепец снять – сам велел.

– А-а-а... Ну, ежели писатель – им виднее. Очень они мне понравились, как я вам чай подавала: полные, румяные, солидные и улыбчивые. И бородатые. А вы уж, барышня, не сердитесь, а вы им видать – ух! – понравились: уж так на вас глядел... в са-амый рот вам! А может, барышня, ещё пойдёте за них замуж? Только поскорей бы косе отрость!»

Да, умудрённая жизнью няня Марины отнеслась к Максусу с большим почтением, чем в своё время юные горничные Маргариты... Проходит день, и Марина Цветаева получает от Макса письмо. Естественно, со стихами (приведём стихотворение в том виде, в каком привела Цветаева в воспоминаниях «Живое о живом»):

К Вам душа так радостно влекома!
О, какая веет благодать
От страниц Вечернего Альбома!
(Почему альбом, а не тетрадь?)
Отчего скрывает чепчик чёрный
Чистый лоб, а на глазах очки?
Я отметил только взгляд покорный
И младенческий овал щеки.
Я лежу сегодня – невралгия,
Боль, как тихая виолончель...
Ваших слов касания благие
И стихи, крылатый взмах качель,
Убаюкивают боль: скитальцы.
Мы живём для трепета тоски...
Чьи прохладно-ласковые пальцы
В темноте мне трогают виски?
Ваша книга – это весть оттуда.
Утренняя благостная весть.
Я давно уж не приемлю чуда,
Но как сладко слышать: чудо – есть!

Это невинно-трепетное стихотворение Волошина было довольно своеобразно истолковано старшей подругой Марины Лидией Тамбурер. Опытная женщина, по профессии зубной врач, одобрительно отзывалась о тех строках, где речь шла о «душе», «альбоме» и «благодати», но потом насторожилась: «А, вот видите, он тоже заметил и, действительно, странно: такая молодая девушка, и вдруг – в чепце! (Впрочем, бритая было бы ещё хуже!) И эти ужасные очки! Я всегда вам говорила...» Но настоящее потрясение поднаторевшая в амурных историях дама получила от строк: «Чьи прохладно-ласковые пальцы / В темноте мне трогают виски?» Её возмущению не было границ: «Фу, какая гадость! Я говорю вам: он просто пользуется, что вашего отца нет дома... Это всегда так начинается: пальцы... Мой

друг, верните ему письмо с подчёркнутыми строками и припишите: „Я из порядочного дома и вообще...“ ...Вот что значит расти без матери! А вы (заминка), может быть, действительно, от избытка чувств, в полной невинности, погладили его... по... виску? Предупреждаю вас, что они этого совсем не понимают, совсем не так понимают.

– Но – во-первых, я его не гладила, а во-вторых, – если бы даже – он поэт!

– Тем хуже. В меня тоже был влюблён один поэт, так его пришлось – Юлию Сергеевичу (мужу. – С. П.) – сбросить с лестницы.

Так и ушла с этим неудобным видением будущего: массивного Максимилиана Волошина, летящего с нашей узкой мезонинной лестницы – к нам же в залу».

Незаметно пролетела зима. Макс часто бывал в Трёхпрудном, присылал Марине книги, некоторые из них (например, «Встречи господина де Брэо» Анри де Ренье) смущали юную девушку, а её праведную подругу – и подавно: «Милый друг, это просто – порнография!.. За это, собственно, следовало бы ссылать в Сибирь, а этого... поэта, во всяком случае, ни в коем случае, не пускать через порог!..» Марина заявляет своему новому другу письменный протест, а на следующий день появляется он сам с большим пакетом под мышкой: «Я не знал, что вам не понравится, вернее, я не знал, что вам понравится, вернее, я так и знал, что вам не понравится – а теперь я знаю, что вам понравится». И из-под мышки появляются пять томов романа Дюма о Жозефе Бальзамо. «На этот раз Макс знал, что мне понравится.

(Выкладывая пятый том:

– Марина Ивановна! Как хорошо, что вы не так пишете, как те, кого вы любите!

– Максимилиан Александрович! Как хорошо, что вы не так себя ведёте, как герои тех книг, которые вы любите!))»

Цветаева вскоре поняла: Макс охотно дарил близким своих любимых людей и писателей. В тот период жизни он был «под ударом» Анри де Ренье. Но на Марину «удар» не подействовал, точнее, оказал обратное действие. «Не только я ни романов Анри де Ренье, ни драм Клоделя, ни стихов Франси Жамма тогда не приняла, а пришлось ему, на двадцатилетие старшему, матёрому, бывалому, провалиться со мной в бессмертное младенчество од Виктора Гюго и в моё брэнное собственное и бродить со мною рука об руку по пяти томам Бальзамо, шести Мизераблей и ещё шести Консуэлы и Графини Рудольштадт Жорж Занд. Что он и делал – с неизбывным терпением и выносливостью, и с только, иногда, очень тяжёлыми вздохами, как только собаки и очень тучные люди вздыхают: вздохом всего тела и всей души. Первое недоразумение оказалось последним, ибо первый же том мемуаров Казановы, с первой же открывшейся страницы, был ему возвращён без всякой обиды...» Правда, на этот раз поэт получил нагоняй от собственной матери: «В семнадцать лет – мемуары Казановы, Макс, ты просто дурак!» Елена Оттобальдовна кротостью нрава не отличалась...

Помимо общения с Цветаевой, Волошин в этот период посещает вернисаж «Бубновый валет» на Большой Дмитровке с участием Н. Гончаровой, В. Кандинского, П. Кончаловского, А. Лентулова, И. Машкова, Р. Фалька, выставку полотен «независимых» на Лубянской площади, выставку картин Союза русских художников на Большой Дмитровке с участием М. Сарьяна, к творчеству которого Макс проникается всё большим интересом. Он выступает оппонентом по докладу С. Глаголя «Искусство и действительность» в Литературно-художественном кружке, бывает на собраниях Общества свободной эстетики (в помещении Литературно-художественного кружка), выступает там с чтением стихов и собственного перевода трагедии «Аксель».

Возобновляются взаимоотношения с редактором «Аполлона» Маковским, который заказывает Волошину рецензии на новые книги и статьи-хроники культурной жизни. Макс с удовольствием берётся рецензировать стихи и прозу А. Толстого, рассказы А. Ремизова, в которых видит явления нового постсимволистского искусства, близкого новому реализму. В области же театра поэт, по его собственному признанию, стоит «за чистую театральность». Волошин по-прежнему «всеяден»: пишет о поэтах, прозаиках, театральных постановках, выставках художников (Маковский заказывает ему статьи о «независимых» и

«передвижниках»). Маковскому же поэт посылает эссе о скульптурах: «Бюст Энгра» А. Бурделя, «Этюд» А. Голубкиной, «Задумчивость» А. Майоля, «Марфа Посадница» Д. Стеллецкого и др. В Кружке 18 января читает лекцию «Новые течения во французском экзотизме».

Но одной Москвы Волошину мало. Его неуёмной художественной натуре требуется больший простор. 19 января, едва переведя дух после «французского экзотизма», Макс отбывает в Нижний Новгород. В зале Общественного клуба он выступает с чтением лекции о «Братьях Карамазовых», «Царе Эдипе» и проблеме отцеубийства. Сбор от лекции должен пойти в пользу учащихся Владимирского реального училища. В зале – дикий холод, что отмечает даже газета «Волгарь». Интересующихся проблемой отцеубийства в Нижнем не так уж много. Вторая лекция М. Волошина, как явствует из газеты, «откладывается до Великого поста» (21 февраля), сам лектор возвращается в Москву, а газета «Нижегородский листок» на основании выступления Макса помещает статью «„Братья Карамазовы“ и „Эдип“».

Волошина завораживает загадка «Древнего Рока», «разоблачение таинственной воли, руководящей людьми». Не случайно спустя шесть лет в стихотворении «Материнство» он напишет: «Кто нас связал и бросил в мир слепыми? / Какие судьбы нами расплелись?..» В трагедии Эдипа поэт ощущает ужас человека, «который узнаёт, что он, убегая от самого ужасного, на самом деле шёл ему навстречу»; при этом он поднимает вопрос о закономерности подобного исхода. Для художника остаётся загадкой, «чья же воля, такая пронизательная, ясновидящая и насмешливая, подготовила с такой злостной утончённостью те пути, которые привели Эдипа к исполнению всех прорицаний Аполлона». Раскрыть «психологию и моральное значение рока», «тайный смысл судьбы», осознать символический подтекст мифа об Эдипе не под силу современному человеку, считает Волошин, ибо ему недоступен язык символов, эзотерический смысл «несчастливого случая», к которому сводят трагедию фиванского царя.

Центральным с эзотерической точки зрения является, по Волошину, эпизод со Сфинксом. «Как высшее воплощение загадочности Сфинкс хранит запредельный смысл, который всегда должен оставаться вне понимания человека» (Х. Э. Керлот). Его загадка обманчива в своей простоте. «Очевидно, в этой криптограмме Сфинкса, – считает Волошин, – были записаны непонятным для нас способом священные откровения и пророчества о прошлой, настоящей и будущей судьбе человека». Существует версия о том, что загадка Сфинкса связана с пифагорейской теорией чисел. «Числа 4, 2 и 3 дают вместе число 9, которое есть число человека, а также число низших миров. 4 представляет невежественного человека, 2 – интеллектуального, а 3 – духовного. Младенец (4) развивается во взрослого на двух ногах (2), и сила его ума искупается и освещается волшебным добавлением посоха мудрости (3). Сфинкс, следовательно, является тайной Природы, средоточием секретной доктрины, и все, кто не могут решить проблемы или угадать ответ, исчезают. Прохождение через Сфинкса означает бессмертие» (М. П. Холл) и постижение тайны человечества. Достичь этого можно, по Волошину, «только став выше человечества, то есть освободившись от уз телесной, плотской преемственности, которая замыкает нас в тесные ряды сменяющихся поколений, другими словами – символически убив отца».

Так или иначе загадка разгадана, и Эдип, по мысли Волошина, неизбежно приобщается «древнему первичному тайному познанию человечества, сосудом которого является женщина. По представлениям древних, в крови человека скрыто было тайное... Знание. Женщина-мать является охранительницей тайн крови, потому что она – то звено, которое фактически, кровью связывает сменяющиеся поколения. В кровосмешительстве древние видели нарушение тайн крови. Поэтому Эдип, поднявшийся отцеубийством до разгадки вопроса о конечных судьбах человека, вступает в брак со своею матерью». «Люди меня сочетали, не зная, что делают, / С матерью в мерзостном браке», – говорит софокловский Эдип в Колоне. «Мрак... Матерь... Смерть... Созвучное единство...» – слышится у Волошина («Материнство»). Учитывая все это, по-новому воспринимаются строки этого же, многократно цитированного стихотворения: «Не помню имени, но знай, не весь я / Рождён

тобой, и есть иная часть, / И судеб золотые равновесья / Блюдет вершительная власть». Об этой «вершительной власти» и рассуждает Волошин. В познании тайны, «насильственно раскрывающем свои первоистоки, греки видели нечто кощунственное и преступное. Кровь, которая несёт в себе тайны человека, не может видеть солнца – она свёртывается и чернеет...» (В стихотворении «Кровь»: «В ней пламень чёрный, пламень древний. / В ней тьма горит, в ней света нет...»). «Так и Эдип, познавший тайны крови, не имеет права видеть солнце – он вырывает себе глаза. Вещий провидец должен стать слепым, как кровь»: «В моей крови – слепой Двойник. / Он редко кажет дымный лик...»

Образ Эдипа, познавшего тайны мироздания и «конечных судеб человека», в контексте вышесказанного разрастается до вселенских масштабов. Обрести «тайное древнее Знание» можно лишь путём духовного прозрения, никак не связанного со зрением физическим. В то же время процесс поисков истины, открытия самого себя ассоциируется с блужданиями и заблуждениями, страданиями и конечным одиночеством. Жизненный путь сына Лая представляется поэту универсальной моделью человеческого бытия. Судьба фиванского изгоя так или иначе наводит на размышления и об участии другого «вещего провидца», духовно зрячего «пасынка России», ставшего «живым укором» её истории.

Трагедия Карамазовых – это также трагедия отцеубийства, считает Волошин. Она заключается в том, что все три брата – прежде всего Карамазовы, «в том, что они чувствуют в себе отцовскую плоть, насыщенную грехом и извращениями, в том, что для того, чтобы перестать быть Карамазовыми, они... должны в себе преодолеть своего отца». Однако эта трагедия неизбежна. Ведь кроме убийства отца и отречения от плоти существует возможность «возлюбить её, освятить, преобразить, одухотворить её... принять и всю свою жизнь оправдать свою физическую наследственность».

Дилемма, стоящая как перед Дмитрием, так и перед Иваном, одна: «или самим духовно погибнуть, или отца убить. А убийство мыслью или желанием, в той атмосфере, в какой развивается действие романа, становится реальным убийством». Лакей Смердяков становится орудием «волеий» Дмитрия и Ивана. Причём Дмитрий принимает обвинение в отцеубийстве «как законное возмездие за всю свою жизнь и за желание убить. Поэтому в его гибели есть возможность и обетование воскресения». Нарастание ужаса в душе Ивана напоминает то, что происходит с Эдипом; он обвиняет брата и вдруг начинает осознавать, что отцеубийца – он сам. «Это постепенное разоблачение его виновности совершается так же постепенно, неизбежно и страшно, как у Софокла».

Алёше же предназначено не убить, а преобразить в себе Карамазова, «стать спасителем грешной и изолгавшейся плоти Феодора Павловича». Именно ему суждено испытать мистическое причащение земле («...он целовал её, плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступлённо клялся любить её во веки веков...») – вспомним волошинское: «И в первый раз к земле я припадаю...»). Без этого света трагедия Карамазовых была бы столь же безысходна, как судьба Эдипа. Однако в этом экстазе любви к земле и плоти, ко всему существу «Достоевский раскрывает тот путь, которым карамазовщина может быть преодолена без отцеубийства; тот путь, на котором требование: „оставь отца и мать и иди за Мною“, не нарушает, а утверждает заповедь: „чти отца своего и мать свою“».

Волошин тонко чувствовал историческую актуальность романа Достоевского. Он знал, что это произведение должно было стать прологом к другому роману, охватывающему всю жизнь Алёши. Суть его – в ответе на вопрос, «как бы должен был разрешиться в обстановке обыденной жизни этот пророческий момент экстаза, какими путями должна была разрешиться борьба Алёши с отцовскою злою плотью». Причём действие этого второго романа должно было происходить в 1880 году, в напряжённой общественной обстановке, сходной с атмосферой 1905 года. Волошин предполагает, что многое в нём могло напоминать роман «Бесы», но что «вопросам, оставшимся неразрешёнными в „Бесах“, здесь должно было быть дано разрешение». Что ж, поэту и самому придётся вскоре искать пути разрешения вопросов, связанных с российской бесовщиной XX века.

Вернувшись в Москву, Волошин живёт в прежнем ритме: посещает вернисаж 18-й

выставки Товарищества московских художников, присутствует на «Вечере старинного водевиля» в Литературно-художественном кружке, наряду с В. Брюсовым выступает в качестве оппонента на лекции Ф. Де ла Барта «Психология литературной богемы», высылает С. Маковскому хронику о выставках и театральные отчёты. Макс вновь жалуется на то, что «журнальная и газетная работа» (а это «не больше чем ремесло») не оставляет ему времени для занятия настоящим искусством. Стихи писать некогда. Хоть бы уж этот поденный труд оплачивался «Аполлоном» не ниже, чем газетами, ведь он ради «московской хроники» отказался от «художественной хроники» в «Русской мысли». Да, ситуация всё та же: высокое вдохновение – редкий гость в его жизни, унижительная нужда – постоянный. И это при такой литературно-журналистской загруженности! К тому же Макс часами общается с самыми разными людьми – поэтами и непоэтами, общается неформально, отдавая всю душу, занимается порой литературным наставничеством.

Макс, «ненасытностью на настоящее, заставлял человека быть самим собой, – вспоминает М. Цветаева. – Знаю, что для молодых поэтов, со своим, он был незаменим, как и для молодых поэтов – без своего. Помню, в самом начале знакомства, у Алексея Толстого литературный вечер. Читает какой-то титулованный гвардеец: луна, лодка, сирень, девушка... В ответ на это общее место – тяжкое общее молчание. И Макс вкрадчиво, точно голосом ступая по горячему: „У вас удивительно приятный баритон. Вы – поёте?“ – „Никак нет“. – „Вам надо петь, вам непременно надо петь“. Клянусь, что ни малейшей иронии в этих словах не было; баритону, действительно, надо петь».

В этой же связи нельзя не вспомнить историю Марии Паппер, образ которой Волошин возвёл «в ранг химер», а Цветаева обессмертила в своём очерке «Живое о живом». Поэтесса Мария Паппер заходила со своими стихами к самым разным маститым поэтам – Брюсову, Белому, Ходасевичу. Была и у Волошина. Очевидно, рассчитывала на протекцию. Сценарий этих встреч был всегда одинаков. Появляется дама в огромных мужских калошах, независимо от времени года, «а из калош на тоненькой шейке, как на спичке, огромные тёмные глаза, на ниточках, как у лягушки. Она всегда приходит с чёрного хода, ещё до свету, и прямо на кухню. „Что вам угодно, барышня?“ – „Я к барину“. – „Барин ещё спят“. – „А я подожду“. Семь часов, восемь часов, девять часов... Иногда кухарка, сжалившись: „Может, разбудить барина?..“ – „Нет, зачем, мне и так хорошо“. Наконец, кухарка, не вытерпев, докладывает: „К вам барышни одни, гимназистки или курсистки, с седьмого часа у меня на кухне сидят, дожидаются... Я их и чаем напоила...“» И начинается самое главное. Появляется огромный, департаментский портфель, извлекается кипа стихов. Мария Паппер читает. Десять часов, одиннадцать, двенадцать. «Вдруг, нервный зевок, из последних сил прыжок, хватаясь за часы: „Вы меня – извините – я очень занят – меня сейчас ждёт издатель – а я – я сейчас жду приятеля“. – „Так я пойду-у, я ещё при-иду-у“». Дверь закрылась, «хозяин блаженно выхрустывает суставы рук и ног, и вдруг – бурей – пронося над головой обутые руки – из кухни в переднюю – кухарка:

– Ба-арышни! Ба-арышни! Ай, беда-то какая! Калошки забыли!

...Иногда ей эти калоши летят вслед... Иногда, особенно если с верхнего этажа, попадают прямо на голову...»

Этот литературный анекдот – о визите Марии Паппер к Ходасевичу, – рассказанный Волошиным Цветаевой, вполне жизнеподобен. Возможно, нечто похожее случилось между самим Волошиным и «химерической» стихослагательницей. Известно лишь, что у Макса на память осталась её книжка стихов «Парус», а в газете «Утро России» (1911, 5 февраля) появилась его статья «О модных позах и трафаретах (Стихи г. Игоря Северянина и г-жи Марии Паппер)». Дальше – без комментариев...

Выставки, спектакли и генеральные репетиции, оппонирования, рецензии на постановки «Вассы Железновой» в театре Незлобина и «Грозы» в Малом театре, увлечение пластическими танцами, репетиции которых проходят в студии Е. Рабенек на Малой Басманной, где Волошин, воспользовавшись оказией, читает лекции. Бал «Ночь в Испании» в залах Купеческого клуба (постановка П. Кончаловского и Г. Якулова), вернисаж Общества

акварелистов на Петровке, в галерее Лемерсье. Круговорот лиц и ног, картин и декораций. А ещё – постоянное ощущение сильной и покоряющей энергетики со стороны девушки, похожей на «римского семинариста»... Бежать бы куда-нибудь от этой суеты или... бездумно погрузиться в водоворот чувств и событий...

Обманите меня... но совсем, навсегда...
Чтоб не думать, зачем, чтоб не помнить, когда...
Чтоб поверить обману свободно, без дум,
Чтоб за кем-то идти, в темноте, наобум...
И не знать, кто пришёл, кто глаза завязал,
Кто ведёт лабиринтом неведомых зал,
Чьё дыханье порою горит на щеке,
Кто сжимает мне руку так крепко в руке...
А, очнувшись, увидеть лишь ночь да туман...
Обманите и сами поверьте в обман.

Весна между тем вступила в свои права. Девушка с обликом «римского семинариста» собирается в Крым, в Гурзуф. Волошин, естественно, зовёт её к себе, в Коктебель. Самому Максиму ещё надо уладить кое-какие дела в Москве: написать статью о А. Голубкиной, рецензию на спектакль МХТ «У жизни в лапах» по пьесе К. Гамсуна, заключить с издательством «Сфинкс» договор о переводе четырёх новелл А. де Мюссе. Художник Л. Браиловский приглашает его в Малый театр – вначале на осмотр декораций, а затем и на сам спектакль «Горе от ума». Эрудиция и оригинальный художественный вкус Волошина, что и говорить, весьма востребованы... Но всё это уже не увлекает; поэта «охватило то странное и смутное весеннее состояние, которое мешает всякой работе». 29 апреля он вместе с Еленой Оттобальдовной отбывает в Феодосию. 1 мая Волошин – в Коктебеле, а сёстры Герцык выезжают из Москвы в Судак. Вскоре ожидается приезд Марины Цветаевой, которой и предоставим слово:

«Пятого мая 1911 года, после целого чудесного месяца одиночества на развалинах генуэзской крепости в Гурзуфе... после целого дня певучей арбы по дебрям восточного Крыма, я впервые вступила на коктебельскую землю, перед самым Максимым домом, из которого уже огромными прыжками... нёсся мне навстречу – совершенно новый, неузнаваемый Макс», в «хитоне», сандалиях и полынном веночке, «Макс широченной улыбки гостеприимства, Макс – Коктебеля». Сразу же состоялось знакомство с Еленой Оттобальдовной. Женщины, судя по всему, друг другу понравились. А на другой день Коктебель воистину проявляет себя как место свершения встреч и судеб. Марина оказывается почти героиней романтической пьесы. На берегу моря ей встречается удивительной красоты юноша с тёмными глазами в пол-лица, который дарит девушке сердоликовую генуэзскую бусину. Это семнадцатилетний Сергей Эфрон, который в скором времени станет мужем Марины Цветаевой.

Во владениях Макса, на берегу Чёрного моря, московская барышня чувствует себя счастливой. Возможно, это лучшие дни её жизни. Интереснейшие беседы с Волошиным, прогулки, розыгрыши, всю её переполнявшие чувства... С Максимом они почти неразлучны, у него постоянно наготове неожиданный афоризм, увлекательный рассказ, занятное поучение: «Есть духи огня, Марина, духи воды, Марина, духи воздуха, Марина, и есть, Марина, духи земли.

Идём по пустынному уступу, в самый полдень, и у меня точное чувство, что я иду – вот с таким духом земли... Макс был настоящим чадом, порождением, исчадием земли. Раскрылась земля и породила: такого, совсем готового, огромного гнома, дремучего великана, немножко быка, немножко бога, на коренастых, точёных как кегли, как сталь упругих, как столбы устойчивых ног, с аквамаринами вместо глаз, с дремучим лесом вместо волос, со всеми морскими и земными солями в крови („А ты знаешь, Марина, что

наша кровь – это древнее море...“), со всем, что внутри земли кипело и остыло, кипело и не остыло... Макс был именно земнородным, и всё притяжение его к небу было именно притяжением к небу небесного *тела*. В Максе жила четвёртая, всеми забываемая стихия – земли. Стихия континента: сушь. В Максе жила масса, можно сказать, что это единоличное явление было именно явлением земной массы, гущи, толщи. О нём, как о горах, можно было сказать: массив. Даже физическая его масса была массивом, чем-то непрорубным и неразрывным... По-настоящему сказать о Максе мог бы только геолог. Даже черепная коробка его, с этой неистойой, неистощимой растительностью, которую даже волосами трудно назвать, физически ощущалась как поверхность земного шара, отчего-то и именно здесь разразившаяся таким обилием. Никогда волосы так явно не являли принадлежности к растительному царству... И тот полынный жгут на волосах, о котором уже сказано, был только естественным продолжением этой шевелюры, её природным завершением и пределом.

– Три вещи, Марина, вьются: волосы, вода, листва. Четыре, Марина, – пламя».

А у Марины с огнём, пламенем стал уже ассоциироваться сам Макс. «Выскакивал или не выскакивал из него огонь, этот огонь в нём был – так же достоверно, как огонь внутри земли. Это был огромный очаг тепла, физического тепла, такой же достоверный тепловой очаг, как печь, костёр, солнце. От него всегда было жарко – как от костра, и волосы его, казалось, так же тихонько, в концах, трещали... О него всегда хотелось потереться, его погладить, как огромного кота, или даже медведя...»

Ну а Коктебель постепенно заполняется. Во второй декаде мая приезжают кузен Волошина Михаил Лямин, Вера Эфрон, некая женщина с двумя внуками, которая осталась в анналах как «Пиковая дама», француз Жулия, влюблённый в Лилию Эфрон и, по-видимому, имеющий на неё виды. Этот союз не входит в планы компании, поэтому Лилию «выдают замуж» за Макса – первая, но далеко не последняя коктебельская мистификация. Француз ревнует, нервничает и в конце концов отбывает восвояси. Эта история отразилась в одном из шуточных сонетов:

Француз – Жульё, но всё ж попал впросак.
Чтоб отучить влюблённого француза,
Решилась Лиля на позор союза:
Макс – Лилин муж: поэт, танцор и маг.

Ах! сердца русской не понять никак:
Ведь русский муж – тяжёлая обуза.
Не снёс Жульё надежд разбитых груза:
«J'irai périr tout seul à Kavardak!»⁹

Все в честь Жульё городят вздор на вздоре.
Макс с Верою в одеждах лезут в море.
Жульё молчит и мрачно крутит ус.

А ночью Лиля будит Веру: «Вера,
Ведь раз я замужем, он, как француз,
Ещё останется? Для адюльтера?»

Коктебельские «спектакли» следуют один за другим. У каждого участника в них своя роль, точнее, амплуа. За Еленой Оттобальдовной окончательно закрепилось прозвище Пра – праматерь, прародительница всех обитателей дачи. Сама дача получает название

⁹ Я иду погيبнуть в одиночестве на Кавардак (имеется в виду Карадаг) – (фр.).

«обормотник», а её обитатели, естественно, становятся «обормотами»; в отличие от «нормальных» дачников они ведут себя весьма раскованно: женщины носят шаровары, ходят босиком или в сандалиях, в море залезают кто в чём – иногда нагишом. У «обормотов» есть даже свой гимн («Стройтесь в роты, обормоты...»), распевая который они то и дело нарушают покой «нормальных» дачников:

...Седовласы, желтороты,
Всё равно, мы обормоты!
Босоножки, босяки,
Кошкодавы, рифмоплёты,
Живописцы, живоглоты,
Нам – хитоны и венки!
От утра до поздней ночи
Мы орём, что хватит мочи,
В честь правительницы Пра!
Эвое! Гип-гип! Ура!

Дом Волошина. Пол веранды как живым ковром покрыт телами спящих собак. Переступая через них, кутаясь в шаль, по веранде прохаживается Марина. Собаки ворчат, но своих мест не покидают. Цветаева стоит лицом к морю. В саду тем временем появляется Сергей Эфрон. Первым делом бросает взгляд на веранду, и лицо его освещается нежной улыбкой. «Вот и он», – шепчет Марина. Уже совсем рассвело.

Вот он встал перед тобой;
Посмотри на лоб и брови
И сравни его с собой!
То усталость голубой,
Ветхой крови.

Марина выходит в сад. Сергей устремляется ей навстречу. За ними приветливо шумит море.

Торжествует синева
Каждой благородной веной.
Жест царевича и льва
Повторяют кружева
Белой пеной...

Летний кабинет. Тонкая кисточка в руках грузного человека завершает акварель – фантастический и вместе с тем вполне реальный пейзаж Коктебельской бухты. Макс, откинувшись в кресле, с удовлетворением рассматривает только что законченную работу. В этот момент слышится женский голос:

– Ася приехала!

Анастасия, шестнадцатилетняя сестра Марины Цветаевой, в строгом дорожном костюме, протягивает руку Максусу:

– Ася.

Они идут по аллее. Макс несёт Асин чемодан. Он, как обычно, в длинной, до колен, холщовой рубахе; чуть ниже колен видны холщовые же штаны, открывающие мощные загорелые икры ног. Рядом – Марина, в сандалиях и шароварах. Сёстры смеются.

– Хорошо доехала? А у нас тут... ну, увидишь!.. У Макса гостит испанка, Кончита. Ни слова не говорит по-русски... Что удивляешься? Шаровары? Тут все так ходят – удобно. Особенно – по горам. (Вдруг.) Ася, ты видела Игоря Северянина? Нет? (Радостно.) Ну,

увидишь! Идём! Макс, я покажу Асе комнату!

Марина забирает у Макса чемодан и продолжает делиться впечатлениями:

– Тебе многое тут сперва покажется странным, но потом привыкнешь. Однако кое-что ты должна знать заранее. Кончита влюблена в Макса и устраивает ему сцены ревности. Он очень смущается, но никогда её не обижает. Между ними, конечно, ничего нет. Потом, тут Игорь Северянин.

– Ты говорила...

– Ты рада?

– Да-а... – неуверенно тянет Ася.

– Он, конечно, глуп, но талантлив и очень красив. Глуп, но зато красив! Красив, но глуп! (Вдруг, страстно.) Я никогда не была так счастлива, как сейчас. Никогда!

Они остановились. Рядом терраса с тяжёлыми столбами, но без перил. Марина поставила чемодан на гравий дорожки.

– Разбирать вещи сейчас не будешь? Слушай, сшей себе шаровары!

– Да не хочу я шаровары. Мне они и на тебе не нравятся. Ни за что не надену!

– Тише! – шипит Марина, показывая куда-то в сторону. – Смотри! Игорь Северянин! Обрати внимание, какая манерная походка. Но красив, как чёрт!

Отведя лозу дикого винограда, на дорожку выходит Сергей Эфрон. Тонкая рука с длинными пальцами убирает со лба прядь волос. Он идёт, картинно ставя ноги в чувяках. Широкий пояс облегает узкий стан. Немного не дойдя до сестёр, он останавливается, бросает несколько театральный взгляд на Марину, затем медленно нагибается к кусту роз. Вдохнув запах «царицы цветов», «Северянин» продолжает свою прогулку. Марина и Ася смотрят ему вслед.

– Как красив! – восторженно вздыхает Марина. – И как глуп! Сколько достоинств в одном человеке! (И уже другим тоном, сестре.) – Пошли ко мне, переоденешься. Скоро обед. Я представлю тебя Пра!

Длинный деревянный стол без скатерти на крытой галерее. За столом – человек двадцать. Во главе стола величественно восседает Елена Оттобальдовна. Марина представляет ей сестру:

– Пра! Моя сестра Ася!

Пра окидывает новоприбывшую с головы до ног и, высокомерно подняв подбородок:

– Непохожи. А говорили: есть сходство... Ася? Отлично. Славная девочка. Надо её только немного обобормотить. Дайте Асе тарелку.

Пра зачерпывает большой ложкой лапшу с неестественно огромного блюда и, полив маслом, передаёт Асе. Взяв тарелку, Ася с восторженным изумлением, разглядывает сидящую напротив красавицу с веером в руке.

– Это Кончита! – говорит сестре Марина. – Что, хороша испанка?

– Тише! – одёргивает её смущённая Ася.

– Да она же ничего не понимает!

Кончита, играя веером, бросает на Макса зазывные взгляды. Марина шёпотом представляет сестре сидящих за столом:

– Вон тот юноша, – она указывает глазами на сидящего поодаль молодого человека с высоким лбом и чёрной гривой, – секретарь президента Андоррской республики.

– Между прочим, клептоман – берегите кошелёк, – предупреждает, не разжимая губ, художник Константин Кандауров.

– А вон тот господин...

– ...сыщик из Одессы, – перебивает её Кандауров. – Выражайтесь осторожно!

– А этот?

Неподалёку от них сидит представительный господин с нафабранными усами. Своим безукоризненным европейским костюмом он явно выделяется из вольно одетой компании.

– О! – Марина многозначительно подняла палец. – Это герой сегодняшнего дня! Месье Жюльё, француз. Тоже, кстати, по-русски – ни слова.

Кончита хохочет, поверх веера испепеляя Макса страстными взглядами. Неожиданно на галерее появляется странная фигура – среднего роста молодая женщина, задрапированная в длинную тунику. Она стоит, опираясь на огромный бутафорский меч.

– Это Мария Паппер. Считает себя гениальной поэтессой. Хотя стихи ужасные, – поясняет сестре Марина. – Меч где-то раздобыла. Между прочим, тоже влюблена в Макса.

– А он?

– Макс? Влюблённый? Это же невозможно.

Между тем Мария Паппер с мечом подходит к сидящему Волошину. Свободной рукой властно обнимает его за шею и целует в губы. Хлопнув веером, Кончита вскакивает со своего места. Её глаза мечут молнии.

– О, Мадонна, Кончита, Сервантес! Мuletта торреро! Себастьяно мадридо фламенко!

С Марией Паппер случается истерика. Из складок туники появляется пистолет.

– Как, Макс! Ты дал ей повод надеяться?! Это после всего, что между нами было! О-о-о! – Выронив меч, она падает на скамью, сотрясаясь от рыданий. Дуло пистолета, направленное, было, на Макса, застыло где-то у правой груди...

Вскочив со своих мест, все бросаются к Марии, пытаясь утешить. Кто-то завладевает пистолетом. Ася и мсье Жульё испуганно наблюдают за происходящим. И тут вбегает некто взъерошенный:

– Все на берег! Там... – не в силах продолжать, хватается за сердце. Кто-то услужливо протягивает ему стакан с водой. – Там! Кончита! Утопилась!

– Круг! Спасательный круг! – зычно требует Макс. Ему почему-то протягивают табуретку. – Да не табуретку! Круг!

Табуретка летит за пределы веранды. Макс выбегает следом за ней. Все мечутся в бестолковой сумятице, кто-то бежит вверх по деревянной лестнице. Кто-то трубит в охотничий рог. Мелькают в воздухе откуда-то взявшиеся подушки. Появляются носилки. Пра величественно взирает на всю эту вакханалию. Мсье Жульё вжался в стену и с опаской смотрит на «сыщика», невозмутимо стоящего рядом. Внезапно все замирают. У входа на галерею – Макс с бесчувственной Кончитой на руках. Он великолепен: полосатый купальный костюм обтягивает необъятный живот, через плечо – гигантский спасательный круг. Правда, на обоих нет ни капли воды. В наступившей тишине Макс вносит Кончиту на галерею и кладёт на скамейку. Все окружают их в скорбном молчании. Мария Паппер опускается на колени перед бездыханной испанкой. Кончита открывает глаза, шепчет чуть слышно:

– Альмавива Керрубино... – и затихает.

– Она говорит, что прощает вас. Будьте счастливы, – деликатно кашлянув, переводит Кандауров.

– Это Константин Бальмонт, – шепчет Марина сестре. – Тот самый. У него испанские предки.

– О, Кончита, – рыдает Мария Паппер, целуя руку утопленницы.

Испанка вдруг резко садится, обводит всех лукавым взглядом и громко поёт:

Она здесь удивилась,
И очень огорчилась:
Она – ха-ха!
Искала жениха.

Вскочив со скамейки и схватив недавнюю соперницу за руки, кружит её. Обе поют:

Она – ха-ха!
Искала жениха.

Все танцуют кто во что горазд. Пра сидит во главе опустевшего стола, величественная

и неподвижная. Марина кружит сестру в танце и давится смехом:

– Аська, Кончита – это Лиля Эфрон, Паппер – это Вера. Они – сёстры Северянина. А Северянин – это Серёжа Эфрон.

– Красивый и глупый?

– Он чудный, Серёжа. Ты увидишь. Мы вечером будем у меня. Приходи!

Заражённая общим весельем, Ася тоже подпекает: «Она – ха-ха! Искала жениха!»

– Послушай, а кто этот, мсье Жульё?

– А он на самом деле мсье Жульё (или Жулиа), француз. Приехал Лилю-Кончиту сватать. Вот мы и затеяли спектакль, чтобы его отвадить. Интересно, проймёт его или нет?

– А Бальмонт настоящий?

Тем временем мсье Жульё подходит к художнику и шепчет ему что-то на ухо. Потом, вежливо поклонившись, покидает галерею. «Бальмонт» вскидывает руку, останавливая танец:

– Господа! Должен сообщить вам пренеприятное известие. Мсье Жульё вынужден нас покинуть, так как в Париже его ждут неотложные дела.

Галерея дрожит от общего хохота...

Но свет, как говорится, на Жульё не сошёл... Уже в середине июня в расположение «обормотов» прибывают Белла и Лёня Фейнберги, брат и сестра, а с ними Маня Гехтман, которые легко вписываются в сложившуюся компанию. Мария Лазаревна («Лазаретовна») Гехтман – москвичка, пианистка; Леонид Евгеньевич Фейнберг – тогда начинающий художник, автор воспоминаний о летнем Коктебеле 1911–1913 годов. Именно он в своём очерке рассказывает о том, что Макс по случаю дня рождения собственноручно скотил фанерный ящик – вроде почтового – и прибил его к стене на террасе. «Было предложено всем желающим опустить в гостеприимную щель любые шуточные (а также и серьёзные) стихи и рисунки, карикатуры, смешные пожелания – любые творческие подарки». Почин положил сам автор идеи, опустив в ящик семь «Коктебельских сонетов» за подписью «Неизвестный». Стихи эти являют пример того, как можно «несерьёзное» содержание облечь в строгую форму сонета, что дано далеко не каждому. Фейнберг в своих мемуарах комментирует эти шуточные опусы, среди которых хочется выделить сонет на тему совместного принятия пищи, одним словом – «Обед»:

Горчица, хлеб, солдатская похлёбка,
Баран под соусом, битки, салат,
И после – чай. «Ах. Если б шоколад!» –
С куском во рту вздыхает Лилия робко.

Кидают кость; грызёт Гайдана Тобка;
Мяучит кот; толкает брата брат...
И Миша с чердака – из рая в ад –
Заглянет в дверь и выскочит, как пробка.

– Опять уплыл недоенным дельфин?
– Серёжа! Ты не принял свой фитин! –
Серёже лень. Он отвечает: «Поздно!»

Идёт убогих сладостей делёж.
Все жадно ждут, лишь Максу невтерпёж.
И медлит Пра, на сына глядя грозно.

Не знаю, как насчёт «барана под соусом», но остальные перечисленные блюда вполне могли быть на этом столе. Аппетит Макса с детства не уменьшился, так что и грозный взгляд Елены Оттобальдовны вполне реален. Собак на Волошинской даче и рядом водилось много.

Гайдан – чёрная мохнатая дворняжка, любимица Марины Цветаевой. Тобик – большой неприглядный пёс, напоминающий фокстерьера-переростка, «личная собственность» Михаила Лямина, психически больного племянника Елены Оттобальдовны. Боясь быть отравленным, Миша предпочитал общему столу питание на чердаке, а на Тобке проверял качество продуктов и надёжность «противоядий».

В доме, свидетельствует Фейнберг, царила атмосфера «обманов», мистификаций и мифотворчества. Среди мифологических персонажей фигурировал дельфин, «который будто бы приплывал, чтобы его доили и его молоком лечили слабогрудого Серёжу Эфрона. Кроме того, Макс... уверял, что может вместе с Верой ходить по воде, как посуху, хотя для удачи такого опыта требуется помощь – особое благоговейное настроение зрителей». Были «мистические танцы». Были «магические действия». «Весь „вздор на вздоре“... разыгрывался необычайно серьёзно и совершенно. Сам Волошин был превосходным актёром. Все Эфроны были театрально одарены и могли блестящее разыграть любую мистификацию».

Жертвой волошинского мифотворчества едва не стала Марина Цветаева. Как-то он ей сказал:

– Марина, ты сама свой главный враг.

– Согласна.

– Вредишь себе сама и с избытком.

– Ну это мы уже слышали. Можешь переходить к главному. Я ведь вижу: ты опять что-то задумал.

– Задумал, Марина. В тебе кипит жизнь, как минимум, десяти поэтов и сплошь замечательных. А ты не хочешь (вкрадчиво) все свои стихи о России, например, напечатать от лица... ну хоть какого-нибудь Петухова? Ты увидишь (разгораясь), как их через десять дней вся Москва и весь Петербург будут знать наизусть. Брюсов напишет статью. Яблоновский напишет статью. А я напишу предисловие. И ты никогда (подымает палец, глаза страшные), ни-ког-да не скажешь, что это ты, Марина (умоляюще), ты не понимаешь, как это будет чудесно! Тебя – Брюсов, например, – будет колоть стихами Петухова: «Вот, если бы госпожа Цветаева, вместо того, чтобы воспевать собственные зелёные глаза, обратилась к родимым зелёным полям, как господин Петухов, которому тоже семнадцать лет...» Петухов станет твоим наваждением... тебя им замучат, Марина, и ты никогда – понимаешь? – никогда – уже не сможешь написать ничего о России под своим именем, о России будет писать только Петухов, – Марина! Ты под конец возненавидишь Петухова!

А потом (уже совсем захлебнувшись), нет! зачем потом, сейчас же, одновременно с Петуховым мы создадим ещё поэта – поэтессу или поэта? – и поэтессу и поэта, это будут близнецы, поэтические близнецы, Крюковы, скажем, брат и сестра. Мы создадим то, чего ещё не было, то есть гениальных близнецов. Они будут писать твои романтические стихи.

– Макс! а мне что останется?

– Тебе? Всё, Марина. Ты будешь, как тот король, Марина, во владениях которого никогда не заходило солнце...

Марина скромно, как школьница на уроке, поднимает руку:

– Макс, можно? Можно я пока побуду просто Мариной Цветаевой?

Да, синдром «Черубины», похоже, ещё долго не оставлял Макса. Но, к счастью, мифотворчество Волошина не всегда приобретало экстремистские формы.

Макс и Марина плывут на лодке. На вёслах два турка. Справа громоздятся серо-чёрные шероховатые скалы, вершины которых устремлены к солнцу. Макс, сидя на носу лодки, запорокидывает голову:

– Смотри, Марина, – Реймский и Шартрский соборы...

Марина, сидящая на корме, поднимает голову. Прямо по курсу открывается десятисаженный грот, глубоко врезавшийся в грудь горы.

– А это, Марина, вход в Аид. Здесь Орфей спускался за своей Эвридикой.

Лодка входит в грот. Света нет, лишь голубые искры воды, расбрасываемые вёслами по базальтовым стенам. Он и она молчат. Слышны только всплески вёсел, звонко отдающиеся в

каменных сводах.

– В Аид, Марина, нужно входить одному. И ты одна вошла, Марина. Я, как эти турки, не в счёт, я только средство вроде этих вёсел.

Марина заворожённо всматривается в мерцающий сумрак. Она улыбается:

– А знаешь, Макс, когда моя жизнь обернётся чёрным ходом, когда я столкнусь с чернейшими людскими ходами, я буду помнить, что у меня в Коктебеле был вход в Аид. Счастливый. С тобой. И как бы без тебя...

Много чего происходило тем летом, например многолюдная поездка в Феодосию, посещение галереи Айвазовского. Было путешествие на мажаре в Старый Крым, были морские прогулки на лодке вдоль Карадага – в Сердоликовую бухту и к Золотым воротам. Однажды, во время общей прогулки, отбились от группы и заблудились Макс и Марина – по вине извилистых троп и непрерывных бесед. В результате оказались «после многочасового восхождения – неизвестно на какой высоте над уровнем моря, но под самым уровнем неба, с которого непосредственно... на головы льёт сильный отвесный дождь, на пороге белой хаты, первой в ряду таких же белых.

– Можно войти переждать грозу?

– Можно, можно.

– Но мы совершенно мокрые.

– Можно ошаг посушить.

Так как снять нам нечего: Макс в балахоне, а я в шароварах, садимся мокрые в самый огонь и скромно ждём, что вот-вот его загасим. Но старушка в белом чепце подбрасывает ещё кизяку. Огонь дымит, мы дымимся.

– Как барышня похош на свой папаш! (Старичок.)

Макс, авторски-скромно:

– Все говорят.

– А папаш (старушка) очень похош на свой дочк. У вас много дочк?

Макс уклончиво:

– Она у меня старшая.

– А папаш и дочк очень похош на свой царь.

Следим за направлением пальца и сквозь дым очага и пар одежды различаем Александра III, голубого и розового, во всю стену.

Макс:

– Этот царь тоже папаш: нынешнего царя и дедушка будущего.

Старичок:

– Как вы хорошо сказаль: дэдушек будущий! Дай бог здорофь и царь, и папаш, и дочк!

Старушка, созерцательно:

– А дочк ф панталон.

Макс:

– Так удобнее лазить по горам.

Старичок, созерцательно:

– А папаш в камизоль.

Макс, опережая вопрос о штанах:

– А давно вы здесь живёте?

Старички (в один голос):

– Дафно. Сто и двадцать лет.

Колонисты времён Екатерины».

Пройдёт пятнадцать лет, и Волошин в стихотворении «Дом Поэта» нарисует грустную картину случившегося в последующий период истории Крыма: «За полтора года лет – с Екатерины – / Мы вытоптали мусульманский рай, / Свели леса, размыкали руины, / Расхитили и разорили край. / Осиротелые зияют сакли; / По скатам выкорчеваны сады. / Народ ушёл. Источники иссякли. / Нет в море рыб. В фонтанах нет воды». История и современность. Забавное и трагическое. Всё рядом, всё переплетено...

Но тогда, в летние месяцы, незадолго до Первой мировой войны, жизнь казалась спокойной, безоблачной, даже праздничной. «Полдневные походы» и «полночные приходы». Шутки, стихи, прогулки. Люди и собаки. Собак в Коктебеле было слишком много. У каждого было прозвище: Лапко, Одноглаз (Одноглазка), Шоколад, Гайдан, Тобик... Все они любили Макса. И Марину... «„Марина! Ты знаешь, что я к тебе вечером шёл“ (вечером на коктебельском языке означало от полуночи до трёх). – „Как – шёл?“ – „Да, шёл и не дошёл. Ты расплодила такое невероятное количество... псов, что я всю дорогу шёл по живому, то есть по каким-то мёртвым телам, которые очень гнусно и грозно рычали. Когда же я, наконец, протолкался через эту гущу и захотел ступить к тебе на крыльцо, эта гуща встала и разом, очень тихо, оскалила зубы. Ты понимаешь, что после этого...“»

Но Макс имел к собакам особый подход. Он, по воспоминаниям Цветаевой, разговаривал с ними так же, как с людьми. Даже – с самыми свирепыми, жившими в горах овчарами, которые могли разорвать на части велосипедиста вместе с велосипедом. Макс (тоже, кстати, велосипедист) становился в экстремальных ситуациях, по выражению Цветаевой, главноуговаривающим. Прежде всего он отводил самого лютого из псов в сторону:

«– Ты, как самый умный и сильный, скажи, пожалуйста, им, что велосипед, во-первых, невкусен, во-вторых, мне нужен, а им нет. Скажи ещё, что очень неприлично нападать на безоружного и одинокого. И ещё непременно напомни им, что они овчары, то есть должны стеречь овец, а не волки, – то есть не нападать на людей. Теперь позволь мне пожать твою благородную лапу и поблагодарить за сочувствие (которое, пока что, вожак изъясил только рычанием).

Так ли уж убеждён был Макс в человечности овчара или озверевшего красного или белого командира, во всяком случае, он их в ней убеждал, – считала Марина Ивановна. – Не сомневаюсь, что когда, годы спустя, к его мирной мифической даче подходили те или иные банды, первым его делом, появившись на вызовы, было длительное молчание, а первым словом:

– Я бы хотел поговорить с кем-нибудь *одним*, – желание всегда лестное и требование всегда удовлетворимое, ибо во всякой толпе есть некий (а иногда даже несколько), ощущающий себя именно тем одним. Успех его уговоров масс был только взыванием к единственности».

«Это лето было лучшим из всех моих взрослых лет», – подвела итог «обормотских» месяцев Марина Цветаева. Её ждала Москва, где ей предстояло вскоре стать женой Сергея Эфрона. А Макс Волошин осенью отправляется в Париж, в свою излюбленную богемно-литературную круговерть. И снова – работа в Национальной библиотеке, бесчисленные статьи, «большие» и «малые» вернисажи, светское и религиозное искусство, театры, Бальмонт, Мерсеро, Редон, Виттиг... Рядом с Максом появляются милые интересные женщины, к которым он питает вежливые симпатии: певица-эстонка Айно Тамм, танцовщица, художница Вера Равич, танцовщица школы Е. И. Рабенек Наталья Милюкова, которой Волошин посвятил известное стихотворение, начинающееся строфой: «То в виде девочки, то в образе старушки, / То грустной, то смеясь – ко мне стучалась ты, / То требуя стихов, то ласки, то игрушки, / И мне даря взамен и нежность, и цветы». А Милюкова впоследствии напишет ему в письме: «Добрые семена и советы, что Вы сеяли в душе Ваших маленьких парижских подруг, не пропали даром! По крайней мере, в душе „девочки-старушки“ они пустили глубокие корни».

Как всегда, в памяти художника «мерцают отсветы событий, встреч и лиц». Но не слишком ли быстро люди и чувства уходят в прошлое? Удаётся ли ему задержаться с кем-то в «просторах мгновенья»? «Мне кажется, что я ещё никогда так не отдавался людям, как теперь, и никогда так не любил каждого встречного человека», – признаётся поэт матери в декабре 1911-го. В целом же парижская жизнь Волошина течёт по давно прописанному сценарию, в котором чередуются привычные «картины», где те или иные персонажи то выступают на авансцену, то уходят за кулисы. В январе 1912 года ведущую роль уже не в

первый раз сыграл К. Бальмонт, чьё двадцатипятилетие литературной деятельности отмечалось в ресторане на бульваре Сен-Дени. Волошин принял активное участие в организации чествования: не только рассылал приглашения гостям, но и написал стихотворение, посвящённое юбиляру, – «Напутствие Бальмонту». «Пловец пучин времён, Бальмонт» как раз собирался отправиться в кругосветное путешествие.

«Мы в тюрьме изведанных пространств...» – обращается Волошин к «поэту пленительнейших песен», «жаждущему сказочных убранств» – как в жизни, так и в поэзии, Бальмонту-путешественнику, которому мало земных пространств, которого влекут Лемурия и Атлантида. Это же относится и к самому автору стихотворения – «страннику», «мечтателю», «путнику по вселенным» Максу Волошину, так же видящему о «Лемурии огненной и древней / Наисокровеннейшие сны».

И всё же – есть ли какой-то положительный смысл в бесконечных путешествиях, плаваниях, «глотаниях широт»? Вспоминаются строки Бодлера из его поэмы «Плаванье»: «Бесплодна и горька наука дальних странствий. / Сегодня, как вчера, до гробовой доски – / Всё наше же лицо встречает нас в пространстве: / Оазис ужаса в песчаности тоски». Лирический герой Волошина постоянно стремится раздвинуть «стены пасмурной тюрьмы» своего сегодняшнего бытия. «Одною силой жизни». Но в отличие от «обманутых пловцов» Бодлера, он не боится обнаружить в увиденном мрачные слепки собственного «лица». Волошинские «скитанья без возврата» наполняют душу «щемящей радостью». К тому же «тюрьма изведанных пространств» растворяется в творческо-эзотерических снах («Явь наших снов земля не истребит»). Поэту знакомо чувство, «как будто жизни звенья / Уж были порваны...», и открывается путь к «иным мирам», в «звёздный улей веков и веков». Обращаясь к Бальмонту, Волошин подразумевает и самого себя: «Не столетий беглый хоровод – / Пред тобой стена тысячелетий / Из-за океана восстаёт».

«„Эллины, вы перед нами дети...“ – / Говорил Солону древний жрец. / Но меж нас слова забыты эти...» Макса Волошина, поэта, мистика, историософа вдохновляли легенды об Атлантиде, изложенные Платоном в диалогах «Критий» и «Тимей». О гибели Атлантиды говорится в реферате Волошина «Демоны разрушения и закона», где автор предупреждает о возможной мировой катастрофе, которую безумное человечество приближает, создавая орудия смерти. Связь «между сокровенным преданием и исторической достоверностью» художник пытается установить в статье «Архаизм в русской живописи». Фраза из платоновского «Тимея» – «Вы, эллины, дети» – приводится в статье «Клодель в Китае» и поэтически интерпретируется в «Напутствии Бальмонту», который так же, как и Макс, преклонялся перед древней восточной культурой, заключающей в себе подлинную мудрость.

Итак, в середине января Бальмонт через Лондон отправляется в кругосветное путешествие, а Волошин в конце этого же месяца едет в Берлин, а оттуда – в Москву. В Берлине поэт присутствует на докладе Р. Штейнера, а в Москве посещает выставку общества «Бубновый валет» с участием братьев Бурлюков, П. Кончаловского, А. Лентулова, И. Машкова, Г. Фалька, А. Экстер и других. Здесь же экспонируются работы П. Пикассо, К. Ван Донгена и В. Кандинского.

Ещё в сентябре 1911 года Волошин опубликовал в «Московской газете» статью «Кубисты», в которой говорил о них как о временном явлении, недолговечной группе художников, объединившихся, «чтобы легче войти в искусство». В «Истории моей души» Макс приводит оценку кубистов столь почитаемым им О. Редоном: «Это схоластическая шутка». Сюда же включает и свои поэтические строки: «В мире вожделений безобразных / Кошунство юной красоты». При этом поэт отмечал наличие хорошего вкуса у Ле-Фоконье и А. Лота, «большую силу в передаче движения» у А. Глэза, живописную красоту композиций у Ла Френе. Ныне же предстояло дать оценку кубизму русскому, творческому методу, объединившему поэтов, художников, театральных деятелей.

Не будет преувеличением сказать, что поэзия кубофутуристов возникла из художнической практики и пролагала пути в тесном взаимодействии с другими искусствами. «Мне начинает казаться, – признавалась Елена Гуро, – что в поэзии я что-то поняла, что уже

раньше поняла в рисунке». «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью», – призывал В. Хлебников. В различного рода авангардистских выставках начиная примерно с 1908 года вместе с Бурдюками принимали участие известные художники, входившие позднее в те или иные группы и объединения: А. Экстер, М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Лентулов, П. Кончаловский, И. Машков. К театрально-поэтическим начинаниям футуристов имели непосредственное отношение К. Малевич, Г. Якулов, М. Ле-Дантю, О. Розанова. Геометрическими построениями из кубов и цилиндров, с расписанными (словами и буквами) плоскостями, художник П. Митурич пытался передать хлебниковское: «Пространство звучит через Азбуку». Сами пластические искусства приобретали у футуристов театрально-игровой характер.

К концу первого десятилетия XX века в России становятся известны выставившиеся в Одессе, Киеве, Петербурге, Москве, Риге картины Пикассо, Брака, Матисса, Руссо, Синьяка и других представителей европейского модернизма. Организаторы «Гилеи» (объединения футуристов) Бурлюки пытаются перенять опыт кубизма и осмыслить его. Одной из таких попыток стала статья Д. Бурлюка «Кубизм» (1912), в которой он рассматривает «канон сдвинутой конструкции». Вместе с братом Владимиром Давид Бурлюк пишет работы, представляющие собой «пейзаж с нескольких точек зрения»; художники-авангардисты увлекаются «обратной перспективой», нашедшей выражение в столь ценимом также и Волошиным восточном искусстве (византийская икона, японская гравюра и т. п.), а также поисками «четвёртого измерения» (время как одна из координат многомерного мира), когда незримое за пределами трёх измерений становится осязаемым.

Кубизм передавал ощущение вечного движения, изменения, то состояние, когда, по словам В. Хлебникова, «вещи приблизились к краю», за которым что-то смутно вырисовывающееся, одновременно пугающее и желанное. «Исходные крайности», знаменовавшие собой крушение традиционной системы ценностей и зримого устойчивого мира, приводили к пластике беспредметности, превалирующей над психологизмом и вещной конкретикой старой живописи (супрематизм К. Малевича). Поэзия вбирала в себя новые веяния, идущие из живописи, скульптуры, театра, кино, превращаясь в своеобразный синтез искусств. Возникла ситуация, когда слово, подойдя вплотную к живописи, «перестало звучать» (Б. Лившиц).

Отсюда – установка футуристов на передачу содержания по «начертательной и фонической характеристике» слов, разнообразие шрифтов и выделение отдельных слов посредством разноцветных букв и раскраски фона. Из живописи в поэзию пришёл и принцип симультанизма – одновременного восприятия всех элементов картины вместо последовательного. Слоги, слова и фразы симультанистских стихов (калиграммы, идеограммы) располагались таким образом, что образовывали геометрические фигуры или рисунки. Во французской живописи лидером этого течения был знакомый Волошина по Парижу Р. Делоне, в поэзии – Г. Аполлинер и Б. Сандрар, стремившиеся создать пространство, которое «перестало бы разделять»; в России новые веяния подхватили художник Г. Якулов и филолог А. Смирнов.

«Сомнамбулический» мир Александра Блока и поэтов его круга был совершенно чужд представителям новой волны. Они стремятся навстречу многообразию быта, увлекаются афишей и плакатом, делают коллажи из газетных заголовков. Мотив сновидения, порой трансформирующего, порой «парализующего» реальность, уступает место её «удвоению», «утроению», рассмотрению «под увеличительным стеклом». В поэтических и театральных опытах авангардистов всё сдвинуто и перемешано, как и в самой действительности. В них врывается сама жизнь, грубая и неупорядоченная. Участники объединения «Ослиный хвост» (М. Ларионов, Н. Гончарова, Е. Сагайдачный и другие) стараются, по свидетельству М. Волошина, заимствовать краски «от предметов, ими изображаемых: парикмахеров они пишут розовой губной помадой, фиксатурами, бриллиантинами и жидкостями для рращения волос, солдат – дёгтем, грязью, юфтью и т. д. Этим им удаётся передать аромат изображаемых вещей и возбудить тошноту и отвращение в зрителе». В. Бурлюк не брезгует

тем, чтобы вывалить только что написанную картину в свежем чернозёме для придания ей колорита «естественности».

Пристрастие к примитиву, в частности к «бытовой иконописи» прачечных, парикмахерских и других провинциальных заведений, оказавшей такое сильное влияние на творчество М. Ларионова, Н. Гончаровой, М. Шагала, побуждало Д. Бурлюка на последние деньги скупать вывески кустарной работы. Он и его брат Владимир были убеждены в том, что этрусские истуканы ни в чём не уступают Фидию. Н. Гончарова видела истоки кубизма в скифских бабах, русских куклах и негритянской скульптуре.

Несмотря на заведомую эпатажность лозунгов кубофутуристов, они не были догматиками и формалистами. Будетлянство представляло собой самотворящую реальность, её поэтико-театрализованное сгущение («Мир как стихотворение» В. Хлебникова, «Наше переходящее сегодня» Б. Лившица), постоянно меняющееся, не вписывающееся ни в какие схемы бытия. Бунтарство и конфликтность изначально присущи самой природе авангардистского искусства, которое, по определению В. Кандинского, «есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путём борьбы... создать новый мир, который зовётся произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, – оно проходит путём катастроф».

Отвергая любые сдерживающие творческую индивидуальность каноны, русские авангардисты ориентируются на город (В. Маяковский) и праславянскую фольклорную почву (В. Хлебников), стремятся к синтезу всех национальных художественных стилей. Н. Гончарова в своём цикле «Художественные возможности по поводу павлина» показывает объект изображения в китайской, египетской, византийской, лубочной и футуристической манере (на что обращает внимание и Волошин в статье «Ослиный хвост»), а М. Ларионов демонстрирует Венеру негритянскую, турецкую, испанскую, еврейскую и т. д.

Девизом русского футуризма становится афоризм У. Уитмена: «Слова моей книги – ничто, порыв её – всё». Отсюда – избыточность и в то же время незавершённость авангардистской эстетики, соответствующая динамичности и незавершённости самой действительности. «Сонное сознание» уступает место «энергичной силе».

Подобно символистам, поэты-футуристы творили свою жизнь как произведение искусства. Стиль жизни дополнял, а зачастую и определял впечатление, производимое их литературными работами. Не случайно тот же Маяковский оказался режиссёром собственной трагедии в жизни, литературе и на театре. В спектакле «Владимир Маяковский», поставленном в петербургском «Луна-парке» (декабрь 1913 года), поэт выступил как автор, режиссёр и исполнитель главной роли. Полноценным героем этой монодрамы был сам поэт, а его партнёры по сцене – лишь картонажными фигурами, носившими перед собой щиты с изображением данного персонажа. Действующие лица пьесы воспринимались как аллегорические, и в то же время за ними угадывались конкретные личности: Человек без уха – музыкант (М. Матюшин), Человек без головы – заумный поэт (А. Кручёных), Человек без глаза и ноги – художник-кубист (Д. Бурлюк), Старик с чёрными сухими кошками – мудрец и пророк (В. Хлебников), умеющий высекать искру искусства, подобно тому как высекали искры, поглаживая чёрных кошек, древние египтяне. Таким образом в трагедии даётся групповой портрет русского кубофутуризма с ярко выраженным профилем Маяковского.

С этим портретом русского кубофутуризма Волошину довелось ознакомиться 12 февраля 1912 года на диспуте, организованном «Бубновым валетом» в Большой аудитории Политехнического музея. Председательствовал П. Кончаловский. Присутствовали В. Маяковский, В. Хлебников, А. Кручёных, В. Шкловский и др. В качестве докладчиков выступали В. Кандинский, Н. Кульбин и Д. Бурлюк, изложившие свои творческие принципы и идеи нового искусства. М. Волошин, участвовавший в диспуте как оппонент выступающих, не стал принимать или опровергать основные положения докладов. По сути дела, он, как свидетельствует Б. Лившиц, попытался «установить преемственную связь между кубизмом и импрессионизмом». Волошин при этом исходил из принципа

притяжения-отталкивания, характеризуя кубизм как реакцию на импрессионизм, которую «нельзя обойти молчанием, насмешками и отрицанием». Можно ли говорить о кубизме как о новом, серьёзном явлении искусства или это не более чем «любопытные лабораторные опыты» – покажет время, считал Волошин. В прениях выступили Н. Гончарова и М. Ларионов, а П. Кончаловский подарил «дорогому Максиму Волошину свой первый труд переводчика» – книгу Э. Бернара «Поль Сезанн», как бы подводя мирные итоги дискуссии.

25 февраля Волошин выступил на очередном диспуте «Бубнового валета» в Политехническом музее с докладом «Сезанн, Ван Гог и Гоген как провозвестники кубизма». Второе сообщение сделал Д. Бурлюк: «Эволюция понятия красоты в живописи». В качестве оппонентов значились А. Кручёных и В. Маяковский. Как вспоминает тот же Б. Лившиц, «Волошин так увлёкся биографией трёх великих французов, что упустил из виду основную цель своего доклада: установление родословной кубизма... Переполненная, как и в первый раз, аудитория недоумевала, какое отношение имеет всё это к „Бубновому валету“».

Лившиц, безусловно, прав: «Привлечение Волошина, выказавшего себя культурным оппонентом на первом диспуте, преследовало определённую цель. Русские кубисты, занимавшие в „Бубновом валете“ доминирующее положение, решили доказать, что они не безродные люди в искусстве, что у них есть предки, генеалогия, и что в случае нужды они могут предъявить паспорт. Волошин, которому для осмысления кубизма было необходимо связать его преемственно с пуризмом, охотно взял на себя эти несложные геральдические изыскания». Не их вина, что на диспуте «случился конфуз»: Макса занесло «в свою стихию», и он забыл о сверхзадаче выступления.

Правда, в статье «Современные портретисты», опубликованной в журнале «Русская мысль» (1911, № 6), Волошин затрагивает вопрос генеалогии кубизма. Он говорит о «Валетах» как о неореалистах, «принявших импрессионизм с поправками Сезанна, Ван Гога и Матисса», трактующих человека как натюрморт, «только несколько более сложный», старающихся «обобщить и упростить в основных плоскостях и очертаниях человеческое лицо совершенно таким же образом, как они упрощают яблоко, тыкву, лейку, ананас, хлеб», умеющих сделать свои «портреты-карикатуры» художественно интересными. «Ослиный хвост», по мнению критика, стоит на той же «художественной платформе», несмотря на внешние раздоры двух объединений (статья «Ослиный хвост»). На вернисажах «Ослов» встречается «много интересного и талантливое». Однако, «учителеборствуя», они еще не вышли за пределы «подмастерства». «„Хвосты“ не ищут и не задаются определёнными замыслами – они пробуют. И все пробы выставляют. Среди этих проб есть очень удачные по выразительности, как „Ледоколы“ и „Гроза“ Гончаровой, „Маркитантка Соня“ и „Купающиеся солдаты“ Ларионова и почти все рисунки Барта».

Б. Лившиц в своей книге «Полутораглазый стрелец» характеризует М. Волошина как человека, «правда, далёкого от крайних течений в искусстве, однако отличавшегося известной широтой взглядов и чуждого групповой политике Грабарей и Бенуа». Это не совсем так. «Округлитель острых углов», Волошин, терпимо относясь к левым течениям в искусстве, не скрывал своей идейной близости к «мирискусникам», лидер которых, А. Бенуа, энергично отбивался в газете «Речь» от выпадов радикально настроенной «бубновоослиной» молодёжи. Ещё совсем недавно стоящие в авангарде художественного вкуса, «галдящие бенуа» (по выражению Д. Бурлюка) оказались в роли ретроградов и консерваторов. Надо отдать должное А. Бенуа: порицая в «Художественных письмах» 1912 года эстетический авантюризм кубофутуристов, в статьях 1913 года он проявил более гибкую позицию, сродни волошинской. Маститый художник отметил, что среди этих «скандалистов» есть немало даровитых людей; пусть пошालят, перебесятся – а там видно будет: «грешно допускать мысль, что они все окажутся пустоцветами». Что же касается Волошина, то его жизненно-творческие пути ещё пересекутся с эстетическими начинаниями «Валетов» год спустя.

Ну а пока что, едва дождавшись середины апреля, Макс спешит в Коктебель. В «Крымском курортном листке» проходит сообщение об открытии с 1 мая столовой «на даче

Волошиной». Обед из двух блюд – 60 копеек (18 рублей в месяц). Этим летом на берега восточного Крыма прибывают Толстые, Новицкие, Лентуловы, историк литературы А. Круглов с семьёй, инженер В. Н. Павлов, построивший дачу неподалёку от Волошиных, художник В. П. Белкин со своей невестой – пианисткой В. А. Поповой, танцовщица-босоножка Инна Быстренина и её сестра Ольга – пианистка, актёр Ю. Л. Ракитин. Естественно, организовывались концерты – и на коктебельских верандах, и в Феодосийской гимназии, и в Летнем саду. Было даже турне по Крыму, в котором наряду с Максом принимали участие Алексей Толстой, Быстренины, Вера Попова, скрипач Ян Крейза, Анастасия Гурвич (декламация), Юрий Ракитин, специализировавшийся на монологе Репетилова из «Горя от ума», другие. Увы, курортную публику трудно было зажечь «большим» искусством. В «феодосийской газете» даже появилась заметка об артистическом вечере 12 июля, на котором «было скучно и тоскливо». Правда, «по-прежнему прост и красочен был Макс Волошин». Никуда не денешься – фактура...

Кстати сказать, именно тогда, летом 1912 года, Леонид Фейнберг, видимо, окончательно освоившись в доме Волошина, создаёт два его портрета: один – углём, внешний, другой – словом, внутренний. Вот некоторые из записей юного художника: «Одна из ценнейших черт его характера была непрерывная власть над собой. Он никогда не выходил из себя. Никогда ни гнев, ни досада, ни раздражение, ни смех, ни даже весёлость не брали верх над его внутренним самообладанием, над внутренней плавностью его бытия... Слишком часто встречающийся, даже в наилучших воспоминаниях, образ Макса, такого безгранично благодушного добряка-медведя, мне думается, снижает его образ. Я никогда не видел Макса, бегущего кому-либо навстречу с распростёртыми объятиями. Основная внешняя черта его была – плавность... мягкая, доброжелательная плавность... Незыблемая плавность волевых решений. Неизменная плавность всей жизненной, даже житейской системы. Плавность быта.

Полностью противоположан Волошину был любой вид робости. Макс был смелым, беспредельно смелым. Но это не была внешняя смелость, показная отвага. И когда – значительно позднее – он сказал:

...Если ж дров в плавильной печи мало,
Господи, – вот плоть моя! –

это не было простой поэтической формулой. Я убеждён: так чувствовал Волошин всю свою жизнь...

На первый взгляд, Макс казался человеком могучим, титанически сверхмощным. (В этой связи нельзя не вспомнить одно место из воспоминаний Е. А. Бальмонт: „Если он толкал кого-нибудь лбом в спину, этот человек не мог устоять на ногах. Как-то раз надо было спешно вызвать Бальмонта из его комнаты – он читал, сидя в своём кресле, и медлил идти – Макс подошёл к нему сзади и лбом выдвинул кресло с читающим в нём Бальмонтом в другую комнату“. – С. П.). Глазам легко было обмануться. На самом деле Макс был болен, чем-то серьёзно болен. Тучность его не признак здоровья, а симптом тайной болезни... Ему нельзя было много есть. Я не знаю названия той болезни обмена веществ, приводившей его плоть к такой повышенной тучности. Но болезнь была, и притом врождённая... Иногда случалось, что Максу относили обед в комнаты на втором этаже, когда он не хотел отрываться от работы... Я смотрел, как, погружённый в свои мысли, Макс неторопливым и точным движением черпал ложкой суп – и подносил его ко рту. С невольной мальчишеской улыбкой я сказал Максу о своём наблюдении. Он, оторвавшись от еды и владевшей им думы, внимательно взглянул на меня и серьёзно, почти строго сказал: „Каждая еда – причастие!“ – и вернулся к своим занятиям».

Немало писалось о бережном отношении Макса к книгам и о том, увы, беспределе, который нередко устраивали по отношению к книгам его гости. Л. Фейнберг вспоминает, что однажды Лиля Эфрон «умудрилась забыть на пляже одну из волошинских книг. Это... была

одна из не очень толстых книг, плохо сброшюрованных, – коктебельский бриз легко мог её разметать по каменистому побережью. Так или иначе, Волошин набрёл на свою книгу, бережно собрал её. Книга была спасена.

Макс взял драгоценную беглянку к себе – обратно – и сказал, что при таком отношении к его книгам он не может позволить пользоваться библиотекой. Что есть книги незаменимые, которыми он дорожит. Что эта книга подверглась большой опасности – одна из таких нужных ему книг.

Но интердикт Макса вызвал взрыв негодования со стороны революционно настроенных Эфронов.

– Ну, Макс! Ты просто-напросто заядлый собственник. Моя книга, моя библиотека! Такого отношения мы не ожидали от тебя!

Но Макс – с кротким упорством – продолжал стоять на своём:

– Пожалуйста! В пределах библиотеки можете читать любую книгу. Там очень удобно: есть диван и стулья, можно читать и сидя, и лёжа. Но выносить книгу из библиотеки (теперь это ясно) – значит её разрушать.

Эфроны продолжали возмущаться. Я с ужасом следил, как разгорается ссора... И вдруг – они перестали разговаривать с Максом. И Макс с ними... Мне думается, что Эфроны, конечно, любили Макса, но до конца его не принимали. Они его не понимали „до конца“... Он не был, это они могли заметить, активным революционером. Его философия, его практика жизни – всё это было им чуждо».

В конце июля в Коктебеле учреждается пост Общества спасения на водах, «переданный в заведование» Максиму Волошину. Примерно тогда же открывается кафе «Бубны», названное так в честь объединения «Бубновый валет», отрядившего своих художников для разрисовки стен «лавки-кофейни», душой и владельцем которой был грек А. Г. Синопли. Отныне именно «Бубны» станут центром богемно-артистической жизни Коктебеля. Сам Волошин вместе с Алексеем Толстым, Лентуловым, Белкиным и другими поклонниками здешних мест принимал активное участие в шутивно-художественном оформлении этого заведения. Что из этого вышло – чуть позже...

Вообще же, искусство воздействует на человека по-разному. Искусство искусству рознь... И каждый воспринимает его по-своему.

16 января 1913 года душевнобольной Абрам Балашов, имеющий, кстати, отношение к иконописи, в Третьяковской галерее изрезал ножом картину Ильи Репина «Иван Грозный и сын его Иван». Варварство, вандализм – все газеты, выражавшие соболезнование Илье Ефимовичу, были единодушны в оценке случившегося. Волошин же (стоит ли этому удивляться?) пошёл наперекор общественному мнению. Его заинтересовали психологические мотивы, заставившие Балашова совершить этот дикий поступок. Позднее в небольшой книжке «О Репине» (65 страниц) он писал: «Меня интересует вовсе не степень душевной болезни Абрама Балашова, а тот магнит, который привлёк его именно к этой, а не к иной картине. Его крик: „Довольно крови! Довольно крови!“ достаточно ясно говорит о том, что выбор его не был ни случаен, ни произволен. За минуту перед этим он простоял довольно долго перед суриковской „Боярыней Морозовой“, но на неё он не покусился».

В статье «О смысле катастрофы, постигшей картину Репина», Волошин рассуждает о категории ужасного в искусстве, престапующей пределы художественного. По-своему сочувствуя художнику, писатель тем не менее упрекает его в излишнем натурализме, влияющем на подсознание человека. Равным по силе и способу воздействия (в данном случае на читателя) ему представляется рассказ «Красный смех» Л. Андреева. Поэт противопоставляет этим произведениям творчество В. Сурикова, в частности его картину «Утро стрелецкой казни», в которой нет изображения самой казни, льющейся крови. Суриков «дал строгий и сдержанный пафос смерти. Он-то сумел положить между зрителем и художественным произведением ту черту, которую нельзя переступить. Его картины сами защищают себя без помощи музейных сторожей». Кстати, сам Суриков поддержал позицию Волошина. Ознакомившись с рукописью статьи, он высказался за необходимость её

публикации.

Однако с этой точкой зрения не были согласны большинство критиков и ценителей искусства. Многие из них выступили с резкими нападками на Волошина. Это положение усугубилось после выступления поэта на диспуте в Политехническом музее, устроенном группой «Бубновый валет» 12 февраля 1913 года. Председательствовал А. Б. Якулов. Среди присутствующих были: Елена Оттобальдовна, М. Цветаева, М. Кювилье, Р. Гольдовская. После докладчика выступил сам Репин, обвинивший Волошина в «тенденциозности», его ученик Д. Щербиновский и – в качестве оппонентов – Д. Бурлюк, Г. Чулков и А. Топорков. Со стороны Репина выступил А. Мильман. Поначалу всё складывалось солидно и благородно. Волошин предварительно представился Репину и открыто обозначил свою критическую позицию. Репин сказал: «Я нападений не боюсь. Я привык» – и пожал Максиму руку. Волошин прочитал доклад «О художественной ценности пострадавшей картины Репина» в своей обычной плавно-рассудительной манере. В ответ Репин, известный своей резкостью и категоричностью в оценках, обвинил представителей нового искусства («всех этих „кубистов“, „бубновых валетов“ и „ослиных хвостов“») в том, что они подкупили Балашова. Солидаризируясь с новым поколением художников, но отнюдь не являясь его знаменосцем, Волошин (готовый продолжать дискуссию в любом месте и при любых обстоятельствах) тем не менее счёл своим долгом ответить Репину под знаком «Бубнового валета», ни членом, ни сторонником которого не состоял. Другой возможности для обсуждения этого архиважного, с точки зрения докладчика, вопроса не было.

Поэта обвинили в несвоевременности выступления. «Как бы ни относились к знаменитой картине, – писал один из рецензентов журнала „Русская художественная летопись“ (1913, № 3), – нельзя же отрицать, что она яркое выражение искусства своего времени, и потому, конечно, ей место не в паноптикуме, как утверждал Волошин. Но, разумеется, совсем бестактно было если не самое присутствие Репина, то его „взволнованное“ выступление и особенно – вторичное обвинение новейших художественных настроений как почвы для художественного вандализма».

Вспоминает Р. Гольдовская: Волошин «читал превосходный, умный реферат... В публике находился и сам Репин, который вёл себя глупо и недостойно... кричал сверху, что Волошин порет дичь... Что кучка варваров „подкупила“ глупца уничтожить „произведение национального искусства“... Публика неистово аплодировала и неистово свистела – вообще поведение аудитории было трагичное».

Сам Волошин воспринял эту историю как случай, характеризующий «психологию возникновения и развития лжи». В своих воспоминаниях он приводит фрагменты выступления И. Е. Репина: «Я не жалею, что приехал сюда... Автор – человек образованный, интересный лектор... Но... тенденциозность, которой нельзя вынести... Удивляюсь, как образованный человек может повторять всякий слышанный вздор. Что мысль картины зародилась на представлении „Риголетто“ – чушь! И что картина моя – оперная – тоже чушь... Я объяснял, как я её писал... А обмороки и истерики перед моей картиной – тенденциозный вздор. Никогда не видал... Моя картина написана двадцать восемь лет назад, и за этот долгий срок я не перестаю получать тысячи восторженных писем о ней, и охи, и ахи, и так далее... Мне часто приходилось бывать за границей, и все художники, с которыми я знакомился, выражали мне свой восторг... Значит, теперь и Шекспира надо запретить?... Про меня опять скажут, что я самохвальством занимаюсь...»

Волошин заметил, что Репин всё более и более терял самообладание. Он сам попытался объяснить идею своей картины: выходило, что главное в ней не ужас, а любовь отца к сыну и потрясение Иоанна Грозного оттого, что вместе с сыном он погубил свой род и, возможно, своё царство. Дальше пошла невнятица: «И здесь говорят, что эту картину надо продать за границу... Этого кощунства они не сделают... Русские люди хотят довершить дело Балашова... Балашов дурак... такого дурака легко подкупить...» Ученик Репина Щербиновский своим эмоциональным, бессвязным выступлением ещё больше накалил атмосферу. Он говорил о том, что не может молчать, когда его гениальный учитель плачет,

когда он ранен. «Мне пятьдесят пять лет, а я младший из учеников Репина, я мальчишка и щенок...» Охарактеризовав себя, ученик попытался воздать должное учителю и сравнил его почему-то с Веласкесом, после чего решил пуститься по рельсам теории, но тут же с них съехал. Он говорил, что рисунок есть понятие, никакими словами не определяемое, что «искусство – это такая фруктина...». Дальнейшее законспектировать было никак невозможно...

Волошин вовсе не отказывал произведению Репина в яркости и значительности, но он был против его сравнения с шедеврами Рембрандта, Рафаэля и Веласкеса. Он выступал против «канонизации» картины, делающей её «рассадником дурного вкуса». Впрочем, мало кто из критиков был настроен на объективный анализ случившегося. Никто не полемизировал с поэтом по сути поставленного им вопроса. В заключение диспута Волошин вновь взял слово: «Прежде всего, я хочу поблагодарить И. Е. Репина, хотя теперь и заочно, так как он уже покинул аудиторию, за то, что он сделал мне честь, лично явившись на мою лекцию. К сожалению, отвечая мне, он совсем не коснулся вопросов моей лекции по существу: он не ответил ни на устанавливаемое мною различие реального и натуралистического искусства, ни на поставленный мною вопрос о роли ужасного в искусстве. В последнем же вопросе, нарочно подчёркиваю и упираю на это, заключается весь смысл моей лекции и моих нападений на картину Репина».

Уже на следующий день началось «преображение действительности» в хроникёрских отчётах. Возникла ситуация, когда, по словам Волошина, свидетели начинают путать, «кто за кем гнался: арлекин за негром или негр за арлекином». Постепенно подключались те, кто на лекции не был, но успел прочитать отчёты. Таким образом, произошло вторичное пересоздание истории. И уже выходило, что сам диспут – «явление, по реальным последствиям бесконечно меньшее, чем исполосование репинской картины, но по своему внутреннему содержанию гораздо более отвратительное». И – пошло-поехало: «То, что произошло третьего дня, было безмерно постыднее, гаже, оскорбительнее, чем неосмысленный поступок безумного Балашова...»

На третий день те, кто не были на лекции, не читали отчётов, но ознакомились со статьями, понесли уже полный бред: «В лапы дикарей попал белый человек... Они поджаривают ему огнём пятки, гримасничают, строят страшные рожи и показывают язык. Приблизительно подобное зрелище представлял из себя „диспут“ бубновых валетов, на котором они измывались над гордостью культурной России – И. Е. Репиным». Дошло до того, что один из особо изошённых адвокатов культуры решил преподнести публике портрет главного из «дикарей», и в газете появилась фотография Макса в длинной холщовой блузе, босиком, с ремешком в волосах. Из комментария следовало, что это «Максимилиан Волошин, громивший Репина на диспуте. На фотографии он изображён в „костюме богов“. В таком виде он гулял в течение прошлого лета в Крыму, где этот снимок и сделан».

Потом пошла просто истерия. Газеты пестрели заголовками: «Комары искусства», «Гнев божий», «Полнейшее презрение», «Бездарные дни», «Репин и геростратики». Раздавались голоса из публики, вспоминает Волошин: «Старого Репина, нашу гордость, обидели, и за него надо отмстить!»... «Присоединяем наши голоса к прекрасному крику негодования против неслыханной выходки наших мазилок!» «...Нам, допускающим озлобленных геростратов совершать их грязную вакханалию, должно быть стыдно!» И – множество подписей известных и неизвестных лиц, присоединяющихся к протесту против глумления над Репиным и его картиной...

Волошина лягали все, кому не лень. 18 февраля появилась эпиграмма «Называет себя он поэтом...» за подписью «Р. Меч» (Р. А. Менделевич), заканчивающаяся словами: «Но „валетным“ служба идеалам, / О рекламе мечты он таит; / Он себя „обессмертил“ скандалом / И отныне он стал знаменит!»

В. Маяковский, выступавший оппонентом уже на втором диспуте общества «Бубновый валет» – «О современном искусстве» (24 февраля), брезгливо обронил: «Репин – такой же художник, как Волошин – поэт» и обозвал последнего лакеем «Бубнового валета», «который

даже скандала не сумел устроить». Лишь в газете «Приазовский край» появилась статья Н. Лаврского «И. Е. Репин и его критики», в которой автор вознамерился проследить «давно начатую» переоценку творчества Репина, да Н. Туркин (тот самый домашний учитель Макса) помещает в «Московской газете» статью «Театр и критика», где упоминает своего бывшего подопечного Волошина (которому «в настоящее время считается хорошим тоном шикать») как чуткого «критика-художника». К этому следует добавить оценку К. Бальмонта, который, получив в Париже статью Волошина о Репине, готов был, по словам его жены, подписаться под ней обеими руками.

Позднее, в очерке «О самом себе», Волошин напишет: «В 1913 году у меня произошла ссора с русской литературой из-за моей публичной лекции о Репине. Я был предан российскому остракизму, все редакции периодических изданий для меня закрылись, против моих книг был объявлен бойкот книжных магазинов». Волошин не упоминает о том, что Д. Бурлюк в «Открытом письме русским критикам» защитил его от нападок бульварной прессы, пытавшейся обвинить поэта в безвкусице, продажности и двуличности.

Завершалась полоса относительно «мирного» течения истории. Как писала в «Поэме без героя» А. Ахматова: «Приближался не календарный – / Настоящий Двадцатый Век» – век страшных потрясений и катастроф. В масштабе надвигающихся событий «репинской истории» суждено было уменьшиться до размеров забавного пустяка, довольно выразительно, однако, характеризующего положение вещей в русской культуре кануна Первой мировой войны.

Однако до войны оставалось ещё полтора года. И в жизни Макса далеко не каждое событие оставляло горький осадок. Как и раньше, происходит много интересных встреч, в его «орбиту» попадают обаятельные люди, милые женщины. Одна из них – Мария Павловна Кювилье, Майя, с 1916 года – княгиня Кудашева, во втором браке – жена Романа Роллана. Дочь француженки-гувернантки, в те годы московская гимназистка, пишущая стихи, она совершенно покорена личностью Волошина. Да, конечно, обаяние, мудрость, поэтический талант. И в дом его открыты двери и для уже давно пишущих, и для только начинающих...

Он чем-то напоминает ей Одиссея, манящего в заветную даль и одновременно уставшего от плаваний, знающего всё и, однако, оставившего именно ей, Майе, последнюю неразгаданную загадку. Макс ценит её чувство и принимает «в свою душу, как близкую». Майя с нетерпением ждёт каждой новой встречи. Они часто общаются, читают друг другу стихи (невзирая на ранги, кто здесь учитель, а кто – ученица). Какие отношения? Скажем так, тёплые. А впрочем, кто возьмётся дать точную характеристику?..

29 января Майя идёт на встречу с Максом и, будучи культурной девушкой, оставляет запись: «Приду сегодня, как Беттина к Гёте». Нужны ли комментарии? И вскоре после этого – вполне красноречиво: «Я – новая, потому что на моём лице были Ваши ласковые руки и Ваши поцелуи». Волошин, как всегда, сдержанно-целомудрен и в то же время благодарен девушке за её чувство: «Я знаю, что на чувство „влюблённости“, когда не разделяешь его, принято отвечать отходом и холодностью... Но я считаю, что нельзя перед таким чувством захлопывать двери, но надо принять его и постараться пронести, не обманывая... И мне хотелось дать Майе всё, что могу дать». А Майя уже немного ревнует Макса, особенно к женщинам-поэтессам: «Правда, что Вы любите меня больше Марины?» Она встречается с Мариной Цветаевой, беседует с ней о Максе...

7 февраля Волошин пишет одно из программных своих стихотворений: «Как некий юноша, в скитаньях без возврата...» Особый пророческий пафос заключает в себе первый терцет этого сонета: «Бездомный долгий путь назначен мне судьбой. / Пускай другим он чужд... я не зову с собой, / Я странник и поэт, мечтатель и прохожий».

«Марина сказала те же страшные слова про Вас, – пишет ему в тот же день Майя. – „В Вашем мире я прохожий“. И дальше: „Мой ласковый бог, Вы не уйдёте?“» На что Волошин отвечает, что да, действительно, он «прохожий», но ведь можно быть любому прохожему спутником... 23 февраля М. Кювилье пишет поэту: «Мой господин, мой ласковый друг... Вы ищите своих – разве я не сестра Вам? (В цитированном выше сонете есть стих: „Я в каждой

девушке предчувствую сестру...“ – С. П.)... Любимый, всевластный и все терпеливый, я Вас люблю!..» Макс же, отвечая на письма Майи, остаётся верен себе, пытается ей внушить, что «не умеет любить так, как люди любят». Он учит девушку медитировать, молиться, выходить «из преходящего – относительного», «подавлять и не показывать» другим «дурные настроения».

Волошин по-прежнему много бывает на людях, выступает со стихами, общается с сёстрами Цветаевыми, Эфронами, Толстыми. Почти всегда рядом с ним – М. Кювилье. Об одном из вечеров вспоминает Р. Гольдовская: «Майя читала по-французски... – такие далёкие, лунные баллады. Читал и Макс – как всегда хорошо и... аффективно, он отчеканивал каждое слово. Милый, добрый, ласковый, всезнающий, всех любящий – и ко всем равнодушный Макс!.. Учёный эклектик, перипатетик, поэт, художник, философ, хиромант и божий человек, юродивый „без руля и без ветрил“ – русский „обормот“ с головой Зевса и животом Фальстафа...»

Между тем выходит уже упоминавшаяся книга Волошина «О Репине»; автор намеревается устроить турне по провинции с чтением лекции «Жестокость в жизни и ужасы в искусстве». За организацию лекций берётся М. Гарри, известный московский антрепренёр. Первый пункт – Смоленск: 21 марта Макс выступает в Благородном собрании. Впечатления лектора – отрицательные. «Дела плохи, – пишет он матери. – Сбор 50 р. Газеты бойкотируют». Положительные эмоции – только от прогулки по городу, который «очень хорош», посещения Тенишевского музея и знакомства с археологом И. Борщевским. Но Макс не унывает. На следующее утро он прибывает в Витебск, однако билеты на лекцию продаются плохо, да и сама она переносится на 24 марта. Волошин направляется в Вильно, где читает лекцию в Железнодорожном кружке. Характер и уровень аудитории его, как видно, не очень волнует. И, наконец, вернувшись в Витебск, Макс выступает в Гражданском клубе. Эффект, на который рассчитывал поэт, очевидно, достигнут не был. В «Смоленском вестнике» появилась статья «Вопросы жизни и литературы» с пересказом лекций Чулкова («О смысле жизни и тайне смерти») и Волошина, а в «Северо-западном голосе» – «„Жестокость в жизни и ужасы в искусстве“ (лекция г. Волошина)». Краткие отчёты, без столичных эмоциональных переключений. «Репинская история» закончилась. 7 апреля Волошин с матерью выезжают из Москвы в Крым...

18 апреля «Южные ведомости» сообщили о приезде в Коктебель нескольких дачевладельцев, среди которых упоминается «поэт-декадент М. Волошин». В конце месяца туда же приезжают М. Цветаева и С. Эфрон с маленькой дочерью, поселившиеся в отдельном двухкомнатном домике. Здесь Марина создаёт два своих известнейших стихотворения: «Моим стихам, написанным так рано...» и «Идёшь на меня похожий...».

В Коктебеле начинается последнее предвоенное лето... Открывает новый сезон кафе «Бубны». Волошин читает книги о готике, ходит в горы. В его доме идут штукатурные и малярные работы; заканчивается отделка мастерской с антресолями и нескольких комнат на первом этаже. Летом 1913 года Дом Поэта примет свой канонический облик. А пока что, в течение мая, в «страну синих скал» прибывают В. Рогозинский, М. Латри, П. Лампси, В. и Е. Эфрон, К. Богаевский, который с нетерпением ожидает приезда художников К. Кандаурова и Ю. Оболенской, М. и Е. Фельдштейн (Ева Фельдштейн – тоже художница), Л. Фейнберг и, наконец, М. Кювилье.

Приехав к Волошину в третий раз, Л. Фейнберг сразу же заметил, что дом Макса сильно изменился: «За этот сезон Пра и Волошин сумели к дому с юго-востока пристроить обширный добавок – апсиду, сложенную из красивого, не до конца обтёсанного камня... Там новая, большая – в два этажа ростом, мастерская Макса... Голова Таиах стояла в самой глубине мастерской, как бы в более узком её ответвлении. Над ней – потолком, навесом – проходила галерея. И в этом своего рода узком и коротком полукоридоре или полугроте стояло два дивана друг против друга. И над ними, помнится, по обе стороны две цепи японских деревянных гравюр: Хиросигэ, Хокусай, Утамаро; ещё выше – знакомые мне оттиски и репродукции... грустный, томящийся демон Одилона Редона... и другие...»

Фейнберг поразил хозяина, прочитав ему наизусть все его пятнадцать сонетов «Согона Astralis». Однако и Макс приготовил свой сюрприз: им уже был закончен второй венок сонетов, «Lunaria», с которым он познакомил своих гостей. Слушателей, как вспоминает Фейнберг, «было немного, человек пять-шесть. Среди нас – Пра, Марина Цветаева, Эфроны-сёстры... В центре нашего круга, точнее – сегмента – спиной к окну – Макс: спокойно-тёмное лицо, плавно-волнистое море волос, спокойный голос, прекрасно выговаривающий – строка за строкой – прекрасные стихи... Мне никогда не приходилось слышать лучшего чтения стихов. Я слышал прекрасных чтецов, например, Яхонтова. Но значимость его декламаций коренилась именно в достоинствах чтения. Поэтому лучше всего было слушать у Яхонтова знакомые стихи, которые знаешь по памяти. Тогда – с особой силой можно было оценить изящное совершенство его трактовок.

Здесь совсем другое. Низкий баритон (отнюдь не бас) голоса Макса не акцентировал трактовок: выделял, обрисовывал образ, смысл каждой строки, и каждые четырнадцать строк слагались в чёткий, компактный, особый конгломерат. Сумма контрастов здесь ещё большая, чем в первом венке. В самом отношении к героине, Луне, скрыта несовместимость: любование противопоставлено антипатии, признание красоты – ужасу, гибель – надежде.

Поэт не выдвигал себя на первый план. Он оставался в тени. Особенно от меня – тёмным силуэтом на фоне светло-серого окна. И только голос, плавный, внешне спокойный, но внутренне певучий, отчётливо доносил образы, содержание каждой строки. При этом – поражающее, ничем не затемнённое, не поколебленное чувство стиха, совершенство просодии, совершенство самой поэзии...»

После чтения воцарилось молчание. Все были потрясены. Только Елена Оттобальдовна осталась верна себе. Похвалив «венки» в целом, она заявила, что с одной строчкой – всё же не согласна. Речь шла о втором сонете, завершающих «триолях»:

От ласк твоих стихает гнев морей,
Богиня мглы и вечного молчанья,
А в недрах недр рождаешь ты качанья,

Вздуваешь воды, чрева матерей
И пояса развязываешь платий,
Кристалл любви! Алтарь ночных заклятий!

В чтении Макса предпоследняя строка тогда прозвучала так: «И раковины делаешь пузатей».

– Как хочешь, Макс! «Пузатей» – недопустимо. Вносит комический элемент в очень строгие строки. Эту строчку ты должен изменить.

– Очень трудно! Может быть – «рогатей»?

– Нет, Макс! Звучит ещё смешней... «Пузатей» – в этом что-то мягкое. Не подходит к раковине.

– Но, мама... ведь это вправду так и есть. Раковины увеличиваются в связи с фазами луны.

– Однако, Макс, ты пишешь не научный трактат и не учебник. Стихи... у них другие законы. К ним другие требования. «Пузатей»... это недопустимо в твоём венке!

Как обычно, непреложный вердикт Пра... К её мнению склонялась и Марина Цветаева, правда, не выражая свою точку зрения столь явно. Сам же Фейнберг, автор этих заметок, промолчал, хоть и не был согласен с критикой, поскольку эпитет «пузатый» применяется и по отношению к твёрдым предметам: «пузатый комод», «пузатый самовар»...

В памяти молодого художника осталось увлечение Волошина хиромантией. «И большинство друзей Макса настойчиво просили его посмотреть линии их ладоней, „погадать“. Но Макс очень редко соглашался... Однако несколько раз я был свидетелем, как Макс, согласившись на просьбу, у кого-нибудь „смотрел ладонь“. И у меня создалось

впечатление, что это для него не так просто, что такое „гадание“ для Макса связано со своего рода „медитативным напряжением“».

В своих стихах Макс не раз говорит о чтении линий руки. «Раскрыв ладонь, плечо склонила...» И ещё детальней:

Мой пыльный пурпур был в лоскутках,
Мой дух горел: я ждал вестей,
Я жил на людных перепутьях
В толпе базарных площадей.
Я подходил к тому, кто плакал,
Кто ждал, как я... поэт, оракул –
Я толковал чужие сны...
И в бледных бороздах ладоней
Читал о тайнах глубины
И муках длительных агоний...

В отличие от Л. Фейнберга, М. Кювилье появилась здесь в первый раз. Она ходила в белой головной повязке, очень смущалась и, по-видимому, тосковала. Всезрячая и всепонимающая Елена Оттобальдовна утешала-урезонивала девушку: «Ну зачем вы его выбрали? Толстый, с проседью, в папаша вам годится! Любить никого не может». Но – сердцу не прикажешь... Майя участвует в общих начинаниях «обормотов», в компании с Максом, Богаевским, Кандауровыми, Нахман, Оболенской и другими совершает восхождение на Карадаг, любит открывающимися видами, а её мать, обеспокоенная слухами о том, что девушка «шастает» по горам вдвоём с Волошиным, закликает Макса (в письме, по-французски) «не компрометировать ребёнка». Но на характер коктебельской жизни трудно повлиять, тем более – извне. Поднимаясь к Сюрю-Кая на этюды вместе с Богаевским, Кандауровым и Оболенским, Волошин берёт туда и Майю, которая боязливо держится за его руку. Появляется она и в мастерской, во время работы художников. Однажды возникла с подсолнухом в руке. Вышла очень эффектная мизансцена, послужившая поводом для появления известного волошинского стихотворения:

Над головою подымая
Снопы цветов, с горы идёт...
Пришла и смотрит... Кто ты? – Майя.
Благословляю твой приход.
В твоих глазах безумство.
Имя Звучит, как мира вечный сон...
Я наважденьями твоими
И зноем солнца ослеплён.
Войди и будь. Я ждал от Рока
Вестей. И вот приносишь ты
Подсолнечник и ветви дрока –
Полудня жаркие цветы.
Дай разглядеть тебя: волною
Прямым лоснящихся волос
Прикрыт твой лоб, над головою
Сиянье вихрем завилось,
Твой детский взгляд улыбкой сужен,
Недетской грустью тронут рот,
И цепью маленьких жемчужин
Над бровью выступает пот.
Тень золотистого загара

На разгоревшихся щеках...
Так ты бежала... вся в цветах...
Вся в нимбах белого пожара...
Кто ты? Дитя? Царевна? Паж?
Такой тебя я принимаю:
Земли полуденный мираж,
Иллюзию, обманность... – Майю.

Майя Кювиле, очаровательная, несколько капризная девушка, непродолжительный мираж юности. В восприятии поэта она ассоциируется с Майей из индийской мифологии, воплощающей иллюзорность бытия, некую божественную грёзу. Символ Майи встречался в поэзии Волошина и раньше. В письме к М. Сабашниковой от 23 июля 1905 года он включил в эту мифологему «обманы рдяного человеческого дыхания, обманы воспалённых слов», окутывающие человека в городе. В письме к ней же от 10 сентября того же года Волошин называет Майей «цепь жизни», «тягу всего человеческого»: страдания любви, оковы чувства и чувственность, всё то, что он тогда готов был принять. В приведённом выше стихотворении поэт вновь истолковывает этот образ в индуистском ключе, понимая Майю «как мира вечный сон» – нечто желанное, манящее, недостижимое, ускользающее...

Художница Юлия Леонидовна Оболенская в Коктебеле оказалась впервые в мае 1913 года, сразу же познакомившись с Еленой Оттобальдовной. «...в сафьяновых сапогах, в шароварах, с серой гривой, орлиным профилем и пронзительным взглядом. „Комнаты плохие, – отрывисто заявила она, – удобств никаких. Кровати никуда не годятся. Ничего хорошего. А, впрочем, сами смотрите. Хотите – оставайтесь, хотите – нет“. Мы остались». Знакомство с Волошиным получилось не менее оригинальным. Найдя на балконе сборник Клоделя, принадлежащий Юлии Леонидовне, Макс «с негодованием унёс его к себе, привыкнув, что бесцеремонные „обормоты“ постоянно растаскивали его ценную библиотеку. Когда я пришла выручать пропавшую книгу, он был очень смущён»: его предположение, что в России Клодель есть только у него, не оправдалось.

Поначалу Оболенской было немного не по себе. Но вскоре приехала её подруга, художница Магда Нахман, появился остроумный, находчивый Константин Васильевич Кандауров, театральный художник, организатор выставок, «московский Дягилев», как называл его Макс, и тут же начались розыгрыши, «пасквили на коктебельские темы», «концерты-кабаре», чтения стихов «на капитанском мостике и в мастерской», прогулки по горам, хождения на этюды – и вот уже художница «оказалась зачисленной в почётный „Орден обормотов“».

Естественно, велись разговоры о живописи и поэзии. Некоторые свои впечатления Ю. Оболенская записала, например, то, что Макс считал «цвет какой-то безусловной величиной, не изменяющейся ни от времени дня, ни от глаза индивидуального художника... По-моему, его взгляд – взгляд поэта, а не живописца, который, как ребёнок, все вещи видит в первый раз и не обязан знать, почему эта гора жёлтая, – ему достаточно, что она рассказывает его глазу жёлтым цветом. Это зрительное впечатление для него достовернее, чем вытекающая из знания мысль о связи красного цвета горы с её вулканическим происхождением...». При этом Юлия Леонидовна находила в Максe «совершенно очаровательную лукавую жизненность». Заинтересовали её и мысли поэта о том, что знания, «чтобы быть живыми, должны являться в ответ на запросы и возникать постепенно...».

В это время Волошин заканчивает статьи о художниках Сапунове и Сарьяне, пишет стихи, серьёзные и шуточные. Много внимания требуют и постоянно прибывающие гости, с которыми он совершает экскурсии и по земле, и по небу. Посетивший художника Михаил Редлих (тогда – студент, а впоследствии – врач) вспоминает: «Очень интересны были его „путешествия по звёздному небу“. Он очень хорошо знал множество созвездий... и рассказывал античные легенды, связанные со звёздным небом, – из египетской, ассирийской, греческой и римской мифологий... Как-то я спросил его, нет ли у него чего-либо по физике,

по строению атома. Он мне тут же дал две книги Густава Лебона – „Эволюция материи“ (СПб., 1911) и „Эволюция сил“ (СПб., 1910). Позднее, беседуя с ним о прочитанном, я увидел, как широко и глубоко он осведомлён в этом, тогда новом, вопросе науки».

Впрочем, на «небесных материях» долго не заикливались. Много интересного сулила и грешная земля. Работало артистическое кафе «Бубны» (сродни петербургской «Бродячей собаке»), где можно было собираться без всяких светских церемоний, читать стихи или просто дурачиться, повышая настроение и себе, и «нормальным» дачникам.

Посетители кафе или даже просто проходящие мимо не могли не познакомиться с «героями» здешних мест. Шаржированное изображение А. Толстого, а рядом – надпись: «Прохожий, стой! Се – граф Алексей Толстой!» И неподалёку: «Бесстыжий Макс – он враг народа. / Его извергнув, ахнула природа». (Стихи почти пророческие: Волошину попасть во «враги народа» не пришлось лишь по причине «своевременной» смерти.) Определённую пользу от подобного творчества получал и хозяин заведения – его ассортименту создавалась бесплатная реклама: «Мой друг, чем выше интеллект, / Тем слаще кажется конфект». Рекламировались и сами «Киммерийские Афины» с их «афинянками». Привлекал внимание набросок томной дамы, этаким гетеры в греческой тунике, который сопровождался весьма завлекательной подписью: «Многочисленны и разны / Коктебельские соблазны!»

Кто только не вкусил этих соблазнов... Художница Е. П. Кривошапкина, бывавшая в «Киммерийских Афинах» начиная с осени 1913 года вплоть до лета 1916-го, вспоминает, что уже шла война, а в коктебельском Доме Поэта продолжалась прежняя жизнь – колоритная, творческая, подчас «хулиганская». Наведывались в Коктебель уже получившие известность Осип Мандельштам (ставший там, по словам М. Цветаевой, всеобщим баловнем, окружённый «ушами на стихи и сердцами – на слабости»), Владислав Ходасевич, желчный, въедливый, ничего не прощающий, тонкий лирик, пронизательный критик. По-разному сложатся их судьбы, а пока...

Пока же всех привлекает волошинская мастерская, где всё так же загадочно улыбается Таиах...

– Макс, я немного ревную к твоей музе. – Это юная Марина Цветаева на мгновение застыла перед бюстом египетской царицы и метнулась к лестнице...

– При чём здесь Макс?! – пронёсся следом за ней Сергей Эфрон.

Молодой, но вальяжный Алексей Толстой нашёл забавное место в книге, прыснул от смеха... Здесь же вечно обижающийся на что-то Осип Мандельштам.

– Совершеннейшая чепуха и безвкусица, – вразумляет он свою собеседницу. – Прошу вас никогда больше не петь этот идиотский куплет про меня и «Крокодилу»!

– Как прикажете, Осип Эмильевич!

Мандельштам падает на диван, закинув руки за голову и бормоча ругательства... Рядом нервно жестикулирует Ходасевич... Распахивается дверь, впуская новых гостей. Объятия. Экспромты. Смех...

На посёлок опускается густая южная ночь. На небе чётко вырисовываются знакомые Максусу созвездия.

– Господа... скорее, скорее... море горит! – восклицает кто-то из женщин.

Сад заполняется людьми, «ненормальные» дачники бегут на берег и застывают перед удивительным зрелищем: море действительно «горит», высверкивая жёлтыми и серебристыми всполохами.

– В «Бубны», господа!

Чей-то профессиональный баритон врывается в ночь, подхваченный хором:

По берегу ходила
Большая Крокодила,
Она, она Зелёная была!
В курорт она явилась
И очень удивилась.

Сказать тебе ль –
То был наш Коктебель!

Хор всё более азартно продолжает:

От Юнга до кордона,
Без всякого пардона
Мусье подряд
С мадамами лежат.

У чопорного дачного домика умолкшие «обормоты» останавливаются. Ходасевич запекает дребезжащим «козлиным» тенорком:

Привет тебе-е-е, приют свяще-е-нный...
Где светлый ангел обита-а-а-а....

Закашлялся. Сергей Эфрон подаёт сигнал, и округа оглашается дикими кошачьими воплями. С треском распахивается окно, и появляется голова с папильотками. Это хозяйка «нормальной» дачи, оперная певица М. А. Дейша-Сионицкая.

– Безобразие! Я буду жаловаться в Феодосию! Полицмейстеру!
Хохочущие «обормоты» продолжают:

Забралась она в «Бубны»,
Сидят там люди умны.
Но ей и там
Попался Мандельштам!..

Осип Эмильевич разворачивается и шагает в противоположную сторону... Обиделся...

– Осип, полно тебе! – кричит вслед гордому поэту Эфрон.

– Милые дамы! – даёт команду «Баритон».

Две юные балерины, воздушные и прекрасные, бегут за Мандельштамом, догоняют, падают перед ним на колени:

– Осип Семилыч! Вы у нас самый умный, самый талантливый, самый желанный!

Мандельштам смотрит куда-то за горизонт, потом обращает лицо к честной компании.

Пора подключиться и Волошину:

– Господа! Вместо: «Люди умны» поём: «Под звуки многотрубы». Начали!

И хор с охотой исполняет:

Забралась она в «Бубны»
Под звуки многотрубы,
Но ей и там
Попался Мандельштам.

Все замолкают, вопросительно глядя на Осипа. Поколебавшись какое-то время, Осип Эмильевич в сопровождении юных сальфид нагоняет компанию.

Явился Ходасевич,
Заморский королевич,
Она его...
Не съела ничего.

Опустившись на колени, хохочущий Ходасевич ищет упавшее с носа пенсне:

– Господа, так и знайте: пенсне не найду – стихов читать не буду!
Все ползают в поисках пенсне. А пение между тем продолжается:

Она здесь удивилась
И очень огорчилась:
Она – ха-ха!
Искала жениха.

И – все вместе:

Максимильян Волошин
Был ей переполошен,
И он, и Пра
Не спали до утра.

Ходасевич в темноте спотыкается, и его подхватывают под руки. Слышно, как он смеётся и говорит, что уж если он упадёт, то не встанет и уж стихи читать точно не будет.

Общий хохот, шутки... А хор допевает последний куплет:

Ей скоро надоели
Все встречи в Коктебеле,
Она открыла зонт,
Поплыла в Трапезонд.

Вот уже и «Бубны». Знакомые «обормотские» художества. Необъятный мужчина в оранжевом хитоне и надпись: «Голст, неряшлив и взъерошен / Макс Кириенко-Волошин». А если перевести глаза выше: вершина Сюрю-Кая, на одной ножке стоит балерина: «Вот балерина Эльза Виль – / Классический балетный стиль» (кстати, балерина Мариинского театра). Было и назидательное: человечек в котелке, чёрном костюме со стоячим воротничком, при усах; под ним – устыжающее: «Нормальный дачник, друг природы. / Стыдитесь, голые уроды!»

...Молодые люди, местные и пришлые, и балующиеся стихами, и осмотрительно далёкие от них, сдвигают столы в угол, сооружая сцену. Пришедшие, уже в который раз, изучают стенную роспись. Да, владелец кафе, грек Синопли, внакладе не останется: «Как приятно в зной и стужу / Есть двенадцатую грушу». Или: «Желудку вечно будут близки / Варёно-сочные сосиски».

Тем временем на сцене – Владислав Ходасевич: белый лоб, чёрная прядь.

По вечерам мечтаю я
(Мечтают все, кому не спится).
Мне грезится любовь твоя,
Страна твоя, где всё – из ситца...

Горячо аплодирует «Баритон», а на возвышение уже взбирается Осип Мандельштам. Вскинув горбоносую голову, он читает:

Целый день сырой осенний воздух
Я вдыхал в смятении и тоске.
Я хочу поужинать, и звёзды
Золотые в тёмном кошельке!

И дрожа от жёлтого тумана,

Я спустился в маленький подвал.
Я нигде такого ресторана
И такого сброда не видал...

Тем не менее хлопают. Не принимают на свой счёт.

– Марина, ты прочтёшь что-нибудь? – спрашивает Макс у Цветаевой.

– Конечно, но только вместе с Асей.

Вспоминает Е. П. Кривошапкина: «Потом, стоя рядом плечо к плечу, Марина и Ася Цветаевы читали стихи Марины. Стихи, полные „колыбелью юности“, Москвой, обе юные и весёлые. После них читал Волошин. Для собравшихся здесь в большом количестве „нормальных дачников“ надо было читать о любви. И когда он закончил строками:

Люби его метко и верно –
Люби его в самое сердце! –

аплодировали много и громко. Сзади – чьё-то ехидное хихиканье и слова: „Сорвал-таки Макс аплодисменты“»...

На сцене – босоногие, воздушные балерины в ярко-алых туниках, и танец их – иступлённо-чувствен... Публике, судя по всему, понравилось...

Пока «ненормальные» киммерийцы развлекались с «гетерами», «нормальные дачники» тоже не дремали. То обстоятельство, что на коктебельском пляже «Без всякого пардона / Мусье подряд / С мадамами лежат», да ещё те и другие легкомысленно одеты, точнее, раздеты, смущало благонамеренных граждан. Главной ревнительницей пуританских взглядов на одежду и манеры слыла та же певица Большого театра М. А. Дейша-Сионицкая. Она всячески допекала и срамила «обормотов», подавала петиции в соответствующие инстанции, требуя их урезонить. «Представителем озорства, попрания всех законов, божеских и человеческих, упоенного „эпатирования буржуа“ был поэт Максимилиан Волошин, – вспоминает В. Вересаев. – Вокруг него группировалась целая компания талантливых молодых людей и поклонниц, местных и приезжих... Девушки из этой обормотской компании ходили в фантастических костюмах, напоминавших греческие, занимались по вечерам пластическими танцами и упражнениями. Иногда устраивались торжественные шествия в горы на поклонение восходящему солнцу, где Волошин играл роль жреца, воздевавшего руки к богу – солнцу... Устраивали кошачьи концерты представителям враждебной партии, особенно Дейше-Сионицкой». Что было, то было. Не случайно в письме к Ю. Оболенской поэт жаловался на то, что «неистовая Дейша» собирает «подписи среди крестьян и нормальных дачников под постановлением о том, чтобы выселить» их с матерью «из Коктебеля на вечные времена».

Это про неё, уже в 1917 году, Волошин написал довольно-таки злые, «крокодилы» куплеты:

Из Крокодилы с Дейшей
Не Дейша ль будет злейшей?
Чуть что не так –
Проглотит натошак...

У Дейши руки цепки,
У Дейши зубы крепки.
Не взять нам в толк:
Ты бабушка иль волк?

Ну а в предвоенное лето высоконравственная «Крокодила», будучи основательницей общества благоустройства дачного посёлка Коктебель, добилась разделения пляжа на

отдельные участки, на границах которых были воздвигнуты столбы с надписями: «Для мужчин» и «Для женщин». Со свойственным ему свободомыслием Волошин выступил против купального произвола властей и замазал белилами указания на целомудренных «губернаторских столбах», как выразилась Ю. Оболенская.

История с «губернаторскими столбами» попала в газеты. Думается, есть смысл – для воссоздания колорита эпохи – привести здесь заметку «М. Волошин и исправник», опубликованную в петербургских «Биржевых ведомостях» 2 июля 1914 года: «С поэтом-модернистом Максимилианом Волошиным, прославившимся своим выступлением против И. Е. Репина, приключилась маленькая обывательская история.

Как известно, психология г. Волошина не мирится с какими-либо признаками человеческой культуры, поскольку она, например, является в форме сложных костюмов и т. д.

Нередко можно видеть целые группы голых мужчин бронзового цвета, в одних древнегреческих хитонах и венках на головах – то идёт Волошин с друзьями.

Исправник потребовал отделить места купаний мужчин и женщин и предложил тамошнему курортному обществу установить столбы с соответствующими надписями. Столб был установлен как раз против дачи М. Волошина. Тот, не вытерпев нововведения, замазал соответствующие места. Вмешались власти, и в результате Волошин привлечён теперь к ответственности за уничтожение знаков, установленных властью. Дело передано судье, а пока Волошин прислал объяснение исправнику:

„Против моей Коктебельской дачи, на берегу моря, во время моего отсутствия, обществом курортного благоустройства самовольно поставлен столб с надписью „для мужчин“ и „для женщин“. Самовольно потому, что приморская полоса принадлежит не обществу, а гг. Юнге, на это разрешение не дававшим. С другой стороны, распоряжения общества, членом которого я не состою, не могут распространяться на ту часть берега, которая находится в сфере пользования моей дачи. Не трогая самого столба, я счёл необходимым замазать ту неприличную надпись, которой он был украшен, так как, я думаю, вам известно, что данная формула имеет определённое недвусмысленное значение и пишется только на известных местах. Поступая так, я действовал точно так же, как если бы на заборе, хотя бы и чужом, но находящемся против моих окон, были написаны неприличные слова.

Кроме того, считаю нужным обратить внимание г. исправника, что зовут меня Максимилианом Волошиным-Кириенко, а имя Макс является именем ласкательным и уменьшительным, и употреблять его в официальных документах и отношениях не подобает“». (Уездный исправник М. Солодилов направил запрос о пляжном столбе «г-ну Максиму Волошину, поэту-декаденту».)

Кстати, самого губернатора история с «губернаторскими столбами», судя по всему, не слишком задела. Тем более – губернаторшу. Однажды, по воспоминаниям Вересаева, она, будучи проездом из Феодосии в Судак, заехала пообедать к Волошину. А исправник Солодилов (тот самый) дежурил в это время у коляски. После отъезда своей подопечной Солодилов подошёл к поэту, взял его дружески под руку и сказал: «Максимилиан Александрович, вам тогда не понравилось, что я назвал вас Максом. Пожалуйста, называйте меня Мишей».

Этот редкий дар – умение сходить с людьми, расположить к себе самые разные натуры, не держать зла в душе – в скором времени так пригодится Волошину...

Уже шла война – там, в Европе, а здесь, в Крыму, выясняли свои отношения «нормальные» и «ненормальные» дачники, не подозревая о том, что будет происходить на этих благословенных землях в недалёком будущем. А пока пляж, море и горы, несмотря на «губернаторские столбы», оставались общей территорией...

«Сквозь сеть алмазную зазеленел восток...» В предрассветной мгле по горной тропинке поднимаются трое. Их плечи оттянуты тяжёлыми этюдниками. Двое – худощавые мужчины, уже в годах, третья – молодая женщина. Это Богаевский, Кандауров и Юлия Оболенская. У всех голые до колен загорелые ноги, на Юлии – шаровары.

– Скорее, господа, – подаёт голос Богаевский, – сейчас взойдёт солнце, а нам ещё мольберты раскладывать!

Компания, взбодрившись, берёт с ходу очередной подъём. Оболенская скандирует в такт ходьбе:

Идут на этюды скелеты по руслу сухому реки,
Идут на этюды скелеты, и мерно стучат позвонки.

А над морем между тем взошло солнце. Коктебельская долина понемногу оживает. Высокий мужчина с измождённым лицом входит в море, ждёт, пока отхлынет волна, и набирает полное ведро камней. Это барон Каульбарс, безнадежно заболевший «каменной болезнью». Впрочем, не он один. Практически все попадавшие в Коктебель проводили время в поисках необычных камешков, почитая за счастье и обрести своего «куриного бога» с дырочкой. Дома барон вываливает свою добычу на стол, внимательно изучает каждый экземпляр, затем несёт всё это обратно и вновь наполняет ведро. И так каждый день... На берег выскакивают двое юношей в купальных костюмах и начинают метать диск. Это два московских студента, которых иначе, как «дискболами», никто не называет.

Выходят из дома и направляются куда-то в сторону «профиля Волошина» Марина Цветаева и Сергей Эфрон. Она, вспоминает Е. П. Кривошапкина, «одета так же, как и Оболенская, на загорелых мальчишеских ногах татарские чупяки. Ветер треплет её стриженные волосы. Невысокая, худощавая, широкая в плечах, она кажется мальчишкой, подростком. Но – серьёзен взгляд через пенсне, на руке широкий браслет с бирюзой... Так и ушли они из моей жизни в сторону Карадага... Были потом две-три мимолётные встречи в Москве, да были ещё письма, которыми мы обменялись с Мариной в трудный 1918 год. Тогда нам удалось кое-что узнать о наших близких, исчезнувших в океане революции и гражданской войны... О начале революции Волошин писал:

Шатался и пал великий
Имперский столп;
Росли, приближаясь, клики
Взметённых толп...

В том году толпы пока молчали, веселились „обормоты“...».

В ДНИ ВЕЛИКИХ ШУМОВ РАТНЫХ...

Не знать, не слышать и не видеть...
Застыть, как соль... уйти в снега...
Дозволь не разлюбить врага
И брата не возненавидеть!

Газеты

«Годы перед войной я провожу в коктебельском затворе, что даёт мне возможность вновь сосредоточиться на живописи...» – читаем мы в «Автобиографии». Строго говоря – не только на живописи. Волошин задумывается об издании второй книги стихов, переводит своих любимых французских поэтов. Эти годы были ознаменованы для поэта серией удачных публикаций. В начале марта 1913 года в домашнем издательстве М. И. Цветаевой «Оле-Лукойе» выходит уже упомянутая книжка Волошина «О Репине». Автор предпослал ей статью из газеты «Утро России»: «О смысле катастрофы, постигшей картину Репина». Была также включена глава, в которой описывался скандальный диспут в Политехническом музее.