

томила и кричала“. И чтобы совсем было понятно: „Сирена – Маргарита!“»

Было объяснение Маргори с матерью, но выходило нечто невразумительное: «...я больше не расстанусь с Ивановыми, Вячеслав любит меня, Макс и Лидия согласны. Мать была в ужасе, нет, никогда – „только через мой труп“!» Была встреча с Ивановыми в имении Загорье Могилёвской губернии, где Маргарита почувствовала «отеческую нежность Вячеслава» и явную недоброжелательность со стороны Веры, старшей дочери Лидии от первого брака, которая явно заняла прочное место в новом тройственном союзе.

Состоялся довольно-таки странный разговор Маргариты с Анной Минцловой. Сабашникова заявила: «Для Вячеслава я готова на всё, только троих и четверых быть не может». Сивилла пошла на попятную: «Да, да, вы должны быть вдвоём с Вячеславом». «Почему же вы соединили меня с Максом? – наивно поинтересовалась Маргоря. – Я шла, слепо веря вам, против себя...» Ласковая колдунья нашлась: «Нет, я верила вам, во мне всё время был протест против вашего брака, но я верила вам...» Вот такие глубинные прозрения... «Так играют нами феи». Стоит ли им доверять?

Потом был Коктебель, куда Маргарита Сабашникова приехала 14 августа. Теперь уже Макс окружил свою ускользающую супругу «трогательным вниманием». Они вместе бродили по окрестностям, и только сейчас Маргоря поняла, насколько эти места суровы, величавы, красивы. Поэт отвёз жену в Судак, познакомил с сёстрами Герцык. Аморе там очень понравилось. Закинув голову, она шептала: «Да, да, мы как будто на дне мира...» Волошин, свидетельствует Евгения Герцык, «счастливым взглядом – одним взглядом – обнимал любимую девушку и любимую страну: больше она не враждебна его Киммерии!...». Но на душе, во всяком случае у Маргариты, было тяжело. Прогулки были печальны, ведь между ними, вспоминает она, оставался «призрак, держащий меня в плену».

А 17 октября 1907 года в Загорье скончалась от скарлатины Л. Д. Зиновьева-Аннибал. Порыв Сабашниковой бросить всё и быть рядом с Вячеславом был погашен Минцловой, которая поехала туда одна. Позднее Маргарита узнала, что Анна Рудольфовна обещала её матери сделать всё, чтобы воспрепятствовать её связи с Ивановыми. Кроме того, «ласковая колдунья» претендовала на роль единственной утешительницы.

К этому следует лишь добавить, что после смерти жены Вячеслав Иванов вступил в брак со своей падчерицей Верой Константиновной Шварсалон, а само прощание с умершей превратил в некий ритуал («Обручился с Лидией её смертью»), который означал и мистический брак, и приобщение ко Христу, и переход в иную жизнь. Сохранились записи, сделанные со слов Иванова: «И я лёг с ней на постель и обнял её. И так пошли долгие часы. Не знаю, сколько. И Вера была тут. Тут я простился с ней. Взял её волос. Дал ей в руки свой. Снял с её пальца кольцо – вот это, с виноградными листьями, дионисическое, и надел его на свою руку... Я попросил Над. Григ. Чулкову дать мне знак в дверях, когда наступят последние минуты, и ждал в соседней комнате. И когда мне она дала знак, я пошёл не к ней, а к Христу. В соседней комнате лежало Евангелие, которое она читала, и мне раскрылись те же слова, что она сказала: „Возвещаю вам великую радость...“ Тогда я пошёл к ней и лёг с ней. И вот тут я и слышал: острый холод и боль по всему позвоночному хребту, и с каждым ударом её сердца. И с каждым ударом знал, что оно может остановиться, и ждал. Так я с ней обручился. И потом я надел себе на лоб тот венчик, что ей прислали; принял схиму...»

Волошин с Ивановым больше не общался (мимолетные встречи не в счет); Маргарита видела Вячеслава в Петербурге и не узнала: «Он был в чьей-то чуждой власти». Макс продолжал звать Амору в Коктебель: «Если тебе будет лучше без меня, я уеду на время». В Коктебеле она появится в сентябре 1913 года, уже совсем чужая...

РУСЛОМ ОДНИМ, НЕ СМЕШИВАЯ ВОДЫ

В стихийный хаос – строй закона.
На бездны духа – пышность риз.

И убиенный Дионис –
В гробу пред храмом Аполлона!

Дельфы

Драматическое переплетение отношений, сложившихся на «Башне», нашло отражение в лирике и Иванова, и Волошина. Думается, нет надобности подробно анализировать поэтический пласт творчества двух художников, вызванный к жизни одними обстоятельствами. Отметим лишь определённые переключки в ряде стихотворений. Так, уже в первом сонете, открывающем цикл «Золотые завесы» Иванова, читаем:

Лучами стрел Эрот меня пронзил,
Влача на казнь, как связня Севастьяна;
И, расточа горючий сноп колчана,
С другим снопом примчаться угрозил.

Так вещий сон мой жребий отразил
В зеркальности нелживого обмана...
И стал я весь – одна живая рана;
И каждый луч мне в сердце водрузил

Росток огня, и корнем врос тягучим...

Волошин в предпоследнем, тринадцатом, сонете «Киммерийских сумерек»:

Был в свитках туч на небе явлен вновь
Грозящий стих закатного Корана...
И был наш день одна большая рана,
И вечер стал запекшаяся кровь.

Правда, раненой, «с древком в боку» здесь оказывается лирическая героиня («Ты на руках ползла от места боя / С древком в боку, от боли долго воя...»), а не герой, но общая атмосфера стихотворений, основные образы (жизнь и сон, зеркальность и явь, жребий и воля), размер и пафос совпадают. Волошинский сонет написан стилистически строже и лексически проще, однако центральный символ – Эрос (восторг и расплата, жизнь и смерть, смерть и воскрешение), – соединивший на время жизненные пути двух поэтов, сблизил их и в творческих исканиях.

Так или иначе, в жизни Волошина Вяч. Иванов сыграл две роли: разрушительную и созидательную. Первую – в отношении личной жизни Макса («Вячеслав как огонь входит в дом и сжигает его»); вторую – в плане литературного развития. «Один из главных наших учителей в поэзии» оказался таковым и для Волошина. Он впервые познакомил младшего поэта с античными стихотворными размерами, строфами и ритмами, показал на примере своих произведений, как применять эти размеры в русской поэзии.

Не случайно мы находим у Волошина и галлиямб (стихотворение «Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...»), и алкеев стих:

Седым и низким облаком дол повит...
Чернильно-сини кручи лиловых гор.
Горелый, ржавый, бурый цвет трав.
Полосы йода и пятна желчи...

и сапфическую строфу:

Вещий крик осеннего ветра в поле,
Завернувшись в складки одежды тёмной,
Стонет бурный вечер в тоске бездомной,
Стонет от боли...

и даже редкий для русской поэзии пример архилоховой строфы:

Тёмны лики весны. Замутились влагой долины.
Выткали синюю даль прутья сухих тополей.
Тонкий снежный хрусталь опрозрачил дальние горы.
Влажно тучнеют поля.

От хозяина «Башни» пошло и увлечение Волошина гимнической поэзией, признание и утверждение заклинательной функции слова. В. Иванов пишет в «Заветах символизма»: «...Напевное слово преклоняло волю вышних царей, обеспечивало роду и племени подземную помощь „воспетого“ героя, предупреждало о неизбежном уставе судеб, запечатлевало в незабываемых речениях богоданные законы нравственности и правового устройства и, утверждая богопочитание в людях, утверждало мировой порядок живых сил. Поистине, камни слагались в городские стены лирными чарами, и помимо всякого иносказания – ритмами излечивались болезни души и тела, одерживались победы, умирялись междоусобия. Таковы были прямые задачи древнейшей поэзии – гимнической, эпической, элегической...»

В стихотворениях Волошина, написанных в конце 1900-х годов, заметен отпечаток античных гимнических традиций. В Древней Греции гимн представлял собой культовую песнь, посвящённую какому-либо божеству. Известны многочисленные гимны Аполлону (пэаны), Дионису (дифирамбы), женским божествам (парфении) и т. д. В русской поэзии начала XX века древнейшая традиция находит воплощение в творчестве В. Брюсова, К. Бальмонта, того же В. Иванова. В русле этого жанра воспринимаются волошинские стихотворения «Солнце» (1907), «Луна» (1907), а также ряд произведений из циклов «Алтари в пустыне» и «Киммерийская весна».

Мистическому мировосприятию Волошина импонировала связь гимна с молитвой, ритуалом, магией. В обращении древнего человека к гимну он усматривал потребность с помощью поэтического заклинания оградить себя от опасности, заручиться поддержкой могущественных, благодетельных сил. Волошина притягивали «светы» «иных миров», настраивали на связь с гиперфизической реальностью. Его разработка античного жанра – одна из попыток разгадать секрет мироздания, почувствовать связь между его различными сферами, проникнуть в тайны космоса, а также вызвать в прапамяти воспоминания о «великих межзвёздных дорогах».

Заклинательную функцию эпитета («святое око дня», «всезрящее», «невозвратимое») Волошин использует уже в стихотворении «Солнце» (речь о нём впереди), написанном не без влияния бальмонтской «Книги Символов» – «Будем как Солнце» (1903) и ассоциирующемся с ивановской «Хвалой Солнцу» (1904). Но источник у всех этих стихотворений один: орфический гимн «Гелиосу» («Внемли, блаженный, всезрящий, имущий всевечное око...»). Гимн-воззвание к солнцу, гимн-заклинание, гимн-просьба, основанный на хореической музыкальности текста (хотя для гимна более характерны «тягучие», трёхсложные размеры), появится в творчестве Волошина спустя три года («Солнце! Твой родник...»). Здесь уже поэт откажется от развёрнутых характеристик гимнического адресата, некоей мрачной философичности, как в стихотворении 1907 года, заменив всё это призывами к созиданию жизни:

Солнце! Прикажи

Виться лозам винограда.
Завязь почек развяжи
Властью пристального взгляда.

Сонет «Луна», равно как и венок сонетов «Lunaria», представляют собой заклинания-молитвы, развёрнутые обращения-характеристики, насыщенные глубинными ассоциациями. Причём сам поэтический адресат, как правило, многолик, что отличает гимн Волошина от бальмонтского «Восхваления Луны» (жанр которого старший поэт определял как «псалом»), многословного, велеречивого, но с устойчивыми образами. Эта многоликость заложена в самих традициях античного гимна. Так, для гимна «Гелиосу» характерно отождествление последнего с Аполлоном и Зевсом, что находит отражение и в некоторой расплывчатости, неуловимости волошинского адресата. Луна же у поэта соотносится с Дианой и Гекатой, в «Lunaria» к этим именам добавляются Селена и Афья.

Ещё более интересный, даже парадоксальный пример совмещения разных образов в одном даёт нам «Гностический гимн Деве Марии» (1907), кстати, посвящённый В. Иванову. Дева Мария, к которой обращается поэт, далека от новозаветного образа. Она соотносится с греческой Афродитой, древнеиндийской Майей, олицетворяющей обман, иллюзию, с оккультным образом Мула-Пракрити, символизирующим женское начало вселенной до его проявления в реальном мире (ещё один, апокрифический, вариант Софии), с Марой, буддийским божеством, выражающим зло и соотносимым со смертью. Таким образом, евангельский образ Марии возводится к женскому началу мира и вселенной, породившему «Крестные тайны / Во тьме естества». Не случайно гимн назван гностическим, то есть объединяющим идеи и образы христианства и древних языческих учений. Философско-поэтический эклектизм Волошина здесь налицо. Впрочем, это закономерно для поэта, верящего, как он пишет в «Автобиографии», «в реальное существование всех языческих богов и демонов», но не мыслящего их существования «вне Христа».

Есть здесь, однако, и биографическая подоплёка, связанная с четой Ивановых, склонных к лицедейству и перевоплощениям. «Мы должны были называть друг друга иными именами, носить особые одежды, создавая атмосферу, приподнимающую над повседневностью. Лидия называла себя Диотимой, мне дали имя Примаверы...» – писала об окружении новоявленной Майи – Лидии Зиновьевой-Анни-бал – Маргарита Сабашникова.

Пожалуй, наибольшего взлёта гимническая поэзия Волошина достигает в цикле «Алтари в пустыне» (1907–1909). Большинство из этих произведений отмечено мажорными настроениями. Тоску и полумрак недавник «Киммерийских сумерек» развеивают божественные лучи солнца. Вот, например, последняя строфа стихотворения «Станет солнце в огненном притине...»:

Ты, Ликей! Ты, Фойбос! Здесь ты, близко!
Знойный гнев, Эойос, твой велик!
Отрок-бог! Из солнечного диска
Мне яви сверкающий свой лик.

Эпитеты Ликей, Фойбос, Эойос (волчий, светлый, утренний) издревле связывались с Аполлоном (первоначально – солнечным божеством) и нередко использовались в посвящённых ему гимнах-пэанах. Причём эпитет «ликей (ский)» – «волчий» – характеризовал Аполлона как хранителя от волков и в то же время указывал на его древнее отождествление с волком.

Аполлон в восприятии поэта – целитель и защитник. К тому же повелитель муз и стихий, бог искусства и мировой гармонии:

Ты – целитель! Ты – даятель! Отвратитель тусклых бед!
Гневный мститель! Насылатель чёрных язв и знойных лет!

Лёгких Ор святые хоры ты уводишь, Кифаред!

Движешь камни, движешь сферы строем лиры золотой!
Порождённый в лоне Геи Геры ревностью глухой,
Гад Пифон у врат пещеры поражён твоей стрелой... –

читаем мы в стихотворении «Κληῦχοι» (Призывы, греч.), в котором возникают буквальные переключки с древним пэаном.

Бог – «даятель» и «насылатель чёрных язв»... Не столь ли трагически двойственно, противоречиво искусство, поэзия, служение которым ведёт и к лавровому венку, и к терновому венцу?..

Среди других стихотворений, напоминающих древний пэан, обращает на себя внимание «Дэлос». Восхваление Аполлона строится здесь на описании его родины – плавучего острова Дэлос. Нетрудно убедиться, что Волошин сопоставляет мифологический пейзаж с реальным – своей духовной родины Киммерии. И вновь – переключки с античным гимном. Вот строки александрийского поэта Каллимаха, обращённые «К острову Дэлосу»:

Пусть бесплодна эта земля, ветрами продута,
Морем бичуема бурным, не коням приют, а гагаркам,
Что среди понта лежит неподвижно...

А вот строфы Волошина, обобщающего картину Дэлоса-Коктебеля:

Оком мертвенным Горгоны
Обожжённая земля:
Гор зубчатые короны,
Бухт зазубренных края.

...Ни священных рощ, ни кладбищ
Здесь не узрят корабли,
Ни лугов, ни тучных пастбищ,
Ни питающей земли.

Сущность же Аполлона в этом стихотворении также двойственна. Это «гневный лучник», судья и мститель, но он же и бог-врачеватель, «налагатель откровений», «предводитель Мойр и Муз», то есть олицетворение искусства и мировой гармонии. Распорядитель судеб и вожатый времени (что отражено также в волошинском эссе «Hogomedon», своеобразном пэане в прозе).

Стихотворение «Сердце мира, солнце Алкиана...» (1907) имеет ещё одно название: «Гимн пифагорейцев». Как известно, пифагорейцы считали музыкальное искусство важнейшим средством этического воспитания, а гимны использовали в ритуально-магических действиях. Волошин запечатлел здесь своё представление о раннепифагорейской астрономии и музыкально-гармоническом движении небесных сфер.

Сердце мира, солнце Алкиана,
Сноп огня в сиянии Плеяд!
Над зеркальной влагой Океана –
Грозди солнц, созвездий виноград.

С тихим звоном, стройно и нескоро,
Возносясь над чуткою водой,
Золотые числа Пифагора

Выпадают мерной чередой.

Согласно немецкому астроному И.-Г. Медлеру, Алкиана (Алкиона, Альциона), наиболее яркая звезда в созвездии Плеяд, представляет собой своеобразный центр, вокруг которого вращаются «грозди солнц, созвездий виноград». Это вызывает определённые ассоциации с пифагорейской теорией, из которой следовало, что вся система звёзд движется вокруг Центрального Огня вселенной (у Волошина – «сноп огня»). Причём перемещение светил рождает гармонию, издаваемые ими звуки связаны с определёнными интервалами, сами же планеты разделены столь же гармонически выверенными пространствами.

Однако эту музыку сфер могли слышать только избранные, в частности тот же Пифагор да, возможно, древние халдеи.

Как рыбак из малой Галилеи,
Как в степях халдейские волхвы,
Ночь-Фиал, из уст твоей лилеи
Пью алмазы влажной синевы!

Поэт уподобляет себя «рыбаку из малой Галилеи», то есть самому Пифагору, который, по преданию, прошёл через несколько телесных воплощений и перед тем, как стать легендарным философом с острова Самос, побывал и смиренным галилейским рыбаком.

Волошин соотносит звёздные светила с «золотыми числами Пифагора». Аритоксен в сочинении «Об арифметике» утверждал, что «Пифагор ценил учение о числах больше, чем кто бы то ни было другой. Он продвинул его вперёд, отведя от практических расчётов и уподобляя все вещи числам...». Каждому числу (особенно первым четырём, так называемой пифагорейской тетрактиде, а также семёрке и десятке) придавалось сакральное значение, приписывалась божественная сущность. По мнению древних философов, определённые соотношения чисел и составляли первооснову мира. Пифагорейцы, пожалуй, первыми пришли к убеждению, что книга природы написана на языке математики. Таким образом, «золотые числа Пифагора» выражают, по мысли Волошина, сущность мироздания, музыкальную гармонию бытия.

Гимнический жанр оказался близок Волошину совмещением слова и музыкального напева, сочетанием философских прозрений с магическим заклинанием. В многостопных стихах, имеющих силу заклятья и обращенных к высшему существу, осуществлялся высший замысел поэзии, который исчерпывающе охарактеризовал Вячеслав Иванов в книге «Борозды и межи» (глава «Заветы символизма»). «Движешь камни, движешь сферы строем лиры золотой...» – почти теми же словами говорит о «божественной», всевластной природе поэзии и Максимилиан Волошин.

Разумеется, поэтические магистрали В. Иванова и М. Волошина сходились не только в этом пункте. М. Сабашникова вспоминает, что Иванов разработал целый курс поэтики для неё, Макса и Лидии. Самому Волошину хозяин «Башни» посвятил свою программную поэму «Сон Мелампа» (1907), написанную гекзаметром. Её герой – черноногий вещий Меламп, «схоронивший» и «взлелеявший» вечность. В какой-то мере ревнующий Волошина к его увлечению античностью, Иванов в то же время делает его сопричастным эзотерическому знанию о неизбежном круговороте душ в океане вечности. Стражи Мелампа, лесные змеи, разъясняют ему тайны вселенной:

...«Вещий!» он слышит, он чувствует: «внемли»: не едина вся вечность.

Двигутся в море глубоком моря, те – к зарям, те – к закатам;
Поверху волны стремятся на полдень, ниже – на полночь:
Разно-текущих потоков немало в тёмной пучине,
И в океане пурпурном подводные катятся реки.

Тайно из вечности в вечность душа воскресает живая:
Вынырнет вольным дельфином в моря верховные, – глухо
Влажной могилой за ней замыкается нижняя бездна.
В духе вечность жива, и покинута духом мертвеет.
Так ты вечность одну схоронил, и другую взлелеял...

Наделённый новым знанием, Меламп как истый Поэт «смутился... о неволе земной», ощутил своё новое предназначение:

Душ разрешителем стал и смесителем Чуткое-Ухо,
Тенью грядущего, оком в ночи, незаблудным вожатым.
Сонного так боговещим соделали змеи Мелампа.

Нетрудно заметить в этих строках прелюдии поэтических мотивов Волошина, о которых речь впереди. Много позже (1939), оценив развитие этих мотивов в произведениях уже ушедшего из жизни поэта, Вячеслав Иванов в статье «Символизм» для итальянской «Энциклопедии» назовёт Волошина в числе тех поэтов-символистов (справедливости ради, надо сказать, что к символизму Волошин имеет весьма косвенное отношение), для которых характерно «строжайшее осознание... духовных задач». В молодые же годы, в период общения, Иванов относился к Волошину двойственно, признавая в нём «поэта большого дарования», но не утвердившегося в художественной самобытности.

В плане творческих взаимоотношений двух поэтов заслуживает внимания цикл стихотворений Волошина «Звезда Полынь». Каждое из них – впрямую или полемически – связано с лирикой Вячеслава Иванова. Так, уже упоминавшееся «Солнце» не может не вызвать в памяти ивановский цикл «Солнце-сердце», а стихотворение «Кровь» (1907) представляет собой «посвящение» на книге Иванова «Эрос», в которой, кстати, есть непосредственно перекликающееся с «Кровью» стихотворение «Двойник».

Тема двойника (двойничества), нередко связанная с символикой зеркала (зазеркалья), – одна из популярнейших в мировой литературе. Значительное место занимает она и в русской поэзии начала XX века. Ф. Сологуб, В. Брюсов, А. Блок, М. Цветаева... добавим сюда ещё Черубину де Габриак и В. Набокова... Исследование этой темы могло бы облечься в довольно объёмный философско-литературоведческий том... Обратимся, однако, к стихотворению Вяч. Иванова:

Ты запер меня в подземный склеп,
И в окно предлагаешь вино и хлеб.
И смеёшься в оконце: «Будь пьян и сыт!
Ты мной обласкан и не забыт»...

Казалось бы, «двойник» у Иванова – это тот же Эрос, будоражащий кровь и стимулирующий жизнь. Третья строфа звучит так:

И в подземном склепе я про солнце пою,
Про тебя, моё солнце, – про любовь мою.
Твой, солнце, славлю победный лик...
И мне подпевает мой двойник.

Однако недоумение вызывает последняя строфа:

Где ты, тёмный товарищ? Кто ты, сшедший в склеп
Петь со мной, моё солнце из-за ржавых скреп?
«Я пою твоё солнце, замурован в стене, –

Двойник твой. Презренье – имя мне».

Последние строки находят объяснение в ивановской философии времени, частично перекликающейся со статьями Волошина «Аполлон и мышь» и «Hogomedon», а также с его стихотворениями из цикла «Звезда Полынь». Очевидно, Иванов считает, что, стимулируя жизнь, Эрос неумолимо её укорачивает, поэтому в каждую секунду своего существования человеческое «я» не равно самому себе.

Где я? Где я?
По себе я
Возалкал.
Я – на дне своих зеркал.

Человек постоянно имеет дело со своим двойником, ибо самовосприятие в каждый момент оказывается восприятием себя в прошлом, а стало быть – восприятием не оригинала, а двойника. «Что такое я как постоянная величина в потоке сознания... – пишет Иванов в статье „Ты еси“ – Я становлюсь: итак я не есмь. Жизнь во времени – умирание. Жизнь – цепь моих двойников, отрицающих, умертвляющих один другого...» Отсюда – их неприязнь и презрение друг к другу.

А вот двойник из волошинского стихотворения «Кровь»:

В моей крови – слепой Двойник.
Он редко кажет дымный лик, –
Тревожный, вещий, сокровенный.
Приникнул ухом... Где ты, пленный?

Ивановский «двойник» из тёмного «склепа» своего сиюсекундного существования прославляет солнце как вечную, неумирающую красоту жизни, Волошинский «двойник» говорит о «слепом огне», бушующем не вне, а внутри его. Символы солнца, огня объединяют стихотворения двух поэтов, но также и «разводят» их. Волошинское «посвящение» в данном случае не связано с привычным для него мотивом утверждения мгновения в вечности, их совмещения. Для уяснения смысла стихотворений «Солнце» и «Кровь», писал Волошин А. Петровой 1 января 1907 года, «я должен сказать, что человек древнее Земли и жил раньше на других планетах и что кровь возникла на той планете, что была древнее солнца... Кровь знает больше человека и помнит сокровенные тайны мироздания». Отсюда – образ «слепого Двойника» в крови поэта, «пленного Пращура», знающего тайны «покинутой вселенной». Кровь – это «слепой огонь», одухотворяющий современного человека (по Штейнеру, эфирное тело – тот же «двойник» – заключено в крови человека), делающий его причастным вечности; это своего рода живая память мироздания.

Замыкает цикл непосредственно перекликающийся со стихотворением «Кровь» сонет «Грот нимф» (1907). За этим сонетом (хоть и посвящённым поэту Сергею Соловьёву) вновь маячит тень Вячеслава Иванова, в нём дышит античность, его пронизывают оккультные идеи. «Грот нимф» обычно трактуют в свете философии позднегреческих мыслителей Нумения, Крония, Плотина и особенно Порфирия (III век н. э.), который в своём трактате «О пещере нимф» рассматривает уходящую в недра земли пещеру в космическом плане: как место круговорота душ – их нисхождения в мир и восхождения к небесным сферам и бессмертию. Известно, что соотносённость пещеры с высшими, космическими силами была весьма характерна для мировосприятия древних греков. Да и не только их.

В I веке в Италии стали пользоваться большой популярностью персидские мистики, распространявшие культ солнечного божества Митры, являвшегося упрощением разработанного ранее учения Зороастра. Ритуалы Митры совершались в пещерах. Тот же Порфирий утверждает, что Заратуштра (или Зороастр) был первым, кто облюбывал пещеру

как место для поклонения Богу, поскольку она является символом земли (низшего мира тьмы), а стало быть, устремление к божеству приобретает здесь наиболее страстный характер.

Обратимся непосредственно к волошинскому сонету:

О, странник-человек! Познай Священный Грот
И надпись скорбную «Amorі et Dolorі».

Выражение «Amorі et Dolorі» («Люби и страдай») перекликается с названием стихотворного цикла, посвящённого Маргарите Сабашниковой, – «Amorі amara sacrum» («Святая горечь любви»), и кольцевым стихом венка сонетов «Corona Astralis»: «В мирах любви неверные кометы...». Трагедия любви, трагедия одиночества Поэта обусловлена тем, что он, заключающий в себе океан любви («Бог есть любовь», а Поэт – «себя забывший бог»), всегда терпит неудачу, соприкасаясь с чувствами людей, когда, образно говоря, навстречу этому океану протягивают чашку. Это трагедия вечного странника, или, по выражению поэта В. Бетаки, Серого ангела, желающего, но не могущего предостеречь людей от грядущих бедствий.

Но мы немного отвлеклись. Вернёмся к первой строфе «Грота нимф»:

Из бездны хаоса сквозь огненное море
В пещеры времени влечёт круговорот.

Сила, которая управляет этим круговоротом, осознаётся как Эрос. В самом сонете Эрос упоминается лишь однажды, в восьмом стихе:

И каждый припадёт к сияющей амфоре,
Где тайной Эроса хранится вещей мёд.

Но эта стихия, силовое поле Эроса, пронизывает все образы сонета и восходит к истокам древней космогонии.

Эрос, по определению Волошина, творческий Демон, «посредник между людьми и богами, который ведёт человека крестным путём страсти и смерти к познанию бессмертия и созерцанию вечной красоты». Именно Эрос управляет круговоротом душ в космических пещерах Времени, как явствует из стихотворения «Материнство» (1917):

...Свобода и любовь в душе неразделимы,
Но нет любви, не налагавших уз...
Тягло земли – двух смертных тел союз...
Как вихри мы сквозь вечности гонимы.

Эрос в понимании Волошина – не сладостный божок, а грозная, демоническая сила. Он, как пишет поэт в статье, посвящённой книге стихов Вячеслава Иванова «Эрос», «учит человека дерзать и преступать законы человеческие и божественные», но, проведя его «сквозь очистительное пламя всех страстей, всех преступлений и всяческого земного изобилия... наставляет его радостному смирению». И это, кстати, убедительно отражено в XII и XIII сонетах «Corona Astralis».

Что же касается сонета «Грот нимф», то это, по сути дела, развёрнутая эмблематика Эроса, который, по словам платоновской Диотимы, «в один и тот же день бывает цветут, полон жизни... а потом всё сразу теряет, умирает и воскресает снова» – что и составляет тайну пещеры, тот самый «вещий мёд», что хранится в «сияющей амфоре».

Мёд в представлении древних обладал магическими свойствами и даровал бессмертие. Мёд, как отмечал А. Ф. Лосев, есть символ очищения и принесения жертвы богам смерти,

ибо души, устремляясь в мир, расстаются с бессмертием. Пчёлы Волошина в какой-то мере превосходят медуниц О. Мандельштама («Сёстры – тяжесть и нежность...», 1920), мифологических пчёл Персефоны, сосущих тяжёлую розу и олицетворяющих неразрывность категорий жизни и смерти.

«Реют пчёлы» и на страницах книги Вяч. Иванова. Реют «над кострами рдяных роз» («Сад роз») в «алом саду», открытом для богов. Пчелой облетает «цветник людских сердец» Эрос («Кратэр»). Мёд, по Иванову, означает любовь:

Ярь двух кровей, двух душ избыток,
И власть двух волей и весть двух вер...

Священная чаша, кратэр, в которой Эрос смешивает мужское и женское начала, предназначена богам, питающимся человеческой любовью. «Лестница природы такова: минералы отдают свет; растения вдыхают свет и отдают кислород; люди дышат кислородом и излучают из себя любовь... Эрос-Пчела облетает цветник людских сердец и питает богов собранным мёдом любви. Нектар и амброзия, которыми питались олимпийские боги, – это мужское и женское начало человеческой природы», – комментирует Волошин образную систему Иванова, связующую через посредство Эроса земное с божественным в пределах некоего чувственного (а порой – сверхчувственного) Эдема, но исключая подземный мир, вобравший в себя космос. В волошинском же сонете – не слияние, соединение, а разведение, разъединение («Но смертным и богам отверст различный вход...»).

«Тайна Эроса», мёд – это ещё и творчество, поэзия, тот самый «ионийский мёд», который, по Мандельштаму, подарили человечеству «лирики слепые». Тот самый расплещанный мёд, который Волошин в «Corona Astralis» сопрягает с «недопетыми песнями».

Поэзия, как и мёд, обладает магическими свойствами и близка Эросу. Поэзия, как поучала Сократа та же Диотима (которой, кстати, посвящены стихотворения Вячеслава Иванова «Змея», «Целящая» и «Кратэр», воссоздающие некое восхождение по ступеням любовного познания), есть «общая причина того, что из небытия переходит к бытию». О заклинательной функции поэзии В. Иванов много и убедительно рассуждал в своих статьях. Непосредственно эта функция осуществляется в его книге «Эрос» – «книге заклинаний, призывающих древнего бога на землю». Сам Волошин по этому поводу пишет: «Человек словом своим заклинает появление нового мира, подобно тому, как наш мир был создан словом Божественным».

Программным в этом отношении представляется стихотворение Волошина, начинающееся строкой: «Быть чёрною землёй. Раскрыв покорно грудь...» Оно было написано в сентябре 1906 года, в Богдановщине. Здесь та же пещера-космос. Согласно теософским взглядам, Бог растворён в природе, и, если человеку удаётся соединиться с ней, он сам становится божеством. Но Волошин в данном случае не заостряет на этом внимание. Пещера, земля принимает в себя и отражает космос, как человеческое тело заключает в себя дух, а поэт – слово. Творческий процесс отражается на космическом уровне. Сам поэт – и земля, и космос одновременно.

Более того, поэт – творец и творение. Эта мысль будет выражена Волошиным в финале поэмы «Космос» из книги «Путями Каина»:

Так будь же сам Вселенной и творцом!
Сознай себя божественным и вечным
И плавь миры по льялам душ и вер.

Слово сходит в землю, то есть в поэта, что даёт возможность «видеть над собой алмазных рун чертёж» – небесные космические письмена. Самое примечательное – то, что поэт уподобляет себя, как уже говорилось, «Матери-Земле», в которую «сойдёт» и в которой

«распнётся Слово». Слово в значении Логос – имеется в виду предвечный образ Бога, «прямой образ ипостаси его», как пишет Вл. Соловьёв в своих «Чтениях о Богочеловечестве». Таким образом, поэтическое слово становится «божественным», а сам поэт «гробом», заключающим «тело Бога», воскресающим Эросом, сосудом Откровения.

Отсюда: поэт – носитель Грааля, который понимается Р. Штейнером как символ сокровенного знания, а у Волошина смыкается с Голгофой творчества. Отсюда же: книга – гробница стихов или, как говорит современный поэт и философ В. Микушевич, иероглиф поэта в его трагическом подражании Христу, что, собственно, и является сквозным мотивом венка сонетов «Corona Astralis».

Однако мистическое предзнаменование поэта даётся уже в сонете «Грот нимф». Особенно в последних его строках:

Наяды вечно ткут на каменных станках
Одежды жертвенной пурпуровые ткани.

У Порфирия это символизирует воплощение души в тело, то есть приобщение её к смертному земному миру. Каменные станки – это, безусловно, кости, одеваемые телесно-кровяной материей.

Напрашивается сравнение с аналогичными образами В. Иванова из стихотворения «Сад роз»:

Что земля и лес пророчит,
Ключ рокошет, лепеча, –
Что в пещере густостенной
Сёстры пряли у ключа.

Упомянутые чуть ранее Наяды и Дриады – не более чем выражение «пророчесственного гула природы, в котором звучат голоса судьбы» и которую, в свою очередь, олицетворяют «сёстры»-парки. Ни «пещера», ни «пряжа», по-видимому, не заключают в себе какой-то глубинной оккультно-антропософской семантики.

У Волошина в финале сонета «Грот нимф» подразумевается нечто большее по сравнению с трактатом Порфирия и совершенно иное по отношению к стихотворению Иванова. Может быть, что-то наподобие «багряных свитков зимнего тумана», отсылающих нас к историософскому плану стихотворения «Предвестия», или «венца багряных терний» из перевода верхарновского «Человечества», в котором поэт вбирает в себя все муки, беды и прегрешения людского рода.

Итак, космос, по Волошину, это и «сама земля со всеми её недрами, земля, дающая жизнь, но и дарующая смерть», если воспользоваться словами Лосева, комментирующего трактат Порфирия. Но именно так воспринимает Волошин свою Киммерию со всеми её пещерами, гротами и холмами. И здесь проступает ещё один поэтический план, наиболее ярко просматривающийся в стихотворении «Отроком строгим бродил я...» (1911) и возникающий в очерке Е. К. Герцык о Волошине и его поэзии. Киммерия в сознании поэта и художника ассоциируется с Матерью-Землёй, Геей, породившей Солнце, Луну и звёзды. Киммерия – это «земля утерянных богов», читай: языческих богов. Но это и «земля страстная», одетая в чёрные ризы, и по её долинам «розовеет миндаль», возможно, предвосхищающий мандельштамовское: «пасхальной глупостью украшенный миндаль» из старокрымского стихотворения («Холодная весна. Голодный Старый Крым...»), написанного четверть века спустя после «Киммерийских сумерек» Волошина.

«Я язычник во плоти и верю в реальное существование всех языческих богов и демонов, – процитируем ещё раз волошинскую „Автобиографию“, – и в то же время не могу его мыслить вне Христа». Отсюда – столь характерное раздваивание образов, такой широкий спектр значений в стихотворениях Волошина первого десятилетия XX века. Например, той

же пещеры. От языческо-антропософской эмблемы в сонете «Грот нимф» до «пещеры заточенья» Бога в «Cogona Astralis»: «Скрыт в яслях Бог. Пещера заточенья / Превращена в Рождественский Вертеп».

Согласно преданию, мир был сотворён весной. Весной приведены в движение Солнце, Луна и звёзды. Весной протекает действие в «Божественной комедии». И родной Коктебель представляется поэту «в весне распятым», так же, как Грот нимф сосредоточившим в себе рождение и смерть, смерть и воскресение.

Так же, как воплощены они в маслине, имеющей форму креста, словно бы переместившейся из священной Пещеры нимф на могилу Волошина. «И могила его, взлетевшая на вершину горы, – как написал в своём очерке А. Белый, – есть как бы расширение в космос себя преображающей личности». Преображающей, добавим мы, себя и мир в Слове.

ГОРЬКАЯ ДУША ТОСКУЮЩЕЙ ПОЛЫНИ

Я вновь пришёл к твоим ногам
Сложить дары своей печали,
Бродить по горьким берегам
И вопрошать морские дали.

Моя земля хранит покой...

Однако вернёмся в 1907 год. Год, чрезвычайно плодотворный для Волошина в поэтическом отношении; год суровых душевных испытаний, «грустных, торжественных снов», обретения «власти дерзать и мочь».

19 марта Волошин с матерью выезжают из Петербурга в Москву, 23 марта они прибывают в Феодосию. Где-то на пути под стук колёс написано (уже не в первый раз) стихотворение, в котором поэт предвосхищает встречу со своей духовной родиной. Встречу невесёлую, согласно настроению: «Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель... / По дорогам терн узорный и кустарники в серебре...» И всё же Макс надеется, что родные места приветят его, сольются с чувствами, станут душевной опорой. Он готов отдать им всего себя, раствориться в них:

Припаду я к острым щебням, к серым срывам размытых гор,
Причашусь я горькой соли задыхающейся волны,
Обовью я чобром, мятой и полынью седой чело...

В Феодосии состоялись обязательные – но от этого не менее приятные – встречи с А. М. Петровой и К. Ф. Богаевским. Конечно, шел разговор об искусстве, о живописи, вспоминались Бакст, Добужинский, Лансере, Сомов, которые, кстати сказать, весьма одобрительно относятся, по мнению Макса, к его собственным картинам. И ещё одна прозаическая, но при этом знаменательная деталь: Макс лечил «пассаами» флюс у Александры Михайловны Петровой. Похоже, руки Волошина обретают волшебную силу воздействия.

А Коктебель действительно оказался «безрадостным». Более того, он «пустынен, суров... Горы инкрустированы снегом. Море ревёт... Никогда не видел Коктебеля таким грозным и неприветливым», – отмечает художник. К неприветливой погоде примешались житейские невзгоды: дом Елены Оттобальдовны обокрали, предварительно выбив окна и взломав замки. Не иначе как «ступни революции».

Впрочем, «революция» – в сердце поэта. Во всяком случае – брожение, тоска, беспокойство. Мысли о Маргарите не дают покоя. Прав ли он, решив не вмешиваться в