

латинской расы. Французская литература была для меня дисциплиной и образцом.

К стихам своим я относился всегда со строгостью. Мой первый сборник вышел, когда мне было 33 года. До внимания публики мои стихи доходили медленно. Газетная шумиха, слишком часто подымавшаяся вокруг моих статей, мешала мне как поэту. Меня ценили, пожалуй, больше всего за пластическую и красочную изобразительность. Религиозный и оккультный элемент казался смутным и непонятным, хотя и здесь я стремился к ясности, к краткой выразительности.

Мои стихи о России, написанные за время Революции, вероятно, будут восприняты как мое перерождение как поэта: до революции я пользовался репутацией поэта наименее национального, который пишет по-русски так, как будто по-французски.

Но это внешняя разница. Я подошел к русским, современным и историческим, темам с тем же самым методом творчества, что и к темам лирического первого периода моего творчества. Идеи мои остались те же. Разница только в палитре, которая изменилась соответственно темам и, может быть, большей осознанности формы.

Мой поэтический символ веры - см. стихотв[орение] "Подмастерье", которое я написал как предисловие к "Иверням" - сборнику избранных моих стихотворений.

Мои политические credo - разбросаны по всем моим стихам о современности.

Мое отношение к государству - см. "Левиафан"⁵³.

Мое отношение к миру - см. "Corona Astralis"⁵⁴.

Максимилиан Волошин О САМОМ СЕБЕ

Автор акварелей, предлагаемых вниманию публики под общим заглавием "Коктебель", не является уроженцем Киммерии по рождению, а лишь по усыновлению. Он родом с Украины, но уже в раннем детстве был связан с Севастополем и Таганрогом. А в Феодосию его судьба привела лишь в 16 лет, и здесь он кончил гимназию и остался связан с Киммерией на всю жизнь. Как все киммерийские художники, он является продуктом смешанных кровей (немецкой, русской, итало-греческой). По отцовской линии он имеет свои первокогни в Запорожской Сечи, по материнской - в Германии. Родился я в 1877 году в Киеве, а в 1893 году моя мать переселилась в Коктебель, а позже и я здесь выстроил мастерскую.

В ранние годы я не прошел никакого специально живописного воспитания и не был ни в какой рисовальной школе, и теперь рассматриваю это как большое счастье - это не связало меня ни с какими традициями, но дало возможность оформить самого себя в более зрелые годы, сообразно с сознательными своими устремлениями и методами.

Впервые я подошел к живописи в Париже в 1901 году. Я только что вернулся туда из Ташкента, где был в ссылке около года⁵⁵. Я весь был переполнен зрительными впечатлениями и совершенно свободен в смысле выбора жизни и профессии, так как был только что начисто выгнан из университета за студенческие беспорядки "без права поступления". Юридический факультет не влек обратно. А единственный серьезный интерес, который в те годы во мне намечался, - искусствоведение. В Москве в ту пору - в конце 90-х годов прошлого века - оно еще никак не определилось, а в Париже я сейчас же записался в Луврскую школу музееведения, но лекционная система меня мало удовлетворяла, так-как

⁵³ 47 Стихотворение Волошина "Левиафан" (1924) входит в его цикл "Путями Каина".

⁵⁴ 48 "Corona astralis"⁵⁴ Звездная корона (лат.).
- так назвал Волошин написанный им в 1909 году венок сонетов.

⁵⁵ 49 В Средней Азии Волошин был с середины сентября 1900 г. по 22 февраля 1901 г., то есть пять месяцев с небольшим.

меня интересовало не старое искусство, а новое, текущее. Цель моя была непосредственная: подготовиться к делу художественной критики.

Воспоминания университета и гимназии были слишком свежи и безнадежны. В теоретических лекциях я не находил ничего, что бы мне помогало разбираться в современных течениях живописи.

Оставался один более практический путь: стать самому художником, самому пережить, осознать разногласия и дерзания искусства.

Поэтому, когда однажды весной 1901 года я зашел в мастерскую Кругликовой⁵⁶ и Елизавета Сергеевна со свойственным ей приветливым натиском протянула мне лист бумаги, уголь и сказала: "А почему бы тебе не попробовать рисовать самому?" - я смело взял уголь и попробовал рисовать человеческую фигуру с натуры. Мой первый рисунок был не так скверен, как можно было ожидать, но главными его недостатками были желание сделать его похожим на хорошие рисунки, которые мне нравились, и чересчур тщательная отделка деталей и штрихов. Словом, в нем уже были все недостатки школьных рисунков, без знания, что именно нужно делать. Словом, я уже умел рисовать и мне оставалось только освободиться от обычных академических недостатков, которые еще не стали для меня привычкой руки. На другой же день меня свели в Академию Коларосси⁵⁷. Я приобрел лист "энгра", папку, уголь, взял в ресторане мякоть непропеченного хлеба и стал художником. Но кроме того я стал заносить в маленькие альбомчики карандашом фигуры, лица и движения людей, проходящих по бульварам, сидящих в кафе и танцующих на публичных балах. Образцами для меня в то время были молниеносные наброски Форена, Стейнлена и других рисовальщиков парижской улицы. А когда три месяца спустя мы с Кругликовой, Давиденко и А. А. Киселевым⁵⁸ отправились в пешеходное путешествие по Испании через Пиренеи в Андорру, я уже не расставался с карандашом и записной книжкой.

В те годы, которые совпали с моими большими пешеходными странствиями по Южной Европе - по Италии, Испании, Корсике, Балеарам, Сардинии, - я не расставался с альбомом и карандашами и достиг известного мастерства в быстрых набросках с натуры. Я понял смысл рисунка. Но обязательная журнальная работа (статьи о художественной жизни в Париже и отчеты о выставках) мне не давала сосредоточиться исключительно на живописи. Лишь несколько лет спустя, перед самой войной, я смог вернуться к живописи усидчиво. 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.

Оказавшись в Коктебеле, я воспользовался вынужденным перерывом в работе, чтобы взяться за самовоспитание в живописи. Прежде всего я взялся за этюды пейзажа: приучил себя писать всегда точно, быстро и широко. И вообще, все неприятности и неудачи в области литературы сказывались в моей жизни успехами в области живописи.

Я начал писать не масляными красками, а темперой на больших листах картона. Это мне давало, с одной стороны, возможность увеличить размеры этюдов, с другой же, так как темпера имеет свойство сильно меняться высыхая, это меня учило работать вслепую (то есть как бы писать на машинке с закрытым шрифтом). Это неудобство меня приучило к сознательности работы, и тот факт, что [в] темпере почти невозможно подобрать тон раз

⁵⁶ 50 Кругликова Елизавета Сергеевна (1865-1941) - художница. Ее ателье на улице Буассонад было местом встреч русских деятелей культуры в Париже.

⁵⁷ 51 "Академия" Коларосси - общедоступная студия, основанная художником Филиппо Коларосси в 80-х годах XIX века в Париже.

⁵⁸ 52 Давиденко Елизавета Николаевна (1867-?) - художница. Киселев Александр Алексеевич (1855-1911) - художник-передвижник.

взятый, - к умеренности в употреблении красок и чистоте палитры.

Акварелью я начал работать с начала войны. Начало войны и ее первые годы застали меня в пограничной полосе - сперва в Крыму, потом в Базеле, позже в Биаррице, где работы с натуры были невозможны по условиям военного времени. Всякий рисовавший с натуры в те годы, естественно, бывал заподозрен в шпионстве и съемке планов.

Это меня освободило от прикованности к натуре и было благодеянием для моей живописи. Акварель непригодна к работам с натуры. Она требует стола, а не мольберта, затененного места, тех удобств, что для масляной техники не требуются.

Я стал писать по памяти, стараясь запомнить основные линии и композицию пейзажа. Что касается красок, это было нетрудно, так как и раньше я, наметив себе линейную схему, часто заканчивал дома этюды, начатые с натуры. В конце концов, я понял, что в натуре надо брать только рисунок и помнить общий тон. А все остальное представляет логическое развитие первоначальных данных, которое идет соответственно понятиям ранее законам света и воздушной перспективы. Война, а потом революция ограничили мои технические средства только акварелью. У меня был известный запас акварельной бумаги, и экономия красок позволила мне его длить долго. Плохая акварельная бумага тоже дала мне многие возможности. Русская бумага отличается малой проклеенностью. Я к ней приспособился, прокрывая сразу нужным тоном, и работал от светлого к темному без поправок, без смываний и протираний.

Эту эволюцию можно легко проследить по ретроспективному отделу моей выставки. Это борьба с материалом и постепенное преодоление его.

Если масляная живопись работает на контрастах, сопоставляя самые яркие и самые противоположные цвета, то акварель работает в одном тоне и светотени. К акварели больше, чем ко всякой иной живописи, применимы слова Гёте, которыми он начинает свою "теорию цветов"⁵⁹, определяя ее как трагедию солнечного луча, который проникает через ряд замутненных сфер, дробясь и отражаясь в глубинах вещества. Это есть основная тема всякой живописи, а акварельной по преимуществу.

Ни один пейзаж из составляющих мою выставку не написан с натуры, а представляет собою музыкально-красочную композицию на тему киммерийского пейзажа. Среди выставленных акварелей нет ни одного "вида", который бы совпадал с действительностью, но все они имеют темой Киммерию. Я уже давно рисую с натуры только мысленно.

Я пишу акварелью регулярно, каждое утро по 2-3 акварели, так что они являются как бы моим художественным дневником, в котором повторяются и переплетаются все темы моих уединенных прогулок. В этом смысле акварели заменили и вытеснили совершенно то, что раньше было моей лирикой и моими пешеходными странствованиями по Средиземноморью.

Вообще в художественной самодисциплине полезно всякое самоограничение: недостаток краски, плохое качество бумаги, какой-либо дефект материала, который заставляет живописца искать новых обходных путей и сохранить в живописи лишь то, без чего нельзя обойтись. В акварели не должно быть ни одного лишнего прикосновения кисти. Важна не только обработка белой поверхности краской, но и экономия самой краски, как и экономия времени. Недаром, когда японский живописец собирается написать классическую и музейную вещь, за его спиной assisteрует друг с часами в руках, который отсчитывает и отмечает точно количество времени, необходимое для данного творческого пробега. Это описано хорошо в "Дневнике" Гонкуров⁶⁰. Понимать это надо так: вся черн[ов]ая

⁵⁹ 53 "Теория цветов" Гёте - видимо, его "Очерк учения о цвете" (1810). См.: Гёте. Избранные сочинения по естествознанию. М.-Л., 1957.

Волошин, по всей вероятности, усвоил "теорию цветов" через книгу Андрея Белого "Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности" (М., 1913), в значительной части посвященную этому вопросу.

⁶⁰ 54 28 ноября 1878 г. Эдмон Гонкур записал: "Сегодня у Бюрти наблюдал весьма любопытный и поучительный сеанс. Японский художник Ватанобе-Сеи рисовал у него на дому, притом не набросок,

техническая работа уже проделана раньше, художнику, уже подготовленному, надо исполнить отчетливо и легко свободный танец руки и кисти по полотну. В этой свободе и ритмичности жеста и лежат смысл и пленительность японской живописи, ускользающие для нас, кропотливых и академических европейцев. Главной темой моих акварелей является изображение воздуха, света, воды, расположение их по резонированным и резонирующим планам.

В методе подхода к природе, изучения и передачи ее я стою на точке зрения классических японцев (Хокусаи, Утамаро), по которым я в свое время подробно и тщательно работал в Париже в Национальной Библиотеке, где в Галерее эстампов имеется громадная коллекция японской печатной книги Теодора Дрюи⁶¹. Там [у меня] на многое открылись глаза, например, на изображение растений. Там, где европейские художники искали пышных декоративных масс листы (как у Клода [Лоррена]), японец чертит линию ствола перпендикулярно к линии горизонта, а вокруг него концентрические спирали веток, в свою очередь окруженных листьями, связанными с ними под известным углом. Он не фиксирует этой геометрической схемы, но он изображает все дефекты ее, оставленные жизнью на живом организме дерева, на котором жизнь отмечает каждое отжитое мгновение.

Таким образом, каждое изображение является в искусстве как бы рядом зарубок, сделанных на коре дерева. Чтобы иметь возможность отличать "дефекты" от нормального роста, художник должен знать законы роста. Это сближает задачи живописца с задачами естествоведов. Раз мы это поняли и приняли, мы не можем отрицать, что в истории европейской живописи в эпоху Ренессанса произошел горестный сдвиг и искажения линии нормального развития живописи. Точнее, этот сдвиг произошел не во времена Ренессанса, а в эпоху, непосредственно за ним последовавшую. При Ренессансе опытный метод исследования был прекрасно формулирован Леонардо. Но на горе живописцев этот метод не был тогда же воспринят наукой, а был принят два поколения спустя в формулировке не художника, а литератора Фр. Бэкона⁶². Это обстоятельство обусловлено, конечно, самим складом европейского сознания.

Таким образом, экспериментальный метод попал из рук людей, приспособленных и природой и профессией к эксперименту, к опыту и наблюдению, в руки людей, конечно, способных к очень точному наблюдению, но никогда не развивавших и не утончавших своих естественных чувств восприятия, что привело прежде всего к горестному дискредитированию "очевидности", но через это и к неисправимому разделению путей искусства и науки.

Правда, в области научного познания это навело к созданию различных механических приспособлений для точного определения мер и веса.

В свое время Ренессанс еще до раздвоенности науки и искусства создал различные дисциплины для потребностей живописцев: художественную перспективу и художественную анатомию. Но в наши дни художник напрасно будет искать так необходимых ему художественной метеорологии, геологии, художественной ботаники, зоологии, не говоря уже о художественной социологии. Правда, в некоторых критических статьях, например, у Рескина, [есть] нечто заменяющее ему эти нехватящие дисциплины (в

создаваемый легким прикосновением кисти, нет, большое акварельное панно, настоящее какемоно. В Японии рисунок особенно ценится в том случае, если, он выполнен весь за один прием, безо всяких поправок и последующих переделок. Там придается известное значение даже быстроте выполнения, и подручный художника заметил по часам время начала работы" (Гонкуры Э. и Ж. Дневник. Том II. М., 1964. С. 265).

⁶¹ 55 По-видимому, Теодор Дрюе (1838-1927) - французский журналист, пропагандист импрессионизма.

⁶² 56 Фрэнсис Бэкон (1561-1626) - английский философ; по определению Маркса, он - "настоящий родоначальник... всей современной экспериментирующей науки".

статьях о Тернере)⁶³, но ничего по существу вопроса и детально разработанного еще не существует в литературе.

Точно так же, как и художник не имеет сотрудничества ученого, точно так же и ученый не имеет сейчас часто необходимого орудия эксперимента и анализа - отточенного тонко карандаша, потому что научный рисунок художественная дисциплина, которую еще не знает современная живописная школа.

Пейзажист должен изображать землю, по которой можно ходить, и писать небо, по которому можно летать, то есть в пейзажах должна быть такая грань горизонта, через которую хочется перейти, и должен ощущаться тот воздух, который хочется вдохнуть полной грудью, а в небе те восходящие токи, по которым можно взлететь на планере.

Вся первая половина моей жизни была посвящена большим пешеходным путешествиям, я обошел пешком все побережья Средиземного моря, и теперь акварели мне заменяют мои прежние прогулки. Это страна, по которой я гуляю ежедневно, видимая естественно сквозь призму Киммерии, которую я знаю наизусть и за изменением лица которой я слежу ежедневно.

С этой точки зрения и следует рассматривать ретроспективную выставку моих акварелей, которую можно характеризовать такими стихами:

Выйди на кровлю. Склонись на четыре Стороны света, простерши ладонь... Солнце... Вода... Облака... Огонь... - Все, что есть прекрасного в мире...

Факел косматый в шафранном тумане... Влажной парчою расплесканный луч... К небу из пены простертые длани... Облачных грамот закатный сургуч...

Гаснут во времени, тонут в пространстве Мысли, события, мечты, корабли... Я ж уношу в свое странствие странствий Лучшее из наваждений земли...

Р. С. Я горжусь тем, что первыми ценителями моих акварелей явились геологи и планеристы, точно так же, как и тем фактом, что мой сонет "Полдень" был в свое время перепечатан в Крымском журнале виноградарства⁶⁴. Это указывает на их точность.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ КАНВА ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА М. А. ВОЛОШИНА⁶⁵ **(Составил В. П. Купченко)**

1877

16 мая. В Киеве, в семье члена киевской палаты уголовного и гражданского суда Александра Максимовича Кириенко-Волошина, у его жены Елены Оттобальдовны, урожденной Глазер, родился сын Максимилиан.

1878

23 февраля. Александр Максимович назначен членом Таганрогского окружного суда. Переезд семьи в Таганрог.

1879

После размолвки с мужем Елена Оттобальдовна с сыном переезжает в Севастополь.

1881

9 октября. Смерть Александра Максимовича. Елена Оттобальдовна выезжает с сыном в Таганрог. Не ранее декабря. Отъезд в Москву.

1883

⁶³ 57 Джон Рескин (1819-1900) - английский искусствовед, писатель, историк. Речь идет о его статьях, посвященных английскому живописцу Тернеру (1775-1851)

⁶⁴ 58 Публикация волошинского сонета "Полдень" в журнале виноградарства пока не обнаружена.

⁶⁵ Здесь и в комментариях даты до 1918 г. - по старому стилю, заграничные события этого времени - по двойному обозначению - старый и новый стиль.