

ЖИЗНЬ И ПОЭЗИЯ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА

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

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

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

Но другой, более осведомлённый, перебьёт его:

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

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

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

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

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

Вполне естественно для каталога ходячих мнений, что сообщения совершенно фантастические (например, о «сумасшедшем доме») здесь соседствуют с искаженно перетолкованными молвой («репинская история») и с вполне достоверными: действительно, Волошина не раз путали — и продолжали путать вплоть до новейшего времени — с киевским поэтом и журналистом М. Волошиным (псевдоним Михаила Евсеевича Цуккермана), умершим в 1915 году. Однако показательно, что легенды и курьёзно поданные факты, составляющие иронический автошарж, менее всего касаются облика Волошина как поэта или художника. И дело здесь не только в имитации голосов «добрых буржуа». Метод воссоздания целостного «лика» творческой личности из разрозненных, нередко взаимно противоречащих, уводящих в разные стороны фактов, деталей и впечатлений нравился Волошину: с его помощью он обрисовал, например, литературный портрет И. Ф. Анненского как совокупность

многих «Анненских», изначально отложившихся в его сознании, — поэта-модерниста, переводчика Еврипида, автора научных статей и т. д. Единый образ Анненского складывался для Волошина всё же преимущественно из литературных компонентов — начиная же разговор о самом себе, он предпочёл оттолкнуться от пересудов, лишь по касательной затрагивавших его творческую деятельность. В этом приоритете собственно «жизненных» аспектов (пусть даже и отражающихся в кривом зеркале) сказывалось не только желание Волошина по-своему отозваться на тот резонанс, который вызывало его имя: действительно, творчество Волошина было известно тогда немногим, а экстравагантный житель Коктебеля вызывал любопытство многих, — но и следование общим принципам и критериям, которыми руководствовался «жизнетворческий» символизм. Для писателей символистской школы именно личность художника была и отправной точкой, и целью творческого акта, жизненный путь осмыслялся как форма идейно-эстетического самоосуществления, а конкретные жизненные события и внутренние переживания перетекали в художественные формы зачастую без каких-либо посредствующих звеньев, служили обязательным и порой едва ли не единственным подручным материалом для мифопоэтических построений.

С полной определённой эту родовую примету литературного сообщества в свое время обозначил В. Ходасевич: «Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Всё время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, вся его история. Это был ряд попыток, порой истинно героических, — найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства». Если исходить из этих суждений, то Волошин предстаёт как последовательный и характернейший символист по самой сути своего творческого мироощущения и самовыражения. Его поэзия была насквозь пронизана личным биографическим опытом — эмоции, окрашивающие её, и рефлексии, наполняющие её, не отчуждались от творца, не претендовали на суверенное эстетическое бытие, но — при всём их тщательном выпестованном формальном совершенстве — оставались прежде всего опознавательными знаками авторского «я». Примечательно в этом отношении, что у Волошина практически отсутствовал личный творческий интерес к вымышленному материалу, к выстраиванию самостоятельных сюжетных коллизий: тематическая основа его стихов — либо собственные переживания, наблюдения и впечатления, либо литературные и художественные мотивы и реминисценции, преломлённые в сугубо индивидуальных восприятиях, либо аналогичным образом усвоенная совокупность исторических реалий или мифологическая метареальность, либо тексты, претендующие на документальную подлинность и фактическую достоверность (как, например, первоисточники его поэм «Протопоп Аввакум» или «Святой Серафим»). Примечательно также,

что самое значительное и безусловное создание Волошина, дающее наиболее цельное и законченное представление о нём как о творческой личности, — это не та или иная из его поэтических книг, пейзажных акварелей или критических статей, не какой-либо из многочисленных плодов его «рукотворной» деятельности, а детище «нерукотворное», исполненное не узкопоэтического и не узкоживописного, а синтетического «жизнетворческого» пафоса и смысла, — волошинский Коктебель, средоточие его мысли, чувства и воли, безукоризненно точный и всеобъемлющий зримый отблеск его творящего и самосознающего духа.

Еще в середине 1920-х гг. Е. Ланн с уверенностью писал о Волошине: «Время смыло с него этикетку „символист“». Не раз и не два позднее предпринимались попытки противопоставить Волошина символизму, показать случайность и непрочность его союза с символистами. Порой эти попытки были продиктованы по-своему извинительным для недавнего времени стремлением — «освободить» Волошина от «компрометирующих» литературных связей, подчеркнуть его «особую» позицию по отношению к религиозно-мистическому сообществу и тем самым сделать его имя менее одиозным применительно к не терпящим теоретического инакомыслия лучезарным догматам соцреалистической эстетики. Однако сам Волошин в одном из вариантов автобиографии, составившемся в 1920-е гг., вполне недвусмысленно подчеркнул свою причастность к символизму, вспоминая о поре духовного становления: «Доживался последний год постылого XIX века: 1900 год был годом „Трёх разговоров“ Владимира Соловьёва и его „письма о конце Всемирной Истории“, годом Боксерского восстания в Китае, годом, когда явственно стали прорастать побеги новой культурной эпохи, когда в разных концах России несколько русских мальчиков, ставших потом поэтами и носителями её духа, явственно и конкретно переживали сдвиг времён. То же, что Блок в Шахматовских болотах, а Белый у стен Новодевичьего монастыря, я по-своему переживал в те же дни в степях и пустынях Туркестана, где водил караваны верблюдов».

Этими словами Волошин не только точно обозначает свою духовную и литературную генеалогию, ими он даёт ключ к собственной личности — сложной, многоставной и в то же время исключительно цельной. Знаменательно, что свои первоначальные творческие импульсы Волошин обретает в тех же переживаниях «рубежа веков», ставшего и рубежом в эстетическом сознании, которые объединяли представителей русского символизма «второй волны», сформировавшихся под знаком жизнетворческого идеализма. Характерна и специфически символистская трактовка Волошиным тех оснований, на которых зиждется литературная общность: критерием служат не эстетические предпочтения, не программные декларации и «школьные» установки, а созвучия в мироощущении, устремления духовного поиска. В то же время Волошин — поэт, художник, критик, мыслитель — прошёл свой, совершенно особый путь, который невозможно свести ни к одной четко сформулированной доктрине. Будучи символистом «жизнетворцем» в основе своей личности, явив во

многих своих стихах вполне законченные, хрестоматийные образцы, дающие представление о символистской поэтической культуре, Волошин при этом не был человеком «школы», бойцом за интересы корпорации; по отношению к символистскому движению он занимал достаточно оригинальную позицию — внутри и вблизи одновременно. Эти оговорки, впрочем, характеризуют лишь манеру литературного поведения поэта, вполне осознанно им принятую, но не затрагивают существа его натуры, которая являет собой многосоставный и на редкость цельный, органический сплав, образуемый символическими — и символистскими! — соответствиями между жизненной органикой и творческими дерзаниями, оккультным прозрением и научным познанием, религиозной верой и историческим опытом, философией и эстетикой, живописью и поэзией.

1

Максимилиан Александрович Кириенко-Волошин (Максимилиан Волошин — его литературное имя, поначалу он часто подписывал свои произведения также: Макс Волошин) родился в Киеве 16 (по новому стилю — 28) мая 1877 г. Отец, Александр Максимович Кириенко-Волошин, юрист, член киевской палаты уголовного и гражданского суда, потомок запорожских казаков, умер, когда будущему поэту не исполнилось ещё пяти лет. Все заботы по воспитанию сына взяла на себя мать. Елена Оттобальдовна Кириенко-Волошина (урожденная Глазер; 1850–1923) происходила из обрусевших немцев (прапрадед Волошина, лейб-медик Зоммер, приехал в Россию при Анне Иоанновне); возможно, немецкие корни сказались на первоначальных литературных предпочтениях Волошина: поэты, которыми он увлекался в отрочестве и юности и которых тогда же переводил на русский язык, — это Г. Гейне, Н. Ленау, Л. Уланд, Ф. Фрейлиграт.

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

Воспоминания о системе казенного образования остались у Волошина самые негативные: «Конец отрочества и юность отравлены гимназией, которой я не обязан ни одним знанием, ни одной светлой минутой; и лишь глубоким убеждением в том, что воспитание есть самое возмутительное из всех насилий, совершаемых над

человеческой душой. Самые интересные и близкие области знания становились мне отвратительны, как только их касался школьный курс. Я был последовательно в гимназиях Поливановской, Московской I казённой и окончил Феодосийскую. Учился я очень скверно, с репетиторами, сидел в классах по два года, и как я все-таки умудрился получить аттестат зрелости — непонятно, тем более, что я был, по-видимому, ребёнком очень любознательным, одаренным памятью и талантами». Духовное и творческое формирование Волошина шло путём самообразования и самовоспитания. Читать он начал с пятилетнего возраста, с той же поры знал наизусть «Полтаву» Пушкина, «Демона» Лермонтова, «Коробейников» Некрасова; Гоголя и Эдгара По он прочёл в семь лет, а Достоевского — в девять. Любимыми его авторами становятся Шиллер, Диккенс, Гюго и Достоевский — «четыре писателя четырёх наций, перед которыми можно только преклоняться». Стихи Волошин стал писать ещё в Москве в тринадцатилетнем возрасте, знакомил с ними товарищей по гимназии. 12 октября 1892 г. он записал в дневнике: «В прошлом году я думал, не заключается ли поэзия в красоте <...> Теперь я думаю иначе. Я думаю, что в каждом создании, везде, во всей природе, даже в самых низших проявлениях её, заключается поэзия, но только её надо там найти. В этом заключается, по-моему, задача поэта <...> моё теперешнее самое заветное желание — это быть писателем».

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

Идейное самовоспитание начинающего автора поначалу проходило в направлении, вполне согласовавшемся с кодексом мышления и поведения русской радикальной интеллигенции. Волошин-гимназист читал Щедрина и Добролюбова, вынашивал идею «написать историю 60-х годов и вообще всей той эпохи»: «Эта эпоха самая светлая и самая оживленная изо всей истории России»; позднее он проявлял живей-

ший интерес к народовольцам, тянулся к людям, причастным к революционной деятельности. Оппозиционные взгляды Волошина укрепились, когда он оказался в Москве в бурной студенческой среде, и очень скоро стали предметом пристального внимания властей: осенью 1897 г. он попал под надзор полиции, а в феврале 1899-го, с началом Всероссийской студенческой забастовки, за своё «отрицательное мирозерцание» и «склонность ко всякого рода агитациям» был исключён из университета на год и выслан в Феодосию со свидетельством о неблагонадежности. Не следует преувеличивать глубины волошинского радикализма и «социализма»: по всей видимости, он был в большей степени пронизан возвышенным тираноборческим пафосом Шиллера и Гюго, чем всесторонне продуманными и сознательно проповедуемыми политическими убеждениями, — однако факт конкретной причастности к определённым умонастроениям и к «беспорядкам» говорит сам за себя. Восстановившись на втором курсе юридического факультета в феврале 1900 г., Волошин продолжает участвовать в студенческом движении (будучи заместителем представителя от Крымского землячества, является одним из инициаторов Всероссийского студенческого съезда, пресечённого властями), и за это вскоре следует новая расплата: в августе — арест в Крыму, отправка в Москву в Басманный «полицейский дом» и, после нескольких дней одиночного заключения, — высылка из Москвы до особого распоряжения.

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

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

пишет Волошин, осмысляя этот переломный момент, в позднейшем стихотворении «Четверть века» (1927). В среднеазиатской пустыне ему дано было впервые ощутить и принять в себя единство мира и человеческой культуры, почувствовать вполне явственно надвигающиеся глобальные сдвиги, наступление «рубежа», осознать в своём внутреннем «я» истоки тех путей, которые приведут его к целостному символистскому самосознанию. Симптомы этого мироощущения уже сказываются в статье Волошина «Эпилог XIX века», опубликованной в газете «Русский Туркестан» 1 и 3 января 1901 г. «Ощущение пустыни — той широты и равновесия, которые обретает человеческая душа, возвращаясь на свою прародину» (как писал Волошин в автобиографии 1925 г.), — оказывается исходной эмоцией, которая в своем развитии, обогащаясь интеллектуальным содержанием и моральным смыслом, разрастется в стройную систему историософских и космологических представлений; образ Азии помога-

ет Волошину выработать всемирно-исторический взгляд и стимулирует его обращение к Европе — намерение (сформулированное в письме к А. М. Петровой от 12 февраля 1901 г.) «познать всю европейскую культуру в её первоисточнике и затем, отбросив всё „европейское“ и оставив только человеческое, идти учиться к другим цивилизациям, „искать истины“ в Индию, в Китай».

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

К. Д. Бальмонт, с которым Волошин впервые встретился осенью 1902 г., стал его неизменно близким другом на долгие годы, а также и поэтическим «мэтром»: позд-

нее Волошин назовет его в числе тех трех поэтов (наряду с Вяч. Ивановым и Жозе-Мариа Эредиа), у которых он учился «владеть стихом». Бальмонт содействовал и вхождению Волошина в среду русских модернистов и участников «Мира Искусства». Особенно сблизился Волошин во время своих российских «гастролей» в феврале —



марте 1903 г. с символистами, группировавшимися вокруг Брюсова и издательства «Скорпион», сразу же и безоговорочно был ими признан «своим». В 1903 г. появляются первые публикации его стихотворений в символистских изданиях — в журнале «Новый Путь», в альманахах «Гриф» и «Северные Цветы»; с 1904 г. Волошин — постоянный сотрудник и парижский корреспондент «Весов», московского журнала, ставившего основной задачей пропаганду «нового» искусства, посредник между французскими и русскими модернистами. Столь стремительное вхождение в литературный мир во многом объяснялось тем, что начинающий поэт и критик, и к тому же ревностный приверженец набирающего силы символизма, предстал в своеобразном ореоле «русского парижанина», полного многообразных и порой экзотических

впечатлений. «Огромная шляпа, широченная лента на пенсне, бархатная куртка — только что приехал из Парижа. Полон самоновейшими поэтами французскими» — таким вспоминает Волошина той поры Борис Зайцев. Оригинальность и независимость мышления Волошина, широта кругозора, тонкий вкус импонировали многим, в том числе Брюсову и Андрею Белому. С не меньшей симпатией были встречены и его стихотворные опыты — выразительные, изысканные, мастерски исполненные, вполне «авторские» по поэтическому мышлению и чувству и притом столь же вполне удовлетворявшие тому кодексу «школы», который уже был во многом определён последними книгами Бальмонта и Брюсова.

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

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

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

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

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

«Странничество» во многом определило и литературную судьбу Волошина. Крылатые слова из стихотворения, посвященного Брюсову: «В вашем мире я — прохожий, // Близкий всем, всему чужой» («Когда время останавливается», 1903), — содержат намёк и на осознание Волошиным своего удела в среде русских символистов в пору расцвета этой поэтической школы. Волошин попеременно сближался то с редакцией «Весов» — главного органа московских символистов, то с Вяч. Ивановым, ставшим в середине 1900-х гг. в центре круга петербургских модернистов, то с редакцией петербургской газеты «Русь» (в которой активно сотрудничал, публикуя стихи, статьи и рецензии), то, позднее, с организаторами петербургского журнала «Аполлон» — и всюду был приемлем лишь с определёнными ограничениями и оговорками. Сам Волошин воспринимал свою связь с символистским движением как свободный творческий союз, внешне не регламентирующий его литературного поведения: примечательно, что в 1906 г. — в пору наиболее острого противостояния между символистами и писателями традиционного реалистического направления — он обратился с предложением к М. Горькому издать в товариществе «Знание» сборник своих стихотворений «Годы странствий» («я не хотел бы замыкать его смыслом маркой Скорпиона или Грифа»), а также напечатать свои стихи в сборниках «Знания»; при этом он не скрывал от адресата, что параллельно намерен выпустить в свет в символистском издательстве «Оры» сборник мистических и оккультных стихотворений «Ad Rosam». Как тот, так и другой замысел не были реализованы, хотя книга «Звезда-полынь» (или «Ad Rosam») была доведена до стадии корректуры. Менее всего озабоченный не только «групповыми» интересами, но и созданием себе прочной литературной репутации, Волошин первый сборник стихотворений выпустил в свет лишь в 1910 г., после десяти лет профессиональной поэтической работы, когда его произведения уже перепечатывались в антологиях и «чтецах-декламаторах».

Пестрота и разнообразие «страннических» впечатлений предопределили и такую существенную особенность волошинского поэтического пантеона, как готовность к передаче чужих голосов во всём их многообразии. Уже будучи зрелым мастером, Волошин, отвечая в 1924 г. на анкету К. И. Чуковского о Некрасове, обмолвился: «...я

ценю людей не за их цельность, а <за> размах совмещающихся в них антиномий». Тот же «размах антиномий» прослеживается и сквозь разноголосицу волошинских поэтических тем и интерпретаций. Метод его творчества вполне соответствует первым строкам пушкинского стихотворения «Эхо» (1831):

Ты внимлешь грохоту громов,
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —
И шлешь ответ...

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

Не случайно, что в творческих опытах Волошина «своё» и «чужое» не разделены четкой разграничительной линией. В стихотворных переводах он менее всего задаётся целью передать точный смысл и образную фактуру оригинала; волошинские переложения во многих случаях — это не столько попытка воспроизвести иноязычный текст, «чужую» эстетическую систему средствами другого языка, сколько превращение «чужого» в «своё», включение в собственную эстетическую систему. Свои переводы стихотворений Э. Верхарна «Казнь» и «Человечество» он печатает 14 августа 1905 г. в газете «Русь» с характерным подзаголовком «Воспоминание из Верхарна» и вместе с оригинальным стихотворением «Предвестия»; все три

текста образуют в этой публикации — тематически и стилистически — единый микроцикл. Аналогичным образом он вводит в разделы первого сборника своих стихотворений переводы из Эредиа, Малларме и того же Верхарна (подобно тому как поступали Батюшков и Жуковский в начале XIX в. — в период господства иных литературных критериев, когда в сознании писателей и в восприятии читателей поэтический перевод приравнивался к оригинальному творчеству), и это не вносит в структуру книги никакого диссонанса: голоса Верхарна или Малларме в ней — такие же отзвуки, рождающиеся в творческом «я» Волошина, как и его строки, навеянные поэзией Жюль Лафорга или дантовскими терцинами, скульптурами Жана Гужона или литографиями Одилона Редона. Аналогичным же образом многие статьи Волошина включают в себя реферативные пересказы и переложения текстов других авторов, образуя сложное композиционное единство из «заимствованных» фрагментов, воспроизводимых в согласии с логикой собственной мысли, и авторских наблюдений, ассоциаций и выводов.

Чрезвычайно любопытны в этом отношении размышления Волошина о плагиате, расцениваемом отнюдь не как постыдный и наказуемый поступок; плагиат, по Волошину, — это не механическое присвоение чужого литературного труда, а органическое творческое усвоение: чужое, пережитое заново и дающее новые ростки. Оставаясь в своих воззрениях неукоснительно последовательным, Волошин, убежденный индивидуалист, парадоксальным образом приходит к апологетике анонимного творчества: наивысшие достижения человеческого гения, явленные, по его убеждению, в искусстве Средневековья, представляют собой результат деятельности многих, как правило «безымянных», мастеров, не задававшихся целью личного самовыражения, но сумевших синтезировать и воплотить целостный лик культуры. В соответствии с этой идеей Волошин первоначально предполагал выпустить в свет свою первую (так и не изданную отдельно) книгу стихов «Годы странствий»: «Имени на книге не будет. Только в конце книги, внизу на предпоследней странице надпись, как на плите готического собора: „Эта книга сложена тем-то, издана тем-то, окончена печатанием тогда-то“. И больше ничего». Мечте о «безымянном» творчестве Волошин оставался верен вплоть до последних лет своей жизни.

«Отзвуки», объединявшие в новое художественное целое «своё» и «чужое», материализовывались в творческой лаборатории Волошина в самых различных формах, в числе которых стихотворная не была первичной, ни даже вполне суверенной. Волошину менее всего подходит расхожее определение: поэт Божьей милостью; скорее он — поэт риторического типа. Античная риторика, как известно, имела три цели — убедить, усладить и взволновать слушателя, излагая наиболее удачным, логически последовательным и выразительным образом определенную изначально заданную систему положений и аргументов. Стихи Волошина, вполне в согласии с этой творческой методикой, фиксируют в ритмически организованной и лексически «изукрашенной» форме уже пережитое и осмысленное автором, в них фактически нет

импровизационной непредсказуемости и поэтической спонтанности. Первичность философских и историко-культурных интересов Волошина заметно сказалась на его стихотворных произведениях: в них он очень высоко ценил «поэзию идей и пафос мысли» (и за невнимание к этим аспектам творчества укорял молодых поэтов — А. Н. Толстого и Н. Гумилева), а его собственные творческие опыты даже подводили к заключениям о том, что Волошин пишет «статьи, похожие на стихи, стихи, похожие на статьи». В стихотворчестве для Волошина главное — мировоззрение поэзии (опять же — специфически символистская особенность, отличающая преимущественно представителей «второй волны» этого течения): существует некая общая первичная идейно-образная структура, которая может быть претворена в стихи, но столь же аутентично поддается интерпретации в статьях, дневниках, письмах, любых иных литературных воплощениях. Уже юношеские путевые очерки Волошина («Листки из записной книжки», 1901) включают наряду с обычным описательным прозаическим текстом стихотворные вкрапления, представляющие собой по сути лишь иное по фактуре изложение тех же заграничных впечатлений. Большое исповедальное стихотворение «Письмо» — это действительно письмо Волошина к Маргарите Сабашниковой от 5 июля 1904 г., только написанное «онегинской строфой». В целом для Волошина характерна миграция замыслов из одной формы творческой манифестации в другую: так, тема незаконченной статьи «Евангелие от Иуды», над которой он работал в 1908 г., была позднее реализована в стихотворении «Иуда Апостол» (1919), а намерение написать воспоминания о поэтессе Аделаиде Герцык воплотилось в стихотворении, воссоздающем её образ (1929).

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

стихотворчества, могут послужить рукописи Волошина, отражающие первоначальный этап работы над самым прославленным из его стихотворений — «Домом Поэта». Соответствующие листы черновика заполняются Волошиным в два столбца: в левом столбце — «программа», в правом — пробы переложения в стихи текста из левого столбца. Первый из фрагментов предварительного текста:

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

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

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

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

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

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

Она же — во втором варианте:

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

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

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

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

Войди в мой дом... Он беден, прост и строг.

Раскрыта дверь скитальцам всех дорог
 И в комнатах побеленных известкой
 Вздыхает ветер, гудит раскат волны
 Взбегающей на этот берег плоский
 Земля хранит налеты седины <...>

И так далее: «прозаическая» тема — и многочисленные её поэтические вариации. К художественному целому ведёт путеводная нить с нанизанными на неё словообразами — своего рода чётки, — позволяющая опробовать едва ли не бесконечное количество комбинаторных возможностей стихового построения, но и ограничивающая творческую фантазию предустановленным «прозаическим» реестром. В «программировании» своих стихов Волошин строг и методичен: нередко он располагает «прозаические» образно-тематические ряды по определённому плану (так, другой, более пространственный вариант «пратекста» «Дома Поэта» рубрифицирован на пронумерованные абзацы), заботится о том, чтобы как можно меньше заготовленной «словесной руды» обращалось в шлак, и обычно успешно с этим справляется: «прозаическая» руда претворяется в поэтический сплав без существенных потерь от своего первоначального богатства. Тем, кто безраздельно доверяет банальным «поэтизированным» представлениям о природе поэтического вдохновения, эти краткие экскурсы в творческую лабораторию Волошина, вероятно, не прибавят влечения к его стихам, однако пушкинские слова о том, что вдохновение необходимо в равной мере и поэзии и геометрии, могут послужить в данном случае предостерегающим аргументом: работа Волошина над стихом — наглядный пример совмещения этих двух типов подлинного вдохновения.

Рукописи того же «Дома Поэта» свидетельствуют о чрезвычайной кропотливости работы Волошина: одни и те же фрагменты порой воплощаются в десятке или ещё большем количестве вариантов, прежде чем выливаются в форму окончательного текста; но и связный, перебелённый автограф нередко вновь претерпевает правку и превращается в черновик. При этом Волошина никак нельзя упрекнуть в слабом владении поэтической техникой; подобно Флоберу, величайшему страсготерпцу литературной формы, он стремился к тщательной стилистической обработке материала, к достижению максимально точного и полного смыслового и образного соответствия между словом и объектом. В письме к матери от 7 января 1914 г. Волошин так сформулировал своё творческое кредо: «...я делаю в искусстве только то, что трудно. Мне легко даётся стих. Я довёл требования к нему до такой степени, что мне очень трудно писать стихи, и я пишу их очень мало». И далее он определил ещё один исходный принцип: «Страстность — в холодности и законченности формы». Высокая требовательность Волошина к стиху производила сильное впечатление даже на его современников, воспринимавших виртуозное мастерство как непреходящий родовой признак символистской поэзии. Поэтесса М. Л. Моравская писала

Волошину о его первой книге: «Поразили меня маленькие размеры Вашего сборника: я ожидала увидеть основательный томище, и вдруг: 124 стр.! Эта цифра рядом с пометкой: 1900–1910 г. — такая пощёчина современным поэтам, которые каждый год выпускают по сборнику! Ведь между публикой и писателем уже установилось молчаливое соглашение, что в сборнике может быть ? совершенных стихов, а остальные — в качестве свиты. И вдруг — маленький сборник только избранных стихов!» М. Кузмин в рецензии на ту же книгу также полагал, что Волошин «тщательно отчеканивает свои стихи и делает из них осторожный выбор». Между тем на деле «Стихотворения. 1900–1910» не представляли собой свода *избранного*: в книгу вошло большинство завершённых мастером стихотворений этого десятилетия.

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

Лавров Александр Васильевич

«Русские символисты: этюды и разыскания»