

Сергей Пинаев

КИММЕРИЯ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА КАК ДУХОВНО-ЭЗОТЕРИЧЕСКИЙ ТОПОС

М.А. Волошин считал Киммерию своей «родиной духа», что непосредственно утверждается как в ранних поэтических набросках: «...*Мой дух прозрел под шум волны*» («Дрожало море вечной дрожью...», 1904), так и в программном стихотворении «Коктебель» (1918): «*С тех пор, как отроком у молчаливых / Торжественно-пустынных берегов / Очнулся я, - душа моя разъясась, / И мысль росла, лепилась и ваялась / По складкам гор, по выгибам холмов*». При этом Волошин признавал, что Коктебель не сразу вошёл в его душу: «...*понадобилось много лет блужданий по берегам Средиземного моря, чтобы понять его красоту и единственность*»¹. Он отмечал важное достоинство этих мест: «*Историческая насыщенность Киммерии и строгий пейзаж Коктебеля воспитывают дух и мысль*»². «*Сосредоточенность и теснота! Степных равнин и мреющие дали / Стиху разбег, а мысли – меру дали*». Сюда, к библейским холмам «в клоках косматых трав», «к страстной земле», вздувшейся валунами и скалами, к потухшему вулкану Карадаг, поэта влечёт из самых экзотических мест Европы. Сюда, «дорогой скорбной в... безрадостный Коктебель», причаститься «горькой соли задыхающейся волны», стремится он и в период душевного кризиса, весной 1907 года, после разрыва с М. В. Сабашниковой. Именно тогда поэт начинает «действительно... приобщаться к Коктебелю», всматривается в окружающий пейзаж, стараясь «разглядеть» душу этих мест. Волошин осознаёт, что это его «горькая купель», но здесь – «простор, свобода», в то время как в Москве и Петербурге – литературная борьба и столкновение амбиций, ложные страсти и демонические ритуалы.

Одиночество поэта, как он сам признаётся, «стало творческим». Он словно бы слышит гул веков и включается в иное, мифологическое, измерение жизни: «*Безлесны скаты гор. Зубчатый их венец / В зелёных сумерках таинственно печален. / Чьей древнею тоской мой вещей дух ужален? / Кто знает путь богов – начало и конец?*» Пусть, как ему кажется поначалу, «в Коктебеле Христа нет нигде», зато тут «могилы древних богов»: «*Здесь был священный лес. Божественный гонец / Ногой крылатою касался сих прогалин...*» Крымский пейзаж наполняется антично-языческим ароматом, пронизывается дыханием вечности: «*Размытых осыпей, как прежде, звонки щебни, / И море древнее, вздымая тяжко гребни, / Кипит по отмелям гудящих берегов. // И ночи звёздные в слезах проходят мимо, / И лики тёмные отвергнутых богов / Глядят и требуют, зовут... неотвратимо*». Суровый, если не сказать дикий, пейзаж Коктебельской долины соответствует настроению поэта, причудливые очертания гор отвечают лирико-мистическому строю души: «*...В крылатых сумерках – намёки и фигуры... / Вот лапа тяжкая, вот челюсти оскал, // Вот холм сомнительный, подобный*

¹ Воспоминания о Максимилиане Волошине. – М., 1990. – С. 37.

² Там же.

*вздутым рёбрам. / Чей согнутый хребёт порос, как шерстью, чобром?
/ Кто этих мест жилаец: чудовище? титан?»*

Таким образом, сквозь призму мифологии, в ореоле седой древности входила Киммерия в жизнь поэта. Из недр глубокой истории почерпнул он и название этих мест. В статье «Константин Богаевский» (1912) Волошин пишет: «Киммерией я называю восточную область Крыма от древнего Сурожа (Судака) до Босфора Киммерийского (Керченского пролива), в отличие от Тавриды, западной его части (южного берега и Херсонеса Таврического)»³. Когда-то эти места заселяли упоминаемые ещё Гомером киммерийцы («киммериян печальная область»), которые наряду с другими племенами и народами оставили здесь следы своего пребывания: «Наносы рек на сажень глубины / насыщены камнями, черепками, / Могильниками, пеплом, костяками...» («Дом Поэта», 1926).

Именно теперь, в душные предвоенные годы, Киммерия окончательно становится «личным космосом» поэта и художника. Значительные пласты его творчества связаны с этими местами. Волошин посвятил «родине духа» более шестидесяти стихотворений (наиболее известные вошли в циклы «Киммерийские сумерки» и «Киммерийская весна»), восемь статей, не говоря уже об акварелях и сделанных на них стихотворных надписях. Именно здесь постигает он «глубокое и горькое чувство матери-земли» и свою сыновность. Во взаимоотношении земли и поэта ощущается лирический нерв волошинских произведений – земли, «смертельно утомлённой напряжённостью изжитых веков», древней «Гомерово́й страны» и поэта как сына этой земли, который читает «смытое веками»: «Я вижу грустные торжественные сны - / Заливы гулкие земли глухой и древней, / Где в поздних сумерках грустнее и напевней / Звучат пустынные гекзаметры волны» («Над зыбкой рябью вод встаёт из глубины...», 1907).

Заливы – это и реальные водные просторы, и «воспоминания» поэта (даже не самого поэта, а его духа) о далёком прошлом. Стирается грань между явью и сном, древностью и современностью. «Земля, как и человек, способна видеть сны», – отмечал Волошин. Эта вереница снов соединяет античность с нынешним днём, делает человека сегодняшнего соучастником древнегреческой мистерии, всё ещё разыгрывающейся на этом мифологическом пространстве. Созданию особого торжественно-приподнятого настроения, атмосферы героического эпоса, главным персонажем которого является сама мать-земля, способствует и используемый в данном случае шестистопный ямб (вместо более характерного для русского сонета ямба пятистопного). Показательны два заключительных терцета. Что за трепещущий в темноте парус имеется в виду – чьей-то неизвестной лодки, ладьи самого поэта или корабля Одиссея? (Миф об Одиссее для Волошина весьма ощутим и современен). А, может быть, подразумевается гора Парус... Или это символ (знак) высшего жизненного предназначения?.. В любом случае, как справедливо отмечает Т. А. Кошемчук, «... от слиянности с землёй, с морской стихией, мысль поэта устремляется вверх, к звёздам. И одинокий путь ладьи среди морей и ветров оказывается причастным не только земле,

³ Максимилиан Волошин. Лики творчества. – Л., 1988. – С. 314.

но и космосу»⁴. Киммерия, в известном смысле, создавала поэта. Поэт воссоздавал Киммерию в своём творчестве и сжился с нею настолько, что даже в самой её природе запечатлел свой собственный образ: «... И на скале, замкнувшей зыбь залива, / Судьбой и ветрами изваян профиль мой».

Киммерия Волошина это не только морские заливы, но и пустыня. «Есть такие области юга, насквозь пропитанные человеческим ядом и обожжённые человеческой мыслью, - отмечает поэт в статье «Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст)». – Они до глубочайших пластов засеяны семенами древних фундаментов, могил, золотых украшений и черепками глиняных сосудов. Туда уходили пророки для духовных исступлений... У такой земли есть своё законченное, почти человеческое лицо. В ней есть великий пафос и трагический жест... Пустыня юга создаёт ту насыщенность и то уединение, которые заставляют обращать взор к ночному небу, к другим уединённым и тоскующим Солнцам»⁵.

Вот и лирический герой стихотворения «Пустыня» (1919) «Шёл по расплавленным пустыням, / По непротоптанным тропам, / Под небом исступлённо-синим / Вослед пылающим столпам, // И хоры горних сил хвалили / Творца миров из глубины / Ветвистых пламеней и лилий / Неопалимой купины».

В этой связи Д.В. Шабашов в своей диссертационной работе «Образ Востока в творчестве М. Волошина» не без основания утверждает, что Киммерия поэта, земля и море, вся природа является основанием Солнечного храма. Это место, где совершается своеобразная мистерия духа. Причём «символическое изображение храма у Волошина можно условно разделить на несколько составных образов, обозначающих «ступени» этого храма. Это... природа (или весь мир, вся земля) – основание храма; пустыня как сам храм, как место, где происходит мистерия; гора (холм) как алтарь и дерево, - мистическая связь между мирами... Примечательно, что это лишь «земная» часть символического волошинского храма. «Небесный» храм начинается с той же точки: на алтаре жрец (человек, поэт), принося в жертву сам себя (свою индивидуальность), начинает познавать сакральный мир, и таким образом сам человек становится первой ступенью «небесного» храма. Далее пространство этого храма начинает расширяться: человек осознаёт в себе частицу божественного Духа... человек становится сопричастен Вечности»⁶. У Волошина: «Возношу к верховным солнцам чашу / Переполненную светом, - себя» («Ветер с неба клочья облак вытер...», 1917). Не случайно А.Н. Толстой назвал Волошина «Поэт ритма вечности». Писатель вопрошал: «Чья культура, растворённая в крови его, воплотилась в словах?...» И сам же отвечал: «Солнечных песен, оргий, опьянённых кровью... менад – жриц солнечного бога». Поэт представлялся Толстому в виде «звездочёта на вершине семярусного холма, запрокинувшего большое бородатое лицо к вечным числам вселенной...»⁷.

Если поэтическое творчество Волошина не замыкается на киммерийской тематике, то его акварельная живопись вырастает

⁴ Анализ одного стихотворения. – Л., 1985. С. 225.

⁵ Максимилиан Волошин. Лики творчества. – Л., 1988. – С. 280.

⁶ Шабашов Д. В. Образ Востока в творчестве М. Волошина. Автореф. дис. на соиск. учён. степ. канд. филол. наук. – М., 2007. С. 17.

⁷ Воспоминания о Максимилиане Волошине. – М., 1990. – С. 173.

из «родины духа» и сосредоточивается на ней (хотя, конечно же, не следует забывать о французских, испанских, итальянских рисунках Волошина, его работах пером, тушью, темперой, гуашью). Однако киммерийская живопись и поэзия Волошина неотделимы, они взаимодействуют в творческом сознании. Это подметил ещё искусствовед Э. Ф. Голлербах в 1927 году: «... художник и поэт в нём почти равносильны и, во всяком случае, конгениальны. Если бы когда-нибудь удалось осуществить безупречное полихромное воспроизведение пейзажей Волошина в сопровождении стихов автора, мы имели бы исключительный пример совершенного созвучия изображения и текста»⁸. «Стихотворение – говорящая картина. Картина – немое стихотворение», – Волошин, наверняка знал это древнее японское изречение.

Конечно, киммерийские стихи поэта – это не пейзажная лирика. Они – слепок души этих мест, сегодняшней и вечной. Это его откровения матери-земле, молитва её древнему лику, «припадение» к её «сосцам». Сроднившись с «горькой душой тоскующей полыни», автор стихов обращается к «сиянию древних звёзд», «потухшим солнцам», «скорбным» пределам «незнаемой» страны (вспоминается «Слово о полку Игореве» и волошинский сонет «Гроза», в котором передаются слог и образность древнерусского художественного шедевра). «Киммерийские сумерки» писались преимущественно в 1907 году; стихотворения этого цикла несут печать недавних «петербургских» переживаний. Отсюда и сумерки – образ горестного бытия, *«время, когда встречаются ясная реальность дня и таинственная неосвязаемость ночи. Это время, сочетающее в себе свойства разума, со свойствами подсознания, самое удобное для того, чтобы понять всё тайное, мистическое, выявить все мотивы внутренних движений души»*⁹.

Однако интимные чувства поэта уходят под спуд, образуя подводное течение, то самое силовое поле, что делает лирику философско-исповедальной. Природа словно бы одушевляется, сливаясь с душой поэта в одном лирическом ритме: *«Чу! В тёплой мгле (померкнули поля...) / Далёко ржёт и долго кобылица. / И трепетом отвечает земля»* («Сехмет», 1909). В ряде случаев уже сам поэт уподобляет себя Праматери-пустыне, размыкая её уста, «безгласные, как камень». Волошин чувствует своё родство с солнцем, луной, морем, растворяясь в своём «личном космосе».

Вспоминается очерк М.И. Цветаевой «Живое о живом», посвящённый Волошину. Она рассказывает, как Макс водил её по склонам Карадага (или вдоль моря) и объяснял ей действие стихийных духов. Для Волошина существование таких духов, действующих повсюду в природе, было внутренней реальностью. Для него также, как считают антропософы, было *«непререкаемой истиной то, что между высшей Божественностью, или Святой Троицей, и нашим человеческим миром расположена лестница духовных Иерархий. В христианскую традицию они вошли в основном благодаря произведениям Дионисия Ареопагита, однако, их познание становится реальным, связанным с нашей повседневной жизнью и деятельностью... лишь благодаря антропософии»*. Не будем всё же воспринимать это умозаключение как истину в последней инстанции. Отметим лишь,

⁸ Голлербах Э.Ф. Миражи Киммерии: Каталог выставки. – Л., 1927. – С. 11.

⁹ Славина В. А. Русская литература. XX век. – М., 2000. С. 77.

что, по мнению С.О. Прокофьева, для Волошина «*весь видимый планетарный и звёздный Космос является внешним, физическим выражением стоящего за ним мира сверхчувственных Иерархий...*»¹⁰.

Разумеется, в поэзии Волошина отход от поверхностной точности, возвышение над местной конкретикой более ощутимы по сравнению с живописью. Однако и в этой сфере не всё так просто. А. Н. Бенуа, например, в волошинских акварелях привлекала «*пленительная лёгкость*» в сочетании «с отличным знанием природы». Лёгкость и умение просто писать о сложном, скрывая «от зрителей капельки пота», Волошин перенял у японских мастеров живописи Утамаро и Хокусаи, представителей классической гравюры. Способность воспроизводить пейзажи по памяти укрепилась у художника в годы Первой мировой войны, когда любые зарисовки с натуры были запрещены. Эту особенность его творческого метода подмечает и А. Н. Бенуа: «... Волошин не писал этюдов с натуры, но строил и расцветчивал свои пейзажи «от себя» и делал это с тем толком, который получается лишь при внимательном и вдумчивом изучении»¹¹. Поэтому в его акварелях возникает «*не тот Крым, который может снять любой фотографический аппарат, а... какой-то идеализированный, синтетический Крым, элементы которого он находил вокруг себя, сочетая их по своему произволу, подчёркивая то самое, что в окрестностях Феодосии наводит на сравнение с Элладой, с Фиваидой, с некоторыми местами в Испании...*». В живописи Волошина маститый художник находил немало «*фантазий*» на тему Коктебеля, «*представляющих, при сохранении чрезвычайной типичности, нечто совершенно ирреальное. Это уже не столько красивые вымыслы на темы, заимствованные у действительности, сколько какие-то сны*»¹².

С одной стороны, пейзажи Волошина конкретны и узнаваемы. Они реалистичны в лучшем значении этого слова при всей условности использования цветов, ведь реализм, в понимании художника, «*это вечный корень искусства, который берёт свои соки из жирного чернозёма жизни*»¹³. В заметках «О самом себе», написанных в 1930 году для каталога неосуществлённой выставки его акварелей, Волошин выразил своё кредо следующим образом: «*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*». Не случайно Павел Флоренский называл коктебельские пейзажи Волошина «*метагеологией*», а сам поэт гордился тем, что первыми ценителями его акварелей «*явились геологи и планеристы, точно так же, как и тем фактом, что... сонет «Полдень» был в своё время перепечатан в Крымском журнале виноградарства. Это указывает на их точность*»¹⁴.

С другой стороны, акварели Волошина – это философские произведения, к тому же – несущие на себе печать истории страны.

¹⁰ Максимилиан Волошин – поэт, мыслитель, антропософ. – М., 2007. – С. 24, 27.

¹¹ Воспоминания о Максимилиане Волошине. – М., 1990. – С. 335.

¹² Там же. – С. 335-336.

¹³ Максимилиан Волошин. Лики творчества. – Л., 1988.

¹⁴ Воспоминания о Максимилиане Волошине. – М., 1990. – С. 45, 46.

Об этом хорошо сказано в книге «Дом-музей М. А. Волошина»: *«Резко очерченные остроконечные скалы, мятущиеся облака, взвинченные в небо деревья, напоминающие кипарисы Ван Гога, возможно, отражают настроения и чувства Волошина в бурном 1920 году...»*¹⁵. Не будем забывать и об увлечении поэта антропософией. В этой связи весьма актуальной представляется точка зрения С. О. Прокофьева. Говоря о сходстве-расхождении акварелей Волошина с лежащей в их основе природой Коктебеля, автор статьи «Максимилиан Волошин – человек, поэт, антропософ», в частности, отмечает, что перед нами – *«свободные и нескончаемые вариации на тему именно Коктебеля – они все созданы из его духа. Поэтому их задачей является не реалистическое воспроизведение внешнего пейзажа, а передача внутренней жизни Коктебеля в той неуловимой, почти эфирной форме, которой не соответствует в точности ни одно его зрительное восприятие. Можно сказать, что благодаря своей глубинной, принесённой ещё из жизни до рождения, связи с природой Коктебеля Волошин... принёс с собой из духовного мира эфирный праобраз этого неповторимого ландшафта, исходя из которого он мог создать на бумаге бесконечные метаморфозы одного и того же внутреннего восприятия, одного и того же сверхчувственного существа – невидимого, но всюду присутствующего *genius loci*»*¹⁶.

Впрочем, сам поэт признавался, что смотрел на живопись, *«как на подготовку к художественной критике и как на выработку точности эпитетов в стихах»*¹⁷. Характерны в этом плане его надписи на акварелях, которые демонстрируют максимальное совмещение литературы и живописи: *«Как молоко свернувшееся ряби / Жемчужных облаков»*. Или: *«Сквозь жёлтые смолы полудней / Сквозят бирюзой небеса»*. Е.В.Завадская соотносит идею о синтезе литературы и живописи со стилем «фэнлю» (ветер и песок) китайской школы вэньженьхуа, подчёркивая, что *«именно характер этого единства поэзии и живописи у Волошина сродни китайской и японской эстетике»*¹⁸. Эстетике, кстати сказать, заключающей в себе единство микромира (человека) и макромира (космоса).

При этом нельзя пройти мимо увлечения Волошина импрессионизмом, тем более что импрессионизм, в понимании Волошина, так же свидетельствует *«о корне, переброшенном на дальний Восток... Импрессионизм был историческим ключом ко многим замкнутым тайникам азиатского искусства»*¹⁹. «Лиловые молитвы» гор, «зелёный воздух», «жёлтая тишина», «розовая жемчужина» дня... Изучение техники французских импрессионистов и, особенно, постимпрессионистов (П. Сезанна, В. Ван Гога, П. Гогена), привело Волошина к «сюрпризным» ассоциациям, неожиданному выбору цвета, ориентированного не на внешнее

¹⁵ Дом-музей М.А. Волошина: Путеводитель / Кобзев Н.А. и др. – Симферополь, 1990. – С. 27.

¹⁶ Максимилиан Волошин – поэт, мыслитель, антропософ. – М., 2007. – С. 27.

¹⁷ Волошин М. Автобиография // Первые литературные шаги. Автобиографии современных писателей. Собрал Ф.Ф. Фидлер. – М., 1911. – С. 166.

¹⁸ Завадская Е.В. Поэтика киммерийского в акварелях и М.А.Волошина (отзвуки культуры Востока) // Волошинские чтения: Сб. науч. тр. / Сост. В.П.Купченко. – М., 1981. – С. 55.

¹⁹ Максимилиан Волошин. Лики творчества. – Л., 1988. – С. 308.

сходство с предметом или явлением, а на выражение его скрытой сущности.

На киммерийском творчестве поэта и художника сказалось также его знакомство с иконописью. Волошин осознанно использовал символику красок, связанную с древнерусским искусством: *«Совпадая с греческой гаммой в жёлтом и красном, славянская гамма заменяет чёрную – зелёной. Зелёную же она подставляет всюду на место синей. Русская иконопись видит воздух зелёным, зелёными разбелками даёт дневные рефлексy»*. Отсюда у Волошина – зелёный воздух дня. Он считает, что в символическом плане красный цвет *«будет обозначать глину, из которой создано тело человека – плоть, кровь, страсть... Жёлтый – солнце, свет, волю, самосознание, царственность... Лиловый цвет образуется от слияния красного с синим»* - *«чувство тайны»*, *«цвет молитвы»*, зелёный – от смешения жёлтого с синим – *«цвет растительного царства»*, *надежды, «радость бытия»*²⁰. Таким образом, в киммерийских стихах и акварелях Волошина представлена не только Мать-Земля со всеми её хребтами и недрами, но и – в символическом плане – целый спектр основных проявлений человеческого духа в его диалоге с мирозданием.

²⁰ Там же. С. 292-293.