

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА

На правах рукописи

Стрелкова Анастасия Юрьевна

**КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ
МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА**

Специальность: 10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук
профессор Н.М. Солнцева

Москва – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава I. Общая характеристика эстетических взглядов М. Волошина	14
1.1. Формирование эстетических взглядов Волошина (исторический очерк)	14
1.2. Теоретическое обоснование концепции художественного творчества	21
1.3. Суть культур Запада и Востока в восприятии Волошина	36
1.4. Эстетические воззрения Волошина и современные ему концепции творчества	44
1.4.1. <i>Интерпретация теоретических положений символизма и акмеизма</i>	44
1.4.2. <i>Импрессионизм в осмыслении Волошина</i>	64
Глава II. Природа творчества в интерпретации М. Волошина	80
2.1. Соотношение сознательного и бессознательного в творческом акте	80
2.1.1. <i>Индивидуальное бессознательное и рецепция родовой памяти в творческом процессе</i>	81
2.1.2. <i>Интеллектуальная мотивация происхождения образа</i>	101
2.2. Синтез как метод творчества	113
2.2.1. <i>Синтез культур</i>	116
2.2.2. <i>Синтез философских идей и оккультных учений</i>	125
2.2.3. <i>Проблема плагиата. Использование чужого текста</i>	135
2.3. Гендерная мотивировка творческого акта	140
2.3.1. <i>Волошин о творческом потенциале любви</i>	141
2.3.2. <i>Гендерный аспект рождения и рецепции текста</i>	157
Глава III. Отражение эстетических взглядов М. Волошина в его поэтической практике	170
3.1. Источники творчества	170

3.1.1. <i>Философская идея</i>	171
3.1.2. <i>Чужой и свой текст: взаимодействия и разграничения</i>	182
3.1.3. <i>Факт реальности как творческий импульс</i>	193
3.1.4. <i>«Внутренние» источники как маргинальный фактор в стихотворчестве Волошина</i>	201
3.2. <i>Идея как основа свода мотивов в тексте</i>	205
3.2.1. <i>Научная мысль в поэтическом тексте</i>	209
3.2.2. <i>Мысль как организующее начало текста («Путями Каина»)</i>	212
3.2.3. <i>Метатекст как модус познания («Рождение стиха»)</i>	218
3.2.4. <i>Понятия «мастер» и «подмастерье» («Подмастерье»)</i>	224
Заключение	233
Библиография	240

ВВЕДЕНИЕ

Творческий акт – тема статей, дневниковых записей, художественных текстов М. Волошина, его интеллектуальных исканий¹. Вопрос об основах и содержании творчества как феномена в интерпретации Волошина включает в себя ряд аспектов: источники образов и идей, творческие импульсы, роль сознательного и бессознательного в творческом акте, его мужская и женская природа, синтез как главный метод творчества, реализация теоретических положений в поэзии.

Предметом исследования являются положения и выводы, сформулированные Волошиным при рассмотрении особенностей творческого процесса. Осмысление им природы творчества подтверждает тезу о художественной литературе как «важном показателе зрелости цивилизации»². Его взгляды на суть творческого акта опирались на накопленный поколениями интеллектуальный опыт, который, по словам Г.К. Исупова, «почитается как культурное наследие в составе установленной нормы образованности и даже в качестве ритуально цитируемой “мудрости древних”»³.

Эстетические взгляды Волошина имеют непосредственное отношение как к мыслительной, так и сенсорной практике человечества. Есть все основания полагать, что Волошин, связав литературу с историей культуры,

¹«Многосторонность образования является необходимым элементом гармонии сознания, но только элементом. Она обречена остаться примитивной начитанностью, если не будет подвергнута глубокому философскому осмыслению, преломленному через личность. Волошин проделал эту нелегкую, но необходимую работу». *Менделевич Э.С.* «Пойми простой урок моей земли...» (Статьи о Максимилиане Волошине) / Вступ. ст. В.И. Цветкова. Орел: Труд, 2001. С. 12; «<...> энциклопедист, поэт, художник, историк, археолог, ботаник, геолог, путешественник, искрометный рассказчик, человек огромной души и великого таланта». *Гарин И.И.* Пророки и поэты: в 4 т. Т.4. М.: ТЕРРА, 1994. С. 575.

² *Горбунов В.В.* Литература художественная // Российская цивилизация: Энциклопедический словарь. Этнокультурные и духовные аспекты / Ред. кол.: М.П. Мчедлов и др. М.: Республика, 2001. С. 169.

³ *Исупов К.Г.* Мифологические и культурные архетипы преемства в исторической тяжбе поколений // *Исупов К.Г.* Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. С. 347.

философией и психологией, создал свою версию художественной антропологии⁴.

Эстетические взгляды Волошина – пример «самоосмысления литературы», которая никогда не представляет собой аморфнооднородной суммы текстов: она не только организация, но и самоорганизующийся механизм⁵, как писал М.Ю. Лотман. С одной стороны, сложившаяся в статьях Волошина парадигма творческого процесса представляет собой результат имманентного опыта, с другой – вбирает в себя отношения субъекта и объекта, в том числе парадоксы отношений художника и реальности в XX в.⁶

Отправной точкой концепции Волошина является, на наш взгляд, вопрос о вдохновении. Он стремился разрешить его, соотнося классическое утверждение о «божественном глаголе» и ценности интеллекта. Он словно соизмерял в создании текста роль разума и интуиции, логики и творческой стихии, о которой писал Н.М. Бахтин: «Что такое творчество? Веселая готовность переступить через все, отречение от всего данного, прочного, успокоительного; гордый отказ остановиться, замедлить, забыть в сладостном благополучии»⁷.

Высказанные Волошиным суждения объясняют как феномен собственно рождения художественного текста, так и его композицию, мотивный ряд, иначе – его «семантическую организацию»⁸, механизмы создания художественного мира. Таким образом, эстетика Волошина помогает осознать природу идиостилия и общие начала в развитии литературы.

Объектом исследования стали критические статьи, письма, дневники Волошина. Мы уделяем внимание поэзии Волошина, в том числе

⁴ Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты / Под ред. М.Л. Ремнёвой, О.А. Клинга, А.Я. Эсалнек. М.: МАКС Пресс, 2011.

⁵ Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Чему учатся люди: Статьи и заметки. М.: Центр книги Рудомино, 2010. С. 130.

⁶ Например, как заметил Лотман, искусство XX в. с его «стремлением к точности, как ни странно, приводит к тому, что чем выше имитация реальности, тем выше условность изображения». Лотман Ю.М. О природе искусства // Там же. С. 119.

⁷ Бахтин Н.М. Антиномия культуры // Бахтин Н.М. Философия как живой опыт / Сост., послесл., коммент. С. Федякина. М.: Лабиринт, 2008. С. 65.

⁸ Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература». С. 126.

программным стихотворениям, в которых высказаны основные положения его представлений о творчестве.

Исследование творчества Волошина началось при его жизни и ознаменовалось литературно-критической книгой лично знавшего его Е. Ланна «Писательская судьба М. Волошина» (1926). Автора в первую очередь интересовала судьба Волошина-писателя, его отношения с современниками, взаимодействие с редакторами и издателями. Вместе с тем Ланн затронул вопрос о литературном контексте, в котором вызревала специфика поэзии Волошина: 1. В целом культура Франции («На первом месте культура Франции – ей Волошин отдает свои вкусы, и она является теми дрожжами, на каких всходит и крепнет творчество поэта»); 2. Символизм («<...> символизм для него – какая-то временная остановка, поэт неустанно изживает символизм и в этих “своих мыслях” прорубает себе шире и шире выход за его пределы»)⁹.

Эстетические отзывы о творчестве Волошина оставили многие поэты, прозаики, художники. Среди них А. Белый, А. Бенуа, И. Бунин. Приведем цитату из очерка М. Цветаевой, полностью посвященного Волошину: «Творчество Волошина плотное, весомое, почти что творчество самой материи с силами, не нисходящими свыше, а подаваемыми той – мало насквозь прогретой, – сожженной, сухой, как кремень, землей» («Живое о живом», 1932)¹⁰. Суждения о творчестве Волошина разнообразны как в оценочном спектре, так и по степени глубины.

Научный интерес к творчеству Волошина отличался неравномерностью во времени. После суждений и отзывов современников настал долгий период затишья, прервавшийся в 1977 г., когда была издана поэтическая книга М. Волошина «Стихотворения». Предисловие к сборнику было написано С. Наровчатовым. Тогда же появились статьи В.П. Купченко: «Волошин и Феодосия» (Победа. 26 апреля. № 82. С. 3 – 4. 1969), «Раннее стихотворение

⁹ «...Темой моей является Россия»: Максимилиан Волошин и Евгений Ланн: Письма. Документы. Материалы. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2007. С. 143, 135.

¹⁰ В галерее Мальковича. М.А. Волошин. Жизнь и творчество. М.А. Волошин. Жизнь и творчество / Сост. Е.Л. Юдина. М.: О-во сохранения литературного наследия, 2012. С. 187.

М. Волошина» (Победа. [Феодосия]. 3 июня. № 109. С. 4. 1972), «Возвращение Максимилиана Волошина» (Кавказская здравница. [Пятигорск]. 17 августа. № 161. 1972. С. 3) и др. Биография поэта первый раз после его смерти была освещена в книге И. Куприянова «Судьба поэта: личность и поэзия М. Волошина» (1978).

Исследователи, как правило, были сосредоточены на следующих аспектах творчества Волошина:

1. Поэтическое наследие: «Максимилиан Волошин в 1920-е годы: поэзия и позиция» (1994) И.А. Абрамовой, «Формирование поэтической личности Максимилиана Волошина» (1971) И.Е. Куприянова, «Сонеты Максимилиана Волошина» (1990) Т.А. Кошемчук, «Композиционно-речевая организация макротекста первой книги стихов Максимилиана Волошина» (1996) Е.И. Нижегородовой, «Ключевые признаки мира в поэзии Волошина» (2009) И.И. Ковтуновой и др.
2. Критическое наследие: «Литературно-критическая деятельность М.А. Волошина» (1996) Т.Н. Бреевой.
3. Основы мировоззрения (осмысление категории времени, теургии, аполлонических и дионисийских интенций, антропософских идей и др.: «Русский символизм» (2000) Л.А. Колобаевой, «Антропософия Рудольфа Штайнера в творческой судьбе Максимилиана Волошина» (2007) И.В. Левичева, «Близкий всем, всему чужой» (2007) В.Н. Памфилова, «"Руанский собор" М.А. Волошина и "Теософия розенкрейцера" Рудольфа Штайнера» (2007) О.Г. Прониной, «Максимилиан Волошин – человек, поэт, антропософ» (2007) С.О. Прокофьева, «Умозрение в словах и красках» (2007) и «Максимилиан Волошин: постижение тайн» (2008) В.Б. Жарких, «Особенности отражения символистской идеи теургичности в волошинских текстах» (2009) И.Г. Киреевой, «Близкий всем, всему

чужой...» (2009) С.М. Пинаева, «Аполлон и Дионис в творчестве М. Волошина» (2009) М.С. Паленко.

4. Символистский контекст: «Судьба России в поэзии А. Блока и М. Волошина» (1995) М.В. Яковлева, статьи, вошедшие в издания «Символисты вблизи. Очерки и публикации» (2004) А.В. Лаврова и С.С. Гречишкина, «Русские символисты: Этюды и разыскания» (2007) А.В. Лаврова;
5. Воспоминания: сборник «Воспоминания о Максимилиане Волошине» (1990), «Планета Макса Волошина» (2000) Э.С. Розенталя, «Три лета в гостях у Волошина: мемуары. Эссе. Стихи» (2006) Л.Е. Фейнберга и др.

Степень разработанности проблемы. Волошинская концепция творчества не была предметом целенаправленного системного анализа, что объясняет **новизну** нашего исследования. Однако в ряде научных сочинений рассмотрены аспекты интересующей нас темы. В качестве примеров назовем следующие: «Странствие Максимилиана Волошина: Документальное повествование» (1997) В.П. Купченко, «Близкий всем, всему чужой... Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте серебряного века» (1996) и «Максимилиан Волошин, или себя забывший бог» (2005) С.М. Пинаева, «Жизнь и эпоха Максимилиана Волошина» (2003) Е.С. Бужор.

В основном тема большинства трудов специалистов – синтез как эстетический принцип Волошина. Во-первых, синтез как «диалог» с интеллектуалами и показатель эрудиции; во-вторых, синтез как «диалог» видов искусства. Синтез проявил себя во всех сферах его деятельности: поэзии, критике, живописи. Одним из первых об «эклектизме» произведений Волошина упоминает Э. Райс («Максимилиан Волошин и его время», 1982). Отрицательная оценка, данная Райсом явлению синтеза в творчестве Волошина, не нашла единомышленников. Так, по поводу выводов Райса Н.Г. Арефьева пишет: «<...> эклектизм поэзии М. Волошина, который, по его мнению, лишь запутывал, затемнял смысл стихов русского поэта. Эрудиция,

многогранность таланта, так ярко проявляющаяся в его творчестве, у Райса трактовались как недостатки»¹¹. В монографии «М. Волошин. Художник – поэт» (1982) С. Мэрш рассматривает синтез искусств в творческой судьбе Волошина на уровне синестезии. Стремление Волошина к синтезу как методу миропонимания – тема научной работы И.И. Гарина «Серебряный век» (1999), а также в исследовании С.М. Заяца «Мифологические и библейские образы в поэзии Максимилиана Волошина в контексте его духовных исканий» (2010) и др.

Актуальность темы нашего сочинения обусловлена, во-первых, лакунами в изучении собственно эстетических принципов Волошина, прежде всего его понимания акта творчества; во-вторых, популярностью такого научного направления, как художественная антропология¹²; в-третьих, возрастающим в последние десятилетия научным интересом к творчеству Волошина и достаточно скромной осведомленностью неспециалистов о его поэзии.

Цель настоящей работы – как можно более полное описание воззрений Волошина на проблемы творчества, их систематизация, анализ соответствия теоретических положений и художественных текстов поэта. Заявленная цель обусловила следующие *задачи*:

1. Систематизировать положения и выводы критических работ Волошина, выявить свод суждений, составляющих основу его эстетической концепции.
2. Рассмотреть очевидную в поэзии и критическом наследии Волошина рецепцию модернистской эстетики Серебряного века.
3. Описать взгляды Волошина на взаимодействие сознательного и бессознательного в творческом акте.

¹¹ Арефьева Н. Г. Максимилиан Волошин и античность. Астрахань: Изд-во Астрах. гос. пед. ун-та, 2000. С. 4.

¹² Мы опираемся на положения и выводы научных статей, составивших изд.: Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты / Под ред. М.Л. Ремнёвой, О.А. Клинка, А.Я. Эсалнек. М.: МАКС Пресс, 2011.

4. Раскрыть понятие интеллектуальной доминанты в творчестве Волошина.
5. Охарактеризовать понятие синтеза как творческого метода в эстетических воззрениях Волошина.
6. Осмыслить гендерную интерпретацию творческого процесса в статьях Волошина.
7. Выявить источники ряда образов и мотивов произведений Волошина в контексте его эстетики творчества.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Свод идей, сформулированных в текстах Волошина, представляет собой систему, полнота и законченность которой определяется синтезом положений литературоведческого и философского характера. Кроме того, в ней отражен взгляд Волошина на психологию творчества.

2. Бессознательное – центральная категория творческой концепции Волошина. Установлено, что бессознательное в интерпретации Волошина является и источником творческого импульса, и особым средством обработки фактов внешнего мира, результатом которой становится художественный образ.

3. Постулат о бессознательном как главном источнике творчества не находит подтверждения в лирике Волошина и остается в ней только в качестве дидактического положения.

4. Имеются параллели ряда идей критических статей Волошина и рецептивной эстетики, а также идей Р. Барта. Проблема рецепции решается Волошиным за счет расширения роли реципиента, признания создания произведения и его восприятия равнозначными с точки зрения затрат творческой энергии.

5. В концепции Волошина создание произведения соответствует мужскому началу и акту зачатия, понимание произведения (читательская интерпретация текста) – женскому началу и явлению вынашивания.

6. Плагиат воспринимается Волошиным как естественное явление, свойственное психологии творчества. Чужой текст в поэтической практике актуализируется как способ реализации творческих интенций. Он проходит через этап вторичного переосмысления, трансформируясь в свое слово.

7. Осмысление любви как преобразующего начала приводит Волошина к умозаключению, что ее воздействие распространяется на творчество и жизнь в целом; в творческом потенциале любви снижено мистическое и эротическое содержание; преобразующую роль в мироздании играет духовная суть любви.

8. Уровень интеллектуальности поэзии Волошина возрастает в результате аллюзий в его текстах на мифы неродственных друг другу культур, философско-этические учения, достижения современной науки.

9. Установлена близость стихотворений Волошина к жанру философского очерка с горизонтальной логикой – с не последовательным развитием мысли, а возвращением к ней в разных вариациях.

Во взглядах Волошина отразились тенденции новейшей литературы, «вызревшей на почве очевидных глубинных изменений в отношении человека к миру», «на порождении новой мифологии» и утопий («развились теократические, метафизические, но особенно живучими оказались социальные»¹³), однако отметим, что в выводах Волошина мы не видим эстетической утопии. К минимуму сведена и эстетическая мифология, хотя Волошин начал творческую жизнь в пору «глубоких ментальных изменений», перехода литературы «с уровня социальной конкретики на уровень универсализации» через актуализацию мифа, когда «человек – и литературный герой – вышел из-под гнетущей власти детерминировавших его обстоятельств»¹⁴.

¹³ Солнцева Н.М. О некоторых универсалиях новой литературы // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2002. № 2. С. 40, 42, 43.

¹⁴ Голубков М.М., Скорospelова Е.Б. На рубеже тысячелетий: Литература XX века как предмет научного исследования // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2002. № 2. С. 11, 9.

Теоретическая и методологическая основа диссертации. В диссертации применен комплексный подход к текстам, включающий в себя описательно-аналитический и сравнительно-исторический методы; учтены основы психоанализа, направленные на мотивацию бессознательных влечений и символических смыслов. Теоретическую и методологическую основу диссертации составили труды историко-литературного и теоретического характера, в числе которых исследования М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, В.Е. Хализева, А. Ханзен-Лёве. Мы опирались на работы Л.А. Колобаевой, В.П. Купченко, А.В. Лаврова, С.Н. Лютовой, Д.М. Магомедовой, М.В. Михайловой, Н.Г. Нагорной, С.М. Пинаева, И.П. Смирнова, Н.М. Солнцевой и других.

Особое значение для понимания соотношения субъекта и адресата творчества имели работы Р. Барта, И.А. Ильина, А.П. Скафтымова, Г.Р. Яусса. Рассматривая категорию бессознательного в творческом акте, мы обратились к трудам Л.С. Выготского, З. Фрейда, К.Г. Юнга. Философским обоснованием положений диссертации послужили сочинения Б.П. Вышеславцева, Вл. Соловьева, Р. Штайнера. Основой для осмысления философии творчества стали теоретические работы А. Белого, Вяч. Иванова, К. Малевича.

Теоретическая значимость работы заключается в выявлении ключевых положений концепции творчества Волошина на материале его статей и лирики. Сформулированные тезисы актуальны для анализа поэтических текстов.

Практическая значимость работы состоит в возможном использовании ее положений при изучении истории литературы XX века, осмыслении философии и психологии творчества.

Апробация диссертации. Материалы исследования представлены в форме статей в журналах «Филологические науки. Вопросы теории и практики», «Вестник ИРЯИК МГУ. Филология. Культурология. Педагогика. Методика» («Вестник ЦМО МГУ. Филология. Культурология. Педагогика. Методика»), «Вестник Омского университета», «Вестник СОГУ», а также

докладов на IV Международной научной конференции «Русская литература XX–XIX веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)» (МГУ им. М.В. Ломоносова, 2014), Международной научно-практической конференции «Миф, фольклор, литература: постановка вопроса в современном научном пространстве» (Русско-польский институт, Вроцлав, 2014), XXII Международной научной конференции «Ломоносов» (МГУ им. М.В. Ломоносова, 2015), XXIII Международной научной конференции «Ломоносов» (МГУ им. М.В. Ломоносова, 2016). Диссертация обсуждена на кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ им. Ломоносова.

Структура диссертации соответствует цели и задачам исследования. Работа состоит из введения, трёх глав, заключения и библиографии.

Глава I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ М. ВОЛОШИНА

1.1. Формирование эстетических взглядов Волошина (исторический очерк)

Становление и развитие эстетических взглядов Волошина имеет свою историю. Его первые стихотворения приходятся на годы учебы в гимназии, они ориентированы на поэтику русских классиков; как пишет С.М. Заяц, в них есть «отпечаток увлечения А. Пушкиным, Н. Некрасовым, А. Майковым»¹⁵. Однако А.М. Петрова отмечает, что их переполняет «до какого-то захлёбывания *вдохновенность*»¹⁶, что позволяющая увидеть в них личный эмоциональный опыт.

Поэты Серебряного века с особым пиететом относились к Пушкину и его творчеству, Волошин не исключение. Одна из его юношеских тетрадей со стихами открывается неточным эпитафией из стихотворения «Поэт и толпа» (1828)¹⁷. В 1915г. Волошин выбирает строки из «Ариона» (1827) Пушкина в качестве эпитафии к «Другу». В стихотворении «Коктебельские берега» (1926), состоящем всего из двух строк, он объявляет любимые им места священными потому, что «Пушкин на них поглядел с корабля по дороге в Гурзуф» (Т. 2. С. 77)¹⁸.

О подражательности ранней лирики Волошина говорит, например, подзаголовок стихотворения «Писателю (на мотив Некрасова)» (1892). В этом поэтическом опыте объединен призыв к «любви и добру» (Т. 2. С. 218)

¹⁵ Заяц С.М. Лик М. Волошина и эстетика символизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики/ Тамбов: Грамота, 2013. № 7 (25). Ч. 1. С. 73.

¹⁶ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1891 – 1931 / Сост. и подгот. текста В.П. Купченко, А.В. Лаврова; Коммент. В.П. Купченко. М.: Эллис Лак 2000, 2004. С. 677.

¹⁷ Там же. С. 678.

¹⁸ Здесь и далее поэтические тексты Волошина цитируются по: Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1899 – 1926 / Сост. и подгот. текста В.П. Купченко, А.В. Лаврова; Коммент. В.П. Купченко. М.: Эллис Лак 2000, 2003; Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1891 – 1931 / Сост. и подгот. текста В.П. Купченко, А.В. Лаврова; Коммент. В.П. Купченко. М.: Эллис Лак 2000, 2004.

с патриотическим пафосом и образами из библейской притчи о сеятеле («Честно посеяв свои семена», «Семя ученья бросай в борозды», «час жатвы обильной»; Там же). Мотив служения родине характерен для ранних стихов Волошина, в частности он встречается в стихотворении «На рубеже» (1894) с эпиграфом из «Песни Ерёмушке» (1859) Некрасова. Отметим, что заключительные строки¹⁹, являющиеся неточной цитатой из того же произведения, отсылают нас также и к лозунгу Великой французской революции, впоследствии использованному Волошиным в цикле «Путями Каина» (1922 – 1923). Кроме того, юный поэт обращается к своему учителю – в данном случае им выступает Некрасов – в стихотворении «Н.Н.***» (1892): отвергая обвинения поэм Некрасова в жестокости и лицемерии, Волошин убеждается в любви поэта к народу, поскольку «ложию одною / Ты б так сердца не потрясал!» (Т. 2. С. 211). Желание спорить об искренности Некрасова и опровергать обвинения в лицемерии в 1902 г. Волошин выражает уже как критик в лекции «Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого». Тем не менее, творчество Некрасова Волошиным не подвергалось сакрализации, о чем свидетельствует его шуточно-пародийное стихотворение «Мелкий дождь и туман...» (1901) – вариация на «В дороге» (1845) Некрасова.

В целом ранняя поэзия Волошина находилась под влиянием Пушкина, Некрасова, но в ней формируется круг тем и мотивов, важных и для зрелого поэта: роль поэта («К N.N.», 1892; «Счастлив писатель, чьи творенья...», б/д; «Писателю», 1892), природа («Солнце жаром палит...», 1892; «Полдень», 1892; «Как все весело вокруг и красиво...», б/д), история («Москва», 1892; «Свобода», 1892), этика и мораль («Жизнь», 1892; «В наш век», 1893), всепрощающая и жертвенная любовь («Святая роза», 1892; «Что такое жизнь...», 1892; «Иудеи, Христа распиная...», 1892). В стихотворении «Ночь» (б/д) звучат отголоски известной поэтической самохарактеристики Волошина как «прохожего»: «Весь я – как будто не я, / Сам я как будто не

¹⁹ «Братство, истина, свобода – / Вот девиз священный мой!» (Т. 2. С. 264).

свой» (Т. 2. С. 201). Стихотворение в прозе «Железная дорога» (1891) предваряет собой стихотворение «В вагоне» (1901).

Не только поэты XIX в. вошли в круг интересов Волошина. В 1893 г. он посвящает «великому писателю великого века» (Т. 2. С. 243) стихотворение «Памяти Тургенева». Оно наполнено народническими мотивами и размышлениями о судьбе писателя. Видение творчества Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого Волошин излагает, уже определив свое место в литературе и искусстве. Для своих статей Волошин использует творчество Достоевского, его слова и поступки («Осколки святых чудес», 1908; «Золотой век», 1908). Привлекает Волошина образ трихин из эпилога «Преступления и наказания» (1866) Достоевского, в своей поэзии он дважды к нему обращается в стихотворениях «Трихины» (1917) и «Бунтовщик» (1923). Образ избиваемой лошади во сне Раскольникова Волошин считал «мировым символом России»²⁰. Смердяков, герой «Братьев Карамазовых» (1880) Достоевского, упоминается в «России» (1925). Несогласие с теорией Толстого о «непротивлении злу насилием» Волошин излагает в статье «Судьба Льва Толстого» (1910), а художественная интерпретация этой идеи встречается в стихотворении «Бунтовщик», в ней поэт одной строкой меняет смысл на противоположный: «Не противьтесь злему / Проникнуть в вас» (Т. 2. С. 36). В 1910 г. написана статья «Памятник Толстому».

Ориентация на реалистическую художественность отмечена и в его живописных работах. Речь идет об интересе к творчеству передвижников.

1899 г. в становлении его эстетических взглядов примечателен тем, что поэт открыл для себя живопись импрессионистов. Парижский период²¹ – время первого знакомства Волошина с импрессионизмом и особого внимания к нему, что отражено в цикле стихотворений «Париж» (1902–1909). Для Волошина импрессионизм становится в большей степени школой формы, однако, как отмечает С.М. Заяц: «Поэт подчинил импрессионистические

²⁰ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 512.

²¹ В 1899 г. Волошин впервые посещает Париж и в 1901 – 1905 гг. живет там.

приемы реалистическим требованиям»²². Таким образом, интерес Волошина к реалистической эстетике не угасал.

Мы считаем, что в разговоре о позиции Волошина как критика продуктивно отметить различие в понимании понятий «импрессионизм» и «импрессионисты». Импрессионизм видится ему как вечная основа искусства, тогда как «импрессионисты задумывали не меньшее, чем башню до самого неба; они хотели достигнуть до солнца, самое солнце приковать к своим полотнам во всей своей яркости. Но солнце прокляло их своим проклятием и смешало языки. И они разошлись по своим углам, не имея сил создать единого великого искусства до самого неба великим напряжением общей работы»²³.

В круг интересов раннего Волошина входит новый язык художественной литературы. Так, в 1899 г. его внимание занимает творчество символиста П. Верлена и творца «новой драмы» Г. Гауптмана.

Разнонаправленность интересов Волошина отразилась на его участии в литературной жизни Серебряного века. Он посещал Шмаровинские «среды» (Москва, 1886 – 1924), воскресенья Ф.К. Сологуба (Санкт-Петербург, 1900 – 1910-е), литературные журфиксы Брюсовых (Москва, 1902 – 1917), «воскресенья» А. Белого (Москва, 1903 – 1907), собрания сотрудников московского символистского журнала «Золотое руно» (Москва, 1906 – 1909), вечера у Гумилева (Царское Село, осень 1908 – начало 1910-х), литературно-философский салон А.К. Герцык (Москва, 1910-е), Ивановские «среды» (Санкт-Петербург, 1910-е; с 1909 г. вокруг Иванова сформировалось Общество Ревнителеев Художественного Слова), салон Е.И. Лосевой (Москва, 1910-е), еврейский литературный кружок «Унзер Винкель» (Феодосия, 1910-е), Феодосийский литературно-художественный кружок (Феодосия, 1919 – 1920), участвовал в «субботах» театра В.Ф. Комиссаржевской (Санкт-

²² Заяц С.М. Лик М. Волошина и эстетика символизма. С. 74.

²³ Волошин М.А. Весенние салоны 1905 года // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. Лики творчества: кн. 2. Искусство и искус; кн. 3. Театр и сновидение; Проза. 1900 – 1906: очерки, статьи, рецензии / Сост. и подгот. текста А.В. Лаврова; коммент. К.М. Азадовского, О.А. Бригадной, Ю.М. Гальперина и др. М.: Эллис Лак, 2007. С. 562.

Петербург, октябрь 1906), литературно-издательском объединении литераторов символистской ориентации «Оры» (Санкт-Петербург, 1906 – 1912), Обществе свободной эстетики (Москва, 1906 – 1917), Санкт-Петербургском литературном обществе (Санкт-Петербург, 1907 – 1911), литературно-художественном объединении «Северная студия» (Санкт-Петербург, 1908), кружке молодой редакции «Аполлона» (Санкт-Петербург, 1909 – 1917), литературно-артистическом кружке при редакции «Ежегодника императорских театров» («среды» у барона Н.В. Дризена; Санкт-Петербург, 1909 – 1917), «Союзе русских художников» (кружок, организованный Е.С. Кругликовой в Париже в 1910-х). Перечисление литературных сообществ говорит о разносторонности его интересов. Волошина можно было встретить и на широко известных собраниях в «башне» Иванова, и в салонах, чья роль в литературной жизни была не столь значительна.

Участие в салонах явно способствовало выплавлению его эстетической концепции. На этих собраниях он выступает не только в качестве всеобщего примирителя, как о нем отзываются современники, но и высказывает впоследствии сформировавшееся в критическую статью, мнение по вопросам искусства и творчества. Так, его скандально известный доклад, прочитанный на «среде» у Иванова в 1907 г., послужил основой сочинения «Пути Эроса», а свой взгляд на театральное искусство, изложенный на «среде» у барона Дризена в 1909 г., стал статьей «Организм театра». Кроме того, он выступал с докладами на диспутах, организованных обществом художников «Бубновый валет», – о французских провозвестниках кубизма в 1912 г. и о картине И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван» в 1913 г., эти доклады имели широкий общественный резонанс. О значении Волошина-полемиста упоминается в статье Н.В. Дризена «Старый Петербург. Литературные кружки» (1935). Автор и организатор кружка восторженно отзывается о «словесных турнирах» хозяина «башни» Иванова и его гостя Волошина,

способствовавших «уяснению» современной литературы и даже «усвоению нового течения»²⁴.

Волошин художественно и критически переосмысляет и освещает для других многие события этого «кружкового» мира. Стихотворение «В цирке» (1903) передает впечатления от вечера в Московском литературно-художественном кружке в 1903 г., на котором публика была настроена против декадентов. Творческую жизнь литературного салона Р.М. Хин-Гольдовской (Москва, 1890 – 1910-е) Волошин описал в стихотворении «Р.М. Хин» (1913). Статья «К лекции поэта Ильи Эренбурга» (1920) рассказывает о выступлении поэта в Феодосийском литературно-артистическом кружке. Об этом кружке и других объединениях и союзах конца 1910-х годов Волошин пишет в статье «Искусство в Феодосии» (1919). В неопубликованном «Цветении русской поэзии в первые десятилетия XX в» (бд) перечисляют такие центры нового искусства, как журналы «Новый путь», «Аполлон», «Мир искусства» «Весы», «Золотое руно», издательство «Гриф», где сам Волошин неоднократно печатал свои статьи и стихотворения.

Несмотря на эстетическую разнородность кружков и салонов, участником которых был Волошин, очевидно, что на первый план выходит взаимодействие Волошина с символистской средой. Волошин и символизм – предмет ряда научных исследований. Так, соотношение эстетики Волошина со взглядами символистов в диахроническом аспекте освещено в статье «Лик М. Волошина и эстетика символизма» (2013) С.М. Заяца. Эстетическим взглядам Волошина посвящен отдельный параграф в диссертации Т.Н. Бреевой «Литературно-критическая деятельность М.А. Волошина» (1996). Автор устанавливает влияние «общесимволической эстетики (особенно значимым было воздействие взглядов Вяч. Иванова)»²⁵ на творчество

²⁴ Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890 – 1917 годов: Словарь. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 285.

²⁵ Бреева Т.Н. Литературно-критическая деятельность М.А. Волошина. Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/literaturno-kriticheskaya-deyatelnost-m-a-voloshina> (дата обращения: 24.08.2016).

Волошина, однако утверждает, что его позиция была «оригинальной и неповторимой»²⁶. Исследуя теоретическую и литературно-критическую проблематику творчества Волошина, она акцентирует внимание на психологии творчества и восприятию культурной традиции.

Во-первых, у Волошина не было амбициозных намерений стать теоретиком символизма «он всем видом своим заявлял, – писал Андрей Белый, – что проездом, что – зритель он: весьма интересной литературной борьбы; что при всем уважении к Брюсову, с ним не согласен он в том-то и в том-то; хотя он согласен: в том, в этом»²⁷.

Во-вторых, в эстетических предпочтениях Волошина «не было полного совпадения с символистами»²⁸. Вместе с тем ряд символистских идей (жизнетворчество, дионисийская и аполлоническая стороны искусства, теургия, понимание символа и др.) становятся аспектами его сочинений теоретического и критического характера, мотивами поэтических текстов.

Близость к символистам объясняется его интересом к их миропониманию и к новой поэтике. Не последнюю роль играло и отношение поэта к мистике. Результатом его увлечения мистикой, оккультизмом и антропософией стали венки сонетов *Lunaria*» (1903 – 1913) и «*Corona Astralis*» (1909). В 1903 г. он познакомился с А.Р. Минцловой (1865 – 1910), активной участницей теософского общества, она оказала заметное влияние на Волошина. Так, именно от нее он узнал о теории оккультного происхождения крови. Минцловой посвящены «Руанский Собор» (1907), «Безумья и огня венец...» (1911). Стихотворение «Обманите меня... Но совсем, навсегда...» (1915) – поэтическое переосмысление их отношений. Она некоторое время была его духовным проводником, Волошин верил ее предсказаниям, но его постигло разочарование. С середины 1900-х годов

²⁶ Бреева Т.Н. Литературно-критическая деятельность М.А. Волошина. Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/literaturno-kriticheskaya-deyatelnost-m-a-voloshina> (дата обращения: 24.08.2016).

²⁷ Белый А. Начало века. Серия литературных мемуаров. М.: Худож. лит., 1990. С. 251.

²⁸ Заяц С.М. Лик М. Волошина и эстетика символизма. С. 73.

Волошин посещает лекции Р. Штайнер, влияние которого на его творчество рассмотрено нами во второй и третьей главах.

Период войны и революции для Волошина ознаменовался новой ступенью в понимании роли искусства – преображающей, исцеляющей мир.

1.2. Теоретическое обоснование концепции художественного творчества

Проблема субъекта и объекта творчества является одной из ключевых в нашей диссертации и анализируется с разных сторон. Объектом нашего исследования является творчество М. Волошина, но сам он, выступая в роли критика, совершает отбор тех явлений жизни искусства и – уже – литературы, которые, по его мнению, заслуживают особого внимания. Объекты его эстетических интенций многочисленны, поразительно широк диапазон его интересов. Художник, поэт и критик, он посвящает статьи не только литературе и живописи, но и другим видам искусства – архитектуре, скульптуре, театру, танцам и даже такой специфической теме, как одежда. Его внимание привлекает и творчество отдельных писателей, поэтов, художников, скульпторов, как русских, так и зарубежных: французские писатели и поэты 19 и начала 20 в. Барбэ д'Оревиля, Э. Верхарн, Анри де Ренье, Поль Клодель, русские художники И.Е. Репин, В.И. Суриков, К. Богаевский, М.В. Нестеров, М.С. Сарьян, французские художники Поль Сезанн, Поль Гоген, нидерландский художник В.В. Ван-Гог, скульптор А.С. Голубкина, танцовщицы Айседора Дункан, Э.И. Рабенек, драматург Г. Гауптман, русские писатели и поэты П.Д. Боборыкин, Вяч. Иванов, И. Эренбург, И.Ф. Анненский, Черубина да Габриак, В. Брюсов, Л. Андреев, Ф. Сологуб, А. Ремизов, А. Блок, И. Бунин, С. Городецкий, М. Кузмин, классики русской литературы Л.Н. Толстой, Достоевский. Его статьи-эссе многоплановы и посвящены выставкам и салонам, войне и революции. Перечисленные нами деятели искусства являются субъектами по отношению

к своим произведениям, но для Волошина именно они – объекты его эстетического внимания, он в статьях касается объектов уже их творчества. Так, картины Сурикова подводят его к теме коллективного бессознательного и народности, а книга стихов Вяч. Иванова «Эрос» (1907) включается им в ряд рассуждений о значимости эроса и любви в творческом акте.

С другой стороны, сам Волошин – субъект творчества, создающий статьи и поэтические тексты, но, передавая в них рецепцию собственного интеллектуального и эмоционального опыта, он становится объектом. Познание объекта субъективно, во взгляде символиста на произведение усматривают даже «феноменологически трактуемую тайну искусства»²⁹. Подобный субъективизм характерен для символистов в целом, а именно к ним и близок Волошин в своих взглядах на искусство. Рассуждения поэтов, создавших теорию символизма, в целом не отвечают стилю и логике научных текстов. Так, Белый пишет о символизме: «То действительно новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур <...> И потому литературная платформа символизма пытается лишь суммировать индивидуальные заявления художников о их творчестве»³⁰. Подобная трактовка мира через категории культуры заведомо субъективна. Проблема субъектно-объектных отношений, отсутствие четкой дифференциации – универсальное положение различных эстетических систем. Следующим образом взаимную проницаемость границ между объектом и субъектом характеризует К. Малевич: «Трудно и даже невозможно определить мое начало как субъекта, где я начинаюсь и кончаюсь, где те границы, которые оформили бы меня. То же самое объект. <...> первое возникновение предмета субъективно, это начало возникновения его – субъективное условие моего личного усмотрения <...>

²⁹ *Исаев С.Г.* Понятие выразительности в теоретических исканиях начала XX столетия: мистическая и позитивистская проекции // Русское литературоведение XX века: Имена, школы, концепции / Под общ. ред. О.А. Клинга, А.А. Холикова. М.; СПб.: Нестор-История, 2012. С. 227.

³⁰ *Белый А.* Эмблематика смысла // *Белый А.* Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст., примеч. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 26.

мир объективно существующих вещей есть система условных знаков, функций и отношений»³¹. Любое восприятие субъективно, особенно, когда мы касаемся такой сферы личного, интимного, как поэзия, но Волошин-критик также субъективен. В данном случае мы подразумеваем, что Волошин отбирает такие факты, которые безусловно характеризуют объект его интереса, но многое говорят и о самом Волошине. Так, в статье «Анри де Ренье» (1910) Волошин разбирает оду «Музы» (1905), в которой Анри де Ренье не следует традициям древнегреческой мифологии, включая в их ряды Мнемозину – богиню памяти: «на место внешнего проявления муз он ставил повсюду их творческую сущность: хоровод девяти не мог бы представить для него совершенного единства, если бы в нем отсутствовала скорбная муза времени – Мнемозина»³². Акцент Волошина предсказуем, ведь воспоминание – ключевой элемент его собственной концепции творчества. В нашей диссертации приведены и другие примеры подобного субъективного отбора, в частности внимание к биографии Э. Верхарна, подобно Волошину стремившегося к миру в дни национальной вражды.

Таким образом, его эстетическое наследие имеет непосредственное отношение и к художественной антропологии, в которой человек – «субъект и объект исследования»³³, и к гносеологии культуры, и к мифопоэтической модели мира, которую Волошин создавал и к которой обращался, осмысливая акт творчества как универсалию, – к целому комплексу онтологических тем. В эстетических взглядах Волошина отразился поиск констант бытия. Они связаны «с постановкой крайне существенных методологических задач современного гуманитарного знания – с поисками целостности мироздания, культуры, человека»³⁴. Особое направление в эстетике Волошина – внешние и имманентные мотивации творчества, что

³¹ *Малевич К.* О субъективном и объективном в искусстве или вообще // *Малевич К.* Черный квадрат. СПб.: Азбука, Азбука-Аттиус, 2012. С. 125 – 126.

³² *Волошин М.А.* Анри де Ренье // *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т.3. Лики творчества, книга первая; О Репине; Суриков / Под общ. ред. В.П. Купченко и А.В. Лаврова. М.: Эллис Лак 2000, 2005. С. 105.

³³ *Клинг О.А.* Человек как субъект и объект художественного антропологизма // *Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты.* С. 17.

³⁴ *Бесолова Ф.К.* Литературоведческие аспекты исследования «картины мира» // Там же. С. 125.

коррелирует с литературоведческими работами его времени³⁵. В своей работе мы опирались на понятия и выводы, развернутые в научных статьях, составивших сборники «Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты» (2011), «Русское литературоведение XX века: Имена, школы, концепции» (2012), подготовленные кафедрой теории литературы филологического факультета МГУ.

Источники и цели творческого акта, иерархия ценностей в сознании художника, природа свободы творчества, взаимодействие субъектов (включая связь своего и чужого текстов, Я и текста), соотношение сознательного и бессознательного, текст как сон – эти и другие положения эстетики Волошина вписываются в контекст положений и выводов исследований, посвященных генезису и сути художественного творчества. Так, в послужившей нам методологическим основанием для определения свода характеристик творческого акта докторской диссертации А.И. Столетова «Онтология художественного творчества» (2009) источником творческой энергии признаются «различные уровни бытия» человека, включая «подсознание, сознание и сверхсознание»³⁶. Первичная проблема – *источник творчества*. Применительно к текстам Волошина мы обращаемся к следующим вопросам:

1. Сознательное или бессознательное организует процесс творчества?
2. Внешние или внутренние факторы являются приоритетным творческим импульсом?

Оба имеют точки пересечения: бессознательное признается нами явлением, сопряженным с внутренней мотивацией, а сознательная организация

³⁵ «Литературоведы конца XIX – начала XX в., вслед за представителями естественных наук, стремятся проникнуть *внутрь* своего предмета, понять художника, творчество, произведение не только системно, но и структурно, не только статично, но и как процесс. Каким образом устроен мозг гения, в какие системы и подсистемы включен художник, что из себя представляет художественное мышление, как делается произведение – ответы на все названные вопросы предполагают понимание внутреннего устройства изучаемого объекта». *Исаев С.Г.* Понятие выразительности в теоретических исканиях начала XX столетия: мистическая и позитивистская проекции. С. 223. Исследователь обращается к трудам В.С. Соловьева, И. Ильина, Г. Шпета, Б. Энгельгардта, А. Богданова и др.

³⁶ *Столетов А.И.* Онтология художественного творчества. Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/ontologiya-hudozhestvennogo-tvorchestva> (дата обращения: 24.10.2015).

творческого акта предполагает использование как внешних по отношению к автору источников, так и внутренних ресурсов. Тем не менее, в первом случае предметом исследования становится сам субъект творчества, во втором – материал, используемый этим субъектом: собственные, чужие идеи и тексты, события; бессознательное выступает как источник образов, но не как организатор самого процесса создания художественного произведения. Проблема бессознательного затрагивается Волошиным в статьях «Итоги импрессионизма» (1904), «Откровения детских игр» (1907), «Пути Эроса» (1907), «Осколки святых чудес» (1908), «Организм театра» (1909), «А.С. Голубкина» (1911), «Аполлон и мышь» (1911), «Константин Богаевский» (1912), «О возможных путях скульптуры» (1913), «Поэзия и революция» (1919).

Столетов также определяет векторы направленности творчества, иными словами, задается вопросом о *цели творческой деятельности*. Она может быть направлена «а) на преобразование мира – создание нового знания, произведений искусства, машин и технологий, законов и т.д.; б) на самосозидание, формирование своей личности, своего мировоззрения, что выражается в приобщении к опыту человечества и организации собственной ценностной иерархии, в понимании своей роли в мироздании и в углублении смысловых связей между различными сторонами и явлениями универсума»³⁷. Творчество художника не предполагает реализации лишь одного направления; Волошин, судя по его поэзии и статьям, заинтересован как в обогащении своей личности переплавлением огнем своего Я различных идей и верований, так и в преобразовании мира, что актуализируется в его лирике периода революции и Гражданской войны.

Вопрос о направленности творчества подводит нас к *проблеме иерархии ценностей художника*. Именно творчество, по мнению Столетова, «приводит к изменениям в структуре личности и, более конкретно, в

³⁷ Столетов А.И. Онтология художественного творчества. Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/ontologiya-hudozhestvennogo-tvorchestva> (дата обращения: 24.10.2015).

мировоззрения, а именно: меняет картину мира, реализует ее смысловую наполненность, организует ценностную иерархию»³⁸. Изменение ценностной парадигмы в творчестве Волошина – также предмет нашего исследования. Материалом послужили статьи «Пути Эроса» (1906/1907), «Город в поэзии Валерия Брюсова» (1908), «Поль Клодель» (1910), «Демократизация искусства» (1917), «Эмиль Верхарн» (1919), «Поэзия и революция» (1919).

Волошин уделяет значительное внимание проблеме бессознательного, однако понятие *свободы творчества* не входит в круг его интересов. Отметим, что именно через него Столетов подходит к идее о *естественности* творческого акта: «Спецификой художественного творчества является то, что оно представляет собой процесс, направленный к состоянию катарсиса — состоянию “освобождения” <...> Детерминанты творчества (язык, мировоззрение, стиль и др.) находятся одновременно и вне, и внутри субъекта, что уравнивает их влияние на субъект творчества и составляет необходимое условие онтологической свободы творчества, создавая предпосылки для спонтанности <...>» и «естественности»³⁹. При этом исследователь использует тропы с растительной семантикой⁴⁰. Отметим, что Волошин прибегал как к растительным метафорам, так и образам, связанным с вынашиванием и материнством, что подтверждает лексика статей «Скелет живописи» (1904), «Творчество М. Якунчиковой» (1905), «Парижский карнавал» (1905), «Откровения детских игр» (1907), «Организм театра» (1909), «Аполлон и мышь» (1911). В статье К.Г. Юнга также читаем: «Творческое живет и произрастает в человеке как дерево в

³⁸ Столетов А.И. Онтология художественного творчества. Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/ontologiya-hudozhestvennogo-tvorchestva> (дата обращения: 24.10.2015).

³⁹ Там же.

⁴⁰ Критерий естественности объясняет обращение к растительной семантике: «Художественное творение должно вырастать, созревать, а не воздвигаться, поскольку вырастание по своей сути органично и не противопоставляет субъект и объект творения, сохраняя единство человека и мира. Воздвижение же имеет в значительной мере насильственный характер, выражающийся в его отношении к миру как мастерской, стремлении преобразовать мир, адаптировать под некоторые представления субъекта об удобстве. Безудержная гонка современной западной цивилизации за новизной осуществления, порождающая вал научно-технических открытий и их последствия, должна уравниваться восточной самоуглубленностью, энергией самопознания и самосозидания, новизной бытия, а не существования». Там же.

почве, из которой оно забирает нужные ему соки»⁴¹. Таким образом, сопоставление творчества с развитием растения достаточно распространенное явление, хотя, по мнению Юнга, существует «более привычное сравнение с ребенком в материнской утробе»⁴².

Естественность творческого процесса порой соотносится с ценностными ориентирами Востока. Так, Волошин превозносил восточную живопись как раз за ее естественность. Эту же связь естественности и восточной традиции отмечает Столетов, однако высказывается в пользу *синтеза* в творческом акте западных и восточных культур. Волошин синтез культур понимал широко – как ключевой творческий принцип, охватывающий все сферы жизни и знаний. Данное положение выявляется нами на материале статей «Скелет живописи» (1904), «Итоги импрессионизма» (1904), «Откровения детских игр» (1907), «Пути Эроса» (1907), «Осколки святых чудес» (1908), «Организм театра» (1909), «А.С. Голубкина» (1911), «Аполлон и мышь» (1911), «Константин Богаевский» (1912), «О возможных путях скульптуры» (1913), «Поэзия и революция» (1919).

Значимый аспект нашего исследования – отношение «*автор – его текст*». Место авторского Я и внешних влияний (субъективных и объективных) в пространстве текста имеет прямое отношение к осмыслению как свободы творчества, так и роли сознательного, бессознательного в рождении мотива, образа. Для нашего исследования актуально понятие «полилогичность». Такая характеристика творчества описана Столетовым как процесс «взаимодействия самодостаточных субъектов в художественном творении»⁴³, который «осуществляется параллельно на нескольких уровнях: 1) соотнесенность Я с внешним Другим⁴⁴ (или, если обозначить в русле

⁴¹ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. С. 223.

⁴² Там же. С 226 – 227.

⁴³ Столетов А.И. Онтология художественного творчества. Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/ontologiya-hudozhestvennogo-tvorchestva> (дата обращения: 24.10.2015).

⁴⁴ Термин «другой» (именно так пишется у Э. Гуссерля) встречается в «Картезианских размышлениях» (1931) Э. Гуссерля и связывается им с проблемой субъектно-объектных отношений, которую мы

структуралистской традиции Я как текст, текста с текстом, реципиентом и т.д.); 2) соотнесенность Я с внутренним Другим (внутритекстовая соотнесенность различных Я); 3) соотнесенность Я и культуры (текста и контекста); 4) соотнесенность Я и Бога (текста и метатекста)»⁴⁵. 1, 3 и 4 пункты реализованы в творческой концепции Волошина и рассмотрены в нашей диссертации: 1 – автор и читатель, или шире – реципиент, 3 – использование Волошиным чужих текстов, идей различных философских учений и культур, 4 – как составная часть проблемы внутренней мотивации творческого процесса.

Чтобы очертить интересующий нас круг проблем, мы прибегаем к работам К.Г. Юнга, обращенным к ключевым проблемам творчества. Проблема психологии творчества и процесс взаимодействия автора и его произведения раскрывается Юнгом в статье «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству» (1922). В ней выделено два типа художественных произведений:

1. **И н т р о в е р т и в н ы й** тип: «возникающие целиком из намерения и решимости их автора достичь с их помощью того или иного воздействия <...> автор подвергает свой материал целенаправленной сознательной обработке <...> Он сам и есть свое собственное творчество»⁴⁶. В качестве примера приводятся драмы Шиллера;

2. **Э к с т р а в е р т и в н ы й** тип: «Произведения эти буквально навязывают себя автору, как бы водят его рукой, и она пишет вещи, которые

применительно к творчеству Волошина характеризовали в начале параграфа: «в себе, в рамках трансцендентально редуцированной чистой жизни моего сознания я познаю в опыте мир вместе с сущими в нем “другими” и, сообразно смыслу этого опыта, не в качестве, так сказать, своего собственного синтетического продукта, но как чужой по отношению ко мне, интересубъективный мир, существующий для каждого и доступный для каждого в своих объектах. И все же каждый обладает своим опытом, своими явлениями и их единствами, своим феноменом мира, в то время как познанный в опыте мир существует сам по себе, в противоположность всем познающим субъектам с их феноменами мира». URL: http://royallib.com/read/gusserl_edmund/kartezianskiye_razmishleniya.html#450560 (дата обращения: 10.02.2016). Из разъяснений самого Столетова ясно, что термин Другой понимается ими в контексте постструктурализма, так как определяется различие внешнего и внутреннего Другого через текст. Проблема смысловой наполненности термина Другой становится объектом исследования, например в статье «Отношение к телу: Я и Другой у Бахтина, Сартра и Барта» Анны Джеферсон. URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/sartr/sartr_i1.htm (дата обращения: 10.02.2016).

⁴⁵ *Столетов А.И.* Онтология художественного творчества. Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/ontologiya-hudozhestvennogo-tvorchestva> (дата обращения: 24.10.2015).

⁴⁶ *Юнг К.Г.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. С. 221.

его ум созерцает в изумлении. Произведение приносит с собой свою форму <...> через него прорывается голос его самости»⁴⁷. Вторая часть «Фауста» (1808) Гете, по мнению Юнга, отражает подобное сопротивление материала.

Произведения художника могут создаваться как по первой, так и по второй модели. Юнг формулирует эту тезу следующим образом: «Знает ли сам художник-автор, что его творение в нём зачато и затем растёт и зреет, или он предпочитает воображать, будто по собственному намерению оформляет собственное измышление: это ничего не меняет в том факте, что на деле его творение вырастает из него. Оно относится к нему, как ребёнок к матери. Психология творческого индивида – это, собственно, женская психология, ибо творчество вырастает из бессознательных бездн, в настоящем смысле этого слова из царства Матерей. Если творческое начало перевешивает, то это означает, что бессознательное получает над жизнью и судьбой большую власть, чем сознательная воля, и что сознание захватывается мощным подземным потоком и нередко оказывается бессильным зрителем происходящего. Органически растущий труд есть судьба автора и определяет его психологию. Не Гёте делает "Фауста", но некий психический компонент "Фауст" делает Гёте. Так получает удовлетворение душевная потребность того или иного народа в творении поэта, и поэтому творение означает для поэта поистине больше, чем личная судьба, – безразлично, знает ли это он сам или нет»⁴⁸.

Юнг утверждает, что «убеждение в абсолютной свободе своего творчества скорее всего просто иллюзия сознания»⁴⁹. Возражая своему учителю З. Фрейду, Юнг видит в творчестве писателей не проявления индивидуального бессознательного, а воздействие коллективного бессознательного через архетипы. Интровертивный тип отрицает влияние

⁴⁷ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. С. 221.

⁴⁸ Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / Сост.: Р.А. Гальцева. М.: Политиздат, 1991. С. 118.

⁴⁹ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. С. 223.

бессознательного, не принимает его, отсюда возникает иллюзия свободы, тогда как экстравертивный тип принимает диктат бессознательного.

Тезис о зависимости художника от коллективного бессознательного развит Волошиным. Бессознательное как аспект концепции творческого акта рассмотрен нами на материале литературно-критических статей М. Волошина. Здесь же ограничимся следующим тезисом: бессознательное признается Волошиным основой творчества, пусть и через сложное взаимодействие с реальностью. Кроме того, Волошин связал понятия «бессознательное» и народность. Таким образом, в волошинской концепции творчества мы видим следующие основы: 1. творческий акт есть результат коллективного бессознательного; 2. в большей степени природа текста экстравертивная, что не снижает волевой, интровертивной сути.

Синтез бессознательного и сознательного в творческом акте отмечается еще до исследований, посвященных природе бессознательного: «Бессознательное в соединении с рассудком и делает поэта-художника»⁵⁰. В.Ф. Шеллинг также определяет художника как невольника некой силы, находящейся за гранью его понимания: «...художник произвольно и даже вопреки своему внутреннему желанию вовлекается в процесс творчества <...> на него действует сила, которая проводит грань между ним и другими людьми, побуждая его к изображению и высказыванию вещей, не открытых до конца его взору и обладающих неисповедимой глубиной»⁵¹. Синтез сознательного и бессознательного – общее место в исследованиях о генезисе текста. Бессознательное как доминанта творческого акта – основа психоаналитической критики⁵². Вместе с тем писатель учитывает исторический и контекстный художественный, интеллектуальный опыт, что имеет прямое отношение к эстетической практике Волошина. И «первичный ментальный акт» и осмысление, интерпретация (возникновение нового

⁵⁰ Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 7. М.: Худ. лит., 1957. С. 560.

⁵¹ Шеллинг В.Ф. Система трансцендентального идеализма. Л.: ОГИЗ СОЦЭГГИЗ, 1936. С. 380.

⁵² Козлов А.С. Психоаналитическая критика // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / Гл. науч. ред. Е.А. Цурганова. М.: INTRADA, 2004. С. 338 – 340. Среди зарубежных литературоведов, развивающих психоаналитическую методологию, назван И.П. Смирнов.

значения на отрицании общепринятого), «акт критики» (иначе – «толкование, объяснение суждения»⁵³) применительно к тексту рассматриваются нами как филогенетические, порождающие. О синтезе сознательного и бессознательного в творчестве Столетов пишет: «Роль мировоззрения в художественном творчестве неоднозначна. Разные уровни мировоззрения имеют неодинаковую значимость на разных этапах процесса творчества. Так, устойчивые уровни мировоззрения (уровни мирообъяснения и мировосприятия) значимы для творчества на этапах, контролируемых сознанием: замысел, практическая его реализация, материализация; дорациональный уровень мироощущения исключительно важен на интуитивных этапах проработки образа и инсайта»⁵⁴. Однако не все исследователи разделяют интерес к бессознательному. Так, Н.А. Книгин в своем построении духовного мира человека отказывается от категории бессознательного, сосредотачиваясь на структуре сознания⁵⁵.

⁵³ Цурганова Е.А. Субъективная парадигма // Западное литературоведение XX века. С. 393. Мы используем термины, примененные автором статьи к восприятию текста с ссылкой к Д. Блейху (Bleich D. Subjective criticism. Baltimore; London, 1978. 309 p. С. 264), предмет исследования которого – психоаналитическая суть литературной деятельности: «В отличие от традиционного психоанализа, сосредоточившегося на подсознательной активности автора произведения и его персонажей, Б. фокусирует внимание на подсознании читателя, воспринимающего текст». Цурганова Е.А. Блейх Дэвид // Западное литературоведение XX века. С. 62.

⁵⁴ Столетов А.И. Онтология художественного творчества. Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/ontologiya-hudozhestvennogo-tvorchestva> (дата обращения: 24.10.2015).

⁵⁵ На I, витально-биологическом уровне возникают исходные условия для формирования духовного мира. Когнитивные (познавательные) способности сводятся лишь к ощущениям и восприятиям. Здесь еще нет рефлексии (осознания мира и себя в нем). Это только чисто природный, предсознательный и преддуховный уровень. Способность чувствования элементарна. Она заключается в переживании таких состояний, как голод, боль, удовольствие, страх и т.п. Здесь же формируются фундаментальные потребности: в сохранении и продолжении жизни, в самоутверждении. Возникает природная, общебиологическая память. Этот уровень характерен для всего живого.

II уровень – витально-экзистенциальный (где жизнь понимается как существование). Здесь происходит, во-первых, расширение когнитивных способностей. Это уже более развитые функции: мышление, знания, язык. Формируются способности созерцания. Сфера чувствования обогащается: появляются сложные эмоции: любовь, ответственность, долг. Возникает воля и человек способен переживать себя человеком. Что касается потребностей, то они приобретают специфически-человеческие, экзистенциальные черты: познание мира и персонализация, т.е. потребность в том, чтобы меня признали личностью, уважали. Здесь возникает духовность как индивидуальная субъективность.

III уровень – экзистенциально-социальный (главный смысл существования человека – его бытие в обществе) полагается Духом как свободный мир. В когнитивной сфере возникает социальная память (объективный Дух). Формируется сфера социального чувствования (альтруизм, гуманизм, сознание общественного долга). Появляется личность, способная быть свободной. Потребности имеют историю, могут развиваться в истории. Возникает самосознание рода, общение, диалог между "Я" и "Ты". Человек переживает себя социокультурным существом. Он устремляется в своих потребностях к объективному Духу – культуре, попадая, тем самым, в сферу свободы или выбора. Возникает мир идеальных сущностей, символов, что расширяет область объективного Духа. Созерцание, мышление, чувствование становятся взаимопроницаемыми.

В отношениях сознательного и бессознательного, в целом в отношениях «автор – текст» проявляется такое свойство творческого процесса, как *жертвенность*. Например, она оказывается встроенной в цепочку рассуждений Юнга об акте создания произведения: «Ибо искусство прирождено художнику как инстинкт, который им овладевает и делает его своим орудием. То, что в первую очередь оказывается в нём субъектом воли, есть не он как индивид, но его произведение. В качестве индивида он может иметь прихоти, желания, личные цели, но в качестве художника он есть в высшем смысле этого слова “Человек”, коллективный человек, носитель и ваятель бессознательно действующей души человечества. В этом его *officium* бремя, которое нередко до такой степени перевешивает остальное, что его человеческое счастье и всё, что придаёт цену обычной человеческой жизни, закономерно должно быть принесено в жертву» («Психология и поэтическое творчество», 1930)⁵⁶. О жертвенности как одном из аспектов искусства размышлял и Волошин, хотя эта идея не стала одной из магистральных в его собственном творчестве. Для него очевидной была жертвенность индивидуального бессознательного, в целом творческой личности в пользу объективного мира. Так, выступая в роли литературного критика, Волошин писал об Э. Верхарне: «дидактическая и рассудочная область его поэзии всегда строится на материалистической науке; но подсознательный лиризм его глубоко религиозен, волна энтузиазма, возникающая и бьющая в нем при жертвенном погружении духа в сущность явлений внешнего мира, роднит

IV уровень – первичной интегративной духовности. Человек обретает здесь личную свободу. Он способен ориентироваться в нормах и запретах; сознание направляется на ритуал. Здесь сменяются познания, чувства, потребности (1 – 3). Возникает духовность как мир устремлений к ценностям. Человек отождествляет себя с миром трансцендентным (запредельным), пытается решить проблемы собственного бытия через создание новой системы ценностей.

V уровень – аксиологический (ценностный) уровень высшей духовности. Сознание человека устремляется к Абсолюту, к познанию его, слиянию с ним. Это – высший пункт нашего развития, здесь возникают философия и религия. Философия стремится понять бесконечное существование, но не слиться с ним. Религия же призывает к тождеству с высшим миропорядком. Формируются высшие атрибуты человеческой духовности – идеальные верования, предельные проблемы, вопрос о смысле бытия. Мы становимся способными переживать себя в качестве надприродного, надсоциального существа (сакрального, таинственного). В религиозной философии возникает идея Бого-человека (Вл. Соловьев, Н. Бердяев). Здесь и наступает исторический синтез сознания и человеческой духовности. См. об этом: *Книгин А.Н.* Проблемы сознания. Томск: Изд-во Том. унт-та, 1992. С. 11 – 12.

⁵⁶ Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество С. 116.

его с экстазами великих мистиков»⁵⁷. Зачастую проблема жертвенности является составной частью других вопросов – для Волошина более значимых. Идея жертвенности связана с народностью настоящего искусства. Волошин рассматривает проблему индивидуальности художника в связи с понятием народности в ряде статей: «Осколки святых чудес» (1904), «Индивидуализм в искусстве» (1906), «“Ярь”. Стихотворения Сергея Городецкого», «Организм театра» (1909), «Чему учат иконы?» (1914) и др. Художник должен отринуть индивидуализм, пожертвовать своим именем ради искусства: «Но индивидуальность должна преодолеть силу самосохранения и добровольной жертвой, добровольным отказом от своей личности найти свое высшее самоутверждение»⁵⁸. Из этого положения и вытекает превознесение Волошиным средневекового искусства: как правило, оно анонимно. Понятие жертвенности также возникает в контексте проблемы соотношения ролей автора и реципиента, проблемы восприятия текста: «Восприятие – это жертва. Нельзя быть потрясенным, не отдав душу свою целиком вихрю драматического действия»⁵⁹.

И Юнг, и Волошин, обратившись к бессознательному, приписывают творчеству свойства *сновидения*: «Великое произведение искусства подобно сновидению, которое при всей своей наглядности никогда не истолковывает себя само и никогда не имеет однозначного толкования. Ни одно сновидение не говорит: “ты должен”, или “такова истина”; оно выявляет образ, как природа выращивает растение, и уже нам предоставлено делать из этого образа свои выводы»⁶⁰. Однако Юнг, используя метафоры и сравнения, тем не менее, стремится к точности и раскрывает свой тезис, объясняя проводимую параллель между творчеством и сновидением их наглядностью, образностью. Волошин, напротив, не имеет такой цели и не дает разъяснения

⁵⁷ Волошин М.А. Эмиль Верхарн // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 4. Переводы / Сост. А.В. Лавров; подготовка текста и коммент. П.Р. Заборова, М.Ю. Кореневой, Д.В. Токарева. М.: Эллис Лак, 2006. С. 19.

⁵⁸ Волошин М.А. Индивидуализм в искусстве // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 65.

⁵⁹ Волошин М.А. Разговор о театре // Там же. С. 197.

⁶⁰ Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. С. 118.

своим положениям, о чем свидетельствуют статьи «Аполлон и мышь» (1911), «Театр как сновидение» (1912/13), набросок «Об оккультизме» (б/д).

Онейрический компонент как явление подсознания или сверхсознания настолько актуализирован в модернистском искусстве, что ряд текстов эту специфику художественного восприятия воспроизводит самой своей природой⁶¹. Текст становится сновидческим пространством, содержание – виртуальной реальностью, «четвертым измерением», в которое погружен «воспринимающий субъект» и в котором разворачивается экзистенциалистские мотивы⁶². Примером могут послужить целиком «Котик Летаев» (1917 – 1918, 1922) А. Белого, целиком «Чертухинский балакирь» (1926) С. Клычкова, сознание Парнока в «Египетской марке» (1927) О. Мандельштама, произведения В. Розанова, сновидческая реальность прозы А. Ремизова и др. Речь идет не о сновидении как фрагменте или жанре, а о специфике творческой рецепции и сновидческой поэтике, выраженной прежде всего в фонетике, ритме, синтаксическом построении фразы, лейтмотивности, сюрреалистической, импрессионистической образности, версейности абзацев или мозаичности минимальных эпизодов – «камушках и лоскутках»⁶³ текста. Сопоставление сна и текста – тема научных изысканий В.П. Руднева. Как он пишет: «Сновидение более отчуждено от сознания человека, чем его личные воспоминания. Оно представляет собой текст. Текст взывает к своему пониманию и, стало быть, истолкованию»⁶⁴. Эстетическая перспективность соположения сна и текста отмечена Н. Нагорной: «Добавим, что в постмодернистской литературе, манипулирующей разными культурными кодами, снимается оппозиция жизни и текста. Не только культура и текст ставятся на один уровень, но и

⁶¹ О сновидческой поэтике: сб. «Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения». М.: Гос. музей изобраз. искусств им. А. С. Пушкина, 1993. 280 с.

⁶² Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. М.: МАКС-Пресс, 2006. С. 22, 23.

⁶³ Ремизов. А.М. Взвихренная Русь. М.: Советский писатель, 1991. С. 70.

⁶⁴ Руднев В.П. «Толкование сновидений» (1899) // Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2001. С. 478.

реальность и текст, соответственно, сон и текст. Поэтому по отношению к ней можно говорить не только о тексте сна, но и о сне как о тексте»⁶⁵. Проблема сновидения и творчества отмечена и И.Б. Ничипоровым в статье «Миф об Андрее Белов в художественном сознании М. Цветаевой» (2002): «В цветаевском контексте сновидческое пространство увидено как инобытие поэта (цикл “Бессоница”, 1916), как мифопорождающее начало (“Стихи к Блоку”), путь к преодолению “разрозненностей” в пространстве и времени (цикл “Провода”, 1923), но при этом – и как предельная обнаженность внутренней сущности»⁶⁶.

Философия творчества выделяет классическую и неклассическую парадигмы художественности⁶⁷, сущностная разница которых заключается во *взаимоотношениях автора и субъекта восприятия*. Неклассическая парадигма предполагает расширение роли реципиента. В.И. Тюпа считает, что в неклассической парадигме «художественная деятельность мыслится отныне деятельностью, направленной на чужое сознание; истинный предмет такой деятельности – ее адресат, а не объект воображения или знаковый материал текста. Субъект художественной деятельности <...> это организатор коммуникативного события»⁶⁸. Суть смены парадигмы в изменении главного вопроса художественного произведения: не «что хотел сказать автор?», а «как мы понимаем это произведение?», «что мы видим в нем?». Эта проблема поднималась и Волошиным в статьях «Разговор о театре» (1907), «Осколки святых чудес» (1908), «Организм театра» (1910). В нашей диссертации взглядам Волошина на рецепцию текста, на соотношение авторского и читательского восприятий отведен специальный фрагмент. Априори отметим следующее: в связи с образом читателя возникают категории понимания и восприятия, роль которых Волошин значительно

⁶⁵ *Нагорная Н.А.* Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. С. 25.

⁶⁶ *Ничипоров И.Б.* Миф об Андрее Белов в художественном сознании М. Цветаевой // Кафедральные записки: Вопросы новой и новейшей русской литературы / Отв. ред. Н.М. Солнцева. М.: Изд-во МГУ, 2002. С. 89.

⁶⁷ *Тюпа В.И.* Литература и ментальность. М.: Вест-Консалтинг, 2009. С. 84-98

⁶⁸ *Тюпа В.И.* Художественный дискурс (введение в теорию литературы). Тверь: ТвГУ, 2002. С. 56.

расширяет, предвосхищая идеи рецептивной эстетики, в частности Г.Р. Юсса. Выше упоминалось имя Д. Блейха, с которым связаны понятия «субъективная критика», «субъективная парадигма». По Блейху, отношение читателя к произведению проходит через отклик, иначе – символизацию им текста, далее через интерпретацию – ресимволизацию отклика; «в акте критики, т.о., происходит интерпретация интерпретации»⁶⁹. Мы можем заключить, что позиция Волошина предварила вопросы, востребованные в последующей теории литературы.

Таким образом, мы выделили ряд проблем в философии творчества, к которым в своих статьях и лирике обращается Волошин, а именно бессознательное, источники творчества, цель творчества, ценностная иерархия автора, соотношение автора и реципиента, синтез. В данном параграфе нашей целью было кратко охарактеризовать их традиционное понимание философией и отметить, какие аспекты этого круга проблем актуализируются в работах Волошина. Во второй главе эти вопросы будут рассмотрены подробно, а также мы обратим внимание на такие проблемы как плагиат, игровая сторона творчества, связь творческого, бессознательного и детских игр. Они не были выявлены как ключевые при общем обзоре выбранных нами работ о сущности творческого процесса, однако являются важной составной частью концепции Волошина.

1.3. Суть культур Запада и Востока в восприятии Волошина

Для понимания мотивации взглядов Волошина необходимо осмыслить его восприятие главного, насущного в художественных, философских ценностях Запада и Востока. В эстетических рецепциях Волошина особо отметим его сопоставление западного и восточного понимания творчества, что явилось темой его статей «Скелет живописи» (1904), «М.С. Сарьян» (1913).

⁶⁹ Цурганова Е.А. Субъективная критика // Западное литературоведение XX века. С. 392.

Мифологема Востока в творчестве Волошина – предмет диссертационного исследования В.Д. Шабашова «Образ Востока в творчестве Максимилиана Волошина» (2007). В своих рассуждениях мы опираемся на названное сочинение, однако отмечаем, что наше внимание сосредоточено на роли Востока в творческой концепции Волошина, прежде всего на восточном мировоззрении, как его понимал Волошин.

Исследуя процесс формирования образа Востока в творчестве Волошина, автор диссертации В.Д. Шабашов приходит к выводу, что мифологема Востока в его творчестве «формировалась в русле культуры эпохи, с характерным ей свойством поиска новых путей познания и выражения, под влиянием восточной философии, зачастую воспринятой посредством европейской ориенталистской культуры, работ Соловьёва и Ницше, в которых Восток представлял собой религиозно-философскую категорию, а также, главным образом, под влиянием религиозно-философских учений Блаватской (теософии) и Р. Штайнера (антропософии), построенных на синтезе восточной и христианской философии»⁷⁰. Названные работы, по нашему мнению, помимо влияния на формирование мифологемы Востока в творчестве Волошина, становятся творческим импульсом и материалом для концепции творчества Волошина в целом. Этот вопрос рассмотрен нами в следующих главах.

По Шабашову, мифологема Востока у Волошина связана с мотивами «блуждания духа» и «обители первоначального знания и первобытной гармонии человека и Космоса», а собственно образу Востока придана мистериальность и литургичность. Мы считаем, что выделенные автором положения характерны в целом для творчества Волошина и составляют особое направление его философской мысли. Подчеркнем: не мифологема Востока способствует формированию идей единства человека и космоса, поиска истины, а эти идеи воплощаются через образ Востока. Тем не менее,

⁷⁰ Шабашов В.Д. Образ Востока в творчестве Максимилиана Волошина. Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/obraz-vostoka-v-tvorchestve-maksimiliana-voloshina>. (дата обращения: 24.10.2015).

данная зависимость не универсальна и те же идеи рассматриваются и в связи с антропософией Волошина.

Противопоставление культурных ментальностей Востока и Запада традиционно⁷¹. Волошин, выступая в роли художественного критика, подчеркивает различие между заимствованием восточных сюжетов и тем и использованием восточных методов творчества. Рассуждая о романтизме в живописи («М.С. Сарьян», 1913)⁷², он приходит к заключению, что восточные сюжеты и темы свидетельствуют не о тесном взаимодействии западной и восточной культур, а, напротив, об омертвлении корней, потери органической связи Востока и Запада. В ориентализме (*orientalis* лат. восточный) Волошин усматривает лишь внешнее восприятие Востока: «Ориентализм был одним из частных проявлений романтизма. Возникновение “ориентализма” в искусстве обозначает тот исторический момент, когда органическая, растительная связь Запада с Востоком порывается. Ориентализм – это взгляд на Восток со стороны, глазом постороннего наблюдателя»⁷³. Делакруа, Декан, Фромантен «могут давать хорошие, иногда даже гениальные “куски живописи”, но в них нет корней, пьющих от живых вод своей прародины»⁷⁴. Волошин акцентирует внимание на отсутствии истоков восточной ментальности в культуре Европы, хотя сам Восток как образ вошел в эту культуру. Например, Ф. Бейль пишет о картинах Т. Шассерио, находившегося под влиянием Делакруа: «Шассерио очень привлекал Восток – один из любимейших сюжетов романтиков: “Здесь в самом деле все большое, богатое, плодородное, как в Средние века, это иное поэтическое море”, – писал Виктор Гюго в предисловии к Восточным

⁷¹ «В дихотомии Восток – Запад русское сознание сосредотачивается не на географических реалиях, а на философии отношения к миру: поэтому образ Востока — это не столько географическая Азия, сколько особый менталитет, направленный на самопознание и гармонию с миром». *Шабашов В.Д.* Образ Востока в творчестве Максимилиана Волошина. Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/obraz-vostoka-v-tvorchestve-maksimiliana-voloshina>. (дата обращения: 24.10.2015).

⁷² Волошин лично познакомился с художником М.С. Сарьяном и написал данную статью о нем для журнала «Аполлон», однако упоминал о нем ранее в статье «Товарищество московских художников» (1911).

⁷³ *Волошин М.А.* М.С. Сарьян // *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 150.

⁷⁴ Там же. С. 150.

мотивам»⁷⁵. Ориентализм в приведенной цитате скорее свидетельствует о декоративности восточной образности, чем о передаче изначальной культурной связи Востока и Запада. Согласно Волошину, необходимо «постигать методы восточного творчества»⁷⁶ ради возрождения утраченной органической связи Востока и Запада, которая воплощена, по мнению Волошина, в картинах французских импрессионистов. Этот тезис Волошин реализовал в своих акварелях и пейзажно-философской лирике, что становится предметом нашего внимания во второй главе.

Отметим, что из европейского ориентализма как взгляда со стороны Волошин исключал импрессионистское художественное сознание. Так, он писал: «Если ориентализм в европейском искусстве является симптомом омертвления старых корней, связывавших Европу с мусульманским Востоком, то импрессионизм говорит о корне, переброшенном на дальний Восток. <...> Импрессионизм был исторически ключом ко многим замкнутым тайникам азиатского искусства. Благодаря ему симфонии полных тонов, давно открытые чувственной интуицией Востока, стали доступны европейскому сознательному восприятию»⁷⁷. Импрессионисты, по мнению Волошина, построили мост между западной и восточной культурой. Тем не менее, Волошин остается верен своему компилятивному, парадоксальному мышлению: воспринимая восток через труды европейцев, он отчуждался от европейского ориентализма.

Однако восточный менталитет не становится доминантным в философии творчества Волошина и в его лирике. Черта его интеллектуального постижения картины мира – это синтез. Впечатления от

⁷⁵ Бейль Ф. Понять живопись в музее Орсе. Paris: ADAGP, 2012. С. 14.

⁷⁶ Волошин М.А. М.С. Сарьян. «Для Волошина значимым становится противопоставление романтической и неоромантической традиции в восприятии Востока европейцами: в контексте формирования нового искусства он отвергает романтический канон стилизации и внешней изобразительности, полагая более важным использовать в создании произведений сами принципы восточного миропонимания. Стоит особо подчеркнуть, что мусульманский Восток полагался Волошиным утраченным в качестве основы для творчества: оплотом восточной философии и культуры для него являлись Китай, Индия и Япония». Шабашов В.Д. Образ Востока в творчестве Максимилиана Волошина. Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/obraz-vostoka-v-tvorchestve-maksimiliana-voloshina>. (дата обращения: 24.10.2015).

⁷⁷ Волошин М.А. М.С. Сарьян. С. 158.

путешествия на Восток⁷⁸ вдохновляли Волошина на изучение европейской культуры; его цель – не выбрать, а узнать свое среди различных принципов западного творчества: «Полгода, проведенные в пустыне с караваном верблюдов, были решающим моментом моей духовной жизни. Здесь я почувствовал Азию, Восток, относительность европейской культуры <...> Здесь же создалось решение на много лет уйти на запад, пройти латинскую дисциплину формы»⁷⁹. Такова парадоксальная манера Волошина – приблизившись к Востоку, отправиться на Запад, чтобы вновь вернуться, сопоставляя их культуры, принципы и методы творчества. Отмечаем высказанную Шабашовым мысль: образы и идеи буддистского и индуистского искусства Волошин «переосмысливает в русле русской философской и литературной традиций» и согласно «собственным эстетическими убеждениям»⁸⁰. Таким образом, результатом все же становится создание нового, что является целью в западном понимании творчества⁸¹.

Есть основания полагать отношение Волошина к восточному и европейскому искусству включенным в евразийское пространство русской литературы. Его евразийство, на наш взгляд, имеет эстетическую суть, восточные методы творчества, особенности культуры Востока – предметы его пристального внимания. Тогда как в сознании А. Белого сложилась антитеза Востока и России (как Запада и России), им остро переживается

⁷⁸ Волошин путешествовал в составе изыскательной партии В.О. Вяземского по среднеазиатской пустыне в 1900. *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 767.

⁷⁹ *Волошин М.А.* Автобиография // Воспоминания о Максимилиане Волошине / Сост. В.П. Купченко и З.Д. Давыдов. М.: Сов. Писатель. 1990. С. 37.

⁸⁰ *Шабашов В.Д.* Образ Востока в творчестве Максимилиана Волошина. Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/obraz-vostoka-v-tvorchestve-maksimiliana-voloshina>. (дата обращения: 24.10.2015). Стоит отметить, что данный метод, заключающийся в использовании известных образов и наполнении их новым содержанием, характерен для Волошина, применяет он его и к античным мифам, и к образам, заимствованным у других авторов (см.: Глава II, параграф «Интеллектуальная мотивация происхождения образа»).

⁸¹ Как пишет Столетов: «Для западного мышления творческий процесс предстает как процесс порождения нового. При этом "вектор" процесса направлен от небытия к бытию. Творчество означает либо порождение принципиально нового сущего, либо качественное расширение имеющегося бытия. В ходе творчества происходит "мультипликация", умножение разнообразия форм сущего. Для Запада творчество есть "жизненный порыв" (термин Бергсона), борьба с энтропией. В любом случае, "новое" относится западной мыслью к бытию возникающему и становящемуся. Уход в небытие однозначно понимается как разрушение». *Столетов А.И.* Онтология художественного творчества. Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/ontologiya-hudozhestvennogo-tvorchestva> (дата обращения: 24.10.2015).

туранская угроза, проросшая в западноподобный Петербург⁸², он видит в «монголе» врага («Первое свидание», 1921). Очевидно влияние В.С. Соловьева и его идеи евразийского единства на восприятии Волошиным Азии. Именно как Азия предстает Восток в политическом и религиозном плане в поэзии Волошина («Европа», 1918). В воззрениях В.С. Соловьева Восток опасен христианской России: в «Панмонголизме» (1894) высказаны предчувствия «апокалиптического поворота судьбы России в ее “евразийском” доме»⁸³, но он стремился к разрешению противоречий Востока и Запада через их единство в Российской всепримиряющей империи, которая не может быть как исключительно восточной, так и исключительно западной (статья «Мир Востока и Запада», 1896). В. Хлебников – пример геополитического евразийства⁸⁴, Н. Клюев – религиозного и культурологического⁸⁵.

Если исходить из того, что «Запад и Восток предстают для Волошина как совершенство формы (Запад) и совершенство содержания (Восток)» и «любование формой типично для ”европейских” стихов Волошина»⁸⁶, то примером подобного идеального синтеза сам Волошин считал трагедию П. Клоделя «Отдых седьмого дня» (1896) и книгу стихов Клоделя «Познание Востока» (1907): «Идеологии Запада и Востока органически переплелись и сочетались в этой трагедии. Эсхил и Конфуций, Плотин и Лао-Тзе»; «Такого сознания земли и своей сыновности до сих пор не было ни у кого на Западе»⁸⁷. «Сыновность» – так Волошин обозначает чувство человека к матери-земле, единство с ней, оно выделяется им как один из главных

⁸² *Топоров В.Н.* О романе Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере в «евразийской» перспективе // Евразийское пространство: Звук, слово, образ / Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 181 – 225.

⁸³ *Топоров В.Н.* О романе Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере в «евразийской». С. 185

⁸⁴ *Баран Х., Парнис А.Е.* Анабасис Велимира Хлебникова: Заметки к теме // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. С. 267 – 298; *Парнис А.Е.* Евразийские контексты Хлебникова: от «калмыцкого мифа» к мифу о «единой Азии» // Там же. С. 299 – 345.

⁸⁵ *Солнцева Н.М.* Персия в сознании поэтов Серебряного века // Сергей Есенин: Диалог с XXI веком: Сб. научных трудов. ИМЛИ РАН / Отв. ред. О.Е. Воронова, Н.И. Шубникова-Гусева. М. Константиново – Рязань: б/и, 2011. С. 289 – 306.

⁸⁶ *Шабашов В.Д.* Образ Востока в творчестве Максимилиана Волошина // Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/obraz-vostoka-v-tvorchestve-maksimiliana-voloshina>. (дата обращения: 24.10.2015).

⁸⁷ *Волошин М.А.* Поль Клодель // *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т.3. С. 132.

принципов восточного мировоззрения: «Японское искусство никогда не знало ни темной замкнутости комнаты, ни тяжелой высокой мебели, скрадывающей фигуры. Сиденье на полу – постоянное соприкосновение с землей – в этом тайна интимности Востока, тайна той утонченности сношения человека с человеком, которая так малопонятна нам, привыкшим к грубым формам европейской вежливости»⁸⁸. Волошина привлекает в восточной ментальности, во-первых, ее сенсуальность, во-вторых, отказ от индивидуализма, в-третьих, органичность связи «искусство – мир»: «Обладая творчеством только в области чувства, Восток знает полное слияние искусства и жизни. Там нет патетических взлетов в небо отдельных индивидуальностей, но весь строй бытия залит прозрачной влагой красоты, неотделимой от религиозного и общественного чувства»⁸⁹. Такое понимание содержания восточного искусства коррелирует с его взглядами на проблему соотношения индивидуального, личного и коллективного в искусстве в целом. Подобное единство, по Волошину, не понятно европейцу, но оно обладает особой красотой, которая говорит с бессознательным человека. Европейское искусство, как полагает Волошин, играет массой и количеством, а восточное обладает строгой сдержанностью в средствах и щедростью в достижении нужного эффекта.

Взгляды Волошина на ориентализм европейца и его понимание сути восточного искусства соотносимы с выводами современных научных трудов. Согласно положениям диссертации Столетова, восточное понимание предполагает интерпретацию творчества как «самосовершенствование, приобщение к истинно сущему, устранение кармической энергии, порождающей новые воплощения сознания. Для восточной мысли наша жизнь и есть творчество, постоянно новая реальность конкретного опыта <...> Творчество подобно выращиванию, идет ли речь о человеческой жизни

⁸⁸ Волошин М.А. Скелет живописи // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 12.

⁸⁹ Волошин М.А. М.С. Сарьян // Там же. С. 152.

или о произведении искусства»⁹⁰. Последнее утверждение коррелирует с растительной метафорикой, которая преобладает при описании Волошиным процесса творчества.

Идея жизни как творчества также значима для нашего исследования, однако идея жизнетворчества у младших символистов подразумевает иное: общая формулировка тезиса «жизнь есть творчество» предполагает различный смысл. Западное и восточное понимание жизни как творчества не совпадают. Жизнетворчество младосимволистов подразумевает создание мифов, творчество – это воображение, фантазия, обращенная не столько к себе, сколько к другим, и направленная на преобразование реальности, тогда как на Востоке под творчеством, в первую очередь, подразумевается самосовершенствование и уход от низшей реальности к высшей, к Единому, к пустоте. Безусловно, Волошин в своем творчестве стремится к обогащению своего внутреннего мира, но воздействие на других все же приоритетно, о чем свидетельствуют его взгляды на отношения «автор – читатель»⁹¹, его литературно-критическая деятельность. Кроме того, сам символ⁹² рассматривается как принцип искусства, отображенный в «мистерии Востока» Волошина.

Влияние западного менталитета можно усмотреть в использовании Волошиным в своих статьях и стихах научных знаний⁹³. Возможно, для творческого процесса точнее определение «умственное созерцание, или интуиция идей»⁹⁴. Приверженность творческой личности к технике и науке рассматривается в философии как черта западного мировоззрения: «Для Запада творчество системно, для Востока – органично со всеми

⁹⁰ *Столетов А.И.* Онтология художественного творчества. Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/ontologiya-hudozhestvennogo-tvorchestva> (дата обращения: 24.10.2015).

⁹¹ Глава II, параграф «Гендерный аспект рождения и рецепции текста».

⁹² «<...> универсальная идея должна выражаться не через живописание действительности, а через её отображение в универсальных символах – в этой двойной универсальности (плана содержания и плана выражения) видится Волошину возможность достичь всеохватности (соборности) искусства». *Шабашов В.Д.* Образ Востока в творчестве Максимилиана Волошина. Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/obraz-vostoka-v-tvorchestve-maksimiliana-voloshina>. (дата обращения: 24.10.2015)

⁹³ Глава III, параграф «Научная мысль в поэтическом тексте».

⁹⁴ *Исаев С.Г.* Понятие выразительности в теоретических исканиях начала XX столетия. С. 224.

вытекающими отсюда последствиями, начиная с отношения к природе и жизни и заканчивая предпочтениями в методологии. Это объясняет приверженность Востока эстетическому опыту, предпочтением художественного и религиозного планов творчества научному и техническому»⁹⁵.

Итак, мы выделяем следующие принципы восточного искусства, которые находят отклик в сознании Волошина и воплощены в его творчестве: 1. естественность, связь с природой; 2. гармония с миром, единство со всем сущим; 3. отказ от индивидуализма; 4. экономия выразительных средств. 1,2,3-й пункты взаимообусловлены и вытекают один из другого. Тесная связь с природой предполагает поиск гармонии с ней и всем миром, что в свою очередь обуславливает отказ от собственного ради общего. Западное понимание творчества реализовано Волошиным в следующих положениях: 1. творчество как создание нового; 2. использование научных сведений.

Таким образом, Волошин, решая в своей творческой концепции проблему дихотомии Востока и Запада, остается верен ключевому принципу своей жизни и творчества – синтезу.

1.4. Эстетические воззрения Волошина и современные ему концепции творчества

1.4.1. Интерпретация теоретических положений символизма и акмеизма

Исследователи отмечают особое положение Волошина в круге писателей-символистов Серебряного века. С одной стороны, В.Б. Жарких в исследовании «Умозрение в словах и красках: М.А. Волошин» (2008) символизм Волошина рассматривает как более высокую степень понимания

⁹⁵Столетов А.И. Онтология художественного творчества. Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/ontologiya-hudozhestvennogo-tvorchestva> (дата обращения: 24.10.2015).

им сути поэтического творчества: «<...> в переходе Волошина от импрессионизма к символизму надлежит видеть не смену вкусовых пристрастий, но результат осмысления художественного творчества, более глубокого постижения его законов»⁹⁶. А.В. Лавров, акцентируя внимание на роли мировоззрения в поэзии Волошина, пишет: «В стихотворчестве для Волошина главное – мировоззрение поэзии (опять же – специфическая символическая особенность, отличающая преимущественно представителей “второй волны” этого течения)»⁹⁷. С другой стороны, Л.А. Колобаева, воспринимая Волошина как «участника символистского движения», полагает, что его поэзия – уже «следующий момент русской поэтической культуры, постсимволизм или по меньшей мере существенный сдвиг в его сторону»⁹⁸. С.М. Заяц, описывая в статье «Лик М. Волошина и эстетика символизма» (2013) роль символизма в творчестве поэта, ставит акцент на понимании им сути символа, отличной от укоренившихся в символизме представлений: «Во-первых, символизм Волошина возвращен на импрессионизме, который научил его очень точно и ярко передавать свои впечатления, и на творчестве французских парнасцев – Т. Готье, Ж.-М. де Эредиа, у которых Волошин заимствовал любовь к форме, к безупречной форме. Во-вторых, во взглядах и художественных поисках Волошина не было полного совпадения с символистами. Он расходится с символистами во мнениях о самом понятии символа, в котором он видел отражение действительности, причем мистика тесно переплеталась с реализмом»⁹⁹. Существует и категоричный взгляд на его поэзию. В книге «Писательская судьба М. Волошина» (1926) Е. Ланна, автор рассуждает о его связях с символизмом как временном отрезке его творческого пути: «<...> символизм для него – какая-то временная остановка, поэт неустанно изживает

⁹⁶ Жарких В.Б. Умозрение в словах и красках: М.А. Волошин. М.: Штрих+, 2008. С. 144.

⁹⁷ Лавров А.В. Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина // Русские символисты: этюды и разыскания / Лавров А.В. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. С. 244.

⁹⁸ Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Изд-во Московского ун-та, 2000. С. 228.

⁹⁹ Заяц С.М. Лик М. Волошина и эстетика символизма. С. 75.

символизм и в этих “своих мыслях” прорубает себе шире и шире выход за его пределы»¹⁰⁰.

Место эстетики Волошина в теории символизма, развернутой младосимволистами, выявляется через контекст. Мы не претендуем на описание взглядов символистов в целом и акцентируем внимание на тех константах символистской эстетики, которые актуальны для характеристики мировоззрения Волошина: гностика, бессознательное, символ, реализм, память, слово, металитературность.

А. Белый обращается к философии творчества, определяя символизм как ключевое течение. Сфера наших интересов значительно уже свода аспектов, составивших его эстетическую систему. Поскольку в эстетике Волошина сложились свои представления о творческом акте как *поэтической гносеологии*, нас интересует взгляд А. Белого на соположение поэзии и познания. В статье «Эмблематика смысла» (1909) он объединяет философию и творчество в единую парадигму путем слияния понятий «смысл» и «ценность»: «Но если смысл определить ценностью, то падают твердыни теоретической философии, мировоззрение становится творчеством; философские системы приобретают символический характер; в познавательных терминах символизируют они представление о ценности и смысле жизни»¹⁰¹. Речь идет о символистской гносеологии, категория «ценность» в творческом процессе соответствует «познавательным» терминам в философских системах. Понимание категории «ценность» как объединяющего фактора позволяет Белому утверждать, что «теоретическая философия через метафизику все более и более переходит в теорию творчества; искомая нашей эпохой теория творчества была бы в сущности теория символизма»¹⁰². Граница между творчеством и познанием, таким образом, упраздняется. В статье «Проблема культуры» (1909) Белый также

¹⁰⁰ «...Темой моей является Россия»: Максимилиан Волошин и Евгений Ланн: Письма. Документы. Материалы. С. 135.

¹⁰¹ Белый А. Эмблематика смысла. Предпосылки к теории символизма. С. 25.

¹⁰² Там же. С. 27.

обращается к этому аспекту философии творчества и пишет о преобразующей миссии творчества: «Символизм подчеркивает примат творчества над познанием, возможность в художественном творчестве преобразовать образы действительности»¹⁰³. По сути, он развивает идеи, изложенные им в статье «О теургии» (1903)¹⁰⁴. Особенно его теория символизма коррелирует с современной ему теорией познания¹⁰⁵ в статье «Смысл искусства» (1907, опубликовано в 1910).

В художественной гносеологии Волошина существенна гендерная коннотация¹⁰⁶. Он стремится к разрешению задачи: насколько поэзия способна раскрыть тайны Эроса (впоследствии в его статьях – любви). Его тезы о креативных возможностях поэта развиваются в пределах понимания символиста как, во-первых, интеллектуала, антологиста, собирающего мудрость о мире, и во-вторых, восприимчива внеземного банка знаний (Акаши). Волошин вычленяет познание и любовь как две силы творческой воли, о чем его статья «Демократизация искусства» (1917). Познание и любовь предстают как две стороны одной медали. Процесс познания связан Волошиным с *творческой волей*, но при этом противопоставлен *творческому акту*, так как творчество создает, а познание разлагает уже созданное, поэтому разум – ключевой инструмент познания – «есть творчество навыворот» (Т. 2. С. 9). Таким образом, именно любви, а не познанию, придается смысл иницирующего начала. Через любовь творчество преобразует мир, решая, по сути, теургическую задачу. Однако и гносеология – условие теургии. Теургическое, жизнетворческое начало

¹⁰³ Белый А. Проблема культуры // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 22.

¹⁰⁴ «Белый живет в кругу эстетических идей Вл. Соловьева; его работа – смелый вывод из статей учителя “Красота в природе” и “Общий смысл искусства”. <...> Но философ полагал, что преобразование мира силой человеческого творчества и красоты, творимой искусством, может произойти только “в конце всего мирового процесса”. Белый поступает решительнее: он верит в наступление новой вселенской эпохи, появление нового, перерожденного человека. Его статья – манифест символистского движения. Мережковский, Брюсов, Блок – и особенно Вячеслав Иванов, объединены идеей *теургического искусства*». Мочульский К. Андрей Белый. Томск: Водолей, 1997. С.48.

¹⁰⁵ «Школа Виндельбанда, Риккерта и Ласка признает примат творчества над познанием». Там же. С. 87.

¹⁰⁶ Глава II, параграф «Гендерная мотивировка творческого акта».

объединяет Волошина с младшими символистами¹⁰⁷. По замечанию комментаторов собрания сочинений Волошина: «От себя Волошин привносит проблему “символа, в котором закристаллизовалась эпоха”, требования жизнетворческого (“теургического”) символизма. Именно этот пафос объединяет Волошина с Вяч. Ивановым, Андреем Белым, Блоком – русскими “младшими” символистами <...> В этом течении Волошин занимал особое положение, и как раз его преимущественный интерес к исторической феноменологии культуры <...> сближает его с будущими акмеистами»¹⁰⁸. Сама же по себе гносеология – цель символистского миропонимания в целом. Рассуждая о познании как ценности символизма, М.В. Яковлев обращается к статье П. Флоренского «Иконостас» (1918 – 1922), в которой применяет задачу познания мира и его художественного отражения к живописному символизму. Отметим также вывод Яковлева об «объективном принципе» познающего символизма в отличие от «субъективного принципа импрессионизма»¹⁰⁹.

Общим для символизма и теории творчества Волошина становится «внимание к иррациональной составляющей творческого процесса и попытки обнаружить таинственные, “не от мира сего” начала бытия»¹¹⁰. В критическом наследии Волошина эти особенности отразилась в 1) его выводах об участии бессознательного в творческом акте; 2) его понимании символа.

В контексте символистских представлений о бессознательном волошинское отношение к роли *сознательного и бессознательного в творчестве* говорит о самостоятельности его эстетических взглядов и о независимости его творческих интенций от теоретических (в том числе

¹⁰⁷ Поэт как соработник Бога в преображении мира и обладатель тайного знания представлен в статье «О теургии» (1903) А. Белого, реферате А. Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910), «Заветах символизма» (1911) Вяч. Иванова.

¹⁰⁸ *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 525.

¹⁰⁹ *Яковлев М.В.* Андрей Белый как теоретик неоапокалипсиса // Русское литературоведение XX века: Имена, школы, концепции. С. 149.

¹¹⁰ *Димитриева В.Н.* Мифореализм «без берегов»: к вопросу о наследовании литературой свойств мифа // Миф, фольклор, литература: эстетическая проекция мира. Русско-польский институт, Вроцлав, 2015. С. 17.

собственных) положений. Его поэзия свидетельствует о доминанте рационального в процессе создания стихотворения, хотя и в лирике, и в статьях именно бессознательное провозглашается главным источником творчества. Вместе с тем отметим, что в своей концепции творчества Волошин признает значительную роль и сознания, и реальности.

Белый наделяет творчество силой, превосходящей сознание. Поэтический язык, по мнению Белого, реализует не просто магическую функцию, но становится формой религиозного акта: «Поэтическая речь прямо связана с мифическим творчеством; стремление к образному сочетанию слов есть коренная черта поэзии. Реальная сила творчества неизмерима сознанием; сознание всегда следует за творчеством; стремление к сочетанию слов, а, следовательно, к творчеству образов, вытекающих из нового словообразования, есть показатель того, что корень творческого утверждения жизни жив, независимо от того, оправдывает или не оправдывает сознание это стремление. Такое утверждение силы творчества в словах есть религиозное утверждение; оно вопреки сознанию»¹¹¹. Волошин не отрицает магической силы слова. В стихотворении «Быть черною землей. Раскрыв покорно грудь...» (1906) слово имеет не просто заклинательную, но созидательную силу. Кроме того, в его поэзии можно встретить произведения, жанр которых обозначен как «заклинание»: «Заклятье о Русской земле» (1919), «Заклинание (от усобиц)» (1920), «Заклинание» (1929). Но отметим следующую коннотацию: поэзия через слова воплощает образы в реальность, теургически преображая, открывая фантазии и воображению дорогу в наш мир: «Когда говорим мы: это не облако, это – горный хребет, это – неведомый чертог невидимого града, мы притягиваем образы творчества к земле: здесь образы, удаляясь от музыки, становятся идеальнее, но, приближаясь к земле, они зрительно – видимо реальней <...> Здесь, как Адам, называем мы образы именами вещей. И образы фантазии населяют

¹¹¹ *Белый А.* Магия слов // *Белый А.* Символизм как миропонимание. С. 141–142. О понимании Волошиным магической силы слова: Глава III, параграф «“Внутренние” источники как маргинальный фактор в стихотворчестве М. Волошина»рп.

наш мир: так в искусстве начинается мифическое творчество: так в искусстве открывается вечная реальность <...>¹¹².

Символы позволяют поэту проникнуть в иную, истинную реальность, и в этой возможности (или способности) Волошин справедливо видит характеристику символистов. Так, Вяч. Иванов считал, что от реального поэт идет к реальнейшему («Две стихии в современном реализме», 1909). Реальнейшее, или иная реальность, для Волошина ассоциируется с вечным. Он пишет: «Быть символистом значит в обыденном явлении жизни провидеть вечное, провидеть одно из проявлений музыкальной гармонии и мира. Символ всегда переход от частного к общему. Поэтому символизм неизбежно зиждется на реализме <...>. Все преходящее для поэта есть напоминание, и все обыденные реальности будничной жизни, просветленные напоминанием, становятся символами»¹¹³ («Леонид Андреев и Федор Сологуб», 1907).

Приведенная цитата выявляет два принципиальных положения для Волошина:

1. *Реализм* – основа символизма. В статье «Анри де Ренье» (1910) Волошин описывает свое видение развития искусства на примере произведений Анри де Ренье: «Творчество Анри де Ренье представляет переход от символизма к новому реализму. Для нас, переживших и вступающих в новую органическую эпоху искусства, этот образец гармонического, строгого, последовательного превращения бесконечно важен <...> Этот нео-реализм, возникающий из символизма, конечно, не может быть похож на реализм, возникший на почве романтизма»¹¹⁴. Если символисты понимают символизм как вид мировоззрения, основу искусства («Символизм современного искусства не отрицает реализма, как не отрицает он ни романтизма, ни классицизма. Он только подчеркивает, что реализм,

¹¹² Белый А. Песнь жизни // Белый А. Арабески. М.: Мусагет, 1911. С. 56 – 57.

¹¹³ Волошин М.А. Леонид Андреев и Федор Сологуб // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6, кн. 1. Проза 1906 – 1916. Очерки, статьи, рецензии / Сост., подгот. текста А.В. Лаврова; коммент. Е.Л. Белькинд, А.М. Березкиной, О.А. Бригадной и др. М.: Эллис Лак, 2007. С. 96-97.

¹¹⁴ Волошин М.А. Анри де Ренье // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 3. С. 80.

романтизм и классицизм – тройственное проявление единого принципа творчества. В этом смысле всякое произведение искусства символично»¹¹⁵), то для Волошина реализм – фундамент, на котором воздвигаются различные течения. Корни символизма Волошин находит в реализме, однако и сам символизм становится основой для нового течения в искусстве, синтезирующего достижения реализма и символизма – описание реальности и тонких оттенков чувства соответственно. Причем неореализм, по мнению Волошина, не один из этапов развития искусства, а итог. Сравнивая реализм и неореализм, Волошин уподобляет их краскам: реализм – густая живопись, подробности, много вещей, неореализм – акварель, отражающая лирический строй души. Если Волошин рассуждает о реализме как направлении, то А. Блок говорит об отдельных писателях в статье «О реалистах» (1907), в том числе о М. Горьком, Л. Андрееве, Б. Зайцеве, Ф. Сологубе. Блок настроен к реалистам не просто доброжелательно, он находит общие точки соприкосновения. Так, он пишет о Горьком: «Но Горький больше того, чем он хочет быть и чем он хотел быть всегда, именно потому, что его "интуиция" глубже его сознания: неисповедимо, по роковой силе своего таланта, по крови, по благородству стремлений, по "бесконечности идеала" (слова В. В. Розанова) и по масштабу своей душевной муки, — Горький — *русский писатель*»¹¹⁶. Интуиция, то, что глубже сознания, бессознательное видится символистам в основе всех настоящих произведений искусства. Так, в «Заветах символизма» (1910) Вяч. Иванова читаем: «Представление о поэзии как об источнике интуитивного познания»¹¹⁷

Волошин выразил, на наш взгляд, следующую тенденцию в воззрениях младших символистов, сформулированную И. Смирновым: «Специфика зрелого символизма заключена в том, что он стремился обнаружить

¹¹⁵ Бельй А. Символизм как миропонимание // Бельй А. Символизм как миропонимание. С. 166.

¹¹⁶ Блок А.А. О реалистах // Блок А.А. Собрания сочинений: В 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. Т. 5. Проза: 1903 – 1917 / Подгот. текста и прим. Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской. С. 103.

¹¹⁷ Иванов. В.И. Заветы символизма // Иванов. В.И. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. Бюссель: Жизнь с Богом, 1974. С. 595.

надопытные сущности повсюду, в любом из сцеплений эмпирической среды, в звеньях самой обыденности. Эта трансформация позволила символистам второго поколения компенсировать то, что оказалось слабым пунктом декадентской эстетической системы, ввести в картину мира большое количество конкретно-исторических реалий, заполнить ее абстрактные контуры эмпирическим материалом <...>»¹¹⁸.

В связи с рассуждениями Волошина о реализме отметим выстроенную им логическую цепочку «реальность – символизм – религия». В незаконченной статье «Символизм» (предположительно середина 1910-х) Волошин пишет о взгляде символизма на мир: «Современный символизм увидел мир иным <...>. Человек очнулся в сложном и сумрачном мире полутеней, рефлексов, взаимоотражений, который создала для него материалистическая наука, основанная на осязании мира. <...>. Он был верой в существо<ва>ние единого срединн<ого> солнца, от которого исходят все эти пересекающие<ся> и отраженные лучи и светы.

Символизм исходил из реальностей, углубил, опрозрачил их, и искал религиозное единство.

Поэтому намечался естественный переход от реализма к символизму, и от символизма к религии»¹¹⁹. Религиозный смысл творчества – черта символистской эстетики¹²⁰. Символизм становится для младших символистов и Волошина формой религии¹²¹, направленной на развитие внутреннего

¹¹⁸ Смирнов И. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 67.

¹¹⁹ Волошин М.А. Символизм // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 2. Проза 1900 – 1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы / Под общ. ред. В.П. Купченко и А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой; сост., подгот. текста А.В. Лаврова; коммент. К.М. Азадовского, О.А. Бригадной, З.Д. Давыдова и др. М.: Эллис Лак 2000, 2008. С. 659.

¹²⁰ Однако степень интереса к религиозной сфере различна у символистов. Если Д. Мережковский, Вяч. Иванов, А. Белый придают творчеству религиозный смысл, то В. Брюсов – сторонник эстетической, исключительно литературной трактовки. Так, Мережковский писал: «Творчество до тех пор только и живо, пока символы его имеют религиозный смысл, более глубокий, чем эстетический» (*Мережковский Д.С. Не мир, но меч // Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений. С-Петербург – Москва: Издание т-ва М.О. Вольф, 1911. Т. 10. С. 6).*

¹²¹ «Всебожественность, всебожие, всюдубожие» М. Волошина отмечала М. Цветаева, подразумевая сопричастность для него категории мифа, игры и религии. *Цветаева М. Живое о живом // Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4: Воспоминания о современниках, дневниковая проза. М.: Эллис-Лак, 1994. С. 214.*

зрения. Однако этот духовный путь символизма имеет и свои обрывы: «опасный срыв – тупик эстетства»¹²².

2. *Память* – одна из центральных категорий творчества. В комментариях (авторы: А.М. Березкин, Н.В. Котрелев, А.В. Лавров, В.А. Мильчина, Вс.Н. Петров, М.В. Толмачев) к третьему тому собрания сочинений Волошина мы находим фразу: «Утверждение памяти как центра эстетической и жизнетворческой деятельности связывает Волошина среди символистов прежде всего с Вячеславом Ивановым»¹²³. Вяч. Иванов¹²⁴ сыграл особую роль в жизни и творчестве Волошина¹²⁵. В «Заветах символизма» (1910) Иванов связывает происхождение поэзии с языком волхвов, придавая ей религиозное, теургическое значение. Он утверждает «религиозно-символистский характер напевного, “вдохновенного” слова»¹²⁶. Так, Иванов и приходит к категории памяти: «новое осознание поэзии самими поэтами как символизма было воспоминанием о стародавнем “языке богов”»¹²⁷. Категория памяти в символизме носит теургический характер: «Символизм кажется воспоминанием поэзии о ее первоначальных, исконных задачах и средствах»¹²⁸, а именно теургических задачах.

Особую роль *слову* придает и Волошин. Ему, как было отмечено выше, он придает магическую суть, что, скорее всего, объясняется целенаправленной практикой символистов по выявлению многомерной семантики лексем и родством символистского слова и музыки. В «Книге раздумий»¹²⁹ (предположительно 1900) мы находим следующие выводы о

¹²² Волошин М.А. Символизм. С. 659.

¹²³ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 3. С. 529.

¹²⁴ «В отличие от кружка московских “декадентов” во главе с Брюсовым, группировавшихся вокруг журнала “Весы” и ориентировавшихся на принципы “индивидуализма” и “автономного искусства”, многие петербургские писатели настойчиво призывали в те годы обратиться к актуальным общественным проблемам. В это время в среде символистов и околосимволистских кругах распространяются идеи “мистического анархизма” – весьма расплывчатого по своему содержанию течения, создателем которого считался Г. Чулков, а вдохновителем – Вяч. Иванов» (Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 671).

¹²⁵ О соотношении воззрений Волошина и Иванова: Глава II, параграфы «Индивидуальное бессознательное и рецепция родовой памяти в творческом процессе», «Волошин о творческом потенциале любви», «Гендерный аспект рождения и рецепции текста».

¹²⁶ Иванов. В.И. Заветы символизма. С. 592.

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Там же. С. 594.

¹²⁹ Неопубликованная рецензия на коллективный сборник стихотворений «Книга раздумий» (1899).

специфичности слова в поэтическом опыте символистов: «Главная заслуга символизма заключается в том, что он является непосредственным продолжателем реализма и делает шаг вперед именно в этом направлении. Как импрессионисты вынесли картину из искусственного освещения мастерской на вольный воздух и новыми сопоставлениями красок уловили постоянно изменяющиеся трепещущие тона предметов, искрящиеся под непосредственными живыми лучами солнца, так и символисты вынесли из глубины души на волю те бесконечно тонкие и скрытые ощущения, которых не мог уловить ни романтизм, изображавший чувства, ни реализм, рисовавший формы. Для новых понятий понадобились новые краски, и подобно тому, как импрессионисты разработали прием сопоставления красок вместо прежнего смешивания, так же и символисты достигли совершенно новых эффектов сопоставлением слов и музыкальностью речи для передачи раньше неуловимых оттенков чувства»¹³⁰. С точки зрения символистов, музыка занимает высшую ступень в иерархии искусств. Для Блока «музыкальная» означает «духовная» суть мироздания («О назначении поэта», 1921). Белый в статье «Формы искусства» (1902) пишет: «Глубина музыки и отсутствие в ней внешней действительности наводят на мысль об эмблематическом характере музыки, объясняющей тайну движения, тайну бытия <...> близостью к музыке определяется достоинство формы искусства, стремящейся посредством образов передать безобразную непосредственность музыки. Каждый вид искусства стремится выразить в образах нечто типичное, вечное, независимое от места и времени. В музыке наиболее удачно выражаются эти волнения вечности»¹³¹. По мнению специалистов, апология музыки восходит к учению пифагорейцев (IV до н. э.): «Количественные отношения, лежащие в основе музыкальных тонов, они распространили на гармонию “космических сфер”. Пифагорейски-платоновское понимание музыки было родственно “младшим”

¹³⁰ Волошин М.А. Книга раздумий // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2. С. 91.

¹³¹ Цит. по Варакина Г.В. Между Дионисом и Аполлоном: Очерки о русской культуре «серебряного века». / Рос ин-т культурологии, Г В Варакина, под ред. В.П. Шестакова. Рязань, 2007. С. 179.

символистам»¹³². Через учение Вл. Соловьева младшие символисты заимствуют также и другой мотив: «Сквозной в творчестве “младших” символистов мотив “пленного слова” восходит к учению о двоemiрии Платона в интерпретации Вл. Соловьева»¹³³. Сам Волошин видел в символизме фактически современную интерпретацию идей Платона. В наброске «Символизм готики» (б/д) он пишет: «Наш символизм есть выражение платонизма. Его определением могут служить заключительные слова Фауста: “Все преходящее есть только символ”. Его формула: “Что вверху, то и внизу”. Он предполагает *соответствие* различных планов мира»¹³⁴.

По-видимому, музыкальной природой слова Волошин объясняет любовь символистов к ассонансам. Так, он пишет: «Символисты всю гармонию стиха из окончаний перенесли внутрь, создали сложную игру ассонансов»¹³⁵. В поэзии самого Волошина преобладают аллитерации. Например, «Я бледный стебель ландыша лесного, / <...> / Я изморозь зари, мерцанье дна морского» (Т. 1. С. 45) в стихотворении «Портрет» (1903), «Праматерь-материя! / Греза из грезы.../ Вскрываются храмы. / Жертвы и смерти / <...> / Звезда над морями!» (Т. 1. С. 45) из «Гностического гимна Деве Марии» (1907), «по синим лунным льнам» (Т. 1. С. 126) из венка сонетов «Lunaria» (1909). Ассонансы встречаются преимущественно в стихотворениях, ориентированных именно звуковую игру, звукоподражание. Так, стихотворение «В вагоне» (1901) имитирует звуки поезда: «И безнадежно звучит и стучит это: / Ти-та-та...та-та-та...та-та-та...ти-та-та» (Т. 1. С. 14). Любопытно, что образ вагона встречается и в другом стихотворении с ассонансами на «о» – «Вослед» (1906): «Горной тропой ведет Антигона / В знойной пустыне слепца...» (Т. 1. С. 72). А «Трели» (1915) передают на

¹³² Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1. С. 721. Комментарии к тому. Авторы: Е.Л. Белькинд, А.М. Березкин, О.А. Бригаднова.

¹³³ Там же.

¹³⁴ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2. С. 651. О рецепции идей Платона Волошиным: Глава II, параграфы «Синтез философских идей и оккультных учений», «Волошин о творческом потенциале любви».

¹³⁵ Волошин М.А. «Стихотворения» Ивана Бунина // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1. С. 40.

фонетическом уровне звуки птиц, что на смысловом уровне является метафорой весеннего пробуждения жизни, радости и ликования: «Девушки-Луны / Головокружение / Глубины. / Над лесными кущами / Вью-вью-вью-вью-вью / Трелями, секущими / Песню соловью, / Хоровод с поющими / Славу бытию / Звуками цветущими / Обовью...» (Т.1. С. 207).

Кроме того, перенос «гармонии стиха <...> внутрь» и «игра ассонансов» порождают «свободный стих» («и естественно возник свободный стих»¹³⁶) – термин, которым он обозначает сближение поэтического слова и речи: «Символизм был борьбой за права голоса, борьбой за более интимное слияние стиха и фразы, которое, в сущности, и создало “свободный стих”»¹³⁷. Символисты – речь идет о французских символистах¹³⁸ – воспринимаются Волошиным в первую очередь как мастера слова, те, кому ведома его власть: «Символизм умер. Но символисты живы <...> Борьба кончилась, но из прошлых борцов вышли теперешние владыки слова <...> три скалы, вокруг которых ласково кипели молодые волны: Малларме, Верлэн и Вилье де Лиль-Адан»¹³⁹.

В статье «Письмо из Парижа. Анни Безант и “Русская школа”» (1905) мы встречаем иное понимание символизма. Здесь Волошин рассуждает о нем не как о течении в искусстве, имеющем свое происхождение, принципы и играющем определенную роль в развитии поэтики; символизм в этой статье предстает как миропонимание, причем является он вернувшимся старым взглядом на мироздание, а не новым открытием человечества: «Может быть, вся разница между позитивизмом и идеализмом...символизмом...словом, тем

¹³⁶ Волошин М.А. «Стихотворения» Ивана Бунина. С. 40.

¹³⁷ Волошин М.А. Голоса поэтов // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2. С. 14.

¹³⁸ Творчество французских символистов оказало значительное влияние на судьбу Волошина, способствовало формированию его поэтических пристрастий: «Отчетливым переломом в мировосприятии и окончанием ученического периода творчества ознаменовались для Волошина его путешествия в Европу в 1899 и 1900. Они дали ему небывалую раскованность, легкость, юмор. Спали с глаз шоры народничества и социализма, а копившаяся исподволь эрудиция мгновенно обрела новое качество – став одной из определяющих черт зрелой поэзии Волошина. Главную роль тут сыграл Париж – с его широтой горизонтов, скептицизмом, всеохватностью, культом поэтической формы. Теперь кумирами Волошина в поэзии стали “парнасцы” и французские символисты, а также К.Д. Бальмонт, с которым он лично знакомится в конце 1902» (Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1891 – 1931 / Сост. и подгот. текста В.П. Купченко, А.В. Лаврова; Комментар. В.П. Купченко. М.: Эллис Лак 2000, 2004. С. 680).

¹³⁹ Волошин М.А. Символизм. С. 618.

миросозерцанием, которое теперь любой называет новым, но которое является на самом деле самым старым на земле, – и заключается в том, что позитивизм в глубине души признает чудо, оставляя для него широкое место в своем миросозерцании, а символизм, допуская для краткости это имя, – отрицает его...»¹⁴⁰. Тем не менее, оговорки и уточнения свидетельствуют о разграничении Волошиным традиционного понимания слова «символизм» и значения, подразумеваемого в данном контексте. В статье же разъясняется заявление Волошина об отрицании чуда в символизме. Символизм действительно обращен к иным мирам, но их существование он признает действительным, для него они более реальны, чем мир существующий. Все в мире обладает тайным смыслом и связью, то есть все объяснимо, но людям, чье внутреннее зрение ослеплено, эти тайные нити недоступны.

Поиск начал бытия через откровение, путем иррациональным, а не благодаря накоплению научных знаний, прослеживается и в интересе, проявленном Волошиным к антропософии и «Хроникам Акаши»¹⁴¹. Белый рассматривает устремленность символизма к дальнему и неизведанному¹⁴² как многоуровневую систему ценностей, бесконечную лестницу: «Деятельность, понятая как творчество (в мире данном) воздвигает лестницу действительностей: и по этой лестнице мы идем: каждая новая ступень есть символизация ценности; если мы ниже этой ступени, она – зов и стремление к дальнему, если мы достигли ее, она – действительность; если мы ее превзошли, она кажется мертвой природой»¹⁴³. Иллюстрацией к этому высказыванию Белого служит развитие в творчестве Волошина такой ценности, как любовь: от страсти/Эроса через любовь, инициирующую

¹⁴⁰ *Волошин М.А.* Письмо из Парижа. Анни Безант и «Русская школа» // *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 580.

¹⁴¹ Глава II, параграфы «Индивидуальное бессознательное и рецепция родовой памяти в творческом процессе», «Интеллектуальная мотивация происхождения образа».

¹⁴² «Символизм, в отличие от романтизма, не просто презирал и отвергал современность, а искал в ней отблесков и отзвуков иных, высших миров». *Кормилов С.И.* Преображение прошлого // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2009. Вып. 2 (16). С. 49.

¹⁴³ *Белый А.* Эмблематика смысла. Предпосылки к теории символизма. С. 72.

создание произведений, к жертвенной любви, которая преобразует мир действительности.

Установка символизма на иные способы познания бытия и стремление к *иным* реальностям приводит и к созданию в их творчестве иных пространств: «чаще всего в качестве символического образа выступают архетипные пространственные реалии, обладающие глубоким семантическим потенциалом <...>. В этом смысле пространственные символы обнаруживают принципиальную пространственность символа, его установку на семантическую “иную даль”»¹⁴⁴. Для Волошина таким символическим топосом становится Киммерия – центральный образ его пейзажно-философской лирики и акварелей.

Иррациональность познания соотносится с бессознательным как источником образного восприятия. Так, Белый рассуждает о происхождении образа: «<...> образ, взятый из природы и преобразованный творчеством; символ есть образ, соединяющий в себе переживание художника и черты, взятые из природы»¹⁴⁵. Эта фраза коррелирует с одним из центральных положений в концепции Волошина¹⁴⁶. Факт реальности (соответствует образу, взятому из природы, в формулировке Белого) погружается в бессознательное и позже воплощается в образе в процессе творчества (преобразование творчеством; переживание художника у Белого). Таким образом, мы выделяем определенные точки пересечения в концепции творчества Волошина и процессе создания образа, как его видит Белый. Волошин в критических статьях детально описывает этот процесс, акцентируя внимание на этапе «погружения» факта реальности в бессознательное и этапе «поднятия». В символистской поэзии предметный мир воспринимается – возможно, бессознательно – как пронизанный впечатлениями, предметная деталь – не только своеобразный ретранслятор

¹⁴⁴ *Иванюк Б.П.* Метафора и литературное произведение. Черновцы-Рута: Черновицкий государственный университет им. Ю. Федьковича, 1998. С. 36.

¹⁴⁵ *Белый А.* Проблема культуры // *Белый А.* Символизм. Книга статей. С. 8.

¹⁴⁶ Глава II, параграф «Соотношение сознательного и бессознательного в творческом акте».

философем символизма, но и образ синестезии. В словаре «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» Д.М. Магомедова отмечает, что в поэтике символизма между предметами нет жестких границ: «<...>звуки могут пахнуть или обладать цветом, предметы могут петь»¹⁴⁷. Иллюстрацией данного положения в творчестве Волошина являются образы их стихотворения «Рождения стиха» (1904), которое фактически является метатекстом.

Вместе с тем для Волошина актуален и фактор сознательного в творческом процессе. Потому чужой текст для него является одним из главных творческих импульсов¹⁴⁸. Вопрос о плагиате соотносится с пониманием Волошиным категорий авторства и цитатности, что очевидно в его поэзии и отвечает символистской установке на *металитературность*. Как пишет З.Г. Минц, «характерная для символизма металитературность, поэтика цитат создают и то, что можно назвать метасимволами и метасимволичностью»¹⁴⁹.

Помимо рецепции чужого текста для эстетики Волошина характерна рецепция читательская. Он уделяет внимание взаимоотношению автора и субъекта восприятия. Специфика «диалога» автора и читателя сформулирована Д.М. Магомедовой так: «Символистское стихотворение не описывает, а намекает, требует от читателя активного сотворчества»¹⁵⁰. Активное сотворчество читателя интерпретируется Волошиным как соотношение акта создания произведения и акта его понимания как мужской и женской составляющей творчества.¹⁵¹

Исследователи признают особое место Волошина среди поэтов Серебряного века. В критических работах Волошин исследует символизм

¹⁴⁷ Магомедова Д.М. Символизма поэтика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 228.

¹⁴⁸ Глава II, параграф «Проблема плагиата. Использование чужого текста»; глава III, параграф «Чужой и свой текст: взаимодействия и разграничения».

¹⁴⁹ Минц З.Г. Несколько дополнительных замечаний к проблеме «символ в культуре» // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. М.: Искусство-СПб, 2004. С. 42 – 43.

¹⁵⁰ Магомедова Д.М. Символизма поэтика. С. 227.

¹⁵¹ Глава II, параграфы «Волошин о творческом потенциале любви», «Гендерный аспект рождения и рецепции текста»

как особое течение в искусстве. Его замечания имеют два основных вектора: символизм как постижение реальностей; роль символизма в создании свободного стиха. Принципиальным для Волошина также является положение о реализме как основе символизма. Внимание к внутреннему миру, к ирреальному в постижении мироздания, к провидению вечного через мимолетное и символа через факт реальности, к поэтике цитат – все это роднит его с символистами. Однако Волошин использует лишь те идеи символизма, которые отвечают его собственным представлениям.

Самостоятельность поэтической позиции Волошина мы видим, в частности, в соответствии его некоторых взглядов на суть творчества практике акмеистов. Отметим, что он как автор статей не использовал термина «акмеизм», но, как пишет Л.А. Колобаева, его «выбор падает на поэтов “аполлоновского” круга – таких как О. Мандельштам, М. Кузмин, Н. Гумилёв, А. Ахматова и др., с их ориентацией на дух “ясности” романской культуры, на неоклассику, “латинскую дисциплину формы” (Волошин) и побеждающую “хаос” уравновешенность эстетики»¹⁵². По ее мнению, духовное становление постсимволистов проходило «непосредственно под знаком мировой трагедии войн и революций», потому они «отказывались видеть в “стихии” благодатную почву культуры»; под «стихией» понималось «дионисийское начало бытия»¹⁵³. Усмирить и образумить «хаос» может аполлоническое начало, которое Волошин ассоциируется с «внутренним “Я”» человека, в котором жива «память культуры», память об истории, самом себе, о Боге и в котором есть нечто, определяющее его судьбу («Другая ипостась Аполлона, по Волошину, в том, что он *Мойрогет*, предволитель Мойр, и значит, повелитель судьбы») ¹⁵⁴. Кроме того, у Волошина, «в отличие от “правоверных” символистов <...> вообще нет культа страсти»¹⁵⁵.

¹⁵² Колобаева Л.Д. Русский символизм. С. 228.

¹⁵³ Там же. С. 229, 230.

¹⁵⁴ Там же. С. 231, 232.

¹⁵⁵ Там же. С. 233.

На его восприятие акмеистских художественных ценностей¹⁵⁶, на его «аполлонизм» могло повлиять личное знакомство с О. Мандельштамом¹⁵⁷ (с 1906 – 1907 гг.). Как замечают комментаторы к шестому тому собрания сочинений Волошина, его знакомство со статьей Мандельштама «Утро акмеизма» (1913, публ. 1919) «вполне возможно, но эта важная для Мандельштама тема могла возникнуть и в устных беседах»¹⁵⁸. Мандельштамовский образ слова, в «Утре акмеизма» уподобленного камню, созвучен идее Волошина, высказанной в статье «Голоса поэтов» (написана в 1916, опубликована в 1917). Названная статья содержит рецепцию образного ряда сборника Мандельштама «Камень» (1916). В частности, мы встречаем в ней акмеистский тезис: «архитектура – камень, который стал словом»¹⁵⁹, что свойственно поэтике Волошина. Знаменательна возможность провести параллель между стихотворением Волошина «Рождение стиха» (1904) и стихотворением «Ласточка» (1920) О. Мандельштама. Л.Г. Кихней выявляет суть этого произведения: это стихотворение «о процессе творчества, о тех потаенных путях создания стихотворения, когда слов еще нет, а образ уже звучит, жив внутренней формой»¹⁶⁰. «Рождению стиха» посвящен отдельный параграф в нашей работе, поэтому здесь мы ограничимся следующим утверждением: данное стихотворение Волошина как раз и описывает рождение образа, первичное по отношению к наименованию этого образа. Кихней, исследуя глубинные истоки вышеобозначенного стихотворения Мандельштама, рассуждает о сущностных различиях символизма и акмеизма: символизм утверждает вслед за Ф. Тютчевым, что мысль нельзя воплотить в словах, они превращают ее в ложь, тогда как ложь – это не

¹⁵⁶ «Одна из ключевых причин возникновения акмеизма как школы связана с бунтом против символистской аксиологии, а именно: они не принимали ценностную иерархию мира, культивируемую символистами». Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма // Вестник Томского государственного университета. Филология, 2015. № 1 (33). С. 129.

¹⁵⁷ Отношения Волошина и Мандельштама – предмет подробного анализа в статье В.П. Купченко «Осип Мандельштам в Киммерии». Купченко В.П. Осип Мандельштам в Киммерии // Вопросы литературы. 1997, № 7. С. 186 – 202.

¹⁵⁸ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2. С. 771.

¹⁵⁹ Волошин М.А. Голоса поэтов. С. 20.

¹⁶⁰ Кихней Л.Г. Осип Мандельштам: Бытие слова. М.: Диалог – МГУ, 2000. С. 68.

«несказанность, а «недосказанность», иначе недо воплощение образа. Волошин также обращается к этой цитате в стихотворении «Письмо» (1904), однако в свойственной ему манере выбирает свой способ интерпретации, включая аллюзию на тютчевские строки в контекст проблемы рецептивной эстетики, если использовать современную терминологию:

Я б из себя все впечатленья
 Хотел по-Вашему понять,
 Певучей рифмой их связать
 И в стих вковать их отраженья.
 Но только нет...Продленный миг
 Есть ложь...И беден мой язык (Т. 1. С. 51).

Близка Волошину и идея поэта-ремесленника. Он «переосмысляет Ла Сизерана в духе русского “теургического”, жизнестроительного символизма. При этом знаменателен выбор – из возможных переводов французского слова “artistes” Волошин останавливается не на слове “художники” (предпочтительном по французскому контексту), а на слове “ремесленники”; эта эстетическая установка, безусловно, созвучная и взглядам В.Я. Брюсова и Вяч. Иванова, в то же время ставит Волошина в ближайшую связь, реализовавшуюся десятилетие спустя, с постсимволистами»¹⁶¹. Книга французского художественного критика Робера де Ла Сизерана «Вопросы современной эстетики» (1904) является основой статьи Волошина «Сизеран об эстетике современности» (1904). Творчески перерабатывая материал книги, Волошин сглаживает неприятие Сизераном эстетики техницизма: «Прекрасные монументальные или декоративные черты менее всего в мире логичны и отнюдь не удовлетворяют наш разум, но только наш вкус, нашу исключительно физическую и чувственную инстинктивную потребность в гармонии, гибкости и строгости!»¹⁶². Эта цитата наглядно иллюстрирует доминанту эстетического начала при оценке Сизераном всего, что создает

¹⁶¹ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 3. С. 529. Авторы комментариев к 3 т. «Собрания сочинений» М.А. Волошина: А.М. Березкин, Н.В. Котрелев, А.В. Лавров, В.А. Мильчина, Вс.Н. Петров, М.В. Толмачев.

¹⁶² *La Sizeranne. Les questions esthétiques contemporaines.* Paris: Librairie Hachette et c. P. 19.

человек, в частности, он пишет о зданиях, статуях, одежде. Волошин привносит исторический и культурологический взгляд, пересказывая книгу французского критика. Именно поэтому важен перевод слова «artistes»: как представитель эстетизма Сизеран не согласился бы со столь вольным переводом, фактически подменой смысла (ремесленники вместо художники). Тем не менее, в других критических статьях Волошина понимание слова как элемента для построения поэтической речи и поэта как ремесленника не встречаются. Однако в его программном стихотворении «Подмастерье» (1917) реализованы идеи строительства стиха и образ поэта-ремесленника:

Ты будешь подмастерьем
 Словесного, святого ремесла,
 Ты будешь кузнецом
 Упорных слов,
 Вкус, запах, цвет и меру выплавляя
 Их скрытой сущности, –
 Ты будешь ковалом и горнилом,
 Чеканщиком монет, гранильщиком камней. (Т. 1. С. 216)

Волошину близка и акмеистская проработка вещного мира, внимание к деталям: «Эта новая картина мира, в которой эстетически уравновешены быт и бытие, приводит к скрупулёзной обработке деталей "стереоскопического" изображения реальности – в звуках, запахах (палитра которых особенно разработана), цвете, пространственных формах, фактуре материала»¹⁶³. Это было отмечено и С.С. Наровчатовым, утверждавшим, что творческому принципу Волошина близки в равной мере «живописность парнасцев и вещность акмеистов»¹⁶⁴. Иллюстративным материалом может служить стихотворение «Дом поэта» (1926). Показательным является также стихотворение «Опять бреду я босоногий» (1919), в котором присутствует не только зрительное восприятие (цвета: «бурый <...> ковер», «хрусталь

¹⁶³ Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма. С. 130 – 131.

¹⁶⁴ Наровчатов С.С. Максимилиан Волошин // Волошин М.А. Стихотворения. J.L. 1982. С.15.

предгорий», «бледны дали серых гор» (Т. 1. С. 164)), но и ощущения. Лишь босоногий путешественник может сказать, насколько нежна пыль «степной разъезженной дороги» (Там же). Другая строка, связанная с тактильными ощущениями — «Соленый ветер в пальцах вьется...» (Там же) — это уже вкусовые ощущения. Семантика ощущения присутствует в метафоре «полдневный пламень» — это ощущение солнечного жара.

Итак, Волошину был близок ряд положений акмеизма, однако они подвергаются интерпретации: 1. Поэт является ремесленником только на одном из этапов развития своего дара; 2. Магическая, заклинательная роль слова Волошиным признается.

1.4.2. Импрессионизм в осмыслении Волошина

В.Б. Жарких («Умозрение в словах и красках: М. Волошин», 2008; «М. Волошин. Постигание тайн», 2008) пишет о трех этапах творчества Волошина, в которых проявились импрессионизм, символизм и реализм. «Становление поэта и художника начиналось с увлечения импрессионизмом, чему способствовали годы учебы во Франции в самом начале XX столетия и знакомств со многими художниками. Замечательно то, что, позднее, оставив уже свое первое увлечение и даже пройдя этап последующей приверженности символизму, и обретя своим творческим методом реализм, Волошин утверждал импрессионизм началом всякого искусства»¹⁶⁵. При этом импрессионизм понимается так: «Импрессионизм, это светлое и радостное искусство, способен выразить все, чего может коснуться луч света, он может выявить сущность, которая уже выявилась на поверхности <...> Здесь, где начинается история человека, импрессионизм заканчивается. Волошин осознает это полностью, и далее свой путь художника и мыслителя будет проходить с символистами»¹⁶⁶. В стихотворении «Сквозь облак

¹⁶⁵ Жарких В.Б. Умозрение в словах и красках: М.А. Волошин. С. 122.

¹⁶⁶ Там же. С. 142.

тяжелые свитки» (1919) описывается ливень на побережье, и вода, питающая море, будто стремится выплеснуться из него: «Все шире, все шире, все шире / Развертывается прибой» (Т. 1. С. 163). Троекратным повторением поэт передает впечатление «расширения» и сам прибой (то, как вода прибывает, а потом откатывается).

Символизм же, продолжает Жарких, – «искусство интеллектуальное, с явным выделением устремленности к смыслу, с подчеркиванием познавательного характера»¹⁶⁷. Или: «Итак, реальности символизма: бесконечность, безумие и музыка»¹⁶⁸. Примерами этого могут служить любимые Волошиным парадоксальные на первый взгляд высказывания, антиномии: «Что не хотел заиграть до смерти тех, / Кто, прося о пощаде, / Всем сердцем молили / О гибели...» («Отроком строгим бродил я...», 1911) (Т.1. С. 153), «Минутна боль, бессмертна жажда муки!» («Себя покорно предавая сжечь», 1910) (Т. 1. С. 131).

Однако нельзя абсолютизировать значение интеллектуального начала в символизме. Не всегда можно и провести столь четкое разграничение между символизмом и импрессионизмом. В теоретических статьях В.Я. Брюсова начала XX в. эти два понятия коррелируют: «Цель символизма – рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение»¹⁶⁹. В другой статье смешение терминов прослеживается еще конкретнее, Брюсов говорит не только о «настроении», но о «впечатлении»: «Каждое слово – само по себе и в сочетании – производит определенное впечатление. Эти впечатления должны быть приняты художником в расчет. Впечатления слов могут пересилить значение изображаемого. В прежних школах ближайшей целью было изображать так ярко и живо, чтобы все как бы возникало перед глазами: эта отраженная действительность навевала на читателя такое же настроение, как если б он все это видел в жизни. В произведениях новой школы важны впечатления не

¹⁶⁷ Жарких В.Б. Умозрение в словах и красках: М.А. Волошин. С. 144.

¹⁶⁸ Там же. С. 192.

¹⁶⁹ Брюсов В.Я. От издателя // Брюсов В.Я. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 29.

только от отражений, но и от самой действительности, от слов. Новой школе еще открыто будущее»¹⁷⁰ (речь идет о символизме). Отсутствие четкого разграничения можно найти и у других теоретиков символизма, в том числе у Д. Мережковского: «В «болезненно-утонченной чувствительности» художника, в рисуемых им “мимолетных настроениях, в микроскопических уголках – рассуждает Мережковский, – открываются целые миры”. Это – символизм, соединенный с импрессионизмом. И через эти “неизведанные впечатления” житейское возникает “как призрак, освобождая человеческое сердце от бремени жизни”»¹⁷¹.

Тем не менее, нельзя говорить о последовательной корреляции этих терминов у Брюсова. Позже он их разграничивает: «Импрессионисты спорили с реалистами, доказывая, что нет иной правды, кроме правды впечатления и правды мгновения. Символисты учат нас, что непостижимую сущность вещей или явления (а стало быть, и их реальнейшую реальность) выразить можно только в символе»¹⁷². Интересно, что Волошин в статье «Анри де Ренье» (1910) рассуждает об импрессионизме и символизме сходным образом, однако не ставит их в оппозицию друг к другу, в отличие от Брюсова, а видит в этих течениях последовательное развитие отношений «Я» и мира: «Я изображаю не явления мира, а свое впечатление, получаемое от них. <...> Вот логический переход от импрессионизма к символизму: впечатление одно говорит о внутренней природе нашего Я, а мир, опрозраченный сознанием человеческого Я, становится символом»¹⁷³, что стало чертой символистской поэзии¹⁷⁴. Таким образом, объектом внимания

¹⁷⁰ Брюсов В.Я. О искусстве // Там же. С. 45.

¹⁷¹ Машбиц-Веров И.М. Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев: Куйбышевское книжное изд-во, 1969. С. 157.

¹⁷² Брюсов В.Я. Литературная жизнь Франции // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 2 томах. Том 2. М.: Худож. лит., 1987. С. 154 – 160.

¹⁷³ Волошин М.А. Анри де Ренье // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 3. С. 83.

¹⁷⁴ Например, в поэзии К. Бальмонта. «В отличие от других поэтов К. Бальмонт, обращаясь в поэзии к разным городам мира, описывал их импрессионистическим способом; в его поэзии города мира предстают перед читателем чаще всего неким загадочным микрокосмом. Он запечатлевает город через личное душевное состояние художника – совершенно самобытным и неповторимым выражением». Кевсер Тетик. Городская топика в поэтике К.Д. Бальмонта // Филологические науки. Вопросы теории и практики/ Тамбов: Грамота, 2015. № 7 (49). Ч. 1. С. 87.

импрессионизма является след, отпечаток, оставленный фактом реальности в душе, и через этот отпечаток – впечатление – мы познаем мир, видим его уже не глазами, а душой, которая все преобразует в символ. Литературоведы также называют впечатление основой импрессионизма, а мгновение – реальностью, в которой реализовано это впечатление. Импрессионисты «старались непредвзято и как можно более естественно и свежо запечатлеть мимолетное впечатление от быстро текущей, постоянно меняющейся жизни»¹⁷⁵, поэтому «основными структурными элементами становятся фрагментарность, рискованный ракурс, срезанные, как бы случайно попавшие в кадр фигуры»¹⁷⁶.

Мы уже отмечали в одном из предыдущих параграфов тезу Волошина о реализме как основе символизма. Через реализм Волошин-критик истолковывает и импрессионизм: «Импрессионисты вовсе не стремились вызвать впечатление, – они исследовали, какими путями зрительное впечатление возникает. Поэтому они были настоящими реалистами»¹⁷⁷. Они видят символы, изучали *реальность*, значит, по мнению Волошина, были реалистами. Символисты же делают следующий шаг за реальность этого мира.

В «Итогах импрессионизма» (1904) Волошин рассказывает о роли импрессионизма в преодолении трехмерности сознания: «Импрессионисты уничтожили всю привычную логику рисунка, ту координацию зрения, которая позволяет нам двигаться в трехмерном пространстве. Они довели видимое до первых впечатлений прозревшего слепого или новорожденного ребенка <...> вычеркнули весь критический опыт глаза, который миллионы лет учился определять пространство по внешним перспективным признакам и располагать вещи планами в стройном порядке. Они превратили весь мир в

¹⁷⁵ Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма / сост. Т. Г. Петровец. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. С. 252.

¹⁷⁶ Там же. С. 256.

¹⁷⁷ Волошин М.А. О Репине // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 3. С. 321.

миллионы лучеиспускающих точек, в миллионы трамплинов, отбрасывающих лучи солнца в наш глаз»¹⁷⁸.

Суть импрессионизма в систематизации документов реальности и изображении их, однако импрессионисты не делают следующего шага: факт реальности должен быть не только воспринят, но и забыт, то есть он должен погрузиться в бессознательное художника и вернуться в момент творчества¹⁷⁹.

Изучив критическое наследие Волошина, мы пришли к выводу, что он пишет о двух «импрессионизмах», хотя сам терминологически не разграничивает их. Первый – это течение: «Импрессионисты в живописи, натуралисты в литературе думали, что простая систематизация этих документов может создать произведение искусства. В этом ошибка импрессионизма»¹⁸⁰. Или: «Импрессионисты обновили искусство, пустив новые корни в жизнь. Они удесятерили силу видения. Теперь нужно пользоваться этим материалом. Надо научиться реальностями обогащать свое бессознательное»¹⁸¹. Речь идет о течении в живописи, поэтому с определенной точки зрения в нем могут быть ошибки. Однако в той же статье («Итоги импрессионизма», 1904) Волошин высказывается о своем понимании импрессионизма как вечной и универсальной ценности, обусловленной психологией творчества: «Импрессионизм не временное течение, а вечная основа искусства. Это психологический момент в творчестве каждого художника»¹⁸².

Несмотря на отсутствие четкого разграничения двух значений импрессионизма в критическом наследии Волошина, сам материал предполагает дифференциацию импрессионизма-течения и импрессионизма-универсалии. В статье «Устремления новой французской живописи» (1908)

¹⁷⁸ Волошин М.А. Итоги импрессионизма // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 21.

¹⁷⁹ Глава II, параграф «Индивидуальное бессознательное и рецепция родовой памяти в творческом процессе».

¹⁸⁰ Волошин М.А. Итоги импрессионизма. С. 22.

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² Там же. С. 186

Волошин рассказывает о зарождении импрессионизма, речь идет не только о течении в искусстве, но и об универсалии, пронизывающей историю живописи от японской гравюры до полотен К. Моне: «В тот знаменательный для французского искусства день, когда в маленьком голландском городке Саандаме юный Клод Моне, разворачивая купленный им в лавке кусок сыра, увидел, что он завернут в рисунок, который был первой японской гравюрой, попавшейся ему на глаза, и был так потрясен неожиданным откровением красок, что от радости мог лишь несколько раз воскликнуть “черт побери! черт побери!”, в этот день импрессионизм родился и стал существовать»¹⁸³.

Таким образом, Волошин-теоретик неоднократно обращался к импрессионизму. В.Н. Петров («М. Волошин и его книга о Сурикове», 1985) характеризует его как лидера в русском эстетическом осмыслении импрессионистской специфики: «В журналах "Весы" и "Золотое руно" Волошин выступил как истолкователь французской живописи импрессионизма и постимпрессионистических художественных течений. Первым из русских критиков он стал писать о Клоде Моне, Сезанне, Ван Гогге, Гогене, Родене. Раньше, чем другие русские критики его поколения, Волошин обратился к изучению современного французского искусства; отчетливее, чем другие критики, он осознал мировую роль новой французской изобразительной культуры»¹⁸⁴.

Проблема импрессионизма в творчестве Волошина – предмет исследования литературоведов. Так, для В.Б. Жарких важным аспектом является отношение ко времени, поэтому, подчеркивая, что символизм устремлен к бесконечности, об импрессионизме она пишет так: «вообще никуда не стремится, но, уловив мгновение, вращается в нем»¹⁸⁵. Иллюстрацией к последнему тезису может служить стихотворение «Фиалки волн и гиацинты пены» (1926):

¹⁸³ Волошин М.А. Устремления новой французской живописи // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 52.

¹⁸⁴ Петров В.Н. М. Волошин и его книга о Сурикове // Волошин М.А. Суриков. Ленинград, Художник РСФСР, 1985. С. 3.

¹⁸⁵ Жарких В.Б. Умозрение в словах и красках: М.А. Волошин. С. 144.

Фиалки волн и гиацинты пены
 Цветут на взморье около камней.
 Цветами пахнет соль... Один из дней,
 Когда не жаждет сердце перемены
И не торопит преходящий миг,
 Но пьет так жадно златокудрый лик
 Янтарных солнц, просвеченный сквозь просинь.
 Такие дни под старость дарит осень... (Т. 1. С. 176)
 (курсив мой – А.С.)

На наш взгляд, в приведенной цитате выражена популярная в те годы концепция пересечения пространственной и временной плоскостей (П.Д. Успенский. «Tertium organum: Ключ к загадкам мира», 1911). По мнению Жарких, импрессионистское восприятие мира, очевидное в текстах всех этапов его творчества, выражается через его отношение к мгновению: «Бытие единственно и цельно. Волошин не только объявит об этом, как о своем принципиальном отношении к миру, но и покажет в восприятии мгновения»¹⁸⁶. Отметим, что как раз мгновение (миг) в сознании человека – характеристика настоящего: все иное – прошедшее или будущее; миг – «момент перехода явления из одного небытия в другое»¹⁸⁷. Однако Волошин имеет в виду субъективное восприятие мига – лирический герой воспринимает его скорее не в динамике, а в статике, останавливает его, и в этом – его «настоящее зрение»¹⁸⁸, как сказал бы Успенский. Импрессионистское ощущение мига мы воспринимаем как философскую категорию. Однако в литературоведении сложилась и иная точка зрения: «Импрессионистическая техника – не более чем прием, поставленный на службу мифологическому видению»¹⁸⁹, как отмечает С. Бунина. В отзыве

¹⁸⁶ Жарких В.Б. Умозрение в словах и красках. С. 63.

¹⁸⁷ Успенский П.Д. Tertium organum: Ключ к загадкам мира. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. С. 58.

¹⁸⁸ Там же. С. 63. «Это разделение времени на прошедшее, настоящее и будущее явилось именно потому, что мы живем на ощупь. Нужно начать *видеть*, и оно исчезнет <...>. Мы должны признать, что прошедшее, настоящее и будущее ничем не отличаются друг от друга, что есть только одно настоящее <...>». Там же.

¹⁸⁹ Бунина С.Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М.Волошин, Е.Гуро, Е.Кузьмина-Караваева): Монография. М.: Изд-во РУДН, 2000. С. 45.

Брюсова 1910 г. также об импрессионизме Волошина говорится как о проявлении техники, усвоении поэтических приемов: «Стихи М. Волошина не столько признания души, сколько произведения искусства <...> его переживания дают ему материал, чтобы сделать в стихах тот или иной опыт художника <...> В своих первых стихах он старался усвоить русской поэзии импрессионизм ранних декадентов. Большинство стихотворений М. Волошина этого периода не более как стихотворные фокусы, но они сыграли свою роль в деле обновления русского стиха. Во вторую эпоху своего развития М. Волошин находился под явным влиянием парнасцев. Он перенял у них чеканность стиха, строгую обдуманность <...> эпитета <...>. Наконец, в третьем периоде своей деятельности М. Волошин обратился к темам более глубоким, расширил кругозор своей поэзии»¹⁹⁰.

Об импрессионизме как одной из черт поэзии Волошина, коррелирующей с художественным сознанием живописцев, М.М. Кузмин отозвался так: «Импрессионизм и оккультизм нам кажутся двумя определяющими особенностями этого интересного поэта. Если во многих поэтах современности преобладает “музыкант”, то в Волошине безусловно преобладает “живописец”, притом не рисовальщик (французские парнасцы), а живописец-импрессионист, пользующийся для своих эффектов больше всего красочными пятнами. Действительно, кажется, что ни у одного из современных поэтов не встречается столько прилагательных, определяющих *цвет*, как у Волошина»¹⁹¹. Кузмин тонко подмечает проблему, которая станет предметом интереса многих литературоведов: взаимовлияние живописного и поэтического начал в лирике Волошина.

Пинаев считает, что «вероятно, самый главный урок Волошин-художник получил от знакомства с иконописью, изучение символики красок древнерусского искусства, о чем свидетельствует его статья “Чему учат

¹⁹⁰ Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1975. С. 341-342. Отметим, что путь, намеченный Брюсовым, частично совпадает с эволюцией творчества Волошина как ее видит Жарких.

¹⁹¹ Кузмин М.А. Волошин М. Стихотворения. 1900 – 1910 // Кузмин М.А. Эссеистика. Критика. В 3 т. Т. 3. М.: Аграф, 2000. С. 89.

иконы?» (1914)»¹⁹². В этой статье Волошин излагает свой взгляд на символику цветов¹⁹³ и возможность их толкования применительно к религиозной живописи: «Лиловый цвет образуется из слияния красного с синим. Физическая природа, проникнутая чувством тайны, дает молитву. Лиловый, цвет молитвы, противопоставляется желтому – цвету царственного самосознания и самоутверждения. Оранжевый, дополнительный к синему, является слиянием желтого с красным. Самосознание в соединении со страстью образует *гордость*. Гордость символически противопоставляется чистой мысли, чувству тайны. Если мы с этими данными подойдем к живописным памятникам различных народов, то увидим, как основные тона колорита характеризуют устремление их духа. Лиловый и желтый характерны для европейского средневековья: цветные стекла готических соборов строятся на этих тонах. Оранжевый и синий характерны для восточных тканей и ковров. Лиловый и синий появляются всюду в те эпохи, когда преобладает религиозное и мистическое чувство. Почти полное отсутствие именно этих двух красок в русской иконописи – знаменательно! Оно говорит о том, что мы имеем дело с очень простым, земным, радостным искусством, чуждым мистики и аскетизма»¹⁹⁴. Здесь второстепенное значение имеет вопрос, правомерен ли такой взгляд на русскую иконопись, справедлив ли он, главное для нас, что это восприятие Волошина. «Немаловажную роль в появлении волошинских акварелей сыграла и “теория цветов” Гете, глубокое ознакомление с которой происходит в дорнаховский период»¹⁹⁵. С.В. Месяц посвятила книгу этому вопросу: «Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая)» (2012). Гете определяет цвет как

¹⁹² Пинаев С.М. Максимилиан Волошин, или Себя забывший бог. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 232.

¹⁹³ Творчество многих писателей Серебряного века свидетельствует о разработке ими собственной символики цветов: «Очевидно, творческие изыскания Скрябина должны быть близки художникам слова, исповедующим идею синтеза искусств, активно использующим цветовую символику в своих произведениях, – писателям серебряного века Ф. Сологубу, В. Брюсову и особенно А. Белому, разработавшему, как известно, теорию цветописа». Кольцова Н.З. Роман Замятина «Мы» и миф о Прометее // Кафедральные записки: Вопросы новой и новейшей русской литературы / Отв. ред. Н.М. Солнцева. М.: Изд-во МГУ, 2002. С. 57.

¹⁹⁴ Волошин М.А. Чему учат иконы? // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 135.

¹⁹⁵ Бужор Е.С. Жизнь и эпоха Максимилиана Волошина. М.: Компания Спутник+, 2003. С. 73.

результат модификации света темнотой. Наибольший интерес для нас представляет шестой раздел, посвященный чувственно-нравственному воздействию цвета. Гете характеризует синий цвет как холодный, «отрицательный», подчеркивает связь с мистицизмом (то же в цветовой символике Волошина). В стихотворении «Дрожало море вечной дрожью...» (1904) лирический герой «прозревает» под шум волны, которая была охарактеризована как «синий вал». В зеленом глаз находит успокоение (Гете) — цвет гармонии и надежды у Волошина («Как мне близок и понятен / Этот мир — зеленый, синий / Мир живых прозрачных пятен» // Т. 1. С. 24). У обоих желтый — знак радости, однако у Волошина он связан с волей, царственностью, тогда как у Гете — это пурпур. В стихотворении «Огонь» (1923) Волошин из него выводит всю культуру, цивилизации, религиозные культы. Желтый цвет в стихотворениях, как правило, не называется напрямую, а передается через образы огня и солнца («Солнце! Твой родник...», 1910):

Солнце! Прикажи
Виться лозам винограда.
Завязь почек развяжи
Властью пристального взгляда! (Т. 1. С. 159)

Таким образом, действительно существует связь между символикой цветов у Гете и Волошина, но деление Гете более дробное, он также говорит об отрицательных воздействиях, сочетаниях.

Показательным при рассмотрении вопроса цветовой семантики в творчестве Волошина являются строки стихотворения «Концом иглы на мягком воске» (1909), нам представлена «задумка» портрета женщины на фоне:

А сзади напишу текучий,
Сине-зеленый пенный вал,
И в бирюзовом небе тучи,
И глыбы красно-бурых скал (Т. 1. С.159).

Изображение Киммерии такой, как в приводимом выше стихотворении, – излюбленная манера Волошина. В этих строках перечислена и цветовая палитра, присущая как акварелям, так и стихам. Красный и близкие ему цвета (коричневый, бурый, охряный) противопоставлены синему, зеленому, серому (эти цвета неяркие, приглушенные). Как правило, перед нами синесерый фон: «Равнина вод колышется широко, / Обведена серебряной каймой» (Т.1. С. 91), «Зарницы синие» (Т.1. С. 92), «Хребтов синели стены» (Т. 1.С. 94), «вдали синееет полоса» (Т. 1. С. 96), «Выткали синюю даль прутья сухих тополей» (Т. 1. С. 89), «Облака клубятся в безднах зеленых», «над синевой зубчатых чаш» (Т. 1. С. 162), «синим оком светит водоем» (Т. 1. С. 167), «озер агатовых колдующие очи» (Т. 1. С. 171), «Сапфирами увлажненные ночи» (Там же). Мы видим, что в стихотворениях такими цветами окрашивается не только небо и море, но и земля, если она расположена вдалеке или покрыта травой, также эти цвета становятся метафорическими эпитетами для ряда слов (день, сумерки). Это же явление мы видим и в ряде акварелей Волошина: синие и зеленые горы. Пинаев видит влияние импрессионистов в выборе цветов: «"Лиловые молитвы" гор, "зеленый воздух", "желтая тишина", "розовая жемчужина" дня <...> По-видимому, изучение техники французских импрессионистов и особенно постимпрессионистов привело Волошина к неожиданному выбору цвета, ориентированному не на внешнее сходство с явлением, а на выражение его скрытой сущности»¹⁹⁶.

Ярким пятном на этом фоне выделяются скалы, горы, холмы. За исключением уже названных случаев, они разных оттенков красного цвета: «По склонам бронзовым ползут стада овец» (Т. 1. С. 90), «потоки красных щебней» (Т. 1. С. 91), «каменной отблеск ртутный» (Т. 1. С. 93), «Равнины медно-бурой» (Т. 1. С. 94), «над буро-глинистыми лбами» (Т. 1. С. 162). То же мы видим в акварелях «Крым. Окрестности Коктебеля. 1910е», «Пейзаж», «Вид Коктебеля». Нередко в стихах Волошина изображен закат,

¹⁹⁶ Пинаев С.М. Максимилиан Волошин, или Себя забывший бог. С. 231.

окрашивающий все красным: «Запал багровый день» (Т. 1. С. 92), «И вечер стал — запекшаяся кровь» (Т. 1. С. 95), «мерцая оком рдяным» (Т. 1. С. 96), «Облачных грамот закатный сургуч» (Т. 1. С. 174), «и медных солнц гудящие закаты» (Т. 1. С. 171). Пинаев делает следующее замечание по поводу акварелей Волошина: «Цветовое наполнение волошинских акварелей постепенно менялось <...> палитра художника постепенно высветлялась. Появлялась осязаемая мягкость цвета, переходящего в серебристо-перламутровую гамму»¹⁹⁷.

В самих стихотворениях эти группы цветов всегда сосуществуют, они одновременно противопоставлены и сопоставлены, объединены, они дополняют друг друга. Приведем самые яркие примеры из лирики:

Старинным золотом и желчью напитал
 Вечерний свет холмы. Зардели, красны, буры,
 Клоки косматых трав, как пряди рыжей шкуры.
 В огне кустарники, и воды как металл (Т. 1. С. 89).

И дымные встают меж облаков
 Сыны огня и сумрака — Асуры (Т. 1. С. 94).

Огонь древних недр и дождевая влага
 Двойным резцом ваяли облик твой (Т. 1. С. 170).

Установлено, что цвет имеет ключевое значение для Волошина: «в лирических текстах поэта и художника Максимилиана Волошина лексика со значением цвета играет конструктивную и сюжетообразующую роль и включается в цветовую индивидуально авторскую картину мира»¹⁹⁸, а в уже упоминаемой статье «Чему учат иконы?» Волошин подробно излагает свой вариант символики цветов: «У красок есть свой определенный символизм,

¹⁹⁷ Пинаев С.М. Максимилиан Волошин, или Себя забывший бог. С. 233.

¹⁹⁸ Давиденко Е.А. Микрополе красного цвета в индивидуально-авторской картине мира Максимилиана Волошина // Творчество Максимилиана Волошина: Семантика. Поэтика. Контекст: Сб. статей / Под общ. ред. проф. С.Н. Пинаева. М.: Азбуковник, 2009. С. 312.

покоящийся на вполне реальных основах. Возьмем три основных тона: желтый, красный и синий. Из них образуется для нас все видимое: красный соответствует цвету земли, синий – воздуха, желтый – солнечному свету. Переведем это в символы. Красный будет обозначать глину, из которой создано тело человека – плоть, кровь, страсть. Синий – воздух и дух, мысль, бесконечность, неведомое. Желтый – солнце, свет, волю, самосознание, царственность. Дальше символизм следует законам дополнительных цветов. Дополнительный к красному — это смешение желтого с синим, света с воздухом — зеленый цвет, цвет растительного царства, противопоставляемого — животному, цвет успокоения, равновесия физической радости, цвет надежды»¹⁹⁹. Это позволяет исследователям толковать использованные в стихотворениях цветовые эпитеты в связи с этой концепцией. Например, ее использует О.Н. Федотов в статье «Облака над Киммерией (диалог в сонетах М. Волошина и Н. Гумилева): «...если руководствоваться теорией цветовой символики, которую Волошин изложил в своей статье “Чему учат иконы”, “синие дни” можно рассматривать не как временную субстанцию, а как духовность устремленную к небу»²⁰⁰.

Итак, мы можем вычленить стихию воды (и воздуха: небо, ветер), зыбкую, изменяющуюся, и огня (вместе с землей), яркого, изменяющего окружающий мир. Однако цвета воды вполне могут «перетекать» и на элементы, связанные с землей. Впрочем, это поддерживается и семантикой слова Коктебель: «Коктебель в переводе с тюркского – “страна синих скал”»²⁰¹, а Киммерия: «Самое имя Киммерии происходит от древнееврейского корня *kmr*, обозначающего “мрак”, употребляемого в Библии во множественной форме. “*kimeriri*” (затмение), — пояснял

¹⁹⁹ Волошин М.А. Чему учат иконы? С. 135.

²⁰⁰ Федотов О.Н. Облака над Киммерией (диалог в сонетах М.Волошина и Н. Гумилева) // «Серебряный век» в Крыму: взгляд из XXI столетия: Материалы Пятых Герцывковских чтений в г. Судак 11-15 июня 2007 года/ Сост. Т. Жуковская, Е. Калло. М. Симферополь — Судак: Дом-музей Марины Цветаевой, Крымский центр гуманитарных исследований, 2009. С. 88.

²⁰¹ Пинаев С.М. Максимилиан Волошин, или Себя забывший бог. С. 30.

Волошин»²⁰². Это слияние и «перетекание» можно объяснить еще и тем, что «Волошин свою задачу видит в том, чтобы объединить все противоречия, расширяя свою душу так, чтобы она смогла вместить в себя все — и самое противоречивое, и самое непримиримое, постепенно возводя любые антиномии к высшей гармонии»²⁰³.

Волошин пользуется и некоторыми другими цветами, которые становятся смыслодержателями лишь в рамках своего стихотворения, а не цветовой гаммы в целом. Они гораздо менее частотны, однако мы их упомянем ради полноты картины: розовый («Отливают волны розовым глянецом» // Т. 1. С. 161, «розовеет внизу миндаль» // Т.1. С. 89), серебряный (соотнесим с серым: «кустарники в серебре» // Там же, «отливами и серебром тумана» // Т. 1. С. 170), черный («И лежит земля страстная в черных ризах и орарях» // Т. 1. С. 89), белый («Белеет молочай» // Т. 1. С. 93, «блещет белый стеклярус» // Т. 1. С. 161), лиловый («лиловые вершины» // Т. 1. С. 93, «лиловых бледных глициний» // Т. 1. С. 161).

Отдельно стоит упомянуть о золотом цвете и о солнце: «Шабашов в своей диссертации не без основания утверждает, что Киммерия Волошина, земля и море, вся природа являются основанием Солнечного храма. Это место, где совершается своеобразная мистерия духа»²⁰⁴. В лирике Волошина такой эпитет применяется только к нему: «Но пьет так жадно златокудрый лик / Янтарных солнц» (Т. 1. С. 176), «раскрыл золотое око» (Т. 1. С.91), «златится бледный круг» (Там же). Солнце в его творчестве обретает мистическую окраску: «В творчестве Волошина солярная тематика также занимает не последнее место <...> Символика солнца у Волошина раскрывается через преломление как мифопоэтики язычества, так и эзотерики христианства; как эмблематики антропософского интуитивно-

²⁰² Пинаев С.М. Близкий всем, всему чужой...Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте серебряного века: Монография. М.: РУДН, 2009. С. 180.

²⁰³ Прокофьев С.О. Максимилиан Волошин — человек, поэт, антропософ // Максимилиан Волошин — поэт, мыслитель, антропософ. Сборник статей. М.: Антропософское общество в России, 2007. С. 19.

²⁰⁴ Пинаев С.М. Близкий всем, всему чужой...Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте серебряного века. С. 181.

мистического кода, так и философии зороастризма, солнцепоклонничества»²⁰⁵.

Солнце всегда связано с мотивом зрения (чаще всего оно называется «око») и пламени. Это особое – духовное – пламя и существует оно в человеке: «Я сам в своей груди носил твой пламень пленный», «Но я в своей душе возжгу иное око» (Т. 1. С. 79). Особенное отношение к солнцу у поэта было и в жизни: «Плоская площадка на крыше дома Волошина – “вышка” — служила поэту и для “поклонения солнцу”: ежеутреннему медитативному приветствию наступающему дню»²⁰⁶.

Итак, импрессионизм, как и в случае с символизмом, – предмет изучения исследователей творчества Волошина; он же – предмет его критических статей.

Итак

1. Во-первых, творческая личность интеллектуально и эмоционально обогащается путем переплавления в произведениях идей и верований. Во-вторых, ее творчество способствует преобразованию мира, что становится особенно актуальным в его лирике периода революции и гражданской войны.
2. Понимание Волошиным отношений автора и реципиента предполагает расширение роли реципиента.
3. Волошин, решая в своей творческой концепции проблему дихотомии Востока и Запада, остается верен ключевому принципу своей жизни и творчества – синтезу. Он утверждает необходимость следовать восточным методам творчества (импрессионизм), а не ограничиваться заимствованиями из культуры Востока тем и мотивов (ориентализм). Принципы восточного искусства,

²⁰⁵ Шелемова А.О. «Дух томился тоскою древней земли» (художественные аллюзии на «Слово..» в поэзии М.Волошина // «Серебряный век» в Крыму: взгляд из XXI столетия: Материалы Пярых Герцыковских чтений в г. Судак 11-15 июня 2007 года. С. 93.

²⁰⁶ Волошин М.А. Стихотворения. СПб.: Издательская группа Азбука-классика, 2009. С. 196.

реализованные в творчестве Волошина: естественность, природность, связь с землей, природой; гармония с миром, единство со всем сущим; отказ от индивидуализма; экономия выразительных средств; предпочтение содержания форме. Идеи странничества, единства человека и космоса, поиска истины могли развиваться в творчестве Волошина через восприятие восточной традиции. Западное понимание творчества реализовано Волошиным в следующих положениях: творчество как создание нового; использование научных сведений.

4. По мнению Волошина, реализм – основа и символизма, и импрессионизма. Синтез достижений реализма и символизма порождает неореализм.
5. Память – одна из центральных категорий творчества.
6. Внимание к внутреннему миру, провидение вечного через мимолетное, символа через факт реальности роднят эстетические установки Волошина с символистами. Волошин рассматривает символизм как особое течение, которое стремится провидеть вечное через временное. Волошин использует лишь те идеи символизма, которые отвечают его собственным представлениям о творчестве и мире.
7. Волошин близок поэтам «аполлоновского» круга. Он трансформировал тезис акмеизма о поэте-ремесленнике: поэт является ремесленником только на одном из этапов развития своего дара. Волошин согласен с акмеистским пониманием стиха. Магическая, заклинательная, роль слова признается Волошиным.
8. Импрессионизм в осмыслении Волошина предстает, во-первых, как течение в искусстве, предметом и творческим импульсом которого является след, отпечаток, оставленный фактом реальности; во-вторых, как вечная основа искусства.

Глава II. ПРИРОДА ТВОРЧЕСТВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ

М. ВОЛОШИНА

2.1. Соотношение сознательного и бессознательного в творческом акте

Творческий замысел, согласно концепциям символизма, зарождается от неосознанного творческого импульса, идущего из глубин подсознания. О главенстве *бессознательного*²⁰⁷ в творчестве идет речь уже в статье Д. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях в современной русской литературе» (1892). Как пишет А. Ханзен-Леве, Мережковский «различает “литературу” (прежде всего он имеет в виду прозу) и “поэзию”, которая, по его определению, есть “сила первобытная и вечная, стихийная, произвольный и непосредственный дар Божий”. Подобно явлению природы она не подчиняется воле человека, она бессознательна и поэтому непосредственно доступна “дикарям” и “детям”. Поэт “одинок” в положительном смысле слова, так как он творит, не обращая внимания, внимает ли ему кто-то. Вся литература базируется на стихийных силах “поэзии”, так же как мировая культура выстроена на “первобытных силах природы”. Мережковский здесь воспроизводит романтическую формулу “природности” поэзии и ее архаически-бессознательного происхождения»²⁰⁸. В. Брюсов рассуждает о художественном произведении как воплощении

²⁰⁷ Как пишет И.П. Ильин: «Бессознательное – многозначный термин, впервые наиболее авторитетно обоснованный З. Фрейдом и получивший за долгую историю своего существования неоднозначную интерпретацию». *Ильин И.П. Бессознательное // Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: INTRADA, 2001. С. 25.* Мы используем термин «бессознательное» в широком и традиционном значении как «форма психического отражения, образование, содержание и функционирование которой не является предметом специальной <...> рефлексии», как процессы, которые, активно проявляясь, «не доходят до сознания переживающих их лица», как «наиболее содержательная система психики человека» и неосознаваемый побудитель его деятельности, «обеспечивающий ее автоматический характер». *Овчаренко В.И. Бессознательное // Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. Минск: Изд. В.М. Скакун, 1998. С. 76, 77.* Также мы исходим из следующих положений: 1. «<...> распространенная традиция понимания бессознательного уподобляет его тому, что в нас есть детского, хотя и здесь необходимы оговорки. Вовсе не весь детский опыт, пережитый на уровне нерелективного сознания в феноменологическом смысле, может быть уподоблен бессознательному субъекта»; 2. Бессознательная энергия «оказывается то силой притяжения, направленной на представления и противостоящей осознанию <...>, то силой, которая приводит к появлению в сознании “отростков” бессознательного и поддерживается лишь бдительностью цензуры». *Лаплани Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу / Пер. с фр., предисл. Н.С. Автономовой. М.: Высшая школа, 1996. С. 72, 73.*

²⁰⁸ *Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. С. 22.*

души писателя, поэтому обращается к ее глубинам: «<...> предмет искусства – в глубинах чувства, в духе»²⁰⁹; он утверждает, что «искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями»²¹⁰. Для К. Бальмонта символизм – поэзия предчувствий: «Символика говорит исполненным намеков и недомолвок нежным голосом сирены, или глухим голосом сибиллы, вызывающим предчувствие»²¹¹.

В концепции творчества Волошина тезис о бессознательности поэзии также является одним из ключевых, что рассмотрено нами ниже. Волошин соотносит творческое бессознательное с понятиями «народное» и «органическое». Для него акт понимания художественного произведения, осуществляемый читателем, играет свою роль, как и бессознательное.

2.1.1. Индивидуальное бессознательное и рецепция родовой памяти в творческом процессе

В «Итогах импрессионизма» (1904)²¹² содержится следующая фраза, отражающая *связь бессознательного и осмысленного*: «Творчество – это умение управлять своим бессознательным»²¹³. Примат бессознательного в эстетической концепции Волошина несомненен, однако его кропотливая работа и над формой стихотворения, и над замыслом говорит о вероятности или неизбежности корректив. Исследовав рукописи стихотворений Волошина, в частности черновик «Дома поэта» (1926), А.В. Лавров приходит к следующему заключению: «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

²⁰⁹ Брюсов В.Я. Священная жертва // Брюсов В.Я. Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 2. С. 91.

²¹⁰ Брюсов В.Я. Ключи тайн // Там же. С. 85.

²¹¹ Бальмонт К.Д. Элементарные слова о символической поэзии // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М.: Аграф, 2001. С. 55.

²¹² Статья является откликом на выставку картин Моне в Париже в 1904 г.

²¹³ Волошин М.А. Итоги импрессионизма. С. 22.

до его окончательного воплощения <...> первичной оказывается “программа” стихотворения – ритмически неурегулированный словесный ряд <...>; следующий этап – претворение этого исходного материала в стиховую ткань»²¹⁴.

В лекции «Пути Эроса» (1907) Волошин пишет о необходимости перенаправить силы пола, его энергию, в эстетически мотивированное русло: «<...> бессознательное дробление в потомстве обратить в сознательное мистическое творчество»²¹⁵. Эта мысль коррелирует с понятием сублимации, введенным в психоанализ З. Фрейдом в 1900 г. По Фрейду²¹⁶ («Об одном детском воспоминании Леонардо да Винчи», 1910; «Новые лекции по введению в психоанализ», 1932) художественное творчество и интеллектуальная деятельность – яркие формы сублимации, иначе – влечения, переключенного на несексуальные смыслы существования. «Психоаналитики считают, что большинство выдающихся произведений искусства являются результатом сублимации энергии от фрустрации, связанной с неудачами в личной жизни (чаще всего отвергнутой или потерянной любовью, неудовлетворенным половым инстинктом и т.п.). Сам Фрейд в качестве примера приводит Леонардо да Винчи»²¹⁷, – отмечает А.Н. Романин.

В приведенной выше цитате из «Путей Эроса» обозначена связь как личного бессознательного, так и сознания с мистикой творчества как

²¹⁴ Лавров А.В. Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина. С. 245.

²¹⁵ Волошин М.А. Пути Эроса // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2. С. 220.

²¹⁶ Волошин был знаком с некоторыми работами Фрейда. В статье «Джиоконда на аэропланах» (1911) встречается следующее замечание: «<...> ее улыбку слишком много анализировали хирурги и врачи по нервным болезням». Волошин М.А. Собрание сочинений Т. 7. Кн. 2. Дневники 1891 – 1932. Автобиографии. Анкеты. Воспоминания / Сост., подгот. текста, коммент. В.П. Купченко, Р.П. Хрулевой, К.М. Азадовского, А.В. Лаврова, Р. Д. Тименчика. М.: Эллис Лак, 2008. С. 548. Оно может быть отсылкой к эссе Фрейда «Об одном детском воспоминании Леонардо да Винчи», опубликованном в 1910 г. на немецком, а в 1912 г. на русском. Впрочем, судя по тону этой фразы и всей статьи, к подобному сведению искусства до результата нервных болезней он относился отрицательно. Хотя в библиотеке Волошина сохранились такие работы Фрейда, как «О психоанализе» (М.: Наука, 1911), «Лекции по введению в психоанализ» (Т. 1-2, М, Пб.: Госизд, 1922-1923), «Я и Оно» (Л.: Academia, 1924), единственное прямое упоминание психоаналитика найдено в письме к М.С. Шагинян 1923 г., в котором он сочувствовал походу против Фрейда в романе «Своя судьба» Шагинян. Однако в 1926 г. Волошин принимал в Коктебеле С.Я. Лифшица, последователя Фрейда, и тот проводил с ним сеансы, пока этому не воспротивилась М.С. Волошина. Таким образом, интерес Волошина к работам Фрейда не был значительным и последовательным. Волошин воспринимал его скорее как врача, чем философа.

²¹⁷ Романин А.Н. Основы психотерапии. М.: Кнорус, 2006. С. 174.

сверхреального, интуитивного способа познания мира и человеческого рода. В набросках статьи «Демократизация искусства» (1917) Волошин призывает «безумию дать разумное творческое русло. Здравый смысл увенчать ореолом безумия»²¹⁸. Таким образом, состоявшийся творческий акт в понимании Волошина есть результат синтеза казалось бы противоположных, взаимоисключающих состояний.

В лингвистическом аспекте постулат Волошина об управлении бессознательным выглядит парадоксальным, так как лексемы «управлять» и «бессознательное» содержат противоположные семы: бессознательное предполагает неподконтрольность. Волошин стремится сгладить это противоречие таким объяснением: «Документ не только должен быть найден и воспринят, он еще должен быть забыт. Другими словами, должен стать частью художника настолько, чтобы перестать доходить до его сознания. Потому что забвение – это не потеря, а окончательное усвоение. И только тогда документ может принести пользу и прийти в момент творчества уже бессознательного»²¹⁹. Управлять в данном случае не значит контролировать, художник *воспринимает элементы реальности* и «забывает» их, позволять им самим *сублимироваться в бессознательное*. О забвении²²⁰ и воспоминании Волошин пишет и в статье «Аполлон и мышь» (1911): «Оно должно быть разбито хвостиком пробегающей мышки для того, чтобы превратиться в безвозвратное воспоминание, в творческую грусть, лежащую на дне аполлинийского искусства»²²¹. *Реальность запечатлевается в образ бессознательного, он трансформируется в образ забвения, затем в образ памяти и далее в образ текста*. Забвение – золотое яичко, чудо, божественный дар, который должен быть разбит, принесен в жертву ради

²¹⁸ Волошин М.А. Демократизация искусства // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2. С. 348.

²¹⁹ Волошин М.А. Итоги импрессионизма. С. 22.

²²⁰ Необходимо отметить, что Вяч. Иванов характеризовал забвение как явление негативного характера, противопоставляя его памяти – продуктивному началу: «Память – начало динамическое; забвение – усталость и перерыв движения, упадок и возврат в состояние относительной косности». Иванов В.И., Гершензон М.О. Переписка из двух углов. Петербург: Алконост, 1921. С. 28.

²²¹ Волошин М.А. Аполлон и мышь // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 3. С. 155.

искусства. В художественном произведении, «в момент творчества», эти «документы» приходят из бессознательного.

Таким образом, источник творчества – реальность, все виденное, слышанное художником и прошедшее через бессознательное. Эта мысль в его работах достаточно постоянна. Как следует из статьи «Аполлон и мышь»: «<...> творческое осуществление: смутное жизненное переживание воплощается в слова. Слова могут говорить о совершенно ином, но жизнь, их одухотворяющую, будет давать отстоявшаяся воля пережитого»²²². Здесь речь идет о реальности, преображенной в глубинах бессознательного, и вновь вернувшейся к поэту. Так, С.О. Прокофьев усматривает трансформацию устоявшегося антропософского понятия в «свободный» образ, рожденный в «глубинах души» Волошина: «Особенно в его ранних стихах часто прослеживаются непосредственные антропософские мотивы. Но затем эти идеи проходят через таинственную, не выразимую никакими словами метаморфозу в глубинах души поэта и возрождаются в ней как нечто совершенно новое, отныне доступное уже каждому человеку, даже ничего не знающему об антропософии. Уходя своими глубинными корнями в антропософию, поэтические образы Волошина являются результатом совершенно индивидуального, свободного творческого акта одной неповторимой человеческой личности»²²³.

Кроме того, в статье «Индивидуализм в искусстве» (1906), посвященной актуальной для символистов проблеме индивидуализма, Волошин воспринимает *традицию как почву, на которой растет цветок индивидуализма*. Неограниченный традицией произвол личности в духе Брюсова Волошин отвергает. Если Брюсов («Об искусстве», 1899) утверждает субъективное своеобразие как единственный признак истинного искусства, а цель художественного творчества заключается в том, чтобы

²²² Волошин М.А. Аполлон и мышь. С. 158.

²²³ Прокофьев С.О. Максимилиан Волошин – человек, поэт, антропософ // Максимилиан Волошин – поэт, мыслитель, антропософ. С. 28.

«выразить именно свое настроение и выразить его полно», поскольку «общепонятность и общедоступность недостижима просто потому, что люди различны»²²⁴, то Волошин стоит на иной позиции: «Дух художника должен подчиняться канону, потому что, принимая канон, он этим приобщается к народному творчеству и раскрывает родники своего бессознательного»²²⁵. Эта теза коррелирует с разработанным позднее в психоанализе понятием коллективного бессознательного. В библиотеке Волошина были книги К.Г. Юнга «Психологические типы», «Клинические архивы гениальности и одаренности», изданные в 1924–1925 гг., уже после написания Волошиным статей и формирования своей творческой концепции.

Мы можем заключить следующее. Во-первых, настоящее искусство связано с *народной*²²⁶ творческой стихией, поэтому Волошин так превозносит безымянных творцов Средневековья. Индивидуализм, имя – это осознанная жертва, которую приносит художник на алтарь творчества²²⁷. Волошин подкрепляет свои мысли, подобно писателям Средних веков, библейской цитатой о семени, которое должно погибнуть, чтобы появился росток. Эта параллель актуальна для символистского понимания слова. Как пишет Ханзен-Леве: «<...> семя таит in pace подлинную природу развивающегося из него растения (“текста”), так и слово-семя, т. е. символическое слово, содержит мифопоэтический “код” тех текстов, что произрастают из него (в качестве “мифа”). Для Иванова, как и для Волошина, бессознательное – та плодородная почва, в которой и из которой растут слова-семена»²²⁸. Во-вторых, фраза Волошина о принятии канона еще раз подтверждает его уверенность в творческом потенциале связи бессознательного с основой, «почвой», его порождающей. В статье «Индивидуализм в искусстве», уделяя

²²⁴ Брюсов В.Я. Об искусстве // Брюсов В.Я. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 42.

²²⁵ Волошин М.А. Индивидуализм в искусстве // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 63.

²²⁶ В наброске 1900 г.: «Народ – огромный, музыкальный / И очень сложный инструмент». В «Как магма незастывшего светила» (1922): «Кто возмутит народных бездн глубины». Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 516; 562.

²²⁷ В «Подмастерье» (1917) Волошин утверждает: «Искусство живо – / Живою кровью принесенных жертв». (Т. 1. С. 217).

²²⁸ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 593 – 594.

значительное внимание вопросам живописи, Волошин видит бессознательную творческую суть уже в материале, посредством которого создается произведение: «В материале грубом есть свое бессознательное творчество, которому художник может без страха отдаваться <...> Масляные краски лишили художника великой стихии бессознательного творчества»²²⁹.

В статьях Волошина, посвященных творческим процессам, преобладают слова растительной семантики. Почва, земля связывают творчество и бессознательное на уровне лексики. В статье «Скелет живописи» (1904) Волошин рассуждает о зрительском восприятии картин: «Сущность художественного наслаждения заключается в том, что зритель, находя неизвестные, но привычные ему корни видимостей, сам одевает их обычными цветами иллюзий и этим приобщается к творчеству»²³⁰. Корни бессознательного, корни видимостей – метафора, отражающая глубинную и скрытую связь вещей, очень близка Волошину, понимающему *творчество как живой организм*. Точкой соприкосновения может служить понятие плодородности, характерное как для природы, земли, так и для творчества.

Приведем ряд примеров, убеждающих нас в том, что этот мотив в эстетических построениях Волошина – сквозной.

Анализируя в 1905 г. живопись М. Якунчиковой, он отмечает: «Ей близки и творческие силы хлебородной земли»²³¹. Вопрос о сопоставлении сил творчества и пробуждения природы акцентируется эпитетом «весенний» в статье «Парижский карнавал» (1905): «Весеннее пробуждение творческих сил, дионисическая оргия»²³².

Для понятия «миф» Волошин привлекает оптимальный, с его точки зрения, образ дерева²³³. «Мифы – великие деревья-призраки, возвращенные в

²²⁹ Волошин М.А. Индивидуализм в искусстве. С. 71.

²³⁰ Волошин М.А. Скелет живописи // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.5. С. 8.

²³¹ Волошин М.А. Творчество М. Якунчиковой // Там же. С. 487.

²³² Волошин М.А. Парижский карнавал // Там же. С. 518.

²³³ В «Жезле Аарона» (1917) А. Белого также много образов органической семантики, описывающих «расцветание слова пустого в Живое, цветущее». Распад поэтического слова и его воскресение является ключевой темой: «<...> в номенклатуре и термине высохло древо слова в абстрактную и сухо бьющую жердь; внутренне корневое значение слова под логикой скрылось в глухие недра животного подсознания». Глухова Е.В. Лекция Андрея Белого «Жезл Аарона» // Миры Андрея Белого. Белград-Москва: Изд-во

сонном сознании, нуждаются в творческой атмосфере веры»²³⁴. Факт реальности уподобляется семени, брошенному в сознание и выросшему в фантастическое дерево. Чем меньше этих фактов, тем более разветвленную структуру оно имеет. Вера, игра возвращают мифы-деревья сонного сознания, высвобождая их из бессознательного. Зерна реальности, рассуждает Волошин в статье «Откровения детских игр» (1907), вырастают в мифы-деревья. Чем меньше человек знает о каком-то явлении, тем больше работает его фантазия, миф становится сложнее – дерево-миф ветвится. Однако обильный посев фактов реальности порождает множество всходов, которые глушат друг друга. Мифам вредит и сомнение, они нуждаются в вере, как деревья в воде. Вера и игра для Волошина явления одного порядка: «Игра – это вера, не утеревшая своей переменчивой гибкости и власти <...> Понятия игры, мифа, религий и веры неразличимы в области сонного сознания»²³⁵.

Наполнена растительными метафорами и статья «Организм театра» (1909), прочитанная в виде доклада на «среде» у барона Н.В. Дризена. Вершины искусства, лучшие художественные произведения обозначаются Волошиным как «цветения творчества»²³⁶. Коллективное творчество народа – это корни, почва, являющиеся основанием для авторского художественного творчества – цветка: «<...> отношение художников к органическим процессам искусства, воспринимаемым, как творчество. Это – отношение цветка к корню растения»²³⁷. В лирике Волошина и сам человек, его тело представлен растительными метафорами. В стихотворении «Дети солнечно-рыжего меда...» (1910) Волошин через органическую символику проводит оккультную теорию происхождения тела человека. Ночное, темное

филологического факультета в Белграде, 2011. С. 76; 81. Образ древа как начала, породившего музыку и мифический эпос встречается и в «Ключах Марии» (1918) Есенина. *Есенин С.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1967.* Там же Есенин высказывает мысль о том, что народное творчество, в том числе прикладное, заключает в себе забытые знаки; научившись читать их, искусство раскроет новые пути и возможности.

²³⁴ *Волошин М.А. Откровения детских игр // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 1. С. 196.*

²³⁵ Там же.

²³⁶ *Волошин М.А. Организм театра // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.3. С. 180.*

²³⁷ Там же.

бессознательное становится источником жизни: «Мы сквозь ночь во плоти проросли» (Т.1. С. 146). Игра органическими антиномиями и парадоксами, присущая Волошину, встречается и здесь: «Корни наши простерты в высоты, / А цветы припадают к земле» (Там же).

Ту же связь коллективного творчества и индивидуального творчества прослеживает Волошин и в статье «Чему учат иконы?» (1914): «В глубоких и органических проявлениях искусства всегда можно рассмотреть канонический ствол растения и свободное цветение индивидуального творчества на его ветвях»²³⁸. Икона в живописи или сонет в поэзии скованы жесткими рамками канона, но в силах творца заставить их расцвести, наполнить содержанием собственной души. Жизнь и искусство взаимообусловлены для Волошина в мире феноменов так же, как в мире имен: «Это было постоянное творчество вечно живых, идущих вровень со своим временем масок, обмена жизни и искусства, равномерно усиливавших друг друга»²³⁹, – пишет он о смене любовных героев и героинь французского театра.

Растительные метафоры для творческих сил кажутся Волошину оптимальными и в статье «Аполлон и мышь» (1911): «Пусть сны оканчиваются, пусть золотые яички ломаются, несокрушимая власть Аполлона таится в той творческой силе, что всегда дает новый росток; силе, которая клокочет и бьется в стройном согласии девяти муз»²⁴⁰. Оканчивающиеся сны – это пределы бессознательного, дающие толчок новой жизни.

Сравнивая в «Московских хрониках» (1911) выставки Союза русских художников²⁴¹ в 1910 г. и Московского товарищества художников в 1911 г., Волошин выдвигает на первый план не эстетические критерии, а требование жизни, новизны, вновь прибегая к органической лексеме – «подпочва»:

²³⁸ Волошин М.А. Чему учат иконы? С. 137.

²³⁹ Волошин М.А. Организм театра. С. 195.

²⁴⁰ Волошин М.А. Аполлон и мышь. С. 154.

²⁴¹ По мнению Волошина, их авторитет основан лишь на бывшем участии «Мира искусства», теперь же, когда фактически союз распался, претендовать они на него не могут.

«”Союз” блещет только заемной красотой и не имеет под собой никакой творческой подпочвы»²⁴². Он не разъясняет своей терминологии, однако можно предположить, что он говорит о связи с жизнью как вечным изменением. Красота «повторенная» не представляет ценности, так как не раскрывает новые пути для творческого процесса.

Отмеченная нами особенность есть и в материалах к биографии Сурикова. Ассоциируя бессознательное в рождении образов, Волошин соотносит творческую индивидуальность с цветком, корни которого в его родовом начале: «<...> он сам распускается, как цветок, на самом конце стебля, выявляя собою все скрытые токи, творческие силы и ароматы своего рода»²⁴³. Волошин думает, что родовая память хранится в бессознательном, в нем зреет художественное произведение, как ребенок в утробе матери готовится к жизни: «<...> художественный темперамент может пустить корни, нащупать точки опоры для развития творческих стремлений и инстинктов, чтобы пробудить волю к созданию и пластическому воплощению всего, что беременело в подсознательных чувствилищах рода»²⁴⁴. Смертью матери Сурикова Волошин объясняет то, что «его творческий корень, связывающий его с родом»²⁴⁵, был уничтожен, и картины Сурикова стали вне памяти крови и рода: наступила «преждевременная осень суриковского творчества»²⁴⁶.

Приобщение индивидуального бессознательного к родовой творческой памяти, к народному творчеству *не исключает и их конфликта*, который трактуется им не как драма, но как импульс к индивидуальному творчеству. Основа (или канон) плодотворна при борьбе с ним: «<...> рамки канона дрожат от напряжения внутренних творческих сил. Когда нет борьбы против канона, – то нет и искусства»²⁴⁷. Во-первых, Волошин сравнивает канон с

²⁴² Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 1. С. 350.

²⁴³ Волошин М.А. Суриков // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 3. С. 374.

²⁴⁴ Там же. С. 375.

²⁴⁵ Там же. С. 428.

²⁴⁶ Там же. С. 437.

²⁴⁷ Волошин М.А. Индивидуализм в искусстве. С. 63.

тюрьмой, из которой стремится вырваться мысль художника; во-вторых, тюрьма (ограничение²⁴⁸) необходима, поскольку без нее не появится мечта о свободе; в-третьих, очевидна дифференциация понятий «индивидуальный» и «индивидуалистический».

Рассуждениям Волошина о творческом индивидуалистическом в статье «Индивидуализм в искусстве» (1906) предшествовала статья Вяч. Иванова «Кризис индивидуализма» (1905), в которой проблема индивидуализма решается с позиции архетипов, а также ницшеанского Сверхчеловека, преклонение перед которым и возвещает кризис гуманизма как индивидуализма. Всечеловек, по Иванову, связан с вселенским началом, соборностью. Волошину близки рассуждения Иванова о соборности, «соподчинении вселенской правде»²⁴⁹. Понятие народности нового искусства, возможность почувствовать бессознательное через фольклор, растворение в нем близко и Волошину, и Иванову: «Мифопоэзия поэта-модерниста вырастает из бессознательного погружения в стихию фольклора <...>. Здесь Иванов – как приблизительно в то же время К.Г. Юнг – указывает на “психологическую необходимость” архетипических символов»²⁵⁰. Для поэтов точкой пересечения их концепций является «представление о народе как носителе некой архаической, коллективной памяти и бессознательного, чье циклично обновляющееся тело постоянно творит из себя самой и поддерживает природную креативность (“РОДиться” – “РОД”))»²⁵¹. Однако Волошин был далек от принципиального для Иванова

²⁴⁸ *Творчество – это самоограничение.* – Эту мысль Гёте, высказанную в стихотворениях «Ильменау» (1783) и «Природа и искусство» (1800), Волошин повторял неоднократно; так, в стихотворении «Подмастерье» (1917) сказано: «Для ремесла и духа – единый путь: // Ограничение себя» (Т. 1 С. 216). И позднее, в 1930 г.: «Вообще в художественной самодисциплине полезно всякое самоограничение». *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 675.

²⁴⁹ *Иванов В.И.* Кризис индивидуализма // *Иванов В.И.* Родное и вселенское / Сост., вступ. ст., примеч. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. С. 25.

²⁵⁰ *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. С. 20.

²⁵¹ Там же. С. 573.

религиозного аспекта народности, приветствующего начинающуюся «интеграцию в сфере религиозной»²⁵².

О тесной связи бессознательного с духом народа Волошин пишет и в отклике на книгу стихов С. Городецкого «Ярь» (1906)²⁵³. «Эта книга действительно Ярь русской поэзии, совсем новые и буйные силы, которые вырвались из самой глубины древнего творческого сознания; корни этих молодых побегов ютятся в самых недрах народного духа»²⁵⁴. «Ярь», в отличие от последующих сборников Городецкого, близка Волошину потому, что он видит в ней выход из индивидуалистической замкнутости, обращение к народному творчеству, а это тот путь искусства, который представляется ему верным, о чем и идет речь в статье «Индивидуализм в искусстве». Волошин полагает, что сила жизни пронизывает и народный дух, и стихотворения Городецкого. Волошин обращается к финскому эпосу «Калевала» и заключает, что образ Девы из эпоса и ее яйца зарождений тождественны восприятию Городецким вселенной как утробы²⁵⁵: «Не твое ли, Хаос, ложе? / С кем лежишь ты, неутомный»²⁵⁶ (из стихотворения Городецкого «Млечный путь», 1906). Очевидно, что волошинское понимание генезиса образа в «Яри» коррелирует с его выводом о метаморфозе «документов» реальности в бессознательное как источнике творчества.

И в 1910-х годах Волошина не оставляет мысль о значимости народного творчества. В 1911 г. в Нижнем Новгороде он читает лекцию об «Эдипе» и «Братьях Карамазовых». Результатом размышлений над этими произведениями стал набросок «Отцеубийство в античной и христианской

²⁵² *Иванов В.И.* Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // *Иванов В.И.* Родное и вселенское. С. 40.

²⁵³ Стихи из книги были прочитаны на одной из «сред» Вяч. Иванова. Положительно отзывался об этой книге А. Блок в статье «О лирике» (1907). В Брюсов и С. Соловьев охарактеризовали ее как неудачное стремление пофилософствовать в рецензиях 1907 г. в журналах «Весь» и «Золотое руно» соответственно. *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1. С. 617.

²⁵⁴ *Волошин М.А.* «Ярь». Стихотворения Сергея Городецкого // *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т.6. Кн. 1. С. 21.

²⁵⁵ По словам Ханзен-Леве, «под знаком реархаизации у Городецкого (а также у Волошина) возврат “сына”, то есть плода, семени, в материнскую утробу, погружение *filius regius* в перво-влагу, в воду бессознательного создает некий автономный круговорот спасения на основе вечной плодотворности теллурического “рождения”». *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 573.

²⁵⁶ *Городецкий С.* Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические. СПб.: Кружок молодых, 1907. С. 15.

трагедии» (б/д) и лекция с тем же названием, прочитанная в Феодосии в 1916 г. «Когда существовало народное творчество, то мысль, идея, образ, рассказ были общим достоянием»²⁵⁷, но с появлением книгопечатания понятие собственности распространяется и на мысли. Однако народное творчество, и воздух, и вода, и мысли, и чувства стихийны по своей сути, принадлежат всем.

Помимо фольклора в эстетике Волошина актуализирован творческий потенциал детских *игр*²⁵⁸, в которых усмотрел проявление бессознательного. В его статье «Откровения детских игр» (1907) заметно влияние статьи Р. Штайнера²⁵⁹ «Воспитание ребенка с эзотерической точки зрения» (1906). Волошин описывает игру двух маленьких девочек в «пытки», объединяющую по сути жалость и жестокость в некое единое чувство к жизни, не имеющее названия, «но в сонном творчестве детской игры оно является в своем сверхчувственном единстве»²⁶⁰. Этим же чувством к жизни Волошин объясняет и христианство, породившее костры инквизиции и террор, созданный самым чувствительным поколением Франции. Дневное сознание человека страшится антиномий, но в детской игре, как во сне, они примиряются. Бессознательное первично и в своей полноте доступно детям, дневное сознание взрослых затмевает свет ночных звезд и откровений: «Игра и есть то бессознательное прохождение через все первичные ступени развития человеческого духа, то состояние глубокой грезы, подобной сновидению, из которого медленно и болезненно высвобождается дневное

²⁵⁷ Волошин М.А. Отцеубийство в античной и христианской трагедии // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2. С. 266.

²⁵⁸ К проблеме игры как акту творчества обратилась А.С. Урюпина. Так, она выводит специфику маньеризма (необарокко) Ю. Иваска из его творческого пристрастия к игре, что отразилось и в его «Письме о маньеризме» (1970). Как полагает исследовательница: «Культ игры нашел свое выражение и в поэме “Человек играющий”», смысл которой соотнесен с «Homo ludens» (1938) В. Хейзинги. Урюпина А.С. Необарокко в поэзии русского зарубежья 1960-80 г.: автореф. дис. ...канд. филол. н.: 10.01.01. М., 2006. С. 17.

²⁵⁹ Под влиянием М.В. Сабашниковой Волошин знакомится с трудами Р. Штайнера и посещает его лекции в середине 1900-х годов. Штайнер также рассуждает о воспитании детей у лемурийцев, подчеркивая роль развития фантазии у девочек; представления, порожденные грезами или фантазией, длились, пока был внешний повод: это была фантастика и мечтательность самой природы, погруженная в женскую душу («Из летописи мира», 1914).

²⁶⁰ Волошин М.А. Откровения детских игр. С. 202.

сознание реального мира»²⁶¹. В черновом автографе стихотворения «Отроком строгим бродил я...» (1911) вся жизнь представлена как игра: «И жизнь только предлог для игры»²⁶². Отказ в оригинале стихотворения не только от этой строки, но и от параллели «жизнь – игра», отражает сакрализацию поэтом концепта игры.

В статье «Откровения детских игр» возникает косвенное сопоставление бессознательного с лоном. Если в рецензии на стихотворения Городецкого это вселенная, то игра: «<...> болезненного высвобождения дневного сознания из материнского лона игры»²⁶³. Для символистов образ материнского лона и его связи с ночным миром, а через него и с бессознательным, очень значим. Так, Вяч. Иванов в стихотворении «Истома» (1911) пишет о космическом эросе, с которым слит человек: «Я слит ночной любовью, / истомой ветерка, / Как будто дымной кровию / Моей бежит река! // И, рея огнесклонами / Мерцающих быстрин, / Я – звездный сев над лонами / Желающих низин!»²⁶⁴. Образы лона, ночного мира и слепого, а также всезнающего бессознательного объединяются Волошиным в стихотворении «Тому, кто зряч, но светом дня ослеп...» (1909). Оно представляет собой часть венка сонетов «Corona Astralis», выражающего оккультные воззрения поэта. Праматерь ночь – древнегреческая богиня Никта, дочь Хаоса – лелеет плод «в темном чреве» (Т. 1. С. 124). Во тьме раскрывается тайное строение мира, истинный смысл голосов и событий. Лишенным света дня открыто бессознательное – «глубинные прозренья» (Там же). Дуализм света и тьмы разрешается Волошиным через тезу о свете сознания, затмевающего для нас бессознательное с его истинным знанием. Об этом прямо говорится в наброске «К древним тайнам мертвой Атлантиды...» (1907): лирический герой предчувствует ее тайны²⁶⁵, но они не доступны его «видящему оку»,

²⁶¹ Волошин М.А. Откровения детских игр. С. 191.

²⁶² Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 398.

²⁶³ Волошин М.А. Откровения детских игр. С. 197.

²⁶⁴ Иванов Вяч. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. / под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель: Foуег Oriental Chretien, 1974. С. 379.

²⁶⁵ Стихотворение отражает теософскую трактовку истории Атлантиды. В библиотеке Волошина есть книга У. Скотта-Эллиота 1901 г. об истории Атлантиды. Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 721.

поскольку он «оглох сознанием, светом дня ослеп» (Т. 2. С. 544). Эти идеи прослеживаются и в стихотворении «Солнце» (1907). Метафорическое ослепление лирического героя возвращает его к началу – «в чресла ночи» (Т. 1. С. 79). Уходящее солнце-сознание позволяет герою открыть новые пути: зажечь свет в себе самом, использовать духовные силы собственного «Я».

Игра соотносится и со снами, и с мифом. Волошин, связывая бессознательное со снами, сказками, мифами²⁶⁶, игрой, утверждал, что «между творчеством детских игр и тем состоянием духа, в котором человечество создавало сказки и мифы, – нет никакой разницы»²⁶⁷. В наброске «Об оккультизме» (б/д) он связывает сознание и пробуждение от глубокого сна, полагает, что «состоянию полусна соответствует мифотворческий период»²⁶⁸. Заметим, что эта мысль близка также А. Ремизову: «Навострившись на снах, я заметил, что некоторые сказки есть просто-напросто сны, в которых только не говорится, что снилось»²⁶⁹.

Индивидуальное бессознательное следует отличать от коллективного бессознательного, проявляющееся в эстетике народа – фольклоре, игре, а также снах по мнению Волошина. Игра как проявление бессознательного соотносится с представлениями о народности. О бессознательности творчества упоминается и в «Осколках святых чудес»²⁷⁰ (1908), причем вскользь затрагиваются оба аспекта: игра и народность. Повторяется одна из любимых мыслей Волошина о детской игре как свидетельстве бессознательного, его «памяти»: «Как дети в мудром таинстве игры

²⁶⁶ Связь творчества как бессознательного акта с мифом прослеживается Ивановым в статье «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего» (1906): «<...>миф <...> продукт коллективного творчества <...> “мифотворчество” всегда сверхиндивидуально, это “всемирное”, “большое искусство”. Поэтому для Иванова высшим отражением реалистического символизма и является театр». *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 30.

²⁶⁷ *Волошин М.А.* Театр как сновидение. С. 189.

²⁶⁸ *Волошин М.А.* Об оккультизме // *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2. С. 687. Н.А. Нагорная, разрабатывая проблему онейросферы в прозе модернизма и постмодернизма, отмечает: «Сновидения и мифы имеют единую основу, они отражают процессы, происходящие в глубинах человеческой психики<...>. Сновидение, как и миф, универсально, архетипично по своей природе, хотя и концентрирует субъективные переживания личности». *Нагорная Н.А.* Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: Монография. С. 21.

²⁶⁹ *Ремизов А.М.* Кукха. Нью-Йорк: Серебряный век, 1978. С. 116.

²⁷⁰ Статья является откликом на V выставку «Нового общества художников» и V выставку «Союза русских художников», прошедших в Петербурге в феврале-марте 1908 г.

бессознательно переживают тысячелетия человеческой истории»²⁷¹. Сакрализация игры производится Волошиным на основе связи ее с бессознательным. То же стремление, что и у детей, есть у «мирискусников»: «<...> русские художники невольно и почти бессознательно одним творческим инстинктом увлекаемые к игре стилями и формами прошлых основ»²⁷². Волошин был не одинок, считая, что память человечества, его история сокрыта в коллективном бессознательном. Так, Ремизов характеризует сновидение как основу не только мифологии, но и человеческой истории в целом²⁷³.

Л.С. Выготский («Психика, сознание, бессознательное», 1930), анализируя работы, посвященные проблеме бессознательного, отмечает плодотворность идей Д. Уотсона о *связи бессознательного с невербальным*: «<...>верное зерно, которое заключено в этой связи между бессознательным и бессловесным»²⁷⁴. Эта мысль перекликается с тезисом Волошина о погружении «документа» в бессознательное. В таком контексте предстает Мнемозина в статье «Поль Клодель» (1910): «В молчании молчания первым слышится вздох Мнемозины, ибо в памяти гнездятся творческие корни духа»²⁷⁵. «Молчание молчания» косвенно предстает характеристикой бессознательного, признанием его невербальной природы. Ханзен-Леве; разбирая значение огня у символистов, упоминает о стихотворении Волошина «Кровь» (1907), где бессознательное «не может быть вербализовано и верифицировано, так как оно слепое, глухое и немое, но проявляется в виде биоритма, в виде пульсации, энергетически соединяющей человека с землей и космосом»²⁷⁶. Но поэт – это мастер слова, и Волошин вместе с Клоделем задает «творческий вопрос, обращенный поэтом к

²⁷¹ Волошин М.А. Осколки святых чудес // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 79.

²⁷² Там же. С. 79.

²⁷³ Ремизов А.М. В розовом блеске. Нью-Йорк: Изд. имени Чехова, 1952. С. 69.

²⁷⁴ Выготский Л.С. Мышление и речь. Психика, сознание, бессознательное. М.: Лабиринт, 2001. С. 359.

²⁷⁵ Волошин М.А. Поль Клодель // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 3. С. 101.

²⁷⁶ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 303.

подсознательным своим безднам»²⁷⁷. Суть вопроса в том, которая из муз объединяет остальных, то есть является основой и творческим импульсом. Ответ на него уже дан – это память, Мнемозина²⁷⁸. Однако импульс еще не соответствует самому художественному произведению, к сотворению которого причастны уже другие музы во главе с Эрато.

Другой аспект бессознательного, по Волошину, связан с самой личностью человека, его *внутренним «Я»*: «взгляд – пламя внутреннего творческого “я”»²⁷⁹. Волошин дает характеристику портретам работы К. Сомова. Следы бессознательного ценимы Волошиным даже в произведениях, почитаемых им за незначительные. Со снисходительной доброжелательностью, отмечая и слабые, и сильные стороны, он характеризует постановку пьесы «Любовь на земле» (1911) И. Новикова. Стремление автора остаться беллетристом на сцене не находит у Волошина сочувствия, ведь у Новикова есть чутье настоящего драматурга, пусть и неосознаваемое: «То бессознательно-творческое, что он вложил в свою пьесу, – в ней самое ценное»²⁸⁰. Стихотворение «В мастерской» (1905) тесно переплетает миры внутренний и внешний. Реальность, преображаясь, становится «зеркальным, живым отражением / Нашего вечного, слитого Я» (Т. 1. С. 70). Слияние душ лирического героя и героини, их сон, позволяет достичь состояния изначального единства: «нет разделений, преграды и дна» (Там же). Сновидение синтезирует реальность (предметы мастерской) с тайным молчаливым миром бессознательного, представленного как «всезнающие воды» (Там же).

Однако понятие бессознательного сопряжено не просто с внутренними чертами личности, но с его темным отражением – *двойником*. В статье 1911 г. о скульпторе А.С. Голубкиной Волошин отмечает: «И чем крупнее мастер, чем глубже его творчество, – тем более выражено это загадочное сродство,

²⁷⁷ Волошин М.А. Поль Клодель. С. 100.

²⁷⁸ Волошин вслед за Клоделем отказывается от музыки эпической поэзии Каллиопы, вводя Мнемозину, символизирующую время, что в большей степени соответствует его концепции.

²⁷⁹ Волошин М.А. Современные портретисты // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 126.

²⁸⁰ Волошин М.А. Театры Незлобина // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1. С. 356.

как бы в подтверждение того, что всякое искусство есть лишь воплощение нашего темного, подсознательного Я»²⁸¹. Он говорит о да Винчи, Рафаэле, Микеланджело, видя в их лицах ключ к их произведениям. Волошин утверждает, что существует связь между наружностью художника и формами его творчества. О скульптуре Волошин пишет и в статье «О возможных путях скульптуры» (1913), посвященной преимущественно польскому скульптору Э. Виттигу (1879 – 1941), с которым Волошин познакомился в Париже. Прослеживая традиции Майоля и Родена в творчестве Виттига, Волошин видит, что «<...> поворот от жеста к неподвижности, от слова к безмолвию уже совершается где-то в сокровенных и подсознательных областях творческого духа»²⁸². Он вновь вскользь упоминает о связи подсознательного и бессловесного – безмолвного искусства²⁸³.

Ключевое значение бессознательного для процесса творчества и забвение «документов» реальности прослеживается Волошиным и на примере живописи: «Изучение природы с кистью в руке он отделил совершенно от композиционного творчества <...> может только затруднить бессознательные процессы творчества.

Творчество начинается для Богаевского лишь тогда, когда материал, им усвоенный, забыт настолько, что начинает сам подыматься из глубины души»²⁸⁴. Волошин различает этюды и эскизы. Первые написаны с натуры и выглядят добросовестно и неинтересно. Реальный пейзаж, подобно нашему сознанию, затмевает бессознательное, поэтому он должен стать забытым «документом».

Сам процесс взаимодействия внутренней сущности творца и фактов реальности в большей степени разъясняется в статье «Театр как сновидение» (1912/1913), обобщающей театрально-критический опыт Волошина и

²⁸¹ Волошин М.А. А.С. Голубкина // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 139.

²⁸² Волошин М.А. О возможных путях скульптуры // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 40.

²⁸³ Это предопределяет желание Волошина видеть в современной ему скульптуре тенденции египетского искусства, которое воплощает принципы статичности, неподвижности и молчания своими столбообразными сидящими и стоящими статуями с опущенными руками.

²⁸⁴ Волошин М.А. Константин Богаевский // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 173.

проводящей его основной тезис о «сновидческом» восприятии театральных действий²⁸⁵. Тело – это летопись мира, «Я» человека – свиток, который ее содержит, однако мы не осознаем это. Тем не менее «все факты внешнего опыта и исследования становятся для нас творческими и живыми лишь тогда, когда мы, хотя бы смутно, нащупаем их место в этой летописи внутреннего “я”»²⁸⁶. По Волошину, факты уже присутствуют в бессознательном, но «увидеть» их в творческой ипостаси можно лишь встретив их аналог в реальности. Именно бессознательное несет в себе творческие потенции: «Поэт преображает действительность мира в своем творческом сне. К нему больше всего относятся слова Ницше об аполлиническом сновидении. В мировой творческой ночи он творит сияющие анфилады снов»²⁸⁷.

В 1913 – 1916 гг., работая над материалами к биографии Сурикова (1848 – 1916), Волошин утверждает в мысли о связи бессознательной природы творчества с внутренним «Я». Так, он пишет: «Это прямое обращение к своему подсознательному, в котором скоплены все материалы, уже готовые для творческого претворения и воплощения»²⁸⁸. Появление замысла картины «Меншиков в Березове» (1883) Волошин сравнивает с тем, как в поэзии «рифма рождает мысль», и мысль эта приходит из подсознания: «<...>символика реки времен и связанная с ней функция “забвения” (как “перехода в бессознательное”»²⁸⁹.

По Волошину, материал может быть всецело усвоен, только став частью самого человека, а не предметом его размышлений. Личные переживания находят выход в масштабных исторических полотнах: детские впечатления – «Утро стрелецкой казни» (1881), материальные заботы,

²⁸⁵ Этот тезис вызвал не только ироничные насмешки фельетонистов, но и противоречивое отношение символистов. В. Брюсов отрицал трактовку театра как слепое видение. *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т.5. С. 720.

²⁸⁶ *Волошин М.А.* Театр как сновидение. С. 185.

²⁸⁷ Там же. С. 194. Н. Нагорная определяет общую основу творческого процесса и сновидений: «<...>здесь и там присутствует оригинальность, спонтанность и произвольность, а соединение разнородных элементов создает новые структуры, образы, символы». *Нагорная Н.А.* Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. С. 22.

²⁸⁸ *Волошин М.А.* Суриков. С. 404.

²⁸⁹ *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 678.

«теснота» после Академии – теснота избы Меншикова. В жизненных драмах, по Волошину, был источник художественной силы Сурикова. В 1888 г. умирает его жена. Когда Суриков преодолевает скорбь и к нему возвращается жизнерадостность, то он теряет ночное видение, которое «<...> переживал до этого в надрывающих творческих снах»²⁹⁰. В первый период своего творчества Суриков следует за ночной памятью крови, своим бессознательным, во второй он продолжает развиваться как живописец, однако теперь сознательно выбирает темы своих картин, что Волошину представляется менее ценным художественно: «<...> судьба взяла у него необходимую ей дань творческой сверхсильной и сверхсознательной работы и теперь давала отпускную»²⁹¹.

После потрясений революции, вызвавших кардинальную смену ценностной парадигмы, Волошин продолжает утверждать («Поэзия и революция»²⁹², 1919), что «истинная ценность <...> кроется не в замысле, не в намерениях автора, а в том подсознательном творчестве, которое прорывается в произведении помимо его воли и сознания»²⁹³. Замыслы поэта, его цель при написании стихотворения играют роль второстепенную, на первый план выходит то, что сказалось против воли поэта. О.П. Смола отмечает «интуитивистское представление автора о природе поэтического творчества»²⁹⁴ и склонность к описанию своего восприятия революции в большей степени, чем разъяснение интерпретации Блока. Волошин при этом не отрицает необходимости самого замысла и работой над формой, которые так явно проступают в черновиках самого поэта. Желая подчеркнуть различие замыслов художника и действительного содержания его произведений, Волошин обращается к Верхарну, который «только в

²⁹⁰ Волошин М.А. Суриков. С. 421.

²⁹¹ Там же.

²⁹² Статья является откликом на поэму А. Блока «Двенадцать» (1918).

²⁹³ Волошин М.А. Поэзия и революция // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2. С. 27.

²⁹⁴ Смола О.П. «Черный вечер. Белый снег...» Творческая история и судьба поэмы Александра Блока «Двенадцать». М.: Наследие, 1993. С. 223.

подсознательном своем творчестве был одарен мистическим провидением, а в дневном своем разуме разделял все научные суеверия своего времени»²⁹⁵.

Отношение Волошина к разуму, дневному сознанию становится все агрессивнее со временем. В стихотворении «Мятеж» (1923) он определяет разум как «творчество навыворот» (Т. 2. С. 9); признавая его мощь, власть над веществом, в которое разум вливается, как паразит, даже признавая его способность преобразить мир, Волошин отказывает ему в единственно важном – разум не способен пересоздать самого человека. Бессознательное, напротив, способно управлять нашим телом и состоянием. «Заклинание» (1929), посвященное М.С. Заболоцкой, второй жене Волошина, представляет собой заговор-самовнушение: «Закрой глаза и разум угаси. / Я обращаюсь только к подсознанию, / К ночному “Я”, что правит нашим телом» (Т. 2. С. 126). Подсознание в этом стихотворении перестает быть только источником творческих потенций и хранилищем тайных знаний, оно позволяет преодолеть слабости тела и духа.

Таким образом, индивидуальное бессознательное в творчестве личности – бессловесное нечто, рецепция реальности, подверженная забвению и впоследствии проявляющаяся в воспоминании. Вместе с тем индивидуальное творчество коррелирует с бессознательным, запечатленным в народном творчестве и детских играх. В связи индивидуального бессознательного и фольклора мы видим общие принципы символизма²⁹⁶. Но бессознательное соотносится и с хаосом, который обладает свойствами поглощения (в бессознательное погружаются «документы» реальности) и порождения (они же возвращаются из забвения в момент творчества): «Символистская поэзия и прежде всего поэзия Иванова, во множестве

²⁹⁵ Волошин М.А. Поэзия и революция. С. 37.

²⁹⁶ Как пишет Ханзен-Леве: «<...> символ делает – с точки зрения символизма – возможным мифическое как коллективную, бессознательную, архаично-природную “обратную связь” современного индивида, не обязательно с привлечением материала антико-классических мифов или фольклора, речь идет скорее об актуализации “миф(олог)ического мышления”». Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 15.

вариаций противопоставляет принципиально положительному образу космоса и творения образ некоего хаоса, который сам как природный, материнский исток имеет креативную сторону, а как неразделенное (*massa confusa*), беспорядочное, пра- и бессознательное начало вызывает страх и ужас»²⁹⁷.

Однако примат бессознательного в творчестве не безусловен. Поэтическая практика Волошина и его высказывания о необходимости ограничения, управления творческим актом свидетельствуют о включении в него и сознательных процессов, что перекликается с идеями К.Г. Юнга: «<...> бессознательные процессы находятся в компенсаторной связи с сознанием <...> взаимно дополняются до целого – самости <...>. Самость охватывает не только сознательную, но и бессознательную психику»²⁹⁸.

В концепции творчества Волошина на первый план выходит синтез бессознательного и сознательного.

2.1.2. Интеллектуальная мотивация происхождения образа

С.М. Пинаев, анализируя влияние французской поэзии на Волошина, отмечает: «Однако он далек от того, что, например, ставил во главу угла символист Ж. Лафорг, предпочитавший “проникнуться бесцельностью” и “ничего не знать”, довольствоваться ролью инструмента потустороннего мира или стать голосом подсознательного. Волошину был чужд анархо-экспериментаторский дух поэзии А. Рембо, и никогда бы не согласился он с установкой французского поэта на искусственное ослабление контроля разума с тем, чтобы “передать неясное неясным”»²⁹⁹. Итак, исследователь

²⁹⁷ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 60. Ханзен-Леве характеризует ночь как сферу «хаоса, бессознательного, поглощающего и одновременно сферу возрождения». Там же. С. 389.

²⁹⁸ Юнг К.Г. Сознание и бессознательное. М.: Академический Проект, 2009. С. 71.

²⁹⁹ Пинаев С.М. Близкий всем, всему чужой... Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте серебряного века: Монография. С. 29.

считает, что разум в творческой концепции Волошина важнее голоса подсознательного.

Эту же точку зрения высказывает А.В. Лавров: «В стихотворчестве для Волошина главное – мировоззрение поэзии (опять же – специфическая символическая особенность, отличающая преимущественно представителей “второй волны” этого течения)»³⁰⁰. Вопрос об интеллектуальном начале интересен для него, в первую очередь, как доказательство принадлежности Волошина ко «второй волне» символизма.

Для нас существенным представляется выявление *мировоззрения* (идеи, мысли, разума) как источника творчества. Исследовав рукописи стихотворений Волошина, в частности черновик «Дома поэта» (1926), Лавров приходит к следующему заключению: «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 <...> первичной оказывается “программа” стихотворения – ритмически неурегулированный словесный ряд <...>; следующий этап – претворение этого исходного материала в стиховую ткань»³⁰¹.

О параллельном воплощении мысли в стихах и аналитических статьях Лавров отмечает следующее: «<...> 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»³⁰².

³⁰⁰ Лавров А.В. Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина. С. 244.

³⁰¹ Там же. С. 245.

³⁰² Там же. С. 244.

Интеллектуальную составляющую в творчестве Волошина можно проиллюстрировать, обратившись к статье «Демоны разрушения и закона» (1908) и некоторым стихотворениям из цикла «Путями Каина»³⁰³ (1922).

В 1908 г., уже осмыслив и оценив события первой русской революции, Волошин пишет «Демоны разрушения и закона»; важную роль в формировании идей, положенных в основу этой работы, играют эссе М. Метерлинка «Похвала шпаге» (1904), «Похвала боксу» (1907), «Боги войны» (1907) и этюда П. де Сен-Виктора «Музей артиллерии» (посмертное издание в 1890), указанные в ее подзаголовке. По форме статья является рефератом, компиляцией названных произведений, но в ней высказаны волошинские принципы работы с текстами. Волошин расставляет акценты, отбирает фрагменты, располагает их в своем порядке, включает свои наблюдения, что дает основания рассматривать статью как выражение его личных взглядов.

Статья побуждает нас сделать акцент на отношении Волошина к «плагиату»³⁰⁴. Оно значительно отличается от современного общепринятого представления о нем: «<...> плагиат, по Волошину, – это не механическое присвоение чужого литературного труда, а органическое творческое усвоение: чужое, пережитое заново и дающее новые ростки»³⁰⁵. Автор пережил и прочувствовал заявленные в статье идеи, пусть и выраженные чужими словами. Ярчайшим свидетельством этого является то, что в 1922 г. идеи, высказанные в статье, воплотились в стихотворениях «Кулак», «Меч» и «Порох» из цикла «Путями Каина». Данные образы играют важную роль в историософской концепции Волошина.

Остановимся на творческом *переосмыслении* Волошиным идей своих «соавторов»³⁰⁶. Определенную часть статьи «Демоны разрушения и закона»

³⁰³ Этот цикл стихотворений, или трагедия материальной культуры, как называет его Волошин, включает «Мятеж», «Огонь», «Магию», «Кулак», «Меч», «Порох», «Пар», «Машину», «Бунтовщика», «Войну», «Космос», «Государство», «Левиафан», «Суд». Они художественно разрабатывают идеи о демонах машин, поработивших человека и ведущих его к разбоям и убийствам «путями Каина».

³⁰⁴ Глава II, параграф «Проблема плагиата. Использование чужого текста».

³⁰⁵ Лавров А.В. Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина. С. 244.

³⁰⁶ С.Н. Лютова обращает внимание на другую статью – «Клодель в Китае» (1911): «Однако, презрев собственность на идеи, Волошин, скорее, склонен приписывать, нежели присваивать. Он делает собственные мысли и впечатления общим достоянием. Странствие в поисках смысла он не представляет без

занимает пересказ, а часто и дословный перевод эссе Метерлинка. Метерлинк пишет о слабости нашего тела в сравнении телами животных. Он удивляется оружию, созданному человеком, а не предусмотренному природой. Кулак – естественное средство человека для защиты и нападения. В «Похвале боксу» Метерлинк подчеркивает пользу кулачного боя, как в физическом, так и в этическом плане. Прагматические рассуждения Метерлинка Волошин опускает³⁰⁷, кулак интересует его как символ. Волошин прибегает к широкой интерполяции, вплетает собственные высказывания в первичный текст. Отсутствие кавычек подтверждает особое отношение Волошина к чужому тексту.

Он связывает эволюцию орудий разрушения со сменой взаимоотношений «стихий порядка» – права и морали. Изменения проникают и глубже – в дух человека: «Историю человеческого права надо изучать не в сводах законов, а в музеях старого оружия. Там оно запечатлено в форме клинков и живо в девизах, выгравированных на них»³⁰⁸. Волошин, обращаясь к этическим вопросам, полемизирует с Метерлинком: «Несмотря на всю неоспоримость доказательств Метерлинка о человечности кулака, глубокая историческая правда заложена в том, что кулак стал символом насилия, а меч – символом справедливости»³⁰⁹. Композиция статьи Волошина говорит о том, что меч как символ справедливости стоит для него выше символа кулака как естественного оружия. Эссе Метерлинка лишены подобных коннотаций.

Содержание статьи аргументирует наше положение о *синтезе интеллектуальной составляющей и бессознательного*. Он выражен, в частности, в уподоблениях: «Символ – не что иное, как семя, в котором замкнут целый цикл истории человечества, целая эпоха, уже отошедшая,

попутчика, без радости диалога с единомышленником. В спутники избран Клодель – значит, Волошин не может не вдохнуть в его текст жизнь своей памяти. Волошин бескорыстно дарит себя в соавторы Клоделю, приписывает его авторство своим размышлениям». Лютова С.Н. Максимилиан Волошин и Марина Цветаева: Эстетика смыслообразования. М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2004. С. 56.

³⁰⁷ Например, Волошин не использует сравнения дерущихся извозчиков со спокойствием двух боксеров: Метерлинк акцентирует внимание на кулачном бое, для Волошина извозчики и боксеры лишь два способа использования кулака.

³⁰⁸ Волошин М.А. Демоны разрушения и закона // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 3. С. 240.

³⁰⁹ Там же.

целый строй идей, уже пережитых, целая система познания, уже перешедшая в бессознательное. Эти семена умерших культур, развеянные по миру в виде знаков и символов, таят в себе законченные отпечатки огромных эпох. Отсюда та власть, которую символы имеют над человеческим духом. Истинное знание заключается в умении читать символы»³¹⁰. Символ – это способ разгадать идеи ушедших эпох, их знаний, уже сублимировавшихся в бессознательное.

Таковыми символами в статье представлены образы кулака, меча и пороха. Каждый из них являет собой не только орудие разрушения, но и скрытый комплекс идей определенной эпохи. Например, меч расщепляется на дух, сохранившийся в шпаге, и плоть (меч палача), шпага становится судьей, меч – исполнителем приговоров; предпочитая меч, Волошин пишет: «Пламенеющая вера вырождается в игру самолюбия и легкомыслия»³¹¹. В поэтическом творчестве Волошина шпага – «ланцет для воспаленных самолюбий» (Т. 2. С. 21). Если кулак в понимании Метерлинка – человеческое оружие, то в русском сознании – образ грубой силы.

В вопросах Метерлинка³¹² Волошин видит систему мировоззрения. Технологии боя побуждают его к формулированию философом. Так, он пишет о том, что, овладевая новой силой (перерожденными взрывчатыми веществами), люди становятся ее жертвами или рабами³¹³. Или о

³¹⁰ Волошин М.А. Демоны разрушения и закона. С. 240.

³¹¹ Там же. С. 243.

³¹² «Мятеж ли вы вещей извечнопленных? Или вы молниеносное преобразование смерти, ужасающее ликование потрясенного ничто, взрыв ненависти, или избыток радости? Или вы новая форма жизни, столь яростной, что в одну секунду она может истощить терпение двадцати столетий? Или вы разрыв мировой загадки, которая нашла тонкую трещину в законе молчания, ее сдавившем? Или вы дерзкий заем из того запаса энергии, что нашу землю поддерживает в пространстве? Или в одно мгновение ока собираете вы для немислимого прыжка к новым судьбам все то, что готовится, вырабатывается и собирается в тайниках скал, морей и гор? Кто вы – духи, или материя, или еще третье, не имеющее имени, состояние жизни?». Там же. С. 255.

³¹³ Как пишет В.П. Купченко: «Долго оставалось соразмерным с естеством человека и его оружие: кулак, меч. А затем, в эпохи, присвоившие себе гордые наименования “возрождения” и “просвещения”, человек, отказавшийся от интуиции и безмерно возвеличивший разум, начал “ощупывать и взвешивать природу”. Подбирая ключи к ее извечным тайнам, насилуя ее, он создавал новые могущественные “воли”, которые незаметно преобразовали и подчиняли себе его самого, все больше заглушая духовные стремления человека, провозглашая единственным идеалом “благополучие и сытость”!». Купченко В.П. Жизнь Максимилиана Волошина. Документальное повествование. СПб.: Издательство журнала Звезда, 2000. С. 252.

двойственной сути огня – разрушителя и созидателя³¹⁴, что раскрыто им и в стихотворении «Огонь» (1922). По Волошину, сама жизнь ближе к взрыву (мгновению), чем к огню (длительному действию); новые боги – наследники огня, поэтому их природа также двойственна. Вслед за разрушениями они создадут новую государственность, новую семью и явят божественные лики новой справедливости.

Чужой текст, таким образом, – источник интеллектуального вдохновения Волошина. Порождая новые коннотации, он опосредованно является и источником поэтического вдохновения. Более того, в интеллектуальной мотивации поэтического текста заложен исторический опыт. Например, Волошин акцентирует внимание на том, что кулак – знак прошедших тысячелетий, когда сила царила над разумом. Однако в поэтическом сознании проявляется высокая и в интеллектуальном отношении более развернутая, глубокая, по сравнению со статьей, коннотация: в стихотворении «Кулак» это знак духовного братства и равенства. Заключительная строфа: «Когда из пламени народных мятежей / Взвивается кровавый стяг с девизом: / “Свобода, братство, равенство – иль смерть” – / Его древко зажато в кулаке / Твоем, первоубийца Каин» (Т. 2. С. 19), – звучит оправданием Каину, познавшему «горький дух свободы», в том числе и выбора ближнего не по крови, а по духу: первый встречный «больше брат, чем близкие по крови» (Там же). То, что открылось Каину, расскажет людям Христос. Возможно, в стихотворении отразилось волошинское отношение к идеям каинитов (о знакомстве с ними можно судить, в частности, по статье 1907 г. «Некто в сером»). Вместе с тем, свое понимание Каина Волошин ассоциирует с идеями Великой Французской революции.

³¹⁴ Огонь трактуется как сила, благоприятствующая человеку: «Но этот бог, безмерно возвеличившийся, умеет нисходить до размеров человека, призвавшего его. Божественный пожар не презирает искры, из которой он вышел. После жертвоприношения, возвращаясь в хижину, в которой он начал быть, Агни снова мирно сияет на пастушеском очаге. Он согревает и освещает семью. Его огонь – это свет, который изгоняет дурные мысли, подобно тому, как он отгоняет диких зверей. Эта жизнь под взглядом божественного ока не позволяет творить злое. Как грешить в том доме, где бдящий бог – гостем?». *Волошин М.А.* Демоны разрушения и закона. С. 255.

Развертывание умственной посылки статьи в интеллектуальное содержание стихотворного текста («Меч», 1922) наблюдаем и на примере образа меча. Сопоставление на формальном уровне раздела статьи и стихотворения дает следующие результаты:

Статья	Стихотворение
«В описи оружия Людовика VIII против меча, носящего имя Ланселодю-Лак, стоит сноска: "Про него утверждают, что он фея". Среди средневековых мечей было много таких, которые были воплотившимися феями» ³¹⁵	«К иным прибавлено рукой писца: / "Он – фея"» (Т. 2. С. 21)
«Средневековье было священным царством меча, являвшего прообраз креста» ³¹⁶	«И в этом меч сподобился кресту» (Т. 2. С. 20)
«Меч воспринимал таинство св. крещения и нарекался христианским именем» ³¹⁷	«Меч сосвященствовал во время / Литургии, / Меч нарекался в таинстве крещенья» (Т. 2. С. 21)
«Его рукоять была священным ковчегом, в котором хранились частицы мощей» ³¹⁸	«И стала рукоять его ковчегом / Для их мощей» (Т. 2. С. 20)
«Рыцарь – только служитель меча, который совершает в мире некую высшую, справедливую волю» ³¹⁹	«Меч создал рыцаря» (Т. 2. С. 21)
«На клинке меча высечены слова молитвы, которую он возглашает	«проступили / Слова молитв и заповеди долга» (Т. 2. С. 20)

³¹⁵ Волошин М.А. Демоны разрушения и закона. С. 240.

³¹⁶ Там же.

³¹⁷ Там же. С. 241.

³¹⁸ Там же.

³¹⁹ Там же.

каждым ударом» ³²⁰	
«Слова, окрылявшие высшим значением справедливую сталь» ³²¹	«На справедливой стали» (Т. 2. С. 20)
«Но самый краткий и значительный из девизов был на мече "Коллада", тоже принадлежавшем Сиду Кампеадору: на одной стороне его было написано "Si! Si!" – а на другой "No! No!": Да! Да! - Нет! Нет!» ³²²	«Мир, рассекающий на “Да” и “Нет”, / На зло и на добро. / “Si! Si! – No! No!”, / Как утверждает Сидов меч “Тисона”» (Т. 2. С. 21)
«Вместе с гильотиной в область смерти было введено машинное производство» ³²³	«И меч был вытеснен / Машинным производством» (Т. 2. С. 22)

Итак, многие фразы этой части статьи после художественной обработки становятся строками стихотворения «Меч», что подтверждает наш вывод о первичности идеи в мотивном строе стихотворения. Следует также отметить значительный временной промежуток между статьей и стихотворением (14 лет): идеи, высказанные (и частично заимствованные у французских мыслителей) в статье, вызревали, видоизменялись и обрели стихотворную форму лишь в 1922 г. Пережив новую революцию и Первую Мировую войну, Волошин вновь возвращается к ним, но уже с несколько иных позиций.

Мы можем заключить, что образ меча³²⁴ и комплекс идей, связанных с ним, в статье и стихотворении в целом совпадают. Меч – символ

³²⁰ Волошин М.А. Демоны разрушения и закона. С. 241.

³²¹ Там же.

³²² Там же.

³²³ Там же. С. 246.

³²⁴ Меч, по сравнению с образами кулака и пороха, обладает богатой символической традицией. Меч – это предмет поклонения: «Как главное (наряду с копьём) оружие древнего воина, меч издавна был предметом поклонения. Хотя меч состоял из эфеса и прикрепленной к нему рукоятки, его всегда рассматривали как единое целое». Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. / Пер. с англ. Ф.С. Капицы, Т.Н. Колядич. М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. С. 271. Меч дает своему обладателю силу и власть, он волен творить свой закон: «первичное символическое значение меча связано с его способностью наносить раны и убивать, следовательно, со свободой и силой. Когда же меч появляется в связи с огнем и пламенем (огненный меч архангела Михаила), то символизирует очищение» (Там же). В словаре символов Г. Бидерманна меч трактуется и «как символ мученической

справедливости, знаменующий эпоху рыцарства. Он – и судья, чье решение священо, и исполнитель приговоров. Ему сопутствует равенство аристократическое, это его и губит. Нарушается гармония его духа и плоти, он теряет все свои прежние роли, становясь пустой доктриной.

Изменение интерпретаций Волошина можно проследить в эволюции образа пороха. В статье именно порох породил новый мир и новую государственность, что вселяет в Волошина надежду. В стихотворении «Порох» (1922) этот образ не несет в себе ни одной положительной черты, хотя ряд стихотворных строк, как и в «Мече», являются переработкой фраз статьи. Например:

Статья	Стихотворение
«Когда дымный порох – предтеча и провозвестник новых демонов – явился на призывы средневековых магов и алхимиков, не к нему обращенные, воплотился, как гомункул новых сил, в реторте злого монаха» ³²⁵	«На вызов, обращенный не к нему, / Со дна реторт преступного монаха» (Т. 2. С. 24)
«Разметал стальные доспехи и разрушил священное царство меча» ³²⁶	«и разметал / Доспехи рыцарей, / Как ржавое железо» (Т. 2. С. 24)

Метафорика, в целом образный строй этого стихотворения в сравнении со стихотворениями «Кулак» и «Меч» характеризуется отсутствием

смерти – апостолы Павел, Иаков Старший». *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. : Пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. Свеницкой И.С. М.: Республика, 1996. С. 168. Меч наделялся священной силой, уподоблялся кресту: «В Средние века меч с прямой гардой осмысливался как воплощение креста. В рукоятки мечей заделывали мощи святых и другие реликвии, которые должны были охранять хозяина меча в бою». *Кирло Х.* Словарь символов. С. 271. Меч за века своего существования приобрел множество значений: «меч известен как символ жизненной силы и проявляется как атрибут бога войны (Марса), как образ молнии у богов-громовержцев, а также позднее на Западе как символ “власти”. Причем теория “двух мечей” символизирует духовное и светское господство». *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. С. 168. Волошин использует все эти значения (за исключением молнии) для создания символа меча, но привносит он и свое, значительно расширяя образ до обозначения всей эпохи Средневековья.

³²⁵ *Волошин М.А.* Демоны разрушения и закона. С. 251.

³²⁶ Там же.

библейских аллюзий; более того, поэт использует сниженную лексику: «Многих коробит натурализм отдельных мест: Волошин вводит в поэзию слова “кал”, “блевотина”, “промежности”, “кастрированный”, “отхожее место”»³²⁷. Волошин, подчеркивая кардинальное изменение миропорядка с распространением нового божества – пороха, употребляет глаголы, обозначающие коренные изменения и по «горизонтали» («смесил народы», «сплавил государства»), и по «вертикали» («низвергнул знать», «воздвигнул горожан»), контактно располагает оксюмороны, отражающие изменения в социальной и политической сферах («рабов свободного труда», «равенства мещанских демократий» // Т. 2. С. 24 – 26).

Рецепция родовой культуры и ее индивидуальная интерпретация, а также поэтическая рецепция интеллектуального материала не исчерпывают взглядов Волошина на условия создания, созревания, становления образов. В 1909 г. Волошин читает лекцию «Аполлон и мышь», в 1911-м выходит статья под тем же заголовком. Анализируя своеобразие творчества Анри де Ренье, Волошин обращается к актуальным для того времени вопросам соотношения искусства и времени, «аполлонической» и «дионисийской» сфер сознания³²⁸.

Волошин начинает статью историей о белой мышке, навещавшей юного К.Д. Бальмонта. Эта мышь превращается в музу и почти прорицательницу его будущей славы. Иррациональный страх перед ней трактуется Волошиным в метафизическом плане. Она нарушает сон реальный и сон жизни: «Мир Аполлона – это прекрасный сон жизни»³²⁹. Образ Аполлона в трактовке Волошина коррелирует не только с искусством, но и с понятием времени, а образ мыши в этой связи символизирует мгновение: «В быстром убегающем движении маленького серого зверька

³²⁷ Купченко В.П. Жизнь Максимилиана Волошина. Документальное повествование. С. 266.

³²⁸ Ф. Ницше в работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1870-1871) различает два начала эллинского духа – аполлонизм и дионисизм. Первый, о котором преимущественно и ведет речь Волошин в статье «Аполлон и мышь», связан со сновидениями и иллюзиями, а второй с экстазом. Аполлон прекрасными иллюзиями прикрывает темный мир подсознания.

³²⁹ Волошин М.А. Аполлон и мышь. С. 137.

греки видели подобие вещего, ускользающего и неуловимого мгновения, тонкой трещины, всегда грозящей нарушить аполлиническое сновидение, которое в то же время лишь благодаря ей может быть создано»³³⁰. Таким образом, по Волошину только миг, явленный нам в образе мыши, на которую наступает Аполлон, удерживает нас «на острие между двух бездн: с одной стороны, грозит опасность поверить, что это не сон, с другой – опасность проснуться от сна. Пробудиться от жизни – это смерть, поверить в реальность жизни – это потерять свою божественность»³³¹. Эта цитата выявляет желание Волошина *балансировать между сознательным и бессознательным*.

Таким образом, желание балансировать между реальностью и сном – еще одна характеристика волошинской концепции генезиса творчества.

Показателен следующий пример Волошина: детская сказка может утратить «аполлинийскую» радость из-за мгновения грусти, опять же образно ассоциируемого им с мышью. В сходном роде он интерпретирует и другие примеры, избранные им в качестве иллюстрации: «”Жизни мышья беготня” – выяснилась перед нами как зрелище изначальной скорби и вечной борьбы, составляющей основу жизни»³³². Мышь как символ убегающего мгновения, сосредоточия священного страха и вечной борьбы – показатель реалии, но через Аполлона – предводителя муз – она связана с Мнемозиной-памятью, которая играет одну из ключевых ролей в творческой концепции Волошина: необходимо безвозвратно забыть «документ» («Итоги импрессионизма», 1904), чтобы он перешел в область бессознательного и вернулся в момент творчества.

На примере образов кулака, меча и пороха мы отметили склонность Волошина к поэтической реинтерпретации своих и чужих идей. Однако эта модель происхождения образа далеко не универсальна. Так, образ мыши в

³³⁰ Волошин М.А. Аполлон и мышь. С. 141.

³³¹ Там же. С. 137.

³³² Там же. С. 157.

поэтических текстах Волошина лишен символического содержания «Аполлона и мыши».

Стихотворение «Фаэтон» (1914) начинается с отсылки к собственной статье и истории Бальмонта и белой мышки: «Здравствуй, отрок солнцекудрый, / С белой мышью на плече!» (Т. 1. С. 199). Образ здесь не претендует на философичность и символизацию, является откликом на письмо Бальмонта: «<...> я радуюсь, что в эту тонкосплетенную беседку слов забежала и моя белая мышка. Да напишем памяти этого зверька, оба, по сонету!»³³³. Стихотворение насыщено аллюзиями на творчество Бальмонта, отражает их личные отношения, однако образ мыши в нем носит скорее эмблематический характер. Дважды этот образ использован в «Протопопе Аввакуме» (1918). В темнице к Аввакуму никто не приходил, «А токмо мыши и тараканы» (Т. 1. С. 299). Можно было бы понять образ мыши как провозвестницу: далее протопопу является ангел. Однако адекватным считаем восприятие образа мыши (как тараканов, сверчка, блох) как знака быта темницы, что очевидно и при втором появлении мыши: «Мышей там много – скуфьею бил» (Т. 1. С. 302). В стихотворении «Война» из цикла «Путиами Каина» (1922) также нет оснований для символических ассоциаций («Ходы, змеиные и мышьи тропы» // Т. 2. С. 41).

Образ мыши в статье Волошина играет одну из ключевых ролей и предстает перед нами в своем многообразии значений, в том числе внимание акцентируется на его значительности для творческого акта: именно мышь разбивает золотое яйцо-дар-произведение. Но лирическое наследие самого Волошина не просто редуцирует этот комплекс значений, а низводит образ до его обыденности.

Итак, важную роль в творческом акте Волошин сознательно придает идее (разуму, мировоззрению), в том числе и в чужом тексте. Такой тип поэзии можно характеризовать как интеллектуальный. Она направлена на рассуждение, философское размышление.

³³³ *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 498.

2.2. Синтез как метод творчества

Собственно жизнь Волошина представляет собой поиск синтеза и гармонии: «Ошельмованный коктебельский парнасец, “совопросник века сего”, киммерийский грек – хитон и сандалии, – энциклопедист, поэт, художник, историк, археолог, ботаник, геолог, путешественник, искрометный рассказчик, человек огромной души и великого таланта, слава русской поэзии – Максимилиан Александрович Волошин»³³⁴. Исследователи подчеркивают разносторонние стремления Волошина, его интерес к различным сферам знания, искусства, культурам и учениям. И.И. Гарин назвал его «энциклопедистом», Э.С. Менделевич иначе говорит о стремлении Волошина узнавать новое самостоятельно. Для Менделевича оно не тождественно накоплению знания ради знания, а ведет к обогащению личности: «Многосторонность образования является необходимым элементом гармонии сознания, но только элементом. Она обречена остаться примитивной начитанностью, если не будет подвергнута глубокому философскому осмыслению, преломленному через и личность. Волошин проделал эту нелегкую, но необходимую работу»³³⁵. Волошин развивал в себе таланты различных сфер искусства и науки, поэтому проследить связь между ними значит глубже понять личность автора.

Очевидным для современников Волошина и волошиноведов является *взаимовлияние талантов живописца и поэта*³³⁶. Уже в начале творческих поисков его картины и стихотворения выполняют *компенсаторную функцию* по отношению друг к другу: «По его собственному признанию, это время

³³⁴ Гарин И.И. Пророки и поэты: В 4х т. Т.4. С. 575.

³³⁵ Менделевич Э.С. «Пойми простой урок моей земли...». С.12.

³³⁶ Э. Голлербах: «Редчайшее слияние поэта и художника образует в творчестве Волошина необычайную монолитность». Попова Р.И. Жизнь и творчество М.А. Волошина // Максимилиан Волошин – художник. / Сост. Р.И. Попова. М.: Советский художник, 1976. С. 27. А. Седых: «Смешение поэтического и живописного дарования дошло у Волошина до того, что одна тема часто служила у него и для картины, и для стиха». Лавров А.В. Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина. С. 254. «Если поэзия мастера тяготеет к живописной выразительности и красочности, то его живопись — акварельные пейзажи — старается быть осуществлением сформулированных в слове художественных идей». Там же. «Мелодика и живопись, музыка и графика, как правило, идут у Волошина рука об руку, дополняют друг друга». Рывкин А.С. Серебряный век: Библиогр. очерки: Вып.2. Поэзия / Сост. А.С. Рывкин. М.: РГЮБ, 1996. С. 5.

было для него периодом поисков: “... смотрел на живопись, как на подготовку к художественной критике и как на выработку точности эпитетов в стихах”. Поэтому зачастую, прежде чем написать пейзажное стихотворение, он делал зарисовки, а иногда наоборот – находил точные слова для передачи оттенков в пейзаже»³³⁷.

Синтез предполагает гармонию и баланс элементов. Вместе с тем вопрос о соотношении изобразительного и поэтического начал в творчестве Волошина вызвал полемику среди исследователей. Г.Н. Кунцевская считает, что Волошин, прежде всего, художник: «Он воспринимал окружающий мир как живописец, мысливший красками и линиями, а потом свои впечатления обрамлял словесными формами и созвучиями. Поэтому его стихи так изобилуют изобразительными подробностями, в них много словесных красок и цвета»³³⁸. О приоритете изобразительности пишут и другие³³⁹. Иного мнения знакомая Волошина – художница, гостившая в Коктебеле: «Ю. Оболенская в Коктебеле пишет К. Кандаурову в Москву: “Какой прелестный человек М.А., совершенно очаровательна лукавая жизненность в нем. Вот в живописи, кажется, нам не столкнуться <...>, его взгляд — взгляд поэта, а не живописца”»³⁴⁰; Фейнберг (тоже художник, как и Оболенская) отмечает: «Многие цветовые и образные наблюдения

³³⁷ Попова Р.И. Жизнь и творчество М.А. Волошина // Максимилиан Волошин – художник. С. 24.

³³⁸ Кунцевская Г.Н. Неповторимый Крым в судьбе и творчестве русских писателей. Симферополь: Таврида, 2011. С. 142.

³³⁹ А.В. Лавров приводит слова критика С.Я. Рубановича в рецензии на книгу Волошина «Иверни»: «<...> слово для Волошина – смысл, плоть, краска, но не звук; стих – словопись, а не пение». Лавров ищет причины этого в жизни самого Волошина: «Приоритет “изобразительности” в стихотворениях Волошина во многом объясняется тем, что поэзией и рисованием он начинал заниматься параллельно: в Париже в первые годы нового века, одновременно с началом серьезного стихотворства, он стал пробовать свои силы в зарисовках с натуры <...> Хотя его попытки овладеть искусством живописи имели поначалу прикладной характер (первые работы акварелью, в которых он со всей полнотой раскрылся как яркий мастер со своим художественным миром и стилем, возникли лишь в середине 1910х гг. <...> Акварели, писавшиеся часто позже “пейзажных” стихов и порой на затронутые в них темы, могли быть поняты как инобытие той творческой стихии, которая уже однажды воплотилась в поэтическом слове». Лавров А.В. Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина. С. 253.

³⁴⁰ Купченко В.П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1877 – 1916. Спб.: Алетейя, 2002. С. 329.

значительно раньше выявлялись в его стихах, чем конкретизировались в акварелях»³⁴¹.

С.М. Пинаев, стараясь объединить эти точки зрения, говорит о возможности разного соотношения поэтического и живописного начал в разных произведениях Волошина, но и он не отрицает большую степень влияния художника на поэта, а не наоборот: «Вяч. Иванов называл поэзию М. Волошина “говорящим глазом”. Живописно-зрелищное начало в ней явно доминирует над прочими художественными компонентами. Поэт и живописец то совмещались в одном творческом лице этого человека, то начинали жить и самовыражаться отдельно; но поэт при этом, как правило, сохранял на себе родовую печать художника. Живописно-импрессионистская основа стиха у Волошина не редко сопровождается мелодикой и звукописью, создающими определенное настроение»³⁴².

Волошин-пейзажист синтезирует мир человека и природы в своей поэзии: «Волошину понятен язык природы. Через поэзию Волошина природа говорит о себе, а поэт со своей стороны наполняет природу своими чувствами. Поэт не отделяет себя от природы. Он в нее входит как составная часть»³⁴³. Например, природные явления сопоставляются с определенными реалиями быта человека в стихотворении «Выйди на кровлю...» (1924) из цикла «Киммерийская весна» (1910 – 1926)³⁴⁴. Солнце на фоне облаков — это красный сургуч, которым скрепляли раньше письма и грамоты: «облачных

³⁴¹ Фейнберг Л.Е. Три лета в гостях у Волошина: мемуары. Эссе. Стихи / Леонид Фейнберг. М.: Аграф, 2006. С. 47.

³⁴² Пинаев С.М. Близкий всем, всему чужой... Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте серебряного века: Монография. С. 16.

³⁴³ Ковтунова И.И. Ключевые признаки мира в поэзии Волошина. Владимир: Изд. А. Ковзуна, 2009. С. 11-12.

³⁴⁴ Существует два основных поэтических цикла, посвященных Волошиным Киммерии, – «Киммерийские сумерки» (1907 – 1910) и «Киммерийская весна» (1910 – 1926). Оба они вдохновлены одним и тем же – природой Коктебеля и духом Киммерии. Эти циклы, однако, различны по настроению: «В 1910 году выходит первый сборник стихов Максимилиана Волошина. В нем было много киммерийских стихов, но не было стихов нового цикла “Киммерийская весна”. Стихи этого цикла заметно отличаются от “Киммерийских сумерек”. Здесь меньше исторических образов Киммерии, а больше реальных пейзажных образов, радостной природы». Волошин М.А. Коктебельские берега: Стихи, рисунки, акварели, статьи. / Сост. и авт. вступ. ст. и коммент. З.Д. Давыдов, Симферополь: Таврия, 1990. С. 10. Об этой радости природы, ее обновлении, говорит и Бунина: «“Киммерийская” лирика М. Волошина 1910-1914 годов по тональности значительно светлее его “Киммерийских сумерек”». Бунина С.Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева): Монография. С. 80.

грамот закатный сургуч» (Т. 1. С. 174). Необычная метафора становится ясной и очевидной, если представить себе эту картину – «нарисовать», что вновь отсылает нас к изобразительному дару Волошина.

Рассматривая явление синтеза в творчестве Волошина, необходимо помнить, что «Волошин свою задачу видит в том, чтобы объединить все противоречия, расширяя свою душу так, чтобы она смогла вместить в себя все – и самое противоречивое, и самое непримиримое, постепенно возводя любые антиномии к высшей гармонии»³⁴⁵. Волошин смотрит на синтез фактически как на главный жизненный принцип.

2.2.1. Синтез культур

Волошин проявлял интерес к различным культурам, использовал их достижения в своем творчестве. О его стремлении к *синтезу* и *компиляции* пишет Андрей Белый: «Волошин <...> исчезал или в Европу, где он собирал, так сказать мед с художественной культуры Запада, или в свой родной Коктебель, где он в уединении претворял все виденное и слышанное им в то новое качество, которое впоследствии и создало дом Волошина как один из культурнейших центров не только в России, но и Европы»³⁴⁶. Волошин, принадлежа к западной культуре, стремился проникнуть в тайны Востока. Об идее синтеза культур пишет И.И. Гарин в книге «Серебряный век» (1999): «В начале века он стремился создать творческий метод, синтезирующий лучшие эстетические образцы Запада и Востока. Он с головой погружался в другие цивилизации в “поисках истины”»³⁴⁷. Главным образом, его привлекало японское искусство и, разумеется, колыбель западной цивилизации – античность.

Нет оснований в синтезе и компиляции видеть заимствование. *Творческое переосмысление*, или, как пишет В.Е. Хализев, «инициативное и

³⁴⁵ Прокофьев С.О. Максимилиан Волошин – человек, поэт, антропософ. С. 19.

³⁴⁶ В галерее Мальковича. М.А. Волошин. Жизнь и творчество творчество. С. 108.

³⁴⁷ Гарин И.И. Серебряный век: В 3 т. Т. 2. М.: Терра, 1999. С. 307.

творческое (активно-избирательное и обогащающее) наследование культурного (и, в частности, словесно-художественного) опыта»³⁴⁸ – черта эстетики Волошина, раскрывающая потенциал поэта. Т.С. Элиот, определяя критерии ценности индивидуального таланта на фоне культурной традиции, считал, что «значение художника, его оценка устанавливаются, если выяснить, как созданное им соотносится с творениями ушедших художников и поэтов»³⁴⁹. Творческое переосмысление продуктивно. М. Поляков полагает, что «<...> традиция – это синтез двух процессов: конфронтации современности и прошлого, традиционного и индивидуального»³⁵⁰. Эта мысль коррелирует как с идеей Волошина об обновлении культа Аполлона, так и с идеей взаимодействия канона, традиции и индивидуального творчества, которую поэт развил в статье «Индивидуализм в искусстве» (1906). Д.С. Лихачев также под традицией понимает «поиск живого в старом, его продолжение, а не механическое подражание <...> умершему»³⁵¹.

В 1909 г. Волошин писал С.К. Маковскому: «Я вижу свою (и нашу) задачу не в том, чтобы исследовать древние культы Аполлона, а в том, чтобы создать новый – наш культ Аполлона, взявши семенами все символы, которые мы можем найти в древности. И для нас они, конечно, получат новое содержание. Соединение идей Аполлона Мойрагета с идеей Аполлона – вождя времени я, конечно, не считаю античным. Но для современной мысли, полагаю, это сопоставление может сказать много»³⁵². В отрицательных откликах на статью «Аполлон и мышь»³⁵³, в обвинениях в игре словами и фактами не было учтено того, что образы Аполлона и мыши не были связаны с попыткой реконструкции идей, вложенных в них в древности, но понимаются Волошиным как материал для нового культа. Стремление к

³⁴⁸ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. С. 391.

³⁴⁹ Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. М.: ЗАО Совершенство, 1997. С. 15.

³⁵⁰ Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М.: Советский писатель, 1978. С. 239.

³⁵¹ Лихачев Д.С. Прошлое – будущему: Статьи и очерки. Л.: Наука, 1985. С. 52.

³⁵² Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 3. С. 500.

³⁵³ Неизвестный фельетонист в № 92 «Московской газеты» (с. 3) высмеивал историю Бальмонта и его белой мышки, а Н.И. Перовская в статье «Цветы прошлого» («Московская газета», № 152, С. 2) воспринимает «Аполлон и мышь» как ряд искусно построенных парадоксов.

мифологизации жизни – одна из характерных черт искусства XX в. – не сводилось к воссозданию мифов античности и было нацелено на наполнение их новым – своим³⁵⁴ – содержанием.

Тема *античности* в творчестве Волошина подробно разработана. Э.С. Менделевич отмечает: «Самим пристрастием к названию “Киммерия”, заимствованному от греческих авторов, Волошин подчеркивает неотрывность этой земли от античной истории»³⁵⁵. А.В. Лавров акцентирует внимание на историческом аспекте, временной связи античности и современности: «Для Волошина любимая им “Киммерии печальная область” воплощает связь современности с античностью, ее горы, холмы, море дают почувствовать дыхание доисторической древности, являют собою символ мироздания»³⁵⁶. С.М. Пинаев, напротив, подчеркивает вневременной характер, приносимый античными образами в творчество Волошина: «Крымский пейзаж наполняется антично-языческим ароматом, пронизывается дыханием вечности»³⁵⁷. С.М. Заяц посвятил монографию «Миф и Библия в творчестве Максимилиана Волошина» (2009) этой проблеме, рассматривая миф как «реальность, прозрение и странничество, этап постижения истины, восходящей к древнеэллинской традиции возрождения и преобразования мира»³⁵⁸.

Другой полюс культурологических интересов Волошина – *японская культура*, а именно ее традиции в живописи. В Париже он знакомится с японской живописью: «Парижским салонам Волошин предпочитал тихие залы галереи эстампов парижской Национальной библиотеки, где он познакомился с произведениями японских художников Утамаро и Хокусая,

³⁵⁴ Волошин часто писал о переплавке, перековке чужих мыслей в огне собственного «Я» Эта метафора казалась Волошину особенно удачной, ее же он повторяет в незаконченной статье о художнике «Г. Моро»: «<...> он день и ночь перетапливал их в своем алхимическом горне в разных комбинациях, но творчество, которое берет кусок глины и вдыхает в него жизнь, было чуждо ему». *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2. С. 558.

³⁵⁵ *Менделевич Э.С.* «Пойми простой урок моей земли...» (Статьи о Максимилиане Волошине). С. 33.

³⁵⁶ *Лавров А.В., Гречишкин С.С.* Символисты вблизи. Очерки и публикации. СПб: Издательство Скифия. ИД ТАЛАС, 2004. С. 129.

³⁵⁷ *Пинаев С.М.* Максимилиан Волошин, или себя забывший бог. С. 226.

³⁵⁸ *Заяц С.М., Акбаева А.С.* Миф и Библия в творчестве Максимилиана Волошина: Монография. Стерлитамак: Стерлитамак. гос. пед. акад. им. Зайнат Бишевой, 2010. С. 51.

оказавшими влияние на его собственное творчество»³⁵⁹. Художника привлекало «умение японских мастеров легко и просто говорить о сложном, “скрывать от зрителей капельки пота”»³⁶⁰. Оба японских художника принадлежат к школе укиё-э, что в переводе с японского означает «образы повседневного мира». Хокусай Кацусика (1760 – 1849) создал знаменитую серию «36 видов горы Фудзи» (1823 – 1829) – уже по названию можно сказать, что принцип вариативности³⁶¹ роднит акварели Волошина с японским живописцем. Графические произведения Хокусая выполнены в «кратком формате с использованием смелых перспективных построений и неожиданных цветовых сочетаний, он создавал эпические образы характерного японского ландшафта»³⁶² – так и Волошин создает эпос Киммерии³⁶³. Утамаро Китагава (1753/1754 – 1806) – мастер не только пейзажа: «<...>портретные и жанровые изысканно-поэтические женские образы, созданные с помощью плавной текучей линии»³⁶⁴.

Влияние японской живописи на художественное сознание Волошина – тема ряда исследовательских работ. Так, Е.С. Бужор писала: «М. Волошин воспринял опыт японских художников очень глубоко, он перенес его на изображение лика земли в целом. В его акварелях мы видим и разломы гор, и песчаные осыпи, впадины, заполненные водой, и обрывы, провалы – почти все доступное пытливому взгляду художника»³⁶⁵. Л.Е. Фейнберг обращает внимание на внутреннее родство, а не на внешнее сходство: «<...> сказывалось воздействие восточных мастеров, чаще – старояпонских. Здесь

³⁵⁹ Попова Р.И. Жизнь и творчество М.А. Волошина. С. 23.

³⁶⁰ Там же. С. 27.

³⁶¹ «Важнейшее свойство волошинских пейзажей — их вариативность, свободное сочетание одних и тех же элементов. М. Волошин творит миф о своей земле, наблюдая за сезонными и временными изменениями, обнажающими все тот же неизменный лик <...> Поэт будет неоднократно признаваться в любви к японской живописи, в традиции которой заложен дух импровизации, рисунка по наитию <...> Акварели поэта не загромождены подробностями, они оставляют впечатление простора и света, будучи вместе с тем плодом глубокой сосредоточенности и сложной мыслительной работы». Бунина С.Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М.Волошин, Е.Гуро, Е.Кузьмина-Караваева). С. 84.

³⁶² Большой Российский энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. С. 1724.

³⁶³ Киммерии посвящено «более шестидесяти стихотворений (наиболее известные из них вошли в циклы “Киммерийские сумерки” и “Киммерийская весна”), восемь статей, не говоря уже об акварелях и сделанных на некоторых из них стихотворных надписях». Пинаев С.М. Близкий всем, всему чужой...Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте серебряного века. С. 178.

³⁶⁴ Большой Российский энциклопедический словарь. С. 1643.

³⁶⁵ Бужор Е.С. Жизнь и эпоха Максимилиана Волошина. С. 183.

не надо искать внешнего сходства, прямого заимствования. Глубоко изучая методы древневосточной изобразительности, Макс выработал свой собственный способ односеансного законченного этюда»³⁶⁶.

Влияние японских художников прослеживается и в склонности поэта подписывать пейзажи строками своих стихотворений: «Его поразили стихотворные миниатюры, которыми японцы подписывали свои пейзажи. Это явление заинтересовало Волошина своеобразием художественного образа, слагающегося из поэзии и живописи»³⁶⁷. Речь идет о таком жанре японской живописи, появившемся в XVII в., как «хайга», – одном из наиболее специфических жанров японской традиционной живописи, предполагающий написание картины по мотивам трехстиший (жанра японской поэзии – хайку). Хайга состоит из эскиза, для которого характерны лаконичность и непринужденность изображения, и короткой каллиграфической надписи³⁶⁸. Таковы многие акварели Волошина, которые он подписывает часто несколькими строками из своих стихов³⁶⁹.

Японская культура влияет не только на поэтическую и живописную практику Волошина, но и становится предметом эстетического осмысления в его критических статьях. Основной темой его статьи «Скелет живописи»³⁷⁰ (1904) является противопоставление европейской и японской живописи. Проблема европейской живописи в том, что она замкнута в комнате, она не знает пространства. Еще до увлечения японской живописью в стихотворениях Волошина можно найти стремление обозначить место,

³⁶⁶ Фейнберг Л.Е. Три лета в гостях у Волошина: мемуары. Эссе. Стихи. С. 39.

³⁶⁷ Попова Р. И. Жизнь и творчество М.А. Волошина. С. 28.

³⁶⁸ Соколов-Ремизов С.Н. Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: между прошлым и будущим. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. С. 21.

³⁶⁹ Их достаточно много, поэтому назовем лишь некоторые. Строками из стихотворения «Моя земля хранит покой» (1910) названы три картины Волошина: «Моя земля хранит покой», «Я вновь пришел – к твоим ногам», «Все так же пуст Эвксинский понт...». «Седым и низким облаком дол повит» (1910) соответствует «В морщине горной, в складках тисненных кож». «Облака клубятся в безднах зеленых» (1910) – «Отливают волны розовым глянцем», «Скрыты горы синью пятен и линий».

³⁷⁰ Волошин рассматривал эту статью, отредактированную В. Брюсовым по его просьбе, как результат трехлетней работы над живописью. Ключевые положения статьи – об «интимности» искусства и японское искусство как источник обновления современной живописи – разделялись редакцией «Весов», статья вышла в первом номере. *Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 656.*

пространство, пусть оно и условное: «Там немые кручи / Не дают простору / Грозовые тучи / Обнимают гору» («Via mala», 1899. Т. 1. С. 17).

Волошин, вопреки современным нам представлениям, рассматривает достижения эпохи Возрождения, по крайней мере, в сфере живописи, как нарушение продуктивных тенденций средневековой живописи. В статье «Скелет живописи» Волошин подчеркивает пагубное влияние традиции Возрождения. Хотя Волошин превозносит античные статуи, главным элементом которых является торс, а не лицо и руки, традиции Возрождения, возвращающие в искусство обнаженное тело, не находят у него сочувствия: тело много веков скрыто одеждой и изменилось со времен античности. Художники Возрождения и их академии изображали не современного им человека, а повторяли античные образцы. Лишь отказавшись от логики, математичности и схематизма художников Возрождения, «новая европейская живопись вернулась к той точке, на которой стояло искусство раньше, к до-рафаэлитам, попыталось подхватить оброненную там нить развития. Новая живопись отказалась от условных правил академии, а пожелала сама смотреть, сама видеть. Надежным руководителем в этих исканиях было японское искусство»³⁷¹.

Высшим периодом развития искусства является период обобщения, когда «художник ищет самого характерного в индивидуальном, доводит видимости до их простейших основных форм»³⁷². Это и есть, по Волошину, одна из основных черт японской живописи. В одной из его записных книжек мы встречаем такую фразу: «Японская культура – это упрощение вещей»³⁷³. Стремясь к синтезу культур и искусств, Волошин ищет в восточной культуре то, что отличает ее от европейской: «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

³⁷¹ Волошин М.А. Скелет живописи. С. 13.

³⁷² Там же. С. 14.

³⁷³ Волошин М.А. Записные книжки. М.: Издательство ВАГРИУС, 2000. С. 48.

резонированным и резонирующим планам»³⁷⁴. То же прослеживается и в пейзажно-философской лирике Волошина. В качестве примера можно привести отрывок из стихотворения «День молочно-сизый...» (1910): «Побелело море; целуя отмель, / Всхлипывают волны; роняют брызги / Крылья тумана» (Т. 2. С. 401). Показательными являются и строки стихотворения «Концом иглы на мягком воске...» (1909), нам представлена «задумка» портрета женщины на фоне: «А сзади напишу текущий, / Синезеленый пенный вал, / И в бирюзовом небе тучи, / И глыбы красно-бурых скал» (Т. 1. С. 34).

Итак, помимо принципа вариативности пейзажей в поэтической и живописной практике Волошина очевидна тенденция к упрощению «видимостей», экономия средств, в поэзии проявляющаяся в предпочтении постоянных (для Волошина) эпитетов. Например, лейтмотив пустоты вводится Волошиным преимущественно через эпитеты «пустынный» и «голый»: «Вдоль по пустынным пескам», «глыбы голых скал», «Пустынный кряж земли», «пустынные гекзаметры волны», «В пустых сердцах», «пустынным вечером», «Торжественно-пустынных берегов», «на шиферных окалинах пустыни»; встречаются и другие эпитеты с семой «отсутствия», «пустоты»: «Безлесны скаты гор», «во впадинах зияющих глазниц», однако они редки³⁷⁵ (Т. 1. С. 156 – 176).

Однако влияние живописных принципов японцев не было подавляющим. «Это своего рода – урок самоограничения, извлеченный Волошиным из знакомства с японской гравюрой, самоограничение, которое, по представлениям старых японских мастеров, одно ведет к высшему совершенству в искусстве и жизни. Их достижения нужны были Волошину, чтобы решить в искусстве свою тему – киммерийский пейзаж»³⁷⁶. Нельзя

³⁷⁴ Волошин М.А. Все даты бытия. М.: Плюс-Минус, 2004. С. 213.

³⁷⁵ Как отмечает Бунина: Определение “пустынный” – одно из самых характерных в поздней коктебельской лирике поэта <...> Фактор пустынности” доминирует во многих акварелях». Бунина С.Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева). С. 96.

³⁷⁶ Попова Р.И. Жизнь и творчество М.А. Волошина. С. 28.

сказать, что все эти принципы отразились только в киммерийской лирике. Одним из ярких примеров является стихотворение «Венеция» (1903). По форме оно напоминает японское хокку: «Венеция – сказка. Старинные зданья / Горят перламутром в отливах тумана. / На всем бесконечная грусть увяданья / Осенних тонов Тициана» (Т. 1. С. 383). В стихотворении сочетается нанизывание сложных по содержанию метафор и внешняя синтаксическая простота, которые отличают поэтический цикл «Киммерийская весна»³⁷⁷. Значимо в этом стихотворении и то, что Волошин берет японскую форму и пишет при этом об итальянском художнике эпохи Возрождения, сопоставляя впечатление от его картин с архитектурой Венеции. Так, в этом небольшом наброске видно стремление к синтезу разных видов искусств и искусств различных стран, стремление увидеть одно через другое.

Древнерусская культура также становится предметом интереса Волошина. С.М. Пинаев считает, что, «вероятно, самый главный урок Волошин-художник получил от знакомства с иконописью, изучения символики красок древнерусского искусства, о чем свидетельствует его статья “Чему учат иконы?” (1914)»³⁷⁸. В этой статье Волошин³⁷⁹ излагает

³⁷⁷ Для общей характеристики поэтики данного цикла хорошо подходит фраза из статьи О.Н. Федотова: «<...> насыщенный историко-мифологическими ассоциациями пейзаж Киммерии, символически осмысляя его и сосредотачивая внимание на колористической нюансировке, открывающейся перед взором читателя панорамы. Отсюда – обилие сравнений, метафор, неожиданных культурологических аллюзий». *Федотов О.Н.* Облака над Киммерией (диалог в сонетах М.Волошина и Н. Гумилева) // «Серебряный век» в Крыму: взгляд из XXI столетия: Материалы Пятых Герцыковских чтений в г. Судак 11-15 июня 2007 года. года / Сост. Т. Жуковская, Е. Калло. М. Симферополь – Судак: Дом-музей Марины Цветаевой, Крымский центр гуманитарных исследований, 2009. С. 90. Приведем лишь несколько примеров:

- сравнения: «Как лик иконы изможденный», «Точно кисть лиловых бледных глициний», «Водами, пьяными, как сусло»
- метафоры: «В морщине горной», «Февральский вечер сизой тоской повит», «Лучезарных пустынь восхода».
- аллюзии: «Кричащая Гамадриада», «Кто сказал; “Змею препояшу / И пошлю”?..», «Клубится мрамор всех ветров – / Самофракийская Победа!». Т. 1. С. 156 – 176.

³⁷⁸ *Пинаев С.М.* Максимилиан Волошин, или Себя забывший бог. С. 232.

³⁷⁹ Проблема цвета в теории символизма раскрыта и в статье «Священные цвета» (1903) А. Белого. Однако, выступая с теоретических позиций, Белый акцентирует внимание на принципиально иной стороне проблемы. Если Волошина интересует символика каждого из цветов, то Белый прослеживает развитие красного цвета в философских и поэтических текстах, подчеркивая религиозные – *священные* – коннотации. *Белый А.* Священные цвета // *Белый А.* Символизм как миропонимание. С. 201-209.

свой взгляд на символику цветов³⁸⁰ и возможность их толкования применительно к религиозной живописи³⁸¹: «Лиловый цвет образуется из слияния красного с синим. Физическая природа, проникнутая чувством тайны, дает молитву. Лиловый, цвет молитвы, противопоставляется желтому – цвету царственного самосознания и самоутверждения. Оранжевый, дополнительный к синему, является слиянием желтого с красным. Самосознание в соединении со страстью образует *гордость*. Гордость символически противопоставляется чистой мысли, чувству тайны. Если мы с этими данными подойдем к живописным памятникам различных народов, то увидим, как основные тона колорита характеризуют устремление их духа. Лиловый и желтый характерны для европейского средневековья: цветные стекла готических соборов строятся на этих тонах. Оранжевый и синий характерны для восточных тканей и ковров. Лиловый и синий появляются всюду в те эпохи, когда преобладает религиозное и мистическое чувство. Почти полное отсутствие именно этих двух красок в русской иконописи – знаменательно! Оно говорит о том, что мы имеем дело с очень простым, земным, радостным искусством, чуждым мистики и аскетизма»³⁸². Второстепенное значение имеет вопрос о правомерности такого взгляда на русскую иконопись, Волошин, как уже было неоднократно отмечено, использует инородные тексты, культуры как основу для развития собственных идей, создания новых мифов. О влиянии иконописи на поэзию пишет Бунина, утверждая, что в стихотворении, открывающем цикл «Киммерийская весна», «Моя земля хранит покой...» (1910) «использованы

³⁸⁰ «Немаловажную роль в появлении волошинских акварелей сыграла и “теория цветов” Гете, глубокое ознакомление с которой происходит в дорнаховский период». *Бужор Е.С.* Жизнь и эпоха Максимилиана Волошина. С. 73. Волошин писал: «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 Гете, которыми он начинает свою “теорию цветов”, определяя ее как трагедию солнечного луча, который проникает через ряд замутненных сфер, дробясь и отражаясь в глубинах вещества». *Волошин М.А.* Все даты бытия. С. 212. К сожалению, познакомиться с этой теорией подробно весьма сложно из-за отсутствия полного перевода, части его можно найти только в Интернете. Однако С.В. Месяц посвятила книгу этому вопросу: «Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая)» (2012).

³⁸¹ «Выставка древнерусского искусства» (1913), где были представлены старинные иконы, пробудила к ним интерес публики. Материалы о древнерусском искусстве печатались в журналах «Аполлон» и «София». *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 709.

³⁸² *Волошин М.А.* Чему учат иконы? С. 135.

некоторые принципы русской иконописи <...> М. Волошин объединил сюжет Богородицы с ветхозаветным возвращением блудного сына и создал картину священного бытия Земли, которому причащается лирический герой»³⁸³. В. Лепяхин обращается к проблеме иконописи применительно к творчеству Волошина в своей статье «Символизм иконы в восприятии М. Волошина – поэта и художника»³⁸⁴.

Итак, синтез культур – один из ключевых принципов в творчестве Волошина. Лавров в статье «Максимилиан Волошин и Андрей Белый» (1978) пишет: «Любовь к миру и безусловное его приятие всегда были связаны у Волошина со стремлением к постижению чужих культур, а тема странствия – “по лицу земли” и по историческим эпохам – была одной из важнейших в его лирике»³⁸⁵. Волошин творчески перерабатывает достижения иных культур и исторических эпох, делая их частью собственной творческой концепции.

2.2.2. Синтез философских идей и оккультных учений

Вопрос о влиянии на сознание Волошина философских и оккультных учений привлекает внимание многих исследователей. Немецкий специалист по Серебряному веку В. Казак отмечает: «В раннем творчестве Волошина, внесшего существенный вклад в литературу серебряного века, ощутимо французское влияние, мистическое сочетается в нем с античным, обнаруживая любовь поэта к древнегреческой культуре»³⁸⁶. О философской, идейной направленности поэзии Волошина пишет Т.Б. Всехсвятская: «Это не столько стихи, сколько философский трактат в ритмизованной прозе»³⁸⁷. Хотя данная цитата касается поэтического цикла «Путями Каина», ее можно

³⁸³ Бунина С.Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева): Монография. С. 80.

³⁸⁴ Лепяхин В. Символизм иконы в восприятии М. Волошина – поэта и художника // *Dissertationes Slavicae*/ Szeged, 1985. Vol. 17. С. 249 – 261.

³⁸⁵ Лавров А.В., Гречишкин С.С. Символисты вблизи. Очерки и публикации. С. 118-119.

³⁸⁶ Казак В. Волошин М.А. // Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М.: РИК Культура, 1996. С. 87.

³⁸⁷ Всехсвятская Т.Б. Годы странствий Максимилиана Волошина: беседа о поэзии. М.: ГПИБ, 1993. С. 18.

распространить на значительную часть творчества Волошина. Однако ключом к идеям Волошина она считает философию *Р. Штайнера*: «Штейнерианство было основным мотивом всей жизни, творчества М. Волошина»³⁸⁸. Учитывая его увлечение различными философскими системами и оккультными учениями, она все же настаивает: «<...> штейнерианское начало перевешивало у Волошина все его остальные оккультные искания, хотя поэт интересовался ведантистским, масонским, раскольничьим учениями»³⁸⁹. Даже одну из ключевых идей творчества Волошина исследовательница выводит из философии Штайнера: «<...> этика Волошина тоже имеет штейнерианский оттенок: “не противьтесь злему проникнуть в вас: все зло вселенной приняв в себя – собой преобразить должно”»³⁹⁰. Эта мысль воплощается и в лирике Волошина: «Все воспринять – и снова воплотить» (Т. 1. С. 47) – призывает поэт в стихотворении «Сквозь сеть алмазную зазеленел восток» (1904).

Другие исследователи также говорят о близости Волошина к антропософским идеям. Так, С.О. Прокофьев пишет: «<...> в творчестве Волошина мы столкнемся с феноменом значительной индивидуализации антропософских идей, поскольку нигде и никогда он не позволял себе пользоваться поэзией лишь для того, чтобы их иллюстрировать»³⁹¹. Наше исследование подтверждает, что принцип интерпретаций применим ко всему творчеству Волошина; поэт-мыслитель берет чужие тексты и идеи, чтобы трансформировать их содержание, выработать собственную концепцию.

И.В. Левичев пишет: «<...> антропософия Рудольфа Штайнера оказала существенное и основополагающее влияние на мировоззрение и творчество Максимилиана Волошина»³⁹², а В.Н. Памфилов в статье «Близкий всем, всему чужой» (2007) называет и конкретные произведения поэта: «Очевидно,

³⁸⁸ *Всехсвятская Т.Б.* Годы странствий Максимилиана Волошина: беседа о поэзии. С. 13.

³⁸⁹ Там же.

³⁹⁰ Там же. С.14.

³⁹¹ *Прокофьев С.О.* Максимилиан Волошин – человек, поэт, антропософ. С. 11.

³⁹² *Левичев И.В.* Антропософия Рудольфа Штайнера в творческой судьбе Максимилиана Волошина // Максимилиан Волошин – поэт, мыслитель, антропософ. Сб. статей. С. 63.

что содержание творчества М. Волошина в значительной мере несет в себе содержание антропософии. И такие произведения М. Волошина, как “Путями Каина”, “Два демона”, венки сонетов “Corona Astralis” и “Lunaria”, и множество других, можно понять исходя из содержания духовной науки³⁹³.

Волошин работал над венком сонетов «Lunaria» в 1903 – 1913 гг., что соответствует периоду его увлечения антропософией, в нем *синтезированы оккультные, антропософские мотивы и образы*, однако обращался поэт и к христианской образности. Одна из доминант образной системы – античные мифологемы и идеи. Цикл наполнен аллюзиями из древнегреческой мифологии:

1. «...нисходишь с высоты / Селеною, закутанной в гиматий» (Т. 1. С. 208) – отсылка к Селене, олицетворению Луны.

2. «Стада Эмпуз» (Т. 1. С. 209) – ужасные спутники богини лунного света, колдовства и таинств Гекаты.

3. «К Диане бледной, яростной Гекате» (Т. 1. С. 211) – Диана – древнеримский аналог богини-охотницы, связанной также с Луной, Артемиды. Геката уже упоминалась в предыдущем пункте.

4. «...немыслимых Химер» (Т. 1. С. 213) – чудовище, порожденное Ехидной и змеем Тифоном. Согласно мифам химера соединяет в себе признаки различных животных.

Присутствуют в цикле и элементы других мифологий. Так, йони символизируют женскую производящую силу в Индии («небесный образ Иони» // Т. 1. С. 209), а Афея (Т. 1. С. 211) – критская богиня рыболовов и моряков. Среди библейских образов следует назвать Люцифера (Т. 1. С. 213) и Каина, точнее печать, которой он был отмечен: «Тавром греха мы были клеймены» (Т. 1. С. 211). Не столь однозначен эпитет «змеиные», относимый поэтом к снам, тем не менее возможна аналогия с змеем-соблазнителем, так как дальше приводится библейская цитата: «Станете как боги» (Т. 1. С. 211).

³⁹³ Памфилов В.Н. «Близкий всем, всему чужой» // Максимилиан Волошин – поэт, мыслитель, антропософ. Сб. статей. С. 157.

Важно отметить, что для обозначения Иисуса Волошин выбирает его талмудическое наименование – Иешуа бен-Пандира. Простота и ясность здесь принесена в жертву синтезирующему сознанию писателя. Интерес Волошина обращен не только в сферы оккультного и диахронического знания. Из цикла мы можем почерпнуть и научные сведения о Луне. О ее ландшафте говорит строка «От Моря Бурь до Озера Видений» (Т. 1. С. 213), называющая лунные «моря». Оправдывая славу энциклопедиста, Волошин заключает в одной строке теорию своего современника – физиолога Р. Кентона (1867 – 1925) – о сходстве химического состава крови живых существ и морской воды³⁹⁴.

В другом венке сонетов «Corona Astralis» (1909) также сочетаются мифологические, библейские, антропософские мотивы и образы с культурологическими, научными знаниями. Перевод самого названия отсылает к теософскому понятию «астральный свет» – особой сферы, окружающей Землю. Лейтмотив памяти/забвения, центральный в цикле, также имеет антропософскую основу. К античным образам относятся:

1. «Мы правим путь свой к солнцу, как Икар» (Т. 1. С. 120) – сын бога Гелиоса, погибший, подлетев слишком близко к солнцу.
2. «Мы беглецы, и сзади наша Троя» (Там же) – часть троянцев во главе с Энеем покинули город, захваченный греками.
3. «Ах, не крещен в глубоких водах Леты» (Т. 1. С. 119), «Не отдадим за все забвенья Леты» (Т. 1. С. 123) – река забвения.
4. «Осенний рой теней Персефонеи» (Т. 1. С. 122) – подземное царство, где правит Аид и его жена Персефона.
5. «Печальный взор вперяет в ночь Пелид» (Там же) – Ахилл, сын Пелея.
6. «Лаокоон, опутанный узлами» (Там же) – аллюзия не на мифологического персонажа, прежде всего, а на статую.
7. «Податель света – Феб» (Т. 1. С. 124) – одно из имен Аполлона.

³⁹⁴ «Океан, плененный в руслах жил». *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 504.

8. «Праматерь ночь, лелея в темном чреве» (Т. 1. С. 124) – богиня ночи Никта.
9. «Ни в плясках жриц, ни в оргиях менад» (Т. 1. С. 125)– жрицы Диониса/Вакха,
10. «Кто, как Орфей, нарушив все преграды» (Там же) – легендарный певец, спустившийся за женой в подземное царство.

К египетской мифологии отсылает строка «Кого влекла Изиды пелена» (Там же), то есть смерть. Христианские аллюзии связаны преимущественно с образом Христа:

1. «Но тех ночей – разверстых на Фаворе» (Т. 1. С. 121) – гора, на которой произошло преобразование Иисуса Христа.
2. «Грааль скорбей несем по миру мы» (Т. 1. С. 123) – чаша, из которой пил Христос на Тайной вечере.
3. «Скрыт в яслях Бог. Пещера заточенья» (Т. 1. С. 124) – рождение Христа.

Однако упоминается и Агасфер – «Он тот, кому погибель не дана» (Т. 1. С. 125). «Себя забывший бог» (Там же) – поэтическая аллюзия на стихотворение В. Соловьева «Бескрылый дух, землю полоненный, / Себя забывший и забытый Бог...» (1883). Об энциклопедических познаниях Волошина свидетельствует строка «По путям парабол безвозвратных»: именно по параболе двигаются кометы по отношению к Солнцу; в стихотворении «Полночных солнц к себе нас манят светы...» (1909) назван ряд звезд и созвездий (Т. 1. С. 121).

Исследователи преломления антропософского начала в творчестве Волошина, разумеется, не ограничиваются констатацией теоретических положений, они обращаются и к конкретным текстам. О.Г. Пронина в статье 2007 г. проводит сравнительный анализ стихотворения «Руанский собор» (1907) Волошина и «Теософию розенкрейцера» Р. Штайнера: «Максимилиан Волошин смог передать свои переживания 1905 г. в образах поэтического цикла “Руанский собор” после прослушанных в мае – июне 1906 г. 18 лекций

Рудольфа Штайнера в Париже»³⁹⁵, «многие идеи, изложенные доктором Штайнером в Париже в 1906 г., “скрыты” в художественных образах цикла»³⁹⁶. Нет оснований подвергать сомнению выводы исследовательницы, однако, как и в случае с упомянутыми выше примерами стихотворений, интерпретация цикла только через антропософские идеи не отражает всей мотивной и образной системы. Сам собор становится предметом художественного восприятия и переосмысления, воплощая в себе дух готики, который превозносится Волошиным в статье «Скелет живописи»³⁹⁷. Сравнение собора с первопричастницей возникает еще в письме 1905 г. М.В. Сабашниковой: «<...> был похож на тринадцатилетнюю первопричастницу, которая, осторожно подобрав кисеи, кружева и ленты своего белого облака, ступает кончиками ног по черным плитам запыленного временем города»³⁹⁸.

Понимание Волошиным искусства танца коррелирует с идеей Штайнера об *эвритмии*. К танцу Волошин приходит через музыку, превозносимую символистами как первое из искусств. Музыка наделена философским смыслом, она связана с концептом «память» – одним из ключевых в своде теоретических положений, высказанных Волошиным. Она – память тела об истории творения. Музыкальный такт соответствует жесту, которое помнит наше тело. Из таких жестов и складывается идеальный танец. Память тела и есть одно из воплощений бессознательного. Примером идеального танца для Волошина служит искусство Мадлен, танцевавшей в Париже и Лондоне под гипнозом, однако такое «насилие» над бессознательным неприемлемо для поэта, так как «дорога искусства – осуществить это же самое, но путем сознательного творчества и сознания своего тела»³⁹⁹. Это означает, что, хотя бессознательное является источником творчества, осознание своих действий в ходе создания художественных

³⁹⁵ Пронина О.Г. «Руанский собор» М.А. Волошина и «Теософия розенкрейцера» Рудольфа Штайнера // Максимилиан Волошин – поэт, мыслитель, антропософ. Сб. статей. С. 103.

³⁹⁶ Там же. С. 104.

³⁹⁷ Волошин М.А. Скелет живописи. С. 12.

³⁹⁸ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 462.

³⁹⁹ Волошин М.А. О смысле танца // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 259.

произведений необходимо для творца. О танце как об особенном искусстве эвритмии писал Р. Штайнер: «Когда человек говорит или поёт, он своим дыханием создает в окружающем воздухе определённые формы. Каждый произнесённый или пропетый звук сопровождается невидимым движением внутри самого организма. Источник искусства эвритмии и заключается в этом движении, скрытом в звуке и слове. Поэтому эвритмия и может быть названа “видимым звуком”, “видимым словом”»⁴⁰⁰.

Использование особого ритма на уровне фонетики, размера и строфики, а также введение самого понятия «ритм» в идейно-смысловую структуру отличает стихотворение Волошина «Гностический гимн Деве Марии» (1907), посвященное Вяч. Иванову. Образ Девы Марии дан в теософской⁴⁰¹ интерпретации: соотнесен с понятием Майя из ведической философии, Майей – матерью бога Гермеса – из греческой мифологии. Особая ритмика стихотворения создается благодаря аллитерациям на «м» и «р» на протяжении всего стихотворения, слоговым повторам («Мареве-Мара / Море безмерное / Amor Maria» // Т. 1. С. 86), коротким строкам с двудударным дольником. Стихотворение пронизано ритмом на разных стилистических уровнях подобно вселенной, разбитой «мерной рябью». Образ, встречающийся в разных странах, веках и религиях – одно из проявлений особого ритма мира, уловив который, человек сможет познать тайны мироздания, воскресить память о них.

Косвенно – на стилистическом и ассоциативном уровне – мотив ритма присутствует в стихотворении «Кровь» (1907), написанном месяцем⁴⁰² позже «Гностического гимна Деве Марии». Кровь⁴⁰³ – хранительница памяти

⁴⁰⁰ Карлаген Ф. Рудольф Штайнер – послесловие к книге // Штайнер Р. Очерк тайноведения. Ереван.: Ной, 1992. С. 299.

⁴⁰¹ Волошин читал это стихотворение А.Р. Минцловой (1865 – 1910) – переводчице и теософке, к которой поэт прислушивался в своих духовных исканиях того периода. Она отметила, что стихотворение напоминает тайную молитву розенкрейцеров, известную только посвященным. Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 462.

⁴⁰² Согласно комментариям к стихотворениям «Гностический гимн Деве Марии» и «Кровь» авторская датировка – 1907 – не точна. Они были написаны в 1906 в ноябре и декабре соответственно. Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 458; 462.

⁴⁰³ Это поэтическое изложение оккультной теории происхождения крови. Штайнер Р. Из летописи мира. М.: Духовное знание, 1914. С. 250, 255.

древней и темной. Все ее атрибуты, названные в стихотворении, а именно глухота («глухая»), слепота («слепой огонь») и темнота («В ней тьма горит» // Т. 1. С. 77) – коррелируют с характеристиками хаоса и бессознательного, которое, по критическим статья Волошина, и является вместилищем творческой памяти. Необходимо отметить, что особая ритмизованность отличает строфу, описывающую кровь. Ее пульсация передана лексемой «стучит», повторами («Стучит-бежит... Стучит-бежит»), анафорой («В ней...» // Т. 1. С. 77). Среди теософских стихотворении Волошина и «Сатурн» (1907), опубликованное на год позже написания. По Штайнеру⁴⁰⁴, кровь с ее темной памятью и тайнами ведет свое происхождение с этой планеты. Звездным соком называет ее Волошин. «Сатурн» возвращает нас к утверждаемой Волошиным связи между танцем, звуком и телом. Дымные сны бессознательного еще не затмевались светом сознания, материальных тел не существовало, но был звук, музыка, хотя и недоступная слуху. В стихотворении преобладают отмеченные выше мотивы глухоты и темноты.

В 1908 г. Волошин стремится преодолеть влияние Штайнера, пишет Ю. Оболенской о его последователях как о людях, «изнасилованных истиной»⁴⁰⁵, но при этом в 1913 г. пробует вступить в Антропософское общество, что свидетельствует о сложном отношении Волошина к антропософским идеям: он стремится минимизировать их влияние, однако многие уже стали неотъемлемой частью его мировоззрения.

Гарин выделяет иную идейную основу мировоззренческих исканий поэта: «Духовное становление Волошина происходило под знаком “Трех разговоров” Соловьева и ницшеанского Заратустры»⁴⁰⁶. Одно из положений учения В. Соловьева о теургии («хаос нужно не только увидеть, хаос нужно зачать, преобразить в гармонию посредством теургического действия»⁴⁰⁷) становится особенно близко Волошину после событий Гражданской войны.

⁴⁰⁴ Штайнер Р. Из летописи мира. С. 172 – 184.

⁴⁰⁵ Купченко В.П. Странствие Максимилиана Волошина. СПб.: Изд-во «Logos», 1996. С. 178.

⁴⁰⁶ Гарин И.И. Серебряный век: В 3 т. Т. 2. С. 305.

⁴⁰⁷ Пискунов В.М. Культурологическая утопия Андрея Белого // Пискунов В.М. Чистый ритм Мнемозины. М.: Альфа-М, 2005. С. 47.

Об этом он пишет в письме 1918 г.: «Не бежать от греха и порока, а идти ему навстречу в самом себе, побеждать не отрицанием, а любовью»⁴⁰⁸. Идея преображения мира через любовь, через принятия в себя и зла, и хаоса нашла воплощение в его поздней лирике и ряде статей⁴⁰⁹. Под влиянием идеи Соловьева о Вечной Женственности написано стихотворение «Она» (1909). Ее образ также имеет синтетический характер, объединяя разные века и культуры: Афродита, Таиах, Мона-Лиза.

Согласно выводам исследователей, Волошин также находился под воздействием *неоплатонических* идей: «Философские произведения Волошина во многом опирались на труды древнегреческих и древнеримских философов»⁴¹⁰. Источник философских идей для поэта – работы Плотина (204/205 – 270), Порфирия (232/233 – 301/304)⁴¹¹. Также работы самого Платона (428/427 – 348/347), Лукреция (99 – 55), стоиков.

Оккультные идеи породили ряд мотивов и образов поэтических текстов Волошина, особенно, на наш взгляд, они очевидны в художественной интерпретации Солнца, всегда связанного с мотивом зрения (чаще всего оно называется «око») и пламени. Это особое – духовное – пламя и существует оно в человеке: «Я сам в своей груди носил твой пламень пленный», «Но я в своей душе возжгу иное око» («Солнце», 1907; Т. 1. С. 79). Особенное отношение к солнцу у поэта было и в жизни: «Плоская площадка на крыше дома Волошина – “вышка” – служила поэту и для “поклонения солнцу”: ежеутреннему медитативному приветствию наступающему дню»⁴¹². Подобное – почти языческое – поклонение солнцу свидетельствует о том, что некоторые оккультные идеи становятся для Волошина не просто предметом творческого осмысления, но и принципом жизни. С.М. Заяц расшифровывает

⁴⁰⁸ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 486.

⁴⁰⁹ Подробнее: Глава II, параграф «Волошин о творческом потенциале любви», в котором рассмотрено влияние идей Соловьева на понятие любви у Волошина.

⁴¹⁰ Арефьева Н. Г. Максимилиан Волошин и античность. Астрахань: Изд-во Астрах. гос. пед. ун-та, 2000. С. 9.

⁴¹¹ В главе II, параграф «Волошин о творческом потенциале любви» проведен сопоставительный анализ трактата неоплатоника Порфирия «О пещере нимф» и стихотворения Волошина «Грот нимф» (1907).

⁴¹² Волошин М.А. Стихотворения. С. 196. Автор комментария Р.П. Хрулева.

смысл текста через оккультную астрономию и онтологическую мифологию: «Четыре структурно-семантических ключа, образующие смысловой центр стихотворения, соответствуют друг другу: восток, запад, юг, север. Восток – восход солнца; запад – его заход; юг соответствует воде как источнику жизни; север – облакам. Кроме того, в фольклорной и литературной традиции четыре стороны света означают земное бытие, которое является иконой небесного. Важна мифологема огня, воплощающая в себе начало и финал жизни, а значит всю картину бытия <...> Именно очищающий огонь толкает человека к странствию, что по М. Волошину является лучшим “из наваждений земли”»⁴¹³. Возвращаясь к выводу Гарина о влиянии «Так говорил Заратустра» (1883 – 1885) Ницше, следует отметить, что именно символ Солнца у Волошина К. Вальрафен в своей диссертации «Максимилиан Волошин как художник и критик» (Мюнхен, 1982) возводит к главам «В полдень», «Перед восходом солнца».

Еще одним примером поэтизации Волошиным оккультных верований могут служить первые строки последней строфы стихотворения «Ветер с неба клочья облак вытер...» (1917). Лирический герой спрашивает, кто сказал «Змеєю препояшу» (Т. 1. С. 167): речь идет о кундалини (в переводе с санскрита «свернутый кольцом», «свернутый в форме змеи»). Кундалини – «понятие энергии в индуистском тантризме», «обычно представляется в образе змеи, свернувшейся в три с половиной кольца вокруг сушумны (центрального канала тонкого тела, пролегающего вдоль позвоночника) <...> Образ змеи восходит к архаическим (доарийского происхождения) индийским змеиным культам эротического характера»⁴¹⁴. Таким образом, кундалини, согласно некоторым индийским верованиям, – энергия, источник которой находится у основания позвоночника или, как вариант, связана с фаллосом. Часто кундалини сопоставляют со спящей змеей, но йогой, различными духовными практиками ее можно пробудить. Ее пробуждение в

⁴¹³ Заяц С.М., Акбашева А.С. Миф и Библия в творчестве Максимилиана Волошина: Монография. С. 73.

⁴¹⁴ Большая Российская энциклопедия: В 30 т./ Председатель науч.-ред. совета Ю.С. Осипов. Отв. Ред. С. Л. Кравец. Т. 16. Крещение Господне — Ласточковые. М.: Большая Российская энциклопедия, 2010. С. 342.

частности связано с переживанием «внутреннего огня», «духовного жара». Именно об этом певучем пламени и говорится в этом же стихотворении: «И в душе гудит певучий пламень» (Т. 1. С. 167). Кундалини часто изображается как огонь и является даром единения со всем миром (стремление к такому единению часто встречается в стихотворениях Волошина), но может причинять и боль при сопротивлении Эго, поэтому лирический герой испытывает двойственные чувства: «ликуя и скорбя» (Т. 1. С. 167).

В заключение следует подчеркнуть, что *синтез оккультных и философских идей* в творчестве Волошина не предполагает доминирования одного из них. Личность Волошина вмещает в себя и примиряет самые противоречивые идеи. М. Цветаева, описывая Волошина, видит его как смесь различных наций: «француз культурой, русский душой и словом, германец – духом и кровью»⁴¹⁵.

2.2.3. Проблема плагиата. Использование чужого текста

В упомянутой нами ранее незаконченной статье М. Волошина «О плагиате» (1909 – 1910) обозначились творческие установки, напрямую связанные с его писательской практикой. По его мнению, плагиат недоказуем, а совпадения идей естественны и свидетельствуют об их актуальности. «Нет собственности на мысль»⁴¹⁶ – постулат Волошина.

Волошин отрицает собственность не только на мысль, но и на текст, говоря об искусстве цитат. Собственность на художественную форму он также подвергает сомнению. Ярчайшими примерами в его творчестве можно назвать рассмотренную нами выше статью-компиляцию «Демоны разрушения и закона» (1908), где он демонстрирует не только сплав идей и цитат из работ М. Метерлинка, П. де Сент-Виктора и своих, но и не пользуется кавычками, искажающими единство и целостность произведения.

⁴¹⁵ Цветаева М. Живое о живом. С. 214.

⁴¹⁶ Волошин М.А. О плагиате // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 2. С. 615.

С.Н. Лютова в сопоставительном исследовании «Максимилиан Волошин и Марина Цветаева: Эстетика смыслообразования» пишет: «Сам М. Волошин, в молодости публикуя, по сути, рефераты произведений любимых авторов, усваивал и трансформировал открытия тех»⁴¹⁷. Волошин настаивает на праве писателей пользоваться забытым искусством цитат: «Вся работа искусства идет синтетически и заключается в спаивании различных элементов в горне своего я, огнем своей индивидуальности»⁴¹⁸. Нельзя сказать, что в ту эпоху многие разделяли его позицию. В статье «О плагиате» Волошин защищает А.М. Ремизова от нападок М. Мирова – журналиста «Биржевых Ведомостей», который уличил Ремизова в том, что писатель «украл несколько фраз из народного творчества»⁴¹⁹. Вслед за ним начали обвинять Ремизова на страницах других периодических изданий, в частности «Русского Слова», «Нового Времени», «Будильника». Волошин иронически описывает ситуацию: честный Дон Кихот осуждает человека, укравшего ведро воды из океана. Но если народное творчество по своей сущности коллективно, фольклор априори является неисчерпаемым источником для писателей, то можно ли проецировать подобное же отношение на авторские произведения? «Но это понятие воровства распространяется на творчество»⁴²⁰ (из плана-конспекта к статье «О плагиате»), – негодует Волошин на общественное мнение. О плагиате же можно говорить только в том случае, когда человек подписывает свое имя под чужим текстом и печатает этот текст, но Волошин характеризует данную ситуацию как внелитературную, касающуюся скорее юридических вопросов, нежели творческих. Таким образом, Волошин отказывает писателям в праве назвать своими идею или слово, что позволяет нам отметить некоторые параллели с идеями Р. Барта⁴²¹, философско-эстетическими установками

⁴¹⁷ Лютова С.Н. Максимилиан Волошин и Марина Цветаева: Эстетика смыслообразования. С. 50

⁴¹⁸ Волошин М.А. О плагиате. С. 615.

⁴¹⁹ Там же. С. 608.

⁴²⁰ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 2. С. 937.

⁴²¹ В эссе «Смерть автора» (1967) Р. Барт устраняет Автора, представляя текст как многомерное пространство, источником которого является не интенция Автора, а язык, играющий ключевую роль. *Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 384 – 391.*

постмодернизма⁴²². Тем не менее, писатель Серебряного века приходит к иным в отличие от Р. Барта выводам: лишь чувство, связывающее слова, принадлежит автору. Волошин иначе трактует природу слова, которое нельзя уподобить фабричной марке и назвать своей собственностью⁴²³.

Материал для литературного творчества – это слова, способы их использования или, в современной терминологии, средства изобразительности, темы и образы – принадлежит всем. Введение новых материалов не означает их изобретение, они лишь были скрыты в духе, языке, а потом были найдены.

Народное творчество, во-первых, ближе к пониманию изначального значения слов и, во-вторых, анонимно, потому Волошин превозносит его в своих статьях: эти качества кажутся ему необходимыми, но утраченными в современном искусстве. Такие рассуждения коррелируют с мыслями известного представителя мифологической школы XIX в. А.Н. Афанасьева (1826 – 1871). Он определял древний эпос в труде «Происхождении мифа, метод и средство его изучения» (1860) как совокупность мировоззрений целого народа, акцентируя внимание на отсутствии личного произвола, собственности на слово. Это позволяло ему заключить, что «действительным поэтом был народ; он творил язык и мифы и таким образом давал все нужное для художественного произведения – и форму, и содержание; в каждом названии уже запечатлевался поэтический образ, и в каждом мифе

⁴²² В работе «Постмодернизм» (1985) американский теоретик постмодернизма Ихаб Хассан выделяет признаки постмодернизма. С идеями Волошина сопоставимы неопределенность, соответствующая открытости текста у Р. Барта и стремящаяся к многозначной интерпретации текста, гибридизация (сама идея плагиата и компиляций у Волошина), участие (у Волошина уравнивание в правах писателя и читателя). *Hassan I. Postmoderne heute // Wege aus der Moderne: Schlusstexte der Postmoderne -Diskussion / hrsg. von Wolfgang Welsch. Berlin, 1994. S. 47–56.*

⁴²³ В связи с вопросом о плагиате Волошин обращается и к проблеме гения. Историческая роль гения – в окончательном оформлении этих материалов, в объединении многих индивидуальностей, поэтому «нам остается одно из двух: или признать плагиат свойством гениальности, или отказаться от самой идеи плагиата в применении к художественному творчеству как идее заведомо ложной и вредной». Одна и та же мысль может появляться у разных авторов, каждый из них внесет в нее нечто новое, усовершенствует, и «в области творчества, если уже являются собственники на мысль, то это вовсе не первые высказавшие ее, а напротив последние, которые придали ей наиболее окончательную форму». Именно гении, такие как Шекспир, Мольер, придают идее окончательную форму. *Волошин М.А. О плагиате. С. 614*

высказывалась поэтическая мысль»⁴²⁴. Источники мифа и народного творчества Афанасьев видит в метафорическом изначальном языке, который постепенно утрачивал ясность для своих носителей. Дух народа и язык в представлении Волошина связаны с бессознательным, неконтролируемым.

Итог размышлений Волошина: «Плагиат – это основа всякой литературной эволюции»⁴²⁵. Откуда же тогда появляются обвинения? Поэт объясняет, что их пишут не сами авторы, «пострадавшие» от плагиаторов, а журналисты в своем стремлении к точности и научным терминам: «Собственности на творчество не существует. Публика, не понимающая смысла и хода творчества, забавляется уличением в кражах. Все дело в том, что те, которые пишут о плагиате – это журналисты или честные литературные работники, которые никогда не имели ничего общего с художественным творчеством»⁴²⁶ (из плана-конспекта к статье «О плагиате»).

Статья не была напечатана или даже закончена, хотя являет собой творческую программу автора, однако ее тезисы отражены в произведениях Волошина и в его отношении к чужому творчеству. К уже упомянутым его компилятивным работам можно добавить стихотворные «Сказания об иноке Епифании» (1929): «Историку С.Ф. Платонову Волошин 15 марта 1929 пояснял: “Моя творческая роль была здесь самая скромная: выбрать самое ценное и характерное из подлинника и стих подчинить интонациям живой речи”»⁴²⁷. Примером также может служить следующее замечание В.П. Купченко: «Волошин пишет еще стихотворение “Заклинание”, белым ямбом излагая приемы аутотренинга французского психотерапевта Эмиля Куэ»⁴²⁸.

Подобные идеи высказаны и в доступных для современников работах Волошина. Комбинации – основа в концепции творчества Волошина:

⁴²⁴ Афанасьев А.Н. Происхождение мифа, метод и средства его изучения // Древо жизни: избранные статьи. М.: Современник, 1982. С. 34.

⁴²⁵ Волошин М.А. О плагиате. С. 615.

⁴²⁶ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2. С. 939.

⁴²⁷ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 668.

⁴²⁸ Купченко В.П. Жизнь Максимилиана Волошина: Документальное повествование. С. 334.

«Фантазия была в смысле комбинаций, но не в смысле выдумки»⁴²⁹, «Их творчество – творчество комбинаций и сопоставлений»⁴³⁰. Он также постулировал «более свободное и творческое обращение с текстами»⁴³¹, защищая право художественного театра инсценировать «Братьев Карамазовых», что является иллюстрацией мысли о возможности переписывания романов для драмы из его статьи «О плагиате».

Стержневые установки, высказанные в статье, мы усматриваем и в его концепции переводов.

Объективность перевода – фикция, поскольку «поэт переводит другого поэта на язык своего творчества: это неизбежно»⁴³². Как художники слова воспринимают и пересоздают в огне своего «я» творческие материалы, так действуют и переводчики: «Приняв произведение в свою душу, снова родить его: иным творческий перевод не может быть. Но это не мешает многому в моих переводах быть дословным»⁴³³. Творческое воссоздание объединяет работу писателя и переводчика.

Все авторы осуществляют «спайку» идей, образов, средств художественной выразительности, слов, но лишь гении придают ей окончательную форму. Этот принцип распространяется и на стихотворные переводы: «Только чудом перевоплощения стихотворный перевод может быть хорош. Но чуду не стать правилом, и потому только отдельные стихотворения в случайных совпадениях творчества могут осуществить чудо»⁴³⁴.

Суть идей и творческого слова для Волошина в их генезисе, в пути, который они проходят, воплощаемые разными писателями. «Плагиат» подобен кочевью слов и мыслей; повторение, переосмысление, новая

⁴²⁹ Первые литературные шаги: Автобиографии современных русских писателей / Собрал Ф.Ф. Фидлер, М.: И.Д. Сытин, 1911. С.165.

⁴³⁰ Волошин М.А. Поль де Сен-Виктор. Боги и люди // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 4. С. 331.

⁴³¹ Волошин М.А. Имел ли художественный театр право инсценировать «Братьев Карамазовых» // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 1. С. 309.

⁴³² Волошин М.А. От переводчика: предварение о переводах // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 4. С. 29.

⁴³³ Там же. С. 30.

⁴³⁴ Волошин М.А. Поль Верлэн // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 1. С. 107.

интерпретация лишь обогащает их. Задача художника – оживить их огнем своего «Я», воплотить их в новую форму.

2. 3. Гендерная мотивировка творческого акта

Творческий акт по Волошину связан с гендерными характеристиками. Эстетизацией концепта «пола» Волошин добивается придания философского смысла таким понятиям как «мужское» и «женское». В.В. Макаров дает следующие определение понятию «гендер»: «гендер – это определенность человека, возникающая в результате социокультурного наполнения полового диморфизма, имеющая систему смылосодержащих символов, включающая в себя полоролевые стереотипы, полоролевые нормы и гендерную идентичность. Это – определенный тип ментальности и тип социального поведения»⁴³⁵. Различение «мужского» и «женского» начала прослеживается еще у Платона через образ андрогина, к которому мы обратимся ниже. Важными понятиями в гендерной поэтике становится активный/пассивный. Если традиционно активная роль принадлежит мужчине, то О.М. Фрейденберг отмечает, что в архаический период дает себя знать «женский характер культа», поэтому «активным творческим, оплодотворяющим началом служит женщина, а не мужчина <...> Теперь запевалой и зачинателем хора является женщина, а не мужчина; это она – корифей, плакальщица, ведунья, поэтесса»⁴³⁶. Волошин, хотя и модифицирует понятия «мужское» и «женское» для своей концепции, придерживается ключевых ассоциаций: «мужское» – активное, авторское начало, «женское» – воспринимающее. А также подчеркивает связь «женского» с бессознательным, которое М.В. Михайлова определяет как «инстинктивно-

⁴³⁵ Макаров В.В. Основные принципы философии пола: Ст. первая. Биологический диморфизм, гендерная симметрия // Женщина в российском обществе. 2001. № 2. С. 17.

⁴³⁶ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 119.

подсознательные влечения, в которых смешаны самые низменные и самые высокие побуждения»⁴³⁷.

2.3.1. Волошин о творческом потенциале любви

Любовь – одно из центральных понятий в концепции творчества Волошина: она, во-первых, «участвует» в творческом процессе; во-вторых, является проводником в осознании целостности мира, космогонических основ его созидания и устройства; в-третьих, волевым актом, направленным на преобразование жизни в целом. Однако писатель не сразу приходит к пониманию ее ключевого значения в творческом акте. Эстетический концепт любви эволюционирует в творчестве Волошина в зависимости от изменений системы ценностей автора.

Особое место в философско-окультурных исканиях Волошина занимает лекция «Пути Эроса», прочитанная им в начале 1907 г. на одной из «сред» Вяч. Иванова и позже в Московском Литературно-Художественном кружке. Она не была принята общественностью и не была напечатана. Материалом для лекции являлся «Пир» Платона.

Как отмечает С. Бунина: «М. Волошин получил возможность познать в себе жизнь пола, писать и судить об эросе. Посвящение, которое для кого-то иного могло бы стать сакральным, прошло для молодого “парижанина” под знаком интеллекта»⁴³⁸. Исследовательница описывает в этом фрагменте отношение к первым опытам в интимной жизни: интерес, сменившийся, с одной стороны, разочарованием, с другой стороны, размышлениями о сути пола. Именно под знаком интеллекта, включающего неизбежность компиляции, будет развиваться идея эроса у Волошина.

⁴³⁷ Михайлова М.В. Внутренний мир женщины и его изображение в русской женской прозе Серебряного века // Преображение. Русский феминистский журнал. 1996. № 4. С. 158. Гендерный аспект также является ключевым в статье «О женском взгляде на историю». Михайлова М.В. О женском взгляде на историю // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. 2013. № 21. С. 322 – 324

⁴³⁸ Бунина С.Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева): Монография. С. 22.

В этой лекции появляется образный эквивалент философии творчества, заимствованный Волошиным из античной мифологии и «Пира» Платона. Образ *гермафродита-андрогина* для Волошина важен как знак целостного творческого акта, который «в сущности своей человеческой остается божеским гермафродитом, моментом скрещения вечных творческих токов жизни: нисхождения и восхождения духа и материи»⁴³⁹. Этот образ преодолевает противоречия человеческой природы, борьбы высокого и низкого, духовного и материального, мужского и женского. Он знак творения иного – божественного – мира, не поддающегося половой дефиниции. Таким образом, через творческий акт, по Волошину, возможно целостное познание духа и материи.

При этом Волошин сознает полярность бытия. Принцип двойственности лежит в основе символистского мировидения: «Диаволический принцип расщепленности и дуализма (демиургического) мира преобразуется в космогоническую идею полярности, также лежащую в основе символического как такового»⁴⁴⁰. Половой дуализм, по дальнейшим рассуждениям А. Ханзена-Леве, является одной из ключевых составляющих символистского мифа: «<...> в символистский миф о *coiunctio*, т.е. “химической свадьбе” половых полюсов, которые совместно воспринимаются как космические противоположности. Эта двусмысленная “ПОЛЯризация”, то есть “наделение полом” противоположностей, пронизывает все спекуляции СП, связанные с цельностью»⁴⁴¹. Именно в таком символистском аспекте перед нами предстает образ гермафродита в толковании Волошина.

Пищей для размышлений Волошина послужили статьи В. Соловьева – «Общий смысл искусства» (1890), «Смысл любви» (1892), «Жизненная драма Платона» (1898), «Жизнь и произведения Платона» (1899). По Соловьеву,

⁴³⁹ Волошин М.А. Пути Эроса. С. 217.

⁴⁴⁰ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 27.

⁴⁴¹ Там же. С. 28. СП – мифопоэтическая модель символизма начала века.

Эрос Платона относится «не к той или другой стороне нашей природы, а к ее целостности, или полноте»⁴⁴². При этом Эрос не есть сама целостность, но сила, способная соединить людей для достижения этой целостности. Творческая задача Эроса, таким образом, «строить мост между небом и землей»⁴⁴³, что коррелирует с трактовкой образа гермафродита Волошина как скрещения противоположностей.

В «О веселом ремесле и умном веселии» (1907) Иванов также рассуждает о творчестве в гендерном аспекте. Он пишет о пути, который предстоит пройти современной поэзии: «антиномичен путь ее: к женственной планетарности мифотворчества всенародного – через мужественную солнечность утверждающего мистическую личность почина»⁴⁴⁴. Речь идет о сращении народного мифотворчества, старого мифа, с современной поэзией, новым мифом, об устремленности «искусства к родникам души народной»⁴⁴⁵. Только тогда поэзия станет «вселенскою», «всечеловеческой». Ту же мысль – о целостности, единении мужского и женского начал как залого истинного творчества – мы увидели в образе гермафродита из лекции Волошина.

Эрос, несмотря на обвинения противников лекции (одним из самых активных был С.В. Яблоновский: «<...>я бы мог подумать, судя по большинству его литературных произведений <...>, что он просто эротоман»⁴⁴⁶), творчески значим, согласно точке зрения Волошина, в первую очередь *духовным* содержанием, а не физическим. С этой позиции Волошин трактует и знак свастики, не успевший приобрести тогда отрицательных коннотаций и ставший графическим символом творческого действия: «Свастика же со своим наступательным вихрастым движением является истинным символом творческого Эроса – путевода по нисходящим и

⁴⁴² Соловьев В.С. Жизнь и произведения Платона. Предварительный очерк // Творения Платона / Пер. с греч. В. Соловьева. Т. 1. М.: Издание К.Т. Солдатенкова, 1899. С. 21.

⁴⁴³ Соловьев В.С. Жизненная драма Платона // Соловьев В.С. Собрание сочинений Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 612.

⁴⁴⁴ Иванов В. О веселом ремесле и умном веселии // Иванов В. Родное и вселенское. С. 71.

⁴⁴⁵ Там же.

⁴⁴⁶ Яблоновский С. В. В Кружке // Русское Слово. 1907. № 48. 1 марта. С. 4.

восходящим ступеням мира. Свастика – это окрыленный, вращающийся пол – творческий вихрь, пронзающий вселенную»⁴⁴⁷. Таким образом, целостность сотворенного соотнесена с турбулентностью творческой энергии. Вихревое движение имеет особое значение в символизме, так как «космогонический первичный вихрь господствует над всеми атмосферными движениями в мифопоэтическом символизме и навязывает им свою архаичную, предвечную, иррациональную динамику вечного возвращения и объединяющей цикличности»⁴⁴⁸. При всей специфичности волошинской трактовки этого символа она коррелирует с традиционным представлением о нем как о знаке положительной энергии (санскр. Svastika, от sv, букв. «связанное с благом»), круговорота вселенной, вращения солнечного круга, небесного движения.

Сближение понятий «пол», «свастика», «творческий Эрос», «вихрь» возможно объяснить общим смыслом «преображение», «сотворение». Как отмечал Б. Вышеславцев, эрос в трактовке Платона направлен на «возрастание бытия», он есть «жажда полноценности, рождение в красоте, жажда вечной жизни»; эрос в понимании И.Г. Фихте – «аффект бытия»⁴⁴⁹ («Наставления к блаженной жизни», 1806). Вышеславцев развил мысль об «Эросе жизни» как «творчестве вместе с Богом»⁴⁵⁰. Он пишет о «великой и несомненной сфере, в которой магическая мощь воображения царит безраздельно. Это сфера искусства, сфера творчества, охватывающая всю нашу жизнь»⁴⁵¹. Причем в рассуждениях Вышеславцева Эрос соотнесен с воображением, по сути, с рождением образа, что имеет непосредственное отношение к концепции творчества в изложении Волошина. Но если в

⁴⁴⁷ Волошин М.А. Пути Эроса. С. 218.

⁴⁴⁸ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 482.

⁴⁴⁹ Вышеславцев Б.П. Этика преображенного Эроса / Вступ.ст., сост., коммент. В.В. Сапова. М.: Республика, 1994. С. 46.

⁴⁵⁰ Там же. С. 24. Как пишет Б. Вышеславцев: «Так было в еврействе, и так остается и еще восполняется в христианстве: без этого не может быть мессианских обетований, Нового Иерусалима, “града Китежа”»; Эрос соотносится в его концепции с сублимацией, то есть с «вознесением к высшему, возвышению, поднятию, облагорожению. Сублимации противоположна профанация, в которой часто повинен Фрейд, т.е. низведение высокого» (Там же. С. 24, 46).

⁴⁵¹ Вышеславцев Б.П. Этика преображенного Эроса. С. 52.

понимании Волошина творческий акт проявляется в «нисхождении и восхождении духа и материи», то Вышеславцев сводит творческий Эрос исключительно к сублимации, возвышению: «Все творчество, вся культура и вся религия есть “сублимация”, берущая направление на то, что открывается (в “откровении”) как высшая ценность <...> где ваша высшая ценность, там и Эрос», а «темные эротические порывы» рассматриваются им как хаос, из которого возникает «космос любви»⁴⁵². Потому логичен вывод Вышеславцева о сути искусства как восхождении от низкого к высокому: «Искусство есть преобразование низших бессознательных и подсознательных сил, возведение их к высшему, великий порыв к *сублимации*, призыв к преобразению всей жизни»⁴⁵³. Концепция высшей творческой целесообразности, развитая Вышеславцевым, его этический максимализм рассматриваются нами как контраст положениям, раскрывающим эротическую телеологичность в творческом процессе, о которой размышлял Волошин.

Главная цель Эроса, по Волошину, – созидание, стремление «всю энергию пола перевести в искусство, в науку, в художественное творчество, в религиозное чувство»⁴⁵⁴. Отметим: речь идет о «всей энергии», в том числе и той, которую Вышеславцев назвал «темными эротическими порывами»⁴⁵⁵. Осознание *творческого потенциала Эроса* и борьбы противоречий в человеческой природе и мироздании отражено ранее в отклике на сборник стихов Вяч. Иванова «Эрос» (1907). Рецензия, написанная Волошиным, вышла раньше. «”Эрос” Вячеслава Иванова» (1906) посвящен сопоставлению стихов с платоновским пониманием любви. Любовь способствует преодолению двойственной сущности мира и становится залогом вечного творчества.

⁴⁵² Вышеславцев Б.П. Этика преобразенного Эроса. С. 47.

⁴⁵³ Там же. С. 52.

⁴⁵⁴ Волошин М.А. Пути Эроса. С. 230.

⁴⁵⁵ По Кузмину, именно они – источник любви: «все это как веянье новой весны, новой, кипящей из темнейших глубин страсти к жизни и к солнцу!». Кузмин М.А. Крылья // Кузмин М.А. Проза. Berkeley, 1984. С. 283.

Волошин неоднократно подчеркивает связь Эроса и Хаоса: «древний гений Эрос, старший сын Хаоса»⁴⁵⁶. Благодаря этому Эрос смешивает мужское и женское начало в вечных поисках Красоты. Иванов в «О любви дерзующей» (1907) противопоставляет мужское и женское как дерзновение и смирение. Придавая большое значение Эросу, он сближает понятия этика и эротика, вплоть до того, что в новой душе они будут тождественны. Мистико-эротические спекуляции не находят отражения в статьях Волошина. Откликается он, однако, на рассуждения о ночной душе и ее особом мире, цитируя Иванова в статье «Архаизм в русской живописи» (1909), что, впрочем, свидетельствует скорее о влиянии общесимволистских тенденций, чем о личном влиянии Иванова на данном этапе.

Идея творческой, объединяющей любви становится путеводной для Волошина. Эрос, Любовь и тайна рождения затронуты в стихотворении «Грот нимф» (1907), написанном под влиянием философского трактата «О пещере нимф» неоплатоника Порфирия. В трактате образ пещеры на Итаке из «Одиссеи» истолкован как иносказательное изображение космоса, а нимфы и пчелы – аллегории душ. Обработывая чужие, еще не измененные в горниле собственного «Я», образы и идеи, Волошин находит новые неожиданные ассоциации. Сам трактат описывает в первую очередь строение мироздания, но для Волошина ключевой идеей становится тайна рождения, тайна Эроса: «Где тайной Эроса хранится вещей мед» (Т. 1. С. 80). Волошинская трактовка образа пещеры, связь ее с чернотой, ночью, рождением, находится в русле символистской поэтики, которая связывает «ночь с черной землей, порождающей и погребавшей глубину теллурического (“лоном” и “пещерой” в одном), материнские свойства которой соотносятся со свойствами ночного мира»⁴⁵⁷. Используя почти дословно слова Гомера, поэт расставляет иные акценты: любовь, Эрос и рождение концентрируются для него в символе меда. Порфирий трактует

⁴⁵⁶ Волошин М.А. «Эрос» Вячеслава Иванова // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 1. С. 33.

⁴⁵⁷ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 372.

этот образ как очистительную жертву богам смерти, приносимую рождающимися душами-пчелами. Образ меда в комплексе его символических значений (наслаждение, связь со смертью и жизнью, очищение) заимствован Волошиным из трактата, однако пчелы в стихотворении становятся скорее «заместителями» Эроса. Эта интерпретация поддерживается и его высказыванием из статьи «"Эрос" Вячеслава Иванова»: «Эрос-пчела облетает цветник людских сердец и питает богов собранным медом любви»⁴⁵⁸. Образы пчелы⁴⁵⁹ и меда также коррелируют с понятием поэтического дара: «Поэт-символист всегда остается антологистом, собирающим солнечный мед потустороннего излучения в хтоническое хранилище "памяти культуры" <...> Поэтому и у Волошина культуротворческая метафорика меда и сот очень продуманно связана с метафорикой создания текста (текстуры, ткани)»⁴⁶⁰. В стихотворении водные нимфы – наяды – ткнут жертвенные одежды. Источником сближения солнечной природы пчелы и поэтического дара, по мнению Ханзена-Леве, является еще мифопоэтика Пушкина, которая «проходит через Тютчева к Иванову, Сологубу, Волошину»⁴⁶¹.

Таким образом, в 1907 г. Волошин связывает *Эрос, пол и творчество* в единую систему в значительной мере под влиянием Соловьева и Иванова, но собственная концепция Волошина сложится несколько позднее.

Впоследствии Волошин избегает понятия «Эрос» заменяя его на «любовь». С 1907 г. в его статьях и очерках появляются высказывания, связанные с этим понятием. Сочетание слов «любовь» и «творчество» в различных комбинациях встречаются, например, в очерке «Князь А.И. Урусов» (1907): «Эта творческая любовь к "старым камням" в высшей

⁴⁵⁸ Волошин М.А. «Эрос» Вячеслава Иванова. С. 37.

⁴⁵⁹ Ханзен-Леве разделяет аполлоническое и дионисийское в образе пчелы. Хотя корни этого символа безусловно восходят к свету и солнцу, в символистской традиции сосуществуют две трактовки. Необходимо отметить, что интерпретации данного образа у Волошина и Иванова противопоставлены. У Анненского и Волошина пчела изображена как аполлоническое символическое животное, а в творчестве Иванова и Бальмонта внимание акцентируется на дионисийском аспекте солнечного огня.

⁴⁶⁰ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 546.

⁴⁶¹ Там же. С. 553.

степени развита у Урусова. Она деятельна, и творчески проникает во всю его жизнь»⁴⁶². Эта цитата показывает основной круг близких слову «любовь» контекстов: творчество, жизнь, деятельность. А.И. Урусов – общественный деятель второй половины XIX в., известный адвокат. Статья была написана как отклик на издание «Князь А.И. Урусов. Статьи его. Письма его. Воспоминания о нем» (1907). Волошин определяет стержнем жизни и творчества Урусова любовь к традициям, наследию.

В ином преломлении сочетание этих понятий мы встречаем в не допущенном до печати полемическом отклике Волошина на роман «Крылья» (1906) М. Кузмина. Защищая эллинскую любовь и парируя иронические высказывания из фельетона «Цветы невинности» (1907) А. Амфитеатрова, Волошин акцентирует внимание на том, что автор фельетона, причисляя роман к порнографическим изданиям, призывает к общественной цензуре нравов. Волошин возмущен тем, что действительно порнографические издания считаются допустимыми, в то время как философско-психологические произведения, затрагивающие вопросы половой жизни человека, нецензурны. Он сравнивает по строгости и целомудренности роман «Крылья» с «Пиром» Платона – произведением, которое в эти годы становится доминантой интеллектуальной жизни Волошина. Амфитеатров вышучивает фразу из романа о месте, откуда растут крылья, Волошин в ответ на это пишет о египетских изображениях, где крылья растут из нижних позвонков. Они «изображали символически-творческие силы пола»⁴⁶³. *Силы пола и любовь* не противопоставлены у Волошина как низкое/физическое и высокое/духовное. Они *едины* в его концепции, которая нашла наиболее аутентичное выражение в поздних статьях. Проблема допустимости размышлений о поле также освещена в статье «Венок из фиговых листьев». Если у Кузмина пол и наслаждение сближаются как эстетические категории,

⁴⁶² Волошин М.А. Князь А.И. Урусов // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 1. С. 73.

⁴⁶³ Волошин М.А. Венок из фиговых листьев // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 2. С. 202.

а любовь рассматривается прежде всего в гедонистском аспекте⁴⁶⁴, то для Волошина вопросы пола являются фундаментом, этапом в исследованиях более значимой категории: «может нащупать и наметить потерянные нами пути в области любви»⁴⁶⁵.

Любовь в гносеологии Волошина – путь к творческому познанию человека и мира. Ее отражение в слове возможно лишь в искренней интенции. В статье «Город в поэзии Валерия Брюсова» (1908) Волошин, повторяя общее мнение о Брюсове – поэте города, задается вопросом, способен ли Брюсов «глубоко любить и творчески воссоздавать это в слове»⁴⁶⁶, и полагает, что Брюсов искренен лишь в призывах к разрушению. О творческих и гносеологических возможностях любви Волошин размышляет в статье «Поль Клодель» (1910), которая посвящена разбору оды «Музы» (1905). Волошин смотрит на стихотворение Клоделя сквозь призму собственных идей, что прослеживается в его анализе текста. Он делает акцент на порядке муз в оде, в их последовательности запечатлен творческий акт. «Раскрываются три последние ступени творчества: слово, женственность, любовь»⁴⁶⁷: они соответствуют Полимнии, Терпсихоре и Эрато. Волошин наполняет образы новым содержанием. Муза торжественных гимнов – Полигимния, или Полимния, как называет ее Волошин, – расширяет свою сферу влияния. Она воплощает собой слово – материал для творчества. Вольная интерпретация музыки танца Терпсихоры делает ее символом женственности, способствуя тому, что «творчество становится женственностью, мрамор становится плотью»⁴⁶⁸. Это отсылает нас не только к мифу о Галатее, но и к философии В. Соловьева⁴⁶⁹ и образу воплотившейся Мировой Души: «Прообраз этого слияния земной и небесной

⁴⁶⁴ В диссертации В.Д. Кастрель «Миф о Тангейзере и его рецепция в русской литературе второй половины XIX – начала XX века» (2013) идет речь о совмещении понятий «пол» и «эстетика» в «Крыльях», которые она характеризует как роман о юноше, открывающем для себя мир эстетических наслаждений.

⁴⁶⁵ Волошин М.А. Венок из фиговых листьев. С. 205.

⁴⁶⁶ Волошин М.А. Город в поэзии Валерия Брюсова // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 1. С. 124.

⁴⁶⁷ Волошин М.А. Поль Клодель. С. 105.

⁴⁶⁸ Там же. С. 103.

⁴⁶⁹ Волошину была близка концепция Соловьева о конце всемирной истории. В статье «Эпилог XIX века» (1914) он называет его «вещей птицей Гамаюн». Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 314.

матери создал Соловьев, опираясь, в свою очередь, на интеграцию христианской и языческой символики в образ Богоматери»⁴⁷⁰. Однако главное место принадлежит Эрато. Волошин вслед за Клоделем отказывается от музы эпической поэзии Каллиопы, вводя Мнемозину, символизирующую время, память, что в большей степени соответствует его концепции. Кроме того, он передает Эрато часть ее функции, называя ее музой философии. Основанием для этого служит изображение на саркофаге, которое и описывает Клодель в оде. Эрато стоит перед мудрецом и философом Сократом: «Эрато! Ты глядишь на меня, и я читаю приговор в твоих глазах... Ответ и вопрос в твоих глазах»⁴⁷¹.

Образ Сократа как философа, которому открыты тайны творческой любви, истинная сущность Эроса, появляется и в статье «"Эрос" Вячеслава Иванова». Отношения Волошина и Иванова характеризуют взгляд последнего на любовь как философскую категорию. В 1911 г. Иванов пишет поэму «Сон Мелампа» с посвящением Волошину, которую Ханзен-Леве относит к «самым характерным и сложным космогоническим неомифам этого периода», в ней «женский принцип космогонии, а именно создание мира путем рождения или возрождения, противопоставляется мужскому принципу созидания путем зачатия или "сотворения"»⁴⁷². Стержнем концепции Иванова является «мистико-эротический парадокс возрождения и смерти, подъема в падении, собирания в разложении»⁴⁷³, что не соответствует взглядам Волошина, воспринимающего любовь (а не Эрос!) в творческо-философском ключе. В 1909 г. Волошин пишет стихотворение «О да, мне душно в твоих сетях...», предположительно обращенное к Иванову. В нем, признавая влияние Иванова: «И ты везде на моих путях» (Т. 2. С. 549), он желает освобождения от него. В «Современных портретистах»

⁴⁷⁰ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 569.

⁴⁷¹ Волошин М.А. Поль Клодель. С. 105.

⁴⁷² Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 81.

⁴⁷³ Там же. С. 262.

(1911) Волошин критикует портрет Иванова, написанный К.А. Сомовым, за то, что тот не увидел «пронзительную же остроту и змеиную обольстительность, которые составляют истинные черты этого лица»⁴⁷⁴, тогда как еще в статье «Александр Блок. “Нечаянная Радость”» (1907) об Иванове говорится как о человеке, обладающем «пронзительной пытливостью», «леонардовой мягкостью и талантливостью»⁴⁷⁵. На изменение личных отношений поэтов повлиял интерес Иванова к М.В. Сабашниковой.

Возвращаясь к идейному содержанию творчества Волошина, можно заключить, что уже в начале 1910-х годов Волошин отходит от мистико-эротической трактовки любви, приходя к пониманию ее тесной связи с философией. Он *освобождается от влияния Иванова* и начинает *выстраивать самостоятельную концепцию*.

В очерке «Суриков» (1916) понимание творческого акта, с одной стороны, предполагает его соотнесенность с физическим актом любви, а с другой – творческий акт перенесен в сферу духовного, интеллектуального единения при сохранении гендерной дефиниции. Мужская и женская сущность в равной степени необходимы для создания новой жизни, рождения.

Во-первых, в мире духовном, в отличие от физического, *женщина-вдохновительница оплодотворяет мужскую стихию*: «<...> в области духовной мужская стихия должна быть оплодотворена женской, чтобы выявить себя в творчестве»⁴⁷⁶. О сущности женской стихии Волошин рассуждал и в написанной ранее статье «Женская поэзия» (1910): «Женщина сама не творит языка, и поэтому в те эпохи, когда идет творчество элементов речи, она безмолвствует»⁴⁷⁷.

Во-вторых, с женской сущностью Волошин в статье «Женская поэзия» связывает концепцию коллективной памяти. Меньшая степень

⁴⁷⁴ Волошин М.А. Современные портретисты. С. 125.

⁴⁷⁵ Волошин М.А. Александр Блок. «Нечаянная Радость» // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 1. С. 64.

⁴⁷⁶ Волошин М.А. Суриков. С. 439.

⁴⁷⁷ Волошин М.А. Женская поэзия // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 1. С. 322.

индивидуализации, которую видит писатель в женской поэзии, компенсируется глубиной проникновения в иррациональное – это лирика рода. Иными словами, женская поэзия выражает *коллективное бессознательное*, проникает в иррациональную часть нашей души. Женское и бессознательное не имеет голоса, однако оно трактуется Волошиным как нить, связующая человека и с реальным, и со сверхреальным миром: «Герметичное бессознательное – одновременно объект и субъект апофатических дискурсов – не может быть вербализовано и верифицировано, так как оно слепо, глухо и немо, но проявляется в виде биоритма, в виде пульсации, энергетически соединяющей человека с землей и космосом»⁴⁷⁸.

Возвращаясь к работе Волошина о Сурикове, именно отказом художника от женской составляющей его картин объясняет Волошин то, что «его творчество начало постепенно становиться бесплодным в тех глубинных и подсознательных областях своих, где совершаются последние иррациональные творческие сплавы»⁴⁷⁹. Эта тенденция прослеживается им в картинах «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем» (1895), «Переход Суворова через Альпы» (1899) и «Степан Разин» (1906; 1910), переполненных стихией мужской свободы.

В-третьих, Волошин придает любви *творческий и духовный* смыслы. В набросках статьи «Демократизация искусства» (1917) Волошин писал: «Все положительные творческие силы человека в Любви. Любовью он вносит в мир новое, ею он соучаствует в работе Иерархий в качестве одной из них»⁴⁸⁰. Здесь любовь интересует Волошина не в эротической ипостаси, а в духовной, творческой: «Любовь в чистом творческом виде только мыслима для человека. В действительной жизни мы видим ее только в смешанном, нечистом виде»⁴⁸¹. Видение творческого потенциала именно высокой любви сближает Волошина с Соловьевым. Потрясения в стране способствовали

⁴⁷⁸ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 303.

⁴⁷⁹ Волошин М.А. Суриков. С. 439.

⁴⁸⁰ Волошин М.А. Демократизация искусства. С. 349.

⁴⁸¹ Там же. С. 347.

смене ценностной парадигмы, введению таких категорий, как свобода и ненависть, тесную связь которых с понятием любви Волошин прослеживает в своем поэтическом творчестве, примеры рассмотрены в следующих ниже пунктах.

В-четвертых, в этой же статье Волошин затрагивает *гносеологический* аспект: «Две силы есть у творческой воли: познание и любовь»⁴⁸². В сближении таких творческих инициатив, как любовь и познание, интеллект, можно предположить символистскую эстетическую традицию. В. Жарких характеризует ее как «искусство интеллектуальное, с явным выделением устремленности к смыслу, с подчеркиванием познавательного характера»⁴⁸³. По Волошину, «познание – это творчество, развернутое в обратном порядке. Понимание – негативный оттиск творения»⁴⁸⁴. В слово «негативный» здесь не вложены отрицательные коннотации, так как понимание – важный элемент в концепции творчества Волошина, связанный с женской стихией. Подробнее этот вопрос будет рассмотрен в следующем параграфе.

В-пятых, в этой же статье идет речь о будущей Вселенной Свободы и Любви. Таким образом, в 1917 г. понятие *свободы* вводится в парадигму творческого акта. Подтверждение этому мы находим и в поэтических текстах Волошина. В «Подмастерье» (1917) главная цель Человека / Подмастерья – «выплавить из мира / Необходимости и Разума – / Вселенную Свободы и Любви» (Т. 1. С. 216). О свободе и любви он говорит и в стихотворении, написанном месяцем раньше, – «Материнство» (1917): «Свобода и любовь в душе неразделимы» (Там же. С. 151). Любовь не перестает быть для Волошина творческой силой, но теперь целью созидания является не произведение искусства, а новый мир, немислимый без свободы.

Ужасы революции и Гражданской войны не заставляют Волошина отказаться от идеи спасительной и творящей Любви. Поэт, перефразируя свое высказывание о «Вселенной Свободы и Любви», обращается к

⁴⁸² Волошин М.А. Демократизация искусства. С. 349.

⁴⁸³ Жарких В.Б. Умозрение в словах и красках: М.А. Волошин. С. 144.

⁴⁸⁴ Волошин М.А. Демократизация искусства. С. 349.

потомкам, живущим во вселенной, где каждая частица вещества «с другою слита жертвенной любовью» и где не действует «закон необходимости и смерти» («Потомкам», 1921; Т. 1. С. 350), который является воплощением несвободы человека. Сходную идею высказал Соловьев в 1890 г. в стихотворении «Ex Oriente lux»: единство, дарованное миру законом права и разума, недолговечно, долговечен свет с Востока, объединяющий, несущий в себе «дух веры и любви», которой так жаждет вселенная. Такие ценности, как вера и любовь, преобразуют мир.

В-шестых, любовь ассоциируется со *спасительным благословением*. В 1919 г. Волошин издает свои переводы Э. Верхарна, предварив их вступительной статьей о поэте. Интерес не только к творчеству, но и к судьбе Верхарна обусловлен общими точками их биографий. Рассказывая о Верхарне, Волошин словно предлагает аттестацию собственной жизни и творчества. Он пишет о гибели родины и о достижении в творчестве «высшего просветления любви и благословения всего сущего и неожиданно кинутого судьбой в плавильную печь ненависти и национальной вражды»⁴⁸⁵. Таким образом, в 1919 г. любовь как источник творчества соотнесена с благословением⁴⁸⁶ и противопоставлена вражде, в которой он, вероятно, видит доминанту, сменившую в общественном сознании свободу. Эта мысль была близка Волошину и раньше: в 1917 г. был напечатан его отклик на «Окровавленную Бельгию» (1916) Верхарна, где речь шла о «пламенеющем энтузиазме любви», что приподнимает все творчество последних лет Верхарна⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ Волошин М.А. Эмиль Верхарн // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 4. С. 9.

⁴⁸⁶ Однако отметим, что Волошин и в 1916 г. противопоставил ненависти благословение, по сути, христианскую любовь: «<...>в эпохи всеобщего ожесточения и вражды надо, чтобы оставались те, кто могут противиться чувству мести и ненависти и заклинать обезумевшую действительность – благословением» (письмо к Оболенской 3 ноября 1916 г.). Купченко В.П. Жизнь Максимилиана Волошина. Документальное повествование. С.183. Эта же мысль была лишь намечена в записной книжке 1907-1909 гг.: «Мудрый жизнь принимает, как слепец, как подавание и как испытание. Он прислушивается к случаю и учится у него». Волошин М.А. Записные книжки. С. 131. В стихотворении «Газеты» (1915) Волошин молит: «Дозволь не разлюбить врага / И брата не возненавидеть!» (Т. 1. С. 227). Эта идея в период войны становится ключевой для Волошина. Он высказывает ее и в стихах, и в критических статьях, и в личной переписке. Например: «<...> не уставать любить и врагов, и извергов, и даже союзников» (письмо к А.М. Петровой 26 окт. 1915 г.). Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 227; 514.

⁴⁸⁷ Волошин М.А. Судьба Верхарна // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 1. С. 605.

Среди всеобщей ненависти и вражды лишь любовь с ее бесконечным творческим потенциалом спасает человека. Верхарн поднимается « <...> до Той высоты творческой любви, с которой человек может благословить все сущее на земле»⁴⁸⁸. Идея любви, преобразующей эгоизм человека, безусловно восходит к работам Соловьева: «<...> истинное примирение в том, чтобы не по-человечески, а “по-божьи” отнестись к противнику»⁴⁸⁹. Идея творческого преображения человека и жизни в целом – константа русской мысли⁴⁹⁰.

Однако в творчестве Волошина встречаются парадоксы, свидетельствующие, на наш взгляд, о попытках поэта-мыслителя найти онтологическое оправдание реальности, в которой нет места любви-благословению, понять телеологический смысл ненависти, которую он трактует как форму любви⁴⁹¹, но для сердец непросветленных и страстных. В стихотворении «Заклинание (от усобиц)» (1920) рождается оксюморон «ненавидящая любовь» (Т. 1. С. 353). Подобные парадоксы отражают следующие философско-эстетические установки: «Волошин свою задачу видит в том, чтобы объединить все противоречия, расширяя свою душу так, чтобы она смогла вместить в себя все — и самое противоречивое, и самое непримиримое, постепенно возводя любые антиномии к высшей гармонии»⁴⁹² – пишет С.О. Прокофьев.

Любовь для поэта не только стержневое понятие творческой концепции, но и спасение, прибежище для себя и всего мира. Он весь мир хочет «покрыть своей любовью» (Т. 1. С. 355). В. Купченко справедливо

⁴⁸⁸ Волошин М.А. Эмиль Верхарн. С. 24.

⁴⁸⁹ Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского // Соловьев В.С. Собрание сочинений. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 316.

⁴⁹⁰ Например, она отмечена в философской системе Н. Бердяева, который «призывает к творчеству, которое надо понимать не в смысле созидания ценностей и форм в пределах искусства, но как вмешательство творческой воли в саму жизнь» Гальцева Р.А. Очерки русской утопической мысли XX века. М.: Наука, 1991. С. 46.

⁴⁹¹ Корни этой идеи Волошина мы находим у Иванова. Волошин пересказывает его слова о том, что «Христианство – это религия любви, но не жалости, религия безжалостной любви, истребляющей, покоряющей». Наиболее полное воплощение найдет эта идея в лирике Волошина периода революции и Гражданской войны, где ужасы и страдания России трактуются как форма любви, как очистительный огонь. Любовь через символику огня раскрывает свою амбивалентную природу, совмещающую созидание и разрушение. Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 661.

⁴⁹² Прокофьев С.О. Максимилиан Волошин – человек, поэт, антропософ. С. 19.

видит в такой установке свидетельство эволюции характера под воздействием внешних обстоятельств: «Но вот окончился недолгий “золотой сон” начала века – и в годину жестоких испытаний: Войны, Революции – непонятный, “отъединенный” поэт задал современникам новую загадку. Эстет, оккультист, годами живший в Париже и, казалось, бесконечно далекий от насущных судеб России, он вдруг нашел о ней такие проникновенные слова, как мало кто еще. Слетела маска мистификатора и парадоксалиста: над вихрем междоусобиц встала фигура объятаго любовью, страдающего за всех пророка»⁴⁹³.

Итак, любовь как понятие претерпевает сложные изменения в творчестве Волошина. В его, во многом подражательных, стихотворениях 1890-х годов она предстает в традиционной трактовке – как романтическое чувство. В «Автобиографии» (б\д) поэт так пишет о 1895 – 1905 гг.: «Здесь настигли меня Ницше и “3 разговора” Вл. Соловьева. И помогли моей переоценке ценностей»⁴⁹⁴. Эта переоценка ценностей знаменует начало сакрализации понятия любви. Под влиянием «Пира» Платона и идей Иванова любовь предстает как Эрос, творческая сила, объединяющая противоположные начала и обладающая мистико-эротической сутью. Постепенно доминантой становится ее духовная составляющая, заключающая в себе творческий потенциал, а любовь как романтическое и эротическое чувство уходит на периферию его эстетической концепции. Волошин обогащает концепцию творческой любви путем введения категорий свободы, познания и ненависти. Во второй половине 1910-х годов появляется идея очистительной любви, жертвенной, которая одна и сможет спасти Россию. Творческие силы любви Волошин расширяет до масштабов целого мира, и даже ненависть перестает быть противоборствующей категорией, входя в сферу любви.

⁴⁹³ Купченко В.П. Жизнь Максимилиана Волошина. Документальное повествование. С. 5.

⁴⁹⁴ Волошин М.А. Автобиография <12> // Собрание сочинений. Т. 7. кн. 2. С. 243.

2.3.2. Гендерный аспект рождения и рецепции текста

Гносеологический аспект в концепции творчества Волошина так же важен, как сам акт создания произведения. В параграфе «Волошин о творческом потенциале любви» описано представление Волошиным творческого акта, коррелирующего с образом гермафродита: женское связано с иррациональным, бессознательным, питающим активное мужское. Волошин переносит эти понятия и на отношения «автор – читатель», соотнося авторское, творящее начало с мужским, а читательское – воспринимающее и понимающее – с женским. При этом он настаивает на их равноправии.

Впервые о равнозначности творчества и восприятия Волошин пишет в отклике на постановку на сцене Московского Художественного театра в 1906 г. поэмы Г. Ибсена «Бранд» (1865) – «Разговор о театре» (1907). Подчеркивая роль зрительского восприятия в театральном искусстве, он описывает состояние, близкое античному катарсису, полагая, что сила творчества позволяет человеку преображать в своей душе даже бездарные произведения. Отречение от своего «Я», полное погружение в вымышленный мир – необходимое условие для театра. В концепции Волошина происходит сакрализация не только акта творчества, но и акта восприятия: «Момент восприятия перед лицом искусства настолько же священен, как момент творчества»⁴⁹⁵.

Однако драма и вне концепции Волошина ориентирована, в первую очередь, на зрителя, так как создана для постановки на сцене. Понятия «восприятие» и «понимание» не синонимичны. Восприятие – это «психический процесс отражения предметов или явлений действительности, получаемых от воздействия внешней среды на органы чувств»⁴⁹⁶, оно связано с взаимодействием психики и действительности. Восприятие

⁴⁹⁵ Волошин М.А. Разговор о театре. С. 197.

⁴⁹⁶ Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. / Глав. ред. В.И. Чернышев. Т. 2. М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1951. С. 718.

автором в концепции Волошина формируется до творчества: реальность воздействует на поэта и сублимируется в бессознательное. Понимание читателем как «способность постичь, понять, уразуметь что-либо; то или иное восприятие чего-либо»⁴⁹⁷ возможно после создания художественного произведения. В определенных контекстах слова «восприятие» и «понимание» могут быть синонимами, однако последнее шире по значению: воздействие на органы чувств не всегда предполагает наличие интеллектуального компонента, в том числе анализа. Впоследствии Волошин избегает говорить о восприятии, предпочитая понимание как наиболее оптимальный термин.

Описывая другие виды искусства, Волошин акцентирует внимание не на восприятии, а на понимании произведения читателем. Статья «Осколки святых чудес» (1908) является откликом на выставки художников, проходивших в том же году. Для нашего исследования важно следующее положение: «<...> таинство понимания также значительно, как таинство творчества»⁴⁹⁸.

Кроме подтверждения сакрализации и равноправия этих двух актов, статья важна определением понимания как женской сути: «Понимание это женская стихия, которая в радостном трепете принимает в себя творческое семя мужественного духа»⁴⁹⁹. Произведение, таким образом, – духовное семя, прорастающее и получающее истинное развитие только в понимании. В первой публикации статьи была фраза – неблагозвучная, но отражающая главную идею, – «понимание наше уже забеременело новым искусством»⁵⁰⁰. Так, в этой статье коррелируют понятия созидания и понимания с *мужским и женским началом* соответственно. Метафора полового акта при описании творческих процессов кажется Волошину наиболее адекватным их отражением. Отметим, что данная метафора привлекает Волошина не своим

⁴⁹⁷ Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. / Глав. ред. В.И. Чернышев Т. 10. М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1960. С. 1240.

⁴⁹⁸ Волошин М.А. Осколки святых чудес. С. 76.

⁴⁹⁹ Там же. С. 74.

⁵⁰⁰ Там же. С. 78.

эротическим подтекстом, а как знак начала новой жизни: «семя», «забеременело» – символы плодородия⁵⁰¹.

В статье «Организм театра»⁵⁰² (1910) Волошин выделяет три составляющих, важных для художественного произведения: «Момент жизненного переживания, момент творческого осуществления и момент понимания – вот 3 элемента, без которых невозможно бытие художественного произведения»⁵⁰³. Эти три момента воплощаются актером, претворяющим произведение в жизнь на сцене, поэтом, написавшим его, и зрителем. Подобная триада распространяется не только на театр, но и на музыку, живопись, поэзию.

Волошин отмечает, что «момент понимания по объективному значению своему в искусстве не только не ниже, но, может быть, выше, чем творчество»⁵⁰⁴. Он поясняет: художественное произведение обладает собственной волей⁵⁰⁵, которая проявляется не во время создания, а тогда, когда оно понято и принято. Все три роли может совмещать в себе одно лицо, но это необязательно, так как переживание, вдохновившее поэта, могло принадлежать другому человеку⁵⁰⁶, или сам поэт не может осознать значения созданного им, поэтому Волошин утверждает: «Творческий акт понимания принадлежит читателю, <...>, и от талантливости, восприимчивости или бездарности читателя зависит бытие и судьба произведения»⁵⁰⁷.

⁵⁰¹ Подобные метафоры распространены среди писателей этой эпохи. Ср.: кукха – лексема «обезьяньего» языка, обозначающая «саму живую жизнь, живчик, семя», а также творческий, интеллектуальный акт, порождение мысли, образа. *Ремизов А.М.* Кукха: Розановы письма. С. 75.

⁵⁰² Тезис Волошина о театре как сновидении – центральный для театральной концепции Волошина – не был принят собравшимися при прочтении доклада в 1909 г. на приеме у Дризена.

⁵⁰³ *Волошин М.А.* Организм театра. С. 158.

⁵⁰⁴ Там же.

⁵⁰⁵ М.Ю. Лотман, исследуя текст как особую сигнальную систему, пишет о его определенной автономности (ср.: творческая воля текста у Волошина) от автора и его изначальных смысловых интенций: «Проявляя интеллектуальные свойства, высокоорганизованный текст перестает быть лишь посредником в акте коммуникации. Он становится равноправным собеседником, обладающим высокой степенью автономности». *Лотман Ю.М.* Семиотика культуры и понятие текста // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т.1. С. 131.

⁵⁰⁶ Такая ситуация особенно близка Волошину, так как сам поэт глубоко проникнулся идеями других писателей; по замечанию М. Цветаевой, «Макс всегда был под ударом какого-нибудь писателя, с которым уже тогда, живым или мертвым, ни на миг не расставался и которого внушал всем». «В одном потоке бытия: Марина Цветаева и Максимилиан Волошин». М.: Центр книги Рудомино, 2013. С. 59.

⁵⁰⁷ *Волошин М.А.* Организм театра. С. 159.

В теоретической литературной мысли утверждение творческой самостоятельности читателя происходило постепенно. Для М.М. Бахтина компетентность читателя не заключается в способности к наиболее точному воспроизведению позиции автора: «Скорее, можно выставить обратное положение: слушатель никогда не равен автору. У него свое, незаместимое место в событии художественного творчества: он должен занимать особую, притом двустороннюю позицию в нем: по отношению к автору и по отношению к герою»⁵⁰⁸. Однако авторитет Бахтина не абсолютен, и А.П. Скафтымов пишет о второстепенной роли творчества, или вернее сотворчества, читателя: «<...> оно в своем направлении и границах обусловлено объектом восприятия. Читателя все же ведет автор, и он требует послушания в следовании его творческим путям. И хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе широту понимания и отдать себя автору»⁵⁰⁹. Эта позиция близка И.А. Ильину, который в детской открытости и доверии, неаналитическом восприятии видел истинное искусство⁵¹⁰. Н.К. Бонецкая подчеркивает необходимость помнить смыслы художественного произведения, вложенного творческой волей автора⁵¹¹.

О сложной схеме взаимодействия между писателем и читателем пишет и Г.Р. Яусс: «Движение между писателем и читателем не одностороннее, оно не сводится к схеме передатчик- приемник. В литературных произведениях происходит взаимовлияние, в процессе которого читатель воспринимает смысл текста путем конструирования этого смысла»⁵¹². Волошин предвосхищает идеи рецептивной эстетики, связанные с утверждением подвижной и активной роли воспринимающего субъекта. Яусс – один из представителей этого направления философии и искусства, сформировавшегося в середине XX в. в рамках феноменологии.

⁵⁰⁸ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 432.

⁵⁰⁹ Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Русская литературная критика: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1994. С. 134.

⁵¹⁰ Ильин И.А. Одинокий художник / Сост., предисл. и примеч. В. И. Белов. М.: Искусство, 1993. С. 130.

⁵¹¹ Бонецкая Н.К. «Образ автора» как эстетическая категория // Контекст-1985. М.: Наука, 1986. С. 254, 267.

⁵¹² Яусс Г.Р. К проблеме диалогического понимания // Бахтинский сборник – III. М: Лабиринт, 1997. С. 194.

Независимость читателя возводится в абсолют в работах Р. Барта. В эссе «Смерть автора» (1967) он определяет читателя как «пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении <...> рождение читателя приходится оплакивать смертью автора»⁵¹³, то есть диалектика и творческий потенциал автора утратили актуальность в теории Барта. Роль читателя в теории Барта возвеличивается в ущерб автору, низведенному до скриптора, тогда как для Волошина эти фигуры представляются ценными в равной степени.

Три обозначенные выше роли (актер, поэт и зритель) Волошин соотносит с диалектической триадой: тезис – антитезис – синтез. Он пишет: «<...> переживание – это положение, творчество, по внутреннему смыслу своему противоречащее переживанию, – противоположение, понимание – синтез»⁵¹⁴. Театр значим потому, что позволяет – в силу своей специфики – одновременно видеть воплощение всех трех ролей. В понимании зрителя синтезируются устремления драматурга и актера, для театра на первый план выходит настоящее, а не будущее. В других видах искусства «в области мысли моменты творчества и понимания могут быть разделены между собой не только годами, но и столетиями»⁵¹⁵. Примерами служат Леонардо да Винчи, Пьер де Ронсар и Джамбаттиста Вико.

В 1914 г. Волошин пишет первый вариант предисловия ко второй книге «Лики творчества» – «Искусство и искус». В нем он с первых строк утверждает, что «мало одного творчества художника – надо, чтоб оно было понято и принято. Творчество – это акт мужеский – осеменяющий, оплодотворяющий; понимание – женский – вынашивающий и рождающий»⁵¹⁶. Само художественное произведение Волошин трактует как семя, а первое понимание его – акт зачатия, соединение мужского и женского

⁵¹³ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 391

⁵¹⁴ Волошин М.А. Организм театра. С. 159.

⁵¹⁵ Там же. С. 160.

⁵¹⁶ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 653.

начал. Личность первого понявшего произведение откладывает на нем отпечаток.

Процесс творческого зачатия может происходить много раз, ведь «сущность творческого семени бессмертна, а понимание связано с эпохой»⁵¹⁷. Каждая новая эпоха порождает собственные интерпретации, поэтому произведение словно рождается заново новым интерпретатором, осуществляющим акт понимания. В этой связи Волошин затрагивает вопрос о роли критики, называя ее матерью произведения. Рецептивная эстетика впоследствии активно разрабатывала те же идеи в рамках исследования сути и истории рецепции. Так, Яусс пишет о значимости читателя, обладающего особым историческим опытом⁵¹⁸. В отечественном литературоведении эта проблема разрабатывалась Ю.М. Лотманом: «<...>наступает новый исторический этап культуры, и ученые следующих поколений открывают новое лицо, казалось бы, давно изученных текстов, изумляясь слепоте своих предшественников и не задумываясь о том, что же скажут о них самих последующие литературоведы»⁵¹⁹. Текст сопоставим с информантом, помещенным в новую коммуникативную ситуацию: происходит актуализация скрытых смыслов – аспектов кодирующей системы – при попадании в иную культурную среду⁵²⁰. В современном литературоведении широко применяются методы рецептивной эстетики. Так, Л.Г. Кихней использует ее при описании особенностей эволюции лирических жанров в XX в.: «<...> лирические жанры необходимо рассматривать в контексте открытий рецептивной эстетики, что предполагает двойной ракурс рассмотрения феномена жанра: не только с точки зрения создателя литературного произведения, но и с точки зрения читателя»⁵²¹.

⁵¹⁷ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 653.

⁵¹⁸ Яусс Г.Р. К проблеме диалогического понимания. С. 183-204.

⁵¹⁹ Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература». С. 215

⁵²⁰ Лотман Ю.М. Текст как семиотическая проблема // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т.1. С. 132.

⁵²¹ Кихней Л.Г. К методологии жанрового рассмотрения русской поэзии XX века // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Третьей Международной научной конференции: Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 4 – 5 декабря 2008 г. / Ред.-сост. С.И. Кормилов. М.: МАКС Пресс, 2008. С. 326.

В 1916 г. Волошин пишет второй вариант предисловия к той же книге. Он остается верен прежнему ходу мысли, внося лишь стилистические поправки: «<...> мало одного творческого акта, являющегося актом мужским, осеменяющим, – необходим женский акт, – вынашивающий и рождающий – понимание»⁵²². Как и в случае со статьей «Осколки святых чудес», в которой он отказывается от фразы «понимание забеременело», он убирает рассуждения о зачатии, возможно, предвидя нападки критиков. Однако он акцентирует большее внимания на фигуре критика, настаивая на том, что он должен быть первым интерпретатором.

Революция и Гражданская война не повлияли на эту часть волошинской концепции творчества. Занимая должность заведующего охраной художественных и научных ценностей в Феодосийском уезде, он создает «Записку о направлении Народной художественной школы» (написана в 1921, опубликована в 1987), в которой повторяет мысль о значении для художественного произведения как феномена двух актов: «отцовского – творческий акт создания произведения – и материнского – акт понимания»⁵²³. Отличие же аллегии от зачатия ребенка заключается только в том, что «акт создания творческого семени может быть отделен от момента его восприятия годами и веками»⁵²⁴.

Волошин пытается синтезировать собственные идеи с новыми ценностями, выдвинутыми эпохой. Он вкладывает в понятие «народность» свое содержание, не совпадающее с требованиями Советской власти, отрицает «искусство для всех» – для понимания масс. Его утверждения становятся более провокационными: природа искусства не в демократичности, а в аристократичности. Кажется, Волошин переводит вопрос в сферу социологическую, однако «аристос» значит «лучший».

⁵²² Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 654.

⁵²³ Волошин М.А. Записка о направлении Народной художественной школы // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 2. С. 510.

⁵²⁴ Там же.

Осуществляемая автором подмена понятий позволяет вернуться к вопросам эстетическим и *приравнивать народность к аристократичности*. Волошин выдвигает новую формулу: «искусство для каждого». Поэтому новая, народная, школа должна создать «атмосферу всенародного понимания, без которого немислим расцвет творчества»⁵²⁵. Хотя «научить творчеству нельзя, но каждого можно научить пониманию, без которого само существование искусства невозможно»⁵²⁶. Настаивая на том, что «задачей Народной школы искусства должно быть не воспитание творчества <...> а воспитание понимания»⁵²⁷, Волошин фактически говорит о воспитании нового читателя и нового человека – одной из вечных тем литературы и критики⁵²⁸. В конце 1910-х годов к этой проблеме, взятой в онтологическом аспекте, обращался и А. Блок («Интеллигенция и революция», 1918; «Крушение гуманизма», 1919): «Понятием гуманизма привыкли мы обозначать прежде всего то мощное движение <...> лозунгом которого был человек – свободная человеческая личность. Таким образом, основной и изначальный признак гуманизма – индивидуализм»⁵²⁹. Тенденция одна – приветствие нового человека, но Блок констатирует как факт появление «человека музыки» – результат переоценки ценностей и культурной революции, Волошин же говорит о воспитании, причем в достаточно узком аспекте. Человек, наделенный силой творческого понимания, будет не рожден, а воспитан. О крушении гуманизма как мировоззрения, основанном на индивидуализме, писал и Вяч. Иванов. На смену человеку с индивидуальным сознанием приходит «всечеловек»: «Новое чувство богоприсутствия, богоисполненности и всеоживления создаст иное мировосприятие, которое я не боюсь назвать по-новому мифологическим. Но для этого нового зачатия человек должен так раздвинуть грани своего

⁵²⁵ Волошин М.А. Записка о направлении Народной художественной школы. С. 511.

⁵²⁶ Там же.

⁵²⁷ Там же.

⁵²⁸ По замечанию В.М. Пискунова: «"Творчество души", сотворение нового человека – вот высшая ценность и главная цель символизма». В.М. Пискунов. Лирика поэзии Андрея Белого // В.М. Пискунов. Чистый ритм Мнемозины. С. 13.

⁵²⁹ Блок А.А. Крушение гуманизма // Блок А.А.. Собрание сочинений. В 6 т. Т.5. М.: Правда, 1971. С. 452.

сознания в целом, что прежняя мера человеческого будет казаться ему тесным коконом»⁵³⁰, прежняя мера человеческого и есть погибающий гуманизм. В «Переписке из двух углов» (1921) Иванов акцентирует внимание на племенном, родовом, трактуя и культуру как культ предков и воскрешение отцов⁵³¹. Таким он представляет путь человечества.

В неопубликованном предисловии 1924 г. к книге стихотворений Е. Ланна «Нероїса» (книга в свет не вышла) Волошин продолжает излагать свое представление о произведении как состоявшемся явлении при наличии двух условий: «<...> мало творческого акта – необходим акт понимания»⁵³². В предисловии, написанном в форме письма, Волошин опять же прибегает к «физиологической» лексике: «осеменение», «зачатие», «беременеющим». Вопрос критики вновь ставится в зависимость от понимания, при этом критик сравнивается с чревом.

Принципиально новыми можно назвать идеи о читателе – не о критике или абстрактном «понимающем» субъекте. Такой читатель понимает только клише, стремление же поэта противоположно – преодоление клише. Волошин акцентирует внимание на этом противоречии и подробно пишет о клише как кирпичиках понимания. Каждое из них в свою эпоху было нововведением, а каждый новый образ, если он будет понят и принят, станет со временем клише.

Набросок «О методах преподавания в литературной школе» (б\д) тематически связан с «Запиской о направлении Народной художественной школы». Нельзя научиться быть художником, но можно научить понимать художественные произведения: ученик «тоже будет приобщен к художественному творчеству, так как искусство слагается и из творчества, и из понимания. Техника ремесла есть необходимая подоснова каждого искусства. Но техника, не одушевленная духом творчества, есть вещь

⁵³⁰ Иванов В.И. Кручи. О кризисе гуманизма. К морфологии современной культуры и психологии современности // Иванов В.И. Родное и вселенское. С. 105.

⁵³¹ Иванов В.И., Гершензон М.О. Переписка из двух углов. С. 56-57.

⁵³² Волошин М.А. Евгению Ланну // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 2. С. 523.

мертвая и зловредная»⁵³³. Изучение приемов великих писателей недостаточно. Далее в наброске должна была быть по плану часть о клише. Сама она отсутствует. Волошин заключает, что единственный путь – научить видеть и точно передавать впечатление.

Значимость для Волошина вопроса взаимодействия творчества и понимания отражается в планах и тезисах ряда ненаписанных статей 1921 г.: «Психология глаза и живопись»⁵³⁴, «О технике стиха»⁵³⁵, «Ритм. Антиномии духа и плоти»⁵³⁶, «Искусство видеть природу и понимание художественных произведений»⁵³⁷. В плане-конспекте статьи «О плагиате» (1909) Волошин не только развивает прежнюю мысль об отсутствии собственности на творчество, но и характеризует понимание как собственность: «В момент творчества все является только материалом. Творчество не имеет ничего общего с идеей собственности. Бытие художественного произведения слагается, с одной стороны, из творчества, с другой, из понимания. Классические произведения одеты в одежды понимания, под которыми исчезает первоначальное творчество совершенно»⁵³⁸. Художнику чуждо рожденное им произведение; лишь когда приходит понимание, оно начинает жить действительной жизнью. Каждая из эпох одевает на него свои одежды.

Таким образом: 1. Понимание – неотъемлемая часть концепции творчества Волошина; 2. Творчество сопоставляется с *мужским* актом зачатия, понимание – с женским актом, поскольку соответствует таким явлениям, как вынашивание новой интерпретации; 3. Равноценность творчества и понимания перенесены и на отношения писатель-читатель; 4. Ценность читателя – в силе творческого понимания, которая каждый раз рождает фактически новое произведение; 5. Роль критики также ассоциируется с материнством.

⁵³³ Волошин М.А. О методах преподавания в литературной школе // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 2. С. 677.

⁵³⁴ Волошин М.А. Собрание сочинений Т.6. Кн. 2. С. 727.

⁵³⁵ Там же. С. 733.

⁵³⁶ Там же. С. 735.

⁵³⁷ Там же. С. 728.

⁵³⁸ Там же. С. 938.

Итак:

1. Бессознательное несет в себе творческие потенции. В концепции творчества Волошина на первый план выходит синтез бессознательного и сознательного.
2. Понимание бессознательного, с точки зрения Волошина, не противоречит механизмам восприятия реальности. Источник творчества – факты реальности, хотя и прошедшие через бессознательное. Художник должен воспринимать элементы реальности и «забывать», то есть позволять им сублимироваться в бессознательное.
3. Волошин соотносит творческое бессознательное с понятиями «народное» и «органическое». Ассоциируя бессознательное с рождением образов, Волошин утверждает непродуктивность творческой индивидуальности, не имеющей корни в родовом начале.
4. Проявления бессознательного в реальности прослеживаются Волошиным на материале мифов, сновидений, детских игр.
5. Бессознательное коррелирует с образом хаоса, который также обладает свойствами поглощения (в бессознательное погружаются «документы» реальности) и порождения (они же возвращаются из забвения в момент творчества).
6. Существуют расхождения представлений писателя о творческой работе и его поэтической практикой, свидетельствующей, что сам Волошин, выдвигая тезисы о синтезе бессознательного и фактов реальности в теории, не склонен ими руководствоваться.
7. Чужой текст – источник интеллектуального вдохновения Волошина. Порождая новые коннотации, он опосредованно является и источником поэтического вдохновения.

8. Синтез – главный жизненный и творческий принцип для Волошина. Волошин творчески перерабатывает достижения иных культур и исторических эпох, делая их частью собственной творческой концепции.
9. Синтез оккультных и философских идей в творчестве Волошина не предполагает доминирования одного из них. Личность Волошина вмещает в себя и примиряет самые противоречивые идеи.
10. Суть идей и творческого слова для Волошина в их генезисе, в пути, который они проходят, воплощаемые разными писателями, поэтому для него не существует понятия «плагиат». Повторение, переосмысление, новая интерпретация лишь обогащает их.
11. Любовь – одно из центральных понятий в концепции творчества Волошина. Она участвует в творческом процессе, является проводником в осознании целостности мира, а также волевым актом, направленным на преобразование жизни в целом.
12. Понятие любви претерпевает сложную эволюцию в концепции творчества Волошина. Из Эроса, объединяющего противоположные начала и обладающего мистико-эротической сутью, преобразуется в любовь, доминантой которой становится духовная составляющая, несущая в себе творческий потенциал.
13. Волошин обогащает концепцию творческой любви путем введения категорий свободы, познания и ненависти. Творческие силы любви Волошин расширяет до масштабов целого мира, и даже ненависть перестает быть противоборствующей категорией, входя в сферу любви.
14. Гносеологический аспект в концепции творчества Волошина так же важен, как сам акт создания произведения. Равноценность творчества и понимания перенесены и на отношения писатель-читатель. Ценность читателя – в силе творческого понимания, которая каждый раз рождает фактически новое произведение.

15. Творчество сопоставляется с мужским актом зачатия, понимание – с женским актом, поскольку соответствует таким явлениям, как вынашивание новой интерпретации.

Глава III. ОТРАЖЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ М. ВОЛОШИНА В ЕГО ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ

В предыдущей главе мы рассмотрели концепцию творчества Волошина, отраженную в его критических статьях. Многогранность таланта Волошина позволяет выделить не только теоретические постулаты, выдвинутые автором, но и проанализировать их поэтическую реализацию. Постулат о бессознательном как главном источнике творчества не находит подтверждения в лирике и остается в ней только в качестве дидактического положения, мысли, идеи. Именно мысль становится импульсом к созданию стихотворений, что будет рассмотрено в параграфе 3.1; интеллектуальная доминанта текста является логическим и композиционным стержнем стихотворения, этой проблеме посвящен параграф 3.2.

3.1. Источники творчества

В книге В.П. Купченко «Жизнь Максимилиана Волошина. Документальное повествование» содержится следующее замечание, имеющее отношение к его творчеству: «Мысль Волошина, вникающая и страстная, вспыхивает от прикосновения к любой вещи, любому явлению. Книга, картина, разговор уличная сценка – все способно дать толчок оригинальной идее»⁵³⁹. Есть основания говорить о ряде приоритетных «внешних» творческих импульсов: идее, событии, чужом тексте. «Внутренний» творческий импульс соотнесен с явлениями бессознательного и иррационального.

⁵³⁹ Купченко В.П. Жизнь Максимилиана Волошина. Документальное повествование. С. 51.

3.1.1. Философская идея

Одно из первых упоминаний *идеи* как творческого импульса Волошина мы находим не в специальных статьях и монографиях, а в стихотворных строках о нем: «Отшельник умудренный там, волшебник слов, / Алмаз идей, вправляя в золото стихов, / Для сердца русского кует родные звуки»⁵⁴⁰. Эти строки принадлежат М.Н. Розанову (1858 – 1936), литературоведу, академику АН СССР. Креативный потенциал идейной составляющей постулируется Волошиным в его концепции творчества, что было рассмотрено во второй главе. Ряд исследователей считают философское содержание его текстов если не основным, то одним из главных характеристик его поэтического опыта. Большинство склоняются к преимущественному влиянию антропософии, есть указания на учение Платона и неоплатоников, идеи В.С. Соловьева. Выше мы пришли к заключению, что ни одна из рассматриваемых идейных систем в литературно-критическом и поэтическом наследии Волошина не является авторитарной и становится материалом для синтеза и создания собственной эстетической концепции.

Обратимся к некоторым характерным философским мотивам поэзии Волошина⁵⁴¹. Для нашего исследования интерес представляют такие сквозные темы и мотивы, как время, сотворение человека, суть человеческого существа и его духовный путь (мотив странничества), мораль, история.

К гносеологической поэзии Волошина относим произведения, в которых высказано его представление о *времени*. Например, стихотворение

⁵⁴⁰ В галерее Мальковича. М.А. Волошин. Жизнь и творчество. С. 135.

⁵⁴¹ Анализируя в данной главе интеллектуальную составляющую стихотворений Волошина, мы не говорим о «Сквозь сеть алмазную зазеленел восток...» (1904), венках сонетов «Lunaria» (1903 – 1913) и «Corona Astralis» (1909), цикле «Руанский собор» (1907), поэтических текстах «Гностический гимн Деве Марии» (1907), «Кровь» (1907), «Сатурн» (1907), «Солнце» (1907), «Она» (1909), «Ветер с неба клочья облак вытер...» (1917), так как мы обращались к ним в главе II, параграфе «Синтез философских идей и оккультных учений» как к иллюстрации поэтической рецепции философских учений.

«Быть заключенным в темнице мгновенья...» (опубликовано в 1907), над которым он работал в 1904 – 1905 гг. Центральный образ стихотворения – время – представлено в различных ипостасях. Оно является и как мгновенье настоящего, заключающего человека в темницу; и как традиционная триада обыденного сознания, в которой время – процесс, развитие от прошлого к будущему; и как память; и как цепь смерти и рожденья. Тем не менее, прошлое и будущее, вопреки привычным представлениям, одинаково не ясны. Если будущее всегда предстает перед человеком «смутными ликами теней» (Т. 1. С. 38), то в прошлом Волошин видит относительность устоявшихся связей, критерий достоверности утрачивает свою аксиологичность: «В прошлом разомкнуты древние звенья» (Т. 1. С. 38). В этой строке мы усматриваем мотив утраченной памяти человечества, которую хранит тело и кровь, что отсылает нас к антропософии Штайнера⁵⁴². Разум путается, и память – личная, а не древняя, ведущая к духовным прозрениям – также ненадежна, поэтому для нее избрана аллюзия на древнегреческий миф о нити Ариадны. Вольное обращение с мифологическими источниками, о котором мы говорили, разбирая, в частности, статью «Аполлон и мышь», прослеживается и здесь. Клубок Ариадны спасает и выводит из лабиринта, но в волошинской трактовке память – нить «неверная» и рвется, теряет звенья. Обращаясь к пониманию Волошиным концепта времени, необходимо учитывать отрывок из его письма к Сабашниковой 1904 г.: «Я время считаю за наше восприятие четвертого измерения. Точно так же третье измерение будет являться временем для существа второго измерения. В четвертом измерении время станет чисто пространственным отношением. И оттуда человеческая жизнь будет представляться одним цельным куском, идущим от рождения до смерти. Пространственно, конкретно, как длинная лента, – представляете?

⁵⁴² Волошин был знаком с лекцией Штайнера «Оккультное значение крови» (1906). В 1907 г. в письме А.М. Петровой он пишет: «Кровь возникла на той планете, что была древнее Солнца, и Солнце оторвалось от нее. Поэтому кровь не должна никогда видеть Солнца». *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 565. Разбор стихотворения «Кровь» (1907) – в главе II, параграфе «Синтез философских идей и оккультных учений».

<...> Мы все давно умерли и еще не родились»⁵⁴³. Эта мысль и передана в стихотворении, где время представляется как ткань. Отсюда частое использование слов из одного лексико-семантического гнезда: «траурные складки», «мантия», «рвется», «нить» (Т. 1. С. 38 – 39).

Пространственное восприятие времени обуславливает его будущий интерес к оккультному труду П.Д. Успенского «Tertium organum: Ключ к загадкам мира» (1911), из которого он делает выписку: «В этом мире время должно существовать пространственно, то есть временные события должны существовать, а не случаться»⁵⁴⁴. Приведенная выше цитата из письма Сабашниковой, как и мотивы рассмотренного выше стихотворения коррелируют в целом с одной из главных идей Успенского, организующих свод философских сентенций «Tertium organum», а именно: «Как вывод из всего изложенного мы можем сказать, что *время*, как оно обыкновенно берется, заключает в себе *две идеи*: некоторого неизвестного нам пространства (четвертого измерения) и движения по этому пространству»⁵⁴⁵. Идея времени также развита поэтом в стихотворениях «Спустилась ночь. Погасли краски...» (1902), «По ночам, когда в тумане...» (1903), «Когда время останавливается...» (1904), «Зеркало» (1905), «Грот нимф» (1907).

Поэзия Волошина синтетична; более того, в определенном смысле, система образов и мотивов в его стихотворениях часто следует принципу оксюморона. Так, научные знания он сочетает с мотивами античных и антропософских источников.

Примером синтеза антропософских и античных образов и идей с научными знаниями являются поэтический цикл «Напутствие Бальмонту» (1912), венок сонетов «Lunaria» (1913), «Путями Каина» (1922 – 1923), «Таноб» (1926). В качестве иллюстрации рассмотрим стихотворение «Созвездия» (1908). Звездное небо предстает не просто системой добросовестно перечисляемых созвездий, а связующим звеном между

⁵⁴³ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 446 – 447.

⁵⁴⁴ Успенский П.Д. Tertium organum: Ключ к загадкам мира. С. 189.

⁵⁴⁵ Там же. С. 66.

легендарными событиями и настоящим. Пространство, таким образом, пронизано временем. Помимо этой идеи, заложенной в содержание «Tertium organum», отметим следующую: «Только мысль может дать нам настоящее зрение вместо того грубого ощупывания, которое мы теперь называем зрением. <...> Это разделение времени на прошедшее, настоящее и будущее явилось именно потому, что мы живем на ощупь. <...> Мы должны признать, что прошедшее, настоящее и будущее ничем не отличаются друг от друга, что есть только одно настоящее»⁵⁴⁶. То же небо видел герой античных мифов Одиссей в своих скитаниях. Вслед за ним и обычными рыбаками читатель поднимает глаза к небу, развертывающему перед нами мир античных мифов – охотник Орион и Геракл, Андромеда и Персей. Карта звездного неба (пространство) превращается в летопись (время), где отражены «все имена, все славы, все победы» (Т. 1. С. 116). Следующая ступень в ассоциациях приводит нас ко всем «летописям мира» (Т. 1. С. 116) и теософскому понятию Хроник Акаши – вселенскому разуму, хранящему сведения обо всех событиях мира⁵⁴⁷. К ним можно получить доступ, согласно теософским представлениям, следуя определенным медитативным практикам. Источником этого образа является работа Р. Штайнера «Из летописи мира» (1904 – 1908) с подзаголовком «Акаши-хроники».

Человек стоит в центре поэтического космоса Волошина. Поэт стремится понять природу человека, его происхождение. Эта проблема разрешается Волошиным в антропософском ключе в стихотворениях «Солнце» (1907), «Я верен темному завету...» (1910), «Отроком строгим бродил я...» (1911), «В эту ночь я буду лампадой...» (1914), в «Путями Каина» (1922 – 1923). Представления о космическом происхождении человека нашли свое отражение в стихотворении «Дети солнечно-рыжего меда...» (1910). Волошин пишет: «Наше тело – это наша карма,

⁵⁴⁶ Успенский П.Д. Tertium organum: Ключ к загадкам мира. С. 63.

⁵⁴⁷ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 474.

закристаллизовавшаяся и оформленная <...> Слои огня – воля и импульс <...> Человек строит тело как минерал»⁵⁴⁸. Однако в поэтической интерпретации этот процесс уподобляется не кристаллу, а пчелиным сотам. Образы пчел и меда связываются у Волошина с *творением* в самом общем смысле, в том числе и с творчеством, поэтическим даром, и это позволяет нам видеть в образах Волошина еще и символистскую универсалию. А. Ханзен-Лёве рассматривает образы пчелы и меда в поэзии символистов как знаки жизни, как выражение аполлонического и дионисийского смыслов, даже хлыстовской идеи, но и (на примере поэзии Вяч. Иванова и К. Бальмонта) как «центральный культовый символ, т.е. искусства как культа»⁵⁴⁹.

Трактовка огня также дана с позиций антропософии: «И с огнем наша сродна природа» (Т. 1. С. 146). Тем не менее, будет упрощением говорить об этом стихотворении как иллюстрации идей определенного учения. Суть не только в том, что поэт заменяет кристаллы на пчелиные соты, что свидетельствует о доминировании органических метафор, Волошин усложняет образ человеческого тела растительной семантикой: «Мы сквозь ночь во плоти проросли / <...> / Корни наши простерты в высоты, / А цветы припадают к земле» (Там же).

Волошин-«антологист» проявлял интерес и к восточным культурам, обнаруживая в них ответы на вопрос о сущности человека и мира. Идея реинкарнации, индийский эпос возникают в стихотворении «Я верен темному завету...» (1910). В религиозно-философской поэме «Бхагавадгита», части древнеиндийского эпоса «Махабхарата», Кришна, аватар бога Вишну, наставляет царевича Арджуну перед боем. Одну из фраз и цитирует

⁵⁴⁸ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 484.

⁵⁴⁹ «Поэт-символист всегда остается антологом, собирающим солнечный мед потустороннего излучения в хтоническое хранилище земной “памяти культуры” и не просто зарывающим его там, как (золотые) таланты в библейской притче, но пополняющим запас и использующим его. Поэтому его произведения – всегда “избранное” (т.е. антология), а значит, автор их “собирает, как мед или плоды, в читательском же восприятии они все время порождают новые, иные конфигурации». Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 545.

Волошин: «Быть всей душой в борьбе!» (Т. 1. С. 148). В мировоззрении Волошина сосуществуют различные культуры, поэтому естественным переходом от заветов индийского героя будет образ библейского Змея, «что в нас посеял волю к свету» (Там же), трактовка которого явно далека от традиционной. Однозначно отрицательную характеристику змея-искусителя он заменяет амбивалентным образом: «Велев любить, сказал: “Убий”» (Там же). Цепь поэтических ассоциаций делает новый виток, и змей становится символом вечности – Уроборосом: «Кто раз упал в твои спирали / Тем нет путей к небытию» (Там же). Идеи реинкарнации коррелируют с образом огня («И плоть моя – росток огня» // Там же) и мотивом духовного вечного странствия («Предвечно странствие мое» // Там же), проанализированных ниже на материале других стихотворений.

Лирическому герою Волошина ведомы и *тайны судьбы* отдельного человека. Об увлечении Волошина искусством хиромантии говорит стихотворение «Раскрыв ладонь, плечо склонила...» (1910). Об этом вспоминает и Цветаева в очерке «Живое о живом»: «Сидим, он на диване, я на валике (я – выше), гадаем, то есть глядим: он мне в ладонь, я ему в темя, в самый водоворот: волосоворот. Из гаданья, не слукая, помню только одно: Когда вы любите человека, вам всегда хочется, чтобы он ушел, чтобы о нем помечтать»⁵⁵⁰. Образ героини, прототипом которой, вероятно, и была Цветаева, сужается до «бледной ладони» (Т. 1. С. 135), но и этого достаточно, чтобы герой почувствовал родство душ «В чертах Венерина кольца... / И раздвоенье линий воли» (Там же). Лирический герой – прорицатель и хиромант – встречается и в стихотворении «Мой пыльный пурпур был в лоскутках...» (1913): «Я толковал чужие сны... / И в бледных бороздах ладоней / Читал о тайнах глубины» (Т. 1. С. 137). В обоих стихотворениях цель чтения линий ладони не в том, чтобы узнать чужую судьбу и рассказать о ней, главное – это поиск своей судьбы, сходства узоров, а вслед за этим и душ: «Не находил еще такой, / Узор которой в

⁵⁵⁰ Цветаева М.И. Живое о живом. С. 196.

знаках четных / С моей бы совпадал рукой» (Т. 1. С. 137). Волошин хиромантию действительно воспринимает как особую область знания, а не как источник оригинальных поэтических образов, об этом свидетельствует использование специальных терминов: Венерино кольцо, линия воли, четные знаки.

Уже в начале своего творческого пути Волошин стремится к обогащению своих знаний, в записи за 1902 г. в «Истории моей души» сравнивает себя с губкой⁵⁵¹. Личное стремление «впитывать» знания, явления, события позже находят отклик в следующем тезисе: «Нужно научиться сосредоточивать свое внимание одновременно на внешнем явлении и на внутреннем <...> Надо учиться различать звуки, исходящие от вещей бездушных»⁵⁵². Эта выписка Волошина из неизвестного оккультного труда становится идейным источником стихотворения «Ступни горят, в пыли дорог душа...» (1910). Герой – *странник* в поисках невидимого града, но странствия его носят скорее духовный характер⁵⁵³, о чем свидетельствует и первая строка, и содержание стихотворения в целом. Образ странника и его духовного пути также встречается в стихотворениях «В вагоне» (1901), «Таиах» (1905), «Как некий юноша в скитаньях без возврата» (1913), «Мой пыльный пурпур был в лоскутках...» (1913), «Я быть устал среди людей» (1913), «Дом поэта» (1926). А.С. Рывкинд пишет: «Мотив странничества — ключевой у Волошина. Это и реальные странствия поэта по миру, и его духовные скитания, поиск философской истины. Свершая свой духовный путь, восходя к вершинам познания, поэт и художник остается как бы наедине с историей человечества, с матерью-землей, с целым мирозданием»⁵⁵⁴. В этом стихотворении путь к невидимому внутреннему граду означает не движение, а остановку, в которой лирический герой,

⁵⁵¹ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 454.

⁵⁵² Там же. С. 483.

⁵⁵³ Ш.Г. Умеров так характеризует жанр путешествия: «Путешествие – в фольклоре, в литературе – это всегда путь к себе». Умеров Ш.Г. Пространство и время: заграничное путешествие людей «дна» как протожанр в новейшей русской литературе // История и современность. № 2 сентябрь 2011. С. 183.

⁵⁵⁴ Серебряный век: Библиографические очерки: Поэзия. Вып 2 / Сост. А.С. Рывкинд. М.: РГЮБ, 1996. С. 6.

прислушиваясь, внимая «бездушным» вещам, находит гармонию с миром: «Учись внимать молчанию садов, / Дыханью трав и запаху цветов» (Т. 1. С. 143). Развитие этой мысли прослеживается в письме Ю.Л. Оболенской 1913 г.: «Надо во всем том, что мы считаем законами природы и механикой, научиться различать живую волю, страсть и мысль творящих мир существ, а все свои чувства, мысли, настроение почувствовать как реальные силы, немедленно отражающиеся на окружающих»⁵⁵⁵. В сопричастности и сочувствии миру Волошину видится истинная сила человека, способного преобразовать свою жизнь, которую он сам же и ввергает в хаос.

Даже среди разрухи и ужасов Гражданской войны Волошин стремится пронести эту гармонию. Образ внутреннего града вновь возникает в стихотворении «Петроград» (1917). Герой теперь погружен не в природу, его захватывает вихрь истории, ее бесовский водоворот. События внешнего города воспринимаются в онтологическом плане: поэт заменяет реальное описание событий буйством бесов из притчи о бесноватом. Петрограду и царящему в нем хаосу противопоставлен внутренний град и его строитель – тот, кто сохраняет покой, не смущаясь игрой шумных и быстрых бесов: «Да не смутится сей игрой / Строитель внутреннего града» (Т. 1. С. 255). В конце стихотворения бесам предрекается судьба, как в библейской притче: «Они вошли в свиное стадо / И в бездну ринутся с горы» (Т. 1. С. 255). Так, идея внутреннего града в этом стихотворении примиряет оккультные и христианские представления.

В интеллектуальном содержании поэзии Волошина помимо гносеологических мотивов выделяем морально-этические, проявившиеся в стихотворениях «Отроком строгим бродил я...» (1911), «Замер дух – стыдливый и суровый...» (1912), «Готовность» (1921), «Путями Каина» (1922 – 1923). Мысль Волошина о принятии *греха, зла* и освещении его любовью высказана в стихотворении «Замер дух – стыдливый и суровый...» (1912). В тетради выписок Волошина читаем: «Дух должен пройти через

⁵⁵⁵ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 646.

грехопадение. Духовное существо, как говорит Гете, должно быть помрачено и ограничено. Это необходимо для полного вочеловеченья»⁵⁵⁶. Грех, по Волошину, позволяет понять свое тело – плоть, сближает нас с миром людей и мирозданием в целом: «Стал я ближе плоти, больше людям брат. / <...> / Я к земле доверчивей приник» (Т. 1. С. 149). Естественным развитием этой мысли становится идея любви, преобразующей зло и включающей в себя ненависть. Эту идею Волошин в 1918 г. так разъясняет в письме Е.П. Орловой: «Не надо отрицать – надо понять смысл плоти. Ради нее мы воплощены. Не отрицать, не презирать, а собой ее преобразить, просветить, спасти. Не бежать от греха и порока. А идти ему навстречу в самом себе, побеждать не отрицанием, а любовью»⁵⁵⁷. Сама идея греха соотнесена с христианскими воззрениями. К ним поэт обращается, когда пишет о гордости и смирении: «Есть в грехе великое смиренье: / Гордый дух да не осудит плоть! / Через грех взыскует тварь Господь» (Там же). Однако здесь также мы видим не ортодоксальную трактовку этих понятий.

Волошин обращается к теме *истории*, осмысливая ее опять же через философские идеи. Выше уже было упомянуто о Хрониках Акаши, но этот термин носил скорее генерализующий характер. Конкретно-исторические, или скорее конкретно-легендарные, сведения отражены в стихотворениях «Напутствие Бальмонту» (1912) и «К древним тайнам мертвой Атлантиды...» (1907). В центре образной системы первого стихотворения К. Бальмонт – «пловец пучин времен» (Т. 1. С. 150), освещающий события не столетий, но тысячелетий, что является аллюзией на стихотворения Бальмонта, посвященные легендарным материкам Лемурии и Атлантиде, народу майя, например, в книге стихов «Птицы в воздухе» (1908). «Изведенные пространства» (Т. 1. С. 197) слишком тесны для духа, стремящегося к новому, неизведанному. Обращаясь к образам Лемурии и Атлантиды,

⁵⁵⁶ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 486.

⁵⁵⁷ Там же.

Волошин не стремится поэтически пересказать предположения антропософии, они для него становятся символами далекого и неизвестного, одной из целей его «странствия странствий». Об этих странах пишут и Штайнер в «Из летописи мира» (1904 – 1908), и Брюсов в «Учителях учителей» (1917), однако они стремятся представить эти цивилизации исторически – как действительно существовавшие и оказавшие значительное влияние на развитие человечества, тогда как для Волошина они лишь символы, основа, на которой можно возвести новый миф. Этот тезис подтверждается и стихотворением «К древним тайнам мертвой Атлантиды...» (1907), где попытка поэта описать материк и проникнуть в его тайны оборачивается чистым листом бумаги. Косвенно вновь присутствует намек на Хроники Акаши: «видящее око» (Т. 2. С. 544) закрыто, и ему не доступны знания. Атлантида становится лишь поводом для описания состояния, когда человек «оглох сознанием, светом дня ослеп» (Там же). Поэт обращается и к русской, и к европейской истории в стихотворениях «Доля русского поэта» (1898), «Святая Русь» (1917), «Стенькин суд» (1917), «Dmetrius-imperator» (1917), «Европа» (1918), «Неопалимая Купина» (1919), «Сказание о царях московских» (1919).

Из приведенных выше примеров очевидны поэтические «реплики» Волошина на идеи Штайнера. Вместе с тем одно из направлений его поэтической гносеологии – *самосознание*. Обращаемся к двум стихотворениям, предположительно обращенным к Штайнеру⁵⁵⁸. «Снова...» (1914) описывает впечатление от новой встречи со Штайнером: «Какая странная судьба, которая меня привела к Штайнеру в 1905 году и теперь вновь приводит в 1914, именно на это время уводя из России»⁵⁵⁹ (письмо к А.М. Петровой, 1914). Образ Штайнера лишен внешних черт – поэт не может различить лица. В несостоявшемся диалоге нет необходимости, ведь

⁵⁵⁸ Согласно мнению комментаторов «Собрания сочинений М. Волошина» в 12 т. Т. 2. С. 701.

⁵⁵⁹ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 701.

невысказанные вопросы «В присутствии твоём / Преображались / В ответы...» (Т. 2. С. 413). Образ отличается не только неопределенностью, но и двойственностью. С одной стороны, он – «иной» (Там же), а с другой предстает двойником лирического героя – «Что ты – / Я сам» (Там же). Хотя это противоречие сглаживает самохарактеристика Волошина из другого стихотворения («По ночам, когда в тумане...», 1903): «В вашем мире я – прохожий, / Близкий всем, всему чужой» (Т. 1. С. 40). К нему поэт обращается в минуты усталости и отчаяния, когда молчание собеседника просветляет, и ответы приходят сами: «Твое молчание горит во мне» (Т. 2. С. 413). Штайнер, таким образом, предстает в роли катализатора, импульса, раскрывающего духовный потенциал самого Волошина. Еще рельефнее эта идея звучит в стихотворении «В эту ночь я буду лампадой...» (1914). Лирический герой ассоциирует себя с лампадой, которую несут во дворце по каменным ступеням – возможно, аллюзия на семь ступеней крестного пути⁵⁶⁰. И все же говоря о Штайнере, Волошин вновь обращается к самоосмыслению, а не к фигуре антропософа. «Не ты ли меня зажег?» (Т. 1. С. 418) – последняя строка указывает на источник духовного огня Волошина, однако все предыдущее строки стихотворения концентрировали внимание читателя именно на лампаде, а не на несущем ее. Образ внутреннего преображающего огня в целом характерен для Волошина. Можно заключить, что Волошин осознает влияние Штайнера в своем духовном и творческом развитии, однако воспринимает его не как ментора, а в качестве импульса, позволившего начать Волошину его самостоятельные духовные поиски.

⁵⁶⁰ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 460.

3.1.2. Чужой и свой текст: взаимодействия и разграничения

В параграфе «Проблема плагиата. Использование чужого текста» (II глава) мы рассмотрели вольное отношение Волошина к чужому тексту⁵⁶¹, которое он постулирует как одно из условий существования и развития творчества. Материалом послужила статья «О плагиате» (1909 – 1910). В данном параграфе мы приводим примеры поэтической рецепции положений статьи или их поэтической предыстории.

Чужой текст – яркая специфика композиции образов в лирике Волошина. Примером субъективной рецепции античных текстов и легенд служат «Дельфы» (1909). Волошин делает выписки из работ Страбона, Демосфена, Эсхила, Еврипида. Например: «Дельфы – тяжелый воздух, насыщенный парами, тенистая долина. Звучное эхо Федриад повторяет малейший звук. (Логово змея). Здесь древний культ земли, ночи и Фемиды. Ручьи – как пчелы. Трещина Пифии – уста Земли. Белый камень означает пуп земли. Гроб Диониса. Дельфийский лавр у входа в пещеру»⁵⁶². Эти же мотивы присутствуют в «Дельфах». Туман поднимается из ущелий: «Как пар, встает туманный дых» (Т. 1. С. 110); звучное эхо разносится в горах: «И эхо множит каждый звук» (Там же); трещина пифии привлекает Волошина своей метафоричностью: «В долину Дельф, к устам земли» (Там же); к логову змея стремится Аполлон, с которым сливается лирический герой: «Вела до змиева гнезда» (Т. 1. С. 110); центром мироздания выступает древний культовый камень в Дельфах, посвященный Аполлону: «И убиенный Дионис – / В гробу пред храмом Аполлона» (Т. 1. С. 111). Античный колорит, древние мифы, увиденные через артефакты, нужны Волошину для рассмотрения одной из

⁵⁶¹ Из поэтического наследия Волошина во второй главе в связи с проблемой чужого текста были упомянуты стихотворения «Заклинание» (1920), «Кулак» (1922), «Меч» (1922) и «Порох» (1922), «Сказания об иноке Епифании» (1929). Термин «чужое слова» принадлежит М.М. Бахтину: «речь изображенная, т. е. принадлежащая не повествователю, а “другому” <...> всегда находится в диалогических отношениях со словом повествователя, потому что выражает другую по отношению к нему тоску зрения». *И.В. Фоменко Чужое слово // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий.* С. 296. Отметим, что Волошин использует чужой текст для выражения собственной точки зрения.

⁵⁶² *Волошин М.А. Собрание сочинений.* Т. 1. С. 470.

центральных проблем символизма – главенство дионисийского или аполлонического начал. Разрешает он ее через свой главный жизненный и творческий принцип – синтез: «В стихийный хаос – строй закона. / На бездны духа – пышность риз» (Там же).

Текст Платона о «юноше, в раннем детстве похищенном разбойниками»⁵⁶³, становится основой стихотворения «Как некий юноша в скитаньях без возврата...» (1913). Волошин пересказывает притчу К.М. Добраницкому: «И он, выросши, идет из края в край, и от шатра к шатру, в поисках своих родителей. И люди его принимают <...>, но он, который помнит о своей семье только одно, что все там были счастливы и мудры, увидав их житейские недостатки, сам покидает их и идет по свету дальше искать своего отца и свою семью, без удовлетворения и достижения»⁵⁶⁴. Этот сюжет привлекает Волошина как материал для реализации лейтмотивов, проходящих через все его творчество: странничество и поиск близкой души. Как в стихотворениях, разобранных в предыдущем параграфе («По ночам, когда в тумане...», «Мой пыльный пурпур был в лоскутьях...», «Снова...»), лирический герой, сравнивая себя с тем юношей-странником, называет себя «мечтателем и прохожим» (Т. 1. С. 142). Он вновь чувствует себя иным, чужим для людей и мира. Вслед за героями стихотворений «Мой пыльный пурпур был в лоскутьях...» и «Раскрыв ладонь, плечо склонила...» ищет отца, сестру, брата – по духу, но не по крови, хотя и знает, что поиск его напрасен, а путь не имеет конца: «Я в каждой девушке предчувствую сестру / И между юношей ищу напрасно брата» (Там же). В стихотворении «Кулак» образ Каина раскрывает ту же истину, «что первый встречный / Нам больше брат, чем близкие по крови» (Т. 2. С. 17). Цель поэта двоятся. С одной стороны, она близка – за плечом, а с другой – недостижима: «Несбыточной мечтой сильнее жги и жаль!» (Т. 1. С. 142). Сюжет притчи Платона необходим Волошину для воплощения собственных идей, в исходный сюжет

⁵⁶³ Платон. Государство // Платон. Сочинения: В 3х т. Т. 3. М.: Мысль, 1971. С. 350 – 351.

⁵⁶⁴ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 483.

он привносит иные мотивы. Юноша из притчи оставляет родных, ослепленный идеалом, что для Волошина – знак духовного стремления и восхождения.

Не только легенды, но и исторические сочинения становятся для Волошина источником новых идей, вызывают ассоциации с современными ему событиями: «Теперь я читаю перед сном Грегоровиуса “История города Рима в средние века” <...> Вычитал там один факт, до сих пор мне неизвестный и глубоко меня поразивший: в истории Рима был такой момент (он длился 40 дней), когда во всем Риме не было ни одного живого человека – только дикие звери. Он еще не был тогда разрушен. Это было в 6-м веке. Затем он снова стал населяться. Такие черты очень говорят сердцу в наши дни»⁵⁶⁵. Так Волошин писал 4 января 1918 г., а 17 января уже было написано «Преосуществление» (1918). Содержательно стихотворение посвящено описанию этой истории: «В глухую ночь шестого века / <...> / И сорок дней был Рим безлюден. / Лишь зверь бродил средь улиц» (Т. 1. С. 264). За эти 40 дней происходит, по Волошину, преосуществление Рима: теряя императорскую, земную власть, он обретает духовную – Папскую. В таком контексте Волошин воспринимает события в России, надеясь, что низвержение царской власти и «истление» России станут залогом духовного восхождения страны: «Истлей, Россия, / И царством духа расцвети!» (Т. 1. С. 265). Для проведения собственной исторической аналогии Волошину нужен был текст Грегоровиуса. Сходная модель, предполагающая чужой текст как иллюстрацию собственного восприятия современности, лежит в основе стихотворения «Русская революция» (1919). Хотя стихотворение содержит рассуждения о современных поэту событиях, однако в конце он отсылает читателя к образу святого Франциска⁵⁶⁶, видение которого («Видал: разверзся солнца диск / И пясти рук и ног Распятый / Ему лучом пронзил трикраты» //

⁵⁶⁵ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 528.

⁵⁶⁶ Волошин был знаком с проповедями Франциска Ассизского. *Франциск Ассизский*. Сказания о бедняке Христове. М.: Типография К.Л. Менъшова, 1911. Идеи единства со всем мирозданием, гармонии с природой, духовное приятие мира, общие для основателя францисканцев и Волошина, стали основой стихотворения «Святой Франциск» (1919). *Волошин М.А. Собрание сочинений*. Т. 1. С. 556.

Т. 1. С. 288) позволяет Волошину провести историко-легендарную параллель с судьбой России: «Так ты в молитвах приняла / Чужих страстей, чужого зла / Кровоточащие стигматы» (Там же). Связь мифологии и современности в творчестве Волошина уже была предметом изучения в работах С.М. Зайца, в том числе в диссертации «Мифологические и библейские образы в поэзии Максимилиана Волошина в контексте его духовных исканий» (2009) и статье «Лики и личины русской смуты в поэтической мастерской Максимилиана Волошина. “Протопоп Аввакум”» (2015), однако акцент исследователь делает на русской мифологии, а в качестве материала использован сборник «Неопалимая Купина» (1925)⁵⁶⁷.

Помимо рассмотренных ранее стихотворений «Кулак», «Меч», «Порох» из поэтического цикла «Путями Каина», модификация чужого текста со всей очевидностью проявилась в стихотворении «Мятеж» (1923). Основой послужила выписка Волошина из Гераклита: «Мятеж – отец всех вещей»⁵⁶⁸. Древнегреческое слово *πόλεμος* имеет различные значения: битва, война, спор, вражда. Волошин избирает слово «мятеж». Мятеж, в отличие от перечисленных понятий, означает не просто противоборство, но восстание против изначального миропорядка. В тексте дана цепь подобных явлений: «И каждая ступень / Была восстаньем творческого духа» (Т. 2. С. 8). Кроме того, в понимании мятежа есть религиозная коннотация. Евангельскую формулу «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть» (Иоанн 1:1) поэт полемически преобразует в начале стихотворения, объединяя цитату из античного философа с библейским текстом: «В начале был мятеж, / Мятеж был против Бога, / И Бог был мятежом. / И все, что есть, началось через мятеж» (Т. 2. С. 7).

⁵⁶⁷ Заяц С.М. Лики и личины русской смуты в поэтической мастерской Максимилиана Волошина. «Протопоп Аввакум». С. 76 – 79.

⁵⁶⁸ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 644.

Вольное переосмысление религиозных текстов – не самоцель. В целом поэт сохраняет приоритет канона, что видно из стихотворения «Бунтовщик» (1923).

«Бунтовщик» (1923)	Библия
«голос вопиющего в пустыне» (Т. 2. С. 34)	«Глас вопиющего: в пустыне приготовьте путь Господу» (Исайя, XL, 3)
«Все преступленья создает закон» (Т. 2. С. 36)	«... где нет закона, нет и преступленья» (Послание апостола Павла к римлянам, IV, 15)
«Бог есть любовь» (Там же)	«Бог есть любовь» (Первое соборное послание св. Иоанна Богослова, IV, 18)
«Всех “не убий”, “не делай”, “не укради”» (Там же)	«Я Господь, Бог твой, <...> 13 Не убивай. 14 Не прелюбодействуй. 15 Не кради. <...> Не желай дома ближнего твоего; не желай жены ближнего твоего, ни раба его, ни рабыни его, ни вола его, ни осла его, ничего, что у ближнего твоего» (Исх. 20:2-17)

Но в тексте стихотворения встречаются отсылки к авторским произведениям. Волошин противопоставляет лозунг Великой французской революции «Свобода, равенство, братство или смерть» другой цитате, хотя и опускает кавычки, – «Свободы нет. / Но есть освобожденье» (Т. 2. С. 35) (из драмы «Аксель» (1872–1886) Вилье де Лиль-Адана). Принцип такого полемического сталкивания чужих текстов в целом характерен для данного стихотворения. Так, библейским запретительным заповедям Волошин противопоставляет «Единственную заповедь: “ГОРИ”» (Т. 2. С. 36) из

стихотворения Бальмонта «Завет бытия» (1901). Это, однако, не означает неприятия христианского вероучения или предпочтения литературно-творческой эстетики. Волошин различает заповеди от Бога и от людей: «Все заповеди, которые от Бога и для Бога, – утверждают. “Возлюби”, “Аз есмь”. Те же, что от людей, – запрещают и ограничивают – “не убий”, “не укради”, “не прелюбодействуй”. Они для общественного устройства»⁵⁶⁹. Если первые нужны для сохранения духовной чистоты, то вторые служат для укрепления определенной общественной системы, против которой и восстает герой стихотворения «Бунтовщик».

Отрывок из письма В.В. Вересаеву в 1923 г. наглядно иллюстрирует обращение Волошина с чужим текстом и степень его влияния: «Тема портретирования культур – близко подходящая к Шпенглеру. Я начал писать “Космос” до знакомства с ним, а заканчивал, уже прочтя. Но полезен мне он оказался только в нескольких строках о Греции и в мысли об относительности математических познаний. Но вдохновения и новых мыслей дал много»⁵⁷⁰. По признанию самого поэта, «Закат Европы» (1918) Шпенглера оказал непосредственное влияние на некоторые строки поэмы «Космос» (1923), однако главное – вдохновение от текста.

Если в своей концепции творчества Волошин руководствуется сублимировавшимися в бессознательном фактами реальности, то в своей практике и при склонности к «впитыванию» знаний идея забвения явно отходит на второй план. В «Космосе» рассказывается о представлении различных народов о мироздании, используется их мифология.

Значение также имеет эссе А. Франса «Сад Эпикура» (1895). Волошин использует его при описании Земли, окруженной небесами, и образа Эмпирея, заключающего все в себе: «<...> сперва сферу стихий, охватывающую воздух и огонь, потом сферы Луны, Меркурия и Венеры

⁵⁶⁹ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 651.

⁵⁷⁰ Там же. С. 653.

<...> и, наконец, местопребывание блаженных, – Эмпирей»⁵⁷¹. Внимание Волошина привлекают и рассуждения Франса об относительности наших знаний и размера мира, которые поэт объединяет с тезисом Протагора: «Мир отвечал размерам человека, / И человек был мерой всех вещей» (Т. 2. С. 46). Волошин вновь сталкивает воззрения различных эпох: времени, когда человек был мерой всему, и XIX в., когда допускается, что весь наш мир с миллиардами солнц лишь кровавый шарик в теле животного другого мира⁵⁷².

Следует также упомянуть стихотворение «Пар» (1922), к созданию которого Волошин шел тем же путем, что и к стихотворениям «Кулак», «Меч» и «Порох». А именно: использовал книгу французского критика Р. де Ла Сизерана «Вопросы современной эстетики» (1904) для написания собственной статьи «Современная одежда» (1904). В статье, в отличие от стихотворения «Пар», он прибегал к кавычкам, давая цитаты иностранного источника. Далее измененные в связи с новой исторической ситуацией и эволюцией ценностной парадигмы Волошина идеи воплощаются в стихотворении «Пар». В поэтическом тексте обозначен иной «виновник» смены стиля одежды – это паровой котел. Подобно Богу, сотворившему Адама, новое божество человечества требует иного облика от людей. Так, он «Ноги / Стесал, как два столба» (Т. 2. С. 29), что соответствует следующим рассуждениям в статье: «Портной выправляет бюст человека и учит природу, что она должна была построить ноги прямолинейно»⁵⁷³. Цветовое однообразие современных Волошину костюмов также мотивируется волей пара, избирающего только «свои» оттенки «грязи, копоты и дыма» (Т. 2. С. 29). В статьях же и Сизерана, и Волошина проблема однообразия цвета уходит на второй план: «Не однообразие цвета безобразно в нашей одежде, а геометрическая линия»⁵⁷⁴. Однако в стихотворении серый и коричневый

⁵⁷¹ Франс А. Сад Эпикура // Франс А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3 / Под общ. ред. Е.А.Гунста, В.А.Дынник и Б.Г.Реизова. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. С. 253.

⁵⁷² Франс А. Сад Эпикура. С. 255.

⁵⁷³ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 3. С. 269.

⁵⁷⁴ Там же. С. 268.

цвета, диктуемые образом пара, поддерживают концепцию Волошина об уподоблении человека своему новому демону.

Свою роль в иной расстановке приоритетов могла сыграть и многолетняя живописная практика Волошина. К моменту написания стихотворения он уже был признанным мастером акварели, изобразительная, цветовая сторона стихотворчества была ему близка. Несмотря на отмеченные различия, статью и стихотворение объединяет общая тенденция: за такой частной вещью, как одежда, редко становящаяся сама по себе предметом искусствоведческих рассуждений, Волошин видит онтологическое – человек все больше отдаляется от природы, стремясь к «равенству». Так однотипность костюмов скрадывает очертания разных по строению тела людей.

Учитывая отношение Волошина к плагиату, отметим точное или вариативное цитирование как продуманную особенность творческой манеры поэта. Мы убедились, что часто Волошин не просто берет чужой текст дословно и использует для стихотворения, а перерабатывает его в свое собственное слово. Для замысла стихотворения он может использовать и фрагмент из своей статьи, своего письма или записи «для себя». Приведем примеры цитирования «своего» текста.

В стихотворении «Фаэтон» (1914), посвященном Бальмонту, есть следующие поэтические строки: «Жги дома и нивы хлеба, / Жги людей, холмы, леса! / Чтоб огонь, упавший с неба, взвился снова в небеса!» (Т. 1. С. 200). Они сопоставимы с призывом в одной из тетрадей поэта, предположительно датированной 1907 г.: «Возьми факел и жги. Жги все, что на небе и на земле. Когда сожжешь все, уничтожь лампаду, т.к. ничто не должно быть передано. Пусть огонь, нисшедший с неба, войдет на небеса»⁵⁷⁵. Бальмонт, уподобляемый Фаэтону, воплощает в стихотворении идеал поэта. Последняя строфа ассоциируется и с «Пороком» (1826) А.С. Пушкина. В обоих стихотворениях с небес поэту дарован огонь, призванный жечь,

⁵⁷⁵ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 501.

будить, очищать сердца людей. Волошин привносит в подобное понимание роли поэта и свою мысль: этот огонь должен быть возвращен небесам, где и был рожден.

Легенда, пересказанная Волошиным в статье «Пророки и мстители»⁵⁷⁶ (1906), передана в стихотворении «Катрин Тео во власти прорицаний...»⁵⁷⁷ (1917). Катерина Тео была главой секты и считалась предсказательницей. Многие образы и словесные обороты статьи повторяются Волошиным в стихотворении спустя одиннадцать лет:

«Верховный жрец закланий» (Т. 1. С. 248)	«Это король кровавых жертвоприношений» (Т. 1. С. 297)
«У двери гость – закутан до бровей» (Там же)	«В этот же момент дверь раскрылась, и некий человек <...> закутанный в плащ» (Т. 1. С. 298)
«Весь в голубом, придет, как Моисей» (Там же)	«<...> одетый в голубое <...> ты будешь велик, как Моисей» (Там же)
«Чтоб возвестить толпе, смилив стихию, / Что есть Господь» (Там же)	«<...> ступив на голову чудовища, готового пожрать тебя, ты скажешь палачам и жертвам, что есть Бог» (Там же)
«Тяжел Король... И что уравнесит / Его главу? – Твоя, Максимилиан!» (Т. 1. С. 248)	«Тяжела голова Людовика, и только твоя может уравновесить ее» (Т. 1.С. 298)

В целом Волошин, следуя принципу тесноты стихового ряда, сокращает прозаические фрагменты, сохраняя синтаксическую структуру, но заменяя лексемы близкими по значению. В содержательном плане статья и стихотворение почти полностью дублируют друг друга, иными словами,

⁵⁷⁶ Статья посвящена проблемам революции и справедливости. Волошин описывает Древний Рим, Францию времен Робеспьера, упоминает революцию 1905 г. в России. Особое внимание уделяет различным легендам и прорицаниям. *Волошин М.А.* Пророки и мстители // *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 274 – 304.

⁵⁷⁷ В первом стихотворении из поэтического цикла «Термидор», над которым работал Волошин в ноябре-декабре 1917 г., описывается падение якобинской диктатуры.

стихотворение является автореминисценцией. Необходимо, однако, отметить: если в статье Волошин многословно, приводя множество примеров и подкрепляя их своими рассуждениями, доносит до читателя мысль о жестокости как сущностном элементе справедливости⁵⁷⁸, то в стихотворении мы прочитываем это как предсказание. Этот пример также подводит нас к проблеме разграничения чужого и своего текстов. Легенда о Катерине Теодана в статье в кавычках, но нет никакого письменного источника, который бы дал нам основания считать этот фрагмент переводом или пересказом Волошина.

Замысел стихотворения «Европа» (1919) Волошин передает в письме 1918 г. А.М. Петровой. Проследим изменения, которые претерпевает эпистолярный текст. «Меня сейчас мучит и волнует один образ, который не знаю, удастся ли выявить в стихах: очень он труден и опасен по теме. Посмотрите на карту Европы: Константинополь с системой проливов и Мраморным морем – это материнские органы Европы»⁵⁷⁹. Последнюю фразу Волошин оставляет почти полностью, заменяя лишь одно слово в качестве уступки пятистопному ямбу с пиррихиями: «Здесь матерние органы Европы» (Т. 1. С. 267). Этой строке предшествует развернутое поэтическое сравнение, включающее аллюзии на античные мифы и библейские образы: Волошин представляет Европу и в образе морской сирены-соблазнительницы, и одноименной героини, с которой Зевс встретился в облики быка, и библейской блудницы.

В письме Волошин продолжает: «Византия в свое тысячелетнее царство была сосредоточием всех нервных – страстных – волокон – похотником Европы. Греция и Рим – они невинны – они до сознания пола, которое приходит только с христианством»⁵⁸⁰. От этой фразы остается лишь

⁵⁷⁸ «Идея справедливости – самая жестокая и цепкая из всех идей, овладевавших когда-либо человеческим мозгом»; «В гармонии мира страшны не те казни, не те убийства, которые совершаются во имя злобы, во имя личной мести, во имя стихийного звериного чувства, а те, которые совершаются во имя любви к человечеству и к человеку». *Волошин М.А.* Пророки и мстители. С. 281, 282.

⁵⁷⁹ *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 529.

⁵⁸⁰ Там же.

центральная идея и слово «похотник»: «Чувствовалище и похотник ея, – / Безумила народы Византия» (Т. 1. С. 267). Идея невинности Греции и Рима играет второстепенную роль и не реализована в поэтическом тексте. Строкам «Только в четырнадцатом веке, когда мужская сила Ислама насильственно овладевает Константинополем, Европа становится женщиной и зачинает»⁵⁸¹ соответствуют строки «И здесь, как муж, поял ее Ислам / <...> / И зачала и понесла во чреве» (Там же).

В стихотворение поэт вставляет небольшой исторический фрагмент: «Воль Азии вершитель и предстатель – / Сквозь Бычий Ход Махмут-завоеватель / Проник к ее заветным берегам» (Там же), тогда как в личном письме ему не было необходимости излагать известные факты истории. Нейтральную лексику фрагмента письма Волошин заменяет на высокую, подчеркивая особую священную роль этого «союза». Появляется плод «<...> еще не выношенный, но уже созревающий и вызывающий родовые схватки – Россия. Родиться для мировой своей роли она сможет только через проливы»⁵⁸². Эту идею Волошин вкладывает в строку: «Русь – третий Рим – слепой и страстный плод» (Там же), развивая ее далее в историческом контексте. Великий Хирург – Петр I – результатом своего нетерпения сделал лишь Петербург – незрелый плод. Однако поэт верит, что Россия очистится в огне войн и революций и восстанет новым государством – Славией.

Чужой текст также играет организующую роль в стихотворениях «...И бысть в Берлине велий глас...» (1900), «Я верен темному завету...» (1910), «Пещера» (1915), «Протопоп Аввакум» (1918). Автореминисценция встречается в «Девятнадцатый век» (1901), «К вам душа так радостно влекома...» (1910), «Над черно-золотым стеклом...» (1915), «Большевик» (1919), «Феодосия» (1919), «Путями Каина» (1922 – 1923).

Итак, чужой текст играет роль творческого импульса. Часто модель создания поэтического текста предполагает не прямое перенесение чужого

⁵⁸¹ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 529.

⁵⁸² Там же.

слова в качестве реминисценции, а проходит через этап вторичного переосмысления в прозе, например в письме, статье или записи, становясь таким образом «своим» словом. Поэтическое воплощение привлекающей поэта идеи может произойти непосредственно в то же время («Преосуществление», «Европа»), однако, как правило, проходит несколько лет, прежде чем Волошин возвращается к этому фрагменту.

3.1.3. Факт реальности как творческий импульс

В поэзии Волошина значительна содержательная и композиционная роль не только идей и чужого текста, но и фактов реальности. К таким фактам мы относим как события жизни Волошина вне зависимости от степени их значимости, так и места, предметы, послужившие творческим импульсом. Разумеется, нельзя говорить об абсолютном доминировании этих событийных творческих импульсов. Как правило, создание стихотворения предполагает синтез идеи, текста, факта реальности в различных соотношениях.

Внешние обстоятельства оказывали значительное влияние на лирику М. Волошина: жизненный эпизод или настроение, навеянное им, становились импульсом для нового стихотворения. Т.Б. Всехсвятская, одна из первых показавшая значимость интеллектуальной мотивации в поэзии Волошина, определяет и впечатления от действительности как источник образа. В работе «Годы странствий Максимилиана Волошина: беседа о поэзии» (1993) она делит творчество Волошина на два периода, разделенные 1917 г. В первый период творчества поэт «гораздо больше живет и мыслит красками, линиями и формами, чем эмоциями, ощущениями. Его настроения рождаются из зрительных впечатлений и придают им единственный в своем роде колорит»⁵⁸³. Зрительные впечатления, согласно Всехсвятской, являются импульсом. Но отметим: «то, что видит» Волошин, – часть реальности,

⁵⁸³ Всехсвятская Т.Б. Годы странствий Максимилиана Волошина: беседа о поэзии. С. 11.

событие. Во второй период «для Волошина <...> центр тяжести оставался в самой жизни, по отношению к которой поэзия была всегда следствием, производным»⁵⁸⁴.

О факторе реальности в стихотворчестве Волошина пишет и С.М. Пинаев, рассматривая стихотворение Волошина «Кастаньеты» (1901)⁵⁸⁵. С.Н. Бунина, хотя и использует более узкий по содержанию термин – «слово-событие», но, по сути, рассуждает о том же: «К 1904 – 1907 гг. относятся многочисленные подходы поэта к теме слова-события. Так, в стихотворении “Старые письма” (1904) М. Волошин воодушевился обаянием слов уже “отживших” <...> Примечательно, что в этом случае слово связывается как с воспоминанием <...>, так и с познанием»⁵⁸⁶.

Для иллюстрации этого положения возьмем несколько примеров: «Дождь» (1904), «Закат сиял улыбкой алой...» (1904), «Второе письмо» (1904–1905), «В мастерской» (1905), «Материнство» (1917), «Бегство» (1919).

Толчком к стихотворению «Дождь» послужил внезапный ливень, свидетелем которого Волошин был в Париже⁵⁸⁷. В парижском письме от 16 (3) февраля 1904 г. он сообщает к М.В. Сабашниковой: «Когда я распахнул окно, ворвалась струя влажного грозового воздуха. Над высотами Монмартра клубились серые грозовые тучи <...> И тут вдруг хлынули, закрутились и понеслись серые, ласковые, влажные феи дождя»⁵⁸⁸. В стихотворении «Дождь» есть образы: «А по окнам, танцую / Все быстрее, быстрее, / И смеясь и ликуя, / Вьются серые феи...» (Т. 1. С. 23). И в стихотворении, и в письме струи дождя уподобляются феям, они несут пьянящую радость и очищение. Олицетворение – главный прием в этом поэтическом тексте. Струи дождя

⁵⁸⁴ *Всехсвятская Т.Б.* Годы странствий Максимилиана Волошина: беседа о поэзии. С. 17.

⁵⁸⁵ *Пинаев С.М.* Максимилиан Волошин, или Себя забывший бог. С. 82.

⁵⁸⁶ *Бунина С.Н.* Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века. С. 40.

⁵⁸⁷ Разбираемые стихотворения «Дождь» и «Закат сиял улыбкой алой» входят в цикл «Париж». Этот город имел особое значение для Волошина. В 1904 – 1905 гг. поэт часто встречался здесь с М.В. Сабашниковой. Кроме того, уже после расставания с ней, в 1910г., он пишет: «Париж – нервный узел всей Европы, солнечное сплетение ее чувствующих и сознающих тканей». *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 440.

⁵⁸⁸ *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 441.

обладают пальцами – тысячами капель, у них есть смутно видимые лики, глаза; струи целуют (дождь оставляет влажные следы, как от поцелуев) и ласкают. Камни мостовой сверкают от дождя, словно сокровища. Эпитеты, возникшие еще в прозаическом фрагменте, повторяются и в стихотворении, приобретают дополнительные значения, придавая тексту смысловую насыщенность. Так, «влажный» синтаксически относится к «ласке наркоза»: «влажной лаской наркоза», главное слово словосочетания использовано метафорически, однако с чем конкретно оно ассоциируется – дождь или Париж опьяняет сказать нельзя: «В дождь Париж расцветает, / Точно серая роза... / Шелестит, опьяняет / Влажной лаской наркоза».

Иллюстрацией поэтического восприятия парижского дождя служит и стихотворение «Закат сиял улыбкой алой...». Как отмечено в комментариях к первому тому «Собрания сочинений М. Волошина»⁵⁸⁹: «В стихотворении отражены впечатления от поездки по Сене вместе с М.В. Сабашниковой в Сен-Клу 13 июня (31 мая) 1904. В дневнике “История моей души” Волошин в тот день записал: “Смотрите, какой праздник на воде. Праздник серых теней. Вечером был праздник, и огни танцевали в реке. Кто-то проносил большие алмазы. Пароходы проходили, оставляя зеленых танцующих змеек”»⁵⁹⁰. Образы из эпистолярного текста коррелируют с поэтическими: Если в стихотворении «Дождь» образы резвящихся серых фей сквозные, то здесь аналог его – огни – локален. Стихотворение коррелирует со строками письма: «И праздник был на лоне вод... / Огни плясали меж волнами...» (Т. 1. С. 25). «И загорались бриллианты» (Т. 1. С. 26) – алмазами пришлось пожертвовать, возможно, ради рифмы («гиганты»). Поэт прибегает к олицетворению. Метафоры Волошина, поэта и художника, раскрывают его склонность к изобразительности. Заходящее солнце напоминает лоб уставшего человека, опускающего голову на землю: «В порыве грусти день

⁵⁸⁹ Сост. и подгот. текста В.П. Купченко, А.В. Лаврова; коммент. В.П. Купченко.

⁵⁹⁰ *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 442.

усталый / Склонил свой лоб к сырой земле» (Т. 1. С. 25). Темнеющий вечер ассоциируется с птицей, чье крыло дает тень.

Эта же поездка в Сен-Клу инициировала создание стихотворения «Второе письмо». По словам Волошина, в этот день у него возникло желание «запечатлеть навсегда уходящее мгновение»⁵⁹¹. Проблеме мига в его творчестве посвящен ряд работ исследователей⁵⁹².

Как правило, факт реальности не столько укореняется в бессознательном, на чем настаивает сам Волошин, сколько запечатлевается в письме, наброске, статье и впоследствии оформляется в поэтическую реминисценцию. Об этом также свидетельствуют стихотворения «Ветер с неба клочья облак вытер...» (1917), «Я дух механики. Я вещества...» (1915), «Катрин Тео во власти прорицаний...» (1917), «Москва» (1917), «Преосуществление» (1918), «Феодосия» (1918) и др. Некоторые из них были проанализированы нами в предыдущем параграфе. Во «Втором письме» поэт использует чужой текст – слова Сабашниковой, записанные Волошиным в дневнике 13 июня (31 мая) 1904 г. и 10 апр. (28 марта) 1905 г.: «”Смерть сурово / Придет <...>/ Кто не жил, тех не примет смерть”», а также ее стихотворение «И вот, другой встает с Востока...» (1904).

В стихотворении мотив вечности, который передан глаголами несовершенного вида, противопоставлен мотиву преходящего существования человека:

Река несла свои зеркала,
 Дрожал в лазури бледный лист.
 Хрустальный день пылал так ярко,
 И мы ушли в затишье парка,
 Где было сыро на земле,
 Где пел фонтан в зеленой мгле,

⁵⁹¹ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 456.

⁵⁹² Такие проблемы как соотношение «миг» / «вечность», «прошлое» / «настоящее» / «будущее» рассмотрены в работах «Умозрение в словах и красках» и «Максимилиан Волошин: постижение тайн» В.Б. Жарких, монографии С.М. Пинаева «Близкий всем, всему чужой... Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте серебряного века».

Где трепетали поминутно
 Струи и полосы лучей,
 И было в глубине аллея
 И величаво, и уютно.
 Синела даль. Текла река.
 Душа, как воды, глубока (Т. 1. С. 67)

Отметим, что единственный глагол совершенного вида в приведенном отрывке отнесен к людям («мы ушли»). О конечности, смертности и ведет речь героиня. В стихотворение Волошина включен текст стихотворения самой Сабашниковой, хотя и с иной первой строкой: «Некий встал с Востока» (Там же) вместо «И вот, другой встает с Востока», данной в оригинале.

Некий встал с востока
 В хитоне бледно-золотом,
 И чашу с пурпурным вином
 Он поднял в небо одиноко.
 Земли пустые страшны очи.
 Он встретил их и ослепил,
 Он в мире чью-то кровь пролил
 И затопил ей бездну ночи. (Т. 1. С. 68)

Волошин остановил мгновение естественным для поэта способом: запечатлел его в стихах. По этому стихотворению мы можем судить о компенсаторной роли поэзии, на образном уровне удерживающей впечатления от глубин бессознательного. Гармония и бескрылая тоска дня приводят лирического героя к размышлениям о поисках родственной души.

Название стихотворения «В мастерской» говорит само за себя и соотносится с фрагментом письма к М.В. Сабашниковой от 10 октября (27 сентября) 1905 г. «В одном окне – оно большое и матовое, ночью всегда какой-то светлый, холодный, голубовато-подводный свет... У меня теперь

много цветов – хризантем и каких-то фиолетовых маргариток»⁵⁹³. Эпитеты письма Волошин преобразует в метафоры: свет из матового окна – «зеленая мгла подводная» (Т. 1. С. 70), мастерская, где «Хризантемы в голубой пыли» (Там же) – мир души. Лирический герой связывает воедино себя, «милую девочку» («наше вечное, слитное Я») и мир с его тайнами: «Мы – глаза таинственной земли», «В нас молчат всезнающие воды» (Там же). Последние строки отсылают к антропософской тезе: кровь хранит особые знания. Использование лексемы «вода» вызывает аллюзию на распространенную в то время гипотезу о сходстве химического состава воды и крови. Стихотворение не просто описывает реальное пространство комнаты и не просто представляет аллгорию души поэта: мастерская хранит творческие идеи. Концептуальное в антропософии понятие сна в стихотворении подано как лейтмотив, сон приоткрывает завесу бессознательного, скрытого днем: «День, опрозраченный тайнами сна» (Там же). Увлечение японским искусством, интерес к французским поэтам и философам отразились перечислением предметов-«заместителей»: «На стенах японские эстампы, / На шкафу химеры с Notre-Dame» (Там же). Таким образом, «В мастерской» Волошина – поэтическая рефлексия как на предметный мир, так и на философию.

Иллюстрацией разнородных импульсов образотворчества служит стихотворение «Материнство». С.М. Пинаев пишет о нем: «Помимо антропософских влияний, толчком к написанию этого стихотворения послужило и частное событие (хотя и мистического свойства) – сон Елены Оттобальдовны, рассказанный ей сыну в письме от 27.VI.1915 г. “Она видела, что она будто настойчиво меня спрашивает: “Макс, скажи мне свое имя? Имя?”»⁵⁹⁴. Пинаев замечает, что слова из сна соотносятся с поэтическими строками: «Кто нас связал и бросил в мир слепыми? / Какие судьбы нами расплелись? / Как неотступно требуешь ты: “Имя / Свое скажи

⁵⁹³ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 457.

⁵⁹⁴ Пинаев С. М. Близкий всем, всему чужой... Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте Серебряного века. С. 123.

мне! Кто ты? назовись”» (Т. 1. С. 151). Волошин стремится разглядеть реальнейшее за реальным, считая, что сон «не символичен, а вполне реален. Это общая формула всей жизни и всех наших отношений»⁵⁹⁵.

В стихотворении Волошин стремится разгадать тайны материнства и, по сути, творения, творчества. В решении Волошина явно влияние символистских интенций: «В каком бы костюме ни являлась космогоническая символика, матерински-креативный, органически-тварный дионисийский принцип “рождения” (как “творчества”) всегда доминирует над отцовски-зачинающим, продуктивным, механическим, аполлоновским принципом “деяния” (“производства”))»⁵⁹⁶. В стихотворении актуализирована рассмотренная выше во второй главе бессознательная связь понятий «материнство», «лоно», «пещера», «мрак»: «Мрак... Матерь... Смерть... созвучное единство... / Здесь рокот внутренних пещер» (Т. 1. С. 151).

Отмечаем еще один источник образотворчества. В дневнике поэта за 1907 г. читаем: «Разлад между детьми и родителями в том, что дети второй раз рождаются в мечте. Этого ни одна мать не может понять, ни простить. Это рождение – окончательное отдаление»⁵⁹⁷, чему вторят следующие строки стихотворения: «Дитя растет, и в нем растет иной, / Не женщиной рожденный, непокорный» (Т. 1. С. 152). Здесь прослеживается уже не символистское мировоззрение, а отпечаток сложных отношений Волошина с матерью. «Материнство» раскрывает синтез антропософской идеи, реального события, умозаключения самого Волошина при создании стихотворения.

Воспоминаниями о плавании на шхуне «Казак»⁵⁹⁸ наполнено стихотворение «Бегство», оно достаточно точно воспроизводит ее путь и приключения экипажа: «К нам миноносец подбегал, / Опрашивал, смотрел бумагу... / Я – буржуа изображал, / А вы – рыбацкую ватагу» (Т. 1. С. 334). Шхуна «Казак», идущая из Одессы в Крым, была задержана, но Волошину

⁵⁹⁵ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 478.

⁵⁹⁶ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 61.

⁵⁹⁷ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 487.

⁵⁹⁸ Там же. С. 548.

удалось договориться с французским офицером. Для обыденного сознания такое событие, как недозволенное пересечение границы, достойно большего внимания, чем дождь или туманный вечер на реке, но глаза поэта видят иначе, открывая философскую глубину во всем. Так, чудо, жизнь и природа торжествуют на фоне сложной обстановки 1919 г., отраженной поэтом в стихотворении. Большая часть стихотворений, посвященных войне и революции, имеют событийное композиционное ядро: «Париж в январе 1915 г.» (1915), «Цеппелины над Парижем» (1915), «Мир» (1917), «Москва» (1917), «Красногвардеец» (1919), «Русская революция» (1919), «Матрос» (1919), «Плавание» (1919), «Гражданская война» (1919), «Бойня» (1921).

Особое внимание обращаем на *выбор названий стихотворений*. Часто стихотворения именуют по первой строке, что, по А. Эткинду, связано с «рыночной» ролью заглавий: «Если перейти от семантики к прагматике, то заглавие оказывается еще и торговой маркой»⁵⁹⁹. Но название представляет собой и экспозицию дальнейших умозрений в образах. «Закат сиял улыбкой алой...» названо по первой строке. Целесообразно рассмотреть собственно названия текстов. Как пишет Эткинд: «заглавие связано с текстом, как имя с вещью: загадочной связью, которую теоретики описывали всевозможными способами, от принципиальной условности у Ф. де Соссюра до мистической единичности у А.Ф. Лосева. Весь текст в целом, эта многослойная система означающих, является означаемым в отношении своего заглавия»⁶⁰⁰.

Большая часть названий содержит указание на событие («Бегство», «Второе письмо», «Дождь»). Разумеется, название – многоуровневая часть текста, которую можно воспринимать и в прямом, и в переносном значениях – как метафору или символ. Заглавия ряда стихотворений Волошина – примеры взаимодействия содержания текста и его названия с точки зрения событийности (в «Материнстве» использовано абстрактное существительное, которое подчеркивает обобщающий характер содержания стихотворения, но

⁵⁹⁹ Эткинд А. Поэтика заглавий // Журнал славистики. 1998. № 70. С. 559.

⁶⁰⁰ Там же.

при этом предполагается событие – рождение; «В мастерской» указывает на место действия, событие и его характер).

Итак, в ряде стихотворений М. Волошина содержательным центром является событие («Материнство», «Бегство», «Дождь»), вызванное им настроение («Второе письмо», «Закат сиял улыбкой алой...»), предметный мир («В мастерской»). В большинстве из них перечисленные явления мы рассматриваем как отправную точку для развития мировоззренческих мотивов, как предметный фокус идей поэта, увлекших его философских изречений. Событие становится творческим импульсом также в стихотворениях «Пустыня» (1901), «Кастаньеты» (1901), «Тангейзер» (1901), «Письмо» (1904), «Как млечный путь любовь твоя...» (1907), «Раскрыв ладонь, плечо склонила...» (1910), «Кость сожженных страстью – бирюза...» (1912), «Другу» (1915).

Отметим также, что сублимация «документов», реалий в бессознательное и их забвение – принципиальный теоретический тезис Волошина – корректируется поэтическим опытом вплоть до его отрицания.

3.1.4. «Внутренние» источники как маргинальный фактор в стихотворчестве Волошина

Хотя сам Волошин во многих статьях говорит о бессознательном как источнике творческих импульсов, этот тезис трудно применить к его поэтической практике. Немногие исследователи говорят о бессознательном, иначе – о внутренней мотивации, в поэзии Волошина.

Так, С.Н. Лютова пишет: «Задачи наречения “живых демонов”, выпущенных из гомогенной стихии бессознательной психи (М. Волошин сформулировал ее так: “<...> ты – освободитель божественных имен, // Пришедший изназвать // Всех духов – узников”»⁶⁰¹. Об интуитивном характере творчества поэта пишет Н. Маньковская в статье «Театральная

⁶⁰¹ Лютова С.Н. Максимилиан Волошин и Марина Цветаева: Эстетика смыслообразования. С. 29.

эстетика М. Волошина в контексте художественной культуры Серебряного века» (2008): «Концепция художественного творчества как сна наяву, его интуитивного характера, символической природы искусства»⁶⁰². Но, как видно из названия статьи, Маньковская опирается не на поэзию Волошина, а исключительно на его понимание драматургии.

Стихотворение «Сон» (1919) синтезирует в себе основные мысли Волошина о бессознательном. Сон – это способ заглянуть в тайны бессознательного. Понимание сна Волошиным несет отпечаток оккультных теорий. Сон представляется ему путешествием астрального тела: «В своем страстном и звездном теле / Я облаком виюсь и развиваюсь» (Т. 2. С. 425). Спящему доступны бездны подземного мира («<...> Змей / Плавает в озерах Преисподней» // Т. 2. С. 425) и небес («А в горних безднах сферы / Поют хрустальным звоном» // Там же). Сон коррелирует с образами хаоса и ночи в их материнской – насыщающей – ипостаси: «Душа сосет от млечной, звездной влаги» (Там же).

Как дwoятся реальности, так дwoятся и смыслы. С одной стороны, эта фраза может указывать на ночь как колыбель жизни, место ее зарождения, Млечный путь в этом случае становится ее молоком. Другая интерпретация предполагает введение гностического аспекта: небеса как источник знаний, насыщающих душу, но доступных лишь во сне. Данная трактовка отсылает нас к рассмотренному ранее стихотворению «Созвездия», в котором звездное небо уподобляется летописи мира – Хроникам Акаши. Мысль Волошина о дневном сознании, скрывающем от человека истинные знания, неоднократно появлявшаяся в статьях, реализована в стихотворении через образ солнца и мотив пробуждения: «В мерцающих пространствах, / Не озаренных солнцем» (Т. 2. С. 425), «...Потом отлив ночного Океана / Вновь твердый обнажает день» (Там же). Если в «В мирах любви – неверные кометы...» (1909) лирический герой «светом дня ослеп» (Т. 1. С. 119), то здесь уже слепа сама

⁶⁰² Маньковская Н. Театральная эстетика М. Волошина в контексте художественной культуры Серебряного века // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М.: Спутник+, 2008. С. 215.

дневная жизнь: «Вновь обступает жизнь / Слепым и тесным строем» (Т. 2. С. 426). Пространство сна открыто и расширяется, включая не только землю, но и подземный, небесный миры, тогда как после пробуждения пространство сужается. Таким образом, неизбежно возникают ограничения: в момент перехода от сна к жизни они – только окна и стена, но когда день полностью вступает в свои права, то остаются лишь узкие коридоры, не отпускающие человека в открытое, безмерное пространство «Без окон, без дверей» (Т. 2. С. 426). Замкнутое пространство земной реальности – аналог пещеры Платона. Волошин актуализирует антитезу истинного и мнимого. В яви все вещи – намеки, «утратившие смысл» (Там же), а стены украшены именами явлений, таблички точных знаний прикрывают бездны сна и безумия. Мир эйдосов Платона Волошин заменяет пространством сна. Образ пещеры и высказанные через него идеи Платона значительно переосмыслены Волошиным ради реализации собственных идей. Так, в стихотворении, по сути, утверждается материнская и гносеологическая роль сна. Однако у нас нет оснований считать, что некие импульсы бессознательного породили это стихотворение и оказали значительное влияние на лирику поэта в целом.

Интересную интерпретацию внутренней мотивации поэтического творчества у Волошина можно встретить в статье О.Н. Гольцевой «“Под знаком черного квадрата”»: Максимилиан Волошин и Андрей Белый». Оба поэта «фактом своей жизни и творчества утверждали бытие высшей силы – Бога-творца, поскольку от Бога были наделены особым слухом и зрением, особым вниманием и знанием»⁶⁰³. Бог и Его дары рассмотрены исследовательницей как основа, как духовный источник творчества Волошина и Белого.

Суждения С.М. Заяца также граничат с религиозной мотивировкой: поэт, по Волошину, связывает Бога и мироздание. Исследователь связывает стихотворение «Подмастерье» с исихастской идеей: «Для М. Волошина

⁶⁰³ О.Н. Гольцева. «Под знаком черного квадрата»: Максимилиан Волошин и Андрей Белый // Книга в пространстве культуры [сб.ст.]: вып. 1(2)'2006 / Рос. гос. библиотека; М., 2006. С. 136.

творчество – это борьба с самим собой за голос внутреннего “Я”. Это борьба за обретение формы, ибо красота и любовь, когда они бесформенны, не могут быть спасительными, взывающими к совершенству. “Глубина молчания” в данном контексте является концептом, обозначающим исихастскую идею»⁶⁰⁴. Таким образом, он суммирует все рассуждения предшествующих исследователей, в том числе и проблему логоса: «Жизнь и творчество для М. Волошина является единым сказанным словом-мифом о себе, где слово выступает как Логос, как Реальность, как Преображение»⁶⁰⁵. Однако, Логос Волошина, по нашему мнению, носит не интуитивный характер, его основой становится не вера, на которой держится любая религия, а мысль.

Слово как Логос предстает в стихотворении «Быть черною землей. Раскрыв покорно грудь...» (1906). Слово в нем имеет не просто заклинательную, но созидательную силу. Данное стихотворение – яркая иллюстрация к тезису Волошина о взаимосвязи бессознательного, творческого и органической символики. Лирический герой перевоплощается в землю, и что значимо – черную, то есть плодородную, вскопанную плугом. Сакрализация образа земли отражена в словосочетании «священный путь». Образ слова-семени становится реализованной метафорой. Как семя кидают во вспаханную землю, так лирический герой ожидает: «В меня сойдет, во мне распнется Слово» (Т. 1. С. 75). Этой строкой вводится тема творчества, источник которого не зависит от самого поэта, имеет иррациональную природу, что подчеркивается использованием косвенных падежей местоимений. В этом стихотворении Волошин также постулирует иррациональную суть творчества, что не находит, однако, своего подтверждения в большинстве его поэтических текстов.

Проблема соотношения разумного, интеллектуального начала со стихийным, иррациональным проецируется на деление поэтов аполлонического и дионисийского круга. Л.А. Колобаева делает акцент на

⁶⁰⁴ Заяц С.М., Акбашева А.С. Миф и Библия в творчестве Максимилиана Волошина. С. 83.

⁶⁰⁵ Там же. С. 168.

аполлоническом характере поэзии Волошина, иными словами на преобладании в ней светлого, разумного, гармонического начала. Это замечание вновь подводит нас к проблеме источников творчества Волошина: что важнее «внешнее», интеллектуальная мотивация или «внутреннее», бессознательное. При трактовке его поэзии как аполлонической, вывод очевиден: мысль доминирует над голосом бессознательного.

3.2. **Идея как основа свода мотивов в тексте**

В параграфе 3.1 мы рассмотрели источники образов в стихотворениях Волошина как творческие импульсы. Одним из основных источников становится *идея*. Если в предыдущем параграфе были проанализированы идейные комплексы, оказавшие влияние на творчество Волошина (представление о времени и человеке, античные и антропософские идеи, взгляды на морально-этические и исторические вопросы, воплощенные Волошиным в поэзии), то в этом параграфе акцентируется внимание на мысли, определяющей свод мотивов. Первичная мысль разворачивается Волошиным в философско-поэтический трактат. Философемы, нанизываемые на изначальную идею, и логически выстраиваемая концепция составляют интеллектуальную доминанту в поэзии Волошина. В этом смысле произведения Волошина в жанровой сфере коррелируют с философскими очерками, примером которых могут служить «Опыты» (1580) М. Монтеня. «Философские очерки представляют собой вариант произведения с горизонтальной логикой: содержание очерков чаще всего разворачивается не поступательно и последовательно от первого очерка к последнему, а описывает своего рода смысловые круги в пространстве заданном некоторыми сущностными вопросами»⁶⁰⁶ – ряд этих актуальных тем был описан в предыдущем параграфе (человек, время, история, мораль).

⁶⁰⁶ Хлебникова О.В. Классификация жанров философской литературы // Вестник КемГУ, № 4 (56). Т. 1, 2013. С. 204.

Стихотворения и статьи Волошина часто содержат сходные мысли и идеи. В нашей работе были рассмотрены такие, как бессознательное – источник творчества и тайного знания, дневное сознание, затмевающее истинное зрение, происхождение человека, мотив странничества, очищение мира через любовь. Таким образом, произведения Волошина также отличаются горизонтальной логикой. О.В. Хлебникова в статье, посвященной жанрам философии, отмечает, что философские очерки «могут быть рассмотрены в качестве подборки вполне самостоятельных эссе, объединенных, однако, по какому-либо значимому признаку»⁶⁰⁷, что особенно ярко проявляется в поэтическом цикле «Путями Каина». Подобные образования «по своей структуре являются зачастую своего рода интеллектуальным дневником»⁶⁰⁸, понятие «интеллектуальный дневник» автор расшифровывает как «материальное воплощение разновидности письменного творчества, состоящей в “протоколировании” содержания определенным образом ориентированных актов мысли»⁶⁰⁹. Ниже цикл «Путями Каина» будет проанализирован нами именно в этом ключе: собрание мыслей Волошина, подчиненное определенной логике и предполагающее повторение и развитие одной идеи в рамках разных произведений, которые, тем не менее, обладают определенной степенью самостоятельности.

Вернемся, однако, к вопросу об интеллектуальной доминанте в творчестве Волошина. Уже в первых отзывах о сборнике Волошина «Годы странствий» (1910) мы найдем идею доминирования интеллектуальной мотивации: «Книга ума, а не чувства, тонкой ювелирной работы, а не вдохновения»⁶¹⁰ (из рецензии в «Золотом руне», 1909, № 11/12); «здесь чувство, переработанное интеллектом, пытается отчеканиться в скульптуре образов»⁶¹¹ (Т. 1, С. 434) (из газеты «Утро России», 1910, 10 марта). Даже

⁶⁰⁷ Хлебникова О.В. Классификация жанров философской литературы // Вестник КемГУ, № 4 (56). Т. 1, 2013. С. 204.

⁶⁰⁸ Там же.

⁶⁰⁹ Там же.

⁶¹⁰ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 434.

⁶¹¹ Там же.

образы Волошина неизвестный рецензент сравнивает со скульптурой – далеким, по Лессингу⁶¹², от поэзии искусством.

Некоторые современники воспринимали Волошина как одного из многих, поэта, чьи творения забудутся потомками, однако и их суждения содержат характеристики, предполагающие доминирование разума над чувством, интеллекта над вдохновением. Об этом пишет Андрей Белый: «<...> иные умаляли значение стихов его, пока печатные книги не выпрямили впечатление, что интерпретатор Волошин – настоящий поэт»⁶¹³. Неизвестный «хулителю», называя Волошина интерпретатором, явно предполагал аналитический метод главным для него, хотя и вкладывал отрицательные коннотации в свое определение. Впрочем, отношение Волошина к чужим идеям и текстам как к источникам интеллектуальной мотивации или форме для воплощения собственных мыслей вполне допускает оценку его в качестве «интерпретатора».

Неодобрительно о Волошине отзывался И.А. Бунин (1870 – 1953): «<...>сочетал в своих стихах многие весьма типичные черты большинства этих поэтов: их эстетизм, снобизм, символизм, их увлечение европейской поэзией конца прошлого и начала нынешнего века, их политическую “смену вех” (в зависимости от того, что было выгоднее в ту или иную пору); был у него и другой грех: слишком литературное воспевание самых страшных, самых зверских злодеяний русской революции»⁶¹⁴. Впрочем, учитывая его неприятие революции, подобное отношение к поэту, оставшемуся в России, не удивительно.

⁶¹² В предисловии к трактату «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» (1766) Лессинг оговаривает, что под живописью подразумевает любое изобразительное искусство. «Живопись в своих подражаниях действительности употребляет средства и знаки, совершенно отличные от средств и знаков поэзии, а именно: живопись — тела и краски, взятые в пространстве, поэзия — членораздельные звуки, воспринимаемые во времени; если бесспорно, что средства выражения должны находиться в тесной связи с выражаемым, то отсюда следует, что знаки выражения, располагаемые друг подле друга, должны обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются расположенными друг подле друга; наоборот, знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются нам во временной последовательности». *Лессинг Г.Э. Избранные произведения*. М.: Гослитиздат, 1953. С. 444 – 445.

⁶¹³ В галерее Мальковича. М.А. Волошин. Жизнь и творчество. С. 105.

⁶¹⁴ Там же. С. 128.

Снисходительную оценку мы встретим у А.Н. Бенуа (1870–1968): «Ирония же получалась от того, что замыслы и цели волошинской поэзии были колоссальны, а реализация замыслов и достижение целей возбуждали чувства известного несоответствия»⁶¹⁵. Бенуа высоко оценивает, таким образом, содержание лирики и мысль, для воплощения которой, по его мнению, Волошину не хватало таланта. Тем не менее, критик признает, что отсутствие временной дистанции не позволяет в полной мере оценить способности поэта: «Кто знает, когда его через полвека “откроет” какой-нибудь исследователь русской поэзии периода войны и революции, он вовсе не сочтет творения Волошина за любопытные и изящные “отражения”, а признает их за подлинные откровения»⁶¹⁶. Определение стихотворений Волошина как «отражений» сопоставимо с тем, что его самого характеризовали как «интерпретатора». Это говорит о восприятии его творчества как *вторичного* по отношению к неким первичным текстам или идеям. Вспомнив отношение Волошина к *плагиату*, можно заключить, что сам поэт не настаивал бы на проводимых им идеях как принадлежащих лишь ему.

В.Б. Жарких в самом творческом методе Волошина усматривает интеллектуальную основу: «<...> в переходе Волошина от импрессионизма к символизму надлежит видеть не смену вкусовых пристрастий, но результат осмысления художественного творчества, более глубокого постижения его законов»⁶¹⁷.

Интеллектуальность поэзии Волошина связана и с высокой концентрацией аллюзий на мифы разных народов, философско-этических установок учений, текстов других писателей, поэтов, критиков, а также научных знаний. Неудивительно, что почвовед А.Ф. Лебедев (1882 – 1936) говорил о поэме «Космос»: «<...> по поводу этого стихотворения можно

⁶¹⁵ В галерее Мальковича. М.А. Волошин. Жизнь и творчество. С. 122.

⁶¹⁶ Там же. С. 124.

⁶¹⁷ Жарких В.Б. Умозрение в словах и красках: М.А. Волошин. С. 144.

читать университетский курс»⁶¹⁸, а сам Волошин в письме Оболенской характеризует содержание стихотворения как «эволюцию космогонии от Каббалы до теории относительности и совр<ременной> физики»⁶¹⁹.

3.2.1. Научная мысль в поэтическом тексте

Значимость философии в поэзии Волошина очевидна. Как пишет Э. Менделевич: «Одно из наиболее ярких качеств поэзии Волошина – ее подчеркнутая философская направленность. В этом отношении Волошин был талантливым продолжателем устойчивой традиции русской поэзии, высокие достижения которой связаны с именами Баратынского и Тютчева»⁶²⁰. Со временем в исследованиях по творчеству Волошина сплетаются понятия «философия» и «наука» и различить их весьма сложно. С.Н. Бунина, анализируя поэзию Волошина как маргинальную в картине эстетических школ, отмечает: «Придавая словесному акту мистический смысл, М. Волошин, как и В. Хлебников, в то же время подходит к нему вполне научно»⁶²¹. Научный подход Волошина она видит и в трактовке поэтом такой временной категории, как миг – он «соответствует волошинской концепции поэзии как “науки слова, которая творит в стихии будущего”»⁶²². В том же русле трактует поэзию Н.Г. Арефьева в монографии «Максимилиан Волошин и античность». Астроном В.И. Цветков также писал: «По глубине охвата научной темы Волошину нет равных в поэзии XX века. Лишь в прошлом, в творении гигантов типа Лукреция или Гете, мы находим подобный синтез науки, философии и поэзии»⁶²³.

Научность поэзии Волошина явлена в *обращении поэта собственно к научным знаниям*. Так, начало «Космоса» содержит поэтическую

⁶¹⁸ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 653.

⁶¹⁹ Там же.

⁶²⁰ Менделевич Э. «Пойми простой урок моей земли...» (Статьи о Максимилиане Волошине). С. 221.

⁶²¹ Бунина С.Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века. С. 43.

⁶²² Там же. С. 45.

⁶²³ В.И. Цветков. М.А. Волошин и естественные науки // Волошинские чтения: Сб. научн. Трудов. М.: ГБЛ, 1981. С. 127.

интерпретацию теории относительности. В книге А.С. Эддингтона «Теория относительности и ее влияние на научную мысль» (1923) Волошин обращает внимание на фразу: «Мы сознаем искажение, вносимое в царство природы нашей узкой точкой зрения, с которой мы наблюдаем ее, и стараемся поместиться так, чтобы исключить это искажение, – так, чтобы наблюдать то, что в самом деле есть. Но это тщетное стремление. Куда бы мы не поставили нашу камеру, фотография необходимо оказывается двумерным изображением, искаженным соответственно законам перспективы: никогда нет точного сходства с самим предметом»⁶²⁴. Естественно, строки «Как глаз на расплывающийся мир / Свободно налагает перспективу» (Т. 2. С. 50) не отличаются научной точностью и их идейная ценность в контексте стихотворения не самостоятельна, однако обращение Волошина к подобному материалу подтверждает тезис о заданности его поэзии на научную идею. Вместе с тем Волошин высказывает уверенность в том, что мысль человека ограничена: наши научные знания лишь упрощенные схемы истинного положения вещей (ср.: «Мы, возводя соборы космогоний, / Не внешний в них отображаем мир, / А только грани нашего незнания» // Там же).

Вопрос о научном прогрессе обозначился как входящий в круг интересов Волошина в 1907 г. В статье «О теософии» (1907) он пишет: «Характерно то, что все открытия науки, все приложения великих сил – пара, электричества и взрывчатых веществ, найденных на процветание человечества, – все они послужили больше на зло и на порабощение человека, чем во благо его. Это происходит от нарушения равновесия между властью и нравственными законами»⁶²⁵. Таким образом, научные открытия связаны для поэта с категориями этики и даже политики, что отсылает нас к трактату Ж.-Ж. Руссо «Рассуждение о науках и искусствах» (1750).

Наука рассматривается Волошиным и с точки зрения *соотношения рационального и иррационального* знания. Из наброска Волошина:

⁶²⁴ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 656.

⁶²⁵ Волошин М.А. О теософии // Наука и религия. 1990. № 2. С. 31.

«Содержание науки и магии тождественно, но подход различен. Что для дневного знания является математической, или физиче<ской>, или химич<еской> формулой, то для магическ<ого> познания является живой волей персонифицирован<ного> в лице духа и отношение с ним является договором, пактом»⁶²⁶. Эти мысли были развиты в другом стихотворении цикла «Путями Каина» – «Магия» (1923), в котором идет речь о присутствии в нашей жизни сил сверхчеловеческих, управляющих стихиями. В древности людям были доступны подлинные обличья этих сил. Их нельзя было контролировать, но можно было заключить с ними договор с помощью магии: «Когда, разъятые / Потом сознанием, силы / Ему являлись в подлинных обличьях / И он вступал в борьбу и договоры» (Т. 2. С. 13). Проблему узнавания истинных ликов стихий актуализирует герой, ослепленный светом дневного сознания: «Когда от довременных снов / Очнулся он к скупому дню, ослеп / От солнечного света и утратил / Дар ясновидения» (Т. 2. С. 14). Наука же предстает как разоблачение природы, которое без уважения приводит в мир «тысячелетия рабства и насилий» (Т. 2. С. 15).

Итак, художественное наследие Волошина безусловно тяготеет к оккультизму и мистике. В 1922 г. политический редактор К.Н. Лаврова отзывается о поэтической книге «*Selva Oscura*» (1910 – 1914): «У Волошина есть и мистика, но какая-то трезвая, скорее – прием, нежели мироощущение»⁶²⁷. Волошин-теоретик понимает рациональное начало как второстепенное, Волошин-поэт отдает должное интеллекту вплоть до поэтизации научности содержания произведения, но в сочетании с бессознательным, иррациональным.

⁶²⁶ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 645.

⁶²⁷ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 478.

3.2.2. Мысль как организующее начало текста («Путями Каина»)

Работа Волошина над замыслом всего поэтического цикла «Путями Каина»⁶²⁸, в который входит стихотворение «Космос», свидетельствует о последовательном отборе основных тезисов. Мы уже установили, что идеи многих стихотворений («Кулак», «Меч», «Порох», «Пар») были высказаны Волошиным еще в своих статьях второй половины 1900-х гг. и ко времени создания цикла подверглись изменениям. Более того, Волошин составил план цикла, отражающий его главные идеи.

«Эволюция, как приспособление, и эволюция, как бунт. Приспособившийся понижается до уровня среды. Мятежник пересоздает себя, делая среду нужную для жизни, своим внутренним достоянием. Истинная революция есть бунт против законов природы»⁶²⁹. Эти идеи отражены в первом стихотворении цикла, к которому мы уже обращались в предыдущих параграфах, – «Мятеж». Название выдвигает на первый план центральный образ – мятеж, бунт. Если тематический план во многом связан с социальной позицией: человек и среда, то в поэтическом тексте мятеж осмысливается преимущественно с философских позиций как основа мироздания, условие духовного развития человека, поднимающегося по ступеням выше; выбирается путь бунта, а не приспособления. Пересоздавая себя, мятежник борется против законов самой природы, но в этом и есть истинная революция. Именно революция, а не эволюция.

Пункты «Бунт позвоночного: мя<те>жник уносит в себе жизненную среду древнего океана (кровь)»⁶³⁰ и «Бунт человека – употребление огня,

⁶²⁸ В нашей работе мы уже отмечали вольное обращение Волошина с библейскими и античными образами. Допускаем, что в отношении Волошина к Каину учтена ересь секты каинитов. Так, в посвященной Л. Андрееву статье «Некто в сером» (1907) Иуда назван «самым высоким, самым сильным и самым посвященным из всех учеников Христа» (Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1., С. 173), поскольку он своим предательством по воле Бога принял на себя грехи мира и всеобщую ненависть. На наш взгляд, этому созвучно следующее высказывание Волошина: «Христианские ереси создавали трогательнейшие культы в честь отверженцев Библии – Каина и Иуды, утверждая в них великий закон жертвы» (Волошин М.А. Леонид Андреев и Федор Сологуб // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1., С. 100).

⁶²⁹ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 641.

⁶³⁰ Там же.

которое выставляет человека из звериного стада»⁶³¹ отражены в следующем стихотворении цикла – «Огонь» (1923). Оно развивает тезис о происхождении человека от животных, но в оккультном ключе (тело как свиток забытых знаний; память крови и ее связь с океаном), а не дарвинистском. Именно огонь создает человека, однако образ огня имеет амбивалентный характер («Есть два огня: ручной огонь жилища, / <...> / И огонь поджогов и пожаров» // Т. 2. С. 11) и сочетает различные культурные пласты (Прометей, весталка – культура античности; Агни, Ригведы – индийская культура, блудница, алтарь, Бог – христианство), что не отражено в плане, как и важное для Волошина понимание огня как создателя семьи. Огонь не только друг и враг человека, орудие развития, но сама суть человека. Если в стихотворении на первый план выходит символ огня, то тезисы скорее развивают доминирующую идею бунта.

Тезис «Отношение человека к природе: магическое и научное познание мира. Всякое новое знание и всякая новая сила, не уравновешенные отречением от личных выгод, становятся источником всяческих бедствий и катастроф»⁶³² воплощен в стихотворении «Магия» (1923), к которому мы уже обращались. Здесь же лишь отметим, что этический аспект проблемы познания присутствует в обоих случаях.

Модификация тезиса «Орудия разрушения и производства как создатели правовых норм» завершает «Магию»: «Законы жизни вписаны не в книгах, / А выкованы в дулах и клинках, / В орудьях истребления и машинах» (Т. 2. С. 16), хотя очевидно, что поэтические строки вновь более философичны в сравнении с планом. Законы жизни – законы всего мироздания, а не только совокупность норм, призванных контролировать общественное устройство. Тем не менее, и эта фраза, и последние строки «Магии» представляют собой тезис, который иллюстрируется и

⁶³¹ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 641.

⁶³² Там же.

развертывается Волошиным далее в тексте плана и поэмы соответственно, таким образом, они играют одинаковую роль – генерирующую.

Стихотворению «Кулак» (1922) соответствует пункт «Каин как зачинатель материальной культуры. Культура и мораль кулачного права»⁶³³. Разумеется, приведенная сентенция не отражает всего свода идей, рожденных историей о Каине. В стихотворении через образ Каина звучат мотивы некровного братства, преемственности по отношению к первоубийце лозунга Великой Французской революции.

«Культура меча и ее моральная история. Культура Пороха. Культура Пара. Культура взрыва»⁶³⁴ – не тезисное, но тематическое обозначение стихотворений «Меч» (1922), «Порох» (1922) и «Пар» (1922), которые мы уже анализировали. К образу взрыва Волошин обратился в других стихотворениях поэтического цикла (стихотворения расположены по очередности в цикле: «Магия» (1923), «Машина» (1922), «Бунтовщик» (1923), «Война» (1923)).

В тезисе «Машина и ее социальные и философские последствия. Машина и война. Машина и государство»⁶³⁵ также перечисляются темы стихотворения «Машина» (1922), в котором образ из заглавия осмыслен как новое божество, поработившее человека. Следующее стихотворение цикла – «Бунтовщик» (1923) – продолжает развивать идеи «Мятежа» и представляет антитезис «Машине», описывая героя, противостоящего порядку рабства и потребления, созданному машиной. В «Войне» (1923) акцентируется внимание на роли машины в «исступлении» мира, однако сам человек – виновник разрухи, ему и «среди пустынь не доставало места» (Т. 2. С. 43).

Тезис «Государство как система монополий. Монополия крови, воспитания, воровства, обмана и правды. Смысл буржуазных революций»⁶³⁶ представлен сводом социальных мотивов в стихотворении «Государство»

⁶³³ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 641.

⁶³⁴ Там же.

⁶³⁵ Там же.

⁶³⁶ Там же.

(1922). В «Левиафане» (1915) те же идеи и образы (сравнение чудовища с желудком, людей с пищеварительными бактериями и др.) реализованы в метафорически-философском ключе. В то же время левиафан – это символ самого мироздания, а не только аллегория государства. Через этот образ Волошин выражает идеи преобразования зла любовью, понимания темных начал как части мироздания, которые неоднократно встречаются в его творчестве, однако не отмечены в плане. Синтез христианских мотивов с философско-этическими установками Волошина отражается и в стихотворении «Суд» (1915). Основой «Левиафана» является соединение сюжета об Иове, в «Суде» мы встречаем интерпретацию библейского пророчества о конце мира, когда восстанут мертвые и предстанут перед Богом для суда, но Страшный Суд для Волошина – суд над самим собой.

Следующие пункты плана:

«Человек сам создал себе ту среду, в которой он больше не может дышать: эта среда – машинная культура.

Социализм как приспособление к этой среде.

Пути мятежа: бунт против формул буржуазной свободы, бунт против заработной платы, против справедливости, против собственности, против благодарности.

Очагом будущей социальной семьи станет взрыв, и земля – очагом вселенной»⁶³⁷.

Они, как и последний тезис «Пути грядущей культуры: мы используем силы разложения мертвой природы, будущее человечество найдет их в созидających силах роста природы органической»⁶³⁸, находят свое воплощение в разных стихотворениях цикла («Магия», «Машина», «Бунтовщик»). Так, бунтовщик выступает против благодарности: «Все погашается возвратом? / Торгаши! / Вы выдумали благодарность, чтобы / Поймать в зародыше / И удушить добро?» (Т. 2. С. 37).

⁶³⁷ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 642.

⁶³⁸ Там же.

«Космос» (1923) посвящен следующей тематике, зафиксированной в плане: «Эволюция космогоний: Каббала, Вавилон, Греция. Христианство, материализм, теория относительности»⁶³⁹. В цикле оно стоит на одиннадцатом месте между «Войной» и «Государством», в плане – предпоследнее.

Чтобы проследить развитие мысли Волошина и понять смысл изменения и дополнения изначального плана, необходимо учесть и ранний вариант композиции: «“Пролог” (позднее – “Мятеж”), “1. Огонь”, “2. Кулак”, “3. Магия”, “4. Меч”, “5. Пар”, “6. Порох”, “7. Машина”, “8. Война”, “9. Распад”, “10. Государство”, “11. Наука”, “12. Пророк” (позднее – “Бунтовщик”), “13. Левиафан”, “Эпилог” (позднее – “Суд”))»⁶⁴⁰.

Изменение названий первого и последнего стихотворений на соответствующие содержанию свидетельствует о желании Волошина сделать части своего произведения более самостоятельными. Первоначальный вариант, с одной стороны, служил для поддержания единства цикла, определяет его структуру. С другой – в первоначальном варианте модифицирована христианская концепция линейного времени: со Слова мир начинается – и заканчивается Страшным Судом. Для Волошина мятеж – импульс для развития, а суд творится человеком над самим собой. Отказ от названий, способствующих выстраиванию четкой композиции (например, «Пролог», «Эпилог») приводит к мысли, что Волошин в итоге рассматривал «Путями Каина» как поэтический цикл, а не как поэму, хотя встречаются оба жанровых обозначения.

Проблема разграничения этих жанров стала предметом исследования многих литературоведов. А.В. Сапогов отмечает, что цикл – это жанровое образование «между тематической подборкой стихотворений и лирической, бессюжетной поэмой»⁶⁴¹. А И.В. Фоменко называет цикл типом контекста,

⁶³⁹ *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 2. С. 642.

⁶⁴⁰ Там же.

⁶⁴¹ *Сапогов В.А.* Цикл // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 8. М.: Советская энциклопедия, 1975. С. 399.

так как «отношения между отдельным стихотворением и циклом можно в этом случае рассматривать как отношения между элементом и системой»⁶⁴². Следуя терминологическим определениям терминов «поэма» и «цикл» в словаре «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий», мы также имеем основания рассматривать «Путями Каина» как поэтический цикл, а не поэму. В словаре дается следующее определение поэме: «стихотворный жанр, одна из средних форм эпики (по распространенному мнению – лироэпическая; с точки зрения Бахтина – романизованная)»⁶⁴³. Далее поэма рассматривается в диахронии преимущественно с точки зрения развития героя. Применительно к «Путями Каина» такая характеристика возможна, если в качестве героя мы возьмем цивилизацию, человечество в целом. Цикл же – «группа произведений, составленная и объединенная автором по тем или иным принципам и критериям <...> и представляющая собой своеобразное художественное единство»⁶⁴⁴. Обязательными являются авторское заглавие и устойчивость текста в нескольких изданиях, что применимо к циклу стихотворений Волошина. «В действительности отдельные произведения, включенные в цикл, сохраняют свою самостоятельность и вне его»⁶⁴⁵. Тем не менее, все стихотворения объединены темой развития материальной культуры человечества и группой проблем, к которым Волошин обращается неоднократно в разных стихотворениях цикла.

Об увеличении степени самостоятельности стихотворений говорит и то, что не каждый пункт разобранного плана соответствует отдельному стихотворению. Волошин явно предпочел идейное единство цикла композиционному. Замена же названия «Пророк» на «Бунтовщик», во-первых, адекватна содержанию стихотворения, герой которого не стремится стать вероучителем-пастырем, чтобы создать свое «стадо», а говорит о

⁶⁴² *Фоменко И.В.* Лирический цикл. Становление жанра, поэтика. Тверь: Твер. гос. ун-т., 1992. С. 28.

⁶⁴³ *Тамарченко Н.Д.* Поэма // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 181.

⁶⁴⁴ *Дарвин М.Н.* Цикл // Там же. С. 291.

⁶⁴⁵ Там же. С. 292.

необходимости сеять сомнения и противоречия; во-вторых, делает не столь явной аллюзию на «Пророка» Пушкина. Волошин стремится подчеркнуть независимость своих идей.

«Распад» и «Наука» не были написаны, хотя последняя подходит под последний пункт плана. Идея распада, разрушения, катастрофы пронизывает весь цикл, а трактовка Волошиным научного знания содержится в стихотворении «Магия».

Последовательность «кулак» – «магия» – «меч» – «порох» – «пар» отражает этапы развития человеческого общества: кулак – первобытный строй, магия – первые верования и т.д. Идея поступательного развития общества – отнюдь не первичная тема цикла; речь скорее идет об изменении оружия. В его концепции кулак, меч и порох противопоставлены друг другу, а магия – антитеза науке, поэтому поэт переставляет местами стихотворения «Кулак» и «Магия». Это же объясняет перемену местами «Пара» и «Пороха». Введение стихотворения «Бунтовщик» как антитезиса к «Машине» аргументировано выше.

Идеи поэмы «Космос» присутствуют в плане, но как отдельное произведение оно в план оно не включено, хотя и передает важную идею об относительности нашего знания и восприятия мира, вводит категории истинного/ложного, иррационального/рационального.

Особо следует обратить внимание на то, что стихотворения онтологического и притчевого характера («Левиафан» и «Суд») Волошин располагает в конце цикла, перенося свои идеи и убеждения – политические, социальные, творческие, философские – в бытийный план.

3.2.3. Метатекст как модус познания («Рождение стиха»)

Осмысление путей рождения образа – аспект гносеологических исканий Волошина. Стихотворение «Рождение стиха» (1904) представляется нам заслуживающим отдельного анализа. Его содержание посвящено

созданию стихотворного произведения, что придает тексту специфику метатекста.

«Рождение стиха» в первую очередь вызывает в памяти знаменитое стихотворение Бальмонта «Я – изысканность русской медлительной речи...» (1901). Объединяет их не только центральный образ стиха, но и композиция: череда внешне не связанных образов, которые оказываются в итоге характеристиками стиха. Посвящение стихотворения Волошина Бальмонту⁶⁴⁶ подтверждает необходимость учитывать связь этих стихотворений. Однако между ними существует и принципиальная разница. Бальмонт стремится перечислить качества русского стиха через метафоры. Анненский в статье «Бальмонт-лирик» (1904) отмечал исконную свободу его стиха как мысли, не принадлежащей никому, его неподчиняемость и изысканность, стремление стать самой природой⁶⁴⁷. Волошина занимает не характеристика русской речи, а сам процесс рождения стиха.

Стихотворение М. Волошина «Рождение стиха» построено на парадоксах, оксюморонах, разрушении привычных образных связей, что явилось отражением впечатления от ноябрьского вечера 1903 г.: «Башни и соборы силуэтами висели в воздухе. По реке и по густо-красному небу тянулись клубы морозного дыма и тишина. Вися в пространстве без линий, поблескивала красным и зеленым – жидким светло-зеленым Москва-река. И в душе была такая темная апрельская певучесть. Во мраке вспыхивали попарно рифмы и созвучия, как влюбленные светящиеся жучки в Апеннинах. Потом начинали тянуться длинные волокна ползучего ритма»⁶⁴⁸. 28 (15) января 1904 г. он послал М.В. Сабашниковой текст стихотворения. Туманный вечер на реке стал творческой подсказкой.

⁶⁴⁶ Поэты хорошо знали друг друга: «Дружеское и профессиональное общение Волошина с Бальмонтом <...> Е.А. Бальмонт вспоминает, что “разность взглядов и вкусов – Макс принадлежал к латинской культуре, изучал французских живописцев и поэтов, а Бальмонт был погружен в английскую поэзию, переводил Шелли, изучал Э. По – не мешала их сближению”. Этому сближению Волошин-поэт немало обязан. Музыкально-фоническое построение бальмонтских стихов, их звуковая живопись – все это не было чуждо поэтическому вкусу молодого писателя». *Пинаев С.М.* Близкий всем, всему чужой... Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте серебряного века. С. 28 – 29.

⁶⁴⁷ *Анненский И.Ф.* Бальмонт-лирик // *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 93 – 122.

⁶⁴⁸ *Волошин М.А.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 445.

Приведем фрагмент стихотворения: «В душе моей мрак грозовой и пахучий.../ Там вьются зарницы, как синие птицы.../ Горят освещенные окна.../ И тянутся длинные, / Протяжно-певучи / Во мраке волокна.../ О, запах цветков, доходящий до крика! / Вот молния в белом излучьи... / И сразу все стало светло и велико... / Как ночь лучезарна!» (Т. 1. С. 32).

Место рождения стихотворения – «В душе моей» (ср. с текстом письма: «<...> в душе была»). Словосочетание поставлено в сильную позицию – это не только начало строки, но и всего стихотворения. Состояние души экстремально: «мрак грозовой и пахучий». Автор описывает природу перед грозой: темнеет, надвигается туча, в воздухе пахнет грозой. Мрак, упоминаемый и в письме, и в тексте стихотворения, недолго окутывает душу лирического героя, появляются яркие мерцающие огни. Это «вьются зарницы» – метафорическое обозначение молний, сравнение которых с птицами усиливает ощущение внезапности, порыва, мерцания. Другой источник света – окна, через них в душу прокрадывается мир людей, тогда как в первых двух строках стихотворения превалировали природные образы: темнота, окутывающая природу перед грозой, синие всполохи, напоминающие птиц. Одно семантическое поле текста (природа, предметность) трансформируется в другое, доминирующее (творческий акт): реальный туманный вечер на Москве-реке преобразуется в грозу рождения рифм и созвучий, а светящиеся жучки заменяются проблесками молний-птиц.

В последующих строках образы усложняются, объединяя в себе характеристики разных сфер. Так, длинные волокна «протяжно-певучи». Эти же «волокна» упоминаются и в строках письма, они являются метафорическим обозначением ритма. Лексемы «тянутся», «длинные», как правило, связаны с *пространством*; «протяжный», «протяженный» – этими словами обозначен переход из области пространства в область *звуков*, так как используются для описания и того, и другого; «певучий» уже только звуковая характеристика. Таким образом, Волошин на уровне лексической

сочетаемости показывает «переход» качеств одного предмета (волокон) из сферы пространства в область звуков. То же самое мы наблюдаем в следующей строке: «О, запах цветков, доходящий до крика!» Обоняние позволяет чувствовать аромат цветов, но Волошин сразу переносит читательское восприятие в область звука. Запечатлен момент рождения еще не стиха, но звука как образа внутреннего мира. «Громкость» крика отмечена восклицательной конструкцией. Эмоциональную и бытийную значимость звука подчеркивает А. Белый: «<...> только словесный фейерверк, возникающий на границе двух не переступаемых бездн, создает иллюзия познания; но это познание – не познание, а творчество нового мира в звуке. Звук сам по себе неделим, всемогущ и неизменяем»⁶⁴⁹ («Магия слов»; 1909).

Следующий уровень творческого воплощения – *слово*. В нескольких строках Волошин показывает, как образы через рецепцию души становятся «слышимыми», воплощаются в слове. Белый в названной выше статье рассуждает о таинственной связи слова, внешнего мира и мира души: «Слово создает новый, третий мир — мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня положенного мира, внутри меня заключенные; мир внешний проливается в мою душу»⁶⁵⁰. Эти мысли А. Белого близки Волошину. В наброске «III О Л.Н. Толстом» (б/д) читаем: «Во внутреннем Я человека происходит непостижимое таинство творчества, состоящего в том, что все существующее вне нас как вещество, как плоть, расплывается: вещество становится чистой своей формой, предмет или существо – своим именем»⁶⁵¹. Таким образом, Волошин признает непостижимость рождения образа, но вполне рационально объясняет образ как итог развоплощения предметности. В приведенном фрагменте мы видим опознание модальности творчества в мире сверхчувственного.

⁶⁴⁹ Белый А. Магия слов. С. 136.

⁶⁵⁰ Там же. С. 132.

⁶⁵¹ Волошин М.А. III О Л.Н. Толстом // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2. С. 696.

С одной стороны, обоих поэтов, выступающих в качестве теоретиков искусства, интересует процесс перевоплощения предмета в слово, причем происходит это в душе, не мысленно, не как следствие интеллектуальных усилий. Это заключение подтверждается и ранней статьей А. Белого «Эмблематика смысла» (1904): «Удачно созданным словом, – пишет он, – я проникаю глубже в сущность явления, нежели в процессе аналитического мышления; мышлением я различаю явление; словом я подчиняю явление, покоряю его; творчество живой речи есть всегда борьба человека с враждебными стихиями, его окружающими»⁶⁵². С другой – сам процесс, происходящий в душе творческой личности, поддается объяснению как модальность не столько объективная, сколько субъективная: слово «удачно созданное».

С появлением молнии все освещается, становится «светло и велико», а ночь характеризуется как «лучезарная». Читатель словно стоит вместе с лирическим героем, наблюдая грозу «рождения». Непосредственность впечатлений усиливается конструкцией с указательной частицей «вот».

Совершен переход с фонетического уровня на лексический. Слова «танцуют», чтобы найти идеальную пару и «вспыхнуть», появляются *словосочетания*. Они нужны, чтобы облечь в форму «видения», образы, находящиеся глубоко в сознании. Метафора «со dna лабиринта» указывает на такие качества сознания как его запутанность, сложность (отсюда лабиринт) и глубина. «Недра сознанья» мы относим к мышлению и восприятию, где сублимируются факты реальности (в данном случае описанный выше вечер).

Из соединения слов и видений (преображенных фактов реальности) рождается *стих*. Само рождение – органического характера: стих «расцветает цветком гиацинта». Чистота и невинность всякой новой жизни (и стихотворения в том числе) подчеркнута эпитетом «белый». Ряд эпитетов, завершающий стихотворение, характеризует стих (преображенную предметность, данность) с позиции органов чувств: «холодный» –

⁶⁵² Белый А. Эмблематика смысла. Предпосылки к теории символизма. С. 431.

тактильные ощущения; «душистый» – запах, обоняние; «белый» – цвет, зрительное восприятие. Так Волошин возвращает нас к идее синтеза. Тропы (метафоры, эпитеты) использованы исключительно в поэтическом тексте, но не в эпистолярном, хотя стиль письма отвечает критериям художественности. Этот же факт позволяет говорить об усложнении смысловой структуры стихотворения по сравнению с фрагментом письма, в котором Волошин еще не ассоциирует начало грозы с рождением стихотворения.

Особого внимания заслуживает ритмическая и интонационная стороны стихотворения в сопоставлении со стихотворением Бальмонта. И.Ф. Анненский так характеризует «Я – изысканность русской медлительной речи...», называя его «пьесой»: «Наконец о размере. Изящно-медлительный анапест, не стирая, все же несколько ослабляет резкость слова я, поэт изысканно помещает его в тезис стопы. К тому же анапесты Бальмонта совершенно лишены в пьесе сурового характера трагических пародов, которые смягчались у греков танцем, – и среди пестрого и гомонящего царства переплесков, раскатов, переключек и самоцветных камней стих, как душа поэта, храня свой ритм, движется мерно и медленно меж граней, которые он сам же себе изысканно начертал, по четырем аллеям своего прямоугольного сада, двум длинным и двум коротким»⁶⁵³. Стихотворение Волошина написано амфибрахием (двух- и четырехстопным). Трехсложные размеры создают напевность, которой и добивались поэты. Отказ Волошина от строфического деления связан с желанием отразить «рождение» стиха как непрерывный процесс.

Интонационная и пунктуационная структура стихотворения характеризуется семикратным многоточием и двукратным использованием восклицательного знака. Хаотичная композиция «Рождения стиха» противоположна строгой гармонии стихотворения Бальмонта: парной рифмовке и единообразного чередования четырех- и двустопного анапеста.

⁶⁵³ Анненский И.Ф. Книги отражений. С. 100.

Туманный вечер – импульс, порождающий текст, но само стихотворение не калька с действительности. «Рождение стиха» мы рассматриваем как метафорическую реализацию главных положений концепции творчества Волошина: 1) творческое перевоплощение сублимированных в бессознательном фактов реальности; 2) синтетическая направленность поэзии Волошина.

3.2.4. Понятия «мастер» и «подмастерье» («Подмастерье»)

В нашей работе мы неоднократно обращались к стихотворению «Подмастерье» (1917). В поэтической эстетике Волошина мастерство соотнесено с оккультными интенциями. Фактически оно представляет собой поэтический манифест концепции творчества Волошина. Он сам так характеризует это стихотворение: «“Подмастерье” и есть по замыслу стихотворение *дидактическое* и написано, и обработано как таковое. Оно написано вполне по тому рецепту, который в нем изложен: “Речение, в котором все слова притерты, пригнаны и сплавлены... становится лирической строкой...” <...>. Я вовсе не “переделывал” мою прозу в стихи: я просто ее продолжал обрабатывать и чеканить до тех пор, пока она не стала стихом»⁶⁵⁴. В этом высказывании принципиальными нам представляются следующие положения: 1) дидактическая направленность стихотворения; 2) выражение в самом стихотворении формулы его написания; 3) шлифовка собственных прозаических текстов до поэтических.

Остановимся на последнем пункте. Сопоставление прозаического и поэтического наследия Волошина дало нам основания утверждать первичность прозаического текста (статья, письмо, запись в дневнике, тетради для выписок) по отношению к поэтическому. В литературно-критических статьях Волошин не затрагивает проблему обработки материала в этом аспекте, главным ему представляется донести идею о возможности

⁶⁵⁴ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 506.

переработки материала (слова, текста, идеи) другими писателями ради его обогащения и развития. Волошин актуализирует не «переработку» текста, а возведение его на высшую ступень – поэтическую, когда фраза становится наиболее емкой, совершенной.

Само название стихотворения вводит тему творчества как ремесла, а не как теургии, священнодействия. Близкое акмеистскому понимание творчества как мастерства очевидно и в другом заглавии того же стихотворения «Путь ученичества»⁶⁵⁵. Мотив ремесла, строительства реализуется в стихотворении Волошина и коррелирует с главными постулатами манифестов акмеизма. Акмеистская апология архитектуры противоположна апологии музыки в эстетике символистов. О. Мандельштам в «Утре акмеизма» (1912) пишет: «Акмеизм – для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы» (Т. 1. С. 216). Подмастерье предстает как кузнец, чеканщик монет, гранильщик камней. Ему противопоставлен лирик, чьи слова «широкие и щедрые» (Там же). Эта антитеза проецируется на отношения символистов и акмеистов: «Молодым противникам мистицизма “теургов” был ближе курс Анненского, который в журнальной передовице противопоставил “святилищу” Аполлона его “мастерские”, а в обзоре “О современном лиризме” (1909) оценил символизм не как жизнестроительную истину, а как блестящую, но уже угасающую литературную школу»⁶⁵⁶.

Тезисы акмеистов о строительстве стиха и низложении поэта-теурга до ремесленника были близки Волошину, однако его понимание слова не соответствовало тому, что Мандельштам в своей статье называл «слово как таковое». Не к кларизму М. Кузмина («О прекрасной ясности», 1910) стремится Волошин, описывая путь Слова («Из глубины молчания родится / Слово, / В себе несущее всю полноту сознания, воли, чувства» // Т. 1. С. 217),

⁶⁵⁵ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 506.

⁶⁵⁶ Корецкая И.В. Акмеизм: [Русская литература на рубеже XIX и XX веков] // История всемирной литературы: В 8 томах. Т. 8. М.: Наука, 1994. С. 107

а к осознанию пути подмастерья, который позволяет достичь такого Слова: «Чтоб научиться чувствовать / Ты должен отказаться / От радостей переживаний жизни, / От чувства отрешиться ради / Сосредоточья воли / И от воли – для отрешенности сознания» (Там же). Этот отрывок отсылает нас не к теории акмеизма, а скорее к оккультным идеям теософских книг «Свет на пути» (1885), «Голос безмолвия» (1889), с которыми Волошин знакомился в 1905 г.⁶⁵⁷

В то же время мотив отречений, через которые должен пройти подмастерье, является развитием идеи, встречающейся у акмеистов, но высказанной еще И. Гёте. Мандельштам завершает «Утро акмеизма» восхвалением Средневековья, которое «обладало в высокой степени чувством граней и перегородок»⁶⁵⁸, и призывает учиться носить «оковы бытия». Волошин в стихотворении подает эту идею скорее в духе Гёте: «Для ремесла и духа – единый путь / Ограничение себя» (Т. 1. С. 216). В стихотворении «Природа и искусство» (1800) Гёте постулирует меру как одно из условий искусства: не существует свободы без закона. Уместно вспомнить рассуждения Волошина о каноне и индивидуальном творчестве, о «тюрьме» как месте рождения творческой мечты в статьях «Индивидуализм в искусстве» (1906), «Чему учат иконы?» (1914). У Гёте также звучит мысль о мастерстве, путь к которому в искусстве лежит через меру. Тем не менее, и в этом случае Волошин использует понравившуюся ему мысль, или даже форму мысли как оболочку для запечатления собственного содержания. Самоограничение – это путь подмастерья, ученика, но не мастера.

Продолжая анализировать образ слова в стихотворении, его смысловые связи и систему идей, связанных с ним, мы обнаруживаем новые уровни культурных коннотаций. Уже выявленные оккультные идеи, творческие установки Гёте, акмеистов можно дополнить христианским контекстом. Божественное Слово, что было в начале всего, призвало к бытию все сущее и

⁶⁵⁷ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 506.

⁶⁵⁸ Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Арт-Бизнес Центр, 1993. С. 179.

скрыто в вещах и тварях: «Что всюду – и в тварях, и в вещах – томится / Божественное Слово, / Их к бытию призвавшее» (Т. 1. С. 218).

Однако и этот источник образов не столь однозначен. В конспекте Волошина, посвященном идеям неоплатоника Порфирия, читаем: «Словом, которое есть земное тело мысли, мы можем осязать дорогу перед собой, и мгновение, осознанное словом, становится частью нашего астрального тела»⁶⁵⁹. В контексте этой фразы проясняются следующие строки стихотворения: «Что ты не сын земле, / Но путник по вселенным, / Что солнца и созвездья возникали / И гибли внутри тебя» (Там же). Тело, плоть соотносится с землей, астральное тело – с космосом; открывая истинные имена вещей, мы вбираем их в себя. Дух человека разодран миром на части, которые он должен собрать и вобрать в себя: «Знаки, / По которым ты вспоминаешь самого себя, / И волокно за волокном собираешь / Ткань духа своего, разодранного миром» (Т. 1. С. 218). Та же мысль разъясняется Волошиным в статье «Макбет зарезал сон»⁶⁶⁰ (1904): «Победа над мгновением совершится тогда, когда человек *вспомнит* историю человечества и вселенной из себя, прочтет их в своем собственном теле, в безднах своего бессознательного»⁶⁶¹. Именно из этого молчания – немоты бессознательного – и поднимается Слово.

Ключевой тезис концепции творчества – возвращение в момент творчества сублимированных в бессознательном фактов реальности, а здесь и сверхреальности – воплощен в «Подмастерье» фразой и короткой, и емкой одновременно: «Из глубины молчания родится / Слово» (Т. 1. С. 217). За метафорой «глубина молчания» скрываются бездны бессознательного, а

⁶⁵⁹ Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 507.

⁶⁶⁰ Первый раз напечатано под заглавием «Магия творчества» («Весы», 1904, № 11). Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 813. М.В. Михайлова акцентирует внимание на другом важном аспекте этой статьи: «Ведь неслучайно у прозорливейшего М. Волошина есть статья “Магия творчества” (1904), в которой он всерьез рассуждает о том, что если бы некоторые ужасы современности были описаны в литературе, их могла бы избежать действительность». Михайлова М.В. Так горят рукописи или нет? // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Третьей Международной научной конференции: Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 4 – 5 декабря 2008 г. / Ред.-сост. С.И. Кормилов. М.: МАКС Пресс, 2008. С. 384.

⁶⁶¹ Волошин М.А. Макбет зарезал сон! // Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 466.

«Слово» вызывает весь комплекс культурных ассоциаций, о котором мы говорили выше.

Образ Божественного Слова, источником которого становятся и христианские, и античные тексты, помогает человеку вспомнить самого себя, продолжить свое духовное развитие, делает подмастерье Мастером, а также возвращает читателя к теме творчества и поэзии, назначение которой «Изназвать / Всех духов» (Там же). Эту цель Волошин называл еще в «Предварении» к сборнику «Иверни» (1918): «Во всех вещах и явлениях мира пленено то божественное слово, которое их вызвало к бытию. Цель поэзии: найти его: угадать подлинное имя каждой вещи, изназвать все явления, расколдовать вселенную»⁶⁶². Мистическое понимание Волошиным «Словесного, святого ремесла» (Т. 1. С. 216) опять же уводит его от акмеистов, не отрицавших мистическое содержание поэзии, но стремившихся его ограничить⁶⁶³.

Преодолевшему ступень Слова, вернувшему воспоминания об истинной сущности – имени – каждой вещи подмастерью открывается истина: «Когда поймешь, что Человек рожден, / Чтобы выплавить из мира / Необходимости и Разума / Вселенную Свободы и Любви» (Т. 1. С. 218). В этом можно усмотреть аллюзию на стихотворение Вл. Соловьева «Свет с востока» (1890), призывающего мир измениться, принести дух веры и любви, когда недостаточно силы разума и права. Однако Волошин выводит эту мысль из сферы историософии, распространяя ее на творчество и творение мира. Обретя себя и осознав эту цель, подмастерье становится мастером. Этот путь – духовное странствие («Ты будешь Странником...» // Т. 1. С. 217), ведущее поэта дорогами христианства (Ср. Бог сказал Каину: «Ты будешь изгнанником и скитальцем на земле» // Бытие, IV, 12), теософии («Твой дух дерзающий познает притяженья / Созвездий правящих и волящих планет» // Т. 1. С. 217), науки («Чтоб разум свой ожечь в плавильных горнах знанья» //

⁶⁶² Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. С. 506.

⁶⁶³ Мандельштам, ставя в пример мастеров Средневековья, отмечает, что к потустороннему надо относиться «с огромной сдержанностью». Мандельштам О.Э. Утро акмеизма. С. 179.

Там же) и искусства («Искусство живо – / Живою кровью принесенных жертв» // Там же).

Таким образом, «Подмастерье» наглядно иллюстрирует процесс «выплавления» новой идеи путем *синтеза* знаний и достижений других поэтов и философской, религиозной мысли. Так, постулаты акмеизма, причем подверженные значительной трансформации, являются основой лишь для подмастерья, ученика, они, как и идея Гёте о самоограничении искусства, только одна из ступеней, преодолев которые, поэт открывает не только Истину, но новые возможности искусства – преобразование всего мира.

Итак:

1. Поэтическое наследие Волошина дает основание для суждения о приоритетных «внешних» творческих импульсах: а) идея, концепция; б) факты реальности; в) чужой текст и свой текст.
2. Философско-идейные системы становятся материалом для синтеза и создания собственных концепций в литературно-критическом и поэтическом наследии Волошина. Ни одна из них не является доминирующей.
3. Идеи, почерпнутые Волошиным из различных культур и философских систем, являются импульсом для размышлений, часто на основе изначальной склонности к определенной идее, особенно этического и исторического характера.
4. В поэзии Волошина чужой текст, как и идея, играет роль творческого импульса. Часто модель создания поэтического текста предполагает не прямое перенесение чужого слова в качестве реминисценции, а проходит через этап вторичного переосмысления как фрагмент письма, статьи или записи, становясь таким образом «своим» словом. Поэтическое воплощение может произойти

непосредственно в то же время, однако, как правило, проходит несколько лет, прежде чем Волошин возвращается к этому фрагменту.

5. В лирике Волошина присутствует комплекс стихотворений, содержательным центром которых являются события, вызванные ими настроения, окружение, однако в большинстве случаев они лишь импульс, который побуждает поэта к созданию стихотворений, объединяющих образы, мысли самого Волошина и близких ему людей, или философов, или эстетических течений.
6. Факты действительности имеют значение не только для теоретических положений концепции творчества, но реализованы и в поэтической практике Волошина. Однако сублимация «документов» в бессознательное и их забвение – тезис принципиальный в теории – не подтверждается поэтической практикой самого поэта.
7. Создание большинства стихотворений предполагает синтез различных творческих импульсов.
8. «Внутренний» творческий импульс, связанный с бессознательным и иррациональным началом, заявлен Волошиным в его творческой концепции на уровне и литературно-критическом, и поэтическом, но попытки выявления его реализации в процессе создания стихотворения не дали положительных результатов.
9. Интеллектуальность поэзии Волошина связана с высокой концентрацией аллюзий на мифы разных народов, философско-этических установок учений, текстов других писателей, поэтов, критиков, а также научных знаний.
10. Стихотворения Волошина представляют собой поэтические философские очерки. Они отличаются горизонтальной логикой, то есть не последовательным развитием мысли, а возвращением к ней в разных вариациях. Ярчайшим примером являются «Пути Каина».

11. Философемы, нанизываемые на изначальную идею, и логически выстраиваемая концепция и составляют интеллектуальную доминанту в поэзии Волошина.
12. «Научность» поэзии Волошина, прослеживаемая при создании стихотворения, реализованная в отборе содержания для поэтических текстов, средствах художественной выразительности, не находит подтверждения в теоретических положениях его статей и на идейном уровне анализируемых стихотворений.
13. Синтез – ключевой принцип для концепции творчества и в поэтической практике Волошина.
14. Изменение композиции стихотворений в цикле «Путями Каина» связано с желанием Волошина сделать части своего произведения более самостоятельными. Первоначальный вариант служил для поддержания единства цикла, однако впоследствии он отказывается от названий, способствующих выстраиванию четкой композиции – например, «Пролог», «Эпилог». Таким образом, Волошин рассматривал «Путями Каина» как поэтический цикл, а не поэму, хотя встречаются оба жанровых обозначения.
15. Метатекст «Рождение стиха» метафорически реализует главные положения концепции творчества Волошина, а именно: творческое перевоплощение сублимированных в бессознательном фактов реальности и синтетическая направленность.
16. «Подмастерье» наглядно иллюстрирует процесс «выплавления» новой идеи путем синтеза знаний и достижений других поэтов, философской, религиозной мысли. Волошин использует такие постулаты акмеизма, как тезисы о строительстве стиха и низложении поэта-теурга до ремесленника, хотя подвергает их значительной трансформации, как и идею Гёте о самоограничении искусства. Тем не менее, они актуальны лишь для подмастерья, ученика. Это только одна из ступеней, преодолев которые, поэт

открывает не только Истину, но новую возможность искусства –
преобразование всего мира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Волошина многомерно и разнообразно. Оно синтезирует эстетические и этические идеи философских учений, достижения мысли классиков литературы и современников Волошина. Эта сложная многовекторность интеллектуальных исканий побуждает исследователей на поиски общих начал, законов и принципов, объединяющих разные сферы его творческих интересов.

Волошин проявил себя во многих гуманитарных дисциплинах (поэзия, критика, эссеистика, живопись), что мотивирует наше обращение к разным сторонам его творческой личности:

1. Волошин как критик и теоретик искусства выдвигает в статьях ряд утверждений о природе творчества, которые складываются в четкую систему.

2. Волошин как поэт творчески переосмысляет ключевые идеи собственной творческой концепции. В целом они коррелируют с положениями Волошина-критика.

3. По ряду позиций творческая практика Волошина входит в противоречие с идеями и выводами Волошина-теоретика.

Творческую концепцию Волошина мы рассматриваем в ее целостности и соотнесенности с поэтическим опытом.

Ключевые положения творческой эстетики в интерпретации Волошина сводятся к следующему:

1. Синтез бессознательного и сознательного реализуется в процессе погружения фактов реальности в бессознательное и последующего их возвращения в момент творчества. Реальность и внутренний мир писателя также конституируются этими параметрами. Бессознательное, по Волошину, также проявляет себя в народном творчестве, детских играх и сновидениях. Плодотворна модель сопоставления бессознательного и хаоса на основе их общих свойств: поглощения (в бессознательное погружаются «документы» реальности) и порождения (они же возвращаются из забвения в момент

творчества). Как и хаос, бессознательное бессловесно (см. статью Волошина «Женская поэзия») и является источником жизни. Хаос сравнивается с женским лоном, связан с Эросом, а бессознательное становится источником творческих интенций.

Конструктивно возможным и творчески плодотворным для Волошина является синтетический метод, отбор и реинтерпретация документов реальности. Волошин-критик имплицитно выражает свою приверженность синтетическому методу: в своих статьях он не называет *синтез* как ключевое понятие его творческой эстетики, однако именно синтетические интенции являются общим элементом выдвигаемых им положений. Так, он постулирует, что возможности бессознательного реализуются лишь путем *объединения* его с сознанием, реальностью. Совокупность творческих идей также преподносится им в подобном ключе: любой писатель может обратиться к творческим достижениям прежних веков, преобразуя идеи других эпох сообразно собственным творческим задачам. Иными словами, творческая личность *синтезирует* мысли и даже тексты предшественников. Волошин стремится к творчески плодотворному сосуществованию восточного и западного менталитета. Проблема культурного синтеза выявляется нами на материале статей «Скелет живописи» (1904), «Итоги импрессионизма» (1904), «Откровения детских игр» (1907), «Пути Эроса» (1907), «Осколки святых чудес» (1908), «Организм театра» (1909), «А.С. Голубкина» (1911), «Аполлон и мышь» (1911), «Константин Богаевский» (1912), «О возможных путях скульптуры» (1913), «Поэзия и революция» (1919). Изучив западную и восточную культуры, Волошин не заимствует их принципы, но *узнает* свое, то, что соответствует его собственному мировоззрению. Так, в Востоке его привлекает сенсуальность, отказ от индивидуализма, органичность связи «искусство – мир». Однако проблема индивидуализма рассматривается им и в связи со Средневековым искусством, с народным творчеством, а также воззрениями его современников, в частности Вяч. Иванова. Западный менталитет реализован

Волошиным в понимании творчества как создания нового (пусть и на основе мыслей и идей предшественников) и в использовании научных сведений.

Итогом эволюции категории любви, взятой в творческо-философском ключе, становится понимание ее Волошиным как универсального начала, преобразующего и созидającego. Именно через эту категорию к Волошину приходит осознание целостности мира. Любовь также характеризуется *гносеологическим* аспектом: творческую волю Волошин разлагает на две силы – любовь и познание.

Следующий этап творчества – сам творческий акт – отражен в поэзии Волошина. Волошин-критик не уделяет ему достаточно внимания, он актуализирует корреляцию творческого акта с актом понимания. Полагаем, что в работах Волошина высказаны идеи, актуальные для направления, которое впоследствии будет названо рецептивной эстетикой. Так, об особом историческом опыте читателя мы находим в работах Г.Р. Яусса, среди отечественных исследователей можно назвать Ю.М. Лотмана, рассуждающего о качественно различающихся культурных средах, которые через читателя актуализируют новые смыслы текста. Общеизвестно, что данные положения в их абсолютизированном варианте развиты Р. Бартом в его теорию о смерти автора. Создание текста и понимание текста располагаются на противоположных координатах оси творчества и уподобляются мужскому и женскому началам соответственно. Как для продолжения жизни эти два начала равно необходимы, так и в каркасе творческого «мироздания» Волошина акт творчества и рецепция функционально идентичны: создание нового мира, точки зрения, интерпретации.

Сублимация фактов реальности позволяет Волошину провозглашать отсутствие плагиата как литературного явления, так как факты преобразуются внутренним миром творца. Отметим, что документ реальности трактуется им широко и включает как события, впечатления, так и тексты других авторов, идеи философских учений. Следовательно, точное

или вариативное цитирование – это особенность творческой манеры поэта. Волошин перерабатывает чужой текст в свое слово. Для замысла стихотворения он может использовать и фрагмент из своей статьи, своего письма или записи «для себя». Яркие примеры цитирования встречаются в стихотворении «...И бысть в Берлине велий глас...» (1900), «Я верен темному завету...» (1910), «Фазтон» (1914), «Пещера» (1915), «Протопоп Аввакум» (1918). Автореминисценцией характеризуются «Девятнадцатый век» (1901), «К вам душа так радостно влекома...» (1910), «Над черно-золотым стеклом...» (1915), «Большевик» (1919), «Феодосия» (1919), «Путями Каина» (1922 – 1923).

2. На поэтическом уровне Волошин конституирует бессознательное как главный источник творчества. Однако внимание Волошина обращено на процесс создания стихотворения, которое для него ассоциируется с рождением. Он проливает свет на скрытые механизмы акта творчества. «Рождение стиха» (1904) содержит описание появления образа из бессознательного, его воплощение в словах, а в дальнейшем – в строках стихотворения.

Особая тема статей Волошина – поэтические ценности символизма и акмеизма. Оба течения становятся предметом критического осмысления Волошина, но, позиционируя себя как неореалиста, он не включает их в свою концепцию творчества, то есть их эстетические установки оказываются вне теоретических положений его эстетики творчества. Однако некоторые образы подвергаются поэтической реинтерпретации. В стихотворении «Подмастерье» (1917) отражена акмеистская идея построения стиха, акмеистская концепция поэта-ремесленника, а также дан восходящий к символизму образ поэта-теурга. Таким образом, Волошин-критик дистанцируется от символизма и акмеизма, обращаясь к ним как явлениям внешним, с другой стороны, Волошин-поэт использует идеи этих течений.

3. *Интеллектуальность* и «научность» поэзии Волошина предполагает синтез аллюзий на мифы разных народов, философско-этических установок

учений, текстов других писателей, достижений науки того времени, конфигурируется на содержательном и поэтическом уровнях при комплексном анализе стихотворений, однако они не осмысляются Волошиным как значимая часть его теоретических положений.

Не находит подтверждения в его личном поэтическом опыте волошинский постулат о доминанте бессознательного в процессе творчества. Идея – своя или чужая – проходит сознательную обработку на разных уровнях. Она, синтезируясь с идеями, почерпнутыми из иных источников, трансформируется в соответствии с задачами Волошина.

Бессознательное, источники творчества, цель творчества, ценностная иерархия автора, соотношение автора и реципиента, синтез – стержневые проблемы философии творчества, рассматриваемые Волошиным в статьях и лирике. Важными составляющими творческой концепции также являются плагиат, игровая сторона творчества, связь творческого, бессознательного и детских игр. Волошин отбирает не только идеи этического, эстетического, философского характера, но обращается к достижениям науки своего времени. Источником идей и образов для Волошина становятся Библия, античная мифология, работы Платона (428/427 – 348/347), Плотина (204/205 – 270), Порфирия (232/233 – 301/304), Лукреция (99 – 55), стоиков, антропософия Р. Штайнера (1861 – 1925), философия В. Соловьева (1853 – 1900). Как иллюстрацию поэтической рецепции философских учений мы использовали стихотворения «Сквозь сеть алмазную зазеленел восток...» (1904), венках сонетов «Lunaria» (1903 – 1913) и «Corona Astralis» (1909), цикле «Руанский собор» (1907), поэтических текстах «Гностический гимн Деве Марии» (1907), «Кровь» (1907), «Сатурн» (1907), «Солнце» (1907), «Она» (1909), «Ветер с неба клочья облак вытер...» (1917) и др.. Кроме античной культуры Волошин обращается и к мифам других народов. Например, идея реинкарнации, индийский эпос возникают в стихотворении «Я верен темному завету...» (1910).

Теоретические положения работ Волошина подчинены горизонтальной логике: автор возвращается к идее, факту, явлению, осмысливает их с разных позиций. Один и тот же вывод может быть реализован в разных жанрах: дневниковых записях, письмах, статьях и стихотворениях. Проведенный анализ поэтического цикла «Путями Каина» (1922 – 1923) позволяет проводить параллель с жанром философского очерка, который характеризуется горизонтальной логикой. В этом смысле произведения Волошина в жанровой сфере коррелируют с философскими очерками, примером которых могут служить «Опыты» (1580) М. Монтеня. Центральные образы статей и стихотворений Волошина, к которым он постоянно возвращается, описаны и проиллюстрированы в основной части нашей диссертации (человек, время, история, мораль). Главные же идеи, также подчиненные горизонтальной логике, – это бессознательное как источник творчества и тайного знания, дневное сознание, затмевающее истинное зрение, происхождение человека, мотив странничества, очищение мира через любовь.

Таким образом, систематизированные при рассмотрении критических и поэтических работ Волошина положения позволяют говорить о сложившейся концепции творчества, в которой выводы об источниках творческих импульсов соотнесены с собственно процессом создания текста и со спецификой его рецепции.

Исследование было бы не полным без поэтической практики Волошина, позволяющей выявить его творческий метод. Процесс реализации теоретических постулатов обнаруживает некоторую автономность умозрительных построений Волошина. В качестве перспективного направления дальнейшего исследования нам видится описание взаимодействия теоретических постулатов с поэтической практикой на материале поэзии и критических статей Волошина через исследование процесса создания стихотворения. Пример подобного анализа был проведен

нами при сопоставлении изначального прозаического плана «Путями Каина» и дальнейшей поэтической реализацией цикла.

Важным направлением может стать гендерный аспект природы творчества в понимании Волошина. Дальнейшее развитие должна получить и проблема рецепции в творчестве Волошина.

Библиография

Источники

1. Городецкий С. Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические. СПб.: Кружок молодых, 1907. 120 с.
2. Волошин М.А. Автобиография // Первые литературные шаги: Автобиографии современных русских писателей / Собрал Ф.Ф. Фидлер. М.: И.Д. Сытин, 1911. С. 157 – 173.
3. Кузмин М.А. Проза. В 9 т. Т. 1. Berkeley, 1984. 553 с.
4. Волошин М.А. О теософии // Наука и религия. 1990. № 2. С. 31.
5. Волошин М.А. Коктебельские берега: Стихи, рисунки, акварели, статьи / Сост. И авт. вступ. ст. и коммент. З.Д. Давыдов, Симферополь: Таврия, 1990. 248 с.
6. Волошин М.А. Я к нагорьям держу свой путь: Стихотворения и акварели: Крым в акварелях Максимилиана Волошина. Феодосия: Коктебель, 1998. 15 с.
7. Волошин М.А. Записные книжки. М.: ВАГРИУС, 2000. 172 с.
8. Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1899 – 1926 / Сост. и подгот. текста В.П. Купченко, А.В. Лаврова; коммент. В.П. Купченко. М.: Эллис Лак 2000, 2003. 608 с.
9. Волошин М.А. Все даты бытия. М.: Плюс-Минус, 2004. 345 с.
10. Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1891 – 1931 / Сост. и подгот. текста В.П. Купченко, А.В. Лаврова; коммент. В.П. Купченко. М.: Эллис Лак 2000, 2004. 768 с.
11. Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 3. Лики творчества, книга первая. О Репине. Суриков / Под общ. ред. В.П. Купченко и А.В. Лаврова при участии Р.П. Хрулевой; сост. и подгот. текста А.В. Лаврова; коммент. А.М. Березкина, Н.В. Контрелева, В.А. Мильчиной, Вс. Н. Петрова, М.В. Толмачева. М.: Эллис Лак 2000, 2005. 608 с.

12. Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 4. Переводы / Сост. А.В. Лаврова; подгот. текста и коммент. П.Р. Заборова, М.Ю. Кореневой, Д.В. Токарева. М.: Эллис Лак, 2006. 992 с.
13. Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 5. Лики творчества: кн. 2. Искусство и искус. кн. 3. Театр и сновидение. Проза. 1900 – 1906: очерки, статьи, рецензии / Сост. и подгот. текста А.В. Лаврова; коммент. К.М. Азадовского, О.А. Бригадной, Ю.М. Гальперина и др. М.: Эллис Лак, 2007. 927 с.
14. Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 1. Проза 1906 – 1916. Очерки, статьи, рецензии / Сост., подгот. текста А.В. Лаврова; коммент. Е.Л. Белькинд, А.М. Березкиной, О.А. Бригадной и др. М.: Эллис Лак, 2007. 896 с.
15. Волошин М.А. Собрание сочинений. Т.6. Кн. 2. Проза 1900 – 1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы / Под общ. ред. В.П. Купченко и А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой; сост., подгот. текста А.В. Лаврова; коммент. К.М. Азадовского, О.А. Бригадной, З.Д. Давыдова и др. М.: Эллис Лак 2000, 2008. 1088 с.
16. Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 7. Кн. 2. Дневники 1891 – 1932. Автобиографии. Анкеты. Воспоминания / Сост., подгот. текста, коммент. В.П. Купченко, Р.П. Хрулевой, К.М. Азадовского, А.В. Лаврова, Р. Д. Тименчика. М.: Эллис Лак, 2008. 768 с.
17. Волошин М.А. Стихотворения. СПб.: Азбука-классика, 2009. 224 с.
18. Платон. Государство // Платон. Сочинения: В 3 т. Т. 3. М.: Мысль, 1971. С. 324 – 407.
19. Франциск Ассизский. Сказания о бедняке Христове. М.: типография К.Л. Меньшова, 1911. 108 с.

Научная литература

1. Абрамова И.А. Максимилиан Волошин в 1920-е годы: поэзия и позиция: дис. ...канд. филол. н.: 10.01.01, М., 1994. 210 с.

2. Арефьева Н.Г. Максимилиан Волошин и античность. Астрахань: Изд-во Астрах. гос. пед. ун-та, 2000. 167 с.
3. Афанасьев А.Н. Древо жизни: избранные статьи. М.: Современник, 1982. 464 с.
4. Бавин С.П. Судьбы поэтов "серебряного века" / С. Бавин, И. Семибратова; Рос. гос. б-ка. М.: Кн. Палата, 1993. 475с.
5. Баран Х., Парнис А.Е. Анабасис Велимира Хлебникова: Заметки к теме // Евразийское пространство: Звук, слово, образ / Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 267 – 298.
6. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 384 – 391.
7. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
8. Бахтин Н.М. Антиномия культуры // Бахтин Н.М. Философия как живой опыт / Сост., послесл., коммент. С. Федякина. М.: Лабиринт, 2008. С. 61 – 70.
9. Бесолова Ф.К. Литературоведческие аспекты исследования «картины мира» // Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты / Под ред. М.Л. Ремнёвой, О.А. Клинга, А.Я. Эсалнек. М.: МАКС Пресс, 2011. С. 123 – 130.
10. Болотнов А.В. Вербализация концепта хаос в поэтическом дискурсе серебряного века (на материале творчества М. И. Цветаевой, М. А. Волошина, О. Э. Мандельштама). Томск: Изд-во ТГПУ, 2010. 286 с.
11. Бонецкая Н.К. «Образ автора» как эстетическая категория // Контекст-1985. М.: Наука, 1986. С. 241 – 269.
12. Бреева Т.Н. Литературно-критическая деятельность М.А. Волошина: дис. ...канд. филол. н.: 10.01.01. Казань, 1996. 191 с.
13. Бродская Н.В. Импрессионизм: Открытие света и цвета. Спб.: Аврора. 2002. 254 с.

14. Бужор Е.С. Жизнь и эпоха Максимилиана Волошина. М.: Компания Спутник+, 2003. 216 с.
15. Бунина С.Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева): Монография. М.: Изд-во РУДН, 2005. 439 с.
16. Варакина Г.В. Между Дионисом и Аполлоном: Очерки о русской культуре «серебряного века» / Рос. ин-т культурологии, Г.В. Варакина, под ред. В.П. Шестакова. Рязань, 2007. 272 с.
17. Всехсвятская Т.Б. Годы странствий Максимилиана Волошина: беседа о поэзии. М.: ГПИБ, 1993. 24 с.
18. Выготский Л.С. Мышление и речь. Психика, сознание, бессознательное / Текст. коммент. И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2001. 368 с.
19. Вышеславцев Б.П. Этика преображенного Эроса / Вступ. ст., сост., коммент. В.В. Сапова. М.: Республика, 1994. 368 с.
20. Гальцева Р.А. Очерки русской утопической мысли XX века. М.: Наука, 1991. 208 с.
21. Гарин И.И. Пророки и поэты: в 4х т. Т.4. М.: ТЕРРА, 1994. 688с.
22. Гарин И.И. Серебряный век: В 3 т. Т. 2. М., 1999. 701 с.
23. Глухова Е.В. Лекция Андрея Белого «Жезл Аарона» // Миры Андрея Белого. Белград-Москва: Изд-во филологического факультета в Белграде, 2011. С. 76 – 82.
24. Голубков М.М., Скороспелова Е.Б. На рубеже тысячелетий: Литература XX века как предмет научного исследования // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2002. № 2. С. 7 – 19.
25. Гольцева. О.Н. «Под знаком черного квадрата»: Максимилиан Волошин и Андрей Белый // Книга в пространстве культуры [сб.ст.]: вып. 1(2)'2006 / Рос. гос. библиотека; М., 2006. С. 136 – 139.

26. Давиденко Е.А. Микрополе красного цвета в индивидуально-авторской картине мира Максимилиана Волошина // Творчество Максимилиана Волошина: Семантика. Поэтика. Контекст: Сб. статей / Под общ. ред. проф. С.Н. Пинаева. М.: Изд. центр Азбуковник, 2009. С. 309 – 315.
27. Димитриева В.Н. Мифореализм «без берегов»: к вопросу о наследовании литературой свойств мифа // Миф, фольклор, литература: эстетическая проекция мира. Вроцлав: Русско-польский институт, 2015. С. 8 – 23.
28. Жарких В.Б. Умозрение в словах и красках: М.А. Волошин. М.: Штрих, 2008. 240 с.
29. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений. Петербург: ОПОЯЗ, 1921. 107 с.
30. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: избранные труды. Л.: Наука, 1977. 404 с.
31. Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. Спб: Азбука-классика, 2001. 485 с.
32. Заяц С.М., Акбашева А.С. Миф и Библия в творчестве Максимилиана Волошина: Монография. Стерлитамак: Стерлитамак. гос. пед. акад. им. Зайнат Биишевой, 2010. 176 с.
33. Заяц С.М. Лик М. Волошина и эстетика символизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 7 (25). Часть 1. 2013. С. 72 – 75.
34. Заяц С.М. Лики и личины русской смуты в поэтической мастерской Максимилиана Волошина. «Протопоп Аввакум» // Филологические науки. Вопросы теории и практики/ Тамбов: Грамота, 2015. № 7 (49). Ч. 1. С. 79. С. 76 – 79.
35. Иванюк Б.П. Метафора и литературное произведение. Черновцы-Рута: Черновицкий гос. ун-т им. Ю. Федьковича, 1998. 252 .

36. Ильин И.А. Одинокий художник / Сост., предисл. и примеч. В. И. Белов. М.: Искусство, 1993. 348 с.
37. Исупов К.Г. Мифологические и культурные архетипы преемства в исторической тяжбе поколений // Исупов К.Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. С. 347 – 402.
38. Карлаген Ф. Рудольф Штайнер – послесловие к книге // Штайнер Р. Очерк тайноведения. Ереван.: Ной, 1992. С. 298 – 315.
39. Кихней Л.Г. Осип Мандельштам: Бытие слова. М.: Диалог – МГУ, 2000. 146 с.
40. Кихней Л.Г. К методологии жанрового рассмотрения русской поэзии XX века // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Третьей Международной научной конференции: Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 4 – 5 декабря 2008 г. / Ред.-сост. С.И. Кормилов. М.: МАКС Пресс, 2008. С. 325 – 328.
41. Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма // Вестник Томского государственного университета. Филология, 2015. № 1 (33). С. 129 – 138.
42. Клинг О.А. Человек как субъект и объект художественного антропологизма // Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты / Под ред. М.Л. Ремнёвой, О.А. Клинга, А.Я. Эсалнек. М.: МАКС Пресс, 2011. С.11 – 17.
43. Книгин А.Н. Проблемы сознания. Томск.: Изд-во Том. унт-та, 1992. 336 с.
44. Ковтунова И.И. Живопись и графика в поэзии Максимилиана Волошина. Владимир: Изд. А. Ковзуна, 2005. 36 с.
45. Ковтунова И.И. Ключевые признаки мира в поэзии Волошина. Владимир: Изд. А. Ковзуна, 2009. 24 с.

46. Колобаева Л.А. Русский символизм, М.: Изд-во МГУ, 2000. 296 с.
47. Кольцова Н.З. Роман Замятина «Мы» и миф о Прометее // Кафедральные записки: Вопросы новой и новейшей русской литературы / Отв. ред. Н.М. Солнцева. М.: Изд-во МГУ, 2002. С. 52 – 60.
48. Корецкая И.В. Акмеизм: [Русская литература на рубеже XIX и XX веков] // История всемирной литературы: В 8 томах. Т. 8. М.: Наука, 1994. С. 106—112.
49. Кормилов С.И. Преображение прошлого // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2009. Вып. 2 (16). С. 49 – 56.
50. Корниенко С.Ю. Самоопределение в культуре модерна: Максимилиан Волошин – Марина Цветаева. М.: Яз. славянской культуры (ЯСК), 2015. 418 с.
51. Кошемчук Т.А. Сонеты Максимилиана Волошина: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01. Тбилиси, 1990. 22 с.
52. Куприянов И.Е. Формирование поэтической личности Максимилиана Волошина: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01. Киев [б. и.], 1971. 26 с.
53. Куприянов И.Т. Судьба поэта (личность и поэзия Максимилиана Волошина). Киев: Наукова думка, 1978. 232 с.
54. Купченко В.П. Осип Мандельштам в Киммерии // Вопросы литературы. 1997, № 7. С. 186 – 202.
55. Купченко В.П. Странствие Максимилиана Волошина. СПб.: Изд-во Logos, 1996. 544 с.
56. Купченко В.П. Жизнь Максимилиана Волошина. Документальное повествование. СПб.: Издательство журнала Звезда, 2000. 400 с.
57. Купченко В.П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1877 – 1916. СПб: Алетейя, 2002. 512 с.
58. Лавров А.В. Русские символисты: этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. 632 с.

59. Лавров А.В., Гречишкин С.С. Символисты вблизи. Очерки и публикации. Спб: Издательство Скифия, 2004. 400с.
60. Ланн Е.Л. Писательская судьба Максимилиана Волошина. М.: Изд-во Всерос. союза поэтов, 1927. 28 с.
61. Левичев И.В. Антропософия Рудольфа Штайнера в творческой судьбе Максимилиана Волошина // Максимилиан Волошин – поэт, мыслитель, антропософ. Сб. статей. М.: Антропософское общество в России, 2007. С. 61 – 72.
62. Лепяхин. В. Символизм иконы в восприятии М. Волошина – поэта и художника // *Dissertationes Slavicae/ Szeged*, 1985. Vol. 17. С. 249 – 261.
63. Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М.: Гослитиздат, 1953. 638 с.
64. Лихачев Д.С. Прошлое – будущему: Статьи и очерки. Л.: Наука, 1985. 575 с.
65. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т.1. С. 129 – 133.
66. Лотман Ю.М. О природе искусства // Лотман Ю.М. Чему учатся люди: Статьи и заметки. М.: Центр книги Рудомино, 2010. С. 114 – 121.
67. Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Чему учатся люди: Статьи и заметки. М.: Центр книги Рудомино, 2010. С. 122 – 146.
68. Лютова С.Н. Максимилиан Волошин и Марина Цветаева: Эстетика смыслообразования. М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2004. 190 с.
69. Магомедова Д.М. Символизма поэтика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 227 – 228.

70. Макаров В.В. Основные принципы философии пола: Ст. первая. Биологический диморфизм, гендерная симметрия // Женщина в российском обществе. 2001. № 2. С. 15 – 21.
71. Малевич К. О субъективном и объективном в искусстве или вообще // Малевич К. Черный квадрат. СПб.: Азбука, Азбука-Аттиус, 2012. С. 125 – 146.
72. Маньковская Н. Театральная эстетика М. Волошина в контексте художественной культуры Серебряного века // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М.: Спутник+, 2008. С. 207 – 220.
73. Машбиц-Веров И.М. Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев: Куйбышевское книжное изд-во, 1969. 350 с.
74. Менделевич Э.С. «Пойми простой урок моей земли...» (Статьи о Максимилиане Волошине) / Вступ. ст. В.И. Цветкова. Орел: Труд, 2001. 160 с.
75. Месяц С.В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая). М.: Кругъ, 2012. 464 с.
76. Минц З.Г. Несколько дополнительных замечаний к проблеме «символ в культуре» // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. М.: Искусство-СПб, 2004. С. 42 – 43.
77. Миры Андрея Белого. Белград-Москва: Изд-во филологического факультета в Белграде, 2011. 887 с.
78. Михайлова М.В. Внутренний мир женщины и его изображение в русской женской прозе Серебряного века // Преображение. Русский феминистский журнал. 1996. № 4. С. 150 – 158.
79. Михайлова М.В. Так горят рукописи или нет? // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Третьей Международной научной конференции: Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 4 – 5 декабря 2008 г. / Ред.-сост. С.И. Кормилов. М.: МАКС Пресс, 2008. С. 382 – 387.

80. Михайлова М.В. О женском взгляде на историю // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. 2013. № 21. С. 322 – 324.
81. Мочульский К. Андрей Белый. Томск: Водолей, 1997. 256 с.
82. Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: Монография. М.: МАКС-Пресс, 2006. 260 с.
83. Наровчатов С.С. Максимилиан Волошин // Волошин М.А. Стихотворения. J.L. 1982. С. 5 – 40.
84. Ничипоров И.Б. Миф об Андрее Белов в художественном сознании М. Цветаевой // Кафедральные записки: Вопросы новой и новейшей русской литературы / Отв. ред. Н.М. Солнцева. М.: Изд-во МГУ, 2002. С. 87 – 96.
85. Нижегородова Е.И. Композиционно-речевая организация макротекста первой книги стихов Максимилиана Волошина: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.02.01. Воронеж, 1996. 24 с.
86. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. 680 с.
87. Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: РГГУ, 2008. 842 с.
88. Памфилов В.Н. «Близкий всем, всему чужой» // Максимилиан Волошин – поэт, мыслитель, антропософ. Сб. статей. М.: Антропософское общество в России, 2007. С. 153 – 171.
89. Парнис А.Е. «Евразийские контексты Хлебникова»: от «калмыцкого мифа» к мифу о «единой Азии» // Евразийское пространство: Звук, слово, образ / Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 299 – 345.
90. Петров В.Н. М. Волошин и его книга о Сурикове // Волошин М.А. Суриков. Л.: Художник РСФСР, 1985. С. 3 – 15.
91. Пинаев С.М. Максимилиан Волошин, или себя забывший бог. М.: Молодая гвардия, 2005. 661с.

92. Пинаев С.М. Близкий всем, всему чужой... Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте серебряного века: Монография. М.: РУДН, 2009. 343 с.
93. Пинаев С.М. Поэт ритма вечности. Пути земные и духовные возношения Максимилиана Волошин. М.: Азбуковник, 2015. 798 с.
94. Пискунов В.М. Чистый ритм Мнемозины. М.: Альфа-М, 2005. 608 с.
95. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М.: Советский писатель, 1978. 447 с.
96. Попова Р.И. Жизнь и творчество М.А. Волошина // Максимилиан Волошин – художник / Сост. Р.И. Попова. М.: Советский художник, 1976. С. 12 – 40.
97. Прокофьев С.О. Максимилиан Волошин — человек, поэт, антропософ // Максимилиан Волошин — поэт, мыслитель, антропософ. Сб. статей. М.: Антропософское общество в России, 2007. С. 11 – 19.
98. Пронина О.Г. «Руанский собор» М.А. Волошина и «Теософия розенкрейцера» Рудольфа Штайнера // Максимилиан Волошин – поэт, мыслитель, антропософ. Сб. статей. М.: Антропософское общество в России, 2007. С. 101 – 114.
99. Романин А.Н. Основы психотерапии. М.: Кнорус, 2006. 469 с.
100. Серов Н.В. Эстетика цвета: методологические аспекты хроматизма. СПб.: БИОНТ, 1997. 60 с.
101. Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Русская литературная критика: Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1994. С. 134 – 159.
102. Смирнов И. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. 352 с.

103. Смола О.П. «Черный вечер. Белый снег...». Творческая история и судьба поэмы Александра Блока «Двенадцать». М.: Наследие, 1993. 271 с.
104. Соколов-Ремизов С.Н. Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: между прошлым и будущим. М.: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2012. 256 с.
105. Солнцева Н.М. О некоторых универсалиях новой литературы // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2002. № 2. С. 35 – 46.
106. Солнцева Н.М. Персия в сознании поэтов Серебряного века // Сергей Есенин: Диалог с XXI веком: Сб. научных трудов. ИМЛИ РАН / Отв. ред. О.Е. Воронова, Н.И. Шубникова-Гусева. М. Константиново – Рязань: б/и, 2011. С. 289 – 306.
107. Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Вишперовские чтения». М.: Гос. музей изобраз. искусств им. А. С. Пушкина, 1993. 280 с.
108. Тетик К. Городская топика в поэтике К.Д. Бальмонта // Филологические науки. Вопросы теории и практики/ Тамбов: Грамота, 2015. № 7 (49). Ч. 1. С. 86 – 90.
109. Топоров В.Н. О романе Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере в «евразийской» перспективе // Евразийское пространство: Звук, слово, образ / Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 181 – 225.
110. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: избранные труды. М.: Аграф, 2002. 494 с.
111. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М.: Едиториал УРСС, 2004. 176 с.
112. Тюпа В.И. Художественный дискурс (введение в теорию литературы). Тверь: ТвГУ, 2002. 200 с.

113. Тюпа В.И. Литература и ментальность. М.: Вест-Консалтинг, 2009. 276 с.
114. Умеров Ш.Г. Пространство и время: заграничное путешествие людей «дна» как протожанр в новейшей русской литературе // История и современность. № 2, сентябрь 2011. С. 179 – 193.
115. Урюпина А.С. Необарокко в поэзии русского зарубежья 1960-80 годов: автореф. дис. ...канд. филол. н.: 10.01.01. М., 2006.
116. Успенский П.Д. Tertium organum: Ключ к загадкам мира. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. 432 с.
117. Федотов О.Н. Облака над Киммерией (диалог в сонетах М.Волошина и Н. Гумилева) // «Серебряный век» в Крыму: взгляд из XXI столетия: Материалы Пятых Герцыковских чтений в г. Судак 11-15 июня 2007 года / Сост. Т. Жуковская, Е. Калло. М. Симферополь — Судак: Дом-музей Марины Цветаевой, Крымский центр гуманитарных исследований, 2009. С. 84 – 89.
118. Фишер Р. Е. Искусство буддизма / Р. Е. Фишер; Пер.: А. Гусева. М.: Слово/Slovo, 2001. 222 с.
119. Фоменко И.В. Лирический цикл. Становление жанра, поэтика. Тверь: Твер. гос. ун-т., 1992. 123 с.
120. Фрейд З. Об одном детском воспоминании Леонардо да Винчи. М.: Современные проблемы, 1912. 126 с.
121. Фрейд З. Я и Оно. М.: ЭКСМО, 2014. 851 с.
122. Фрейд З. Введение в психоанализ. М.: АСТ, 2014. 616 с.
123. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
124. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.
125. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.

126. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.
127. Хлебникова О.В. Классификация жанров философской литературы // Вестник КемГУ, № 4 (56). Т. 1, 2013. С. 201 – 207.
128. Холшевников В.Е. Стихovedение и поэзия. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. 254 с.
129. Цветков. В.И. М.А. Волошин и естественные науки // Волошинские чтения: Сб. научн. Трудов. М.: ГБЛ, 1981. С. 123 – 127.
130. Шелемова А.О. «Дух томился тоскою древней земли» (художественные аллюзии на «Слово..» в поэзии М.Волошина // «Серебряный век» в Крыму: взгляд из XXI столетия: Материалы Пятых Герцыковских чтений в г. Судаке 11-15 июня 2007 года / Сост. Т. Жуковская, Е. Калло. М. Симфорополь — Судак: Дом-музей Марины Цветаевой, Крымский центр гуманитарных исследований, 2009. С. 90 – 95.
131. Шеллинг В.Ф. Система трансцендентального идеализма. Л.: ОГИЗ СОЦЭКГИЗ, 1936. 480 с.
132. Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 7. М.: Худож. лит., 1957. 788 с.
133. Штайнер Р. Из летописи мира. М.: Духовное знание, 1914. 260 с.
134. Штайнер. Р. Очерк тайноведения. Ереван: Ной, 1992. 317 с.
135. Эддингтон. А.С. Теория относительности и ее влияние на научную мысль. Одесса: Матезис, 1923. 56 с.
136. Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. М.: ЗАО Совершенство, 1997. 350 с.
137. Эткинд А. Поэтика заглавий // Журнал славистики. 1998. № 70. С. 559 – 565.

138. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. С. 217 – 239.
139. Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / Сост.: Р.А. Гальцева. М.: Политиздат, 1991. С. 103 – 130.
140. Юнг К.Г. Сознание и бессознательное. М.: Академический Проект, 2009. 188 с.
141. Яковлев М.В. Судьба России в поэзии А. Блока и М. Волошина: дис. ... канд. филол. н: 10.01.02. М, 1995.
142. Яковлев М.В. Андрей Белый как теоретик неоапокалипсиса // Русское литературоведение XX века: Имена, школы, концепции. / Под общ.ред. О.А. Клинга, А.А. Холикова. М.; СПб.: Нестор-История, 2012. С. 144 – 151.
143. Яковлев М.В. Религиозное откровение в поэзии А. Блока и М. Волошина. Орехово-Зуево: Ред.-изд. отд. МГОГИ, 2013. 183 с.
144. Яусс Г.Р. К проблеме диалогического понимания // Бахтинский сборник – III. М: Лабиринт, 1997. С. 192 – 197.

Критическая литература

145. Анненский И.Ф. Бальмонт-лирик // Анненский И.Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 93 – 122.
146. Бальмонт К.Д. Элементарные слова о символической поэзии // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М.: Аграф, 2001. С. 53 – 61.
147. Белый А. Проблема культуры // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 8 – 23.

148. Белый А. Эмблематика смысла. Предпосылки к теории символизма // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 430 – 452.
149. Белый А. Песнь жизни // Белый А. Арабески. М.: Мусагет, 1911. С. 56 – 57.
150. Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм как миропонимание. / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 130–142.
151. Белый А. Священные цвета // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 201 – 209.
152. Блок А.А. О реалистах // Блок А. А. Собраний сочинений: В 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. Т. 5. Проза: 1903 – 1917 / Подгот. текста и прим. Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской. С. 102 – 107.
153. Блок А.А. Крушение гуманизма // Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т.5. М.: Правда, 1971. С. 450 – 459.
154. Брюсов В.Я. Ключи тайн // Брюсов В.Я. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1987. С. 71 – 88.
155. Брюсов В.Я. Литературная жизнь Франции // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 2 т. Том 2. М.: Худож. лит, 1987. С. 154 – 160.
156. Брюсов В.Я. О искусстве // Брюсов В.Я. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1987. С. 39 – 48.
157. Брюсов В.Я. От издателя // Брюсов В.Я. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1987. С. 23 – 30.
158. Брюсов В.Я. Священная жертва // Брюсов В.Я. Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 2. С. 89 – 103.

159. Есенин С.А. Ключи Марии // Есенин С.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1967. С. 178 – 195.
160. Иванов В.И., Гершензон М.О. Переписка из двух углов. Петербург: Алконост, 1921. 62 с.
161. Иванов. В.И. Заветы символизма // Иванов. В.И. Собрание сочинений: В 4 т. Т.2. Бюссель: Жизнь с Богом, 1974. С. 567 – 609.
162. Иванов В.И. Кризис индивидуализма // Иванов В.И. Родное и вселенское / Сост., вступ. ст., примеч. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. С. 18 – 26.
163. Иванов В.И. Кручи. О кризисе индивидуализма. К морфологии современной культуры и психологии современности // Иванов В.И. Родное и вселенское / Сост., вступ. ст., примеч. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. С. 102 – 113.
164. Иванов В.И. О веселом ремесле и умном веселии // Иванов В.И. Родное и вселенское / Сост., вступ. ст., примеч. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. С. 60 – 73.
165. Иванов В.И. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов В.И. Родное и вселенское / Сост., вступ. ст., примеч. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. С. 37 – 51.
166. Кузмин М.А. Волошин М. Стихотворения. 1900 – 1910 // Кузмин М.А. Эссеистика. Критика: В 3 т. Т. 3. М.: Аграф, 2000. С. 89.
167. Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Арт-Бизнес Центр, 1993. С. 177 – 180.
168. Мережковский Д.С. Не мир, но меч // Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: В 17 т. Т. 10. С-Петербург – Москва: Издание т-ва М.О. Вольф, 1911. С. 5 – 14.
169. Ремизов А.М. В розовом блеске. Нью-Йорк: Изд. имени Чехова, 1952. 419 с.

170. Ремизов А.М. Кукха. Нью-Йорк: Серебряный век, 1978. 127 с.
171. Ремизов. А.М. Взвихренная Русь. М.: Советский писатель, 1991. 544 с.
172. Соловьев В.С. Жизнь и произведения Платона. Предварительный очерк // Творения Платона / Пер. с греч. В. Соловьева. Т. 1. М.: Издание К.Т. Солдатенкова, 1899. С. 5 – 26.
173. Соловьев В.С. Жизненная драма Платона // Соловьев В.С. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С.582 – 626.
174. Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского // Соловьев В.С. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 289 – 323.
175. Франс А. Сад Эпикура // Франс А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1958. С. 143 – 375.
176. Яблоновский С. В. В Кружке // Русское Слово. 1907. № 48. 1 марта.

Справочная литература

177. Баев Е. Каталог выставки произведений М. А. Волошина / Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского. Симферополь, 1964. 4 с.
178. Бейль Ф. Понять живопись в музее Орсэ. Paris: ADAGP, 2012. 224 с.
179. Бидерманн Г. Энциклопедия символов: Пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. Свеницкой И. С. М.: Республика, 1996. 335 с.
180. Горбунов В.В. Литература художественная // Российская цивилизация: Энциклопедический словарь. Этнокультурные и духовные аспекты / Ред. кол.: М.П. Мчедлов и др. М.: Республика, 2001. С. 169 – 171.
181. Дом-музей М.А. Волошина: Путеводитель / Н.А. Кобзев, Н.Ф. Плясов, Т.М. Свидова, Т.В. Ярушевская. Симферополь: Таврия, 1990. 63 с.

182. Ильин И.П. Бессознательное // Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: INTRADA, 2001. С. 25 – 32.
183. Исаев С.Г. Понятие выразительности в теоретических исканиях начала XX столетия: мистическая и позитивистская проекции // Русское литературоведение XX века: Имена, школы, концепции / Под общ. ред. О.А. Клинга, А.А. Холикова. М.; СПб.: Нестор-История, 2012. С. 223 – 231.
184. Казак В. Волошин М.А. // Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М.: РИК Культура, 1996. С. 87.
185. Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории / Пер. с англ. Ф.С. Капицы, Т.Н. Колядич. М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. 525 с.
186. Козлов А.С. Психоаналитическая критика // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / Гл. науч. ред. Е.А. Цурганова. М.: INTRADA, 2004. С. 338 – 340.
187. Кунцевская Г.Н. Неповторимый Крым в судьбе и творчестве русских писателей. Симферополь: Таврида, 2011. 364 с.
188. Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу / Пер. с фр., предисл. Н.С. Автономовой. М.: Высшая школа, 1996. 623 с.
189. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890 – 1917 годов: Словарь. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 440 с.
190. Ложко В.Ф. Серебряная память Коктебеля. / В. Ф. Ложко, Л. В. Храмова. Симферополь: Ната, 2008. 384 с.
191. Овчаренко В.И. Бессознательное // Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. Минск: Изд. В.М. Скакун, 1998. С. 76 – 77.
192. Руднев В.П. «Толкование сновидений» (1899) // Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2001. 477 – 482.

193. Рывкинд А.С. Серебряный век: Библиогр. очерки: Вып.2. Поэзия / Сост. А.С. Рывкинд. М.: РГЮБ, 1996. 43 с.
194. Сапогов В.А. Цикл // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 8. М.: Советская энциклопедия, 1975. С. 398 – 400.
195. Тамарченко Н.Д. Поэма // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 180 – 182.
196. Фоменко И.В. Чужое слово // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; INTRADA, 2008. С. 296 – 297.
197. Цурганова Е.А. Блейх Дэвид // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / Гл. науч. ред. Е.А. Цурганова. М.: INTRADA, 2004. С. 62 – 63.
198. Цурганова Е.А. Субъективная критика // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / Гл. науч. ред. Е.А. Цурганова. М.: INTRADA, 2004. С. 392 – 393.
199. Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма / сост. Т. Г. Петровец. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. 320 с.

Мемуарная литература

200. Белый А. Начало века. Серия литературных мемуаров. М.: Худож. лит., 1990. 687 с.
201. В галерее Мальковича. М.А. Волошин. Жизнь и творчество / Сост. Е.Л. Юдина. М.: О-во сохранения литературного наследия, 2012. 264 с.
202. «В одном потоке бытия: Марина Цветаева и Максимилиан Волошин». М.: Центр книги Рудомино, 2013. 352 с.
203. Волошина М.В. Зеленая Змея: История одной жизни. ЭНИГМА, М, 1993. 411 с.

204. Воспоминания о Максимилиане Волошине / Сост. В.П. Купченко и З.Д. Давыдов. М.: Сов. писатель. 1990. 720 с.
205. Розенталь Э.М. Планета Макса Волошина. М.: Изд-во ВАГРИУС, 2000. 238 с.
206. Розенталь Э.М. Тайна Макса Волошина. М.: Изд-во А.А. Зусман, 2012. 374 с.
207. «...Темой моей является Россия»: Максимилиан Волошин и Евгений Ланн: Письма. Документы. Материалы. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2007. 236 с.
208. Фейнберг Л.Е. Три лета в гостях у Волошина: мемуары. Эссе. Стихи / Леонид Фейнберг. М.: Аграф, 2006. 496 с.
209. Цветаева М. Живое о живом // Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4: Воспоминания о современниках, дневниковая проза. М.: Эллис-Лак, 1994. С. 159 – 220.
210. Ширманова М.Ф. Память о былом: воспоминания крест. дочери Максимилиана Волошина / Марина Ширманова. Воронеж: Центр духов. возрождения Чернозем. края, 2010. 156 с.

Литература на иностранных языках

211. Bleich D. Subjective criticism. Baltimore; London, 1978. 309 p.
212. Hassan I. Postmoderne heute // Wege aus der Moderne: Schlusstexte der Postmoderne -Diskussion / hrsg. von Wolfgang Welsch. Berlin, 1994. S. 47–56.
213. Walker Barbara. Maximilian Voloshin and the Russian literary circle: culture and survival in revolutionary times. Indianapolis: Indiana univ. Pres, 2005. 235 с.

Электронные ресурсы

214. Джеферсон Анна. Отношение к телу: Я и Другой у Бахтина, Сартра и Барта. Анны Джеферсон.
http://anthropology.rchgi.spb.ru/sartr/sartr_i1.htm
215. Столетов А.И. Онтология художественного творчества: дис. ... докт. философ. н.: 09.00.01; [Место защиты: Башкир. гос. ун-т]. Уфа, 2009. 341 с. <http://cheloveknauka.com/ontologiya-hudozhestvennogo-tvorchestva>
216. Шабашов В.Д. Шабашов В.Д. Образ Востока в творчестве Максимилиана Волошина: дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01. [Место защиты: Московский пед. гос. ун-т]. М, 2007. 207 с. <http://cheloveknauka.com/obraz-vostoka-v-tvorchestve-maksimiliana-voloshina>.