
ОРИЕНТАЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ М.А. ВОЛОШИНА

С.М. Пинаев

Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198

В статье рассматривается влияние восточной философии и искусства Востока на творчество М.А. Волошина, в частности на его «киммерийскую» поэзию.

Ключевые слова: Восток, поэзия, философия, буддизм, антропософия, Киммерия.

Исходным пунктом в разработке темы Востока у Волошина следует считать хрестоматийно известные слова поэта из письма к А.М. Петровой 12 февраля 1901 года: «В Париж я еду... чтобы познать всю европейскую культуру в ее первоисточнике и затем, отбросив все „европейское“ и оставив только человеческое, идти учиться к другим цивилизациям, „искать истины“ — в Индию и Китай... стараюсь проникнуть в дух незнакомой сущности \diamond а после в Россию окончательно и навсегда» [1. С. 126]. И дальше, как правило, говорится о том, что Индия и Китай так и остались неосуществленной мечтой, Париж воистину оказался преддверьем «В просторы всех веков и стран / Легенд, историй и поверий». Ну, а Россия стала той «Голгофой», на которую поэт «в годы лжи, паденья и разрух» возносил свою жизнь и творчество. Однако и Восток, будучи физически отдаленным от биографической траектории Волошина, в значительной мере расширил мировоззрение поэта, повлиял на его творчество.

В сентябре 1902 года бывшая народоволка и буддистка А.В. Гольштейн знакомит Волошина с хамбо-ламбой Бурятии Агваном Доржиевым, окончившим буддийскую философскую школу, достигшим высшей степени познания. «Буддизм в его первоисточнике» стал для художника не просто какой-то новой занятой теорией. «Это было моей первой религиозной ступенью», — пишет он в «Автобиографии» [2. С. 37]. То, что поэт услышал от Доржиева, заставило переоценить привычное и, казалось бы, давно усвоенное. Лама «много сказал такого об Нирване, что сильно перевернуло многие мои мысли, — пишет Волошин Петровой 1 декабря 1902 г. — От него я узнал, что в буддизме всякая пропаганда идеи считается преступлением, как насилие над личностью. Какая моральная высота сравнительно с христианством: религией пропаганды и насилия!» [1. С. 158]. Вот такое неожиданное сравнение... Впрочем, не следует спешить с осуждением — о христианстве Волошин еще успеет поразмыслить: оно будет соотноситься и с «горючим ядом», и с «откровеньем вечной красоты». Обратим пока внимание на другое.

Вряд ли права была Елена Оттобальдовна, упрекавшая сына в отсутствии «способности увлечься чем-нибудь всецело, до самозабвения». Она считала, что Макс ищет «все новых впечатлений, новых людей», но все это «скользит» по нему, не оставляя глубокого следа». Дело в том, что из новых идей, впечатлений, людей, книг, учений Волошин выбирал крупницы Истины; он обнаруживал в них те «кир-

пичики», которые шли на закладку фундамента его мировоззрения. «Всякая пропаганда идеи считается преступлением, как насилие над личностью»... Этот тезис, подкрепляющий собственные убеждения поэта, которые тогда еще только формировались, будет во многом определять его поведение и характер его отношений с людьми.

В этой связи нельзя не вспомнить, как Волошин «изучал» детские «картины» Нины («Ниники») Бальмонт, восхищаясь подбором красок «в перьях и хвостах». Он советовал не стеснять творческую свободу девочки, воздержаться от всяческих замечаний и поправок. Более того, он принес Нине огромные листы бумаги и, поскольку они не помещались на столе, прикрепил их к комоду. Нина влезала на стол и создавала гигантские шедевры. «Она дарила свои рисунки только Макс, — вспоминает Е.А. Бальмонт, — и он должен был (по ее требованию) убирать их вместе со своими... Через 2—3 года размеры ее картин сократились, и она стала рисовать крошечные картинки, которые можно было рассматривать чуть ли не в лупу. И я вспомнила, как Макс говорил, что „художники бывают непонятно причудливы“».

Шли годы. Нине минуло 16. Мать жаловалась, что она плохо учится в школе, охладела к рисованию. «Вечный роман матери с ребенком, — прокомментировал ситуацию Волошин и грустно добавил: — В таких недоразумениях всегда виноваты родители. Они недостаточно знают и уважают своих детей. Матери не подозревают, как они мучают детей своей любовью». Возможно, он думал в этот момент о своем, однако на вопрос Екатерины Алексеевны, что же ей делать, ответил просто: «Ей хочется освободиться от вас, ну и освободите ее, пусть делает, что она сама знает». А на просьбу повлиять на Нину ответил отказом: «Влиять я не умею и не хочу. Предоставьте ее себе, и она найдет себя» [2. С. 99—100, 103]. Не в этих ли педагогических концепциях основа историософского мировоззрения Волошина?..

Таким образом, полагал художник, идейно влиять на Нину Бальмонт или навязывать свою позицию Маргарите Сабашниковой — столь же безнравственно, как пропагандировать милитаристские лозунги или вводить в жизнь принципы социализма. Тогда же, в начале XX века, поэт в очередной раз задумывается о европейской цивилизации, жестокой политике Запада в отношении восточных народов: «Никто не умеет так дотла уничтожить чуждые культуры, как Европа». Сколько же крови пролилось за фасадом европейской истории!..

Через три месяца после знакомства с ламой Волошин настраивается на кругосветное путешествие. Он рассчитывает провести зиму на Дальнем Востоке и вернуться в Европу «через Полинезию и Южную Африку». В письме к А.М. Пешковскому от 2 декабря 1902 года Волошин подводит под свои намерения теоретическую базу: «Я еду искать вне-европейской точки опоры, чтобы иметь право и возможность судить Европу. Япония даст мне вне-европейскую точку для искусства (и действительно, как мы знаем, „в методе подхода к природе, изучения и передачи ее“ Волошин будет разделять „точку зрения классических японцев“ — Хокусаи, Утамаро. — С.П.), Китай для государства, Индия — для философии»

[Цит. по: 3. С. 104]. Все четко, обоснованно и... утопично. В смысле — физического осуществления. Но ведь никто не мог запретить поэту засесть за книги и читать «все по Индии и Японии».

Восточная философия наводит его на грустные размышления по поводу социализма: «...власть толпы может быть еще вреднее власти одного»; «справедливый» раздел капитала не устранил насилия над «вне-европейскими» народами. Волошин понял это еще осенью 1900 года, находясь вместе с инженером В.О. Вяземским в Средней Азии на изыскании трассы Ташкентско-Оренбургской железной дороги, «...в том котле, где кипела всегда народная буря... затапливающая своим внезапным разливом низменности восточной Европы» [3. С. 81]. Размышляя по поводу «боксерского восстания» в Китае, он отмечает, что в очередной раз свершится какая-то «всемирно-историческая подлость».

Первое знакомство с Востоком, «тени мертвых городов» и осколки древних цивилизаций — все это произвело на поэта неизгладимое впечатление. Пройдут годы, и Волошин вернется к этим впечатлениям своей юности, развивая их в глобальном историко-философском масштабе. Восток, Азия будут восприниматься им как пракультура, от которой тянутся ее европейские ответвления. По сравнению с восточной, китайской, например, европейскую культуру можно считать не более чем варварской.

Даже увлекаясь искусством импрессионизма (казалось бы, имеющем непосредственное отношение к Западу, к Франции), Волошин усматривает в его природе восточные корни. В очерке, посвященном М.С. Сарьяну, поэт утверждает: «Европа забывает свою сыновнюю связь с Азией... Вместо того, чтобы постигать методы восточного творчества, они (литераторы, живописцы — *С.П.*) видят только россыпи живописных сюжетов и тем... если ориентализм в европейском искусстве является симптомом омертвения старых корней, связывающих Европу с мусульманским Востоком, то импрессионизм говорит о корне, переброшенном на дальний Восток... Когда порвалась средиземноморская связь, Азия начала питать Европу через Тихий океан» [4. С. 150, 158].

Стремление Волошина к синтезу поэзии и живописи Е.В. Завадская соотносит со стилем «фэнлю» (ветер и песок) китайской школы вэньженьхуа, отмечая, что «именно характер этого единства поэзии и живописи у Волошина сродни китайской и японской эстетике» [5. С. 55]. К тому же творческий метод Волошина — поэта и художника — также включает в себе установку на взаимоотношение человека (микромира) и космоса (макромира). Мысль о неразрывной связи поэзии и живописи в творчестве художника высказывают и авторы книги «Дом-музей М.А. Волошина» (Н.А. Кобзев, Н.Ф. Плясов, Т.М. Свидова, Т.В. Ярушевская). Классическая формула этой связи, по их мнению, «была дана еще в XI веке китайским поэтом Су Ши в стихах о знаменитом поэте и художнике Ван Вэе: „В стихах — картина, а в картине — стих“». Сам Волошин «постоянно подчеркивал, что его стихи о природе утекают в его акварели и живут в них, как морской прибой с отливами и приливами» [6. С. 23].

Авторы книги обращают внимание и на саму технику Волошина-художника, справедливо усматривая здесь восточное влияние: «В этой связи в „акварели не дол-

жно быть ни одного лишнего прикосновения кисти“. Именно в этом „лежат смысл и пленительность японской живописи“, ибо она сохраняет лишь то, „без чего нельзя обойтись“. Основные требования к искусства формулируются поэтом как простота и изящество («изящество — изъятие всего лишнего»). И, наконец, нельзя не согласиться с замечанием, что «Волошин следовал заповедям китайцев и в чисто житейском смысле. Примером ему в этом мог быть один из самых знаменитых поэтов Китая VIII века Ли Бо, который не раз поселялся с „беспечными друзьями из Бамбуковой долины“ в горах, где они жили дружно и весело, проводя время за песнями, импровизациями стихов» [6. С. 23, 24].

Так или иначе, с восточной философией связано волошинское понимание творчества. Индивидуализм воспринимается им лишь как начальная стадия самовыражения. Ради подлинного творчества необходимо преодолеть его путем самоограничения и самопожертвования: «Для ремесла и духа — единый путь: / Ограничение себя» («Подмастерье», 1917). Волошинские принципы нового искусства связаны с прохождением определенных ступеней «мистерии Востока». Изначальная идея, подчиненная «логике молитвы» и «логике храма», должна выражаться не через живописание действительности, а через выражение сути («логика садов») в универсальных символах («логика письма»), что ведет к достижению соборности искусства («логика города»). Однако завершающей ступенью, по-Волошину, является «логика смерти», в которой мы находим отражение штайнеровской идеи «мистической смерти». Но Волошин и сам придавал большое значение символике смерти в связи с самопожертвованием индивидуальности как необходимого шага при создании произведения искусства: «Так, высвобождаясь / От власти малого, беспмятного „я“, / Увидишь ты, что все явленья — / Знаки, / По которым ты вспоминаешь самого себя, / И волокно за волокном собираешь / Ткань духа своего, разорванного миром» («Подмастерье»).

Интерес к Востоку, в его мистико-мифологическом аспекте, возник у Волошина еще в ранней юности (если не сказать, в детстве) под влиянием занятий со своим репетитором Н.В. Туркиным, который читал воспитаннику лекции по буддизму и восточной философии, ориентируясь на весьма популярный тогда перевод поэмы Э. Арвина «Свет Азии или Великое отречение». Под «Великим отречением» в буддизме, как известно, понимается решающий момент в жизни принца Гаутамы (Будды), когда он оставляет дворец, жену, новорожденного сына и уходит в пустыню, выбирая свой духовный путь. Не претендуя на проведение каких-либо прямых аналогий, все же нельзя не отметить, что этот образ, миф, вкупе со связанным с ним предначертанием странствия как духовного пути во многом определит жизненный код Волошина.

Вместе с тем поэт никогда не будет примерять на себя роль пророка, мессии, учителя. Его назначение — в пустыне постигать истину: «Я не пойду в твой мир гонцом, / Но расстелюсь кадыльным дымом — / В пустыне пред Твоим лицом / Пребуду в блеске нестерпимом» («Я не пойду в твой мир гонцом...», 1910). Еще в 1900 году, находясь в Туркестане и делясь своими впечатлениями от Востока, художник выделил среди них главное: «ощущение пустыни — той широты и равновесия, которые обретает человеческая душа, возвращаясь на свою прародину». Пустыня в понимании Волошина то место, куда «уходили пророки для духовных

исступлений... Пустыня... создает ту насыщенность и то уединение, которое заставляет обращать взор к ночному небу, к другим уединенным и тоскующим Солнцам» [7. С. 121—122].

О мать-невольница! На грудь твоей пустыни
Склоняюсь я в полночной тишине...

(«Польнь», 1907)

Д.В. Шабашов в своем исследовании «Образ Востока в творчестве Максимилиана Волошина» не без основания утверждает, что Киммерия Волошина, земля и море, вся природа являются основанием Солнечного храма. Это место, где совершается своеобразная Мистерия Духа: «Таким образом, символическое изображение храма у Волошина можно условно разделить на несколько составных образов, обозначающих „ступени“ этого храма. Это... природа (или весь мир, вся земля) — основание храма; пустыня как сам храм, как место, где происходит мистерия; гора (холм) как алтарь и дерево, мистическая связь между мирами. Пространство храма с каждой ступенью как бы сужается, от всемирного пространства до горного алтаря... на алтаре жрец (человек, поэт), принося в жертву сам себя (свою индивидуальность), начинает познавать сакральный мир и таким образом сам человек становится первой ступенью „небесного“ храма. Далее пространство этого храма начинает расширяться: человек осознает в себе частицу божественного Духа; через отказ от индивидуальности человек обожествляется... („Божество лишено индивидуальности“)... Человек становится сопричастен Вечности» [8. С. 17].

Религиозно-философские искания поэта определяются им как «блуждания» — блуждания духа, ума. Само это определение, несомненно, связано с буддизмом и индуизмом. Важнейшим этапом на этом пути стал, безусловно, антропософский период. И это понятно. Ведь Волошина всегда интересовал человек в его связях с Космосом, а антропософия ориентируется на приведение духовного в человеке к духовному во Вселенной. Антропософское представление о человеческом Я, блуждающем в космических коридорах времени, столь часто отражаемое в поэзии Волошина, в значительной степени восходит к индуизму и буддизму. Поэтому прав И. Смирнов, который в своей хрестоматийной статье «Все видеть, все понять... (Запад и Восток Максимилиана Волошина)» утверждает: «Восток входит в его поэзию причудливо переосмысленным... сквозь теософское обличье, приспособленным к волошинским взглядам на человеческую жизнь, как на бытие, разлитое в космическом времени и лишь на мгновение воплощенное здесь и сейчас в земной оболочке» [9. С. 179].

Волошина-эзотерика привлекают космические легенды Востока, и здесь не надо далеко ходить за примером. Достаточно вспомнить «Гностический гимн Деве Марии», законченный поэтом в ноябре 1906 года. Мы видим здесь парадоксальный пример совмещения в одном образе разных значений, связанных с различными мифологиями и религиями, с преобладанием все же восточных тенденций. Так, например, Мула-Пракроти и Парабрама (Парабраман) — понятия ведической философии. Мула-Пракроти (Корень Материи) — оккультный образ, символизиру-

ющий женское начало Вселенной до его проявления в реальном мире. «Первичным материалом или „сырьем“ для Космической Материи является Пракосмическая Субстанция — непроявленная девственная материя... Мула-Пракрити, будучи аспектом Парабрамана, вечно...». Парабраман — то, что лежит по ту сторону Брамана, т.е. Космоса. «Выдыхание Непознаваемого Начала рождает мир, а вздыхание заставляет его исчезать. Этот процесс продолжается извечно, и наша Вселенная есть лишь одна из бесчисленных серий, не имевших ни начала, ни конца... Во всех легендах Парабраман или Абсолют является чисто философским понятием — принципом, законом или началом, на котором зиждется Бытие или Небытие Космоса» [10. С. 21, 16—17]. Далее: «Сонная Майя, Праматерь-материя...» — образ из ведической философии; праматерия, из которой возникают формы объективного мира и сознания. «Марево-Мара» — буддийское божество, выражающее зло, соотносимое со смертью. «Майею в мире / Рождается Будда» — имеется в виду Маха Майя Деви, супруга короля Шуддходамы, отца Будды. И тут же, рядом, «Майя, принявшая / Бога на крест...» — в данном случае Мария у креста Иисуса отождествляется с Майей-прародительницей из древней восточной мифологии. «Майя, зачавшая / Вечер — Гермеса...» — здесь уже переход в греческую мифологию. В любом случае, евангельский образ Девы-Марии (а возможно, синтезированный образ Марии-прародительницы) возводится к женскому началу мира и Вселенной, породившему «Крестные тайны / Во тьме естества».

И все же читателя не покидает ощущение некоей мифологической игры, затеянной поэтом на почве собственной эрудиции (возможно, Мула-Пракрити в сознании Волошина представляла еще один, апокрифический вариант Софии). Ну, и, вероятно, в пику той «игре», которая велась на Башне у Вячеслава Иванова. Не случайно стихотворение посвящено именно ему.

Однако отнюдь не Иванов открыл для Волошина Восток. Пожалуй, главную роль в этой уже отнюдь не «игре» сыграл Поль Клодель. Переведя его поэму «Музы» и предпослав переводу емкую характеристику французского писателя (1910), Волошин в своей второй статье, «Клодель в Китае» (1911), пишет уже не столько о Клоделе-поэте, Клоделе-драматурге, сколько о Клоделе-мыслителе, припавшем к истокам восточной мудрости. Автор статьи обращает внимание на то, что книга французского писателя и дипломата, в которую вошли пять его трагедий, получила название «Дерево» (вспомним дерево как составляющее звено волошинского Солнечного храма). Именно через дерево воспринимает Клодель человека и его положение в мире [11. С. 82]: «Разве человек не дерево, которое ходит? Он так же подымает голову и ветви свои распростирает в небе, и корни свои внедряет в землю. Я найду их...» (Клодель П. «Отдых седьмого дня», пер. М. Волошина).

В «Златоглаве», написанном еще до отъезда в Китай, Клодель затрагивает ту же тему: «Дерево было моим отцом и моим учителем. Иногда приступы горькой и черной тоски делали для меня всякое человеческое общество нестерпимым, и я задыхался в том воздухе, которым дышат все. Мне нужно было уединение для того, чтобы в нем вырастить ту обиду, которая росла во мне.

И я встретил это дерево и поцеловал его, сжимая в объятиях, как самого древнего человека. Потому что раньше, чем я родился, и после того, как мы все преи-

дем, — оно здесь, и мера времени для него иная... Широкошумное, открой мне то слово, которое есть я сам, чье странное напряжение я чувствую в себе!.. И неистощимая земля, сжимающая все корни твоего существа, и небо с солнцем и звездами в движении года, с которым ты связано... букетом всего твоего тела, — вся земля и небо нужны тебе для того, чтобы ты росло прямо...» [11. С. 82].

Человек — дерево; по Волошину, дерево, пропитанное соками культуры, древней и современной. Более того, человек — живая память Земли, мироздания, древо мировой жизни. Ведь «вся история человеческих деяний записана в складках моего мозга, — читаем мы в эссе Волошина „Hogomedon“, — вся история зверя жива в бессознательных сокращениях моих мышц, очаг сердца поддерживает в моем теле температуру того Океана, из которого вышло все живущее на земле, строение костей моих учит меня тому, как строились горы...» [12. С. 57].

Волошинская Киммерия — это (цитируя Клоделя) «и неистощимая земля, сжимающая все корни твоего существа, и небо с солнцем и звездами». Воистину так, поскольку Киммерия для художника — это часть «остывшей планеты», затерянной в звездных пространствах, элемент макрокосма. По мнению близкой знакомой Волошина, переводчицы Е.К. Герцык, «поэт склоняется к земле в ее планетарном аспекте, к оторванной от своего огненного центра, одинокой...» [2. С. 162]. Именно ее, эту землю, вбирает в себя, творчески «сосет» (вспомним еще раз Клоделя) автор «Киммерийской весны», внедряя в эту «почву» и «распространяя во все стороны свои сильные, свои проникающие корни». Именно сюда, в просторы «земли глухой и древней», он вырывается из демонического литературного Петербурга, где он так же «задышался в том воздухе, которым дышат все». Вслед за Клоделем Волошин мог бы обратиться к своей духовной родине со словами: «Я пришел вопрошать вас, глубокие корни, о тайне тоски и смерти той земли, которою вы питаетесь» [11. С. 82]. Сравните: «Я вновь пришел к твоим ногам / Сложить дары своей печали, / Бродить по горьким берегам / И вопрошать морские дали» («Моя земля хранит покой...», 1910).

В «киммерийских» стихах русский поэт, «читая смытое веками», «подсказывает» тому, кто раскроет книгу, «ночь, тревогу, пламя» этих мест, помогает ему «испытать сыновность и сиротство / И немоту отверженной земли». Творческому сознанию художника (равно как и эзотерическому мировосприятию восточного мудреца, пророка) доступны «И письмена дорог, начертанных в пустыне, / И в небе числа звезд».

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Максимилиан Волошин*. Из литературного наследия. Вып. 1. — СПб., 1991.
- [2] Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М., 1990.
- [3] *Купченко В.П.* Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1877—1916. — СПб., 2002.
- [4] *Волошин М.А.* Собр. соч. Т. 5. — М., 2007.
- [5] *Завадская Е.В.* Поэтика киммерийского пейзажа в акварелях М.А. Волошина (отзвуки культуры Востока) // Волошинские чтения: Сб. науч. тр. / Сост. В.П. Купченко. — М., 1981.

- [6] Дом-музей М.А. Волошина. Путеводитель / Кобзев Н.А. и др. — Симферополь, 1990.
- [7] *Волошин М.А.* Архаизм в русской живописи // Собр. соч. Т. 5.
- [8] *Шабашов Д.В.* Образ Востока в творчестве Максимилиана Волошина: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — М., 2007.
- [9] *Смирнов И.С.* «Все видеть, все понять...» (Запад и Восток Максимилиана Волошина) // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 2. — М., 1985.
- [10] Космические легенды Востока. — М., 1992.
- [11] *Волошин М.А.* Лики творчества. — Л., 1988.
- [12] Золотое руно. — 1909. — № 11—12. — С. 57.

ORIENTALISM IN M. VOLOSHIN'S CREATIVE WORK

S.M. Pinaev

Peoples' Friendship University of Russia
Miklucho-Maclay str., 6, Moscow, Russia, 117198

The article describes an influence of east philosophy and art upon M. Voloshin's creative work especially upon his "Kimmerian" poetry.

Key words: East, poetry, philosophy, buddhism, antroposophy, Kimmeria.