

«ПУСТЫНЯ... НОЧЬ... И ЗВЕЗД МЕРЦАНЬЕ»: РОМАНТИЧЕСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ М.А. ВОЛОШИНА

В статье исследуются функции романтического интертекста (в первую очередь интертекста М. Лермонтова, А. Пушкина, Е. Баратынского) в художественном мире М. Волошина. Автор показывает, что становление поэта, до сих пор удерживающего репутацию «француза» и «парнасца», происходило в тесном взаимодействии с культурой русского романтизма, а его житнетворчество до последних дней было ориентировано на классические традиции отечественной литературы.

Новый этап в изучении культуры рубежа XIX – XX веков остро ставит перед литературоведением проблему писателей «вне групп», без учета вклада которых невозможен обобщающий взгляд на тенденции всей эпохи. В этом контексте закономерно возрастает интерес к наследию М. Волошина – самобытного поэта, художника и мыслителя, не соотносившего себя с ведущими течениями Серебряного века. «Близкий всем, всему чужой» [3, 1, 40], коктейбельский мудрец и сегодня провоцирует возникновение острых дискуссий, а попытки определить его метод наталкиваются на трудности, обусловленные органической многоплановостью его художественного мышления. В последнее время наибольшим признанием пользуется точка зрения, согласно которой М. Волошин, наряду с И. Анненским и М. Кузминым, относится к числу ближайших предтеч акмеизма [8]. Не отрицая продуктивности такого подхода в целом, отметим его частные недостатки: переоценку роли неореалистических, «классических» тенденций в ущерб тенденциям символистским, «романтическим», в то время как едва ли не важнейшим свойством волошинского метода был именно синтез, установка на сочетание разных способов художественного изображения. Это хорошо видно на примере пейзажной живописи поэта, для которой характерно сведение воедино кажущейся зримости, осязаемости и предельной символической разомкнутости, сравнимой разве что с духом работ Н. Рериха. Земля, по которой «можно ходить» [2, 169], при всем своем сходстве с реальным коктейбельским ландшафтом отражает лишь внутренние переживания художника: она писалась не с натуры, а по воображению...

В данной работе мы намерены показать, что интертекст романтизма, в частности, в его русском изводе, играл существенную роль в формировании художественного мира М. Волошина. Более того, он буквально выступал в функции «процесса текстоорождения» (И.П.

Смирнов [9, 6]), поскольку именно переживание своей судьбы как некоей романтической коллизии обусловило поэтическое самоопределение молодого литератора. В то же время важно помнить, что М. Волошин, как и многие поэты его поколения, воспринимал романтизм опосредованно, существенно трансформируя и даже мифологизируя его параметры (об этом писал еще В. Жирмунский, предупреждавший, что интерес декадентов, а впоследствии символистов, к мировой культуре был отнюдь не бескорыстным: «Против реализма, господствовавшего в русской литературе XIX века, символисты искали опоры в поэтическом наследии Запада, так или иначе созвучном современному идеализму, переосмысляя и модернизируя своих вечных спутников» [4, 449]). Таким образом, речь может идти о некоем соотношении своего поэтического «я» с условным романтическим каноном, что и будет показано ниже.

«1900 год, стык двух столетий, был годом моего духовного рождения, – писал поэт в «Автобиографии» 1925 года. – Я ходил с караванами по пустыне. Здесь настигли меня Ницше и «Три разговора» Вл. Соловьева. Они дали мне возможность взглянуть на всю европейскую культуру ретроспективно – с высоты азиатских плоскогорий – и произвести переоценку культурных ценностей» [2, 159]. В 1900 году М. Волошин действительно побывал в туркестанских степях в составе поисковой экспедиции В. Вяземского – и ощутил себя настоящим путешественником. Однако перед тем как отправиться «в пустыню» он пережил первый опыт изгнанничества, будучи исключен из числа студентов Московского университета и получив запрет на въезд в столицы за участие во Всероссийской студенческой забастовке. Коллизия «изгнание / уход в пустыню» обусловила открытость волошинского сознания биографическому мифу русского романтизма: поэт осознал себя Странником, впервые поставленным на предначертанный путь. Так, в стихот-

ворении 1901 года он сформулирует свою жизненную задачу:

Жизнь – бесконечное познание...
Возьми свой посох и иди! –
...И я иду... и впереди
Пустыня... ночь... и звезд мерцанье
[3, 2, 385].

Четверостишие «Жизнь – бесконечное познание...» станет на ближайшие годы девизом молодого поэта (в частности, им будет открываться общая тетрадь для стихов в серой обложке, начатая в 1902 году в Париже). Сам этот текст уже несет в себе приметы волошинского космоса. Жизнь глубока, многомерна и бесконечна; человек почти ничего не знает наверняка, кроме своего одинокого пути в огромном мире. Но в пути ему даны звезды – как весть о конечной цели, как свидетельство того, что Некто, знающий все смыслы, наблюдает за ним сверху. Начинающий автор предощущает свои будущие темы: знание, судьба, мистическая жизнь души...

Примечательно, что ближайшим «спутником» волошинского текста выступает знаменитое стихотворение М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», где так же чувствуется одухотворенность пространства («пустыня вне-млет богу»), так же проявляет себя надчеловеческое сознание («и звезда с звездой говорит»), так же интенсивно и плодотворно переживается одиночество лирического героя. Однако в стихотворении М. Лермонтова, написанном в год его гибели, присутствует мысль о конце, предчувствие чего-то неотвратимого («Что же мне так больно и так трудно?! Жду ль чего? Жалею ли о чем?»), в то время как четверостишие М. Волошина – весть о начале пути, рождении поэта... Согласно наблюдениям А. Жолковского, «Выхожу один я на дорогу...» принадлежит к числу самых влиятельных произведений русской поэзии, обладающих свойством серийного текстопорождения (ср. «Вот бреду я вдоль большой дороги...» Ф. Тютчева, «Мы теперь уходим понемногу...» С. Есенина, «Гул затих. Я вышел на подмостки...» Б. Пастернака) [5, 31–32], – тем больше вероятность его сознательного усвоения молодым поэтом. В свою очередь, А. Ханзен-Леве настаивает на «парадигматичности» лермонтовского текста для раннего символизма, в котором доминирует «представление о художнике-демиурге как об

одиноким путнике, идущем по изолированному жизненному пути» [10, 117]. Вполне закономерно, что стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» оказалось созвучно и юному М. Волошину, в преддверии нового века взглянувшему на европейскую культуру «ретроспективно».

Именно в контексте творчества и судьбы М. Лермонтова становится понятным пафос отдачи себя высшей воле и тот трепет перед неизвестностью, которым дышит «Жизнь – бесконечное познание...». Ведь выбрать судьбу поэта, избранника небес, значило для М. Волошина приобщиться к русской поэтической традиции, а вместе с тем принять все трагические последствия этого шага, вплоть до безвременной гибели (и об этом он будет писать позже – ср., например, стихотворение «На дне преисподней» (1922), посвященное памяти А. Блока и Н. Гумилева). Заметим, что в момент самоопределения М. Волошину оказывается близок М. Лермонтов с его романтическим типом сознания, а не Н. Некрасов, увлеченность которым поэт пережил в отрочестве, подкрепив целым рядом страстных, но совсем еще не «волошинских» стихотворений. От романтизма М. Волошин унаследовал и сам мотив странствий, причем предполагавшееся название его первого сборника «Годы странствий» (впоследствии так был озаглавлен раздел дебютной книги «Стихотворения») отсылает не только к формуле Гете, но и к самохарактеристике М. Лермонтова:

Нет, я не Байрон, я другой
Судьбы неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой
(курсив мой.– С.Б. [6, 1, 130]).

М. Волошин настойчиво упоминал о «прозрении духа», подаренном ему в пустыне. В одном из стихотворений 1910-го года он фактически пересказал «Жизнь – бесконечное познание...», заострив сюжет своего мистического посвящения:

В полдень был в пустыне глас:
«В этот час
Встань, иди и все забудь...
Жгуч твой путь».

Кто-то, светел и велик,
Встал на миг.
В полдень я подслушал сны
Тишины.

Вестник огненных вестей,
Без путей
Прочь ушел я от жилищ,
Наг и нищ...
(«В полдень был в пустыне глас...»
[3, 2, 403]).

Здесь поэт, уже утвердившийся в мыслях о своем предназначении, ориентируется в большей мере на пушкинского «Пророка» и через него – на весь свод мифов о посвящении в пустыне. Думается, для авторского сознания М. Волошина были актуальны эпизоды сорокадневного «возведения в пустыню» Христа и – косвенно – сорокалетнего блуждания в пустыне Моисея. В первом случае ситуация пустыни является водоразделом, после которого герой (Христос) вступает на путь активного проповедничества. Во втором – пустыня становится символическим местом проповедничества, где особенно остро обнажается конфликт между пророком и «толпой». Заметим, что с образом неопалимой купины, озаряющей начало пути Моисея, может быть связана строка «жгуч твой путь» – как и многие другие примеры «горения» у М. Волошина, поскольку образ этот является для него сквозным.

И все же, несмотря на столь определенные аллюзии, переживание поэтом ситуации пустыни не назовешь однозначным – в этом М. Волошин оказывается сыном своего непростого и в чем-то нецеломудренного времени. Во-первых, неземное существо, воззавшее в пустыне к сознанию лирического героя, хоть и похоже на ветхозаветного Бога-Отца («светел и велик»), но не идентично ему. Оно достаточно неопределенно само по себе («кто-то»), а исходящий от него глас оба раза дан вне лица или имени («Возьми свой посох и иди», «В полдень был в пустыне глас:/ «В этот час/ Встань, иди и все забудь/... Жгуч твой путь»»). В последней строфе стихотворения «В полдень был в пустыне глас...» поражает метафора «Влажный шар летит, блестя,/ – Бог-Дитя», показывающая, с какой свободой поэт обращается с религиозными смыслами. Если вспомнить материнский текст «Пророка» А. Пушкина, приходится признать, что ситуация там ясней, прозрачней (герою является серафим)... Во-вторых, сам лирический герой М. Волошина не сводится к одному лику. Он как будто находится вне добра и зла – и это положение гностика, идущего путем всеобъемлющего познания, в высшей степени

«волошинское». Показательным представляется обобщенное начало стихотворения «Пустыня» (1919), еще одной вариации на излюбленную тему:

И я был сослан в глубь степей,
И я изведал мир огромный
В дни страннической и бездомной
Пытливой юности моей
[3, 1, 172].

Невозможно не заметить этого «и я», предельно укрупняющего фигуру лирического героя. Но к каким историям, мифам отсылает подобный зачин? Первыми вспоминаются сосланные поэты: Пушкин в Михайловском, Лермонтов на Кавказе... Однако есть и другая ассоциация: лермонтовский Демон. Это он «давно отверженный блуждал в пустыне мира без приюта», он, носясь над землей, изведал мир огромный и, будучи «счастливым первенцем творенья», узнал всю тяжесть скитаний... Ассоциация закреплена магией четырехстопного ямба (в обоих произведениях), к которому сознательно или бессознательно прибег М. Волошин. Да и сама тема знания располагает в пользу того, кто сделал людей «мудрыми, как боги». В стихотворении «И нет в мирах страшнее доли...» (1912) подспудный демонизм героя еще заметнее: М. Волошин противопоставляет «причастью хлеба и вина» «причастье соли», уготованное для тех, кто призван быть «солью земли». Соль оказывается связанной с «горькой мудростью» и болью, герой же, «ужаленный едким словом», уведенный в пустыню «сомнениями», боится Бога:

Во мне живет безумный крик.
Я стал комком огня и праха.
Но отврати свой гневный Лик,
Чтоб мне не умереть от страха.
[3, 2, 557].

Как и Демон Лермонтова, герой М. Волошина взят в его страдании, очеловечен и как бы отделен от зла. Однако само зло для М. Волошина неотделимо от добра, с чем связаны призыв любить Дьявола в его стихотворении «Мир знает не одно, а два грехопаденья...» (1919) («Любите Дьявола. Одной любовью/ Спасется мир. А этот мир есть плоть/ Страдающего Сатаны...» [там же, 2, 423]) и слова о «горьком причастии» Иуды в стихотворении «Иуда Апостол»

(1919) [там же, 1, 360]. Эта парадоксальная многоликость лирического героя вкупе с парадоксальной же усложненностью поэтического мышления автора обличает в М. Волошине человека рубежной эпохи, отказавшегося от традиционного для русской литературы противопоставления добра и зла, осознавшего двоякую природу творчества. Хронологическое прочтение рассмотренных текстов позволяет заметить, как углублялся и усложнялся взгляд М. Волошина на ремесло поэта, усложнялась и индивидуализировалась его поэтическая символика. Примечательно, что уже в стихотворении 1912 года образ пустыни предельно символичен:

Я быть хотел кадильным дымом.
Меня ж послал Ты в мир гонцом
В пустыне пред Твоим лицом
Ослепнуть в блеске нестерпимом.
(«И нет в мирах страшнее доли...»
[там же, 2, 557]).

Пустыня духовного рождения становится прообразом мира как пустыни (ведь никто, кроме посвященного, не знает открывшегося ему гнозиса), а также – и это очень важно для М. Волошина – пустыни всех мест земли и душ человеческих, которые нужно принять, полюбить и возделывать (просветить), повинувшись гласу свыше.

Поздний М. Волошин, снискавший непрекращаемый авторитет учителя и мудреца, как правило, апеллирует ко всей традиции русской философской лирики – от М. Ломоносова до Вяч. Иванова. Следуя завету А. Пушкина в «Деревне», он видит в Коктебеле «пустынный уголок», где, вдали от порочной жизни столиц, слышнее глас «оракулов веков». Однако и теперь, когда собеседниками поэта становятся поздний А. Пушкин, Н. Некрасов и даже Л. Толстой (не зря современники сравнивали волошинский Коктебель с Ясной Поляной), окончательного разрыва с романтической традицией не происходит: сама идея ухода из больших городов и связанный с ней пафос единения с природой генетически восходят к романтизму. Во время мировой войны и революции, в ситуации тотального уничтожения культуры поэт воспекает свою пустыню как хранилище – в духе зависимого от романтической традиции А. Майкова (ср. в его стихотворении «Пустынный»: «И ангел мне сказал: иди, оставь их грады, / В пустыню скройся ты, чтоб там огонь лампы, / Тебе поверенный, до сро-

ка уберечь, / Дабы, когда тщету сует они познают, / Возжаждут Истины и света возжелают, / Им было б чем свои светильники возжечь» [7, 132]). В стихотворении с красноречивым названием «Потомкам» М. Волошин сообщает о предназначении своего поколения – «укрывать» поруганное солнце. А в более раннем «Прологе» (1915) дает себе пронзительную характеристику:

Один среди враждебных ратей –
Не их, не ваш, не свой, ничей –
Я голос внутренних ключей,
Я семья будущих зачатий

[3, 1, 231].

Написанное в то время, когда на фронт Первой мировой были призваны такие корифеи русской поэзии, как Н. Гумилев и А. Блок, стихотворение прямо ориентировано на пушкинский «Арион». Вместе с тем в «Прологе» вновь слышится отсылка к М. Лермонтову, а именно его раннему тексту «Один среди людского шума...». В обоих случаях речь поэта противопоставляется случайным звукам повседневности, однако теперь М. Волошин идет значительно дальше своего предшественника, видя в ней *внутренний* голос народного организма, этноса. Здесь берет исток волошинская формула «совесть народа – поэт» [3, 2, 67], согласно которой поэт сам становится прологом, поскольку носит в себе зачинающий миры Логос. Пустыня же вновь выступает как сакральное место, обещающее герою духовное рождение...

В программном стихотворении «Дом поэта» (1925) М. Волошин размышляет о своем окончательном слиянии с Коктебелем, предвосхитившим появление поэта «говорящим» карадагским профилем (показательно, что до воцарения в Коктебеле М. Волошина профиль пытались приписать А. Пушкину). Автор дважды сознается в своей неспособности передать словами тайну этих мест и свое отношение к ней («Но сказ о Карадаге / Не выцветить ни кистью на бумаге, / Не высловить на скудном языке» [3, 2, 79], «но грудь узка для этого дыханья, / Для этих слов тесна моя гортань» [там же]). Причина его немоты – погружение в саму ткань бытия, бессловесное мифологическое прошлое. В русской традиции уже имело место одушевление природы, при котором ей возвращалось право на выс-

казывание – речь идет о знаменитом стихотворении Е. Баратынского «На посев леса» (1846). Отчаявшись в «плодоносности» своих стихотворных посевов, поэт отдает себя лесу:

Ответа нет! Отвергнул струны я,
Да хрящ другой мне будет плодоносен!
И вот ему несет рука моя
Зародыши елей, дубов и сосен.
И пусть! Простая с лирою моей,
Я верую: ее заменят эти,
Поэзии таинственных скорбей,
Могучие и сумрачные дети

[1, 343].

Знаменательно, что Е. Баратынский, как позже М. Волошин, настаивает на связи природы с поэзией, причем выбирает не традиционный для романтизма экзотический, но древесный, «сумрачный» пейзаж. Думается, такая перекличка основана на глубокой созвучности мироощущения двух авторов – ведь хрестоматийное пушкинское определение «он у нас оригинален – ибо мыслит», данное Е. Баратынскому, в XX веке как нельзя лучше соотносится с личностью М. Волошина. Именно этим качеством обусловлена потребность в укрупненном лирическом высказывании: Е. Баратынский отдает предпочтение жанру элегии, у М. Волошина это более сложное образование, «большое стихотворение» или цикл, отражающий перипетии развития авторской мысли (ср. определение, данное Е. Баратынским своему творчеству: «что мыслю, то пишу» [там же, 58]). Общим для двух поэтов является растущий к концу жизни пафос

«мыслящего одиночества»... Отдельные фрагменты «Дома поэта» напоминают не только элегию «На посев леса» (вплоть до совпадения стихотворного размера), но и другие произведения Е. Баратынского. Так, строки «Мой кров – убог. И времена суровы./ Но полки книг возносятся стеной./ Тут по ночам беседуют со мной/ Историки, поэты, богословы...» [3, 2, 81] представляются реминисценцией на классические «Мой дар убог, и голос мой не громок./ Но я живу, и на земле мое/ Кому-нибудь любезно бытие:/ Его найдет далекий мой потомок...» [1, 128], также отражающие стремление миновать свое время. Как это ни парадоксально, литературное «иночество» последних лет жизни М. Волошина вновь воспроизводит его же юношеский посыл о романтической «инаковости», становясь заключительной частью мифа о нераздельности судьбы и творчества.

Роль интертекста русского романтизма в поэтическом наследии М. Волошина роковым образом недооценена, что вызывает трудности в определении его генезиса и художественной специфики. До тех пор, пока поэт Коктебеля будет оставаться для литературоведов «русским французом» и «парнасцем», вряд ли можно говорить об объективной оценке его вклада в развитие культуры рубежа веков, как и о глубоком понимании его жизнотворчества, всецело ориентированного на классические традиции русской литературы. Сегодня, когда одна за другой предпринимаются попытки целостного осмысления феномена Серебряного века, невозможно оставлять одного из его корифеев «писателем вне литературы» [2, 162].

Список использованной литературы:

1. Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. – М., 1982.
2. Волошин М.А. Путник по вселенным. – М., 1990.
3. Волошин М.А. Собрание сочинений. – М., 2003. – Т. 1, 2.
4. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. – Л., 1982.
5. Жолковский А.К. Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. – М., 1992.
6. Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 2-х т. – М., 1988. – Т. 1, 2.
7. Майков А.Н. Стихотворения. Поэмы. – М., 1987.
8. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М., 2000 – 2001. – Кн. 1, 2.
9. Смирнов И.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака. – СПб., 1995.
10. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.