

УДК 821.161.1

РИМ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА: РОЖДЕНИЕ ПОЭТА

© 2011 С.Ю. Корниенко

Новосибирский государственный педагогический университет

Поступила в редакцию 9 октября 2010 года

Аннотация: В статье исследуется Рим как культурно-эстетический универсум и его влияние на самосознание и самоопределение формирующегося поэта и художника Максимилиана Волошина. Дифференцируются традиционная и индивидуально-поэтическая система детерминант «римского текста».

Ключевые слова: семиотика, мифопоэтика пространства, самоидентификация, Гете, Волошин.

Abstract: The article presents a study of Rome as a cultural and aesthetic universe and of the way it influenced self-consciousness and self-identification of the developing poet and artist Maximilian Voloshin. The traditional system of determinants of the "Rome's text" is differentiated from the individual poetic system.

Keywords: semiotics, mythopoetics of space, self-identification, Goethe, Voloshin

В эстетике модернизма особым значением в самоопределении художника наполняется город, мыслимый не только как текст (классическая парадигма), но и как форма идентификации художника через поиск пространственных форм «души» и «тела» (новая парадигма). В литературных путешествиях актуализированы не только определенные качества пространства (степень культурной детерминированности), но и, естественно, цель путешественника. Особое значение приобретает путешествие, и находящееся в препозиции творческого пути, предваряющее вступление в литературу, и случившееся в разгар творческого кризиса, знаменующее переломный этап в жизни художника. Очевидно, к путешествию первого типа относится вояж по Италии молодого 23-летнего М. Волошина, второй тип путешественника запечатлен в «Итальянском путешествии» И.-В. Гете, перед путешествием по Европе усердно штудируемом будущим русским поэтом. Однако целью итальянского путешествия двух поэтов, разделенных временем, возрастом и опытом путешественника, степенью детерминированностью «своего» пространства, был Рим.

Для многих художников, испытавших «влияние города», Рим становился «формулой творчества»: не столько городом-музеем, закон-

сервировавшим конечные образцы/артефакты средневекового искусства во всей его полноте и законченности как Флоренция, сколько городом, «живое дыхание» которого связывается с самим творческим процессом: живым, пульсирующим, континуальным, бесконечным. Именно в римский период своего путешествия Гете оставит в дневнике путешествия развернутые записи о предназначении поэта, о смысле поэтического творчества, о «труде поэта»:

«Дух становится сильным, достигает строгости, без сухости и серьезного, но отрадного бытия. Мне по крайней мере кажется, что я так верно не ценил предметы этого мира как здесь. Я радуюсь благословенным последствиям, которые это будет иметь на всю мою жизнь.

Итак, дайте мне волю собирать все как придется: порядок явится потом. Я здесь не для того, чтобы наслаждаться по-своему; ревностно хочу я заняться великими предметами, учиться и обрывать себя до сорока лет» [1, 125].

Широта и глубина культурного ряда в Риме, в отличие от «культурной тесноты» Флоренции, стимулирует творчество, сама природа города обращает любого путешественника в поэта, познающего город и создающего свой текст, «беспомощный» перед «громадой города». Так как Рим сам, — по определению Гете, представляет беско-

нечный, всепоглощающий, самопорождающийся текст, по аналогу с идеальным творцом — «природой», которой «подражали» классические поэты:

«Семь дней уже как я здесь и в душе моей образуется мало-помалу общее понятие об этом городе. Мы прилежно ходим взад и вперед: я знакомлюсь с планами древнего и нового Рима, оглядываю руины, здания, посещаю то ту, то другую виллу. С самыми главными достопримечательностями я осваиваюсь очень медленно, теперь я только раскрываю глаза и смотрю, потом ухожу и снова возвращаюсь, потому что только в Риме можно подготовить себя к знакомству с Римом.

<...>

И эта громада (Рим. — С. К.) совершенно спокойно влияет на нас, пока мы поспешно бегаем туда — и — сюда по Риму, для того, чтобы добраться до замечательнейших предметов. В других местах нужно искать достопримечательного: здесь мы подавлены и преисполнены им. По мере того, как вы идете и смотрите, пред вами выступают ландшафтные картины всевозможных видов и родов, дворцы и развалины, сады и пустоши, простор и теснота, домики, хлевы, триумфальные арки и колонны, и часто все это так близко одно к другому, что могло быть нарисовано на одном листе. Нужно бы писать тысячью грифелей: что может здесь сделать одно перо! Притом к вечеру чувствуешь себя усталым и изнуренным от созерцания и изумления» [1, 121 122].

Для обнародовавшего в десятилетия XX века первые «результаты» своего итальянского путешествия Павла Муратова важным качеством «громады» становится удивительная способность к поглощению и синтезу культур. Медиаторный характер такого города, без сомнения, имплицитно соотносится в культурном сознании путешественника с модернистской парадигмой художественности — в целом, и с идеей «синтетического символизма» в духе Вяч. Иванова — в частности:

«Люди, живущие здесь, долго и хорошо знающие Рим, всегда бывают несколько удивлены жалобами кратковременных гостей на бросающиеся в глаза современные дома и улицы. Они верят в таинственную способность этого города все поглощать, все делать своим, сглаживать острые углы и резкие границы различных культур, соединять в пространстве нескольких саженей дела далеких друг от друга эпох и противоположных верований» [2, 211 212].

Модернистского художника Рим привлекает в качестве воплощенной в камне пространственной метафоры творчества. Обращение «чужого» в «свое», синтез «старого» и «нового», различных «культур» и «верований» — узнаваемые детерминанты новой художественности. Таким образом,

город становится «образцовым художником» в духе символизма, уподобление и приобщение к которому (появление «чувства Рима») можно расценить как акт художественного творчества.

Гете, путешествовавший за сто с лишком лет до путешествия и Волошина, и Муратова, в качестве атрибутирующей особенности города также отмечал «борьбу старого и нового Рима». Однако если для художника-модерниста в этой борьбе рождается «синтез» как символистский идеал, своеобразный «философский камень» творчества, а сам Рим выступает в качестве идеального создателя, то в сознании Гете существует ценностное превалирование «старого» Рима над «Римом новым». Гете-художник уподобляется «археологу», откапывающему зарытые в «новом Риме» артефакты — основы европейской культуры:

«Надо, однако, сознаться, что это тяжелое и грустное занятие — выкапывать древний Рим из-под нового; но это нужно делать, надеясь в конце на полнейшее удовлетворение. Открываются следы, как великолепия, так и опустошения, которые превосходят все наши понятия. Чего не коснулись варвары, то разорили строители нового Рима» [1, 121].

Растрянность, спутанность при столкновении с «громадой», необходимость «времени» для появления «чувства города» — эмоции, переживаемые многими посетителями Вечного города. Этим объясняется и неожиданное стремление в противоположную Риму северную Норвегию, метания по городу весь первый день своего пребывания в нем молодого русского поэта. Во второй день пребывания в городе Волошин напишет объемное письмо матери, ретроспективно оглядывая с высоты римских холмов северные итальянские города, в том числе и Флоренцию, антиприродность которой («ни клочка зелени»), невидимая изнутри города, становится очевидной на фоне многочисленных римских садов и вилл. Единственной фразой поэта, посвященной Риму, будет совпадающая с Гете, а позднее и с Муратовым интенция, апеллирующая к волевому компоненту в характеристике города: «О Риме мне еще трудно сказать. Он захватывает постепенно, но властно» [3, 218].

Только через несколько дней в письме А.М. Петровой Волошин опишет свое «вхождение в Рим» и тот эффект, который произвел на него город:

«Рим не захватывает сразу, как другие города, как Генуя, как Париж, которые сразу бьют в глаза своей оригинальностью. Рим слишком разбросан (хотя он, в сущности, не особенно велик, и он поражает сперва то отдельной развалиной, то видом, то церковью и только потом это все начинает соединяться в одну картину» [4, 111].

«Чувство Рима», его «спокойное влияние» (Гете) приходит к молодому поэту на одной из пространственных доминант города – вилле Боргезе. Чувство города, его «спокойного влияния» (Гете) приходит поэту на вилле Боргезе, в комнате ее русской смотрительницы, ничего, по ее словам, кроме «Москвы и Рима, не видевшей». Именно в частном, интимном пространстве римского дома, через разговор со смотрительницей виллы, поэт почувствовал абсолютную связь искусства с «обыденной жизнью», необходимую для будущего художника-модерниста:

«Я в Риме уж тридцать лет живу и только иногда в Москву ездю. Собственно, кроме Рима и Москвы я ничего не видела. Только в Вене останавливаюсь проездом часов на пять и ездю по больницам, чтобы посмотреть, что там новенького. <...> Раньше мы жили на Капитолии, но потом муж разошелся с институтом, и пришлось искать квартиру. Да я в сущности и не искала, а эта вилла совершенно случайно попала, и мы здесь вот уже 13 лет живем. Это ведь старинное здание. Ее Джулио Романо строил. У Вазари ее описание есть. Возьмите вон там на полке большой том, третий слева, я вам переведу. Приятно, когда описание своего дома за три столетия читаешь. Тут у нас привидения ходили раньше. Мы все видели, как в темноте большие огненные шары летали. Тут ведь драмы происходили. Вон, например, в той комнате в XVIII столетии один из Ланте свою сестру зарезал. Да, вот возьмите лампу, я вам покажу другие комнаты. Вот в этой зале фрески были, но их увезли. А на потолке вон гербы фамилии Медичи – вы их в Апартаментах Борджиа увидите. А здесь потолок расписал Джулио Романо. Вон Форнарины портрет. Это вот студия моей дочери. Вот отворите-ка окно» [5, 68].

Непосредственная встреча с «живым» Римом, воплощенным в фигуре смотрительницы, присутствие которой разрушает его предполагаемую «музейность», и ее медиация – релевантность которой определяется через значимую и для нее, и для Волошина – стоящую на полке книгу, сочинение Вазари – с живой, воплощенной историей дома производит на поэта ошеломляющее впечатление. Реакцию на наконец пришедшее «чувство города» описал в «Дневнике путешествия» ироничный «объективный» наблюдатель, спутник поэта В. Ишеев:

«Макс был утонченно вежлив. На вопросы он отвечал сладким полупшепотом. «Право здесь хорошо?» – спрашивала толстая дама. Макс закатывает глаза, вздыхает протяжно и громко от полноты ощущения и восторженно шепчет: «О чудно, чудно! Только теперь я начинаю ощущать Рим». Он увлекается, впадает в поэтический пафос при мысли о том, что толстая дама оживляет и оду-

хотворяет обстановку античную, что вместе с нею взирают на Рим с этого самого места века и пр. и пр. «Видно поэта, – говорит снисходительно дама, – Но ничего, не стесняйтесь, пожалуйста» [5, 69].

На вилле Боргезе, в интимном, синтетическом – домашнем и культурном – римском пространстве вскрывается не менее интимная тайна Волошина – его «внутренний поэт», о котором читатель может подозревать по некоторым «доримским» отрывкам, представляющим форму поэтического комментария к прозаическим записям дневника, рождается «наружу», дарует себя миру. Впервые от стороннего по отношению к поэту, но близкого по отношению к Риму наблюдателя звучит его идентификация – поэт. Разоблачение, обнажение своей сущности не случайно связано с чувством стыда, присутствующим при «сознательном рождении». Первым жестом «новорожденного поэта» становится открытие окон виллы и доминирование явившегося миру поэта над городом, рождением поэта в мир и Рим. «Чувство Рима» Волошина рождается через слияние с его дыханием на той доминанте, которую можно назвать «высотой духа», где сливаются «восходящие воздушные потоки» города :

«В комнату ворвались лучи ясного лунного света. На огромном чистом небе стояла луна. Внизу, широко раскинувшись, лежал Рим. Длинная огненная лента показывала течение Тибра. <...> Густая зелень виноградников и садов спускалась внизу по склонам холма. Вечный город! Я впервые ощутил его веяние только теперь в этом старинном дворце, чувствуя под собой сонный трепет спящего города, утопающего в сиянии неподвижно застывшей луны. Дыхание 27 веков, смешанное с легким запахом винограду и переплетенное нитями лунных лучей, поднималось снизу» [5, 68].

Право на «свой Рим», на поэтическое кодирование города будет воплощено на второй день после «рождения поэта». В отличие от В. Ишеева, оставившего весьма прозаические заметки о посещении Форума и Колизея, Волошин реализовал свое право на абсолютность поэтического взгляда, разместив вместо привычной для него объемной прозаической записи, иногда сопровождавшейся своими и чужими текстами, два стихотворения – «На Форуме» и «Ночь в Колизее». В основе авторской интенции двух стихотворений лежит принцип временной медиации (по модели «оживления античности» на вилле Боргезе): через таинственную взаимосвязь «ветхих» и «новых теней», «черных пантер» и их «измельчавших копий», но все же живущих на руинах в XX веке – многочисленных кошек Колизея – Волошин утверждает незабываемость и жизненную силу Рима:

Здесь — пьедесталы колонн,
Там возвышалась ростра,
Где говорил Цицерон
Плавно, красиво и остро.
<...>
Сколько блестящих картин,
Крови, страданий и стога!..
...Смерклось... и Форум молчит...
Тени проходят другие...
В воздухе ясно звучит
«Ave Maria!»
(«На Форуме»)

Спит великан Колизей,
Смотрится месяц в окошки.
Тихо меж черных камней
Крадутся черные кошки.
Это потомки пантер,
Скушавших столько народу,
Всем христианам в пример,
Черни голодной в угоду.
(«Ночь в Колизее»)

В написанной после путешествия в Италию туркестанской статье «Листки из записной книжки» (1901) Рим прямо соотносится с «творческой лабораторией», обращающей «национальное» во «всемирное», «чужое» в «свое»:

«Италия!.. Рим!..

<...> Что у него было своего собственного, самобытного? Он все брал у других народов, у других цивилизаций. В идейном отношении он был тем же разбойничьим гнездом, что и в государственном.

Но у него была странная, таинственная способность придавать похищенным у других национальностей идеям великую жизненную силу. Это была лаборатория, из которой каждая идея, переработавшись в ней, выходила вооруженной всеми средствами для борьбы за всемирное владычество.

Рим брал идеи национальные, но отдавал их человечеству «всемирными идеями» [7, 340].

Слабая культурная и религиозная идентичность Древнего Рима, позволившая ему сохранить под своей «скорлупой» «остатки античного мира», способность покоряться чужеродным, всегда более сильным идеям — по мысли поэта — становится источником его выживаемости и актуальности. «Смерть» культурной парадигмы не выражается в ее исчезновении, культура утверждается в новых «руинах» и «других тенях», что еще раз подтверждает статус Рима как метафоры искусства, Рима, обращающего временную парадигматику в пространственную синтагматику:

«Против своей воли с ужасом всасывал Рим, как сухая губка, хлынувшую к нему греческую и

еврейскую культуру. Греция поразила Рим философией и искусством, а Иудея покорила его христианством.

Когда внутренние силы проели насквозь ту скорлупу, которая казалась несокрушимой, тогда германские варвары кинулись на добычу, но сами были потоплены в потоках христианства, хлынувшего на них из пробитой брешии» [7, 342].

Современный Рим, «Рим художников»: «Рим красивых альбанских крестьянок, транстеверинок, развалин водопровода, ленивых фигур быков, остатков Форума и Колизея...» — приходит, по мысли Волошина, на смену трагических «теней XIX века» [7, 342-343]. Медиумическое «общение с тенями» станет эстетической целью поездки Волошина в пригород Рима Тиволи, где находилась знаменитая вилла Адриана, главным качеством которой П. Муратов указывал ее особую интимность: «Вилла Адриана хороша еще тем, что она открывает перед нами что-то из частной жизни римлян. Тибуртинская вилла никогда не была античным Версалем. Это было личное, интимное заведение Адриана» [2, 285].

Путешествие в «мир Адриана и Антиноя», актуальных фигур создаваемого культурного тезауруса русского модерна, Волошин отразит и в личных «дневниках», и в публичном и «программном» «Журнале путешествия». В «Записных книжках» возможная устойчивость природного ландшафта («если и тогда росли такие же могучие кипарисы») становится фактором столь же условной темпоральной медиации наблюдателя, проникающего через ретроспекцию в аутентичный мир античности:

«Из XVII века в Римский мир. Она (вилла Адриана. — С. К.) вся тонет в кипарисах. Без конца тянутся развалины дворцов, академий и терм. Огромные, местами продырявленные круглые своды. Хорошо сохранились мозаичные полы. Есть обломки мозаики в красках по-разительной красоты. Под развалинами подземные ходы. Если и тогда росли такие же могучие кипарисы, как красива была между ними стройная фигура Антиноя, задумчиво гулявшего между ними и об руку с Адрианом, отдыхавшем в этом великолепном дворце от забот правления» [8, 132].

В «Дневнике путешествия» культурный ландшафт тибуртинской виллы («полуразрушенные стены, уцелевшие своды, театр, термы...») становится гигантским полотном, а «тень кипарисов» своеобразной платоновской «пещерой», декорацией для кинематографической по своей природе проекции «других теней» — «нового Адриана с Антиноем», мифологизирующих и актуализирующих пространство. В отличие от «Записных книжек», в которых наблюдатель ретроспективно проникает во «времена Адриа-

на и Антиноя», герой «Дневника путешествия» проявляет волевые свойства теургического характера, творя через временную перспекцию «из небытия — бытие», населяя безжизненное пространство виллы объективированными «новыми тенями», утверждающими фактом своего существования особое поэтическое право созидания как видения:

«Бесконечные аллеи кипарисов... Траурные деревья — символы смерти. Все разрушено. Солнце жжет уцелевшие мозаики пола великолепного дворца. Полуразрушенные стены, уцелевшие своды, библиотеки, музей, театр, термы — все, что может создать тонкий эстетик, властитель мира. Теперь все это заросло зеленой травой и синевато-зелеными оливами. Другая эпоха — другие тени. Я видел двух людей, печально бродивших рука об руку в тени кипарисов. Один был пожилой человек среднего роста, с курчавыми волосами с проседью и коротко подстриженной бородой. Глаза его были быстры и повелительны. <...> Его спутником, на руку которого он опирался, был высокий юноша атлетического телосложения и поразительной красоты. <...> В красоте его не было греческой нервности и тонкости линий. На этом почти детском лице и могучем теле лежала какая-то сонная восточная греза, прекрасная и неопределенная. Прекрасные фигуры императорского Рима! Вы жили на головокружительной высоте всемирного господства и умели воспользоваться всей красотой своего положения. Прекрасный Антиной, утонувший в Ниле, статуей которого я любовался в Ватикане! Я видел эту задумчивую тень, идеальной красотой которой хотели обновить греческое искусство, под траурными кипарисами, выросшими на развалинах виллы Адриана» [5, 81-82].

«Прекрасный Антиной, утонувший в Ниле и обоготворенный Адрианом, статуей которого я любовался в Ватикане» — поэт, через нового Антиноя «оживляющий» античность, превращающий мертвое и отжившее в живое и актуальное, уподобляется древнему Пигмалиону. Мечтатель-поэт,

«ожививший» ватиканскую статую, совершил ее пространственную и темпоральную проекцию: из мертвого музейного пространства в аутентичную «среду обитания», из артефактной «античности» в актуальную живую среду культуры модерна, из публичного мира музеев Ватикана в интимное пространство виллы Адриана.

Очевидно, для молодого русского поэта Рим мыслится в качестве пространственной метафоры творчества, понимаемой в модернистском ключе. В Риме ищется и находится проявившийся в теле города «синтез культур», своеобразный поэтический «учебник» мировой художественной культуры. Однако и сам город — неожиданно для М. Волошина оказывается не «кладбищем культуры» — городом-музеем (по аналогии с непонятой Флоренцией), а живым «культурным настоящим», постоянно преобразуемым и обновляемым видением современного художника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гете И.-В. Итальянское путешествие / Пер. с нем. З. Шидловской // Собрание сочинений Гете в переводах русских писателей / И. В. Гете. — СПб., 1879. — Т. 7.
2. Муратов П.П. Образы Италии / П.П. Муратов. — М., 1994. 3.
3. Волошин М.А. Письма к Е.О. Кириенко-Волошиной // Максимилиан Волошин: Из литературного наследия -3. / М. Волошин. — СПб., 2003.
4. Волошин М.А. Письма к А.М. Петровой // Волошин М.А. Из литературного наследия -1. / М.А. Волошин. — СПб., 1991.
5. Волошин М.А. Дневник путешествия, или сколько стран можно увидеть за полтора рубля // Волошин М.А. Собр. соч.: В 7 т. / М.В. Волошин. — М., 2006. — Т. 7., кн.1.
6. Купченко В.П. Труды и дни Максимилиана Волошина / В.П. Купченко. — СПб., 2002.
7. Волошин М.А. Собрание сочинений: В 7 т. ... Т.5.
8. Волошин М.А. ... Т.7, кн. 2.

Корниенко С.Ю.

Институт филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета, кафедра русской литературы и теории литературы. Кандидат филологических наук, доцент.

e-mail: www.sve-kornienko@yandex.ru

Kornienko S.Y.

Institute of Philology, Mass Information and Psychology, Department of Russian Literature and Literary Theory; Kandidat nauk (PhD), Associate Professor