

Д. В. ШАБАШОВ

**Образ Востока
в творчестве
Максимилиана
Волошина**

Образ Востока — один из ключевых в творчестве М. Волошина. Возникший впервые как дань романтической традиции, образ Востока со временем занимает центральное место в философии поэта. И. Смирнов¹ полагает, что наиболее показательную эволюцию этого образа следует рассматривать на примере двух стихотворений: «Пустыня» (1901) и «Пустыня» (1919).

В своей автобиографии М. Волошин называет 1900 г. годом «китайского пробуждения». После двух лет «пустоты и духовного искания» в Москве молодой поэт попал в Среднюю Азию — власти выслали его за участие в студенческих беспорядках. «Сюда до меня дошли «Три разговора» и «Письмо о конце Всемирной Истории» Владимира Соловьева,— пишет Волошин — здесь я прочел впервые Ницше»². Ф. Ницше и Вл. Соловьев, при всей полемичности их взглядов, в своих размышлениях сходились в одном — наступает конец старого мира и старого человека. Волошин выделяет эту общую тен-

денцию в размышлениях двух философов, говоря, что их труды позволили ему взглянуть на Европу

(символизирующую весь западный мир с его эстетикой и философией) ретроспективно. Обновление мира и человека новая философия ищет, в том числе, и в восточной мудрости: не случайно главным героем книги Ницше становится восточный проповедник Заратустра.

Волошин осознает необходимость синтеза восточной духовной свободы и европейского рационализма. «Здесь же создалось решение на много лет уйти на запад, пройти сквозь латинскую дисциплину формы»³.

Следуя своей эстетической программе, в 1901 г. Волошин уезжает в Париж, где живет почти безвыездно вплоть до 1916 г. Говоря об эволюции образа Востока, нельзя не подчеркнуть, что огромное влияние на своеобразное понимание Волошиным этого образа оказали французские поэты, в частности Поль Клодель. Восточной проблематике посвящены две статьи Волошина: о Клоделе

и о Сарьяне. В них древняя культура Востока представляется всеобъемлющей и универсальной. Не случайно поэт обращает внимание читателя, что латинская буква — это лишь указание на вещь, а китайский иероглиф — это и есть сама вещь целиком. Как и вся восточная культура, также многозначная в своей первобытности. Именно приземленность, первобытная вещность китайской культуры, видится Волошину идеальной предпосылкой к познанию истоков культуры общечеловеческой.

Как отмечает И. Смирнов, «обращение Волошина к творчеству Клоделя свидетельствует, кроме устоявшегося пристрастия к Франции, и о его глубоком интересе к Востоку ибо речь <...> идет не столько о Клоделе-поэте, сколько о Клоделе — страннике к истокам восточной мудрости»⁴.

В Париже Волошин начинает писать стихи, позже вошедшие в цикл под названием «Годы странствий». И первым в этом цикле становится стихотворение «Пустыня» (1901), где образу Парижа противопоставлено воспоминание о Востоке.

Но мне мерещится порой,
Как дальних дней воспоминанье,
Пустыни вечной и немой
Ненарушимое молчанье⁵.

Архетип пустыни традиционно связан с мотивом странничества и духовного поиска. Для романтической традиции в целом и для русских поэтов-романтиков, в частности, образ пустыни — не только пейзаж, он обладает многомерностью символического пространства и соотносится с переживаниями лирического героя.

Эту традицию в начале века наиболее полно наследует символизм. В. М. Жирмунский считал, что наследие европейских и русских романтиков используется символистами в качестве идеалистических идей, противопоставляемых господствующему в русской литературе XIX века реализму⁶.

Волошин, близко общаясь с символистами, особенно с Вячеславом Ивановым и Андреем Белым, также воспринимает роман-

тическую традицию. Роли романтического интертекста у М. Волошина посвящены, например, исследования С. Буниной, которая полагает, что переживание своей судьбы как романтической коллизии обусловило поэтическое самоопределение молодого поэта⁷.

Одним из своих предшественников символисты провозглашают Тютчева. Ал. Горловский считает, что именно это обусловило появление в волошинских стихах 1900–1913 гг. тютчевских образных реминисценций⁸. Именно от Тютчева Волошин наследует образ молчаливого, немого Востока.

Ср.:

Молчит сомнительно Восток,
Повсюду чуткое молчанье...
Что это? Сон иль ожиданье,
(Ф. Тютчев
«Молчит сомнительно Восток»)

и

Пустыни вечной и немой
Ненарушимое молчанье.
(М. Волошин
«Пустыня», 1901)

В стихотворении 1901 г. образ пустыни — это одновременно и воспоминание о странствиях и парижская реальность. Париж — та же пустыня, но с иным семантическим значением. Парижские здания и восточные дворцы в стихотворении противопоставляются друг другу.

Однако такое соположение образов лишь усиливает контраст. Не случайно в первом отрывке возникает образ океана. Водная стихия — противоположность пространству пустыни. Волошин, как видим, следует романтическому канону двоемирия. Молчаливая и немая пустыня (отождествляемая не только с воспоминанием о путешествии, но и с внутренним миром лирического героя) контрастирует с ревущим европейским городом — символом западной цивилизации. В противопоставлении города и пустыни можно проследить традиционное для символистов начала века противопоставление Востока и Запада. Вспомним, например, что первоначально трилогия Белого («Серебряный

голубь», «Петербург» и «Москва») носила название «Восток или Запад». Д. Мережковский резко критиковал такую позицию, убеждая российских поэтов устраниваться от этой антитезы: «На вопрос: Восток или Запад? — единственный ответ — отрицание самого вопроса: не Восток и не Запад, а Восток и Запад»⁹.

И. Смирнов замечает, что особенность изображения пустынных пейзажей в стихотворении 1901 г. такова, что Восток предстает как череда реальных зрительных образов:

Застывший зной. Устал верблюд.
Пески. Извивы желтых линий.
Миражи бледные встают -
Галлюцинации Пустыни.
И в них мерещатся зубцы
Старинных башен. Из тумана
Горят цветные изразцы
Дворцов и храмов Тамерлана.

Однако Восток в этом стихотворении — не только зарисовка туркменистанского пейзажа. Пространство пустыни намеренно мифологизируется — уже появление дворцов и храмов Тамерлана привносит элемент сказочности, фантастичности. А затем появляются и собственно сказочные образы:

Царевна в сказке, — словом властным
Степь околдованная спит,
Храня проклятой жабы вид
Под взглядом солнца, злым и страстным

Обратим внимание, что привнесение в текст элементов сказки — сравнение степи с царевой-лягушкой — это тоже следование романтической традиции. Запад, Париж, как мир реальный и Восток, пустыня — мир фантастический.

Фантастичность, сказочность пустынного мира усиливается благодаря многоуровневому эллипсису: опущен сравнительный союз «как», нарушен порядок слов («правильное» построение предложения выглядело бы следующим образом: «Степь спит как царевна в сказке, околдованная власт-

ным словом»). Ю. И. Минералов, исследуя явление эллипсиса, так пишет о функциях этого приема: «В художественных произведениях подобная «ниша» — не просто пустое место, ждущее своего заполнения, а место концентрации ассоциативных отношений»¹⁰.

Обратимся теперь к одноименному стихотворению, но написанному восемнадцать лет спустя в Коктебеле. Здесь пустыня приобретает уже не просто фантастические, но мистические черты:

Вели ступени плоскогорий
К престолом азиатских гор.
Откуда некогда, бушуя,
Людские множества текли,
Орды и царства образуя
Согласно впадинам земли...

Волошин уже отошел от философии символизма: в сравнении со стихотворениями символистов (напр., с «Ассаргадоном» В. Брюсова), здесь человек предстает не царем природы и времени, а скорее, созерцателем, познающим бездну человеческой истории. Схожую трактовку образа пустыни находим у Н. Гумилева, к которому Волошин в этот период близок более всего (напр., в стихотворении «В пустыне»).

Понимание пустыни как древнего космоса нивелирует личностное: человек лишь песчинка во Вселенной, и перед событиями космического масштаба все равны. Однако, в отличие от Гумилева, у Волошина лирический герой не только созерцатель — он сопричастен космосу и истории, а точнее, растворен в них.

За восемнадцать лет, прошедших с момента первого соприкосновения с восточной культурой и последующей жизнью в Европе, изменилось само понимание образа Востока. Теперь пустыня не противопоставляется цивилизации. Сама цивилизация вышла из пустыни, именно Азия стала прародиной человечества. Дихотомия Восток-Запад из синхронической плоскости перешла в диахроническую. «Мне было дано почувствовать в пустыне материнство Азии», — пи-

шет Волошин. Отсюда и стремление изобразить не собственно среднеазиатскую пустыню, но пустыню вообще, место, откуда началась история, универсальный метаобраз прародины.

Стихотворение 1919 г. — это переосмысление юношеских воспоминаний и развитие философской, мифологической составляющей. Здесь появляются образы «людских множеств», соотносимых с потоками низвергающейся с гор воды. Появляется и образ прачеловека, *прародителя*, покинувшего небеса и спускающийся на землю вместе с водами горных рек.

И, нисходя по склонам горным,
Селился первый человек
Вдоль по теченьям синих рек,
По тонким заводям озерным...

Как и в первом стихотворении, пустыня раздвигает границы времени: но если раньше герою виделись старинные «башни Тамерлана», то теперь ему приоткрывается куда более древнее прошлое — бытность первых людей. Примечательно, что поэту интересна не столько конкретная жизнь первого человека, сколько его взаимоотношения с миром. При этом пражиизнь и прадух первого человека ощущаются в каждом ныне живущем. И путь по пустыне — это путь не только и не столько к общечеловеческому прошлому, это путь к самопознанию. А потому неудивительно, что в финале лирический герой, подобно прачеловеку, остается один на один с небесами. И уже не степной джюсан цветет вокруг, а целые миры.

А по ночам в лучистой дали
Распахивался небосклон,
Миры цвели и отцветали
На звездном дереве времен...

И снова схожий образ мы находим в поэзии Н. Гумилева, в стихотворении «Память», где расцветающий планетами Млечный путь предвещает встречу с Богом.

Однако если у Гумилева цветущий космос предваряет катарсис, то у Волошина цветение миров — не единовременное озарение,

но процесс мироздания и исчезновения миров (миры цвели и *отцветали*). Если у Гумилева явление Бога происходит в момент достижения героем некоего духовного озарения, то у Волошина присутствие Творца постоянно, вне зависимости от того, насколько близок к нему лирический герой.

Заметим, однако, что и у Гумилева (стихотворение которого названо «Память») и у Волошина важнейшей философской категорией становится история (как память человеческая или как всемирный процесс). После бурных событий начала века поэты приходят к идее историософского осмысления места и роли человека в мире путем философского обобщения.

В эволюции образа Востока, реализацией которого в вышеприведенных примерах является образ пустыни, проявляется эволюция философских взглядов Волошина. Интерес к Востоку как к другой цивилизации, противопоставленной западным ценностям, трансформировался в понимание Востока как общечеловеческой прародины, как точки отсчета человеческой истории, как источника универсальной мировой мудрости и обители божественной силы. Если в начале века образ Востока у Волошина формируется под влиянием символистов и традиций русской литературы в целом, то к 1919 г. поэт приходит к своему собственному пониманию этого образа.

¹ Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации: Вып. 2. М.: Наука, 1985. С. 180.

² Волошин М. А. Автобиографическая проза. Дневники. М., 1991, С. 32.

³ Там же.

⁴ Восток-Запад. С. 198.

⁵ Стихотворения цитируются по изданию: Волошин М. Собр. соч. В 5 т. М., 2000–2003.

⁶ Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. М., 1982. С. 449.

⁷ Бунина С. Н. «Пустыня... ночь... и звезд мерцанье»: романтический интертекст в творчестве М. Волошина // Вестник ОГУ

(издание Оренбургского государственного университета), 2005. Ноябрь. С. 7.

⁸ Горловский Ал. Волошин и Тютчев // Волошинские чтения: Сб. науч. трудов. М., 1981. С. 60.

⁹ Мережковский Д. Было и будет. Дневник 1910–1914. Пг., 1915. С. 308.

¹⁰ Минералов Ю. И. Теория художественной словесности. Поэтика и индивидуальность. М., 1999. С. 123.