Индекс УДК 76.03/.09: 821.161.1
Код ГРНТИ 18.07.43
DOI: 10.22204/2587-8956-2023-115-04-110-125

Г.В. ПЕТРОВА*

Графика Максимилиана Волошина

В работе рассматривается малоизвестная часть творческого наследия М.А. Волошина — его графика, разнообразно представленная на страницах альбомов, которые хранятся в рукописном отделе Пушкинского Дома. Альбомы художника, сопровождавшие его на протяжении большей части «земного странствия», можно с полным правом назвать и записными книжками поэта, поскольку содержат они не только рисунки, но и поэтические пассажи, черновые фрагменты стихотворений, статей, конспективные и библиографические записи, наконец, хозяйственные расчёты, адресные ссылки. Творчество Волошина-рисовальщика представлено на страницах альбомов разнообразно и разножанрово. Оно включает автопортреты и портреты современников: литераторов, музыкантов, артистов, художников, политических деятелей, учёных: А. Пешковского, Я. Глотова, М. Ковалевского, Е. Кругликовой, Р. Гиля, А. Франса, К. Бальмонта, В. Брюсова, Е. Давиденко, М. Волошиной, Е. Кириенко-Волошиной, П. Струве, Е. Юнге, А. Юнге, П. Теша, П. Соловьёвой, Н. Манасеиной, К. Богаевского, К. Кандаурова, Ж. Богаевской, В. Эфрон, Е. Эфрон, М. Фельдштейна, Е. Андреевой-Бальмонт, А. Толстого, М. Чуйко, Е. Чичаговой-Россинской, Б. Фейнберг и мн. др.; сюжетные картинки, пейзажи. Этот корпус материалов расширяет наши представления о творческой биографии поэта-художника, его литературных связях, конкретизирует понимание отдельных событий и тенденций культурного процесса первой половины XX в.

Ключевые слова: М.А. Волошин, творческая биография, графика, гетеротопия, модернистская культура

Творческая натура Максимилиана Александровича Волошина (1877–1932) не ограничивалась литературным творчеством. Известно, что он был не только поэтом и переводчиком, критиком и публицистом, но и художником. В своих воспоминаниях Е.А. Андреева-Бальмонт, пересказывая письма К.Д. Бальмонта, утраченные в годы первой мировой войны в Париже, свидетельствовала, что осенью 1902 г. он воспринимал Волошина прежде всего как художника,

* **Петрова Галина Валентиновна** — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела новой русской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, исполнитель проекта «Живопись и графика Максимилиана Волошина в контексте его литературных и биографических материалов в собраниях Рукописного отдела Пушкинского Дома» (20-012-00304).
E-mail: pgv6@yandex.ru

только в том числе пишущего «и стихи» [1, с. 92]. Творческая биография Волошина в целом была отмечена чередованием полос рисования и стихотворчества, и оба вида творческой деятельности в практике поэта-художника дополняли и поддерживали друг друга.

Однако до сих пор представление о художественном творчестве Волошина по преимуществу сводилось к его акварелям, и только в редких случаях упоминалась или использовалась в иллюстративно-издательских целях его графика. Между тем ещё В.П. Купченко обращал внимание на альбомы Волошина, хранящиеся в рукописном отделе Пушкинского Дома, как на источник, представляющий интерес для искусствоведов и историков литературы [2]. Речь идёт о значительном корпусе материалов: это 65 единиц хранения, по большей части представляющих собой типичные альбомы для художественного творчества. Однако в случае Волошина эти альбомы можно с полным правом назвать и записными книжками поэта, поскольку содержат они не только рисунки, но и поэтические пассажи, черновые фрагменты стихотворений, статей, конспективные и библиографические записи, наконец, хозяйственные расчёты, адресные ссылки. Эти альбомы-книжки сопровождали Волошина на протяжении большей части его «земного странствия», охватывая период творческой биографии поэта-художника с конца 1890-х до конца 1920-х гг., и с полным правом они могут считаться своеобразными *графическими записными книжками*.

В своих занятиях художественным творчеством к рисованию Волошин относился особо, как, собственно, и к своим альбомам. Честь знакомства с ними оказывалась далеко не всем, а рисунки, как свидетельствуют отдельные воспоминания современников, имели для Волошина особое значение. Так, А. Арендт вспоминала: «Макс стал доставать много папок, свёртков, альбомов, рассказывая о каждом рисунке, где он был сделан, при каких обстоятельствах и о задачах каждого рисунка.

Всех присутствующих очень удивили двух-трёхминутные наброски с натурщиц, сделанные очень виртуозно одной линией. <...> До сих пор все видели только акварели и гуашь и пейзажи» [3, с. 78].

Страницы альбомов Волошина заполнены очень плотно и на первый взгляд бессистемно, разножанровыми и разноформатными портретными, пейзажными, сюжетными зарисовками. Однако даже в этом сложно поддающемся чёткой дифференциации и аналитическому описанию материале можно увидеть свою логику.

Ещё в 1902 г. о своих рисунках он писал другу А.М. Пешковскому из Парижа: «Рисунком я занимаюсь теперь очень усердно. Но рисунок — это дело всей жизни. Даже из великих мастеров не многие владели вполне рисунком.

Я сам не считаю себя художником и не думаю, что стану им всецело. Но как новым средством *для выражения своих впечатлений* и главное, как средством *для записывания* их я дорожу им очень» (курсив наш. — *Г.П.*) [4, с. 765]. Таким образом, Волошин сам подчеркнул связь словесного творчества и рисования, которое было для него средством художественного *записывания* впечатлений, переживаний, размышлений.

Известно, что первоначально Волошин готовился к карьере художественного критика, и поскольку в теоретических лекциях, по собственному признанию, он не находил ничего, что помогало бы «разбираться в современных течениях живописи», то выбрал «более практический путь», решил «стать <...> художником, самому пережить, осознать разногласия и дерзания искусства» [5, с. 266].

Как художественный критик Волошин дал характеристику множеству разнообразных художественных явлений: от архаических течений в живописи до модернистских открытий и поисков. Рисование отчасти было способом подготовки к критическому высказыванию, поэтому

его эскизы, наброски и другие графические работы часто стилистически зависимы от разных, особенно любимых им явлений мировой живописи. Правда, следует уточнить, что Волошин-рисовальщик не столько подражает, сколько апробирует разнообразные стили, отдельные приёмы и в конечном итоге вырабатывает свою индивидуальную графическую манеру, заявляя: «Я понял смысл рисунка» [5, с. 269].

Неоднократно в критических статьях Волошин теоретизировал по поводу того, что значит рисунок, и обращал внимание прежде всего на его аналитическую сущность. По его мнению, рисовать — значит проникать в смысл природы и человека: «Уметь рисовать — это значит понимать законы тяжести и механики»; «Научиться видеть природу можно только с карандашом в руках: это скальпель» [6, с. 728].

При этом к рисункам из альбомов Волошина следует относится не как к завершённому художественному высказыванию, а в большей степени как к средству разворачивающейся во времени творческой рефлексии и творческого поиска, важной составляющей общего эстетического стремления «всё видеть... всё понять... всё знать... всё пережить», «всё воспринять и снова воплотить» («Сквозь сеть алмазную зазеленел восток...», 1904). В этом смысле его графические записные книжки – своеобразная творческая лаборатория, где наряду с относительно законченными изображениями выделяется большой корпус художественно незавершённых, черновых форм.

Рисунки Волошина систематизируются вполне традиционно по жанрово-тематическому принципу: портреты и шаржи, сюжетные зарисовки, пейзажи.

Самая многочисленная группа рисунков — это портреты.

В графических записных книжках Волошина портретные рисунки представлены изображениями разного качества: где-то они носят вполне законченный характер, где-то — только черновой, где-то мы сталкиваемся с единичным образом, но чаще — с циклами портретных croquis (эскизов, набросков), в общем объёме которых особое место занимают автопортреты.

Жанр автопортрета в творчестве Волошина уже привлекал к себе внимание исследователей. Так, автопортретам поэта-художника отдельную статью посвятил В.П. Купченко, который отметил: «...всего Волошиным создано около пятидесяти автопортретов — случай беспрецедентный! И, думается, не самолюбование (как полагали некоторые) было тому причиной, а нормальный интерес человека, всю жизнь стремившегося познать самого себя. И — найти свой лик, в котором — “высшая тайна”...» [2, с. 169]. При этом исследователь сосредоточил своё внимание на отдельных завершённых автопортретах и точно определил, что эволюция художественной мысли Волошина шла от портрета, отмеченного стремлением передать реальное сходство с натурой, к выстраиванию ассоциативного художественного образа с доминантой на античных и библейских мотивах.

Представленные на страницах альбомов Волошина автопортретные наброски, с одной стороны, подтверждают наблюдения учёного, с другой — расширяют наши представления об ассоциативной траектории его творческой идентификации, «индивидуализации <...> лица» [7, с. 417].

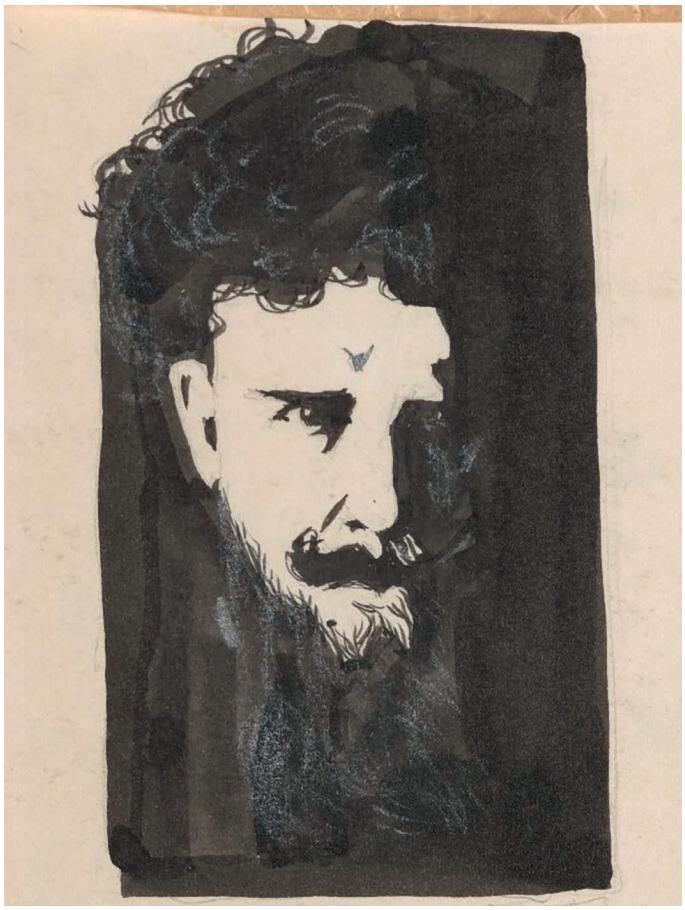
Фронтальное обследование альбомов показывает, что портретных самохарактеристик в них насчитывается значительно больше, чем 14 (эту цифру указал в своей статье В.П. Купченко), — более полусотни изображений. Кроме того, анализ всего объёма художественной самопрезентации Волошина в рисунках предполагает выделение нескольких этапов развития жанра автопортрета в его творчестве.

Первый этап — это 1890-е — 1900-е гг. Относящиеся к этому периоду автопортреты Волошина, большая часть которых выполнена карандашом, отличает ещё ученичество, несовершенство, проявляющееся в технике рисунка. При этом, как

и для всех начинающих художников, Волошину здесь важно передать реальное сходство изображения с натурой.

Известно, что Волошин обладал выдающейся внешностью, фактура которой позволяла достаточно быстро создать вполне узнаваемое изображение. Однако внимание Волошина сосредоточено не только на внешнем подобии. Группа автопортретных набросков 1890–1900-х гг. отмечена попыткой найти и зафиксировать в своём облике характерную доминирующую черту характера, «впечатление характера живого человека» [7, с. 15].

Следует сказать, что в этот период портрет рассматривается Волошиным как «высшая точка развития», «венец всей европейской живописи», а «единственным методом для передачи человеческого лица» он признаёт светотень [7, с. 10–11, 15]. Работа в технике светотени с разными материалами (карандаш, чернила, тушь) отличает портреты Волошина этого периода (ил. 1).



Ил. 1. Автопортрет. Конец 1903 – начало 1904 г. Париж. Бумага, тушь, 19,5×12 см. ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 16. Л. 34 об.

При этом светотень для Волошина — способ передачи в рисунке и движение внутреннего мира человека, и «записывание» определённой художественной мысли.

Волошин не только следует традиционным приёмам светотени, он достаточно активно экспериментирует. Так в одном из альбомов появляется его «сферический» автопортрет (ил. 2).

Этот концептуализированный автопортретный образ, думается, во многом восходит к портретной практике Эжена Каррьера (1849–1906).

Всегда таинственный и задумчивый Каррьер, как его характеризовал поэт-художник [7, с. 393], для русской творческой интеллигенции не был фигурой культовой. Однако, как свидетельствуют упоминания его имени, отклики на его произведения, замечания о его творческой судьбе, наблюдения над его особой художественной манерой, которые встречаются в критических статьях, письмах, дневниковых записях, художественное творчество Каррьера было фактом глубокого внутреннего переживания для многих деятелей русского искусства начала XX в. Особую роль его художественный опыт сыграл и в творческой судьбе Волошина.

В своих многочисленных журнальных и газетных статьях и заметках Волошин подчёркивал, что Каррьер — художник, сделавший попытку запечатлеть трагедию воплощения, рождения новой материи, новой сущности. Для него Каррьер — «живописец невидимого, живописец, под кистью которого вещи принимают формы звёздных туманностей, а человеческое лицо кажется поверхностью далёкой планеты, освещённой острыми лучами, пробежавшими ледяные бесконечности» [7, с. 562–563].

Ил. 2. Автопортрет. <1907?>. Коктебель. Бумага, карандаш итальянский, 22,4×17,2 см. ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 43. Л. 13

Собственно, его «сферический» автопортрет и представляет процесс «рождения» человека, воплощение лица из мрака, из млечного пространства, представляет «новообразовавшийся сгусток материи» [7, с. 33].

Отметим также, что Волошин здесь ещё стремится передать и реальные черты своего лица, как бы соответствовать оригиналу, исследовать натуру. Однако со временем художественная концепция Волошина и его взгляд на портрет претерпевают значительную эволюцию. Так, уже в очерке «Слевинский» он пишет: «Европейская портретная живопись, развращённая светотенью <...> потеряла способность давать понятие о формах тела без выпуклости, без обмана глаза. Она привыкла безнаказанно уходить в область скульптуры и давать “лепку” лица вместо силуэта» [7, с. 28].

Постепенно, к 1910-м гг. Волошин отходит от приёма светотени, его изображения самого себя становятся более схематическими, контурными, силуэтными. В статье, посвящённой творчеству А.С. Голубкиной, в 1911 г. Волошин, отмечая в качестве достоинства метода художницы тот факт, что в большинстве случаев её портреты «отходят от внешнего сходства с оригиналом», утверждает: «...в каждом человеке мы замечаем и понимаем лишь то, что нам родственно в нём, лишь то, что в нас самих, хотя бы потенциально, присутствует» [7, с. 140]. Таким образом, задачу портретиста Волошин видит теперь в стремлении передать «те стороны <...> духа, где скрыта гениальность» в обход «внешнего сходства», всего «будничного и обыденного в человеке» [7, с. 140]. Эта новая художественная стратегия непосредственно отразилась и на художественной автоинтерпретации конца 1910-х–1920-х гг. В этот период Волошин работает своеобразными автопортретными циклами, создавая вполне символический образ старца-мудреца, по определению М.И. Цветаевой, «тайновидца», «миротворца и міротворца» [1, с. 240, 257] (ил. 3).

Чаще всего Волошин как бы состаривает свой образ, представляя в динамике лика «отложения» времени.

Автопортрет для зрелого Волошина становится уже не средством записывания реальных впечатлений или выражения концептуальной идеи, а творческим анализом своего лица как знака, по которому:

> *... ты вспоминаешь самого себя,*
> *И волокно за волокном сбираешь*
> *Ткань духа своего, разодранного миром.*

Таким образом, в сложной системе автопортретных кроки Волошин воплотил представление о глубине собственного духа, утверждённого в определённом преходящем лике.

Сказанное об автопортретах Волошина в той или иной степени относится и к портретам современников. В его альбомах обнаруживаются изображения тысячи лю-

дей, разных «профессий, характеров, наклонностей и возрастов» [1, с. 519]. В огромном количестве Волошин делает портретные наброски случайных людей, но среди изображений есть и портреты вполне узнаваемых и известных личностей, с которыми он общался в Москве и Париже, Коктебеле и Феодосии: общественных деятелей, поэтов и писателей, музыкантов и художников, литературных критиков, а также родственников и близких. Отдельного исследования достойны волошинские портреты, которые удалось идентифицировать: критиков Г. Брандеса и Р. Гиля, писателя А. Франса и поэта М. Барреса, поэта П.С. Соловьёвой и издательницы Н.И. Манасеиной, матери поэта Е.О. Кириенко-Волошиной и её гражданского супруга П.П. фон Теша, русского социолога, этнографа, историка М.М. Ковалевского, публициста Я.А. Глотова, художников Е.С. Кругликовой, Е.Н. Давыденко, актёра М.С. Чуйко, писателей И.Г. Эренбурга и А.Н. Толстого, историка искусств А.П. Новицкого, феодосийских художников В.А. Полуэктова и К.Ф. Богаевского, Е.Ф. Юнге, поэтов К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова и мн. др.

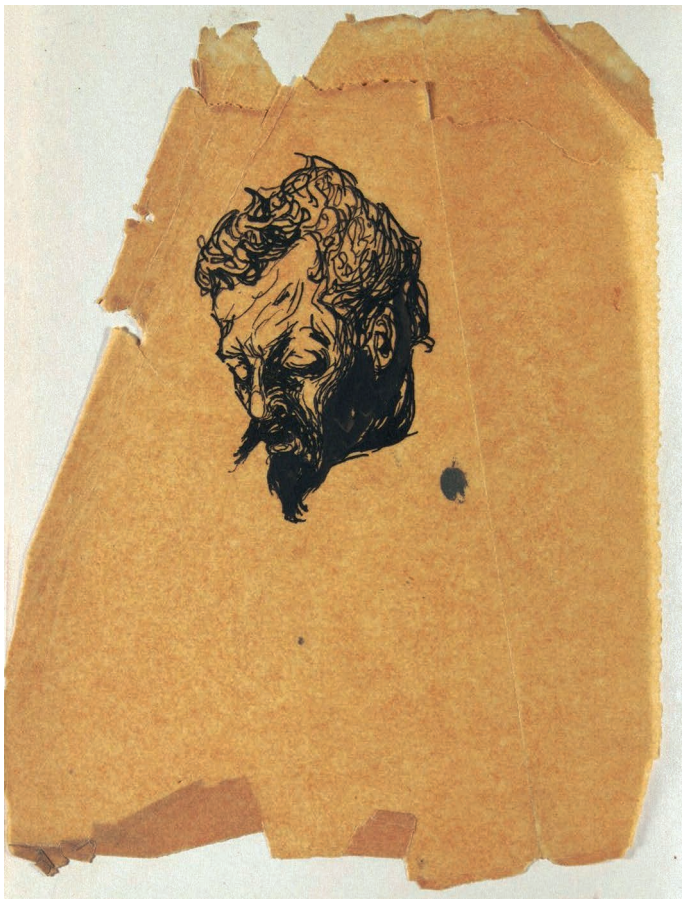
Ил. 3. Автопортретные кроки. 1929. Коктебель. Бумага, карандаш цветной, тушь, 22×17,8 см. ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 65. Л. 3 об.

В своё время М.И. Цветаева отметила одну особенность того, что она называла «Максины рассказы», в которых «люди и являлись похожими, более похожими, чем в жизни, где их встречаешь не так и не там, где встречаешь не их, где они просто сами не-свои и — неузнаваемы» [1, с. 252]. В полной мере это можно отнести и к специфике портретов, которые он создаёт. В них, как правило, отмечен ряд наиболее характерных черт реального облика конкретного человека, но при этом одновременно обнажается его внутренняя человеческая сущность. Самым ярким примером здесь могут выступить портретные изображения К.Д. Бальмонта.

Творческие и биографические контакты между Волошиным и Бальмонтом были весьма разнообразны. Они дружили, состояли в переписке, носящей доверительный характер, участвовали в одних и тех же событиях литературного процесса.

Бальмонт был героем стихов Волошина. К нему обращены стихотворения «Рождение стиха» (1904) из книги «Годы странствий», «Бальмонт» (15 февраля 1915), «Напутствие Бальмонту» (22 января 1912, Париж), «Фаэтон» (13 февраля 1914, Коктебель) из книги «Selva oscura». В венке сонетов «Lunaria» (июнь–июль 1913) — последний 15-й сонет-магистрал посвящён Бальмонту. «В состязании с Бальмонтом» написано стихотворение Волошина «Петербург», вошедшее в книгу стихов «Anno Mundi Ardentis. 1915». Творческая судьба Бальмонта была предметом и критических размышлений Волошина.

Однако Бальмонт оказывается героем не только литературного творчества Волошина, но и его рисунков. Здесь вспоми-



Ил. 4. Портрет К.Д. Бальмонта. 1905. Париж. Калька, тушь, перо, ок. 14,5×9 см. ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 7 об.

нается описание знакомства с мастерской Волошина Ю.Л. Оболенской, сделанное ею в дневнике 1913 г. Вероятно, Волошин познакомил свою гостью и со своими альбомами, в которых она увидела «*...тысячу Бальмонтов*» [1, с. 305] (курсив наш. — *Г.П.*).

Бальмонт интересен Волошину и как человек, входящий в самое близкое его окружение, и как творец, венчанный эпохой. Позже он об этом скажет: «...призванный начать собою новый период русской поэзии» [6, с. 322].

Достаточно часто Бальмонт становится и героем сюжетных зарисовок Волошина, который изображает его то за чтением, то на прогулке. А самым удивительным здесь оказывается рисунок, изображающий Бальмонта за рабочим столом, где художник использует распространённый приём зеркального отражения, тем самым создавая двоящийся образ работающего поэта.

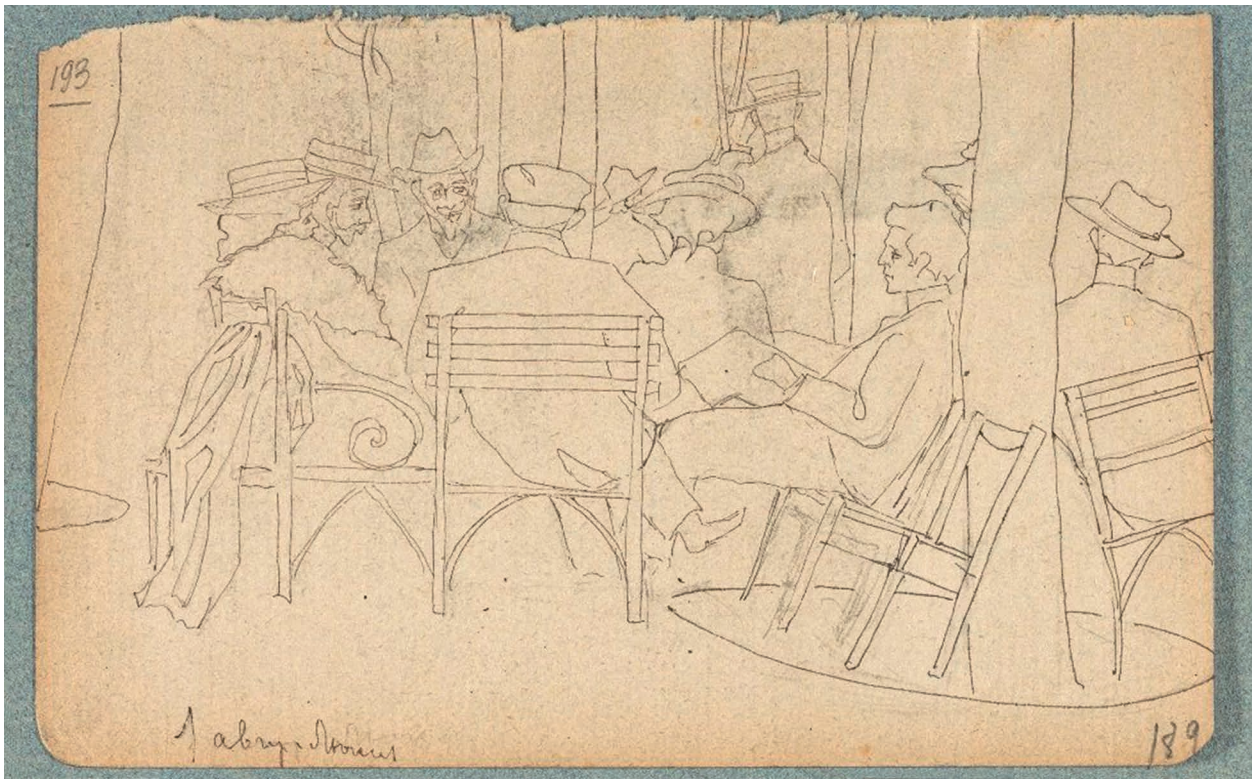
На самом деле именно этот второй лик, внутренняя вторая сущность Бальмонта-творца, собственно, и интересовала художника, именно её пытается он угадать, ухватить, разрабатывая художественный образ поэта.

В портретных изображениях Бальмонта Волошин упорно пытается передать индивидуальную специфику лица поэта, и в той или иной степени они пересекаются с поэтическим образом Бальмонта, создаваемым Волошиным-поэтом.

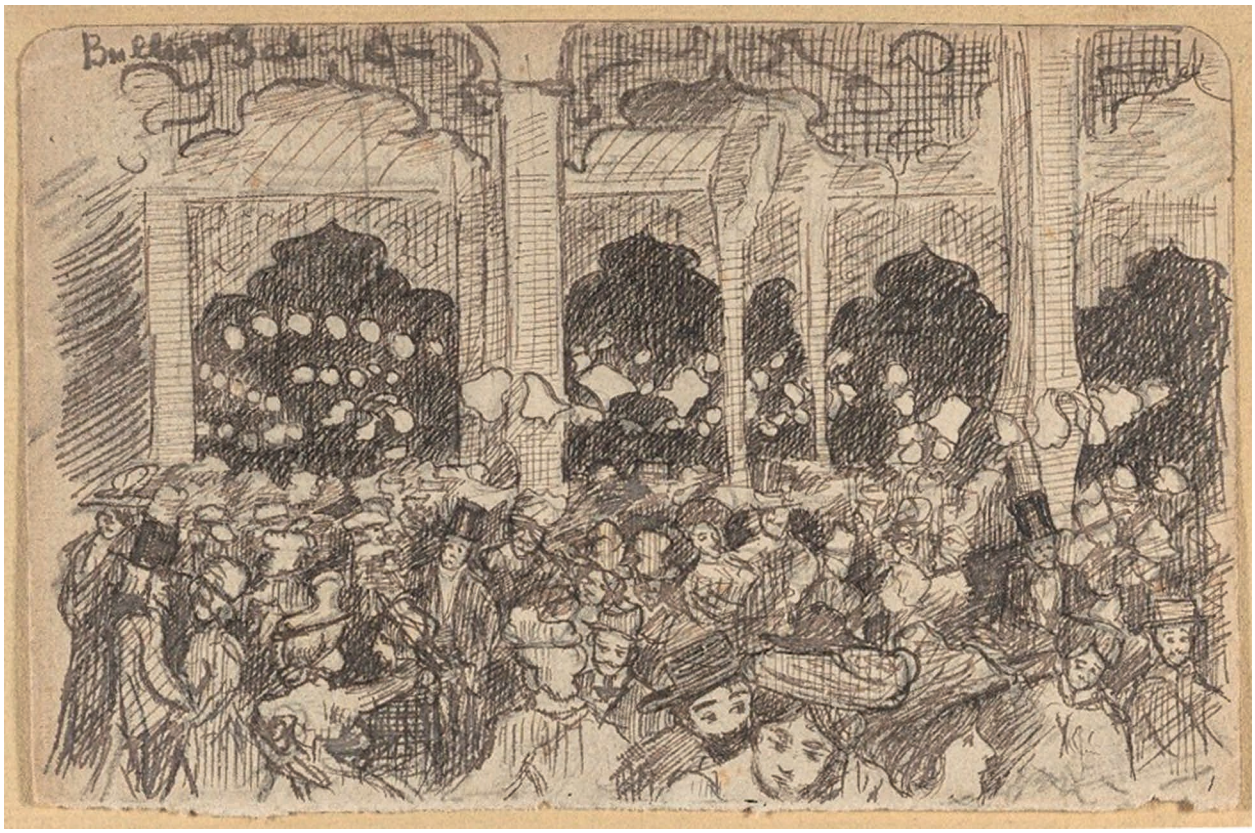
Изображая Бальмонта, Волошин не стремится передать реальные черты лица поэта. Он старит его, подчёркивает «бред морщин», придаёт его изображению черты страдания и внутренней трагедийности. За внешней оболочкой и чертами лица Бальмонта, за внешним благообразием Волошин-рисовальщик уловил, «скальпировал» лик ужаса, великое страдание творца (ил. 4).

При этом очень часто герои портретных рисунков оказываются одновременно и в центре его сюжетных зарисовок. Сюжетные картинки Волошина — это самые разнообразные графические заметки путешественника. Но доминирующим сюжетом является «человек действующий»: разговаривающий, гуляющий, играющий, читающий, поющий, танцующий и пр. (ил. 5).

Из самопризнаний художника известно, что в этот период особую роль для становления его мастерства рисовальщика имели творческие опыты двух французских художников: Жана-Луи Форена (1852–1931) и Теофиля Александра Стейнлена (1859–1923). Волошин писал: «...я стал заносить в маленькие альбомчики карандашом фигуры, лица и движения людей, проходящих по бульварам, сидящих в кафе и танцующих на публичных балах. Образцами для меня в то время были молниеносные наброски Форена, Стейнлена и других рисовальщиков Парижской улицы» [5, с. 268] (ил. 6).



Ил. 5. <Встреча в Булонском лесу>. Нач. 1900-х. Париж. Бумага, тушь, перо, 14,5×9,3 см.
ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 16, рис. 193



Ил. 6. <Зал Булье>. Нач. 1900-х. Париж. Бумага, тушь, перо, 14,5×9,3 см.
ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 2

Ил. 7. <Танец над Дорнахом>. 1915. Бумага, карандаш графитный, 17×26 см.
ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 58. Л. 30

Ил. 8. <Новый мост в Париже>. <Б. д.>. Париж. Бумага, итальянский карандаш, 8,7×17,5 см.
ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 5, рис. 44

При этом проведённая датировка альбомов позволяет утверждать, что и вектор развития сюжетной графики Волошина был направлен в сторону символизации (ил. 7).

Наконец, совершенно самостоятельное место в альбомах Волошина занимают пейзажи.

Художественное наследие Волошина-пейзажиста достаточно известно. С 1916 г. поэт-художник принимал участие в разнообразных выставочных проектах в Петрограде (позже — Ленинграде), Москве, Симферополе, Одессе, Харькове, Саратове, Ялте, Ростове-на-Дону, Севастополе, Феодосии, Амстердаме, Риге, Лондоне, Праге. Свои акварельные пейзажи он в большом количестве дарил близким и знакомым. Об этом вспоминала и М.С. Волошина: «Макс не любил голых стен. Не любил акварели держать в папках. Тысячи их раздаривал и много вешал на стены, чтобы они были видны и жили» [8, с. 128]. Надо сказать, что пейзажи Волошина высоко ценили не только любители, но и специалисты. Известны комплиментарные отзывы об акварелях Волошина Р. Менара, Ш. Коттэ, Л. Бакста, Е. Лансере, Р. Штейнера, П. Флоренского, А. Габричевского, А. Кипена и других.

Ил. 9. <Дорога к вилле Бельвер в Пальма-де-Майорка>. 1901. Испания. Бумага, цветной карандаш, 14,5×9 см. ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 50

Графические пейзажи Волошина, обнаруживаемые в его альбомах, первоначально носили характер зарисовок с натуры и непосредственно были связаны с тем или иным объектом действительности. Так, на его рисунках появляются виды Парижа (Люксембургский сад, Новый мост (ил. 8) и Королевский дворец), замок Гастона Фуа, который находится у подножия Пиренеев, Вилла Bellver, расположенная в городе Пальма-де-Майорка (ил. 9).

Заметно, что здесь Волошин активно экспериментирует с разными художественными стилями и манерами передачи природных объектов. И тематически пейзажные рисунки Волошина вполне коррелируют с традициями модернистского европейского пейзажа начала XX в. с его импрессионистической урбанистикой. При этом задача у этих пейзажных набросков, как, впрочем, и сюжетных, и портретных, относящихся к этому этапу творческой биографии художника, — преодолеть академизм («хороший рисунок» [5, с. 268]) через импрессионистическое подчёркивание индивидуальности.

В статьях «Скелет живописи», «Итоги импрессионизма» и других, разбирая развитие пейзажной живописи, углубляясь в историю этого жанра, он выстраивает «общую

Ил. 10. Коктебельский залив, Исипана-Корана. 1912. Крым, Коктебель.
Бумага, карандаш графитный, 9,6×14,5 см. ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 50. Л. 2

Ил. 11. Чёртов палец (Сфинкс). 1907. Крым, Карадаг.
Бумага, карандаш, акварель 13×21 см. ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 41. Л. 10

Ил. 12. <Пейзаж, фантазия>. 1911. Крым. Бумага, карандаш графитный, 10,5×17,5 см.
ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 51. Л. 76

формулу» пейзажа. Вспомним его признания: «Пейзажист должен изображать землю, по которой можно ходить, и писать небо, по которому можно летать, т.е. в пейзажах должна быть такая грань горизонта, через которую хочется перейти, и должен ощущаться тот воздух, который хочется вдохнуть полной грудью, а в небе те восходящие токи, по которым можно взлететь на планёре» [5, с. 273]. Волошин настаивал на том, что пейзаж — это не копия действительности, и писал: «Художник должен подойти к действительности и, прикоснувшись, освятить ее. <...> Всякую обыденную вещь, по которой скользит взгляд и проходит рука, позолотить грёзой, сделать символом, сделать напоминанием о вечном» [9, с. 35]. Фактически Волошин ставит задачу «перейти за грань», приподнять линию горизонта, отразить «галлюцинации страдающей земли» [7, с. 87].

В конце 1900-х – начале 1910-х гг. Волошин «заставил себя пройти последовательный и систематический курс пейзажа» по методу, им самим выработанному. Он вспоминал: «Я выправил свой небрежно-импрессионистический рисунок, понял законы воздушной перспективы, прошёл курс линейкой» [5, с. 266].

В альбомах Волошина этого периода появляются целые циклы зарисовок как карандашных, так и акварельных. Все они по большей мере связаны с коктебельским пейзажем и представляют собой весьма точное воспроизведение топонимов коктебельского залива, Карадага и других крымских реалий, воспроизведённых с разных точек зрения (ил. 10, 11).

К этому периоду творчества относится фраза, сказанная Волошиным: «Оказавшись в Коктебеле, я воспользовался вынужденным перерывом в работе, чтобы взяться за самоперевоспитание в живописи. Прежде всего, я взялся за этюды пейзажа: приучил себя писать “виды”, точно, быстро и широко» [5, с. 268].

Однако альбомы Волошина более позднего периода 1910–1920-х гг. хранят и дру-

Ил. 13. <Киммерийский пейзаж. Акрополь>. Фантазия. 1922. Коктебель. Бумага, карандаш итальянский, 13,3×21,6 см. ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 62. Л. 20

гой тип пейзажа, который невозможно связать ни с одной реалией действительности.

Появлению такого пейзажа в определённой степени способствовали исторические обстоятельства и условия, в которых оказался Волошин. Об этом он писал: «Начало войны и её первые годы застали меня в пограничной полосе — сперва в Крыму, потом в Базеле, позже в Биаррице, где работы с натуры были невозможны по условиям военного времени. Всякий рисовавший с натуры в те годы естественно бывал заподозрен в шпионстве и съёмке планов. Это меня освободило от прикованности к натуре и было благоденствием для моей живописи. <...> Я стал писать по памяти, стараясь запомнить основные линии и композицию пейзажа. <...> В конце концов, я понял, что в натуре надо брать только рисунок и помнить общий тон. А всё остальное представляет логическое развитие первоначальных данных, которое идёт соответственно понятым ранее законам света и воздушной перспективы» [5, с. 269–270].

В этот период Волошин отходит от «видового» пейзажа и будет неоднократно подчёркивать, что рисует «с натуры только мысленно» [5, с. 271].

Именно этот момент, возможно, и следует считать началом становления такого пейзажа, задача которого – представить «огненные свитки человеческой истории» [7, с. 90].

В пейзажах 1910–1930-х гг. Волошин создал особый, другой мир, другую страну, о которой писал: «Это страна, по которой я гуляю ежедневно, видимая естественно сквозь призму Киммерии, которую я знаю наизусть, и за изменением лица которой я слежу ежедневно» [5, с. 273].

В альбомах Волошина эта страна представлена разнообразно с точки зрения техники рисунка, в разных манерах и жанрах: от панорамы до цикла виньеток. Но ни один из этих пейзажей не может быть соотнесён с каким-либо реальным

Ил. 14. <Киммерийский пейзаж. Фантазия>. 1927. Коктебель. Бумага, акварель, 17,5×11 см. ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 19. Л. 28

местом, хотя здесь легко угадываются и крымские, и испанские впечатления художника. Таким образом пейзажи Волошина этого типа только создают видимость реальности, но являются, по сути, другим пространством, что и позволяет их назвать гетеротопиями.

Сам термин гетеротопия, как известно, возникший только во второй половине XX в. и введённый в оборот Мишелем Фуко, используется нами не случайно, он позволяет подчеркнуть, что пейзажное пространство в работах Волошина — не вымышленный фантастический мир, не метафизическое явление, а вполне реальное, увиденное художником, только скрытое за некоторыми очертаниями и формами реальности: это пространство внутри пространства.

При этом заметим, что киммерийские гетеротопии Волошина — это не одно пространство, а целая система параллельно существующих миров, открывающихся взгляду и понимаю художника; однако они универсально организованы и, как правило, складываются из ряда структурных элементов, представляющих собой опредмеченные стихии, «страсти вещества» [7, с. 166]. Все гетеротопии Волошина включают в себя стихию света (солнце, небо), стихию земли (горы, камни, почва), стихию воды (море, реки), флористическую стихию (растительный мир), стихию человеческого творчества (рукотворные постройки — храмы, города) (ил. 12–14). Так посредством пейзажа осуществлялся у Волошина процесс проникновения в природу, познания окружающей действительности, углубления в неё, в нутро вещей и явлений, в «первозданье».

Исследование графических записных книжек Волошина не только значительно расширяет наши знания о биографических и творческих связях, о странствиях поэта-художника, но и уточняет представления об особенностях его творческой концепции и её эволюции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воспоминания о Максимилиане Волошине: Сборник. М.: Советский писатель, 1990.
2. Купченко В.П., Давыдов З. Автопортреты. Максимилиан Волошин // Литературная учёба. 1990. Кн. 4: Июль–Август. С. 164–169.
3. «Искусство твоё никуда не уйдёт...»: Ариадна Арендт в кругу московских скульпторов. Воспоминания, письма. М.: Фонд «Связь Эпох», 2018.
4. Волошин Максимилиан. Собрание сочинений. Т. 8. Письма 1893–1902. М.: Эллис Лак, 2009.
5. Волошин Максимилиан. Собрание сочинений. Т. 7. Кн. 2: Дневники 1891–1932. Автобиографии. Анкеты. Воспоминания. М.: Эллис Лак, 2008.
6. Волошин Максимилиан. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2: Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции. М.: Эллис Лак, 2008.
7. Волошин М. Собрание сочинений. Т. 5: Лики творчества. Книга 2 и 3: Проза 1900–1906.
8. Волошина М.С. О Максе, о Коктебеле, о себе: воспоминания, письма. Феодосия; М.: ИД «Коктебель», 2003.
9. Волошин Максимилиан. Собрание сочинений. Т. 11: Переписка с Маргаритой Сабашниковой: В 2 кн. Кн. 1: 1903–1905. М.: Эллис Лак, 2013.

Graphics by Maximilian Voloshin

Galina Valentinovna Petrova — Doctor of Science (Philology), leading researcher of the Department of New Russian Literature, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences, executor of the project 'Paintings and Graphics by Maximilian Voloshin in the Context of his Literary and Bibliographic Materials in Pushkin House Manuscript Department Collections' (20-012-00304).
E-mail: pgv6@yandex.ru

The paper studies a less known part of Maximilian Voloshin's artistic heritage — his graphics, variously presented on the pages of albums kept in Pushkin House Manuscript Department. The artist's albums that he kept throughout his life, can be called a poet's notebooks, as they contain not only drawings, but also poetry, draft poems, articles, notes and bibliography references, financial calculations and addresses. The works of Voloshin the artist are present on the pages of his albums in various forms. It includes self-portraits and portraits of his contemporaries: writers, musicians, artists, painters, political figures, scientists: Aleksandr Peshkovsky, Jakov Glotov, Maxim Kovalevsky, Elizaveta Kruglikova, René Ghil, Anatole France, Konstantin Balmont, Valery Bryusov, Elena Davidenko, Margarita Voloshina, Elena Kirienko-Voloshina, Pyotr Struve, Ekaterina Junge, Aleksandr Junge, Pavel von Tesch, Polyxena Solovyova, Natalia Manaseina, Konstantin Bogaevsky, Konstantin Kandaurov, Josephine Bogaevskaya, Vera Efron, Elizaveta Efron, Mikhail Feldstein, Ekaterina Andreeva-Balmont, Alexey Tolstoy, Mikhail Chuiko, Elena Chichagova-Rossinskaya, Bella Feinberg and many others; pictures, landscapes. This collection of materials expands our understanding of the creative biography of the artist and poet, his literary and cultural ties, and clarifies our understanding of some events and trends in the cultural process of the early twentieth century.

Keywords: Maximilian Voloshin, creative biography, graphics, heterotopia, modernist culture

REFERENCES

1. Vospominaniya o Maksimiliane Voloshine: Sbornik. M.: Sovetskii pisatel', 1990 (in Russian).
2. Kupchenko V.P., Davydov Z. Avtoportrety. Maksimilian Voloshin // Literaturnaya uchyoba. 1990. Kn. 4: Iyul'–Avgust. S. 164–169 (in Russian).
3. «Iskusstvo tvoyo nikuda ne uidyot...»: Ariadna Arendt v krugu moskovskikh skul'ptorov. Vospominaniya, pis'ma. M.: Fond «Svyaz' Epokh», 2018 (in Russian).
4. Voloshin Maksimilian. Sobranie sochinenii. T. 8. Pis'ma 1893–1902. M.: Ellis Lak, 2009 (in Russian).
5. Voloshin Maksimilian. Sobranie sochinenii. T. 7. Kn. 2: Dnevniki 1891–1932. Avtobiografii. Ankety. Vospominaniya. M.: Ellis Lak, 2008 (in Russian).
6. Voloshin Maksimilian. Sobranie sochinenii. T. 6. Kn. 2: Proza 1900–1927. Ocherki, stat'i, lektsii. M.: Ellis Lak, 2008 (in Russian).
7. Voloshin M. Sobranie sochinenii. T. 5: Liki tvorchestva. Kniga 2 i 3: Proza 1900–1906 (in Russian).
8. Voloshina M.S. O Makse, o Koktebele, o sebe: vospominaniya, pis'ma. Feodosiya; M.: ID «Koktebel'», 2003 (in Russian).
9. Voloshin Maksimilian. Sobranie sochinenii. T. 11: Perepiska s Margaritoi Sabashnikovoi: V 2 kn. Kn. 1: 1903–1905. M.: Ellis Lak, 2013 (in Russian).