

Зарубіжна література

CXL

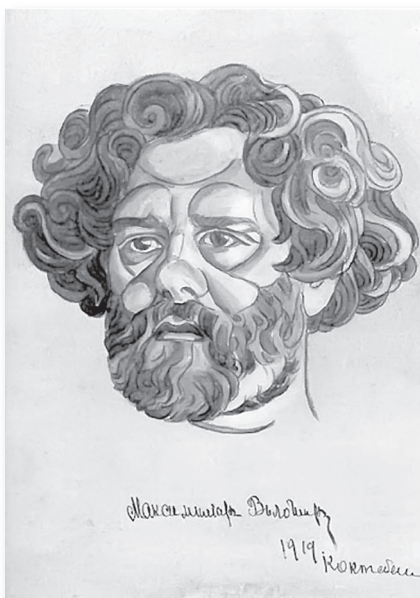
Максиміліан Волошин (Кириєнко-Волошин) – російський поет, перекладач, художник-пейзажист, художній і літературний критик, представник символізму й акмеїзму. За походженням українець. Народився 16 (28) травня 1877 р. в Києві. Раннє дитинство минуло в Таганрозі й Севастополі. 1893 р. з матір'ю переїхав до Криму в селище Коктебель, учився в гімназії Феодосії. З 1897 по 1899 рр. Волошин учився на юридичному факультеті Московського університету, був відрахований за участь у студентських заворушеннях із правом поновлення. Знання здобував самоосвітою.

У 1900-і роки багато подорожував, студював у бібліотеках Європи, слухав лекції в Сорбонні. Повернувшись на початку 1903 р. до Москви, сприяв розвитку російського символізму. Перша збірка “Вірші. 1900–1910” вийшла в Москві 1910 р.,

коли Волошин став помітною фігурою в літературному процесі – впливовим критиком і сформованим поетом із репутацією “суворого парнасця”. Після революції 1917 р. остаточно оселився в Коктебелі в Криму, у будинку, який споруджував у 1903–1913 рр. разом із матір'ю Оленою Оттобальдівною Волошиною. У роки громадянської війни та червоного терору поет рятував поранених, переслідуваних, приречених на страту незалежно від їх партійного чи класового стану. Виступив на захист заарештованого білими Осипа Мандельштама, що, вірогідно, урятувало того від розстрілу.

1924 року зі схвалення Народного комісаріату освіти Волошин перетворив свій дім на безкоштовний будинок творчості, а згодом заповів його Спілці письменників. Помер 11 серпня 1932 р. в Коктебелі.

Автор поетичних збірок “Вірші. 1900–1910” (1910), “Anno mundi ardentis. 1915” (1916), “Іверні” (1918), “Демони глухонімі” (1919), поем “Шляхами Каїна” (1915–1926) та “Росія” (1924).



М. Волошин.
Автопортрет, 1919

ПАСИНОК РОСІЇ. МАКСИМІЛІАН ВОЛОШИН У СИЛОВОМУ ПОЛІ КАТАСТРОФ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

У статті запропоновано трактування постаті М. Волошина у світлі його реакцій на визначальні історичні події початку ХХ ст. Рецепція ним культурного і суспільно-політичного життя Європи й Росії пов'язана зі світоглядними орієнтирами поета, художника, критика, з його відданістю гуманістичним європейським цінностям, а також зі специфікою саморецепції. Позиціонуючи себе як "європеєць" та "пасинок Росії", М. Волошин дав широку й вичерпну оцінку катастрофам, які спіткали людство – від Першої світової війни до російського перевороту 1917 р. з його подальшим терором, голодом, захопленням територій. У публіцистичних статтях та поезії він висунув оригінальну концепцію російської історії, виклав провокативно-дискусійний погляд на цивілізаційні процеси.

Ключові слова: війна, революція, індивідуалізм, французьке мистецтво, російський символізм, самодержавство, червоний терор, історіософія Волошина, образ-концепт Росії, гуманізм.

Lesia Generaliuk. Stepson of Russia. Maksimilian Voloshin within Force Field of the Early 20th-Century Disasters

The article offers a new sight which interprets creativity of Maksimilian Voloshin in the light of his reactions to the key events of the early 20th century. His perception of the cultural and political life of Europe is connected with his ideological reference points of a poet, an artist, and a critic, as well as with his fidelity to European humanistic values, and self-perception specifics. By positioning himself as a 'European' and a 'stepson of Russia' Voloshin made a comprehensive assessment of the disasters striking the mankind — from the First World War to the Russian Revolution of 1917 with its further terror, hunger, seizure of territories. In his poetry and journalistic essays he offered an original concept of Russian history and presented provocative and debatable point of view on civilization development in whole.

Key words: war, revolution, individualism, French art, Russian symbolism, autocracy, Red Terror, Voloshin's historical philosophy, image-concept of Russia, humanism.

Усобица, и голод, и война,
Крестя мечом и пламенем народы,
Весь древний Ужас подняли со дна. <...>
И ты, и я – мы все имели честь
“Мир посетить в минуты роковые”
И стать грустней и зорче, чем мы есть.
Я не изгой, а пасынок России.
Я в эти дни ее немой укор...
(М. Волошин)

Фатальним в історії цивілізації подіям початку ХХ ст. Максиміліан Волошин виніс вердикт як очевидець, мислитель-гуманіст. Людство готує собі Армагеддон, твердив у поезії, у статтях і виступах, і ролі у світовій п'єсі вже визначені. Рушійні механізми війн і революцій зумовили його особисту концепцію історії, зокрема російської. Однак докір, висунутий ним Росії, був не таким уже й "німим", як він зазначив. Свідок розростання "древнього жаху", піднятого з безодні червоним терором, поет задокументував форми виверження зла, візуалізував легіон личин, що матеріалізували його, назвав їх істотами, зараженими трихінами. Водночас шукав первовитоки й сенси диявольської вакханалії. Картини її знакові й мають у нього такий колосальний підтекст, таку експресію й масштаб, яких не сягнув жоден із тодішніх літераторів, що писали про жахи революції та війни. Користуючись своїм ім'ям відомого поета, він узяв на себе місію літописця й миротворця у криваві 1918 – 1921 рр. Життєва позиція "над сутичкою" не завадила йому виборювати кожне окреме життя, проте погляд згори, обраний і названий ним як *au-dessus de la mêlée*

(франц.: над сутичкою), сприяв розкриттю ролі Європи і Росії у світових катаклізмах, відкривав простір для аналізу історичної моделі поведінки Росії, пасинком якої себе назвав.

Європейство. Рецепт та саморецепція

Волошина можна вважати подвійним пасинком – не лише за походженням чи поглядами, а й самою належністю до російської інтелігенції, що була ізгоєм імперії. Інтелігента, писав у поемі “Росія” (1924), “мы помним слабым и гонимым, / В измятой шляпе, в сношенном пальто, / Сутулым, бледным, с рваною бородкой, / Страдающей улыбкой и в пенсне, / Прекраснодушным, честным, мягкотелым... / Он был с рожденья отдан под надзор, / Посажен в крепость, заперт в Шлиссельбурге, / Судим, ссылаем, вешан и казним... / Но – пасынок, изгой самодержавья... / Судьбы его печальней нет в России” [11, 196]. Та й у колах тодішніх культурних діячів поет сприймався як Інший, “завжди був трохи емігрантом” (Д. Святополк-Мирський), енігматика його постаті перевищувала ексцентризм футуристів. Футуристи були “свої”, Волошин – “чужий”, незрозумілий. Чи не тому, що Європа, увійшовши в юнацькі “роки мандрів” країнами, кращими музеями й бібліотеками, проросла в ньому значно сильніше, аніж у тих росіянах, яким із XIX ст. були доступні європейські університети, театральні сцени, художні салони й майстерні, котрі роками жили й працювали за кордоном. Культуру Франції ввібрав як органічну, а Париж його “цілковито підкорив, знищив і закохав у себе” [2, 349], став духовною домівкою, власне, викристалізував унікальний волошинський індивідуалізм. “Француз культурою, росіянин душею і словом, германець – духом і кров’ю”, – охарактеризувала його М. Цветаєва [13, 262], котра зі своєю германською, “основною душею”, високо цінувала німецьке коріння.

Демонстративний індивідуалізм Волошина справді має витоки в походженні. Коли він говорив, що в крові Лілі Ефрон зійшлися “токи несумісні двох різних і ворожих рас”, то й сам гостро відчував поєднання різних етносів у собі та писав 1907 р.: “В моей крови – слепой Двойник. / Он редко кажет дымный лик, – тревожный вещий, сокровенный”. На своєму німецько-українському походженні Волошин акцентував у трьох автобіографіях, до того ж повністю відмежувався від російського етнотипу: “Народився я в Києві й коренями роду пов’язаний з Україною” [3, 36]. Маючи предків по батьківській лінії в Запорізькій Січі [8, 40], наголошував: “У своїй вітчизні я ніколи не жив” [3, 36]. Вітчизною духу спершу називав Францію, пізніше вважав себе всиновленим Киммерією, Коктебелем, бо “поступово усвідомив його як істинну вітчизну” [3, 37], як Дім після мандрів країнами середземноморського світу. Дуалізм власної натури – симбіоз пантеїста-язичника з його відданістю земним стихіям та “офранцуженого” естета-модерніста – прийняв як особливу енергію, як потужний життєтворчий потенціал. Власне й культивував зовні – від циліндра, широкополого капелюха (подібний носили імпресіоністи), пенсне й оксамитової куртки до босих ніг, туніки із грубого льону й полинового вінка. Одягом також декларував свою, пасинка Росії, не-належність пасинкові самодержавства – російській інтелігенції, збірний портрет якої (див. вище), безумовно, далекий від волошинського іміджу.

Виплеканий європейською культурою як літератор, художник, філософ та критик, перші свої публікації Волошин присвятив Г. Гауптману, Б. де Борну, О. Мірбо, Ремі де Гурмону, пізніше перекладав Ш. Бодлера, П. Верлена, Ст. Малларме, Вільє де Ліль-Адана, А. де Реньє, П. Клоделя. Він роками надсилав із Парижа для російських видань статті про досягнення у французькій поезії, у живописі, знайомив росіян із театральними подіями культурної столиці Європи, з неординарними митцями, котрих переважно знав особисто. Його

тексти – важливі документи часу, бо під уважним пером художника-критика ці постаті читач сприймав, мов живі. Подані невимушено і жваво завдяки діалогам, випадкам із життя, словесним портретам, вони доносять до нас лик епохи, пульс розквіту культури, ауру світу безпечно-свавільного – того, яким він був до катастроф ХХ ст.

Питання, чому Волошин, із його ореолом “французького модерніста” (М. Цветаєва), “зразкового парижанина” (А. Бєлий), “російського парижанина” (Б. Зайцев), не прижився в російських літературних колах та, попри свою симпатію до символізму, не став своїм у численних угрупованнях митців Москви й Петербурга, відкрите. Російський символізм був, по суті, проекцією французького, однак Волошин-поет, сформований під впливом парнасців, тримався відокремлено. Погляди його не надто збігалися з позиціями російських символістів із їх тягінням до абстрактного, неокресленого метафоризму, ідеями панмонголізму та месіанської ролі Росії. Біографи вказують і на травматичні колізії (одна пов’язана з В’яч. Івановим та М. Сабашниковою (1906), інша – з М. Гумільовим та Є. Дмитрієвою (1909), іще інша – з бойкотом, що виник на ґрунті репінської історії (1913)). Кожне повернення до Росії будило в ньому, писав у листі до О. Петрової 1911 р., “жах перед новим зануренням у хаос із того ясного логічного і в спокоєного способу життя, який оточує тут [у Парижі – Л. Г.], огиду до російських зовнішніх виявів громадськості (літературних, зокрема) і таємну тугу за окремими російськими душами з їх темною й трагічною геніальністю” [9].

Судячи з усього, імідж чужинця Волошин вибудував приблизно так, як персональну картину світу, котру він, *Self-made man*, формував завдяки талантам і вмінню схоплювати все на ходу. Вибір сфери діяльності, алогічні для ближніх кроки в пошуках себе, самопрограмування в молодому віці – часом це сприймалося так, наче він поновлює вже відомі йому знання. Яскраво виражений індивідуалізм, який Волошин високо цінував у митцях (зокрема, задекларував у статті “Індивідуалізм у мистецтві”, 1906), змушував його завжди залишатися вірним собі. Він стверджував, що “ніколи не відмовлявся ні від свого шляху, ні від своєї *повної духовної свободи*” [9], і підкреслив останні слова (лист до О. Петрової від 25 січня 1915 р.). Колосальна ерудиція, обізнаність у найнесподіваніших галузях, здатність до синтезу при великій допитливості й працездатності, активна життєва позиція не лише сприяли формуванню інтегрального світосприйняття, а й розвинули особливий “погляд згори”. Як і всі митці-універсалісти, напрочуд цілісно сприймав континуум літератури, мистецтва, релігій, історії, філософії, ув’язував його з конкретикою життя, з людьми, що зовсім не випадково потрапляли в орбіту зацікавлень. Створював унікальні сюжети та світи, проживаючи кожну мить на повну силу своїх талантів.

Волошина високо цінували за синкретизм творчого методу, “за пластичну й соковиту зображальність” [3, 39], його статті, переклади, вірші охоче друкували часописи “Золотое руно”, “Весы”, “Аполлон”. Інакшість усе ж проступала надто явно. Виразна, декларативна, вона стала міткою. На символістських зібраннях Волошин поводився як абсолютно чужорідний елемент. Приміром, Андрій Бєлий згадував: “Виступаючи всюди, він ніби вчив усіх витонченим стилем своєї полеміки, сповнений готовності – вислухати, увібрати”, та “всім своїм виглядом заявляв, що проїздом, що – глядач він” [13, 141-142]. С. Маковський, редактор журналу “Аполлон”, був переконаним, що серед його співробітників Волошин завжди “залишався чужаком за своїм складом мислення, своєю самосвідомістю, своїм універсалізмом мистецьких і світоглядних захоплень” [19, 314]. Не виключено, що митець-універсаліст установлював дистанцію із власної ініціативи, як і за власним бажанням перебував поза соціально-

політичними ігрищами. Тримався чужинцем навіть із тими, кому імпонувала його ерудиція, заплутував їх різновекторністю своєї натури, грою в життя. Його іпостасі: “еллін, римлянин, мандрівний співак-бандурист, блукач – шукач правди й краси, мислитель, історик, астролог (звездочет) і живописець” [13, 6] – багатьом просто складно було прийняти. Закидали снобізм (І. Бунін), самозакоханість та зверхність. Попри те, що з 1910-х приймав у своєму домі велику кількість творчої інтелігенції, попри толерантність, щедрість та широту натури, він “ізгоєм залишався при всякій владі” [13, 163]. Поверхнево сприймався і його особливий дар синтезу, уміння зіставити, показати як єдине ціле мистецтва різних епох, країн, шкіл, мистецтва різновидові та різножанрові.

Волошин був неперевершений як культуролог, літературний критик, історик мистецтва. Але й у цій іпостасі він прирощував образ Іншого. Компендіум його текстів, присвячених культурі й історії Європи, передусім Франції, значно переважає обсяг критичних статей про літературу й мистецтво Росії. Сукупно всі вони яскраво передають атмосферу епохи довоєнного десятиліття, світовідчуття автора в мирні часи і в апогей катаклізмів. На жаль, доробок Волошина-критика як свідчення тодішнього культурного поступу досі не досліджений і не дістав належної оцінки. Попри те, що переважна більшість статей написана російською мовою (французькою – незначна частина), російські літературознавці не надто приділяють їм увагу. Можливо, тому, що вони за основною тематикою – за межами їхньої культури. Можливо, тому, що автор висловлюється з позиції “над” – над ідеологією, над нацією, над політикою. Запозичивши стиль поетів “Парнасу”, котрі “до останньої межі довели точність мальовничих властивостей слова <...>, писали густими емалевими фарбами” [7, 490], він узяв від парнасців не лише форму, а й світоглядні орієнтири, зокрема наднаціональний позакласовий гуманізм.

Оскільки, згадувала М. Цветаєва, жив “головою повернутою на Париж”, тільки в Парижі був удома, а “його біг по Москві й Петербургу, його всеприсутність і всюдисущість там, де читалися вірші й зустрічались уми, були тільки відтворенням Парижа” [13, 258], то більшість естетичних (та й не тільки) явищ зв’язав із пульсом культурної столиці Європи. Починаючи з неопублікованої рецензії на “Книгу роздумів” К. Бальмонта, В. Брюсова, М. Дурнова, І. Конєвського – чотирьох “блудодіїв слова” (1899), розвідок “Французький та російський театр” (1904), “Організм театру” (1910), “Сучасний французький театр” (1910), “Театр як сновидіння” (1912 – 1913) тощо, Волошин критикував твори росіян, самих авторів чи виконавців з огляду на європейський еталон. Росіяни специфічно сприймали те, як на компаративному полі “Європа – Росія” він порівнював літературно-мистецькі, театральні, історичні явища й тим завдавав ударів по їхньому самолюбству. Однак у 1920-х роках саме ці багатолітні спостереження й паралелі дали поетові змогу вивести загальну формулу імперії, заявити, що “в мире нет истории страшней, / Безумней, чем история России” [11, 200]. Якраз за поеми та цикли віршів 20-х років, включно з публіцистикою, Волошина відторгли остаточно як радянська влада, так і емігрантські кола. Перша його дивом не розстріляла в часи терору. Наприклад, тоді, коли він згадував О. Бенуа, “мав наївне нахабство свої найстрашніші вірші, сповнені викриття й трагічних ламентаций, читати перед радянськими ідеологами й вершителями” [15, 233] – А. Луначарським і Л. Каменєвим. Другі не змогли йому пробачити браку ненависті до більшовицької системи, того, що не виїхав разом з іншими.

У 1900-х і 1910-х роках Волошин прищеплював європейство в Росію, з огляду на щедрість натури, переносив звичний для нього стиль творчого життя у простір Москви та Петербурга, підключав французьких митців до співпраці.

Дружні стосунки з багатьма дали йому змогу, на прохання В. Брюсова, домовитися про співпрацю з “Весами”. Так він залучив Рене Гіля, секретаря редакції “Mercure de France” А. Ван Бевера, Ремі де Гурмона, його брата Жана де Гурмона й ін. Дбав і про естетичний вигляд журналу: на прохання редакції, “Весы” оформлювали з його подачі Є. Кругликова, О. Якимченко, О. Редон, Ш. Лакоста. Однак, незважаючи на активну діяльність, енергійну підтримку видань і молодих талантів, Волошин усе ж не став своїм серед російських колег по перу. Так і залишився “незручним”, дивакуватим парадоксалістом. Попри засвоєну, писав Бунін, “старовинну французьку манеру бесіди, пожвавлення, люб’язність, якусь смішну граціозність” [1, 280], міг ошелешити прямолінійністю оцінок, протиставити свою позицію співбесідникові чи, згадував Андрій Бєлий, просто ввічливо “пройти через стрій чужих думок самим собою, не штовхаючись” [13, 141]. Мистецтвознавець Е. Голлербах, очевидно, найточніше охарактеризував його натуру: “Від Волошина віяло стриманою прихованою силою, радше германським вольовим началом, самодисципліною, аніж російською “душею наррозхрист”, із її добродушністю й амікошонством” [13, 508].

Завуальовані судження нинішніх дослідників про “чужорідність” поета в російському полі культури, а вони так часто висловлюються, що вже стали трюїзмом, не завадило б аргументовано пояснити. Ця думка зазвичай подається мимохідь, пропонуються відсилання до балаганних сюжетів, епатажної поведінки чи зовнішнього іміджу Волошина, його гри в дивака, яку він обрав за зручний варіант самоподачі, надто в радянські часи. Приховане і явне протиставлення поета когорті російських культурних діячів має свою історію. Залучення ним закордонних авторів, власне, і глибокі аналітичні статті на широку тематику пізніше не завадили “Весам” дистанціюватися через непримиренні суперечки, зокрема щодо оцінки січневого бунту 1905 р. чи популярного тоді псевдофольклорного стилю а ля рус. Волошин навіть хотів написати скеровану проти “Весов” статтю “Про пошлість у мистецтві”. Брюсов усе ж намагався примирити його з редакцією (лист від 9 березня 1906 р.) [16, 156], але врешті сам опублікував нищівного листа в газеті “Русь” (1908, 4 січня, №3), де розкритикував волошинську рецензію на його книжку віршів “Дороги й роздоріжжя” [7, 721]. Пізніший пасаж Брюсова: “Між нами не було сварки, проте була певна недоброзичлива байдужість”, – умовно характеризує ставлення більшості російських письменників до “парижанина”. Конфронтації Волошина з молодими символістами то спалахували, то стихали, однак справжню бурю викликала його позиція як історика мистецтва. У 1913 р. він був підданий бойкоту за публікацію статті “Про сенс катастрофи, що спіткала картину Рєпіна” (газета “Утро России”, 19 січня 1913 р.), де обґрунтував причини вандалізму над картиною “Іван Грозний та його син Іван” і тим виправдав психічно хворого Абрама Балашова. Гнів публіки викликав і його виступ у Московському політехнічному музеї. Волошин критикував у публічній дискусії І. Рєпіна, ректора академії мистецтв. Присутній на лекції автор полотна [13, 669-670], емоційно сприйнявши звинувачення оратора в тому, що не Балашов винен перед художником, котрий передав жах синовбивства, а він, Рєпін, перед глядачем, демонстративно покинув зал.

Волошин був проти зображення насильства в живописі. Картина, що “таїть саморуйнівні сили” [10, 294-295], пробуджує лише темну агресивну сторону психіки реципієнта. У пізнішій статті “Суриков (матеріали до біографії)”, роботу над якою почав того ж 1913 р., доводив: візуалізація зла має бути дозованою. У період роботи над полотном “Ранок стрілецької страти” В. Суриков бачив жахливі сни, відчував запах крові, якої не писав, боячись “потривожити глядача” [7, 339]. А коли художник прислухався до слів Рєпіна: “Чому це у вас жодного

страченого нема? Ось тут на шибениці, на правому плані й повісили б”, – і домалював крейдою повішеного, то його няня, побачивши це, знепритомніла [7, 339]. Для Волошина було кощунством, коли мистецтво, покликане виконувати місію прекрасного, у гонитві за ефектом ґвалтувало зір глядача концептами насильства й жорстокості. Натуралізм репінської сцени, надмірні потоки крові, психологія вбивці в мить афекту, позамежний жах – те, що передав художник, не мало права на візуальну концептуалізацію. Проте з подивом бачив, що його не розуміють абсолютно всі. Публічна лекція про Рєпіна, писав пізніше, повністю посварила його “з російською літературою”. “Я був підданий усеросійському остракізму, усі редакції періодичних видань для мене зачинилися, книжкові магазини оголосили бойкот проти моїх книжок” [8, 42].

Естет Волошин не сприйняв нової епохи, що вже стала на шлях знецінення гуманістичних ідеалів (подальший розвиток візуальних мистецтв і нинішня трансформація суспільної свідомості під впливом візуальної продукції всіх видів підтвердили це). Пізніше він скаже про 1913-й, що тоді йшов “последний час всемирной тишины, / Когда слова о зверствах и о войнах / Казались всем неповторимой сказкой” (вірш “Нащадкам (У дні терору)”, 1921). Але й за критику подій 1917 р. його так само піддали остракізму, зачинивши всі двері. Навіть І. Бунін із його “Окаянными днями” не зміг пробачити поетові гріха – документалістику й кадри, які перевертали уявлення про зло – “надто літературного оспівування найстрашніших, найбільш звірячих злодіянь російської революції” [1, 279].

Водночас великий життєлюб Волошин тяжив до гри, легко перевтілювався, був прекрасним актором. Його любов до карнавалізації, розіграшу в діонісійському варіанті реалізувалася й через Орден обормотів, вигаданий для творчих людей у Коктебелі, і через так звані обряди й містеріальні дієства, і через неперевершену містифікацію 1909 р. – епоху Черубіні де Габріак, коли повірили всі петербурзькі поети, навіть сноби С. Маковський і М. Кузьмін, у філігранно створену ілюзію. “Епоху Черубіні” завершила дуель філантропа Волошина з епатажним М. Гумільовим (волошинський ляпас п’яному Гумільову за образу дами та їхня дуель на Чорній річці довго були подією номер один у Петербурзі; ходили легенди про те, як дуелянти мали здійснити постріли на відстані 5 кроків, а секунданти ледь домовилися про 12, як намагався примирити обох О. Толстой, секунданта Волошина).

Цією безпосередністю, якимось дитячим анархізмом (“Я верю в жизнь, и в сон, и в правду, и в игру”) Волошин вирізняється на тлі російських так званих володарів дум. Якщо дуель – явище цілком зрозуміле серед літераторів Росії, то аналогій орфізму митця, відданого Кіммерії, важко знайти серед росіян. Особливе ставлення до землі – відмінне від толстовців, ґрунтівників, акмеїстів сприйняття поетом-художником ландшафту, його гіпертрофована прив’язаність до Криму, землі “загублених богів”, – зафіксоване й на візуально-словесному, і на тактильно-кінетичному рівні. Буквально вrostав у ландшафт, був його частиною (полин, рогожка, сандалі з мотузків), писав про свої спроби “ощупать” землю “подошвами своих ног”, “пережить историю каждой ее долины, каждого холма, каждого залива”. Багатогранність і абсолютна свобода Волошина, широта й неокресленість його контурів, його періодичні “витівки” так і залишилися ребусом для сучасників. Зважаючи на ауру країни, яку сприймав з осторогою: “Если тебя невзначай современники встретят успехом – / Знай, что из них никто твоей не осмыслил правды: / Правду оплатят тебе клеветой, ругательством, камнем” [11, 260], – ребус був добре продуманим.

Профетизм

Майстер зовнішніх ілюзій Волошин із його аналітичним складом розуму відрізняв “гру” від “правди”. Можливо, і зміг залишитися собою, протистояти абсурду епохи “в годы лжи, падений и разрух /...И выстрадать великое познание” лише тому, що бачив правду. Його провіденціалізм, зазначає астрофізик, має особливу вагу, бо синтезує наукові підходи з образним парадоксальним методом творчості [21, 344]. Знання й особливе бачення, включно із тренуванням ока на заняттях живописом, культивував із юності; свою роль відіграли антропософія, окультизм, штейнеріанство, “дух готики”. Про його здатність бачити зором духовним також ходили легенди. І хоча Бунін кепкував, що поета “возвели в пророки й провидці прийдешнього російського катаклізму” [1, 279], проте історія (подаліші сто років з усіма подіями, до яких причетна Росія) підтвердила волошинські концепції. Складно знайти в російській поезії початку ХХ ст. того, хто б так тверезо оцінював тодішню реальність й історіософськи глибоко трактував би масові трагедії, хто запропонував би футурологічний прогноз, який дивує й сьогодні.

Перший сигнал у серії катастроф – січень 1905 р. Волошин цілком випадково став очевидцем розстрілу натовпу й відгукнувся на подію статтею “Кривавий тиждень у Санкт-Петербурзі. Розповідь свідка”, опублікованою після приїзду до Парижа у лютневому номері газети “Le Courrier Européen”. І якщо в щоденнику фіксував кадри, як робітники залізними прутами, ломами, полінами розбивають вікна Анічкового палацу й газетні кіоски, кадри атаки військових, підводи з убитими і свій шок від того, як байдуже-спокійно натовп підбирає трупи [5, 98-101], то у статті, що стала діагнозом і передбаченням одночасно, назве таку рису росіян “звичкою до смерті” [6]. Зовсім не вважаючи події 1905 р. революцією (“Це була не революція, а суто російське національне явище: “бунт на колінах”), він пророче назвав ці декілька днів “містичним прологом великої народної трагедії, яка ще не розпочалася” [6]. Глядач готовий, “завіса піднімається”. Надалі вся історія Росії буде відіграна за кривавим сценарієм, до того ж трагедія не обмине весь цивілізований світ. Волошин опублікував вірш “9 січня 1905” разом із перекладами поезій Е. Верхарна “Страта” й “Людство” (газета “Русь”, 14 серпня 1905 р.). Послідовність подачі, включно зі змістом творів, означила хід історії: “уж занавес дрожит перед началом драмы” (Волошин), убивства, масовий терор, урешті приречене людство, над яким “смерть занесла важку стопу”, волає про порятунок (Верхарн).

Робота над статтею “Пророки й месники (Провісники Великої Революції)”, опублікованою 1906 р., з її екскурсом в історію французьких революцій, із типовими для Волошина паралелями між соціальними зрушеннями в Європі й Росії, посилила його передчуття катастроф. Зізнавався в листі до О. Петрової від 1 липня 1905 р.: “У мені чимраз більше й більше росте містичне відчуття наближення полум’я” [7, 641]. Історіософські проєкції та аналогії, які вибудовує Волошин, шукаючи зв’язок між знищенням ордену тамплієрів на початку ХІV ст., французькою революцією кінця ХVІІІ ст. і розстрілом маніфестантів у Росії, лише підтверджують його інтуїцію. Хоча в нього образ Росії і образ Європи, зокрема Франції, діаметрально протилежні за багатьма параметрами, та все ж Волошин виводить для трагедій такого роду спільний знаменник. Це величезна духовна криза, яка супроводжує/провокує політичні й соціальні перевороти. Вона зумовлює психологічне потрясіння всієї нації, пробуджує стихію насильства в ім’я ідеї: “Страшні не ті страти, не ті вбивства, що здійснюються ради злоби, ради особистої помсти, ради стихійного звірячого почуття, а ті, які здійснюються ради любові до людства й ради людини”. Волошинська вказівка на першопричину нищення мас (“Пароксизм ідеї

справедливості, це – безумство революцій” [7, 194]) має підтвердження в радянському, гітлерівському, сучасному ісламістському варіантах.

Розстріли людей з іконами у “привиді-місті” Петербурзі стали знаком: запрацювала схема масштабної катастрофи, в основі якої “нове хрещення людства вогнем безумства” [7, 191]. Символіка події, надто її психологічне підґрунтя лякає Волошина, бо вже Достоевський передбачав подібний обвал – вивів його через образи трихінів, бісів, що заволоділи людською свідомістю. Симптоматику питома російської моделі катастрофи Волошин бачить у протистоянні натовпу і військових, у способах кровопролиття, у диких виявах неконтрольованого гніву. Поет пише: “Кто раз испил хмельной отравы гнева, / Тот станет палачом, иль жертвой палача” [7, 208]. 1905 рік не лише активізував програму гніву й ненависті – “морального пароксизму”, тотальної руйнації ради ідей т. зв. справедливості. Він показав російському народові і його віковий вибір – шлях “ката – жертви”. А позаяк революційність суспільства або ідеологічна одержимість соціальних груп ідеями-примарами – лише наслідок духовної хвороби, то “Росія вже переступила круг безумства справедливості й помсти. Нечувана й небачена морова язва, про яку говорив Достоевський, уже почалася” [7, 207]. Російська революція в статтях Волошина 1906 р., зазначає І. Купріянов, – кровопролиття, жертви, терор, і то справжній терор – попереду [17, 93-94]. Подальші тексти поета лише розвиватимуть концепцію Росії як квінтесенції терору на всіх рівнях – від персонально-побутового, соціального до внутрішньо- й зовнішньополітичного.

Зокрема, у статті “Росія розіп’ята” (1920) саме завдяки документально відтвореним кадрам березня 1917 р. (сліпі жебраки на Лобному місці, парад на честь перемоги революції на Красній площі, море червоних кокард і прапорів) він підтвердить своє пророцтво. Завіса розсунулася, “і тут, несподівано й до жаху чітко стало зрозуміло, що це тільки початок, що російська революція буде довгою, божевільною, кривавою, що ми стоїмо на порозі нової великої розрухи, на порозі нових Смутних часів” [11, 314]. Так через безпрецедентний у світовій історії хаос убивств, грабіжництва, терору виявиться ординська суть Росії, країни-ката, країни-жертви.

Прозріння й історіософські паралелі не виходили з містичних/езотеричних джерел, а ґрунтувалися на знаннях з історії, які Волошин черпав, звісно, не в єкатерининській транскрипції. Які саме праці російських істориків вплинули на його концепцію, складно сказати. Читав С. Соловйова, але чи знайомився із працями В. Ключевського, підтасовкою історії від М. Карамзіна? Адже друзям пропонував книжки тільки французькою мовою: “Жодної, за роки й роки, ні німецької, ні російської книги ніхто з його рук не отримав” [13, 258]. Так само складно назвати джерела, якими користувався Волошин у Національній бібліотеці в Парижі, коли готував свою доповідь про Росію для масонів Великої ложі Франції, членом якої став у травні 1905 р. [5, 128]. Доповідь він прочитав у липні цього ж року, назвавши її “священною жертвою” (масонству Волошина, до якого сам поет уже восени 1905 р. збайдужів і означив словами “поверхове й непотрібне”, приділив увагу Г. Нефедьєв [20, 168-171; 177-178]). Вірогідно, вона стала тим кістяком, на якому він надалі нарощував свою концепцію Росії як антагоніста Європи. У різних текстах – поетичних і публіцистичних – указував на основні відмінності. По-перше, усе, що стосується капіталізму й класового суспільства, належить до Європи, але в Росії, з її занепадом виробництва, навіть мови нема про реальний капіталізм та класи. Пролетаріат, який начебто ініціював революцію, перебував тоді в ембріональній стадії розвитку. Самоорганізація мас у Росії, на відміну від Європи, просто неможлива. Адже тільки півстоліття тому було ліквідоване кріпацтво й рабська свідомість

у низів не зникла, а вона блокує відкритий і послідовний народний бунт у принципі.

Завдяки аналітичним паралелям та інтуїції Волошин 1917 р. констатував, що відбулася не революція, а переворот, який здійснили одержимі ідеологією групи маргіналів на кошти німецького капіталу. Писав у листах про своє враження, “яке дедалі міцнішало, що вся наша революція врешті виявиться грандіозною німецькою провокацією” [9]. Гіпотезу (сьогодні підтвержену істориками) повторив у замітці “Демократизація мистецтва”: “Російська революція підозріло схожа із грандіозною німецькою провокацією, настільки вона відповідає інтересам і планам Німеччини, настільки у факті її здійснення є порятунок Німеччини від залізного кільця, яким вона вже була оточена. Надалі ми дізнаємося, наскільки реально діяла Німеччина в організації російської смути” [4, 145]. Досить того, що 1906 р. (вірш “Услід”) поет чітко вказав на близькість катастрофи (“в мире клубятся кровавые сны”), у яку буде втягнута Росія, бо нова метафізична Голгофа тепер тотожна “снежным пустыням / В дальней и жуткой стране”. Пізніше образ із цього вірша (“Дух мой несется, к земле припадая, / Вдоль по дорогам распятой страны” [11, 38]) поет уведе в заголовок унікального за концептуальністю тексту “Росія розіп’ята”.

Пацифізм

Передчуття справдилися. Початок Першої світової Волошин провів у швейцарському Дорнаху, біля якого міжнародна спільнота антропософів розпочала будівництво Гетеанума, що мав символізувати об’єднання релігій та націй. Символічно, що війну він зустрів на стику двох взаємовиключних інтенцій. Перша – синтез релігій (антропософія) та будівництво представниками різних націй Храму єдності людства. Друга – політика верхів, була скерована в бік нищення націй та цивілізаційного простору.

Саму звістку про початок війни Волошин дістав у Будапешті: виїхавши 21 липня 1914 р. з Коктебеля, він прямував через Румунію, Угорщину, Німеччину до Швейцарії. Серед збудженої юрби, яка ввечері влаштувала овації солдатам, інтуїтивно збагнув: своє російське походження не слід афішувати. “Почуття самозбереження не дозволило мені звернутися до якогось зустрічного з питанням, що тут, власне відбувається? Це врятувало мене від можливих ускладнень. Якби натопв у той момент визначив мене як росіянина, навряд чи моя подорож відбулася б так просто” [5, 361], – згадував він.

Звуки Великої Європейської війни (так її називав Волошин) було чутно як жажливий дисонанс у горах, де будувався Гетеанум: “Тишина гудит / Грохотом орудий, / Топотом копыт” [11, 91]. Континент високої культури, який митець обійшов уздовж і впоперек, який, здавалося, безповоротно покінчив із конфліктами, гуде битвами. Європа в одну мить перетворилася на клубок хижаків, що нищать один одного у смертельній сутичці. Війну Волошин сприйняв як персональну трагедію, емоційно переживав роздмухану між народами ворожнечу, передбачав її фатальні наслідки. Його дух, пише він, буквально розірваний “яростью сгрудившихся народов”, його розум пригнічений тим, що замість пшеничного засіву в землю сіяли сталь і мідь, плоть і кров. А отже, колос ненависті, бід, зміїний плевел “взойдут в полях безрадостных побед, / Где землю-мать / Жестокий сын прогневил” [11, 98]. У загальному хорі ура-патріотичних голосів, бо навіть у Дорнаху антропософи розділилися “за расами”, Волошин твердо відстоював ідею війни як “світового безглуздя”, як злочину проти людства загалом і злочину проти кожної окремої душі. Гуманіста-мислителя турбувало, якою ж вийде душа людини з горнила випробувань убивствами. Навіть поза окопними реаліями він не витримував емоційної напруги, болю, туги, прагнув позбутися абсурду

злюдянь довкола: “Душа больна одним / Искушением – развоплотиться” [11, 97].

Шокований патріотичною істерією, яка охопила населення країн-учасників війни, він був особливо вражений тим, що інтелектуали цих країн – письменники, діячі мистецтв, учені – розпалювали ненависть між народами задовго до офіційної пропаганди, організовували шовіністичні кампанії. Парадоксально, але саме відомі діячі культури, котрі сперечалися між собою та доводили один одному, чия мета в сутичці благородніша, значною мірою зумовили і страшні наслідки війни – у ній загинуло понад 10 мільйонів військових та цивільних. Особливо потворних форм набуло націоналістичне божевілля в Росії та Німеччині. А тих небагатьох з інтелігенції, хто публічно висловив своє негативне ставлення до війни та цієї істерії, піддавали осуду, презирливо називали “білими воронами” – пацифістами. Волошин був одним із таких переконаних пацифістів поруч із Г. Манном, Г. Гессе, Р. Ролланом. Така позиція, зрозуміла сьогодні, коли світ уже наситився досвідом катастроф, тоді вимагала мужності й сили характеру; для прикладу, Г. Гессе цькували лише за його заклик “не захищати війну”.

Особливо демонстративною поставала позиція Волошина на тлі більшості російських поетів. Гумільов добровільно пішов на війну; Блока мобілізували, і він сім місяців провів на фронті в інженерно-будівельній дружині; Брюсов був військовим кореспондентом, за два з половиною роки на передовій він, щоправда, кардинально змінив свої погляди в бік пацифізму. Волошина після повернення до Росії 1916 р. також призвали в армію як ратника ополчення. Він відмовився од військової служби, заявив у відкритому листі до російського військового міністра Сухомлинова: “Я відмовляюся бути солдатом, як європеєць, як художник, як поет: як європеєць, що несе в собі усвідомлення єдності й нероздільності християнської культури, я не можу взяти участь у братовбивчій і міжусобній війні, хоч би якими були її причини” [13, 642]. Цікава його самоідентифікація – європеєць. Але відомості з фронтів перевертають його уявлення про цивілізовану Європу. У вірші “Над закінченою книгою” (1915) поет дивується стратегії Творця, висуває йому звинувачення. Для чого Він кинув на землю терези й меч, щоби безумні мали свободу важити добро і зло, навіщо Він “густо й міцно” змішав зі сльозами і кров’ю народи – відтак топче, грізний, грона людські в чавилі гніву? [11, 102-103]. (Згадка про євангельське чавило (рос. точило), одне з багатьох волошинських звернень до Біблії, вірогідно, указує на притчу про злочинних винарів (Мт. 21: 33-41; Мк. 12: 1-9; Лк. 20: 9-16)). Невже, справді є вищий задум у таких масштабних кровопролиттях, неville настільки незбагненні Його шляхи, а сковане людське мислення не здатне розгледіти в усіх суперечностях та в жорстокості подій якусь велику мету? Однак намагання поета “повірити в мудрість пролитої крові”, щоби “побачити через смерті й час” сенс кривавої боротьби народів – гуманну цивілізацію майбутнього, безсиле. Наслідком усіх цивілізаційних потуг у візії Волошина постає апокаліптична пустеля – фінальний кадр, що завершує Книгу людства (вірш “Армагеддон”, 1915).

Попри поетичні інвективи та відчай Волошин виходить на розуміння підтекстів цієї світової вакханалії. Чи не перший із митців того часу він озвучив формулу глобальних процесів, які надалі стали провідними на світовій арені, до того ж вивів цю формулу, глибоко розуміючи суть війни як явища. У статті “Пекельні війни”, опублікованій 7 серпня 1915 р. в газеті “Биржевые ведомости”, пояснив, що війна закономірна, адже величезні державно-промислові “організми”, які нещодавно сформувалися, “починають самостійне біологічне існування з пожирання один одного” [17, 161]. Візуалізація цілком у волошинському

стилі: “організми-восьминоги” нападають один на одного, використовуючи маси людей для підтримання власної життєдіяльності. Уперше вона подана в листі до О. Петрової від 7 лютого 1915 р.: “Але це брехня, що це війна рас. Це боротьба кількох державно-промислових восьминогів. Вони здійснюють свої огидні процеси перетравлювання” [9]. У листі до матері від 13 липня 1915 р. він писав: “Це війна не національна, не за свободи. Це все вигадано, щоби зробити її популярною. Просто кілька восьминогів (промисловості) прагнуть убити один одного. А заманюють благородною брехнею. Ідуть на війну і святі, й мученики. Однак усе це для того, щоби стати шлунковим соком у травленні восьминога” [17, 161]. Волошин фактично вторує Г. Манну, підґрунтям пацифістських поглядів котрого була думка, що “війну веде буржуазія в інтересах її гаманця та її ідеології, яка так чудово сприяє його (тобто гаманця) поповненню”. Г. Манн закликав співвітчизників до поразки Німеччини, а Максим Горький восени 1915-го заявляв: “Я боюся російської перемоги, того, що дика Росія насуне стомільйонним черевом на Європу”. Волошин у вірші “Росія” (1915) також закликав росіян до невтручання, сподівався, що такі національні риси як смирення й покірність урятують країну: “Взвивается стяг победный... / Что в том, Россия, тебе? / Пребудь смиренной и бедной – / Верной своей судьбе. / Люблю тебя побежденной, / Поруганной и в пыли, / Таинственно осветленной / Всею красотой земли. / Люблю тебя в лике рабьем. / Когда в тишине полей / Причитаешь голосом бабьим / Над трупами сыновей. / Как сердце никнет и блещет, / Когда, связав по ногам, / Наотмашь хозяин хлещет / Тебя по кротким глазам...” [11, 96]. Тільки невтручанням, власне, духовним смиренням кожного в криваві події можна протистояти демонам насильства, але така, по суті християнська, концепція Волошина була надто далекою від ажіотажу борні.

Констатація цинізму протиборчих сторін, розуміння прихованих механізмів “кривавої бійні” лише посилили його відчай. 15 вересня 1915 р. писав із Біарріца: “Зараз такі важкі часи, що хочеться їх пережити й усвідомлювати на самоті” [9]. Завмирання, коли “душа болит в краю бездомном. / Молчит, и слушает, и ждет”, не дарує насолоди паризькою весною: у перлиних ранках, у малинових зорях нема ні радості, ні смутку, навіть на розквітлих каштанах “и лист – не лист, и цвет – не цвет”. Уболіваючи за перервані долі, за кожную смерть під час битв, позбавлених будь-якого сенсу, крім вивищення одного зі спрутів (“зло в тесноте сражений / Побеждается горшим злом” [11, 95] (українізм “гіршим злом” – один із багатьох у Волошина)), поет пише вірш “Другові” (1915). Це молитва за мобілізованого на фронт Костянтина Богаєвського, а фактично про захист будь-якої душі від руйнівних сил, включно з тодішньою зброєю масового знищення: “Да оградит тебя Господь / От Князя огненной печали, / Тоской пытающего плоть, / Да защитит от едкой стали, / От жадной меди, от свинца, / От стерегущего огнива, / От злобы яростного взрыва, / От стрел крылатого гонца, / От ядовитого дыханья, / От проникающих огней, / Да не смутят души твоей / Ни гнева сладостный елей, / Ни мести жгучее лобзанье. / Да не прервутся нити прях, / Сидящих в пурпурных лоскутьях / На всех победных перепутьях, / На всех погибельных путях” [11, 100].

Волошин протистоїть абсурду війни заповідями любові: “Дозволь не разлюбить врага / И брата не возненавидеть!”. Нетерпляче жде газетних новин, пробігає жадібним поглядом “вестей горючих письмена”. Прочитана правда – і “в строках кровавого листа”, і між рядками – так його вимучує, що він уже хоче не знати, не чути, не бачити. Коли щодня його душу обпалює “повзуче зло” газетної брехні, яка затягує мозок “тягучей дремой хлороформа”, то він відчуває під тиском інформації, “как, обезболенному ложью, / Мне вырезают часть души” (вірш “Газети”, 1915) [11, 98-99].

Суттєво, що перебуваючи під час війни в Європі, поет обмежився тільки одним співчутливим віршем про Росію – “Росія”, 1915 (див. вище). Він уперше й востаннє показав одну з позитивних рис країни, ідеалізуючи її, адже прекрасно знав: держава, громадянином-пасинком якої був, доклалася до розпалювання світової бійні. Водночас опублікував понад десять статей у “Биржевых ведомостях”, заголовок яких починався словами “Париж і війна”: “Париж і війна. Покоління 1914 р.”, “Париж і війна. Література в 1915 році”, “Париж і війна. Цепеліни над Парижем”, “Париж і війна. Жертви”, “Париж під час другого року війни”. “Портрет” міста, вулиці якого не раз малював в імпресіоністичній манері [14], зобразив у віршах “Париж у січні”, “Париж узимку”, “Цепеліни над Парижем” (усі – 1915). Щемлива, майже синівська любов зворушує у вірші-присвяті “Парижу” (1915): “Ты жил во мне, меняя облик свой... Но никогда сквозь жизни перемены / Такой пронзенной не любил тоской / Я каждый камень вещи мостовой / И каждый дом на набережной Сены” [11, 108]. Російські літературознавці також фіксують, що Волошина в той час більше хвилює доля Франції, ніж Росії. На звістки про поразки французької армії він відгукнувся: “У мене більше страху та болю за Францію, ніж за Росію” [18, 357], А 1915 р. зі скорботою писав: “Байдужі й важкі жорна війни й далі перемелюють кращий цвіт Франції, сім’я її вже неможливого, уже загиблого майбутнього” [2, 140]. У статті “Гробниця поета” зі співчуттям говорив про пам’ятник авторства скульптора Жозе де Шармуа – своєрідний реквієм, який парижани планували поставити “над братською могилою цілого покоління поетів, зметених цією війною” [7, 232-235].

Ще один промовистий факт: віддаючи належне героїзму французів, Волошин жодного разу не висловився на користь російського патріотизму (Ю. Єпанчин), але часто наголошував на тому, що Росія – один із зачинателів війни. Пасинок Росії, він, по суті, озвучив у статті “Франція і війна” (1916) свою причетність до Франції та французького мистецтва, яке є “найбільшою цінністю Європи, її почуттям, її думкою, її цвітом”. Пережив як особисту трагедію смерті багатьох діячів французької культури, а це, указував він, більше 300 поетів; до того ж багато художників, скульпторів, діячів театру першими гинули в боях ради так званої республіканської рівності. Адже французи, аби показати, що “художник нічим не кращий за чорнороба”, митців “ставили застрільниками при атаках, і тим прирікали на певну загибель; рівність завжди обрубуює ноги вищому, адже не може примусити вирости карлика”. Кипів від обурення, бо Франція в перші роки війни “кинула в плавильне горно всі свої духовні й інтелектуальні сили, поклала на полях битв увесь цвіт молодого покоління, пожертвувала всією можливою літературою, усім розквітом завтрашнього дня”, відтак культура у 20-х, 30-х “виявиться безкрилою, а мозок знекровленим” [12].

Симптоматичним є питома волошинський паралелізм на тему Європа – Росія: “Повертаючись у Росію після двох років війни, проведених у Франції, я був уражений відмінністю внутрішнього сприйняття війни на Заході і в нас. На Заході стоїть питання про життя і смерть народів, про існування чи кінцеве зникнення держав. Для Заходу війна – Страшний суд над усією європейською культурою... У Росії, незважаючи на весь географічний розмах, це лише один із епізодів нашої воєнної історії” [12]. Останній для Волошина рік у Європі був результативним: він підготував збірку віршів “Anno Mundi Ardentis. 1915” (“У рік охопленого полум’ям світу. 1915”), де війну змалював через апокаліптичні й космічні образи. Попри його переконання, що збіркою “не зацікавляться російські видавці”, вона була видрукувана в Москві 1916 р. на кошти М. Цетліна. У Парижі розпочав поему “Шляхами Каїна: Трагедія матеріальної культури”. Символічно, що свій фундаментальний твір, присвячений темі самознищення

людства, він писав більше десяти років у найтрагічніші часи на початку ХХ ст.

“Шляхами Каїна” – поема-присуд, власне нагадування людству про дію законів причиново-наслідкового зв'язку й невідворотність розплати. Оригінальне мислення вченого-аналітика, що враховує базу езотеричних знань, гранична прямолінійність та незаангажованість дали змогу Волошину викласти системний погляд на хід суспільної еволюції. Він пропонує відповіді на вічні прокляті питання, виводить формулу цивілізаційних катастроф: в основі всіх трагедій, конфліктів, ворожнечі між народами – синдром Каїна, або ж гіпертрофоване “я” індивіда, бажання домінувати й володіти чужим. Волошину, вірогідно, був знайомий фільм Жоржа Мельєса “Історія цивілізації” (1907), який у Парижі викликав скандал надмірною концентрацією насильства – кадри вбивства Авеля, Нерон, християнські мученики, вогонь інквізиції; стрічка, урешті, була заборонена до показу. Але подібна розкадровка застосовується у віршах, поет показує й коментує історію людства. Він довів: те, що ми називаємо прогресом, при антигуманістичних формах соціуму, служить лише завойовникам із їх патологічними інстинктами, відтак – удосконаленню засобів нищення людей людьми. Держава завжди антигуманна й зацікавлена у “зnezаражених” від вільного інтелектуального розвитку “кастрованих” громадянах, пише він у розділі “Держава”. Саме держава, структура інституцій якої не еволюціонувала вже тисячі років, володіє монополією на гроші, монополією на суд і вбивство. Імморалізм цей схвалюють маси: суддя, “исполнитель Каиновых функций, / Непогрешим и неприкосновенен”, уряд і парламент, включно із правителями, – “воры, бандиты и разбойники”, бо “только руки / Грабителей достаточно глубоки, / Чтоб удержать награбленное”. Волошин констатує: “парламентским вождем / Является всегда наинаглейший /...из всех. / Политика есть дело грязное... / Но избиратели доселе верят, / В возможность из трех сотен негодяев / Построить честное правительство в стране” [11, 238-239]. У розділі “Машина” він провіденційно описав суспільство тотального споживацтва, оруеллівський світ, у якому буття первинне щодо духу, “идеал – / Благополучие и сытость”, “культура – / Увеличение числа потребностей” [11, 218].

Думка про те, що людство обрало шлях першозлочинця, убивці свого брата і тим повстало проти Бога й законів світобудови, не нова. І, звісна річ, катастрофи початку ХХ ст. стимулювали роздуми над тим, які ж наступні цивілізаційні кроки за умови впровадження науково-технічних досягнень може зробити людина – за Волошином, звір, найнебезпечніший і найлютіший з усіх звірів.

(Закінчення – у наступному номері)

ЛІТЕРАТУРА

1. Бунин И. Волошин // Бунин И. Собр. соч. – В 6 т. – Москва: Худ. литература, 1988. – Т. 6. – С. 279-287.
2. Волошин М. Автобиографическая проза: Дневники. – Москва: Книга, 1991. – 416 с.
3. Волошин М. Автобиография // Воспоминания о Максимилиане Волошине. – Москва: Советский писатель, 1990. – С. 36-39.
4. Волошин М. Демократизация искусства. Публикация В. П. Купченко // Кодфы. – 1989. – №12. – С. 142-145.
5. Волошин М. История моей души. – Москва: Аграф, 2000. – 480 с.
6. Волошин М. Кровавая неделя в Санкт-Петербурге. Рассказ свидетеля // [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.e-reading.org.ua/chapter.php/130367/16/Voloshin_Putnik_po_vselennym.html
7. Волошин М. Лики творчества. – Ленинград: Наука, 1988. – 848 с.
8. Волошин М. О самом себе // Воспоминания о Максимилиане Волошине. – Москва: Советский писатель, 1990. – С. 40-46.

9. *Волошин М.* Письма к А. М. Петровой // [Электронный ресурс] Режим доступа: http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_1921_pisma_k_petrovov.shtml
10. *Волошин М.* Репинская история // *Воспоминания* о Максимилиане Волошине. – Москва: Советский писатель, 1990. – С. 294-301.
11. *Волошин М.* Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. – Москва: Правда, 1991. – 480 с.
12. *Волошин М.* Франция и война // [Электронный ресурс] Режим доступа: http://dugward.ru/library/voloshin/voloshin_francia_i_voyna.html
13. *Воспоминания* о Максимилиане Волошине. – Москва: Советский писатель, 1990. – 720 с.
14. *Генералюк А.* У пошуках гармонії // *Слово і Час*. – 1994. – №2. – С. 79-84.
15. *Кормилов С. М. А.* Волошин в литературной критике русского зарубежья 20-30-х годов // *Творчество* Максимилиана Волошина: Семантика. Поэтика. Контекст: Сб. статей – Москва: Изд. центр “Азбуковник”, 2009. – С. 232-248.
16. *Куприянов И.* История одной дружбы // *Радуга*. – 1977. – №6. – С. 149-157.
17. *Куприянов И.* Судьба поэта (Личность и поэзия Максимилиана Волошина). – Киев: Наук. думка, 1978. – 230 с.
18. *Купченко В.* Труды и дни Максимилиана Волошина. 1877-1916. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2002. – 512 с.
19. *Маковский С.* Портреты современников. – Нью-Йорк, 1955.
20. *Нефедьев Г.* Русский символизм и розенкрейцерство // *Новое* литературное обозрение. – 2002. – №56. – С. 149-178.
21. *Цветков В.* “Мир познанный есть искажение мира...” (М. А. Волошин и наука) // *Творчество* Максимилиана Волошина: Семантика. Поэтика. Контекст: Сб. статей – Москва: Изд. центр “Азбуковник”, 2009. – С. 342-352.

Отримано 9 березня 2017 р.

м. Київ

