

Максимилиан Волошин

**Путник по вселенным**

«Public Domain»

## **Волошин М. А.**

Путник по вселенным / М. А. Волошин — «Public Domain»,

Книга известного поэта, переводчика, художника, литературного и художественного критика Максимилиана Волошина (1877 – 1932) включает автобиографическую прозу, очерки о современниках и воспоминания. Значительная часть материалов публикуется впервые. В комментарии откорректированы легенды и домыслы, окружающие и по сей день личность Волошина. Издание иллюстрировано редкими фотографиями.

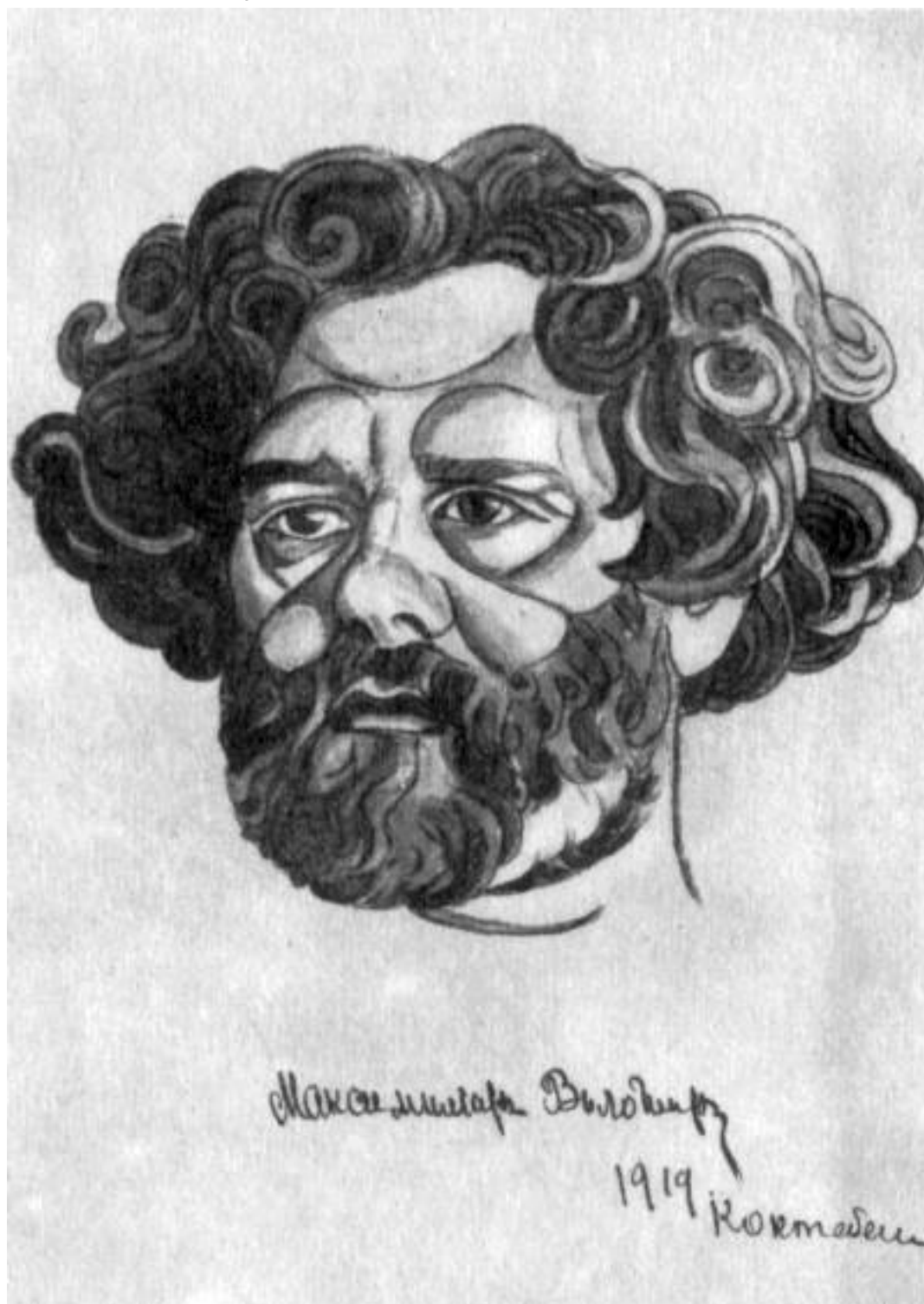
© Волошин М. А.

© Public Domain

## Содержание

Мемуарная проза Максимилиана Волошина	6
I	7
II	12
III	14
Автобиографическая проза	18
В Обер-Аммергау{1} (Из странствий)	18
Листки из записной книжки	25
Конец ознакомительного фрагмента.	32

## Максимилиан Александрович Волошин Путник по вселенным



## Мемуарная проза Максимилиана Волошина

Для каждого пишущего характерно стремление к самонаблюдению, к фиксации текущего и окружающего. Это стремление находит – в разной степени – выражение в самом творчестве (будь то проза, поэзия или драматургия), чаще в опосредованной форме. Помимо этого, почти каждый писатель оставляет после себя различные автобиографические материалы, многие ведут дневник, стремятся «остановить мгновение» в письмах современникам, в воспоминаниях. Среди тех, кто был подвержен этой тяге, и Максимилиан Александрович Волошин (1877–1932).

Поэт и переводчик, художник и критик, он на первое место ставил оригинальное творчество, в котором действительность претворялась магически, под пером или кистью возникала «новая жизнь»: не «пересказ действительности», а «созданная действительность». Документальная фиксация прожитого – в дневниках или мемуарах – представлялась ему низшим по уровню воспроизведением бытия, сырьем. Поэтому и дневник он вел нерегулярно, от случая к случаю, и работу над воспоминаниями откладывал на то время, когда не сможет уже писать стихи. И все-таки мемуарная проза привлекала его к себе чаще, чем многих других его современников...

## I

Вести дневник Максимилиан Александрович начал в 1890 году, будучи учеником третьего класса гимназии. Вскоре бросил, но возвращался к нему и в 1891, и в 1892 (11–18 октября), и в 1893 годах (21 февраля – 31 января 1894 г.). 12 октября 1892 года он отметил: «Мое теперешнее самое заветное желание – это быть писателем». На дневник он смотрел как на средство подготовиться к этому поприщу, научиться наилучшим образом выражать свои мысли.

Достиг ли начинающий поэт своей цели? Во всяком случае, один важный урок из этого юношеского опыта он извлек. Вернувшись к дневнику осенью 1893 года, после трехмесячного перерыва, Волошин признается себе, что в его прежних записях много фальши. «Я писал ведь его, собственно, не для себя, но чтобы его прочитали другие, и поэтому всё лгал». Разумеется, не «всё», но элемент самолюбования, ориентировка на будущее прочтение соучениками – были. И мешали полной искренности автора.

Следующий этап – дневник 1897 года (с 27 апреля по 24 мая, с двумя приписками осенью). Начав его перед выпускными экзаменами, в одну «из поворотных точек» жизни, Волошин в первых же строках по-новому определяет задачу своих записок: «Где-то я встречал такую мысль: молитва имеет тот смысл, что это отчет в прожитом дне, самопроверка. Я начинаю этот дневник с тем, чтобы он заступил мне место молитвы. Я чувствую, что последнее время <...> я чрезвычайно мало подвинулся в своем развитии и самосознании. Пусть этот дневник послужит искусственным фактором к развитию самосознания. Это одна причина. Другая же та, что мне интересно сохранить себе себя и свою жизнь».

Этой же задаче служил и «Журнал путешествия», который вели поочередно Волошин и его спутники-студенты, Л. В. Кандауров и В. П. Ишеев, во время путешествия по Италии в 1900 году (с 27 мая по 24 июля). Не исключено, что именно Волошин был инициатором этого предприятия. И записи его, пожалуй, наиболее художественны и содержательны. Разумеется, такой – совместный – дневник чисто событийен: для сколько-то интимных переживаний здесь места нет.

Совсем другое дело – волошинский дневник 1902 года (3 июля – 15 октября, с перерывами). Здесь не только подробные «этюдные» зарисовки состояния итальянской природы, но и воспоминание о первой близости с женщиной – неотвязное, жгучее, требовавшее выхода в слове. Дневник же, начатый Волошиным 29 мая 1904 года, становится подлинной исповедью. И недаром он назван «История моей души».

Особенно интенсивно этот дневник ведется до середины августа 1905 года, затем – в 1907-м (весной и осенью). Далее следуют отдельные записи (порой обширные) в 1908, 1909, 1911–1913, 1915, 1916 годах. Учтем, что все эти годы поэт ведет регулярную переписку с десятками корреспондентов – и письма пишет, отнюдь не скупясь на все то, что требует душевных затрат: эмоции, образы. Дневнику остается наиболее интимное, или вдруг вспомнившееся, или то, что было необходимо тут же запечатлеть документально (беседы с А. С. Голубкиной, В. И. Суриковым, К. Д. Бальмонтом, Диего Риверой). Далее – перерыв в тринадцать лет: записи в этой тетради возобновляются лишь в 1930–1931 годах.

Не один раз обращался Волошин и к такой концентрированной форме мемуарной литературы, как автобиография. Самая первая была им написана по просьбе М. Л. Гофмана, составителя «Книги о русских поэтах последнего десятилетия» (Спб.; М., 1909. – С. 365). Эта автобиография весьма краткая – что и понятно: поэт был, по сути, в начале творческого пути, еще не выпустил ни одной книжки. «Заказанной» была и автобиография (в форме ответов на вопросы) в сборнике Ф. Ф. Фидлера «Первые литературные шаги» (М., 1911. – С. 165–167)

Внутренняя необходимость подвести некоторые итоги возникает у Волошина лишь в конце 1924 года, в связи с его предстоящим литературным юбилеем: исполнялось 25 лет со дня первой публикации его критической статьи (и 30 лет – со дня опубликования стихотворения). Возраст – 47 лет – также побуждал оглянуться; на пройденный путь. И вот Волошин пишет одну автобиографию за другой: по семилетиям (ИРЛИ, ф. 562, оп. 4, ед. хр. 13/1), «Я родился 16 мая 1877 года...» (ЦГАЛИ, ф. 102, оп. 1, ед. хр. 13), «Биографическую канву» в письме к Ю. А. Галабутскому (от 30 апреля 1925 г.). Еще одна автобиография была написана по просьбе библиографа Е. И. Шамурина, одного из составителей антологии «Русская поэзия XX века», выпущенной в Москве в 1925 году. В этот же период возникают и автобиографические, итоговые стихотворения Волошина: «Дом поэта» (19–25 декабря 1926) и «Четверть века» (16 декабря 1927). 16 декабря 1929 года появляется (по-видимому, в ответ на какой-то запрос) «Жизнеописание». В 1930-м, к предполагавшейся выставке художественных произведений, Волошин пишет статью «О самом себе» (неоконченный вариант: «Мне было 24 года...», все – в ИРЛИ, ф. 562).

Некоторые из них включены в настоящий сборник – и читатели могут убедиться, что и в эти, уже очень непростые годы Волошин ни в чем не изменял себе. Не припомним, чтобы кто-то другой осмелился тогда признаваться в увлечении оккультизмом и теософией, декларировал свое отрицательное отношение «ко всякой политике и ко всякой государственности» или позволял себе парадоксы типа: «Корень всех социальных зол лежит в институте заработной платы...» А ведь уже прозвучала громоподобная инвектива Б. Таля о «поэтической контрреволюции» в стихах Волошина (На посту. – 1923. – № 4), уже Л. Авербах отнес поэта – вместе с Б. Пильняком – к «чужим» (Там же. – 1924. – № 1), уже выступили с «сигналами» к идеологическим верхам Г Лелевич (Молодая гвардия. – 1923. – № 1), С. Родов (На посту. – 1923. – № 2–3), П. Сосновский (Правда. – 1923. – 1 июня), В. Скуратов (На посту – 1924. – № 1)... Можно бы и притаиться, не «вылезать»! Но Волошин оставался верен самому себе.

Будь один против всех: молчаливый, твердый и тихий.  
 Воля утеса ломает развернутый натиск прибоа.  
 Власть затаенной мечты покрывает смятение множеств!

так он писал в стихотворении «Поэту» в 1925-м...

Конечно, на какие-то компромиссы приходилось идти. В «Жизнеописании» (1929) уже нет ни слова о религиозных «блужданиях» и больше внимания уделено культурной деятельности автора при Советской власти; в статье «О самом себе» (1930), также предназначавшейся для печати, уже нет никаких «выпадов» (разве что констатация плохого качества русской акварельной бумаги). В антологии И. Ежова и Е. Шамурина появляется даже что-то похожее на расшаркивание перед властью: «То, что мне пришлось в зрелые годы пережить русскую революцию, считаю для себя великим счастьем». Однако Волошин наверняка делал здесь акцент на словах «в зрелые годы»: счастье в том, что «пришлось пережить» именно в сознательном, творческом возрасте. (Кстати, поэт тут же бесстрашно отмечает свои неизменные антипатии: «армия и политика».)

Предельно честными были и воспоминания Волошина, к которым он, наконец, приступил в 1932 году. Путь к ним оказался столь длительным по ряду причин. Во-первых (как уже говорилось), работа над воспоминаниями представлялась Волошину менее творческой, чем поэзия и живопись. Получив в феврале 1929 года просьбу Е. К. Герцык написать «страничку воспоминаний» об ее умершей сестре, поэтессе Аделаиде Герцык, Волошин пишет, вместо мемуаров, стихотворение памяти покойной. Однако в конце того же 1929 года прозвучал неожиданный и суровый сигнал: insult, постигший Волошина 9 декабря. Теперь его «един-

ственным прибежищем» остается живопись. И мысль о воспоминаниях постепенно становится все более неотступной.

Во-вторых, Волошин предъявлял к воспоминаниям достаточно высокие требования. Еще в 1904 году (9 августа) в его дневнике появилась запись: «Область воспоминаний – область тайная и интимная. <...> Написать пережитое, пережитое – невозможно. <...> Пережитое – описанное – всегда слабый пересказ, но не сама действительность». Перед глазами были высокие образцы: «Дневник» братьев Гонкур, «Разговоры с Гёте» И.-П. Эккермана, «Исповедь» Жан-Жака Руссо... Да и многое, многое другое: «Записки» Юлия Цезаря и «Жизнь Бенвенуто Челлини», «Житие протопопы Аввакума» и «Новая жизнь» Данте; мемуары Л. Сен-Симона, Д. Казановы, мадам Ролан; «Семейная хроника» С. Т. Аксакова и «Былое и думы» А. И. Герцена – все это он прекрасно знал. В его библиотеке были и воспоминания современников: «На жизненном пути» А. Ф. Кони, «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне» Т. А. Кузьминской, дневники В. Я. Брюсова и А. А. Блока, «Годы странствий» Г. И. Чулкова и «На рубеже двух столетий» А. Белого.. Оказаться не ниже лучших образцов было не просто...

В какой-то степени расхолаживало и то, что писать приходилось явно «в стол»: эпоха была все более нетерпима ко всему «старорежимному» и идеологически «несозвучному» (и к символистам, в частности). Несколько раз Волошин начинает записывать рассказ об истории мистификации с Черубиной де Габриак – и каждый раз бросает. Трижды приступает он к записям о В. Я. Брюсове – с тем же самым результатом. «Вижу ясно, что сейчас в русской литературе мне места нет совершенно и следует воздержаться от всяких литературных выступлений на следующее время», – делился поэт 9 января 1924 года с В. В. Вересаевым.

И все же мысль о воспоминаниях не отпускала. «Я об них думаю много и чувствую всю неизбежность этой работы», – писал Волошин 10 января 1929 года Е. К. Герцык. 8 марта 1930 года он сообщал писателю Л. Е. Остроумову: «Пробую начать мемуары. Как будто здесь нет большого творческого ущерба». 14 декабря того же года он рассказывает художнице Ю. Л. Оболенской: «Этой осенью я проделал большую работу разобрал все мои архивы, т. е. расклассифицировал мою переписку за 30 лет. Это необходимый труд для моих предполагаемых мемуаров, за кот<орые> я думаю-таки приняться этой зимой».

Важным толчком стали беседы с библиографом Е. Я. Архипповым, приехавшим в Коктебель летом 1931 года. «Было наслаждением показывать ему свои архивные и книжные сокровища и редкости, – записывал Максимилиан Александрович 26 июня. – И рассказывать ему коктебельскую жизнь и проходящих перед нами людей, гостей, друзей. Это подводило итоги всему богатому материалу, готовому для записок, и создавало чувство необходимости все это зафиксировать в кратких словах, в анекдотах и в живых речах». После отъезда Архиппова Волошин возобновляет дневник, ведя его на отдельных листках с 25 июня по 24 июля 1931 года. Его намерение: ежедневно записывая «текущие мысли, людей», перейти затем непосредственно к воспоминаниям.

Окончательно преодолеть психологический барьер помогает Волошину его жена, Мария Степановна. Она постоянно настаивает на неотложности мемуаров, предлагает вести запись сама (ему труден сам процесс писания) – и вот однажды он начинает диктовать ей. «Ты хочешь, чтобы я рассказал тебе зарождение Коктебеля?.. Ну, слушай...» Вот так, спонтанно, начинается 2 марта 1932 года эта работа. Сначала записывает Мария Степановна, а с 12 марта Максимилиан Александрович сам берет в руки перо. 24 марта он сообщал москвичке М. А. Пазухиной: «Записки-воспоминания я теперь неуклонно веду изо дня в день. Сперва я диктовал их Марусе, теперь стал их писать сам...»

Давалось это Волошину не просто: его почерк неразборчив, порой он пропускает отдельные буквы и даже целые слова. Мария Степановна записывает горестное его признание: «Я не знаю, что со мной: я не чувствую себя больным, но я чувствую вокруг себя разрушение и смерть. <...> раньше, в прошлые годы, я жил мечтой, что я могу что-то делать, писать мему-

ары, – а сейчас у меня нет ни чувства, ни любви к форме И вот, когда я пробую что-нибудь, у меня ничего не выходит. Многое я забыл, а главное, не чувствую форму формы: как это сделать. <...> Раньше жизнь слишком быстро текла и извивалась у ног и некогда было остановиться. А теперь все идет с большим ущербом...» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 445).

Ухудшение самочувствия, волнения с передачей дома Союзу писателей, начавшийся съезд гостей – окончательно прерывают работу над воспоминаниями 6 мая. Во второй половине июля астма осложнилась воспалением легких – и 11 августа Волошина не стало... Ныне шесть тетрадок «записок-воспоминаний» поэта хранятся в Рукописном отделе Института русской литературы Академии наук СССР (ф. 562, оп. 1, ед. хр. 445, 446). Условно эти воспоминания можно разделить на три части. В первой, содержащей в себе записи от 2 до 30 марта, Волошин рассказывает, в основном, о своих гимназических годах. Во второй, названной автором «О Н. А. Марксе» (записи от 2 до 14 апреля), повествует о судьбе генерал-лейтенанта, профессора археологии, а затем первого ректора Кубанского университета Никандра Александровича Маркса (1860–1921). Третья часть воспоминаний содержит в себе записи от 18 апреля до 5 мая 1932 года. В этих фрагментах мы находим уникальные свидетельства о И. Г. Эренбурге и Б. В. Савинкове, яркий образ «бытового» О. Э. Мандельштама, неизвестные широкому читателю сведения о строительстве Гётеанума. Мы слышим живой, «разговорный» голос Волошина, с его неповторимым, ненавязчивым юмором.

Конечно, еще многое и многое осталось за пределами этих воспоминаний. Ведь Волошин был близко знаком с В. И. Ивановым и Федором Сологубом, Андреем Белым и Е. С. Кругликовой, А. Н. Толстым и К. Д. Бальмонтом, встречался с А. В. Луначарским, В. Ф. Комиссаржевской, В. Э. Мейерхольдом, Н. К. Рерихом, М. М. Пришвиным, А. С. Голубкиной, Н. А. Бердяевым, П. А. Флоренским, Анатодем Франсом, Полем Клоделем, Андре Антуаном, Пабло Пикассо и многими, многими другими. У него в Коктебеле гостили С. Н. Дурылин, Е. И. Замятин, Л. М. Леонов, А. Соболев, К. И. Чуковский, Г. А. Шенгели, К. С. Петров-Водкин, М. Ф. Гнесин, З. П. Лодий, А. А. Румнев, Г. С. Уланова, А. А. Юмашев – писатели, художники, артисты, композиторы, ученые, легчики... Некоторые из них написали о встречах с Волошиным, но далеко не все. Но ведь и он мог бы рассказать что-то о каждом!

В целом же «записки-воспоминания» М. А. Волошина – это памятник последнего подвига поэта: подвига преодоления себя. Это и памятник спутнице последних лет его жизни, его вдохновительнице – Марии Степановне Волошиной (1887–1976). Мария Степановна не только убедила мужа начать писать мемуары, но и «донесла» их до наших дней, вместе со всем архивом М. А. Волошина, пережившим немецкую оккупацию Крыма и другие лихолетья...

К перечисленным выше, основным мемуарным жанрам примыкают волошинские статьи, в которых зафиксированы события, с ним происходившие, и то, чему он был свидетелем, очерки о его выдающихся современниках. К первым относятся такие статьи, как «Листки из записной книжки», «Андорра», «Год назад», ко вторым – «Бой быков», «Национальный праздник 14 июля», «Цеппелины над Парижем». Впрочем, даже будучи наблюдателем, Волошин все же находился в гуще событий – порой, как в Феодосии весной 1918 года («Молитва о городе»), далеко не безопасных для него самого!

Статьи о современниках в основном взяты из серии «Лики творчества», печатавшейся в петербургской газете «Русь». Они даются, как правило, в выдержках: лишь в той части, которая содержит непосредственные впечатления автора от личности-героев его очерков. А Волошин, стремясь глубже понять каждого, пристально вглядывался в его внешность, отмечал манеры и повадки, фиксировал окружающую обстановку (бесценные штрихи для будущих исследователей!). Задумывая серию «Лики творчества» осенью 1906 года, Волошин видел своей задачей: «писать о людях, передавать разговоры», имея в виду прежде всего литераторов, собиравшихся на «Башне» Вячеслава Иванова. («Построить мост между поэтами и большой публикой», – формулировал он в письме к жене 24 сентября 1906 года.) Образцом он брал «Лица и маски»

Реми де Гурмона и «Вымышленные жизни» Марселя Швоба. Однако такой летописец по соседству устраивал далеко не каждого из писателей, становившихся объектом этого наблюдения. 4 января 1908 года В. Я. Брюсов выступил с открытым письмом к Волошину (Русь. – № 3), в котором возражал против вторжения в его «частную жизнь».

В своем «Ответе Валерию Брюсову», опубликованном в том же номере «Руси», Волошин подробно объяснил свой подход к изображаемому: «Произведения <...> художника для меня нераздельны с его личностью. Если я, как поэт, читаю душу его по изгибам его ритмов, по интонации его стиха, по подбору его рифм, по архитектуре его книги, то мне, как живописцу, не меньше говорит о душе его и то, как сидит на нем платье, как застегивает он сюртук, каким жестом он скрещивает руки и подымает голову. Мне мало прочесть стихотворение, напечатанное в книге, – мне надо слышать, как звучит оно в голосе самого поэта...» Волошин настаивал: «Надо записывать литературные разговоры своих современников, потому что это документы громадной исторической важности. И документы эти редки. Как благодарны мы Эккерману, сохранившему нам разговоры Гёте, Эмилю Бержера, сделавшему то же для Теофиля Готье, Андре Жиду, запечатлевшему несколько рассказов Оскара Уайльда! И кто вознаградит нас за безвозвратную потерю разговоров Малларме?»

Стремясь документально зафиксировать живые черты человека, Волошин ставил задачей дать его многогранный и в то же время живописно-зримый образ. И за внешним прозреть внутреннее, обобщить его до «лика»...

## II

Однако можно ли вообще доверять свидетельствам Волошина? – могут возразить некоторые. – Известна ведь его страсть к мистификациям: вспомним ту же Черубину, «аптекаря Сиволапова» (у Эренбурга)... Не попадет ли читатель впросак, доверившись этим мемуарам?..

Вопрос законный. Поэт действительно высоко ставил игру, как творческое преобразование жизни, обожал парадоксы. Но все это относилось лишь к области мысли, будучи своего рода разведкой, поиском либо шуткой, в скором времени получавшей разъяснение. Что касается фактов литературной и художественной жизни, всего, что могло иметь исторический интерес, – тут он стремился к строгой документальности. Вспомним метод Волошина в работе над монографией о В. И. Сурикове: «Во время рассказов Василия Ивановича я тут же делал себе заметки, а вернувшись домой, в тот же вечер восстанавливал весь разговор в наивозможной полноте, стараясь передать не только смысл, но и форму выражения, особенности речи, удержать подлинные слова». (Аполлон. – 1916. – № 6–7. – С. 40). Записи Волошина, скромно озаглавленные им «Материалами для биографии», стали первым – и долгое время единственным – источником знаний о Сурикове. И, если вначале существовали некоторые сомнения в их достоверности, то публикация писем художника и других материалов о его жизни навсегда утвердили авторитет волошинских записей. Сравнивая фактическую сторону других событий, о которых писал Волошин, мы также не найдем серьезных разногласий. Другое дело – невольная субъективность восприятия, неизбежная в силу различия способностей и качеств каждого воспринимающего. Яркую иллюстрацию этого Волошин привел в тексте брошюры «О Репине» (М., 1913. – С. 37). Поэт сознавал и ненадежность человеческой памяти. «Память – неверная нить Ариадны», – определял он в стихотворении 1905 года из цикла «Когда время останавливается»; в стихотворении «Письмо» (1904) упомянул «туманы памяти». Мы уже приводили мысль Волошина о неадекватности «пережитого» и «описанного». «Продленный миг – есть ложь», – перефразировал он в стихотворении «Письмо» известную мысль Ф. И. Тютчева («Silentium!», 1830). Об относительности человеческой памяти Волошин сказал и в стихотворении 1915 года «Я глазами в глаза вникал...»:

Я стремился чертой и словом  
Закрепить преходящий миг.  
Но мгновенно плененный лик  
Угасает, чтоб вспыхнуть новым...

Отметим, однако, еще раз стремление поэта «закрепить преходящий миг», сопровождавшее его всю жизнь: еще в 1903 он ставил перед собой задачу «все воспринять – и снова воплотить»...

Вообще-то память у самого Волошина была отличная. Еще юношей, осенью 1892 года, он «совершенно случайно» обнаружил, что знает «почти наизусть отрывки из Гоголя, Щедрина, Тургенева и Достоевского. Кому-то начал рассказывать – и все почти слово в слово. А ведь совсем не думал учить наизусть, а только так читал и запомнил». Человеку, считал Волошин, следует быть насыщенным памятью, «как земля» («Дом поэта», 1926), хранить «в памяти, в сердце, в ушах и в глазах» «миллионы сокровищ» («Четверть века», 1927). Другое качество его ума: объективность, то, что он «зеркально» все отражает. Ему самому это казалось недостойным поэта и послужило поводом для стихотворения 1905 года «Зеркало». Но для мемуариста это свойство, согласимся, неоценимо!

Жизненные впечатления, отложившиеся в памяти, должны быть, по мнению Волошина, преображены: забыться, осесть на дно души, – лишь тогда они станут ее полной принадлежностью.

Забыть не значит потерять:  
А окончательно принять —  
В себя, на дно, навек... —

писал он в 1907 году. Бытовая «правда» – «захватанная, публичная, тусклая» («Аделаида Герцык», 1929) – была для него лишь правдоподобием. «Воспоминание исключительно субъективно и есть результат жизни и опыта», – отмечал поэт в одной из «творческих тетрадей» (1904). По его мнению, воспоминание – не механический, а творческий процесс, который «обостряет, утончает и обобщает видение» (Волошин М. К.Ф. Богаевский//Золотое руно. – 1907. – № 10. – С. 26).

Однако это были все же лишь размышления о свойствах памяти вообще. На практике же стремление Волошина к достоверности (вспомним использование им, при работе над мемуарами, материалов своего архива), надежная память и «зеркальность» восприятия перевешивали – и, в итоге, можно считать, что субъективность Волошина в воспоминаниях была минимальной. Этому способствовало и отсутствие в его психике перекосов, вызываемых непомерным честолюбием, самолюбованием, пренебрежением к окружающим. Человек он был достаточно скромный, самокритичный, с объективным складом ума. Все это, кстати, хорошо видно в его мемуарах.

Говоря о достоверности волошинской мемуарной прозы, признаем, что отдельные фактические неточности, особенно в датах, свойственные почти каждому, имеются и у него. Больше всего это относится к воспоминаниям 1932 года, создававшимся после тяжелой болезни, в угнетающей общей обстановке, когда поэту стал очевиден сталинский курс всеобщего «закручивания гаек». К тому же писались они без черновика, без последующей правки, откуда повторы, перескакивание с одного на другое, описки в словах и т. п. Но и тут следует удивляться не тому, что без ошибок не обошлось, а глубине памяти поэта, его заинтересованному отношению к минувшему, верность «тем годам». «Наше «я» ведь и есть наше прошлое», – писал он в 1908 году.

### III

*«Я сам расскажу о времени и о себе!»*

*В. Маяковский*

В чем ценность для нас мемуарной прозы Волошина?

Прежде всего вспомним: сколькими легендами было окружено имя поэта при жизни! Обыватели судачили о хитоне, в котором он «разгуливает» у себя в Коктебеле, о его многочисленных «женах». Критики характеризовали его как легкомысленного «коммивояжера» от поэзии и – одновременно – как рассудочно-холодного чеканщика строф. Журналисты рисовали образ претенциозного эстета с внешностью кучера, галломана, пишущего «по-русски так, будто по-французски».

Все это имело под собой основание — и все было лишь подобием правды.

Сам Максимилиан Александрович считал, что в целом не был понят современниками. «Меня много ругали и поносили, но никто не взвешивал», – писал он Евгению Ланну в 1920-х (*Ланн Е. Писательская судьба Максимилиана Волошина. – М., 1927. – С. 17*).

Впрочем, редко кому из поэтов так везло, чтоб признание (тем паче – понимание!) выпадало на их долю еще при жизни. «Горька судьба поэтов всех времен; Тяжеле всех судьба казнит Россию...» – писал В. Кюхельбекер. Были, впрочем, и сочувственные отзывы, и – особенно после смерти Волошина – достаточно высокие оценки. Настоящим памятником поэту стал великолепный – и по стилю, и по глубине проникновения – очерк М. И. Цветаевой «Живое о живом» Однако прижизненные легенды оказались более живучи, проникая отдельными ядовитыми строками в суждения даже таких умных людей, как А. А. Ахматова, И. Г. Эренбург, Н. Я. Мандельштам...

«Волошин-поэт оценен недостаточно, и Волошин-человек недостаточно узнан», – признавал в 50-х годах С. К. Маковский (*Маковский С. Портреты современников. – Нью-Йорк, 1955. – С. 323*). Для многих и многих Волошин и доселе остается загадкой. Как он духовно формировался и рос, из достаточно обычного гимназиста превратившись в редкого эрудита, тонкого знатока литературы и искусства, поэта-пророка?.. Почему вдруг русский юноша с примесью немецкой крови стал страстным приверженцем чужого России латинского духа?.. Откуда в этой, достаточно рациональной натуре неудержимая тяга к мистике, ко всему таинственному и непознанному?.. «Волошин – явление на закате российской имперской культуры, – заключал Маковский. – Фигура, ни с какой другой не сравнимая...» (Там же. – С. 330).

В чем же его особенность?

Нам представляется важным отметить следующие качества Волошина-человека. Первое: всегдашняя его обращенность к людям, истовый интерес к каждому, с кем сталкивала судьба. «Полная отдача другому, вникание, проникновение», – так определила впечатление от первой беседы с ним М. И. Цветаева. «Ни с кем не говорилось так «по душе», – свидетельствовал С. К. Маковский. В 1911 году поэт объяснял свою позицию матери: «Я стремлюсь в к а ж д о м человеке, которого судьба ставит на моем пути, найти те стороны, за которые его можно полюбить. Эти стороны, почти всегда, – его воля к жизни и горение. Мне кажется, что только этим можно призвать к жизни хорошие черты человека, а не осуждением его недостатков, которые только утверждаются и растут от осуждения». Веря в изначальную святость человека, поэт не смущался, видя его несовершенства. «Нужно ВСЕ знать о человеке, так, чтобы он не мог ни солгать, ни разочаровать, – писал он в 1917 году Е. П. Орловой, – и, зная все, помнить, что в каждом скрыт ангел, на которого выросла дьявольская маска, и надо ему помочь ее преодолеть, вспомнить самого себя». Эту мысль, найденную у Леона Блуа, Волошин не раз повторил и в своем творчестве: в «Протопопе Аввакуме», в «Святом Серафиме»...

Отражение этого всегдашнего живого интереса к человеческой личности мы видим во всех его мемуарах.

Столь же острым был интерес Волошина и ко всем другим проявлениям жизни – врожденное детское любопытство, выражавшееся в его неизменном «Как интересно!» в ответ на все новое, даже озорчивое и неприятное. «Мне так радостно и ново Все обычное для вас...» – писал он в 1903 году. Природа, история, язык (любил читать словари!), искусство – что только не стало, за жизнь, предметом его изучения и отображения! Разве что музыка... «Этого человека чудесно хватило на всё, всё самое обратное, всё взаимно-исключающееся, как: отшельничество – общение, радость жизни – подвижничество», – формулировала М. И. Цветаева.

Теперь второе: редкая принципиальность, верность самому себе, мужество в отстаивании своих взглядов. Выступление вместе с символистами в 1903 году на защиту «нового искусства»; вызов эстетски-салонной атмосфере «Аполлона» в 1909-м; отстаивание своего взгляда на картину прославленного И. Е. Репина в 1913-м – один против всех! – готовность понести любую кару за отказ от воинской службы в 1916-м; дерзкое выступление против Брестского мира в 1917-м, шокировавшее даже единомышленников; молчаливое противостояние в своем Коктебеле антиинтеллигентской волне, заливавшей страну в 20-х... Все это отнюдь не согласуется с образом «добрейшего Максимилиана Александровича», этакого мягкотелого старосветского помещика, который возникает в некоторых воспоминаниях. Недаром одним из любимейших его героев был протопоп Аввакум, непоколебимый в своей вере! А необходимость противостояния возникала оттого, что Волошин-мыслитель всю жизнь был еретиком, на многое смотрел сугубо по-своему, не боясь ошибок и просчетов: в движении мысли – всегда риск! «Я никогда не отказывался ни от своего пути, ни от своей полной духовной свободы», – писал поэт 7 февраля 1915 года А. М. Петровой. И на этом пути – в вечных его поисках, в нацеленности на парадокс – исток многих его находок.

И наконец, третье, то, что было основой и первопричиной всего остального: высокая духовность Волошина, его, в лучшем смысле слова, идеализм. Поэт верил в бессмертие духовного начала – как во всем мире, так и в себе самом:

И не иссякнет бытие  
Ни для меня, ни для другого.  
Я был, я есмь, я буду снова!  
Предвечно странствие мое!

(«Я верен темному завету...», 1910)

Ощущение тайны бытия, стремление понять связь всего в мире, угадать высший смысл каждого явления – постепенно стали органическим свойством мышления поэта. Он верил в высшее предназначение всего («Всюду – и в тварях, и в вещах томится Божественное Слово») – и эта вера давала ему как прозорливость к людям и событиям, так и силу противостоять всем невзгодам и испытаниям.

Для разума нет исхода.  
Но дух, ему вопреки,  
И в безднах чует ростки  
Неведомого всхода...

Это написано 15 января 1918 года («Из бездны»).

Немногие знают, что Волошин всегда противился причислению себя к интеллигенции: нет, он – интеллектюэль! Это значит: свободный в своем мышлении индивид, терпимый и

полный любви ко всему живому, но отвергающий любые, навязываемые извне рамки; аристократ духа. Вспомним его автохарактеристики в стихах: «В вашем мире я – прохожий, Близкий всем, всему чужой» («Когда время останавливается», 1903); «Но мы – свободные кентавры, Мы – мудрый и бессмертный род...» («Письмо», 1904); «Я – голос внутренних ключей, Я – семя будущих зачатий...» («Пролог», 1915). В русской интеллигенции ему были чужды рационализм, слепая вера во всемогущество науки, приверженность «прогрессу». А интуиция? А душа? А суверенитет каждой личности, единственной и неповторимой?.. «Нет одной дороги для всех. Мы идем дорогами различными, каждый свою тропу ищет и находит». К сожалению, «сознание общества в настоящую эпоху развития человечества стоит еще ниже сознания индивидуального» (и всегда так было!) Но он – не из числа «приспосабливающихся»:

Благоразумным:

«Возвратитесь в стадо!»

Мятежнику:

«Пересоздай себя!»

(«Мятеж», 1923)

Целью же человеческого бытия Волошин ставил достижение всеми людьми любви друг к другу и ко всему существу. В конце концов «из мира необходимости и разума» люди должны «выплавить вселенную свободы и любви» («Подмастерье», 1917); будущим человечества должен стать мир, «где каждая частица вещества с другою слита жертвенной любовью» («Потомкам», 1921).

Как же достичь этого? Путь лежит через сердце и волю к а ж д о г о человека:

Везде закон, причинность,

Но нет любви:

Ее источник – Ты!

(«Бунтовщик», 1923)

Греховный человек должен преобразить себя, отказавшись от эгоистических устремлений и, одновременно, от осуждения чужого несовершенства. Сознавая себя звеном «в мировой цепи», человек, «встречаясь со злом», должен «не осуждать его, а постараться, по мере сил своих, превратить его в добро». «Доверием – верой в человеке можно пробудить, вызвать к бытию те семена, что дремлют страшно глубоко и могут погибнуть. Осуждение же наоборот – может погубить самые здоровые побеги в душе», – говорил Волошин в декабре 1913 года.

Если Лев Толстой учил не противиться злему, то Волошин считал, что чужое зло следует не отвергать, а постараться – доверием, любовью – претворить в добро. «Не противясь злему, я как бы хирургически отделяю зло от себя... – писал поэт в статье «Судьба Льва Толстого». – А спасти и освятить зло мы можем, только принявши его в себя и внутри себя, собою его освятив» (Русская мысль. – 1910. – № 12).

Не бежать греха, но, грех приняв

На себя, собой его очистить.

(«Святой Серафим», 1919–1929)

Разумеется, это под силу далеко не каждому: надо ведь сначала иметь в себе этот запас любви и веры в человека! Сам Волошин достигал на этом пути редких высот: в жесточайшие годы гражданской войны он не раз спасал людей – как из одного, так и из другого стана. В отли-

чие от многих и многих мнимых «учителей жизни», у него мировоззрение и жизненная практика были неразделимы; все познанное и выстраданное служило руководством к действию.

Волошин шел к этой высоте, неустанно работая над собой, преодолевая обычные для всех усталость, раздражение, тоску. «Желаниями нужно управлять», – писал он М. В. Сабашниковой в 1905 году. Поэт ежедневно уделял некоторое время медитации, настраивая свой дух на высший лад, добываясь «тишины и мира в мыслях». Об уровне его требовательности к себе говорит то, что он считал каждого ответственным даже за помыслы: нечистые мысли загрязняют атмосферу! «Чувства и мысли – такие же реальности, как предметы физического мира».

И Волошин стал настоящим «рыцарем духа». К нему самому можно отнести строки о подвижниках, разбросанные в его стихах: «Да не смутится сей игрой Строитель внутреннего града...» («Петроград», 1917), «А избранный вдали от битв Кует постами меч молитв...» («Русь глухонемая», 1918), «Совесьть народа – поэт» («Доблесть поэта», 1925), «Законы природы – неизменны. Но в борьбе за правду невозможного Безумец – Пресуществляет самого себя...» («Мятеж», 1923) – все это и о нем самом... А на закате жизни Волошин с законной гордостью прямо поставил себе в заслугу:

В шквалах убийств, в исступленьи усобиц  
Я охранял всеединство любви,  
Я заклинал твои судьбы, Россия,  
С углем на сердце, с кляпом во рту...

(«Четверть века», 1927)

Проповедь поэта мало кем была услышана, ибо до нее надо было еще дорасти, надо было стать готовым вместить это в себя. Он мыслил слишком глобально, призывал к слишком глубинным преобразованиям и отрешеньям. «Ты не сын земли, но путник по вселенным», – внушал он современникам, ставя перед ними, по-видимому, чересчур высокие задачи. Только сейчас, по прошествии полувека, мы осознаем, например, как прав был Волошин, предостерегая от обольщения благами цивилизации (в ущерб культуре!), заведшей человечество «путями Каина» на грань экологической и ядерной катастроф!

Свидетельства самого Волошина в его мемуарной прозе дают нам возможность приблизиться к пониманию этой выдающейся, многосторонней личности. Хотя, конечно, для полного ее осмысления следует привлечь и эпистолярное его наследие (исключительно богатое), и воспоминания о нем, и, главное, собственное его поэтическое творчество. Сопоставляя же все это, мы убеждаемся: нигде никакой фальши, разноголосицы, все совпадает! Как определила, еще в 1932 году, М. И. Цветаева: «Поэт он – настоящий поэт и человек – настоящий человек!»

*Владимир Купченко, Захар Давыдов*

## Автобиографическая проза

*Написать перечувствованное, пережитое – невозможно. Можно создать только то, что живет в нас в виде намека. Тогда это будет действительность. Потенциальная возможность действительности станет активной действительностью в искусстве: действительностью ослепительной, ошеломляющей, которую всякий переживает и сколько угодно раз, – алгебраической действительностью. Пережитое – описанное – всегда слабый пересказ, но не сама действительность. В литературе всегда нужно различать пересказ действительности и созданную действительность.*

**М. Волошин. «История моей души»**

### В Обер-Аммергау<sup>[1]</sup> (Из странствий)

«Вспомните прекрасную панораму Штарнбергского озера в Баварии и на берегу его поси-невший, ошупанный рыбачьими крючьями в воде труп короля-поэта<sup>[2]</sup>, короля-отшельника, короля-трубадура... Он жил среди безумных золотых мечтаний, в душе носил отраву Гамлета и погиб никем не понятый, никем не любимый, никому не нужный, неизвестно как и неизвестно почему».

Эти слова невольно вспоминаются в то время, когда переполненный публикой поезд, тяжело вздыхая, идет по романтическим, заросшим лесом берегам Штарнбергского озера из Мюнхена, этого города пива и картинных галерей, германской старины и греческих колоннад, по направлению к маленькой деревушке Обер-Аммергау, раскинувшейся посреди зеленой долины в лесистом предгорье Альп. Раз в десять лет эта деревушка становится местом стечения десятков тысяч путешественников из всех стран Европы. В XVI веке во время чумы жители этой деревни дали обет давать раз в десять лет представление Страстей Господних и до наших дней остаются верны этому обету. Это единственные средневековые мистерии, уцелевшие в Европе. Они благополучно пережили запрещение мистерий в Германии в 40-х годах, благодаря покровительству «Романтика на престоле»<sup>[3]</sup> – художественного прототипа полубезумного Людовика Баварского, который тоже впоследствии покровительствовал им и воздвиг на холме около Обер-Аммергау огромное распятие прекрасной работы. В эту эпоху, т. е. в то время, когда эти мистерии в Обер-Аммергау начинали постепенно входить в моду, они подверглись коренной переработке. Текст их был расширен, систематизирован и приведен в литературную форму, т.е. другими словами совершенно испорчен при благочестивом содействии местного пастора, который, получив классическое образование и считая себя как истинный баварец гражданином «Новых Афин»<sup>[4]</sup>, совершенно не к стати ввел в наивную средневековую народную драму ложно классические формы и греческие хоры, музыка к которым была написана местным школьным учителем. К несчастью, оба эти реформатора слишком походили на своих двойников в «Потонувшем Колоколе»<sup>[5]</sup>, чтобы создать что-нибудь истинно художественное. Но зато с этого времени начинается экономическое процветание Обер-Аммергау – туристы стекаются сюда тысячами; местные обыватели облагают их крупными налогами; временно сколоченная из досок сцена под открытым небом заменяется грандиозным сооружением из дерева и железа, воздвигнутым по последним правилам инженерного искусства.

Мюнхенский поезд, везущий паломников (потому что каждый, самый обыкновенный турист считает своим долгом принять в данном случае титул паломника), останавливается около станции Оберау, откуда идет на Обер-Аммергау «электрическая дорога». Но, несмотря на это громкое название и даже на то, что рядом с полотном дороги идут столбы с электри-

ческими проводами, впереди поезда помещается паровоз, удивительно похожий на обыкновенный и даже выпускающий дым для полноты иллюзии. Единственное отличие этой quasi – электрической железной дороги заключается в том, что 20 километров, разделяющих от Обер-Аммергау, поезд идет в течение трех часов.

Поздно вечером поезд остановился около скверного деревянного сарайчика, изображающего станцию в Обер-Аммергау. Надо было отыскать себе ночлег. Меня направили в «квартирное бюро», заседающее в помещении пожарной команды. Там я нашел благообразного господина средних лет с длинными волосами, падавшими на плечи. Он оказался лицом, в течение двух десятилетий изображавшим Христа в мистерии, а в нынешнем году ставшего предводителем хора (Chorführer) и представителем квартирного бюро. Дело в том, что, согласно обету, все роли в мистериях исполняются исключительно постоянными обывателями Обер-Аммергау; причем каждый исполнитель подготавливается к своей роли в течение нескольких лет. Выбор актеров происходит на торжественном собрании старейшин местечка и представляет особые трудности потому, что актер должен соответствовать своей роли не только талантом, подходящей наружностью и возрастом, но и своими нравственными качествами. Не следует только думать, что затруднение заключается в отсутствии нравственных качеств, необходимых для исполнения ролей Христа, апостолов, Богородицы и других положительных типов драмы: все немцы, а жители Обер-Аммергау в особенности, настолько благоухают всевозможными добродетелями, что становятся положительно невыносимыми для свежего человека при продолжительном общении с ними. Напротив, трудности при выборе актеров начинаются тогда, когда приходится выбирать исполнителей для отрицательных ролей и в особенности для роли Иуды. Иуда – это постоянный камень преткновения благочестивых обитателей Обер-Аммергау. Говорят, что несколько раз уже ввиду непреодолимых трудностей высказывалось желание пригласить Иуду по вольному найму со стороны, но в последнюю минуту все-таки всегда находился такой обыватель, который самоотверженно брал на себя роль Иуды, что, разумеется, было со стороны истинно геройским подвигом, так как за каждым актером здесь на всю жизнь остается ореол его роли.

Поселянин, изображавший Христа, всегда является самым почетным лицом в деревушке, девушка, играющая роль Марии, избирается всегда с особенной тщательностью и имеет девять шансов в самом непродолжительном времени выйти замуж за какого-нибудь пожилого, всеми уважаемого местного Иосифа и в качестве почтенной матроны стать верховной блюстительницей чистоты местных нравов, а к Иуде, насколько добродетелен он бы ни был, все-таки на всю жизнь остается несколько подозрительное отношение.

Председатель квартирного бюро сообщил мне, что помещения достать нельзя – все занято, а билета на мистерию тоже нельзя получить, не представивши свидетельства в том, что занята комната в доме одного из местных жителей. Эта мудрая мера имеет тот смысл, что не дает ни одному путешественнику возможности уехать из Обер-Аммергау, не заплатив своей доли, которая иначе могла бы перейти в карманы обывателей других соседних селений.

Напрасно я пытался импонировать своим корреспондентским билетом, напрасно мальчишка с красной рожой и длинными волосами, по всем вероятностям один из херувимов, облачившийся в штатский костюм и состоявший в свободное время на посылках при квартирном бюро, несколько раз устремлялся в темноту и быстро шлепал ногами по большим лужам – удовлетворительных результатов все-таки не получилось никаких, и пришлось идти наудачу отыскивать себе ночлег без помощи небесных сил, что в действительности скоро и удалось при помощи любезного кельнера-француза, приехавшего на сезон в местный ресторан, который умудрился поместить меня на каком-то сеновале, где уже спало несколько заночевавших здесь рабочих. У него же я узнал, что утром рано можно получить в кассе оставшиеся или возвращенные билеты без предъявления квартирного свидетельства. Представление мистерий (Passionsspiel) повторяется в течение всего лета каждый праздник и каждое воскресенье. В слу-

чае же, если соберется такое количество зрителей, которого не может поместить театральная зала, рассчитанная на пять тысяч человек, то представление повторяется и на следующий день и так вплоть до того времени, пока все не будут удовлетворены.

В 6 часов утра на следующий день я уже стоял между узкими деревянными барьерами, ведущими к кассе, устроенной под открытым небом, среди пестрой толпы баварских горных крестьян, ожидавших билетов. Они были одеты в свои красивые национальные костюмы: тирольские шляпы с перьями, короткие панталоны, серые вязаные чулки и грубые горные башмаки, густо и крепко подбитые гвоздями. Тут же толпились и женщины, в подобных же шляпах и башмаках, коротких юбках, приспособленных для ходьбы по горам, и с волосами, обильно смазанными деревянным маслом. Но тип лица горных баварцев далеко не красив: это все грубые одутловатые лица с ярко-красным румянцем, вызванным холодным горным воздухом. Из соседних улиц прибывали все новые толпы и напирали на стоящих впереди. Было тесно и жарко. Пахло свежими материями праздничных платьев и деревянным маслом. Такое томительное ожидание продолжалось до 8 часов, когда появилось объявление о том, что оставшихся билетов нет, но что вследствие стечения паломников представление будет повторено завтра.

На следующее утро в восемь часов утра после двух пушечных выстрелов, возвещавших публику о начале представления, я сидел в здании театра. Зрительная зала представляла огромный продолговатый четверугольник и была построена в типе большого паровозного сарая с круглой полуцилиндрической крышей. Скамьи для зрителей поднимались легкой покатостью в глубь залы, а на задней стене во всю ее ширину была нарисована общая панорама Обер-Аммергау с его старым деревянным временно сколоченным театром, противоположная же стена, обращенная к сцене, отсутствовала совершенно, а сама сцена помещалась под открытым небом и представляла совершенно самостоятельное сооружение, состоявшее из двух частей: широкого помоста для хора и собственно сцены в глубине, посередине – сцены не особенно больших размеров, закрытой занавесью, на которой был изображен Моисей Микель-Анджело. Правое и левое крыло занимали наискось два дома римского стиля, изображавшие дом Каиафы {6} и дворец Пилата. Сквозь арки, соединявшие боковые крылья с центральной сценой, виднелась перспектива улиц Иерусалима, несколько искусственных пальм, и все это заключалось горами, покрытыми густым сосновым лесом, что хотя и не соответствовало исторической правде, но тем не менее было наиболее художественной деталью всей обстановки, так как горы были настоящие.

После третьего выстрела с двух противоположных небольших лестниц дома Каиафы и дворца Пилата стали спускаться две части хора, соединившиеся против сцены и занявшие в длину все пространство между крыльями. Хор состоял из мужчин и женщин, одетых в длинные белые хламиды и плащи желтого, синего, красного или лилового цвета, спущенные с одного плеча. У некоторых плащи были обшиты по краям золотым позументом, и на всех были надеты золотые короны. В общем, костюм имел какое-то отдаленное сходство с костюмами византийских царей и цариц, но сходство это было слишком отдаленное, и определить в точности, что должен был изображать этот костюм, было невозможно. Посредине хора с жезлом в руке стоял предводитель хора.

«Chorführer» продекламировал пролог. Раздались звуки оркестра, помещавшегося где-то под сценой, и хор запел однообразным торжественно-шаблонным мотивом всех торжественных оперных маршей о первородном грехе, изгнании прародителей и об искуплении. Во время пения хора раскрылась занавесь на центральной крытой сцене. Но она не поднялась, как поднимаются обыкновенно все занавеси, не раздвинулась на две стороны, как в Бейрейте или в художественно-общедоступном театре в Москве, но разверзлась пополам посередине так, что ноги и знаменитое колено Моисея неожиданно провалились вниз, а голова его взвилась наверх. Тут раскрылась другая занавесь, расписанная почему-то в византийском стиле в манере Васнецова, которая по-бейрейтски раздвинулась на две стороны. Хор тоже раздвинулся и раскрыл в глу-

бине живую картину, изображавшую изгнание прародителей из рая. Кулисы изображали громадные камни и корявые деревья. На скале стоял ангел в длинной рубашке с золотым мечом, а ближе к авансцене в позах быстроидущих людей Адам и Ева, одетые в звериные шкуры и без всякого признака трико. Это было с их стороны большим подвигом, так как по сцене гулял холодный ветер и обдавал их крупными каплями начинающегося дождя, от которого жалась византийские цари и царицы, стоявшие под открытым небом. Несмотря на то, что занавесь оставалась открытой минут пять, так как хор в это время пространно излагал смысл и содержание изображаемого события, ни Адам, ни Ева ни разу не шевельнулись, продолжая стоять в более картонно-деревянных позах, чем самые картонные кулисы, дрожавшие от ветра. Даже собака, понуро шедшая за ними, – настолько добросовестно выполняла свою обязанность, что я был глубоко убежден в том, что она сделана из папье-маше, и остался бы при этом убежден, если бы она в тот момент, когда за сценой раздался звонок, возвещающий конец картины, не сорвалась бы с места прежде, чем опустилась занавесь, и с веселым лаем выбежала бы за кулисы. Но тем не менее я глубоко убежден, что застыть с такой добросовестностью в такой деревянно-неудобной позе могла только немецкая собака и что именно эта собака была самым добродетельным псом во всем Обер-Аммергау, иначе бы ей ни за что не поручили исполнение этой роли.

Хор пропел еще несколько строф и торжественно удалился в противоположные стороны, разорвавшись посередине. Занавесь снова раздвинулась, и началось представление первого акта мистерии, изображавшего изгнание торговцев из храма, прообраз которого являлся в «Изгнании прародителей из рая». В таком порядке шли и все последующие акты, которых было, кажется, 25: сначала пролог, произносимый хором. Затем живая картина из Библии, служащая прообразом к следующему акту, снова хор и, наконец, самые евангельские сцены, разыгрываемые частью в закрытом театре, частью на авансцене под открытым небом, и т. д. без всякого антракта, кроме часового перерыва в 12 час., от 8 час. утра до 6 часов вечера.

В этом искусственном и утомительном расположении действий явно высказывается та порча, которой подвергся текст наивных средневековых мистерий благодаря ложно классическим принципам и богословной эрудиции пастора. В этом отношении мистерии окончательно утратили интерес культурно-исторических пережитков, но в самой игре актеров-самоучек, несмотря на проникшую и сюда порчу, осталось много интересного. Интересно уже и вполне необычно отсутствие грима, париков, накладных бород и других принадлежностей современной сцены, что придавало некоторым, особенно массовым сценам очень реальный и вполне художественный характер. Очень хороши были сцены заседаний Синедриона [7]: все эти действительно настоящие старики, с настоящими седыми бородами и настоящими старческими голосами, в довольно хорошо выдержанных костюмах, имели каждый свою резкую индивидуальность, которой не в силах достичь ни один карандаш самого опытного гримера. Художественности некоторых сцен иногда способствовало и неожиданное вмешательство стихийных сил природы. Что, например, можно представить себе реальнее и естественнее, чем вступление Христа в Иерусалим под проливным дождем? Хотя дожди в Палестине и не представляют такого обыденного явления, но фигуры детей и женщин, мокнувших под дождем с пальмовыми ветвями в руках в ожидании торжественного шествия, были настолько реальны, что невольно заставляли забыть о легкой барометрической несообразности.

Любопытнее всего было, конечно, исполнение отдельных ролей, в которых проявлялась индивидуальность и самостоятельная работа отдельных актеров и их понимание евангельских типов, на которое могло лечь только косвенное влияние пастора и школьного учителя.

Местный столяр, изображавший Христа, при первом своем появлении в сцене изгнания торговцев из храма, неприятно поразил меня. Он был жалкой пародией на рисовавшийся мне микеланджеловский образ Христа-Громовержца, изгоняющего презренных торгашей в припадке божественного гнева. Торжественно шагал он по храму и в такт с высоты своего

достоинства стегал пуком веревок, зажатых в руках, провинившихся купцов, декламируя при этом со всеми особенностями плохого немецкого трагического актера. То есть с протяжными завываниями и с такими неожиданными переливами в голосе, на которые способны только немецкие актеры. В следующих актах он стал значительно естественнее, входя постепенно в роль. Иногда, когда он обращался к своим врагам, в его голосе дрожали нотки истинного и правдивого негодования. Но в общем он не удовлетворял необходимым на мой взгляд требованиям: это был чисто немецкий Христос: немного елейный, немного сентиментальный, он был хорошо сложен, высокого роста, с некоторой склонностью к полноте и с традиционно благодушным лицом доброго священника.

Самая трудная сцена для него, требующая особенной подготовки и специальной физической тренировки, это сцена распятия: сцена эта составляет «гвоздь» мистерии и ожидается публикой с большим нетерпением.

Римские солдаты приводят Христа, одетого в трико телесного цвета и маленькие купальные панталончики. Крестные мученья воспроизводятся с удивительным реализмом. Железными щипцами натягивают на него терновый веночек, и по лицу струится кровь; прибавляют руки и ноги ко кресту огромными железными гвоздями, и из тела брызжет кровь, и, наконец, поднимают его вместе с крестом, на котором он висит в продолжение получаса. Иллюзия действительно получается удивительной. В толпе крестьян слышатся всхлипывания и рыдания: туристы интересуются тем, «как это сделано», а на человека с маломальским эстетическим чувством это все производит отвратительное впечатление. Этому способствуют еще многочисленные путеводители и программы, повествующие, умалчивая однако о самом «секрете» распятия, о том, что к этой операции актеру приходится подготавливаться специальными гимнастическими упражнениями, а после нее его в течение часа приводят в чувство и массируют.

Можете себе представить, с каким чувством, после всех этих комментариев, смотришь на эту сцену, напоминающую те деревянные раскрашенные распятия, которых так много в Тироле.

Самой благодарной со сценической и психологической точки зрения должна бы была являться роль Иуды. Но вечная немецкая добродетельность не позволила местному живописцу, исполнявшему ее, отнестись к ней искренно и постараться вникнуть в действительную сущность этого сложного типа. Он сам, очевидно, считал Иуду глубочайшим подлецом и искал только такого компромисса при исполнении этой роли, благодаря которому он не вызвал бы слишком большого негодования публики, которое, разумеется, обратилось бы на его собственную особу. Компромисс он нашел самый неудачный: он сделал из Иуды к о м ч е с к у ю р о л ь.

Самая ужасная «преступность» виделась в каждом его движении. Волосы на его голове были растрепаны и давно нечесаны, борода всклокочена и не стрижена, глаза его все время тревожно бегали по сторонам, все движения были какие-то нелепые, тревожно-испуганные. И действительно он достиг желаемых результатов: как только он появлялся, публика уже начинала хохотать. Характерным образчиком этого балаганничанья являлось его поведение во время «Тайной вечери», по удивительно неудачной мысли того же рокового пастора, поставленной по образцу «Тайной вечери» Леонардо да Винчи.

Невольное сопоставление копии с оригиналом, с его классически отчетливыми типами и вполне законченными выражениями чувств и страстей, где каждый поворот головы и изгиб пальца составляет целую поэму и подробный психологический трактат, делало, разумеется, из этой сцены карикатурную пародию на гениальную картину. Впечатление это еще усиливалось совершенно неприличным поведением Иуды. Когда Христос протянул ему кусок хлеба, обмокнутый в соль, он его схватил прямо ртом, щелкнув при этом пастью, как голодный охотничий пес, поймавший на лету кусок хлеба, брошенный ему со стола. В этот же момент он судорожно схватился обеими руками за живот, точно почувствовав внезапное расстройство желудка, и

порывисто выбежал вон из комнаты. Но верхом его триумфа была сцена повешенья, которая вызвала в публике неистовое ликование.

Мария, дочь почтальона, которая очень редко появлялась на сцене и главные сцены которой происходили у подножия креста, была очень хороша собой и типом вполне соответствовала своей роли, но играла плохо, благодаря опять той же неестественно слезливой немецкой манере, которая так портила роль Христа. Другие женщины и Мария Магдалина в особенности совершенно не подходили типами к своим ролям, благодаря местному некрасивому типу женщин.

Безусловно, лучше всех была проведена роль апостола Петра. В игре актера было много вдумчивости и силы. Его строгая седая голова прекрасно передавала тип старого пламенеющего апостола. Но меня странно поразило то, что в самой сильной и лучшей его сцене – в сцене трехкратного отречения, проведенной им прекрасно, в рядах местной простонародной публики раздавался смех. Такой же смех я и раньше замечал в совершенно неподобающих, на наш взгляд, местах. Что же это? Грубое непонимание смысла содержащихся на сцене событий или слишком строгая фанатическая мораль, не допускающая и не прощающая ни одного неверного шага?

Другие лица в большинстве случаев были хороши по своему внешнему виду, но принимали мало участия в ходе действий. Обращал на себя внимание первосвященник Каиафа (начальник пожарной команды), который нарядился в какие-то золотые латы и имел манеры совсем военного человека, причем ужасно напоминал Агамемнона из «Прекрасной Елены» [8].

Апостола Иоанна играл долговязый парень с тупым лицом и длинными сильно напояженными волосами. Он все время старался придать своей физиономии выражение глубокой святости и производил очень неприятное впечатление.

Пилата изображал толстый лавочник с большими усами, в котором не было ничего римского.

Но печальнее всего было положение того же нелепого хора из византийских царей и цариц, которому в продолжение 10 часов пришлось петь под проливным дождем, потоки которого часто проникали и в зрительную залу, заносимые порывами ветра. Бедные цари и царицы охрипли, побледнели от усталости, озябли; разноцветные тоги и хламиды намокли и облипли, и все они вздохнули с облегчением, когда наконец после живой картины, изображавшей «Вознесение» и поставленной по всем правилам балетных апофеозов: с электрическим светом, голубыми облаками и бесконечными рядами ангелов с белыми крыльями, занавес наконец опустился, ноги и голова Моисея соединились вместе и публика стала торопливо расходиться из театра.

Полчаса спустя я шел с мешком за плечами по сырой горной тропинке по направлению к белевшим вдали Альпам Тироля. Солнце только что проглянуло, и на густой зелени леса сияли капли дождя. От всего только что виденного в душе оставался какой-то мутный, неприятный осадок и глубокое отвращение к этому жалкому, исковерканному остатку «прекрасного средневековья», лишенному своей первобытной свежести и религиозной наивности ради удовлетворения нахально-праздного любопытства скачущей толпы европейских туристов...

А в голове звенели слова Гейне:

Ухожу от вас я в горы,  
Где живут простые люди,  
Где свободный веет воздух  
И дышать свободней груди.  
В горы, где синеют ели,  
Звонки, зелены, могучи,

Воды плещут, птицы свищут  
И по воле мчатся тучи... {9}

## Листки из записной книжки

Вот она лежит предо мной – моя записная книжка: истрепанная, измятая, в черном клеенчатом переплете, покрытая какими-то желтыми пятнами и подтеками. Два месяца она болталась у меня в мешке за спиной, пропитываясь моим потом под лучами итальянского солнца и промокая в потоках альпийских дождей и водопадов. На ней есть и капли от девственного снега Эццальских глетчеров, и пятна от прозрачных волн Коринфского залива, посыпанные мраморной пылью Акрополя.

Между ее страницами лежат альпийские розы, сорванные на склонах Ортлера {1}, кипарисная ветвь с виллы Адриана {2}, лавровая веточка с могилы Шелли {3}, сорная травка, выросшая между мраморных плит театра Диониса, веточка какого-то вьющегося растения, с очень тонкими вырезанными листочками, которым был обвит старый фонтан на вилле д'Эсте, и, наконец, пыльная ветка оливы, выросшей на склонах Афинского акрополя.

С начала и до конца она исписана лиловым ализариновым карандашом; тут нет последовательного дневника: все отдельные фразы, мысли, слова... Кое-где записи расходов. Маленькие стихотворения, начатые и неоконченные...

Существуют такие «волшебные китайские цветы»: это маленькие, черные, деревянные палочки. Но стоит их только бросить в блюдечко с теплой водой, как они сейчас же начинают распускаться в красивые разноцветные цветы и фигуры.

Так же и эти неразборчивые лиловые арабески в моей записной книжке: стоит только одному такому значку попасть в мою голову – и он начинает сейчас же распускаться в блестящие, ослепительно яркие картины, такие яркие, что я жмурюсь от их света и блеска и сердце мое охватывает старое знакомое чувство, которое прекрасно поймет каждый бродяга.

Сумею ли я зафиксировать вас на бумаге, мои «волшебные китайские цветы»?

На первой странице такое стихотворение, написанное еще зимой в городе:

Душно в комнате! Как только  
Снег растает над лугами, —  
Закажу себе ботинки  
С двухдюймовыми гвоздями.

Приготовлю «Lederhosen»<sup>1</sup>,  
Альпеншток с крюком из рога,  
«Rüshensak» себе достану,  
Колбасы возьму немного.

И лишь первый луч заглянет  
В запыленное оконце —  
Набекрень надену шляпу,  
Порыжелую от солнца.

И пойду себе я в горы  
С неизменным красным гидом,  
Поражая и пугая  
Всех прохожих диким видом.

---

<sup>1</sup> Штаны из кожи (нем.).

Побегут за мной мальчишки  
Восхищенной толпою —  
Я люблю быть популярным,  
От читателей не скрою.

А когда, минуя город,  
Я один останусь в поле,  
А кругом засвищут птицы,  
Запоют ручьи на воле,

Затяну я тоже песню,  
Откликаюсь птичкам дальним,  
Хоть отнюдь не обладаю  
Я талантом музыкальным.

Хоть ни разу верной ноты  
Я не взял... Но вот привычка:  
Если я один останусь,  
То пою всегда как птичка<sup>[4]</sup>.

Дальше идет несколько афоризмов:

«В путешествии количество истраченных денег обратно пропорционально количеству полученных впечатлений».

«Из всех пяти чувств во время путешествия самую главную роль играет осязание: для того, чтобы хорошо узнать какую-нибудь страну, нужно ощупать ее вдоль и поперек подошвами своих сапог» и т. д.

На последнем листке горделивая заметка:

«Итого все путешествие от Москвы до Севастополя через Вену, Мюнхен, Милан, Геную, Флоренцию, Рим, Неаполь, Бриндизи, Патрас, Афины, Константинополь, со всеми побочными расходами, обошлось в 170 рублей».

Но вот, наконец, мои лиловые иероглифы:

29 мая. Вена. Собор св<ятого> Стефана...<sup>[5]</sup> Ну, распускайтесь же, расцветайте, мои китайские палочки!

...Сумрак старого готического собора. После солнечного блеска и уличной пестроты глаз с трудом различает паутину скрещивающихся арок и колонн. Я сижу на почерневшей деревянной скамье. Ухо отдыхает от грохота экипажей в этой тишине и только позже, как и глаз в этом сумраке, начинает различать звуки органа. Они властно подхватывают душу и уносят ее не сквозь пространство, а сквозь время.

Все наполнено, все дрожит этими широкими плывущими звуками, которые застывают между стен собора в виде разноцветных стекол.

Слегка выделяясь, во мраке видны  
Пилястры, карнизы, оконца,  
И только розетки сверкают вверху,  
Как два фиолетовых солнца.  
Висят разноцветные нити лучей,  
На сводах дрожащие пятна,  
Весь сумрак какой-то прозрачный, цветной,  
Таинственно-тихий, понятный...

А в окнах там целый особенный мир  
Готических старых соборов —  
Вся эта гармония красок, цветов,  
Фигур, переплетов, узоров...

Невольно проникаешься этим стройным, законченным миром средневековой веры. Целый мир – свой собственный, красивый, всеисчерпывающий мир, не имеющий ничего общего с действительным миром и его законами, создал себе здесь человек. Он отделен от другого мира этими разноцветными стеклами, этими, созданными фантазией человека картинами, которые не пропускают в него ни одного простого белого луча солнца, ни одной логической мысли, не преобразив их в разноцветные тени и полосы своей фантазии, своей веры.

Credo, quia absurdum <est>!<sup>2</sup>

Это было, может быть, самое смелое слово, брошенное человеком в лицо истине.

Но какой прекрасный, законченный мир!

Вот они, эти застывшие кристаллы средневековой мысли. Человеческие волны залили европейские низменности. Потом волны эти сбежали и заменились новыми, но от них остались эти кристаллы. У нас есть наша кристаллизованная русская сказка – собор Василия Блаженного<sup>3</sup>, а в Европе – кристаллизованное средневековье – готические соборы.

Готика зародилась в XI веке во Франции и развилась в течение двух столетий в полном блеске. Огромная и могучая ветвь ее переброшена была в Германию, но там она потеряла уже свою удивительную тонкость и грацию, которые можно найти только во Франции, и даже не в Notre Dame, а в маленьких церквах Парижа: St. Chapelle, St. Germain D'Auxerrois, St. Germain des Prés{6} и особенно в Реймском соборе.

Только там понимаешь всю эту музыку стекол, музыку красок во всей ее красоте – это старое, забытое, потерянное для нашего времени искусство. В Германии оно уже вырождается в отдельные фигуры на стеклах и утрачивает все свое красочное обаяние, но во французской готике фигуры сами по себе безобразны и не играют еще главного значения – все в музыке – в сочетании красок.

В Италию готика перекинулась слабым ростком. Ее принесли туда францисканцы. В Ассизи{7} она еще полна северным духом, но на тучной почве Ломбардии она распустилась только одним, совсем изменившимся под итальянским солнцем, но все-таки дивно-прекрасным беломраморным цветком, который уже не дал из себя оплодотворяющих семян. Но от св<ятого> Франциска потянулась другая, зеленая и свежая ветвь, которая через два века выросла в иное, еще более крепкое и широколиственное дерево – от него пошел Джиготто{8} и первое Возрождение. Но истинная итальянская готика воплотилась не в камне, а в слове. Самый великолепный готический собор в Италии это – «Божественная Комедия».

Тут тот же средневековый символизм формы: терцины, отчеканенные, острые и легкие, стремятся кверху, как бесчисленные стрелки и пилястры, образы и сравнения отливают всеми переливами цветных стекол; смутные, блуждающие тени ада освещаются багровыми и фиолетовыми лучами фантазии, проникающей сквозь узкие стрельчатые окна средневекового мирозерцания; в плавных и сильных созвучьях тосканской речи слышатся звуки органа и отголоски мелодий Палестрины{9}, а весь план, или скорее «распределение масс», с их ритмичностью формы, заканчивающий каждый из трех отделов одним и тем же стихом, невольно заставляет отождествить этот «голос десяти молчащих веков» с готическим собором.

<sup>2</sup> Верю, потому что нелепо! (лат.)

<sup>3</sup> Basil de Farceur et Notre Dame d'Ivre – Василий Шут и Богоматерь Хмельная (фр.), как называют французы московские святые, сами искренно удивляясь при этом таким странным святым (Примеч. Волошина).

В готике есть что-то растительное – органическое. Я долго рассматривал кафедру в соборе св<ятого> Стефана, сплетенную из бесчисленных каменных веточек, разошедшихся от одного ствола, и мне казалось, что я рассматриваю жилки дубового листа.

Внизу колонны, у которой стоит эта кафедра, полуоткрытое маленькое каменное окошечко, из которого выглядывает до пояса человеческая фигура. Это подпись строителя собора.

Раннее утро. На палубе еще пусто. Наш пароходик энергично режет неудержимо стремящиеся вперед струи Дуная.

«Тихий Дунай» русских песен весь покрыт водоворотами, а «Der blaú Donau»<sup>4</sup> немецкой поэзии оказывается скверно-грязно-желтого цвета. Здесь, между Линцем и Веной, Дунай с обеих сторон сдавлен горами. Налево – отроги Альп, направо – Богемская группа. Осыпи и обрывы розовеют от утреннего света. Сочная зелень лесов, сады, виноградники, маленькие немецкие городки с остроконечными церквями – наивные, мирные, старые; монастыри, разоренные разбойничьи гнезда на горах...

В записной книжке начинает складываться стихотворение.

Свежий ветер. Утро. Рано.  
Дышит мощная река...  
В дымке синего тумана  
Даль прозрачна и легка.

В бесконечных изворотах  
Путь Дунай прорезал свой  
И кипит в водоворотах  
Мутно-желтою волной.

Уплывают вдаль селенья.  
Церкви старые видны,  
Будто смутные виденья  
Непробудной старины.

И душа из тесных рамок  
Рвется дальше на простор...  
Вот встает старинный замок  
На скалистом кряже гор.

Эти стены, полный ласки,  
Обвивает виноград...  
Как глаза античной маски  
Окна черные глядят.

И рисуется сурово  
Стен зловещий силуэт,  
Точно мертвого былого  
Страшный каменный скелет {10}

---

<sup>4</sup> Голубой Дунай (нем.).

Ко мне подходит молодой человек, по костюму рабочий, и вступает в разговор. Он говорит на местном австрийском наречии, я говорю по-немецки вообще скверно – и мы в течение нескольких минут тщетно стараемся поддержать разговор и наконец умолкаем. Мой собеседник смотрит на меня с отчаянием и наконец произносит:

«Вы, вероятно, берлинец, что я вас совсем не могу понять?»

Это удивительная особенность путешествий по Германии: достаточно просто не уметь говорить по-немецки, чтобы вас сейчас же приняли за немца, только из другой части Германии.

Да вообще знание языков вовсе не так уже необходимо для путешествия, как кажется.

Для того чтобы прожить в Париже, например, вполне достаточно знать только два слова: *monsieur* и *madame*. Если научиться их произносить как следует, то вас будут принимать за коренного парижанина.

Положим, вам нужно что-нибудь купить. Вы заходите в магазин, приподнимаете шляпу и говорите: «*Madame!*»

Это значит «здравствуйте!».

Продавщица кивает вам головой и отвечает: «*Monsieur!*»

Затем она уже с новой интонацией спрашивает: «*Monsieur?*»

Это уже значит: «Что вам угодно?»

Вы показываете на нужную вам вещь и предупредительно любезным тоном говорите: «*Madame!*».

Она вам подает вещь, разумеется, со словами «*Monsieur!*».

Тогда вы спрашиваете: «*Madame?*»

Она называет вам цифру и говорит: «*Monsieur!*». Вы платите деньги и уходите, приподнимая шляпу со словами «*Madame!*», на что она, разумеется, опять отвечает вам неизбежным: «*Monsieur!*»<sup>5</sup> Если вы будете держаться такого метода разговора, то вас всякий сочтет за француза. Но беда вам, если вы захотите, не зная французского языка, изъясняться подробнее: французский язык создан для каламбуров, которые так и просятся на язык – особенно тем, которые, не умеют говорить по-французски.

Однажды во время одной из больших рабочих демонстраций в Париже я вмешался в толпу вместе с одним приятелем – русским. Это было время процесса Деруледа {11}, страсти были приподняты, толпа пела разные куплеты по поводу героев дня и встречала каждого католического священника криками:

«*A bas les calottes!*»<sup>6</sup>

Настроение толпы было очень заразительно, и мы тоже подхватывали на лету остроты и восклицания и повторяли их. И вот в минуту общего затишья мой спутник, увидев на другом конце улицы пробирающуюся черную продолговатую шляпу, рывкнул на всю площадь.

«*A b-b-bas les culottes!!!*»<sup>7</sup>

Я никогда не слышал тона более убежденного и горячего, чем тот, которым было произнесено это требование. На минуту толпа оцепенела. Казалось, даже парижским рабочим это требование показалось чересчур радикальным... Но потом грянул взрыв гомерического хохота, а две стоявшие рядом с нами парижанки заметили моему спутнику, что, не зная французского языка, никак нельзя принимать активное участие в политических движениях, не рискуя сделаться чересчур радикальным...

---

<sup>5</sup> К словам «*bonjour*» и «*adieu*» необходимо прибавить «*monsieur*» и «*madame*», иначе же это считается грубостью. В большинстве же случаев «*bonjour*» и «*adieu*» совсем опускаются (*Примеч. Волошина*)

<sup>6</sup> Долой попов (*фр.*).

<sup>7</sup> Долой штаны (*фр.*).

\* \* \*

Уж поздно под вечер приехал я в Кельн.  
Там слушал я Рейна журчанье,  
Там воздух немецкий мне веял в лицо..  
И это имело влиянье  
На мой аппетит... Я поужинал там:  
Яичницу ел с ветчиною  
И жажду свою за столом утолял  
Рейнвейна прозрачной струею.  
Как прежде, рейнвейн золотистой струей  
В зеленом бокале сверкает,  
А если ты выпьешь бокал весь до дна,  
То он тебе в нос ударяет  
И так упоительно колет в носу,  
Что с ним бы вовек не расстался... {12}

Эти слова Гейне я могу свободно применить к своему пребыванию в Линце. Садик маленькой старинной гостиницы, с бесконечными переходами, коридорами, галереями и дворами, выходил прямо к Дунаю.

Добродушные горожане с семействами здесь пили дешевое и кислое дунайское вино под сенью старых ветвистых каштанов, а сквозь зубчатые листья нависших ветвей расплавленным серебром струился Дунай, а на другом берегу, облитый луной, белел маленький городок, с остроконечной церковью.

На другой день в окнах вагона мелькнул Зальцбург со своими замками на горах – родина Моцарта и Маккарта {13}, этих двух художников, в творчестве которых есть такое же неуловимое созвучие, как и в их именах. Попробуйте закрыть глаза и произнесите эти два имени, прислушиваясь к их оттенкам: вся разница между этими именами только в звуках «ц» и «к». Но какой характер придают им эти звуки? В имени Моцарта блестит полированный паркет аристократических венских салонов конца XVIII века и дрожат звуки старинных клавесинов, а в имени Маккарта чувствуются тяжелые складки бархата, густые и сочные краски драпировок нестильных гостиных XIX века.

Поезд мчится. Налево мелькает цепь гор, подернутая сизым туманом дождя. Баварская граница осталась сзади. Мелькнуло озеро... Дождь перестал, и проглянуло солнце.

Чувствуется приближение к Мюнхену: всюду пиво, пиво, пиво... Пивные заводы... Бесчисленные вывески около полотна железной дороги, с объявлениями о пиве...

На зеленой траве около кабачков сидят приятно округлые люди, с кружками пива... Вот, наконец, городские предместья. Вдали мелькает колоссальная статуя Баварии {14}, которая что-то с торжеством держит в высоко поднятой руке... кажется, тоже кружку пива.

Добродушный немецкий паровозик прибавляет шагу, усердно пыхтит и несется между бесконечных путей и вагонов, точно и его тоже ждет на станции хорошая кружка пива.

Вот единственное, между прочим, в чем немецкие железные дороги совершенно пасуют перед русскими – это паровозные свистки. Не умеют свистеть немецкие паровозы. То ли дело хороший свисток русского паровоза! В нем есть художественность, настроение... Протяжный заунывный свист глубокою ночью! Ведь в нем так и слышится бесконечная унылая степь, косой дождик, бьющий в скользкие стены вагонов, огоньки затерянной в глуши станции и еще тысячи верст путешествия впереди... А здесь паровоз орет, точно ему на ногу наступили.

В Мюнхене я остановился в «Herberge zur Heimat». Это очень любопытное учреждение, о котором стоит рассказать. В Германии существует так называемый «Deutsches Herbergsverein», который имеет свои отделения решительно во всех городах Германии и во многих городах за границей. В России, между прочим, тоже существуют отделения этого общества в Петербурге, Ревеле, Дерпте и Гельсингфорсе. Всех отделений в Германии 507, а за границей – 42. В каждом таком отделении находится «Herberge zur Heimat» – ночлежный дом своего рода, гостиница (Hospir), очень дешевая, чистая и удобная, и, наконец, «vereinshaus», при котором находятся ресторан, читальня со всеми евангелическими газетами и журналами и залы для собраний общества. Это предприятие полурелигиозное, полукommerческое.

Каждому одинокому путешественнику, странствующему по Германии с ограниченными средствами и не требующему особенных удобств, можно особенно рекомендовать эти «Herberge zur Heimat». За 30 пфенигов, т. е. на наши деньги немного меньше чем за 15 копеек, вы получаете там кровать с чистым бельем в общей комнате. Если хотите, то вы за эти же деньги можете взять ванну. Вещи свои вы оставляете внизу в конторе под квитанцию. Дом открывается с 8-ми часов вечера, а в 7 часов вас будят звоном колокола, и вы должны уходить, так как на день там оставаться нельзя. Комфорта особенного там нет, но обстановка несколько не хуже, чем в дортуарах русских казенных закрытых учебных заведений. Ночлежники эти – большинство рабочие и путешествующие бурши. Вообще публику туда пускают с разбором.

В ресторане, обыкновенно находящемся в том же доме, можно получить хороший, совсем домашний и очень изобильный обед из двух блюд за 40 пфенигов, т. е. за 20 копеек.

Во главе такого заведения стоит всегда очень почтенный господин, называющийся Vaterom.

Гостиницы, находящиеся при этих Vereinshausa'х, очень комфортабельны, дешевы и безукоризненно чисты, как вообще все немецкие гостиницы.

К иностранцам там относятся с особенной предупредительностью.

Мюнхен – это город картинных галерей, пива, германской старины и греческих колоннад.

Это столица немецкого искусства. С немецкою живописью XIX века можно познакомиться только здесь. Здесь же и центр новейшей живописи: Sezession Ausstelling {15}.

Выставка была открыта, и прежде всего я, конечно, отправился туда. Переходя от одной картины к другой, я сначала и не заметил какого-то странного движения среди публики, пока один из портъе не дернул меня за рукав со словами: «Das ist unser König»<sup>8</sup>. Обернувшись, я заметил маленького старичка с белой, довольно длинной бородой, тронутой кое-где желтизной, серыми волосами на высоком, морщинистом лбу, в золотых очках и довольно потертом черном сюртуке, который, как у всех немецких профессоров, морщился поперечными складками в талии. Это был Луитпольд {16}, принц-регент Баварский. Он был без свиты, и скорее всего его можно было бы принять за немецкого профессора, каковым он, положим, состоит и на самом деле, т. к. он, как известно, считается одним из лучших окулистов в Европе и продолжает практиковать, несмотря на свои королевские обязанности, исполняемые им уже второе царствование.

---

<sup>8</sup> Это наш король (нем.)

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.