

УДК 821.161.1+008(44)-043.2

Генералиук Леся Станіславівна

докторка філологічних наук,
старша наукова співробітниця
відділу теорії літератури

Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
[https://orcid.org/0000 0002 5095 5943](https://orcid.org/0000_0002_5095_5943)
legeneraliuk@ukr.net

НАБІДИ І МАКС ВОЛОШИН: МОДЕЛІ ГРИ

Анотація. У статті проведено паралелі між варіантами гри-драматургії та формами саморепрезентації групи Набі й «парижанина» Максиміліана Волошина. У річищі театральної утопії кінця XIX – початку XX ст. вони застосували органічні в естетиці символізму концепти гри, спектаклю, художнього перетворення реальності, користувалися стилістикою символізму в побуті й життєтворчості. Але, хоча усім притаманна посилена увага до синтезу релігій, містицизму, транسخронологічних екскурсів, їхні моделі життєтворчості, власне як і самореалізація, мають низку відмінностей у способах об'єктивації духовного. Піднесена драматургія набідів – «Мова Набі», створена П. Серюзьє, атрибутика, одяг у вигляді фелоні, щотижневі ритуали у Храмі Набі на бульварі Монпарнас, 25 – виказує їх прихильність до спіритуалістичної моделі гри. А напівжартівлива атмосфера «Ордену Обормотів» у домі Волошина в Коктебелі, розіграші та містифікації господаря тяжіють радше до сміхової культури. Волошин спирався на рецепцію мистецтва як гри й життя як мистецтва – заново твореного світу *en variante locale* художником, заклинателем речей. Вкупі з братством, яке виникло у його домі стихійно цюліта і формувало свої закони й ритуали, поет реалізував імпровізаційну модель гри, близьку до ігор дитячих.

На відміну від патетики набідів-«пророків» волошинська гра була фрондерством щодо соціуму й тодішньої (1905-1924 рр.) російської реальності. Якщо театр набідів у проявах *Art nouveau* реалізував їх мету естетизувати простір, то волошинська гра, яка стала стилем його життя, вела до створення нової людини й нових стосунків. Вона сприяла не тільки творчому розвитку її учасників, але й порятунку життів під час більшовицького терору й голоду. Пізнього Волошина, з його аналізом цивілізації каїнітів та історіософською концепцією Росії, суголосного сучасним оцінкам геополітичних реалій, можна позиціонувати як провидця, котрий передбачив хід подій на століття вперед.

Ключові слова: група Набі, Максиміліан Волошин, французька культура, символізм, *Art nouveau*, спіритуалістична модель гри, імпровізаційна модель гри.

Lesia Generaliuk

Hab.PhD,

Senior researcher, Department of Literary Theory
Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine
[https://orcid.org/0000 0002 5095 5943](https://orcid.org/0000_0002_5095_5943)
legeneraliuk@ukr.net

LES NABIS AND MAX VOLOSHIN: GAME MODELS

Abstract. The article draws parallels between the variants of the play-drama and the forms of self-representation of the Les Nabis and the «Parisian» Maximilian Voloshin. All of them tested the concepts of play, performance, and artistic transformation of reality, which are organic in the aesthetics of symbolism, based on the tradition of French culture from T. Gauthier, J. Barbey d'Aureville to J. Péladan, F. Khnopff. In the stream of theatrical utopia of the late XIX – early XX centuries Les Nabis and Voloshin used the style of symbolism in everyday life and creativity. They were united by an understanding of art as an emanation of the absolute, a perception of phenomena as a «door to eternity», an invisible reality, a specific «sense of the mystery of things pregnant with an event» (Edouard Vuillard). The thesaurus of forms they possessed included signs of self-manifestation. But, although all of them have an increased attention to the synthesis of religions, mysticism, transchronological excursions, their models of life creation, as well as self-realization, have a number of differences in the ways of objectification of the spiritual. The sublime drama of the Nabis – «Language of Nabis», created by P. Sérusier, paraphernalia, clothes in the form of a felony, weekly rituals

in the Temple of Nabis on Boulevard Montparnasse, 25 – shows their commitment to the spiritualist model of the game. And the semi-humorous atmosphere of the «Order of the Spins» in the house of Voloshin in Koktebel, jokes and hoaxes of the owner tend to laugh culture. Voloshin claimed: «Everything that is not a game is not art». He relied on the reception of art as a game and life as art – the newly created world en variante locale by the artist, the conjurer of things. Together with the fraternity, which arose spontaneously every summer and spontaneously formed its own laws and rituals, the poet realized an improvisational model of the game, close to children's games.

In contrast to the pathos of the Les Nabis, Voloshin's game was a frontier against society and the then (1905-1924) Russian reality. If the theater of nabis in the manifestations of Art nouveau realized their goal to aestheticize space, then Voloshin's game, which became his lifestyle, led to the creation of a new person and new relationships. It contributed not only to the creative development of its members, but also to saving lives during the Bolshevik terror and famine. Late Voloshin, with his analysis of the Cainite civilization and the historiosophical conception of Russia, consistent with modern assessments of geopolitical realities, can be positioned as a seer who predicted the course of events for centuries to come.

Key words: *Nabi group, Maximilian Voloshin, French culture, symbolism, Art nouveau, spiritualistic model of the game, improvisational model of the game.*

Поетизація повсякденного набула особливо-го поширення перед I Світовою війною, в епоху Art nouveau, коли митці й мистецькі групи наче змагалися між собою в способах дешифрування феноменів видимого світу та створенні нового естетичного континууму. Представники тодішніх напрямів у літературі й мистецтві, котрі дистанціювалися від позитивістських пріоритетів, намагалися зробити доступною «магічну діаграму Божества» (Т. Карлейль), відточували здатність бачити вічне у буденному явищі, прозирати гармонію. Відтак ставили завдання гармонізувати простір предметами побуту, архітектурою, творами пластичних мистецтв, стилем поведінки.

Групу Набі й Максиміліана Волошина об'єднує спільна світоглядна платформа символізму, ставлення до мистецтва як гри і до життя як мистецтва. Ціннісні орієнтири вони мали поза межами світу «замкнутих граней», а речі у просторі-печері сприймали як довільний запис, піктограму буття істинного. Зрине підлягало декодуванню і символісти з їх переконаністю, що через форми й властивості та певне поєднання їх просвічує простір незримий, пропонували суспільству свій інструмент пізнання сфери метафізичного чи, як самі це називали, «абетку» розширеної рецепції світу. Письменники й художники на поч. ХХ ст. вміло оперували зоровими зв'язками і тим вдосконалювали у реципієнта нелінійний спосіб мислення: тоді ж почала формуватися нова рецептивна парадигма в бік візуальності. Бачити речі – означає певним чином мислити їх, писав Ортега-і-Гассет. І заки-

ду Ремі де Гурмона «Ми пізнаємо лише феномени й мислимо тільки видимі речі; істина в собі вислизає від нас, суть є недоступною» [6, с.14], митці протиставили нову зримість, ту, в якій зір напряму підпорядковується духу (Е. Кар'єр). Цю думку художників про значно ширші функції зору пізніше підтвердили феноменологія та сучасна нейрофізіологія.

Оскільки символісти плекали нову людину з новою свідомістю, то змінювали насамперед її ставлення до видимих речей: панестетизм, життя як фантазія сприяли цьому. Предтечі й творці Ар-нуово відмовлялися від великого абстрактного мистецтва на користь мистецтва-в-житті – його владу вважали потужнішою, ніж владу речей і художник мав стати теургом, «заклина-телем речей». Щоби викликати почуття, котрі, на думку Ш. Моріса, нівелюють час і простір, шукали стиків з предметами-феноменами. Одухотворити реальність за канонами мистецтва, сформувати креативного індивіда, «творчість якого, – писав Волошин, – є виправданням життя» – таким бачили тоді шлях культури, немислимий без імпровізації, гри, художнього перетворення реальності. Творчість-гра, життя як творчість і переТворення, творчість, котра є пізнанням і самопізнанням, творчість як місія – все це входило в коло характеристик людини й художника, визначене символістами.

Ставлення до життя як гри а la Пеладан чи дез'Есент було напрочуд ефектним у художників групи Набі – Поля Серюзьє, Моріса Дені, Едуара Вюйяра, П'єра Боннара, Поля Рансона, Фелікса Валлоттона, Йєна Веркаде, Арістиди

Майоля, Йозефа Ріпл-Ронаї та Максиміліана Волошина, який був світоглядно близьким до них і виказував їм немалу прихильність. Особисто знайомий з П. Серюзьє, М. Дені, А. Майолем, аналізував їхню творчість у статтях «Лист із Парижа. Салон Незалежних», «Лист із Парижа. Моріс Дені» (відповідно № 3 і № 12 «Терезів» за 1904 р.), «Про можливі шляхи скульптури» («Аполлон», № 5, 1913). Від них, власне від усієї французької культури, запозичив у якості персональної стратегії принцип гри й стверджував: «Мистецтво дорогоцінне лише настільки, наскільки воно є грою. Художники – це лише діти, котрі не розучились гратися. Генії – це ті, котрі зуміли не вирости. Усе, що не гра – не є мистецтвом» [3, с. 271].

Набіді обрали, умовно, спіритуалістичну модель гри, яку вели від свого старту (маніфест їх вийшов у 1890 р. в журналі «L'Art et critique»), коли домовилися, що будуть культивувати нове візіонерське мислення й нову мову мистецтва і до 1900-х. Під впливом Е. Шюре, його констатації «дух – єдина реальність. Матерія – лише його зовнішнє, мінливе, ефемерне вираження, його динамічний вияв у просторі й часі» [13, с. 19], вони прицільно розбудовували свою свідомість. Адже дійсність, ця нерозгадана абетка речей і феноменів, потребувала оптики духовного порядку. Професійний ріст, філософські диспути на захист позачасових істин зумовили їх послідовний бунт проти імпресіонізму й реалізму як правди «застенографованого» факту. Процес творчості вважали священнодійством: настроювали себе на певну духовну хвилю, навіть планували «постійно знаходитись у стані пророчої одержимості» (М. Дені). Та й слово «набі» (з гебрайської «пророк, одержимий», «той, що отримує сигнали з іншого світу») виказувало їх розуміння творчого процесу як метафізичного акту, здатного розчаклувати весь світ. Свою головну мету: передати містичне життя духу (Г. Монер) набіді втілювали і в мистецтві, і в побуті. Атрибутикою, стилем поведінки породжували атмосферу тайни, дива, чогось небуденного, й тим відкривали дорогу до синтезу нових духовних структур. Культивували в собі «відчуття тайни речей, вагітних подією» (метафора Вюйяра). Відтак з елементів повсякденності творили «мову» для пізнання транс-

цендентного і «лексикон», який дозволяв пізнати самих себе. Теоретик мистецтва М. Дені дав ключ: «форми й фарби – це знаки станів нашої душі». Судження стало точкою відліку для набідів: якщо видимі форми й емоції пов'язані, а кожне почуття й думка мають пластичну відповідність, своє втілення, то необхідно не лише простір полотна, а й власне щоденне тривання заповнити «правильними» речами-символами.

З сьогоденної точки зору такої максималізму може викликати іронію. Але гра була винятково серйозною: задля прориву за межі печери ці, дуже молоді, виученики академії Жуліана (на момент створення братства Дені було 18 років, найстаршому Рансону – аж 23) вели свою стратегію в перекодування свідомості, з усіма її зовнішніми атрибутами. Орієнтувалися на стиль і церемоніали таємних лож. Придумали свої ритуали й формули посвячення, імена, одяг. Між собою користувалися «мовою Набі», її створив П. Серюзьє на основі давньогрецької, арабської, гебрайської та власних піктограм. Листування супроводжували стандартною формулою в кінці кожної записки «У твоїй долоні моє слово і моя думка» («Dans ta paume mon mot et mon idée»), а щотижневі зібрання, які відбувалися за усталеним церемоніалом, проводили в Храмі Набі. Це була майстерня Поля Рансона у старовинному особняку на бульварі Монпарнас, 25 (його дружині Франс Рансон, власниці будинку, яка мала ім'я «Світло Храму» та була з усіма в приятельських стосунках, не дозволялося бути присутньою на зібраннях). Виглядали вельми колоритно. Кожен з пророків мав стилізований одяг у вигляді фелони – барва її обиралася індивідуально: лілова, червона, темно-синя. Зовні цей одяг, а його також оздоблювали персональним орнаментом, мало чим відрізнявся від облачення православного священника. Митець у розумінні набідів і мав бути священником, посередником між світами видимим і невидимим, та поширювати Євангеліє живопису. Імена присвоювали з підтекстами: Вюйяр був «Зуавом», швейцарець Валлоттон – «Іноземним Набі», «Набі Прекрасних ікон» іменували Моріса Дені, «Дуже Японським Набі» – Боннара, «Ще більше Японським, ніж японський Набі» – Рансона, а Поля Серюзьє

з його рудою бородою – «Вогнянобородим Набі».

Така атмосфера гри-трансформації, перетворення буденного у вічне, мала підґрунтям тотальний синтез: католицизм, релігії Сходу, древні ритуали. Набіди на своїх зустрічах використовували жезли, стилізовані під єгипетські, берил в якості магічного кристалу, а читання Кабали, книг ірландських гностиків, «Великих посвячених» (1889) Едуарда Шюре було частиною церемоніальних, закритих, спілкувань. Щоправда, паризька богема відвідувала Храм Набі і як відкритий культурний центр: тут відбувалися диспути, невеликі виставки, лялькові вистави, навіть весілля. Але назагал «пророки» винятково скрупульозно визначали свій стиль життя. Створили нову теорію живопису, а на основі сакральної геометрії бенедиктинців, їх фресок у монастирі Бейрон розробили методику «священних мір». Відкриття зробив Й. Веркаде, потім цю систему вдосконалили П. Серюзьє, М. Дені, Ж. Лакомб, П. Рансон [7, с. 170]. Теоретик символізму М. Дені працював над крупними релігійними композиціями (Ле Везіне, Венсенн), пізніше заснував Майстерні церковного мистецтва (1919); Веркаде став монахом, присвятивши себе релігійному розпису.

До початку 1900-х ваговита гра у пророків віджила своє, група поступово розпалася. Художники мали успіх, мали багато замовлень декоративно-прикладного характеру, також свою роль відіграла й різниця в індивідуальних стилях. У 1908 р. П. Рансон заснував Академію мистецтв, де викладали його друзі – Дені, Боннар, Майоль, Серюзьє, Валлотон, Тео ван Рейсельберг. Зокрема, Поль Серюзьє викладав тут власну теорію відповідностей і гармонії форм та кольорів у річищі естетики «священних мір» (у 1921 р. опублікував її як «Азбуку живопису») Академія жила вірою у велику місію мистецтва, в його здатність змінити людство через одуховлення матерії. Таку позицію набідів підтримували і найближчі їх приятелі – композитори К. Дебюссі, Е. Шоссон і К. Террас. Такі ідеалістичні орієнтири сприяли тому, що група «пророків» разом з іншими представниками Ар-нуово прокладала дорогу рафінованому естетизму побуту знаті й буржуа і тим врівноважувала засилля прагматизму, що його несла промислово-техніч-

на революція. Мистецтво-в-житті апелювало до позараціональних чинників, трансформувало реальність і людську свідомість, акцентуючи на духовно-гармонійному, змінюючи смаки й запити публіки в бік вишуканості (килими, афіші, плакати й етикетки, декоративні розписи плафонів театру на Єлісейських полях, будинків графа Кесслера у Веймарі, Е. Шоссона, С. Морозова групи Набі) якої прагнули й ширші кола суспільства.

І хоча представники *belle époque*, позиціонуючись на інтелектуальних естетів, творили елітарне мистецтво, котре «має священний характер» і є «недоступним для вульгарних ентузіастів» [11, с. 336], усе ж вони плекали думку про масштабну перспективу синтезу мистецтв та ремесел у майбутньому. Активована ними «спрага духовності» (Л. Рішар), як і утілений в різних іпостасях їх варіант одухотворення матерії, були настільки вагомими, що ностальгія за тією добою, прекрасним сном її моделей) не обминув і Макса Волошина. Якщо група як цілість існувала близько десяти років – після 1900-го вона поступово розпалася: надто різні творчі особистості становили її кістяк, – то ігрові тенденції доби в персональній життєтворчості поета й художника виявилися стійкішими. Вихований у матричному розчині французької культури Волошин, услід за набідами, заснував у людства «до великих війн», лише посилюватиметься в культурі.

Кінець гри:

1. Духовний ріст / «спрага духовності». Самореалізація. Популярність набідів і течії *Art nouveau* у Франції та за кордоном.

2. Перетворення простору: оформлення інтер'єрів, створення полотен, фресок, ужиткових предметів.

3. Академія Рансона (1908-1955).

Загальний модус естетичної гри доби символізму (братство Набі явило тільки одну з спорудженому за власним проектом будинку в Коктебелі імпровізоване братство. І не лише митців. Стихійно організований «Орден Обормотів» з його правилами й ритуалами, був дещо подібним до групи Набі. Члени його так само мали свої імена: Пра (від «праматір») іменували Олену Оттобальдівну, матір Волошина, прізвисько

Мудрець Горищний отримав інтелектуал-астроном Михайло Лямін, поетка Є. Дмитрієва стала Черубіною де Габріак, француз Жульєн відгукувався на ім'я Мсьє Карадаг; були Слідокопит, Dame de riq̄ue та інші герої; так само ставили спектаклі. Але правив тут не поглиблений містицизм, а дух епатажу, дитячої гри на дозвіллі. Група славилася бучними розіграшами, включно з літературними містифікаціями, а очільник її, наділений немалим акторським талантом, блискуче зображав Зевса, Пана, Посейдона etc.

Тривалий час, починаючи з 1906 р. і до 1932-го, коли господаря Дому Поета не стало, поза назвами й уставами кожного літа в його будинку жила як одне ціле велика спільнота гостей. Від кожного вимагалось тільки «радісне прийняття життя, любов до людей і привнесення своєї частини інтелектуального життя» [2, с. 791] у спонтанно сформоване товариство, що мало відсвіти Монмартру. Волошин, який до більшовицького терору «був радісною людиною, для Росії незвично радісною... дитинність, іскриста дитяча радість залишалися суттю, основою його особистості» [5, с. 104-105], подарував російському літературному бомонду атмосферу Латинського кварталу й Монпарнасу. Однак її сприймали не без настороженості, осуду, злослів'я, власне, як і постать самого Макса.

Волошинській моделі естетичної гри притаманна імпровізаційність, іскрометний гумор, – послідовності та серйозності Набі тут годі шукати. Українська натура оптиміста й жителюба (по лінії батька він із козацького роду Кириєнків-Волошиних) легко генерувала карколомні сюжети. Це дуже дратувало В. Брюсова, І. Еренбурга, О. Амфітеатрова – росіяни ніяк не могли відрізнити правду від фантазії. Але Волошин мав достойних учителів, не лише набідів. Французька традиція мистецтва-як-гри йому імпонувала назагал, він мав за зразок саморепрезентації таких метрів епатажу як Вільє де Ліль Адан (Волошин опублікував дві статті про нього у 1908 та 1912 й переклав драматичну поему «Аксель», відому як «Біблія символізму») чи Теофіль Готьє з його легендарним червоним жилетом у «битві за «Ернані»», копією середньовічних камзолів. Та насамперед Барбе д'Оревільї, котрий зі своєї особистості творив поему, обрамлену в дендизм. «Елегантна зухва-

лість» француза попросту заворожувала вільнолюбного українця, який генерував довкола себе поле сміхової культури, а в статті «Барбе д'Оревільї» (1908) описав усі його каптани, підбиті червоним оксамитом, «мереживні галстуки й манжети, як у мушкетерів», зсунутий на вухо «капелью з полями із червоного оксамиту», сюртук з вузько стягнутою талією, що падав широкою спідницею», удари тонкого хлиста по «золотому галуноу панталон» [3, с. 49]. Подібним «декором» епатував Париж і «маг» Жозефен Пеладан, котрий обрав для себе і своєї групи ассірійську символіку, ходив по вулицях то у фантастичному одязі, «родом» з древнього Сходу, то в камзолах з мереживами. Так само й Фернан Кнопф, організатор «Ордену Троянди й Хреста», який услід набідам та Пеладану створив персональну релігію в дусі політеїзму і весь стиль життя підчинив їй. Працював за мольбертом виключно в накресленому на підлозі колі, в ідеальній тиші, а в збудованому на поч. 1900-х за власним проектом будинку на рю де Кур в Брюсселі створив храм античного бога Гіпноса. У центрі храму розмістив копію однокрилої скульптури бога сну з Британського музею, датовану близько 350-200 рр. до н.е., вводив її у свої полотна.

Подібно до того, як у Європі митці моделювали побут, підбирали інтер'єри, предмети одягу в унісон з життям свого духу, Волошин творив *en variante locale* власний простір. Збудував для себе, «путника по вселенним», дім-корабель з майстернею, бібліотекою і – жест в бік Кнопфа, його бронзової голови Гіпноса, встановив у кабінеті копію голови єгипетської правительки Таїах (фрагмент фігури Тейї / Мутнеджмет з Берлінського музею, дружини фараона Хоремхеба; 1334-1306 рр. до н.е.), що символізувала зв'язок часів, не раз вводив її образ у поетичні твори. Писав у 1926: «Войди, мой гость, стряхни житейский прах / И плесень дум у моего порога / Со dna веков тебя приветит строго / Огромный лик царевны Таиах» [4, с. 263]. Така гра в міжчасову екзотику, яка йшла від Т. Готьє і його симпатій до пізнього Риму, Єгипту й продовжилася в транскронологічних сюжетах низки письменників поч. ХХ ст., – звичне для символізму явище. Як і захоплення японцями, що почалося від Гонкурів. Набіди й Волошин, який писав

акварелі в стилі Утамаро й Хокусаї, високо цінували японську графіку. В Домі поета зберігалася колекція японських гравюр, безліч речей у будинку були символами, що промовляли.

І хоча волошинський «театр» з його містифікаціями описані докладно, проте досі становить загадку лик самого Волошина. Він, який може слугувати зразком *Ното ludens* (людини, що грається), наче згубився серед безлічі іскрометних сюжетів, що їх так легко генерував, уміло керуючи ходом глядацького сприйняття. Адже власний вихід завжди перетворював у драматургію, де були важливими голос-реквізит-одежа. Задля публіки? Так. Але в першу чергу для себе. Отже, зробимо акцент на його саморепрезентації – грі в себе самого, яка мала оприявнити суть природи митця.

Варіанти самооприявнення Волошина в річичі драматургії набідів, Барбе, Пеладана прикметні синтезом трьох іпостасей його лику – Подорожній, Ремісник, Проповідник-пророк. Перша роль – пілігрима, неприкаяної душі, що перебуває у вічних мандрах, одна з центральних тем французьких малих символістів, була «матеріалізована» ним і в юнацьких подорожах, і у поїздках за маршрутом Париж – Петербург – Коктебель, і у вимушених пересуваннях після 1917 р. Візуально оформив цю роль в молодості як характерний типаж Латинського кварталу: «лев'яча грива волосся, плащ і широчезні поля капелюха» (М. Сабашникова). Український художник О. Якимченко зобразив його в червоному береті, зсунутому на вухо (1902). Коли ж перестав копіювати французів, моделював свій імідж поета, Зевса-Громовержця, Зевса в полиновому вінку згідно портрета польського скульптора Едварда Віттіга (1910). У зрілому віці позиціонував себе як ремісника, коваля строф. Усвідомлюючи, що «все явлення – / Знаки, / По которм ты вспоминаешь самого себя, / И волокно за волокном сбираешь / Ткань духа своего, разодранного миром» [4, с. 94], формував такий імідж, не зважаючи на осуд обивателів, остракізм російської інтелігенції чи пресинг радянської влади.

Оригінальну фактуру саморепрезентації зумовило волошинське критичне ставлення до сучасного одягу. Він визнавав услід за Сізераном, що костюм спотворює людину: «там, де тіло говорить: рельєф, глибина, хвиляста лінія, легка тінь,

м'яз, – там сюртук каже: прямокутник, циліндр» [3, с. 185]. Свою нелюбов до уніфікації індивідів, «закутих у футляр», Волошин перетворив у феєричну гру, де одноособово був і стилістом, і моделлю. Його колоритним образам можна присвятити цілу монографію. Декілька прикладів. Цветаєва малювала «голову Зевса на могутніх плечах, а на дрімучих, неймовірно завитих кучерях вузький полинний віночок, насущна необхідність, яку дурні приймали за стилізацію... Парусина, полин, сандалі – чи є щось більш чисте і вічне?» [5, с. 200]. Мандельштам в есе з циклу «Феодосія» (1923-1924) описував, як мешканці міста полишали усі справи, коли «Волошин з'являвся на щербатій феодосійській бруківці: шерстяні панчохи, плісові штани й оксамитова куртка – місто охоплювало якесь ніби античне розчулення, купці вибігали з крамничок...» [9]. Серед натовпу денікінських офіцерів, італійських і грецьких матросів він дуже вирізнявся, згадує Е. Міндлін, «сірим оксамитовим беретом на свавільному волоссі», костюмом «сірого оксамиту – куртка з відкладним коміром, короткі, до колін, штани – іспанський гранд в пенсне російського земського лікаря, з головою древнього грека» [5, с. 410-411].

Не тільки професора Кембриджа С. Карцевського вражав «суворий одяг дервішів, лев'яча голова з перетягнутим ремінцем хаосом кучерів і манери аристократа» [8, с. 87] (відмінність від суворо стилізованих облачень набідів очевидна), але й представників усіх станів у часи громадянської війни. На волошинську харизму однаково реагували денікінські генерали, перед якими поет клопотав про звільнення професора-археолога Никандра Маркса влітку 1919 р., і комісари, які пропонували йому посаду в Сімферопольському ЧК. Після 1917-го він експлуатував свій імідж – сандалії на дерев'яній підшві, полотняну довгу блузу, підв'язану мотузкою, ремінець у волоссі – для конкретних справ. Сучасний філософ К. Свасьян визнав: «образ поета-декадента став у пригоді Волошину як можливість і засіб торгу» [12, с. 692-693]. Одяг звільнював його від очікування в приймальнях і відкривав двері установ у часи червоного терору, коли рятував від смерті багатьох, занесених у «розстрільні списки». Його спілкування з депутатом Думи В. Пуришкевичем у каюті теплоходу «Мрія» чи командармом І. Кожевниковим у

ресторані поїзда симптоматичні й не позбавлені артистичної безпосередності.

Оскільки гру Волошин сприймав як технологію занурення в інтегрований континуум пам'яті та докладно говорив про це в есе «Одкровення дитячих ігор» («Золоте руно», 1907), то й «спогад про себе» оприявнював у єдино можливих формах. На противагу набідам, йому була притаманна невимушена гра, котра становить самий сенс дитинства і пов'язана з почуттям повноти буття, яке переживає дитина («діти живуть повніше, зосередженіше й трагічніше, ніж дорослі» [3, с. 494]). Причому Волошин не пропонував дистанціюватися від реальності й зануритися у світ «священного» мистецтва, а вважав, що мистецтво мусить якнайширше увійти в реальність: як щира розумна гра мистецтво зможе вплинути на абсурдні закони, за якими живе суспільство, зможе нейтралізувати раціонально придуману людьми тюрму для людського духу. Відтак рольова поведінка поета, слугуючи процесу самопізнання, була однією з форм його взаємодії з соціумом. І зустрічала в інтелігентних людей повне розуміння.

Зсередини Волошин відчував себе трудівником – «кузнецом упорных слов», «чеканщиком монет», «гранильщиком камней». Присутній у автопортретах 1917-1924 рр. чи на одному з останніх фото 1932 року налобний ремінець, знак приналежності до цеху ремісників, цілком відповідав його духу. Але був ще один мало акцентований варіант гри – гра в поеталітописця, пророка, котру бачили одиниці. Так у очах мистецтвознавця Еріка Голлербаха він поставав як понтифік – язичницький «Pontifex maximus»; було щось у ньому від жерців, щось античне, щось від посла великої держави» [5, с. 501]. Голлербах завжди підкреслював благородство й одухотвореність лику поета: «з першого погляду на нього не залишалось ніяких сумнівів у значимості цього чоловіка, у його духовному аристократизмі..., аристократичного навіть у зовнішньому світському сенсі цього слова» [5, с. 502]. Інші, відзначаючи манери, ходу, «крок крупний, точний і впевнений», порівнювали його з єпископом: «Так переставляє патерицю рука єпископа, одягнутого в парчеві шати, під час короткого шляху від престолу через царські врата на амвон для благословення молільників»

[5, с. 601-602]. Така рецепція мала підставу. Хоча Волошин відмежовувався від понтифіка, язичницького чи християнського, і писав у 1905 р. до М. Сабашникової на її припущення: «священником християнським і православним я не можу бути... Для священства треба глибоко прийняти всю догматичну основу. А нема нічого більш чужого моєму пізнанню, аніж догматика», відтак визначив себе: «Якби ти мене спитала, ким би я хотів бути, – я би надав перевагу пророку, хоча б проповідникові» [1, с. 530]. Саме такий образ присутній у низці його поезій.

Поza божественним антуражем *belle époque* у гіпотипозисах-автопортретах цей неперевершений майстер соціальної гри («я верю в жизнь, и в сон, и в правду, и в игру») являє свою особистість-призначення-долю. Поет проповідує гуманістичні істини, але люди його проганяють, побивають камінням: їм не потрібна правда. Він, хто «глазами в глаза вникал», відчуває «грязи едкий вкус и камня подлого укуса», а окрім «враждебных ропотов молвы» чує «прохожих свист и смех детей» [4, с.60]; реальні факти – «репінська історія», пацифістські заяви Волошина у часи воєнної істерії в Росії, зумовили його остракізм інтелігенцією. Адресати не чують того, хто «весь – внимающее ухо» й він, «поет-оракул», чий «пыльный пурпур был в лоскутках», живе «на людных перепутьях, / В толпе базарных площадей», віщує народу тайни глибин та майбутні муки тривалих агоній. Цей лик поета-пілігрима, провидця, гуманіста, далекого від світських та літературних кіл, реалізувався повною мірою в часи усобиць. Волошин «напророчив» у вірші 1913-го року і себе, запліюженого, і своє лахміття, і багатолюдні стики доріг. Виснажений пересуванням різними містами «у справі Маркса» – Керч, Катеринодар, Ростов-на-Дону, Новочеркаськ, знову Катеринодар, а до того були Сімферополь і Одеса, – зізнавався, що надто втомився «від цього бездомного життя по людях» [8, с. 80]. Знаючи: «Бездомный долгий путь назначен мне судьбой», приймав призначене. Образ подорожнього, на кшталт Сіддхартхи Гаутами, є органічним Волошину з молодих років: «Изгнанники, скитальцы и поэты» – з цього племені родом його дух. Той, що колись належав до знаті (у Древніх Греції та Римі одяг пурпурового кольору мали право носити ари-

тократи; у країнах з традиціями буддизму – особи високого духовного сану), долучився правди, пізнає живі токи життя. Душа його сповнена співчуттям до людей і печаллю мудрості.

Перекоаний, що художники, очі людства, ведуть усіх по темній пустелі, наповненій міражами й привидами, Волошин володів рідкісною відвагою і безкомпромісністю. Міг бути Зевсом, волхвом, тореадором, Посейдоном: грав ці ролі з дитячою безпосередністю. Але основні реквізити його гри «у себе» не змінювались багато років, включно з патерицею, оскільки вважав, що справжній поет як дослідник нового мусить іти неторованими шляхами: «Жизнь – бесконечное познание / Бери свой посох и иди». На тлі не менш яскравої гри Е. Мейсхольда, який спершу обрав маску комедії дель арте доктора Дапертутто, а потім змінював лице й поведінку відповідно до політичних обставин (у костюмі П'єро він на портреті М. Ульянова в 1908 р., у фесці й робочій блузі на полотні О. Головіна в 1917, у червоноармійській кепці й потертій гімнастюрці на фото 1920-х, у тих же роках він – у френчі й чоботях, затим в комісарській шкірянці, а на портреті 1938 р. пензля П. Кончаловського – напівлежить на перських килимах у елегантному костюмі-трійці), волошинська гра постає як засіб самооприявлення та пізнання власного «я», де ті чи інші реквізити, включно з одягом, служать візуалізації духу. Усією життєтворчістю, в якій значне місце займала гра-імпровізація вкупі з «декором», Волошин виплавив свій Лик – Поета-ремісника і Пророка-проповідника. Водночас, апробована у кокетельських спільнотах різних років, його імпровізаційна модель гри сприяла творчому розвитку її учасників. На протигагу набідам, котрі в результаті езотеричної гри естетизували простір, вносили зміни в матеріальні структури, він реалізував мету театральної утопії доби – створення нової людини й нових стосунків.

Кінець гри:

Самопізнання, самореалізація; реконструкція лику в річищі self-made-man.

Моделювання нової людини й нових стосунків.

Гуманістична місія в добу соціальних конфліктів; порятунок життів.

Культурний центр Дім Поета, «невидимий сяючий мозаїкою храм» (А. Бєлий)

У підсумку. Гра в Набі тривала менше 10 років, Ж. Пеладан відмовився від епате ле буржуа після одруження, надалі Перша Світова повністю переформатувала ігрові тенденції в культурі. Волошин, «верный латинскому духу и строю, / Сводам Сорбонны и умным садам», продовжив гру, яка стала стилем життя і яка, без сумніву, врятувала його, його оточення, десятки (якщо не сотні) життів у часи більшовицького терору й голоду.

Театр набідів у розгорнутій ними спіритуалістичній моделі гри наблизив їхню мету облагородити повсякденне, внести в нього красу. Нєстихаюча популярність Ар-нуово вичерпно це ілюструє. Тема ж пророків включно з видуманими ритуалами в Храмї Набі закрилася сама собою: оформлюючи інтер'єри для заможних буржуа, створюючи розкішні предмети вжитку, набіди обуржуазилися, їхні прориви в метафізичне втратили свою гостроту. Отже, конформізм, більшою чи меншою мірою.

Волошинський персональний театр залишився до кінця фрндерством. Той самий смак до епатажу, містифікацій, що й у всіх символістів, але імпровізаційну модель гри цього абсолютного індивідуаліста корегували фактори соціуму й російської реальності. Яку сприймав як плід бездарної уяви, як вселенський обман, де все вивернуто навиворіт, а брєхня церкви, державного апарату, політичних партій вселяє більшу відра́зу, ніж тотальна погоня всіх і вся за чистоганом. Гра Волошина була протистоянням одного проти всіх, бунтом проти примітивізму масової свідомості. З певних позицій алгоритм цієї гри можна вважати антидотом (протиотрутою) знеособленню людини в «єру мас», яку передбачив Гюстав Лебон, коли говорив у кінці XIX ст. про прихід царства натовпу, превалювання стадних моделей поведінки, диктат посередності, що ведуть до занепаду культури. На відміну від патетичної драматургії набідів, які в зрілому віці були затребувані в прикладному мистецтві й уже не претендували бути «пророками», пізнього Волошина з його аналізом цивілізації каїнітів та сформульованою в 1917-1924 рр. історіософською концепцією Росії, суголосних сучасним оцінкам геополітичних реалій, можна позиціонувати як провидця і пророка, котрий передбачив хід подій на століття вперед.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гурмон, Р. (2013). *Книга масок*. Москва: Водолей.
2. Крючкова, В. (1984). *Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900*. Москва: Изобразительное искусство.
3. Купченко, В. (2007). *Творчество и дни Максимилиана Волошина: летопись жизни и творчества*. Санкт-Петербург: Алетейя.
4. Мандельштам, О. (1925). *Шум времени – Что есть Истина?* Режим доступа <https://istina.russianalbion.com/ru/chto-est-istina--57-iyun-2019/djulian-barns-shum-vremeni>
5. *Воспоминания о Максимилиане Волошине. (1990)*. Москва: Советский писатель.
6. Мерло-Понти, М. (1992), *Око и дух* Москва: Искусство.
7. Ричард, Л. (1998). Эпоха символизма. *Энциклопедия символизма: Живопись, графика и*

скульптура. Литература. Музыка. Москва: Республика.

8. Шуре, Э. (2000), *Великие посвященные. Исследование тайной истории религий*. Москва: Сфера.
9. Свасьян, К. (2017), М.А. Волошин: Pro et Contra, *Антология ЦСО*.
10. Волошин, М. (1988), *Лику творчества*. Ленинград: Наука.
11. Волошин, М. Стихи. *Статьи. Воспоминания современников*. Москва: Правда.
12. Волошин, М. (n.d.). *Собрание сочинений*. Москва: Эллис Лак.
13. Волошин, М. (n.d.). *Собрание сочинений*. Vol. 11: Переписка с Маргаритой Сабашниковой. Книга первая. 1903–1905. Москва: Эллис Лак.

REFERENCES

1. Gurmon, R. (2013). *Kniga masok*. Moskva: Vodoley.
2. Kryuchkova, V. (1984). *Simvolizm v izobrazitel'nom iskusstve: Frantsiya i Bel'giya, 1870–1900*. Moskva: Izobrazitel'noye iskusstvo.
3. Kupchenko, V. (2007). *Tvorchestvo i dni Maksimiliana Voloshina: letopis' zhizni i tvorchestva*. Sankt-Peterburg: Aleteyya.
4. Mandel'shtam, O. (1925). *Shum vremeni - Chto yest' Istina?* <https://istina.russianalbion.com/ru/chto-est-istina--57-iyun-2019/djulian-barns-shum-vremeni>
5. *Vospominaniya o Maksimiliane Voloshine. (1990)*. Moskva: Sovetskiy pisatel'.
6. Merlo-Ponti, M. (1992), *Oko i dukh* (s. 64) Moskva: Iskusstvo.

7. Richard, L. (1998). Epokha simvolizma. *Entsiklopediya simvolizma: Zhivopis', grafika i skul'ptura. Literatura. Muzyka*. Moskva: Respublika.
8. Shure, E. (2000), *Velikiye posvyashchennyye. Issledovaniye taynoy istorii religiy*. Moskva: Sfera.
9. Svas'yan, K. (2017), *M.A. Voloshin: Pro et Contra, Antologiya TSSO*.
10. Voloshin, M. (1988), *Liki tvorchestva*. Leningrad: Nauka.
11. Voloshin, M. Stikhi. *Stat'i. Vospominaniya sovremennikov*. Moskva: Pravda.
12. Voloshin, M. (n.d.), *Sobraniye sochineniy*. Moskva: Ellis Lak.
13. Voloshin, M. (n.d.). *Sobraniye sochineniy*. Vol. 11: Perepiska s Margaritoy Sabashnikovoy. Kniga pervaya. 1903–1905. Moskva: Ellis Lak.