

Literaturoznawstwo

Nel Bielniak

Uniwersytet Zielonogórski

„Płótno, piolun, sandały...”. Maksymilian Wołoszyn we wspomnieniach

Maksymilian Wołoszyn (właśc. Kirijenko-Wołoszyn), rosyjski poeta, publicysta i malarz, a także tłumacz, krytyk literacki i krytyk sztuki, funkcjonuje w powszechnej świadomości jako piewca Kimerii. Tak bowiem autor cyklu liryków miłosnych *Amori Amara Sacrum*, odwołując się do historii starożytnej, nazywał wschodnią połąć umiłowanego Krymu, ciągnącą się od Sudaka do Cieśniny Kerczeńskiej. Okolice Koktebela, w którym artysta wybudował na pustkowiu dom według własnego projektu, zostały przez niego uwiecznione w malarskiej w swym artystycznym wyrazie liryce pejzażowej zebranej w dwa cykle: *Kimeryjski zmierzch* (*Киммерийские сумерки*, 1907–1909) oraz *Kimeryjska wiosna* (*Киммерийская весна*, 1910–1926). Swoistym dopełnieniem poetyckiego obrazu krymskiej przyrody były przesyczone lirycznym pierwiastkiem akwarele rosyjskiego twórcy. Jak konstatuje Olga Filippowa:

(...) немаловажной заслугой Волошина было художественное – и в стихах, и в живописи – открытие утонченно-зорким глазом художника Киммерии. Киммерийские пейзажи, которые он создавал ежедневно (по две-три акварели в течение почти двадцати лет), как бы посвящены одной теме [Филлипова 2014, 148].

Szerokie horyzonty myślowe, erudycja i kultura osobista nie uchroniły M. Wołoszyna od przejawów niechęci czy wręcz wrogości ze strony środowisk twórczych. Kontrowersje budziły zarówno jego niecodzienny sposób bycia i ubierania się, jak i zaskakujące, postrzegane przez współczesnych jako obrazoburcze, poglądy. Przykładem może być wystąpienie Maksymiliana Wołoszyna przeciwko Ilji Riepinowi, którym zraził do siebie duże grono artystów¹. Marina Cwietajewa, podkreślając

¹ Abram Bałaszow, młody ikonopisec cierpiący na zaburzenia psychiczne, 16 stycznia 1913 r. pościł nożem obraz Ilji Riepina *Car Iwan Groźny i jego syn Iwan 16 listopada 1581 roku* (*Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года*, 1885), wystawiony w Galerii Trietiakowski. Stary mistrz obwiniał o to, co się zdarzyło, przedstawiciele nowej sztuki, zwłaszcza członków ugrupowania „Walec Karowy”. M. Wołoszyn, choć niezwiązany z tą grupą, uznał, że jako reprezentant nowej sztuki, powinien publicznie odpowiedzieć na zarzuty I. Riepina. Całe zajście opisał w książce *O Riepinie* (*О Репине*, 1913), której fragment pt. *Репинская история* został zamieszczony w opublikowanym w 1990 r.

szczerłość i autentyczność cechującą jej zdaniem Maksymiliana Wołoszyna, tak wspomina w utworze *Żywe o żywym* (*Живое о живом*, 1932)² spotkanie mistrza realizmu z krymskim akwarelistą:

Всякую занесенную для удара руку он, изумлением своим, превращал в опущенную, а бывало и протянутую. Так он в одно мгновение ока разоружил злопыхавшего на него старика Репина, отошедшего от него со словами: „Такой образованный и приятный господин – удивительно, что он не любит моего Иоанна Грозного!” [Цветаева 2006, 232].

Natomiast Boris Sadowskiej (właśc. Sadowski) nader zjadliwie ocenia zaistniałą sytuację:

Когда шальным ножом психопата исполосована была картина Репина „Смерть царевича Ивана”, все искренне огорчились; один Волошин пришел в восторг. В специальной брошюре доказывал он, что Репин сам виноват: не надо было изображать на картине так много крови; художник получил заслуженное возмездие: кровь за кровь [Садовской 1990, 146].

Dom M. Wołoszyna ze względu na zwyczaje domowników i niepospolitych gości szybko obrósł legendą. Bywało, że w ciągu lata odwiedzało go ponad trzysta osób, dlatego z roku na rok artysta dobudowywał nowe pomieszczenia, dzięki czemu jego siedziba wyróżniała się osobliwym stylem. Jednakże o wyjątkowości koktebelkiego domostwa decydowała nie tyle nieszablonowa architektonika, ile

zbiorze poświęconych mu wspomnień: „В лекции своей я не касался репинского искусства и его исторической роли вообще. Эта тема слишком большая и общая. Для нее нужна книга, а не лекция. Я говорил только о его картине *Иоанн Грозный и его сын*. Я выяснял, почему в ней самой таятся саморазрушительные силы и почему не Балашов виноват перед Репиным, а Репин перед Балашовым. Читатель найдет в тексте лекции мое толкование реализма и натурализма и, главным образом, выяснение роли Ужасного в искусстве. Узнав перед началом лекции, что Репин находится в аудитории, я счел своим долгом подойти, представиться ему, поблагодарить за то, что он сделал мне честь прийти выслушать мой ответ и мои обвинения против его картины лично, и предупредить, что они будут жестоки, но корректны. Последнее было исполнено, как всякий может убедиться из текста моей статьи. Отвечая мне, Репин имел бестактность заключить свою речь словами: «Балашов – дурак, и такого дурака, конечно, легко подкупить». Как можно было ожидать, и мои слова, и все, происходившее на диспуте, было извращено газетами” [Воспоминания о Максимилиане Волошине 1990, 294–295].

² Przynależność gatunkowa utworu *Żywe o żywym* budzi wiele kontrowersji. Zbigniew Maciejewski wyraża pogląd, że ewoluująca w stronę wypowiedzi lirycznej Cwietajewowska proza wspomnieniowa o poetach niesłusznie uznawana jest za przykład prozy biograficznej. Na takie klasyfikowanie tych utworów wskazuje używanie przez badaczy terminów, takich jak: „portret literacki”, „charakterystyka”, „szkie”, a także „reminiscencja” i „etiuda”, które są mniej sprecyzowane genologicznie. Z. Maciejewski podkreśla autobiograficzny charakter tych utworów, które umownie określa mianem „wspomnień o poetach”. Jego zdaniem utwory te zawierają więcej elementów przybliżających i charakteryzujących postać samej autorki niżli poetów, którym zostały poświęcone [Maciejewski 1982, 56, 98].

bogate życie duchowe gospodarzy i bywalców. Dzięki M. Wołoszynowi w zapomnianej tatarskiej osadzie bujnie rozwijała się rosyjska kultura duchowa początku XX stulecia. Czytano dopiero co powstałe własne utwory, dyskutowano o nowych publikacjach, wymieniano się doświadczeniami i twórczymi ideami, przygotowywano amatorskie spektakle kostiumowe, urozmaicane tańcami i pieśniami. Na liczne grono odwiedzających Koktebel składał się bez mała cały ówczesny kwiat rosyjskiej inteligencji, a także wybitnych zagranicznych gości, reprezentujących nierzadko całkowicie odmienne przekonania. U Maksymiliana Wołoszyna bywali bowiem artyści pióra: Konstantin Balmont, Walerij Briusow, Andriej Biełyj, Iwan Bunin, Marina Cwietajewa, Anton Czechow, Ilja Erenburg, Maksim Gorki, Nikołaj Gumilow, Wiaczesław Iwanow, Osip Mandelsztam, Aleksiej Tołstoj, Wikientij Wieriesajew oraz Émile Verhaeren. Spośród malarzy wymienić można następujące nazwiska: Abram Archipow, Aleksandr Benois, Konstantin Bogajewski, Jewgenij Lanceray, Anna Ostroumowa-Lebiediewa, Kuźma Pietrow-Wodkin, Wasilij Polenow oraz Pablo Picasso. Listę tę można poszerzyć o renomowanych historyków sztuki (Aleksandr Gabriczewski, Erich Gollerbach, Aleksiej Sidorow), wybitnych filozofów (Nikołaj Bierdajew), śpiewaków (Fiodor Szalapin) i tancerzy (Isadora Duncan) [Баевский 2003, 64; Разумовска, Петрова 2015, 299; Филиппова 2014, 147–148].

M. Wołoszyn bez wątpienia wywierał silne wrażenie na swoim otoczeniu, niekiedy pozytywne, niekiedy negatywne, nikt jednak nie pozostawał obojętny, stąd tak bogata literatura wspomnieniowa. Wiele spomiedzy przywołanych tu osób upamiętniło go w swoich zapiskach [zob. *Воспоминания о Максимилиане Волошине* 1990]. Niektóre wypowiedzi współczesnych skoncentrowane były na jak najdokładniejszym przedstawieniu realiów, w innych zaś, jak np. w cytowanym tu szkicu M. Cwietajewej, dominuje subiektywne, nierzadko zmitologizowane podejście. Niezależnie jednak od zamierzeń poszczególnych memuarystów, każdy z nich postrzegał M. Wołoszyna inaczej, każdy dostrzegał w nim inny fragment skomplikowanej natury. Jedni zatrzymywali się na tym, co powierzchowne, maskaradowe, ekstrawaganckie (taką postawę reprezentuje B. Sadowskoj). Inni starali się wnikać w głąb bogatego, nietuzinkowego wnętrza. Ze względu na heterogeniczność opinii wskazane wydaje się prześledzenie i skonfrontowanie bodaj kilku refleksji z tego wielogłosu. Dlatego też za podstawę naszych rozważań posłużą uwagi Mariny Cwietajewej, Borisa Sadowskoja oraz Iwana Bunina, Jewgienii Gercyk i Nadieždy Teffi.

Tym, co najpierw zwracało uwagę przy spotkaniu z M. Wołoszynem, był – co zrozumiałe – jego wygląd zewnętrzny i ubiór. M. Cwietajewa zachowała w pamięci taki oto obraz przyjaciela:

Пишу и вижу: голова Зевеса на могучих плечах, а на дремучих, невероятного завива кудрях, узенький полынный веночек, насущная необходимость, принимаемая дураками за стилизацию, ровно как его белый парусиновый балахон, о котором так долго и жарко спорили (особенно дамы), есть ли или нет под ними штаны [Цветаева 2006, 198].

Z takim wyobrażeniem poety korespondują poniekąd słowa J. Gercyk, która również podkreśla zamiłowanie M. Wołoszyna do ubierania się w proste, niekrępujące ruchów stroje, ułatwiające wielokilometrowe wędrówki po krymskich wzniesieniach i wybrzeżu. Widzi w tym, podobnie jak autorka *Albumu wieczornego*, przejaw naturalności i swobody. Płócienna, przewiązana w pasie koszula, sandały i powróśło z piołunu na włosach były bowiem swego rodzaju emblematem spontanicznego i prostolinijnego życia w Koktebelu. Rosyjska tłumaczka wskazuje ponadto na inny utrwalony w pamięci współczesnych wizerunek poety:

Нам с сестрой с первых же дней довелось узнать Волошина не таким, каким запомнили, зарисовали его другие современники: в цилиндре, на который глаза петербургская улица, сеющая по литературным салонам свои парадоксы, нет – проще, тише, очеловеченной любовной болью [Герцык 1993, 226].

W owej „mitologicznej, baśniowo-legendowej «teksturze» postaci Wołoszyna” [Maciejewski 1982, 110] wykreowanej przez M. Cwietajewą pierwszy rosyjski noblista widzi przede wszystkim bufonadę. Początkowe spotkania z autorem *Oblicz twórczości*, który był już wówczas współpracownikiem czasopism „Wiesy” i „Zołotoje Runo”, zapisały się w pamięci I. Bunina w następujący sposób:

Уже и тогда очень тщательно „сделана” была его наружность, манера держаться, разговаривать, читать. Он был невысок ростом, очень плотен, с широкими и прямыми плечами, с маленькими руками и ногами, с короткой шеей, с большой головой, темно-рус, кудряв и бородат: из всего этого он, невзирая на пенсне, ловко сделал нечто довольно живописное на манер русского мужика и античного грека, что-то бычьё и вместе с тем круторогого-баранье. Пожив в Париже, среди мансардных поэтов и художников, он носил широкополую черную шляпу, бархатную куртку и накидку (...) [Бунин 2006, IX, 127].

Natomiast B. Sadowskiej w typowy dla siebie sardoniczny sposób przyrównuje, by użyć jego określenia, komiczną postać M. Wołoszyna do sztucznie hodowanych karłów:

Ребенка заделывали в фарфоровый бочонок с отверстием внизу – и так держали несколько лет; потом бочонок разбивался, из фарфоровых обломков с трудом вылезал неестественно толстый, низенький уродец на тонких ножках.

Если такому карлику придать голову Зевса с кудрями и пышной бородой, получится Макс Волошин [Садовской 1990, 145].

W dalszej części wypowiedzi B. Sadowskiej wskazuje także na wyróżniki stroju Wołoszyna, takie jak: binokle, płaszcz z peleryną i pluszowy cylinder.

Nieprzypadkowo zostały tu przytoczone dłuższe wyimki traktujące o wyglądzie autora *Kimeryjskiej wiosny*. Na przełomie XIX i XX wieku strój artysty był bowiem częścią jego istoty. Wszystkie składowe wyglądu zewnętrznego (ubiór, odpowiednio wystylizowana fryzura i zarost, szeroki wachlarz wystudiuowanych gestów, trafnie dobrane rekwizyty) konstituowały system znaków i były ważnym źródłem wiedzy o twórcy, miały ponadto znaczenie autokreacyjne i autoanalityczne. W ówczesnej rosyjskiej kulturowej przestrzeni ubiorów wyraźnie zaznaczyły się różne wpływy: moda na estetyzm w wyglądzie, moda na antyk, Orient czy rodzimą kulturę ludową (taki strój utożsamiano nierzadko pojęciem antymody lub ekstrawagancji). Kreacje twórców wpisywały się w dwa warianty estetyki modernizmu, w tzw. tworzenie życiem oraz teatralizację/karnawalizację życia, co związane było z grą w maskaradę i przywdzianiem przez artystów kostiumu [Bobilewicz 2006, 43–56].

M. Wołoszyn był jednym z tych twórców, którzy najczęściej przebierali się, aby przez strój zmieniać swój wizerunek w zależności od okoliczności, otoczenia czy przestrzeni geograficznej. Inaczej ubierał się w Koktebelu, inaczej podczas pobytów w Moskwie, Petersburgu bądź w czasie wyjazdów za granicę. O tym, że jego ubiór był częścią świadomej kreacji, świadczą słowa Grażyny Bobilewicz, która przekonuje, iż „bezpłciowy” strój Maksymiliana Wołoszyna (przepasana płócienna koszula) wpisuje się w szeroko omawianą na przełomie wieków ideę androgynii, jako idealnego połączenia w człowieku pierwiastków żeńskiego i męskiego. Natomiast eksponowana przez poetę nagość torsu, rąk i nóg (nagość-wyzwanie) wraz z długimi, mocno kręconymi włosami harmonizuje z modelem modnego w Rosji styku stuleci symbolistycznego Erosa. Niesztaampowość ubioru, który przyjmuje formę stroju „obcego” w stosunku do oficjalnego stroju artysty, prowokowała postawy krytyczne, prześmiewcze, niezyczliwe, co ciekawe, tylko ze strony mężczyzn [Bobilewicz 2006, 51–52]³.

³ Warto tu przytoczyć dłuższy wyimek z rozważań G. Bobilewicz, w którym badaczka poddaje wnikliwej analizie zasygnalizowany przez nas w tytule wizerunek M. Wołoszyna widzianego oczami M. Cwietajewej. „Na tego ostatniego (Greka – N.B.) stylizuje się poeta i malarz – Maksymilian

Osobowość M. Wołoszyna także wzbudzała zainteresowanie kolegów po piórze, którzy pozostawili mnóstwo rozbieżnych wypowiedzi. I tym razem nieprzychylnie, ironiczne opinie zarezerwowane były dla mężczyzn. B. Sadowskiej podkreśla wrodzoną ograniczoność, naiwność i groteskowość autora *Pokoju brzeskiego*. Po czym dodaje: „Волошину, к счастью для него, не дано сознавать своего комизма: он искренно доволен собой и даже счастлив. Оттого дружить с ним легко: человек он покладистый и добрый” [Садовой 1990, 146]. I. Bunin z kolei krytycznie oceniał sposób bycia M. Wołoszyna. Widział w nim bowiem imitowanie staroświeckiej francuskiej uprzejmości, ożywienia, śmiesznej wytworności oraz pretensjonalności. Jednakże skłonność ku takiemu zachowaniu leżała zdaniem I. Bunina w samej naturze M. Wołoszyna. Podobnie jak nadmierne skupienie na sobie: „Как всегда, говорит без умолку, затрагивая множество самых разных тем, только делая вид, что интересуется собеседником” [Бунин 2006, IX, 131].

Natomiast M. Cwietajewa i J. Gercyk akcentują w swych wspomnieniach o M. Wołoszynie jego niezwykłą umiejętność słuchania, wnikliwego zgłębiania słów interlokutora, pełnego oddania drugiej osobie oraz całkowitej akceptacji i poszanowania jej inności, a także szczodrości przejawiającej się w chęci dzielenia się ze znajomymi tym, co go w danym momencie najbardziej zajmowało, jak też dzielenia się przyjaciółmi. Jedną z życiowych misji M. Wołoszyna było bowiem kojarzenie ze sobą swoich przyjaciół, nawet jeśli ich później przez to tracił. Inną zaś – pomoc młodym kobietom stawiającym swe pierwsze kroki na niwie literackiej.

Wołoszyn, który najchętniej chodzi w lekkich, przewiewnych sandałach, mocowanych na stopach rzemieniami, niekiedy boso. Bujne, kręcone włosy podtrzymuje opaskami, między innymi z piołunu, kawałka materiału lub rzemienia. Gęsty zarost, w którym gustuje, ma mu dodawać powagi. Na potężnie zbudowane ciało nakłada długą lub krótką płócienną koszulę/worek, uszytą chałupniczym sposobem, z całości materiału lub z kawałków zszytych po bokach. Koszula/worek ma kształt prostokąta z otworami na szyję i ramiona. Dekolt może mieć różne wykończenia, na przykład charakterystyczne dla rosyjskiej koszuli rozcięcie, tyle że umieszczone na środku. Całość przepasana jest paskiem lub rzemieniem tak, że powyżej linii talii tworzy się wałek z fałd. To odzienie ma przypominać grecki chiton/chlamidę – strój noszony zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety. Dołączony do niego rekvizyt – kij pastuszy – czyni poetę wędrującym rapsodem z czasów Homera. Na wzór starożytnych na bardziej uroczyste okazje, jak spotkania w towarzystwie pięknych poetek, Wołoszyn wkłada barwny chiton sięgający do stóp (pomarańczowy lub liliowy – ten jest już mocno wypłowiały). Na co dzień nosi krótszy – do kolan, niekiedy ma on formę chałata; jest mocno postrzępiony na dole, przewiązany powrozem. W środowisku artystycznym strój ten interpretuje się na wszystkie możliwe sposoby. Jedni widzą w nim odwołanie się do mody na antyk, jaka panuje w kręgach twórczych, co przejawia się w kolekcjonowaniu przedmiotów, urządzaniu wnętrz i w strojach zarówno damskich, jak i męskich. Inni interpretują chiton poety w kategoriach brudny/miejski/przypadkowy/modny – czysty/funkcjonalny/estetyczny. Płótno żaglowe, wianek z piołunu, sandały kojarzą się z tym, co czyste/zmienne i niezienne/wieczne. W wyborze swojego ubrania artysta ma być człowiekiem wolnym. Może zatem przedkładać czyste, coś, co łatwo się pierze i często można zmieniać, ale co w swoich wartościach jest niezienne (sandały, piołun) nad to, co brudne/miejskie i przypadkowe/modne, jak standardowe ubranie ówczesnego artysty” [Bobilewicz 2006, 51].

Tak zaczęła się m.in. jego wieloletnia przyjaźń z autorką *Ariadny* i poetką Adelajdą Gercyk, siostrą Jewgienii:

Но Волошин умел и слушать. Вникал в каждую строчку стихов Аделаиды, с интересом вчитывался в детские воспоминания ее, углубляя, обобщая то, что она едва намечала. Между ними возникла дружба или подобие ее, не требовавшая и не тревожащая. В те годы, когда ее наболевшей душе были тяжелы почти все прикосновения, Макс Волошин был ей легок: с ним не нужно рядиться напоказ в сложные чувства, с ним можно быть никакой. А он, обычно такой объективный, не занятый собою, чуждый капризов настроений, ей одной, Аделаиде, раскрывался в своей внутренней немощи, запутанности [Герцык 1993, 227].

Wskazane przez memuarystyki cechy M. Wołoszyna wraz z jego skłonnością do teatralizacji życia i maskarady oraz chęcią zadrwienia z literackiego snobizmu charakteryzującego współczesne mu kręgi artystyczne legły u podstaw jednej z najgłośniejszych mistyfikacji literackich. Gdy skupieni wokół „Apołłona” twórcy nie docenili talentu początkującej skromnej i nieurodziwej poetki Jelizawiey Dmitriewej właśnie, jak przekonują Marina Cwietajewa i Jewgienia Gercyk, ze względu na jej nieatrakcyjną aparycję, Maksymilian Wołoszyn powołał do życia tajemniczą poetkę Cherubinę de Gabriack. Niedostępna, pochodząca jakoby z wyższych sfer cudzoziemka, katoliczka zachwyciła bywalców redakcji „Apołłona” i rozпалиła ich wyobraźnię. Gdy prawda wyszła na jaw, środowisko twórcze skierowało cały gniew na Maksymiliana Wołoszyna, który w obronie Jelizawiey Dmitriewej wyzwał na pojedynek Nikołaja Gumilowa. Tak sama zainteresowana wspomina zajście:

Я спросила Н. С.: говорил ли он это? Он повторил мне в лицо. Я вышла из комнаты. Он уже ненавидел меня. Через два дня М. А. ударил его, была дуэль. (...) После дуэли я была больна, почти на краю безумия. Я перестала писать стихи, лет пять я даже почти не читала стихов, каждая ритмическая строчка причиняла мне боль [де Габриак 1990, 197–198].

Wspominkarze wypowiedali się także na temat twórczości M. Wołoszyna. M. Cwietajewa zgodnie z przyjętą przez siebie koncepcją zmitologizowanego, subiektywnego przedstawiania osób i zdarzeń ukazuje duchową i fizyczną jedność poety z naturą, w którego twórczości dostrzega magię i mistykę samej ziemi:

Творчество Волошина – плотное, весомое, почти что творчество самой материи, с силами, не нисходящими свыше, а подаваемыми той – мало насквозь прогретой, – сожженной, сухой, как кремь, землей, по которой он так много ходил и под которой ныне лежит [Цветаева 2006, 199].

O silnym związku poety z ziemią pisze również J. Gercyk, która wskazuje ponadto na samotność M. Wołoszyna i jego wyobcowanie ze środowiska rosyjskich modernistów, którzy nie przepadali za jego wierszami, uważali bowiem, że są one wprawdzie zgrabnie napisane, brak w nich jednak harmonii. Sama memuarystka wysoko ocenia utwory powstałe w 1907 roku. Jej zdaniem są one bardziej liryczne i oszczędne, pozbawione wcześniejszego natrętnego mędrkowania.

I. Bunin stawia M. Wołoszyna w szeregu najważniejszych poetów rosyjskich tworzących przed rewolucyjną zawieruchą i w jej czasie, jednocześnie podkreśla, że łączył on w swoich wierszach wiele bardzo typowych cech większości tych poetów: ich estetyzm, snobizm, symbolizm, fascynację zachodnioeuropejską poezją końca XIX – początku XX wieku, a także ich umiejętność przystosowywania się do sytuacji politycznej w zależności od tego, co było bardziej korzystne.

Z kolei B. Sadowskiej bez pardonu nazywa M. Wołoszyna marnym poetą, żarliwie służącym nowej sztuce i siłącym się na oryginalność: „В „Весы” Волошин все шесть лет давал стихи свои и переводные, статьи, заметки, рисунки, и все у него выходило прилично, старательно и бездарно” [Садовской 1990, 146].

Na osoby związane z M. Wołoszynem i bywające w jego domu w Koktebelu silne wrażenie wywarła matka poety. Jelena Ottobaldowna była bowiem nieprzeciętną osobowością. Uwielbiana przez wszystkich piękność bardzo młodo wyszła za mąż za dwa razy starszego mężczyznę, od którego odeszła po śmierci starszej córki, zabierając ze sobą dwuletniego Maksa. Od tej pory wychowywała go samotnie, co ukonstytuowało wyjątkową więź z synem. M. Cwietajewa i J. Gercyk kreślą portret dojrzałej kobiety, w której wyglądzie zewnętrznym i usposobieniu dominują cechy męskie. Jelena Ottobaldowna lubiła, jak konstatuje autorka *Junaka*, nosić się po męsku: „седые отброшенные назад волосы, орлиный профиль с голубым глазом, белый, серебромшитый, длинный кафтан, синие, по щиколотку, шаровары, казанские сапоги” [Цветаева 2006, 223].

Pod surową powierzchownością kryła się jednak wyjątkowo życzliwa i cierpliwa osoba, której obca była zarówno małostkowość, jak i kobieca łagodność. Z synem łączyły ją przyjacielskie relacje, choć zwracał się on do niej po staroświecku „Pani”. W ich gospodarstwie, przypominającym starokawalerskie, nie było widać śladu kobiecej ręki. Matka i syn byli obojętni na wygody, wolni od bytowych pęt, niewybredni w jedzeniu. I tak też przyjmowali goście: niewyszukane potrawy stawiali na stole nieprzykrytym obrusem, obok kładli cynowe sztuce. Specyficzna gościnność Wołoszynów nie przeszkadzała znajomym, wpisywała się bowiem w ich swobodny, prosty styl życia.

Zasygnalizowana tu w portrecie zewnętrznym Jeleny Ottobaldowny męskość była istotnym elementem jej charakteru. W ich rodzinie zdaniem M. Cwietajewej

to właśnie ona posiadała wszystkie męskie cechy: śmiałość, wojowniczość, niezależność, niechęć do okazywania uczuć, dlatego też z rozmysłem poddaje ją mitologicznej metamorfozie poprzez utożsamienie z piękną kimeryjską amazonką. Syn natomiast odziedziczył wszystkie kobiece właściwości: miękkość, delikatność i wrażliwość. M. Wołoszyn nie był bowiem wojownikiem, był pacyfistą, a wszelkie jego nieustraszone i ofiarne czyny nie były czynami herosa, lecz człowieka i poety.

Rezultatem skłonności M. Cwietajewej do mitologizacji rzeczywistości jest postrzeganie Jeleny Ottobaldowny jako przewodniczki młodości wielu poetów, Pramatki, Prarodzicielki Rodu, równie mocno związanej z koktebelską ziemią jak jej syn: „Не знаю, почему – и знаю – сухость земли, стоя не то диких, не то домашних собак, лиловое море прямо перед домом, сильный запах жареного барана, – *этом* Макс, *эта* мать – чувство, чтоходишь в Одиссею” [Цветаева 2006, 224].

Obie cytowane tu autorki wspomnień przedstawiają matkę M. Wołoszyna podniosłe, kreśląc jej portret z wielkim szacunkiem, niekiedy wręcz z emfazą. Zdecydowanie odbiega od tego obraz Jeleny Ottobaldowny odmalowany przez I. Bunina. Nie ma w nim bowiem śladu estymy i górnolotności mimo pozornej zbieżności z przytoczonym opisem autorstwa M. Cwietajewej:

Помню еще встречу с его матерью, – это было у одного писателя, я сидел за чаем как раз рядом с Волошиным, как вдруг в комнату быстро вошла женщина лет пятидесяти, с седыми стриженными волосами, в русской рубаше, в бархатных шароварах и сапожках с лакированными голенищами, и я чуть не спросил именно у Волошина, кто эта смехотворная личность? [Бунин 2006, IX, 128–129].

Inną związaną z Maksymilianem Wołoszynem kobietą, o której wzmiankują memuaryści, jest jego żona Margarita Sabasznikowa. O ich znajomości zawartej w Paryżu, burzliwym związku, nieustannej różnicy zdań, fascynacji Wiaczesławem Iwanowem, która zraniła oboje, wspomina Jewgienia Gercyk. Memuarystka przedstawia Margaritę jako utalentowaną malarzkę o buriackich korzeniach, pochodzącą z bogatego domu, nieulegającą modom, oderwaną od spraw codziennych, poszukującą sensu życia i Boga. J. Gercyk już przy pierwszym spotkaniu w 1907 roku nawiązała z M. Sabasznikową bliski kontakt, połączyło je bowiem uwielbienie liryki autora *Gwiazd przewodnich*:

И говорили мы чаще всего о Вяч. Иванове, о религиозной основе его стихов, многоумно решали, куда он должен вести нас, чему учить... Маргарита печалась, что жена мешает ему на его пути ввысь. Все было возвышенно, но все – мимо жизни [Герцык 1993, 230].

Niemale kontrowersje budziło zachowanie M. Wołoszyna w czasie rewolucji i wojny domowej. I. Bunin, który zimą 1919 roku i wiosną kolejnego roku spotykał się z nim niejednokrotnie w Odessie, obwinia go o nazbyt literackie opiewanie najstraszniejszych, najbardziej bestialskich zbrodni rosyjskiej rewolucji. Stwierdza wprawdzie, że M. Wołoszyn nie był ani rewolucjonistą, ani bolszewikiem, niemniej postępował bardzo osobliwie: „Кем надо было быть”, – zapytuje w związku z tym autor *Pana z San Francisco*, – „чтобы бряцать об этом на лире, превращать это в литературу, литературно-мистически закатывать по этому поводу под лоб очи?” [Бунин 2006, IX, 128–129].

I. Bunina zadziwiały i bulwersowały bliskie kontakty M. Wołoszyna zarówno z białymi, jak i bolszewikami oraz jego niegasnąca energia i pomysłowość. M. Wołoszyn bowiem nie bacząc na ciężkie czasy, aktywnie uczestniczył w życiu rozmaitych odesskich grup społecznych: ratował od zarekwirowania willę przyjaciela, podpowiadał artystom malarzom, że uratować ich może założenie związku zawodowego razem z malarzami pokojowymi, odpowiadał na apel bolszewików nawołujących artystów do wzięcia udziału w dekorowaniu miasta z okazji 1 Maja itd. Zgorszony I. Bunin wypomina M. Wołoszynowi, że w mieście, które chce przyozdabiać, ludzie głodują i drżą o życie w obliczu nieustających obław, aresztów i rozstrzelań. Ten jednak argumentuje, że w każdym, nawet w mordercy, kryje się anioł. Sztuka natomiast jest poza wszelkim czasem i polityką. Przesłanki te nie przekonują jednak rosyjskiego noblisty.

Te same pobudki M. Cwietajewa interpretuje zgoła odmiennie. Nie tylko jej nie zdumiewają, co więcej, są naturalnie skonsolidowane z dotychczasowym światopoglądem M. Wołoszyna. W jej wspomnieniach z czasów przedrewolucyjnych jawi się on jako człowiek potrafiący spojrzeć na świat z dystansu, co pozwalało mu uznawać i szanować prawo ludzi do bycia innym, do posiadania przeciwnego zdania. M. Wołoszyn uważał, że każdy ma na swój sposób słuszość, dlatego starał się być neutralny: w sporach nie brał niczyjej strony lub stawał po obu, czy to w zwykłych życiowych sytuacjach, czy też w czasie I wojny światowej lub rewolucji i wojny domowej. Taka postawa nie przysparzała mu zwolenników, podobnie jak przekonanie, że za każdym złem kryje się dobro.

Zbliżone spojrzenie na postępowanie Maksymiliana Wołoszyna w czasie rewolucyjnej zawieruchy odnaleźć można we *Wspomnieniach* (*Воспоминания*, 1931) Nadieжды Teffi, która w czasie swojej ucieczki z Rosji, spotkała autora *Demonów głuchoniemych* najpierw w Odessie, a następnie w Noworosyjsku, Jekaterynodarze, Rostowie nad Donem. W każdym z tych miast poeta zajęty był ratowaniem innych:

Он был в ту пору одержим стихонеистовством. (...) Он ходил по разным правительственным учреждениям и нужным людям и читал стихи. Читал он их не без толку. Стихами своими он, как ключом, отворял нужные ему ходы и хлопотал в помощь ближнему [Тэффи 1989, 355].

Jak wynika z poświęconych M. Wołoszynowi wspomnień, był on bez wątpienia postacią barwną i nieszablonową, niepoddającą się jednoznacznej egzegezie, budzącą silne emocje, nierzadko skrajne, przy czym sympatią darzyły go częściej kobiety niż mężczyźni. Cechowały go ponadto humanizm i szlachetność, jak też niecodzienna umiejętność docierania do antagonistycznych gremiów, na co wskazują przytoczone poniżej zamiast zakończenia słowa M. Cwietajewej:

Макса Волошина в Революцию дам двумя словами: он спасал красных от белых и белых от красных, вернее, красного от белых и белого от красных, то есть человека от своры, одного от всех, побежденного от победителей [Цветаева 2006, 262].

Bibliografia

- Baevskij Vadim Solomonovič. 2003. *Istoriâ russkoj literatury XX veka*. Moskva: Âzyki slavânskoj kul'tury [Баевский Вадим Соломонович. 2003. *История русской литературы XX века*. Москва: Языки славянской культуры].
- Bobiewicz Grażyna. 2006. *Ubiór modernistów rosyjskich w życiu codziennym i na portretach*. „Slavica Wratislaviensia” nr 139: 43–56.
- Bunin Ivan Alekseevič. 2006. *Polnoe sobranie sočinenij v XII tomah*. Moskva: Voskresen'e [Бунин Иван Алексеевич. 2006. *Полное собрание сочинений в XII томах*. Москва: Воскресенье].
- Svetaeva Marina Ivanovna. 2006. *Gospodin moj – Vremâ*. Moskva: Vagrius [Цветаева Марина Ивановна. 2006. *Господин мой – Время*. Москва: Вагриус].
- de Gabriak Čerubina (Elizaveta Dmitrieva). 1990. *Ispoved'*. W: *Vospominaniâ o Maksimilianie Vološine*. Sost. i komment. Kupčenko V.P., Davydov Z.D. Moskva: Sovetskij pisatel': 195–198 [де Габриак Черубина (Елизавета Дмитриева). 1990. *Исповедь*. W: *Воспоминания о Максимилиане Волошине*. Сост. и коммент. Купченко В.П., Давыдов З.Д. Москва: Советский писатель: 195–198].
- Filippova Ol'ga Nikolaevna. 2014. *M.A. Vološin – poët i hudožnik*. „Gumanitarnye issledovaniâ v Vostočnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke” № 4: 144–149 [Филиппова Ольга Николаевна. 2014. *М.А. Волошин – поэт и художник*. „Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке” № 4: 144–149].
- Gercyk Evgeniâ. 1993. *Vološin*. W: *Vospominaniâ o serebrânom veke*. Sost., avt. predisl. i komment. Krejd V. Moskva: Respublika: 223–235 [Герцык Евгения. 1993. *Волошин*. W: *Воспоминания о серебряном веке*. Сост., авт. предисл. и коммент. Крейд В. Москва: Республика: 223–235].
- Maciejewski Zbigniew. 1982. *Proza Maryny Cwietajewej jako program i portret artysty*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Sadovskoj (Sadovskij) Boris. 1990. „Vesy”. *Vospominaniâ sotrudnika*. W: *Vospominaniâ o Maksimilianie Vološine*. Sost. i komment. Kupčenko V.P., Davydov Z.D. Moskva: Sovetskij pisatel': 145–146 [Садовской (Садовский) Борис. 1990. „Весы”. *Воспоминания сотрудника*.

- W: *Воспоминания о Максимилиане Волошине*. Сост. и коммент. Купченко В.П., Давыдов З.Д. Москва: Советский писатель: 145–146].
- Razumovska Aida Gennad'evna, Petrova Nadežda Sergeevna. 2015. *Крым в жизни и творчестве М.А. Волошина*. „Вестник Псковского государственного университета” Вып. 1: 298–303 [Разумовска Аида Геннадьевна, Петрова Надежда Сергеевна. 2015. *Крым в жизни и творчестве М.А. Волошина*. „Вестник Псковского государственного университета” Вып. 1: 298–303].
- Tëffi. 1989. *Nostal'giâ: Rasskazy; Vospominaniâ*. Leningrad: Hudožestvennaâ literatura [Тэффи. 1989. *Ностальгия: Рассказы; Воспоминания*. Ленинград: Художественная литература].
- Vološin Maksimilian. 1990. *Repinskaâ istoriâ*. W: *Vospominaniâ o Maksimilianie Vološine*. Sost. i komment. Kupčenko V.P., Davydov Z.D. Moskva: Sovetskij pisatel': 294–301 [Волошин Максимилиан. 1990. *Репинская история*. W: *Воспоминания о Максимилиане Волошине*. Сост. и коммент. Купченко В.П., Давыдов З.Д. Москва: Советский писатель: 294–301].

Summary

„Парусина, польнь, сандалии...”. Maximilian Voloshin in memoirs

Maximilian Kirienko-Voloshin (known as Maximilian Voloshin), a Russian poet and painter, was a colourful, maverick person; it is not possible to assess him unequivocally. He made a strong impression on people around him, which is reflected in abundant literary memoirs. When the opinions of Ivan Bunin, Marina Tsvetaeva, Eugenia Gertsyk, Nadezhda Teffi and Boris Sadovskoy are analysed, a heterogenetic picture of the artist emerges. His unusual demeanor and clothing, and surprising beliefs - often perceived as iconoclastic - attracted attention or even led to controversy.

Key words: Maximilian Voloshin, appearance, clothing, personality, relationships with mother, revolution, civil war

Kontakt z Autorką:
nel.bielniak@wp.pl