

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Алтайский государственный педагогический университет»

*На правах рукописи*

Скокова Динара Сергеевна

ТВОРЧЕСТВО М. А. ВОЛОШИНА: ГЕОПОЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

10.01.01 – Русская литература

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель  
доктор филологических наук, доцент  
Худенко Елена Анатольевна

Барнаул – 2022

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Теоретические аспекты геопоэтики. Концепция творчества М. А. Волошина.....</b>	<b>26</b>
1.1. Геопоэтика: особенности методологического подхода.....	26
1.2. Концепция творчества в эстетике М. А. Волошина.....	45
Выводы по первой главе.....	51
<b>Глава 2. Топосы геопоэтики М. А. Волошина.....</b>	<b>54</b>
2.1. «Центр»: Европа – Париж.....	54
2.1.1. Путешествие как практика самоопределения.....	54
2.1.2. Художественное пространство Парижа в книге «Годы странствий».....	57
2.1.3. Париж: рандеву, культура города и пространство повседневности.....	67
2.2. «Периферия»: Россия, Москва, Петербург.....	75
2.3. «Край»: Коктебель.....	100
Выводы по второй главе.....	114
<b>Глава 3. Архитектоника сакрального топоса: цикл «Киммерийская весна».....</b>	<b>117</b>
Выводы по третьей главе.....	200
<b>Заключение.....</b>	<b>202</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>205</b>

## Введение

**Актуальность выбранной темы.** Решение научных задач современным литературоведением конца XX – начала XXI века требует от исследователей такого набора методов и приемов, с которыми бы можно было подойти к изучению комплексной природы художественного текста, связанной с размытием жанровой природы литературного произведения, границ между условным миром вымышленной реальности и эмпирикой воссозданного бытия. Синкретизм документального и художественного начал в текстах нон-фикшн, столь распространенных в современной действительности, требует и комплексного методологического подхода, построенного на междисциплинарном инструментарии. В этом аспекте геопоэтическая парадигма представляется ключом к поиску границы «текста жизни» и «текста искусства» (Ю. М. Лотман), так как предполагает реконструкцию одновременно реальной географической топонимики и «ментальной» художественной географии творца. Сформированная вследствие изучения геопоэтического потенциала текстов геокритика представляет собой корпус исследований индивидуальных или коллективных художественных осмыслений мифо-географических пространств.

В основе художественно-географического, или геопоэтического, образа лежит представление о «телесности ландшафта» (Д. Н. Замятин, В. А. Подорога), а именно, о его материальной выраженности. Земная поверхность непрерывно подвергается рецепции со стороны живущего на ней, что порождает специфическую человеко-соразмерную систему координат, куда естественным образом вплетаются способы практического взаимодействия с местностью, формы «промысливания» земной поверхности, наконец – продукты художественной рефлексии о нем. Речь идет о культурном ландшафте, обладающем подвижностью и способном претерпевать эволюцию в массиве всевозможных обозначений и оценок, образов и метафор и других

продуктов рефлексии человека о месте жительства, или «жительства» (М. Хайдеггер).

Особый интерес для литературоведа в данном философско-эстетическом контексте представляют формы индивидуальной художественной рецепции пространства, поскольку они являются уникальным способом взаимодействия ландшафта и его «жильца» (творца). Творчество Максимилиана Александровича Волошина (1877–1932) в этом плане представляет собой уникальную возможность для изучения процессов самоотраивания художественной системы до эстетического совершенства за счет осуществления в житнетворческой практике писателя движения от центра – к периферии – к краю, обладающего аксиологическими коннотациями.

Кроме того, актуальность темы диссертационного исследования обусловлена возросшим интересом гуманитарных наук к категориям визуального и пространственного, определяющих «ментальную» парадигму нового времени.

Литературоведение накопило объемный массив знаний о закономерностях функционирования образов в эстетике и поэтике творцов, в частности образов пространства в поэтических текстах автора, его дневниках, письмах. Внимание исследователей сосредоточено на отдельных аспектах поэтики Волошина: формотворение, принципы мифотворчества и житнетворчества поэта, большой интерес вызывают художественно-критические работы Волошина в связи с их теоретической значимостью для всей эпохи серебряного века. Недостаточная изученность механизмов выстраивания поэтических образов пространств – мифологического и (или) географического, архитектоники мифопоэтических, особенно мифогеографических образов позволяет восполнить существующую лакуну в волошиноведении.

Кроме того, исследование геоструктурных единиц в художественных системах того или иного писателя позволяет реконструировать специфику текстов автометаописательной природы, так как всякое ландшафтное

«артикулирование» становится «артикулированием» облика творца, а художественная система обретает границы целостного аутопоэзиса. Такие системы географических пространств вместе с приемами их создания и способами осмысления составляют суть геопоэтики.

### **Степень разработанности проблемы.**

С начала 1980-х годов интерес литературоведов к творчеству М. А. Волошина резко возрастает, что связано с новыми публикациями поэтических сборников поэта, его очерковых работ и писем. У истоков волошиноведения стоят работы, с одной стороны, биографического характера, посвященные интерпретации, изучению фактов жизни поэта, которые задали на долгие годы определенные традиции в восприятии личности поэта и его творчества (В.П. Купченко, С. М. Пинаев), с другой – исследования концепции творчества М. А. Волошина (В. Б. Жарких, Л. С. Генералюк, И. Г. Киреева), а также работы, посвященные отдельным аспектам образной системы поэта (Т. А. Кошемчук, Л. В. Лимонова, М. В. Яковлев).

К началу 2000-х годов творческое наследие Волошина подвергается всё большей научной «сегментации»: появляются исследования, посвященные разнообразным аспектам авторской эстетики и поэтики (О. Б. Бачеева, Т. В. Бернюкевич, Н. А. Борисова, Е. С. Бужор, С. Н. Бунина, М. А. Гордина, Н. Б. Граматчикова, С. М. Заяц, А. Н. Зиневич, Е. А. Золотаревская, С. Ю. Корниенко, С. Н. Лютова, В. В. Палачева, Е. Б. Смагина, А. Ю. Стрелкова, Т. В. Хорошавина, Т. Г. Чиковани, Д. В. Шабашов, М. В. Яковлев, M. S. Landa, V. Wolker). С 2000-х годов издается собрание сочинений М. Волошина в 13 томах под общей редакцией В. П. Купченко и А. В. Лаврова, что позволило сосредоточиться на проблемах непосредственно текста и художественного мира поэта.

При широком спектре интересов и видов деятельности для эстетической позиции М. А. Волошина характерна целостность: в восприятии мира, в творчестве и практике жизни. Принцип целостности создает устойчивость открытой системе творчества поэта: разные элементы целого подтверждают и

обуславливают друг друга. Можно говорить о возможности самоинтерпретации системы (в духе современного синергетического подхода), об особой логике взаиморасположения и взаимодействия ее компонентов. Открытость художественно-эстетической системы М. А. Волошина предполагает тенденцию к диалогу (на уровне художественного творчества, а также на уровне описывающих его текстов) и, в связи с этим – возможность встраивать в себя другие индивидуально-авторские системы.

Иными словами, художественно-эстетическую систему М. А. Волошина можно представить как семантическое поле с ядерно-периферийной структурой, где ядерный компонент – художественное творчество, ближняя периферия – автокомментирующие тексты или авторский метатекст (автобиография, дневники, литературно-художественная критика, живопись, автопортреты (в том числе, фотографические), поведенческий текст; дальняя периферия включает тексты-реакции на произведения других авторов, воспоминания и др.).

Среди дискуссионных вопросов в волошиноведении – периодизации творчества М. Волошина<sup>1</sup>. Так, Т. Г. Чиковани указывает, что творчество Волошина часто рассматривали в позиции «над схваткой», и в зависимости от эпохи такая позиция осуждается (советское литературоведение), либо – в 1990-е годы – находит «отклик и понимание как позиция человека в полной мере осознавшего глубину трагедии, разыгравшейся в его Отечестве» [Чиковани, 2010, с. 135].

Если опираться на периодизацию самого Волошина, данную поэтом в автобиографиях, возникает вопрос о соотношении биографии (как ряда внешних фактов) и творчества поэта и об их координирующих возможностях

---

<sup>1</sup> Причины различия подходов к классификации этапов становления художественной системы Волошина возникают, во-первых, из неоднозначности восприятия творчества поэта и разности установок, с которыми подходят к его поэтике литературоведы, во-вторых, из многоаспектности и широкой амплитуды реализации творческого гения Волошина. Кроме того, сам поэт в автобиографиях старался дать периодизацию своей жизни и творчеству. Так, периоды поэтического творчества Волошин соотносит с периодами жизни, «по семилетям». «Семилетие – это срок, в который происходит полное обновление физического и духовного организма» [Волошин, 2008, т. 7-2, с. 240].

по отношению друг к другу: Волошин в автобиографиях дает периоды своей жизни, а не творчества; в семилетья он «упаковывает» и этапы собственного художественного становления. Таким образом, возникает неразрывная связь между обстоятельствами жизни и становлением художественной системы творца. С другой стороны, если идея поэта о семилетьях – часть его эстетической концепции, то возникает вопрос о подчиненности периодов творчества осмыслению этапов жизненного пути<sup>2</sup>.

Разные подходы литературоведов к периодизации творчества Волошина проанализированы Е. А. Золотаревской. Центральными для концепции исследователя оказываются мотивы дороги и дома; данный способ осмысления периодов творчества поэта прямо или косвенно взаимодействует с пространственной образностью и положением в пространстве субъекта<sup>3</sup>.

Не достигнуто единого мнения в вопросе определения типа эстетики М. А. Волошина<sup>4</sup>. Представляется, что при равной удаленности эстетики Волошина от актуальных художественных направлений и течений в искусстве

---

<sup>2</sup> Т. Г. Чиковани выдвигает мысль, что в этом случае нужно говорить о *литературоцентричной позиции*, то есть, о миропонимании, выраженном посредством литературы и способов жизнеутверждения через творческую практику. Взаимосвязанность и взаимообусловленность художественного творчества и фактов биографии Волошина не вызывают сомнения: «...судьба поэта – это судьба его произведения, которая целиком зависит от того, найдет ли оно отклик в душе читателя» [Чиковани, 2010, с. 139]. Такова, по Чиковани, литературная позиция Волошина. «Поэтическая личность Волошина побуждает нас к целостному восприятию его творчества как житнетворчества, как феномена культуры рубежа XIX–XX вв. ...» [Чиковани, 2010, с. 139].

<sup>3</sup> «...мы сосредоточиваем внимание на мотивах дороги и дома, позволяющих не только дифференцировать особенности авторского мировоззрения, но и проследить корреляцию конкретной историко-социальной ситуации и творческой индивидуальности. Условно ... творчество М. Волошина проходит три этапа: этап оттапливания от дома как объекта стабильности и покоя, этап возвращения к дому для углубления в свое внутреннее пространство, и наконец – этап расширения личного пространства до масштабов космоса» [Золотаревская, 2014, с. 93]. Данный подход дает целостность взгляда на всю художественно-эстетическую систему Волошина, о котором пишет также Т. Г. Чиковани, поскольку сформулированные этапы отражаются и в фактах биографии, и в поэтических произведениях Волошина.

<sup>4</sup> Проблема определения художественной стратегии поэта связана с его «независимостью», положением вне литературных группировок. Сам Волошин не относил себя к какому-либо литературному направлению, что подчеркивает его художественную самостоятельность, но, несмотря на это, сам стал феноменом литературной и культурной эпохи, стал «системой вне систем» (С. Н. Бунина). Талант Волошина формировался обособленно, при этом его искусство органически связано с мировой литературной традицией, выросло из нее. В поэзии Волошина можно обнаружить черты античного искусства, барокко, романтизма, импрессионизма, символизма, шире – модернизма. Влияние литературных стилей попеременно прослеживается в поэзии Волошина, и данный критерий мог бы служить основанием для периодизации творческого наследия поэта.

и вместе с тем ее открытости контексту культуры можно говорить о модернистских тенденциях в творчестве поэта, которые вырастают из мировой литературной (и культурной) традиции<sup>5</sup>.

Диссертационные исследования М. А. Гординой, А. Ю. Стрелковой посвящены поиску принципов, систематизирующих эстетику и поэтику М. А. Волошина в единое целое<sup>6</sup>. М. А. Гордина рассматривает *синтетизм* как основополагающий принцип творчества Волошина, «закрывающийся в стремлении к синтетичному познанию и художественному отображению мира, а также как свойство, качество, определяющее особенности текста поэта» [Гордина, 2013, с. 4-5]. Принцип синтетизма при создании поэтических

---

<sup>5</sup> С. Н. Бунина, говоря о М. Волошине как о поэте маргинального сознания, определяет его как одного из первых постсимволистов: «...как постмодернист неизбежно несет в себе набор ценностей модернизма (даже измененных на прямо противоположные), так постсимволист кровно связан с символизмом и, так или иначе, «отвечает» его культурному коду. Эта реакция может иметь черты Эдипова комплекса, в рамках которого художник, по словам самого поэта, «должен пройти сквозь грех кровосмесительства и ослепнуть, чтобы прозреть внутри». Волошинское «кровосмесительное» столкновение с символизмом в 1906–1907 годах закончилось уходом в себя и благодатным освоением новых территорий (как в пространстве империи, так и в пространстве российской словесности)» [Бунина, 2006, с.15].

В. В. Палачева называет М. Волошина поэтом-неореалистом: «Поэты-неореалисты, к числу которых причислял себя и Максимилиан Волошин, соединяют в себе символистское исследование мира с астрологическими видениями, тайновидчество жреца – с герметическими пророчествами» [Палачева, 2003, с. 7]. В работе «Анри де Рень» (1910) Волошин говорит о «нео-реализме»: «Нео-реализм хочется сравнить с акварелью, из-под которой сквозит лирический фон души. ... В нео-реализме каждое явление имеет самостоятельное значение, из-под каждого образа сквозит дно души поэта, все случайное приведено в связь не с логической канвою события, а с иным планом, где находится тот центр, из которого эти события лучатся; ... Я изображаю не явления мира, а свое впечатление, получаемое от них. Но чем субъективнее будет передано это впечатление, тем полнее выразится в нем не только мое "я", но мировая первооснова человеческого самосознания» [Волошин, 2005, Т.3. с. 83]. Нео-реализм как художественная стратегия, по Волошину, синтезирует опыт реализма, импрессионизма и символизма, ни одному из них не становясь враждебной: «Это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его» [Волошин, 2005, Т.3. с. 83].

В исследовательских работах встречается причисление феномена Волошина к символизму. Тезис «Волошин-символист» характерен для такого ракурса, где определение метода поэта не является важным, скорее, символистом или младосимволистом Волошина называют для удобства временной маркированности его творчества. Серьезные исследования если и сводят вместе оба феномена, то всегда через союз «и». Символизм и Волошин – факторы, несомненно, внешние друг другу (С. М. Заяц, Т. Г. Чиковани, С. Н. Лютова).

<sup>6</sup> Синтетизм, по мысли исследователя, пронизывает все аспекты творчества Волошина: и поэтические произведения, и акварели, и литературно-критические портреты. Синтетизму также подвержены уровни текста и художественной образности. «Стремление к синтезу как обретению бытийной целостности является исходным смыслом творчества М. Волошина» [Гордина, 2013, с. 9]. Обретение онтологической целостности Волошиным достигается за счет преодоления антиномичности мира, этот процесс «закрывается в стремлении к синтезу как соединению и примирению разрозненных фрагментов действительности, восстановлению изначального единства мироздания, синтетичной полноты собственной личности» [Гордина, 2013, с. 11].

образов реализуется в случаях интермедиальной инкорпорации, которые сопровождаются в рамках одного художественного произведения «переплетением кодов различных искусств (живопись, скульптура, архитектура)» [Гордина, 2013, с. 15]. Предполагается, что концепция синтетизма согласуется с категорией целостности и условием взаимосвязанности и подчиненности разных компонентов, а также уровней и типов текста в художественно-эстетической системе Волошина единым законам.

Несомненно, критические работы М. Волошина отвечают идее синтеза хотя бы потому, что представляют собой сплав художественного и аналитического. Т. Н. Бреева говорит о «писательской» природе критики Волошина. Синкретичностью таланта Волошина исследователь объясняет жанровую природу и стиль его критики, а также характер диалогичности [Бреева, 1996]<sup>7</sup>.

О. Б. Бачеева пишет о свойственном Волошину характере диалогичности, сложившемся именно в критических работах: «Отличительной особенностью критики М. А. Волошина является широкое проникновение в нее художественного начала, что во многом обусловило особый характер диалогичности» [Бачеева, 2004, с. 11]<sup>8</sup>. В критических работах Волошина диалог разворачивается на разных уровнях и реализуется разными способами, наиболее очевидный из них – продиктованный жанрово-родовыми особенностями критики – ориентация на *Другого* – читателя, связь с читателем<sup>9</sup>. Стоит отметить характерную для Волошина манеру вживаться в

<sup>7</sup> Принцип диалогичности согласуется с концепцией синтетизма, выдвинутой Гординой, установкой на включение кодов разных видов искусств (реализация межтекстовых и межкультурных связей) с целью создания целостного, наиболее осязаемого образа художника. Как и синтетизм, диалогичность является аспектом того же организующего художественно-эстетическую систему Волошина начала.

<sup>8</sup> В контексте философских и художественно-критических работ М. Волошина принцип синтетизма реализуется как принцип диалогичности, открывая плоскость специфических, характерных для эстетики, поэтики, а также этики Волошина, взаимоотношений с критиком и рецензируемым, с рецензируемым и читателем посредством критика, а также особенности связей между текстами Другого и текстом своим по поводу Другого.

<sup>9</sup> «Волошин воспринимает читателя равным себе. Он рассуждает в работе, как бы думает вслух, говорит с читателем тоном «человека, записывающего свои мысли для себя». Желание сочувственно взволновать

«собеседника» – способность «растворяться» в исследуемой личности, говорить его голосом, видеть мир, как он<sup>10</sup>.

Интермедиаальные связи, связи критической прозы Волошина с визуальными искусствами обусловлены «живописной стороной его таланта», которая «помогла критику создать живописно-зримые образы героев его работ и, кроме того, расширила образный строй его статей, обогатив их некоторыми приемами (например, интерпретация литературного произведения с помощью понятий и средств живописи)» [Бреева, 1996]<sup>11</sup>.

Благодаря центростремительным силам, действующим в эстетике Волошина и делающим ее системой, и системой именно *открытой* (как следствие принципа диалогичности), характер отношений с другими, иными эстетическими, художественными, культурными системами утверждает неповторимость (самобытность) эстетики М. Волошина. Критические статьи Волошина выявляют присутствие *Другого*.

Воссоздание писателем в своих работах «духовной структуры» *Другого* так или иначе включается в механизмы мифотворчества. В свою очередь,

---

читателя, подготовить его к восприятию произведения, показать значительность вопросов, поднимаемых в нем, передать комплекс собственных мыслей и чувств – все это было характерно для Волошина-критика» [Бачеева, 2004, с.14]. В таком контексте статьи Волошина воспринимаются как послания, природа которых – не слово ради слова, но важность быть услышанным и понятым, слово для *Другого*.

<sup>10</sup> «Собственную манеру повествования Волошин как бы подключал к стилю писателя, творчеству или индивидуальности которого посвящена работа («Федор Сологуб «Дар мудрых пчел»). Эта особенность опиралась на убеждение, что произведение искусства можно рассматривать только становясь на точку зрения самого автора» [Бачеева, 2004, с. 12]. Отсюда – природа межтекстовых связей, которые реализуются посредством характерной для Волошина манере цитации: «Волошин часто в своих статьях приводит слова самих писателей (А Блок «Нечаянная радость», Поль Верлен. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом). <...> Цитаты в статьях Волошина позволяют автору самому говорить за себя, помогая критику в аргументации своей точки зрения, в раскрытии основной мысли своего творчества, произведения» [Бачеева, 2004, с. 11].

<sup>11</sup> Использование возможностей разных видов искусств в структуре критических работ легитимизировало художественное, субъективное начало, которое проявлялось сильнее, чем это требовали каноны жанра. поскольку Волошин «всегда стремился «дать цельный лик художника», глубоко проникнув в его мир, изучив исторические условия и бытовую обстановку, в которых он работал ... Факт жизни творца никогда не был для него самодостаточным. Он являлся либо основой для формирования духовной структуры, либо следствием внутренних противоречий» [Бачеева, 2004, с. 21]. Целостность образа, его осязаемость, достигалась Волошиным путем совмещения изобразительных возможностей разных видов искусств и помещения художественного «портрета» в контексты частной жизни, быта, эпохи и мировой культуры. Важно вынести из приведенного фрагмента тезис о том, что *лик* творца в эстетике Волошина – это *духовная структура*, постижение данной структуры являлось фактором состоявшегося диалога между критиком и творцом.

мифотворчество охватывает процессы поэтического кодирования действительности (миротворчество), и тогда поэтический мир М. Волошина представляется как единый миф, куда вписано понятие житнетворчества как создание мифа о себе (С. М. Заяц); мифотворчество соотносится с игровым началом, где игра порождает миф как кодирование иной действительности (Н. А. Борисова), мифотворчество – часть текста жизни, наряду с миротворчеством (Н. Б. Граматчикова). Таким образом, феномен мифотворчества Волошина рассмотрен исследователями с разных ракурсов.

В диссертационном исследовании С. М. Заяц высказывает мысль о восторжествовавшем «Лице божественного» как итоге мифотворчества Волошина. Процесс вписывания своего образа и образа мира в миф соотносится с процессом «духовного» путешествия (восхождения), странничества: «Странничество в духовном смысле слова является возвращением человека к Первобытию, где происходит обожение человеческого лица» [Заяц, 2009, с. 8]<sup>12</sup>.

Другой тезис данного исследования соприкасается с проблемой соотнесенности художественной практики Волошина с практикой жизни: «Жизнь и творчество для М. А. Волошина является единым сказанным словом – мифом о себе, где слово выступает как Логос, как Реальность, как Преображение» [Заяц, 2009, с. 20]<sup>13</sup>.

Н. А. Борисова, напротив, осмысляет мифотворчество Волошина как игровой элемент его эстетики: «*Мифотворчество* – это творение второй реальности по законам мифологического сознания как специфическое,

---

<sup>12</sup> Обожение (богоуподобление) человеческого лица, или проявленность Лица в контексте самоинтерпретации Волошина – свидетельство успешно пройденного пути – достигается через последовательное преобразование, развитие: «...путешествие ... наряду с волошинским понятием *встречи на перекрёстках мироздания* воспринимается как духовно и ценностно-ориентированное развитие личности» [Заяц, 2009, с. 5].

<sup>13</sup> С. М. Заяц рассматривает мифотворчество Волошина в соотношении с традициями романтизма и символизма, наиболее «чувствительными» к игровому началу и актуализирующими вопрос о взаимосвязи художественной практики и жизни, где художественная система Волошина вырастает в нечто иное благодаря тому, что: «...поэт в своих духовных исканиях сумел преодолеть демонические соблазны романтизма и символизма» [Заяц, 2009, с. 20]. Преодоление «демонических» соблазнов приводит к необходимости выбора Волошиным иной по отношению к существующим парадигмы творческого поведения.

иррациональное отражение мира. Игру с мифом сближает стремление отразить по определенным правилам действительность. ... мифотворчество, как видит Волошин, это "вещей обличение невидимых", откровение того, что художник «зрит» как реальность» [Борисова, 2005, с. 14]. Волошин «играл по большей своей части в античность, где игра проявилась на жанровом уровне» [Борисова, 2005, с. 14], «Волошин «играл» стихотворным ритмом и размером» [Борисова, 2005, с.15]; «живопись, являясь "неигровым", статическим видом искусства, у Волошина становится "игровым" через совмещение восточной и европейской художественной традиции, через синтез элементов – графики и живописи, дополненных поэтичностью [Борисова, 2005, с. 16]. Игра понимается как один из организующих принципов, которому подчиняются все аспекты данной системы.

Термин «жизнетворчество» в волошиноведении окончательно не оформлен. Если С. М. Заяц рассматривает жизнетворчество в связи с идеей мифотворчества, то в работе М. А. Гординой это понятие семантически ближе к понятию, введенному Н. Б. Граматчиковой, – «миротворчество»<sup>14</sup>. Н. А. Борисова обращается к феномену жизнетворчества в эстетике Волошина как «коррелирующему» с понятием «игра», наряду с мифотворчеством и формотворчеством. Идея жизнетворчества в рамках эстетики М. Волошина связывается с общей тенденцией периода серебряного века русской культуры. Таким образом, жизнетворчество Волошина в аспекте содержательном связано с построением «личного космоса», а в аспекте формальном – с механизмами игры. Наиболее полно исследование игровых форм творческого поведения и художественных практик Волошина осуществлено в работах Н. Б. Граматчиковой, Н. А. Борисовой<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> «Для художественной системы М. Волошина характерно онтологическое восприятие искусства как жизнетворчества, «проявления» и теургического преобразования действительности, синтезирование поэтического и искусствоведческого дискурсов» [Гордина, 2003, с. 14-15].

<sup>15</sup> Н. Б. Граматчикова рассматривает «сложные коммуникативные процессы, находящие выражение в игровых стратегиях на психологическом, социальном и литературно-художественном уровнях» [Граматчикова, 2004, с. 39]. Исследователь осмысливает игровой дискурс поэта как продуцированный игровой атмосферой рубежа веков, в связи с чем игровые стратегии М. Волошина рассматриваются через определение «ролевых комплексов» как явление, составляющее часть игрового дискурса серебряного века. Н. А. Борисова также

Разумеется, нельзя отрицать, что эстетике М. Волошина присуще игровое начало, ставшее определенной коммуникативной стратегией, обусловившей способы автопрезентации, автокомпозиции и типы творческого поведения<sup>16</sup>.

И. П. Смирнов пишет о характерной для эпохи символизма дистанции между субъектом и игровой реальностью: «Символистские теории театральности ... равно требовали от актера, чтобы он не отождествлял себя с ролью» [Смирнов, 1994, с. 167]. При таком подходе к процессу игры субъект участвует в игре как бы извне, подчеркивая то, что он – играет. Волошин находит такую модель игрового поведения, при которой одновременно

---

говорит об общей для эпохи тенденции к усилению игрового начала: «Жизнетворчество русских модернистов неоднородно по своему наполнению, однако есть общее в их жизнестроительских исканиях: размывание границ между жизнью и искусством, соединение требования "выдумать себя" с идеей пересоздания действительности» [Борисова, 2005, с. 13]. Личностное бытие, биография, бытовой аспект действительности включаются в область эстетизируемого: «Игровой характер эпохи серебряного века прослеживается в намеренной абсолютизации значения эстетических форм жизни, восхождении к романтизму, где сфера искусства определяется как область моделей программ, активно воздействующих на внехудожественную реальность, когда жизнь избирает искусство в качестве образца и спешит "подражать" ему» [Борисова, 2005, с. 7].

<sup>16</sup> Так, «доминантой личностно-биографического уровня индивидуальности Волошина является роль **Ребенка**, простирающаяся в его облике» [ГраMATчикова, 2004, с. 43]. Роль Ребенка – своего рода пред-заданная, пред-назначенная личности Волошина характеристика, объясняющая и обуславливающая некоторые универсальные для его эстетической системы черты мироощущения и поведения. С ролевым комплексом Ребенка очевидным образом связаны понятия «игры» и «радости». «С точки зрения Волошина-теоретика, вне игры невозможно ни понять, ни описать процессов восприятия искусства; более всего это относится к сфере театра. ... Игра составляет самую суть детства. Она неразрывно связана с чувством полноты бытия, переживаемой каждым ребенком» [ГраMATчикова, 2004, с. 43-44]. Социокультурный уровень реализации игры в жизни Волошина Н. Б. ГраMATчикова показывает через реализации роли Режиссера (Мистификатора). «...в истории с Елизаветой Дмитриевой (Васильевой) Волошин предстал в глазах литературной общественности того времени в роли мистификатора-обманщика. Его же движущими мотивами были стремление к реализации собственных режиссерских способностей и убеждение в необходимой посильной помощи, которую он может предоставить таланту и духу молодой поэтессы. Для Волошина агональность ситуации в данном случае была неизбежным следствием размещения в культурном пространстве нового «объекта» и необходимых действий по его позиционированию и защите. Развязка, включающая в себя дуэль и «изгнание» из Петербурга, оказалась платой за участие в сотворении нового поэта [ГраMATчикова, 2004, с. 54].

Роль режиссера очевидна и в работах Волошина-критика. Игровой момент состоит, например, в присущем Волошину методе «вживания» (данную особенность отмечали также Т. Н. Бреева и О. Б. Бачеева), который «позволял ему работать и с произведениями, внутренне чуждыми его идеологии» [ГраMATчикова, 2004, с. 63], и тогда поэт выступает «в качестве со-творца культурного облика поэта, писателя или художника, направляя присущий ему режиссерский талант на выявление «лика» художника» [ГраMATчикова, 2004, с. 47].

Наконец, на экзистенциально-художественном уровне исследователь обозначает ролевые комплексы Путника, который формирует мотивы *путника*, *странника*, *прохожего*, *странничества*, *пустыни* в поэтическом творчестве Волошина. Роль «Хозяина Дома Поэта» становится итогом успешно реализованной роли Путника. ГраMATчикова отмечает, что именно создание Дома Поэта стало венцом житнетворчества М. Волошина.

сохраняется условие неотожествления (себя с ролью) с возможностью находиться внутри игры<sup>17</sup>.

Согласно концепции Волошина, изложенной им в статье «Театр и сновидение» (1912–1913), «игра – это одна из форм сновидения, не больше. Это сновидение с открытыми глазами» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 189]. С представлением игры как сновидения соотносится ситуация удвоения реальности, которая невозможна в условиях существования субъекта в состоянии «бодрствующем» (Й. Хейзинга), или «дневном» (М. Волошин). Создание игрового мира сопровождается внедрением иных закономерностей и правил, появлением новых связей между компонентами внутри иной действительности: «...игра сама воссоздает то состояние сознания, при котором «возможно все» [Грамотчикова, 2004, с. 45], в том числе и нарушение правил «дневной» реальности, снятие запретов и способность быть Другим (в данном случае, быть не собой, но ролью): преодолеть свои тело и ролевую «предзаданность» (предназначенность). Процесс втягивания в игровое измерение бытовой действительности предполагает сотворение из последнего – произведения искусства. И тогда быт становится текстом, поведение приобретает текстуальность, а пространство жизни преобразуется в сцену<sup>18</sup>. В условиях удвоения обе реальности стремятся перетянуть на себя статус единственной. И чем глубже субъект погружается в игровую ситуацию, тем очевиднее становится дистанция между действительным и игровым. Принципиальная позиция Поэта (творца), согласно идеям Волошина, – в пребывании на границе, между данными плоскостями (эта идея педалируется в статье «Аполлон и мышь»). Такая позиция по отношению к мирам дает возможность Поэту обозреть оба полюса. Таким образом, в игровом мире Волошин – и транслятор иной реальности, и его центральное действующее

---

<sup>17</sup> «Одно из волошинских определений игры напрямую связывает ее с сонным состоянием сознания, противопоставляемым им сознанию дневному» [Грамотчикова, 2004, с. 44].

<sup>18</sup> «В искусстве, как и в игре, мир удваивается: наряду с действительностью, появляется иная реальность, которая в условной, знаковой форме может быть использована в качестве модели практического поведения» [Борисова, 2005, с.12].

лицо, он же – режиссер игровой реальности и демиург, и в нем самом – врата между плоскостями<sup>19</sup>.

Работа С. Н. Буниной касается вопроса о соотношении слова и поступка в житнетворческой практике поэта. В поздний период, в условиях обращения Волошина к православной мистике, к образам идеальной России, эстетическая система поэта носит характер нравственной обусловленности. «Поступок, ставший для М. Волошина концентрированным проявлением судьбы в переломный момент исторического времени, выступает символом его предельно ответственного личностного отношения к бытию. Поэтому – действия коктебельского мудреца, обретшие сегодня символичность легенд, во многом укладывались в русло поступка-заступничества развивавшего традиции русской классической литературы и духовной культуры» [Бунина, 2006, с. 19]. Поступок как единица поведенческого текста рассматривается в контексте взаимодействия с литературной и культурной традицией: «Коктебельское житнетворчество М. Волошина рассмотрено ... на нескольких уровнях – и как форма «затворничества», почти религиозного ухода, и как особая литературная стратегия, перекликающаяся, в частности, с поведением Л. Толстого» [Бунина, 2006, с. 19].

Необходимо особо оговорить те центральные образы и мотивы, что формируют облик, индивидуальность поэтического космоса Волошина. Многие из них связаны, прямо или косвенно, с пространственностью<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Об успешности подобного рода «транслирования» Волошиным иной реальности может свидетельствовать высказывание М. Цветаевой, которая писала о М. Волошине так: «Макс принадлежал другому закону, чем человеческому, и мы, попадая в его орбиту, неизменно попадали в его закон. Макс сам был планета. И мы, крутившиеся вокруг него, в каком-то другом, большом круге, крутились совместно с ним вокруг светила, которого мы не знали» [Цветаева, 1994, с. 191].

<sup>20</sup> Исследователи обозначают ряд образов и мотивов, характерных для художественной системы М. Волошина, которые, как правило, рассматриваются через мифологические структуры. «Мифы ... о Поэте, Лике, жертвенной Любви, Остановленном времени, Праматери-Земле, Киммерии, Доме, Неопалимой купине, а также постижение русского Пути...» (С. М. Заяц), к ним можно добавить образ Каина, мотив жертвы, комплекс софийных образов: Матери-Земли, Богородицы, России, Неопалимой купины, матери поэта, Майи, Таиах и др. (М. А. Гордина); мотивный комплекс пути, вокруг которого формируются образы путника, странника, пророка, миф о «неузнанном» Граале, а также образы Христа как идеи воплощённого начала мира и Каина – идеи развоплощенного начала мира (В. В. Палачева). Особым для Волошина становится идея космоцентризма, сочетание эсхатологических предчувствий с позитивным восприятием конца мира (В. В. Палачева). Д. В. Шабашов, осмысляя Восток как сущность творческого метода М. Волошина, в

«Персональным» для Волошина, центральным в его поэтической системе становится киммерийский миф, образ Киммерии, собравший в себе значимые для мироощущения автора идеи и принципы бытия.

В. В. Палачева в контексте культурфилософских исканий М. Волошина говорит о Киммерии как одной из станций странствий духа (наряду с образами Парижа и Руана). Земля Киммерии выступает областью реализации героем Волошина мифа поиска чаши Грааля (чаши света). «Но только в Киммерии Волошин начинает особенно остро осознавать странничество как «странность», «инаковость». <...> Киммерия позволила Волошину в полной мере убедиться в своеобразии выбранного пути и укрепила его в этой вере» [Палачева, 2003, с. 11].

Д. В. Шабашов рассматривает образ Киммерии как центр мифологического космоса Волошина. Исследователь обращается к циклу «Киммерийские сумерки», на примере которого показывает, каким образом поэтом переосмыслен гомеровский миф: «Главным героем цикла «Киммерийские сумерки» стал не столько гомеровский Одиссей, сколько новый Одиссей, сам Волошин, лирический герой которого проходит свой путь по стопам героя мифологического» [Шабашов, 2007, с. 11-12]. Поэтически переосмыслено также путешествие Одиссея: «Он связывает гомеровское царство мертвых не с образом Аида, а с образом его жены Персефоны, богини плодородия» [Шабашов, 2007, с. 12]. Античный миф, по Шабашову, стал только основой для формирования универсальной космогонии Волошина, для этого поэтом используются различные, в том числе, антропософские, трактовки универсальных пространственных образов, таких как земля, солнце и др.: «Волошин использует антропософские теории как основу

---

качестве опорных образов космогонии поэта выделяет: «...образ земли, образ странника, образ моря, образ пустыни, образ храма (понимаемого не как здание, а как место совершения обряда), образ божества (соотносимого с истиной), образ миража (галлюцинации) и не столь очевидный, но ключевой образ мирового древа. ... Также выделяются основные мотивы: мотив пути, молитвы, возвращения, воспоминания, познания, тождественности с космосом (и связанный с последними двумя мотив мистического общения с божеством), жертвенности, сна» [Шабашов, 2007, с. 13].

художественного метода, но при этом антропософские аллюзии в символике волошинского образа вплетаются в более широкую эзотерическую ауру. ... Земля именуется Волошиным Праматерью, что созвучно как с античной мифологией, как с даосистскими образами, так с первобытным культом земли вообще» [Шабашов, 2007, с.13].

С. М. Заяц исследует мифопоэтику киммерийского текста Волошина и выявляет следующие особенности образа: «Для М. А. Волошина Киммерия – центр мироздания, точка соприкосновения всего: 1). Подземного и небесного царства, ибо по древнегреческой мифологии Киммерия – это вход в царство Аида. 2). Это воплощение и христианских, и буддистских, и ведических и скандинавских традиций. 3) «Киммерийские сумерки» – это гибель богов и цивилизаций. Отсюда мотив странничества, устремленности к гармонии, покою. Не будем забывать, что скитальцами и странниками были: Одиссей, Каин, Христос и Будда. 4) Киммерия – это возрождение. ... создание М. А. Волошиным мифа о Киммерии – это этап осмысления себя поэтом в пространстве и времени, поиск себя как преображенного Лица...» [Заяц, 2009, с.12].

М. А. Гордина рассматривает образ Киммерии как синтетичный, соединяющий в себе разные типы дискурсов: «...синтетичный образ духовной родины поэта – Киммерии, <...> характеризуется синтезированием мотивов античной и восточной мифологий, христианства, ислама, теософии и антропософии. Природа Коктебеля осмысливается Волошиным физиологично («скалы-рёбра», «травы-волосы» и т. д.), наделяется даром поэтического слова («пустынные гекзаметры волны», в волнах напевы «Одиссеи» и т. д.), чертами православной религиозной живописи («лик иконы измождённый») и т. д. В структуре образа Киммерии последовательно реализуется стремление к синтезу как исходный смысл авторского текста» [Гордина, 2013, с. 12].

Другая группа исследований, в центре внимания которых био- и географические факты жизни поэта, говорят о Коктебеле, на основе которого «вырос» образ Киммерии Волошина. Коктебель формирует «гнездо» тем и

мотивов, наряду с темой Киммерии, где реализуются индивидуальные отношения земли и ее жильца, появляется тема Дома, которая эволюционирует из темы Пути, а ролевой комплекс Путника обращается ролью Хозяина Дома Поэта.

С. Н. Бунина подходит к осмыслению Коктебеля с позиции его геокультурного положения окраины и через образ его жильца, обладающего чертами «маргинального сознания». Образ пространства упаковывается в миф, «миф о Коктебеле». Коктебельский миф – образование несколько более широкое, чем киммерийский миф, о котором говорится в других исследованиях. Коктебельский миф охватывает область действительного: биографический аспект личности поэта и географический аспект пространства, наряду с поэтическим творчеством: «...коктебельский миф имел, условно говоря, верхний и нижний ярус. С одной стороны, это грандиозный мономиф всей волошинской жизни, с другой – легенды и мифы Дома поэта как места отдыха и общения» [Бунина, 2006, с. 17]. Коктебельский миф противопоставлен мифу о Петербурге. Столица трактуется как пространство, угрожающее идентичности личности Волошина. Петербург и Коктебель антитетичны и формируют топологию ухода (из центра на окраину). По принципу антитезы меняются от *центра* к *краю* эстетические доминанты пространств: «Дом поэта, построенный на явном контрасте с ивановской «башней» ... становится колонией творческой интеллигенции, местом культурного общения и паломничества. Молодая богема, нашедшая приют под крышей М. Волошина, привнесла в Коктебель дух игры и мистификации, типичный для серебряного века. Однако вдали от столицы накал «роковых страстей» уступил место розыгрышу, веселому «обормотничанью», когда мифотворчество высокого модернизма перелицовывалось, открывая свою карнавальную изнанку» [Бунина, 2006, с. 17].

В работе С. Ю. Корниенко Коктебель важен с точки зрения обретения поэтом собственной идентичности через путешествие. Коктебель сопоставлен

с Неаполем не только как юг-юг, но и как пространство аскезы и пространство рая. В исследовании производится реконструкция странствий М. Волошина и даются основания, почему спустя годы путешествий поэт находит Коктебель «единственным» и уникальным местом на земле. Кроме того, исследователь оперирует такими терминами как природный ландшафт, культурный ландшафт, тело города, *genius loci* [Корниенко, 2015].

Художественный образ пространства немислим без своего жильца. В ситуации подобной «спаянности» героя и пространства возникает вопрос о субъекте и терминологической закреплённости этой позиции в лирике Волошина<sup>21</sup>.

Лингвистические исследования ценны для литературоведения наличием различных статистических данных и анализом закономерностей в выборе поэтом средств поэтического языка. Так, например, О. А. Змазнева исследует лексико-семантическую организацию поэзии М. Волошина, а также поэтический синтаксис автора [Змазнева, 2003]. Минералогическую лексику у Волошина в качестве «способа репрезентации образа природы и отражения реалий, соотнесенных с материальной культурой, деятельностью человека и его микрокосмом» изучает С. В. Таран [Таран, 2005, с. 9]. Ядерная лексема *камень* и ее морфологические дериваты занимает, по словам исследователя, доминирующее положение в идиостиле М. Волошина. В частности, в атрибутировании образа города *камень* выступает как значимый моделирующий компонент.

---

<sup>21</sup> Вопрос специфики лирического героя разрабатывает Т. Г. Чиковани в ряде статей, доказывая актуальность применения термина «лирический герой» к поэзии Волошина. «*Лирический герой* именно та форма выражения, которая способна отразить сложность субъектно-объектных отношений в поэзии Волошина. Обращение автора к такому герою продиктовано тонким переплетением жизненного и творческого начала. И вполне раскрыться *лирический герой* способен лишь в контексте всего творчества поэта» [Чиковани, 2012, с. 124]. Концепцию лирического героя исследователь выводит из практики символистов, поэтому специфика бытия лирического героя, как он есть в поэтической практике Волошина, восходит к символизму. «В отдельных взятых стихотворениях авторское сознание обнаруживает себя в различных формах выражения. Это может быть и герой ролевой лирики, и лирическое «я», и внесубъектная форма. Но на уровне всего творчества поэта мы можем говорить о лирическом герое» [Чиковани, 2013, с. 54]. «*Лирический субъект* Волошина ... многогранен в плане форм выражения и идейной направленности, но, несмотря на отдельные произведения, в которых авторское сознание обнаруживает себя как поэтическая личность, не выходит за границы категории *лирического героя*» [Чиковани, 2013, с. 57].

Концепты «Париж» и «Киммерия» в творчестве Волошина исследуются в работе О. Г. Згазинской. Исследователь рассматривает типы пространств, характерные для Киммерии и Парижа и их перцептивное и временное наполнение, указывая, что «сопоставление зрительных, звуковых, осязательных, обонятельных и вкусовых репрезентантов в разных типах пространств способствует определению доминантных способов авторского видения Парижа и Киммерии. Выявленные наглядно-чувственные образы отличаются синкретизмом и многовариантностью» [Згазинская, 2008, с. 6]. Реализации концепта *хаос* в поэтике М. Волошина (а также М. И. Цветаевой и О. Э. Мандельштама) посвящено исследование А. В. Болотнова. Исследуя лексему *хаос* в поэтических текстах Волошина, ученый приходит к неоднозначному выводу о том, что на эмоционально-оценочном уровне «Хаос в его космическом аспекте в творчестве поэта-философа М. Волошина, несомненно, окрашен позитивно. Это связано с преобразующим началом, с тем, что хаос ведет к развитию цивилизации и торжеству нового» [Болотнов, 2009, с. 23].

Таким образом, исследования в области волошиноведения реконструируют различные виды атрибутирования элементов художественного мира поэта, основные закономерности философско-эстетической системы Волошина, принципы его авторской поэтики и стратегии творческого поведения.

Комплексные исследования геопоэтики М. А. Волошина не предпринимались, однако эпизодически те или иные работы исследуют отдельные образы пространств, в частности, работа С. Ю. Корниенко (2015) рассматривает путешествие М. А. Волошина, предпринятое в 1900 году, как частный случай практики самоопределения человека эпохи модерна. Новизна и не вполне устоявшиеся границы понятия геопоэтики также открывают настоящему исследованию новые научные горизонты.

**Целью** диссертационного исследования является комплексное изучение топосов геопоэтики М. А. Волошина.

Данная цель предполагает следующие **задачи**:

1. Определить теоретические границы понятия «геопэтика», поскольку термин в современном литературоведении проходит процесс становления.
2. Систематизировать положения литературно-критических работ М. А. Волошина для целостной реконструкции его концепции творчества.
3. Определить основные формы построения и функционирования парадигмы «субъект – географическое пространство» и различные варианты ее воплощения («центр», «периферия», «край»).
4. На материале художественных текстов, дневников и писем М. А. Волошина исследовать архитектуру реальных (Париж, Москва, Петербург, Россия, Коктебель) и «ментальных» (Киммерия) топосов авторской геопэтики, их структуру, семантику и стратегии моделирования.

**Объектом** исследования является геопэтика М. А. Волошина.

**Предмет** исследования – система топосов геопэтики М. А. Волошина, способы ее формирования, принципы функционирования, а также ее аксиологическое и феноменологическое содержание.

**Материал исследования** составляют поэтические произведения М. А. Волошина разных лет, письма, дневники, литературно-критические работы, воспоминания о поэте.

**Научная новизна работы** состоит в следующем:

1. Творчество М. А. Волошина исследовано в аспекте геопэтики как автометаописательная система, обладающая признаками самодотраивания до эстетического совершенства. В аспекте геопэтики комплексно и системно рассмотрены такие топосы творчества М. А. Волошина, как Париж, Петербург, Москва, Россия, Коктебель. Путешествие трактуется как житнетворческая практика самоопределения поэта.
2. Соотношение различных топосов формирует геопэтическую «карту» художественной системы автора с ядерно-периферийной структурой.

При этом аксиологическая наполняемость центра и периферии инверсионна по отношению к географической реальности; край обладает признаками сакральности.

3. В анализе смысловой структуры геопозитического образа как единицы описан механизм «артикуляции» ландшафта, способы создания и функционирования компонентов внутри системы «субъект – пространство». Показано, что субъект в пейзажных текстах Волошина обладает качествами не только визуального наблюдателя, но и гаптической функцией по способу репрезентации художественного пространства. Лирический субъект встраивается в миметический план, и он же является точкой слома мимесиса в сторону семиозиса.

4. При изучении мифогеографических образов показано, что они имеют равную степень детализации ландшафта, собственную анатомию и физиологию наряду с географическими топосами. Сакральная топонимика обладает такими структурными качествами, как «фрактальность», «диффузность», «процессуальность».

**Методологической и теоретической базой исследования** стали фундаментальные труды по семиотике, исследующие механизмы моделирования художественного пространства (Н. П. Анциферов, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, И. П. Смирнов, В. В. Абашев и др.), формирующие основы изучения своего/чужого пространства в литературных текстах. Исследование феноменов поэтического творчества Волошина, близких к понятию «экфрасис», базируется на работах С. Н. Зенкина [Зенкин, 2002], Н. Е. Меднис [Меднис, 2006, 2011] и др. Вопросы, связанные с проблемами житнетворчества, соотношения литературного быта и биографии послужили поводом к обращению к работам исследователей Н. Б. Граматчиковой [Граматчикова, 2004], С. Ю. Корниенко [Корниенко, 2015], Е. А. Худенко [Худенко, 1997, 2011]. Аспекты мифотворчества и мифопоэтики Волошина обусловили внимание к исследованиям в области мифа А. Ф. Лосева, Е. М. Мелетинского, М. Элиаде и мифопоэтики русской литературы (А. Ханзен-

Лёве, С. Ю. Неклюдов, Г. П. Козубовская и др.), исследованиям, посвященным изучению «крымского текста» русской литературы А. П. Люсого [Люсый, 2003, 2011, 2016], С. О. Курьянова [Курьянов, 2014, 2014а], В. В. Курьяновой [Курьянова, 2015], Н. Ф. Лищенко [Лищенко, 2016].

Философские изыскания опираются на труды М. Н. Эпштейна и Г. Л. Тульчинского в области исследования проблем тела и телесности [Эпштейн, Тульчинский, 2006]. Труды В. А. Подороги [Подорога, 1993, 1995, 1995а] в области феноменологии тела использовались как основание для трактовки географического ландшафта как телесно выраженного. Исследование проблем активности субъекта обусловили обращение к трудам по герменевтике субъекта М. Фуко (дискурсивные практики, практики заботы-о-себе) [Фуко, 2007], М. Ямпольского (категории наблюдателя, зрения) [Ямпольский, 2000, 2007, 2022].

**Методология исследования** базируется на комплексном геопоэтическом подходе, сочетающем в себе элементы мифопоэтического, структурно-семиотического и типологического анализа.

**Теоретическая значимость.** Полученные в процессе исследования знания позволяют конкретизировать имеющиеся представления о понятии «геопоэтика», а также расширить представления о системе топосов геопоэтики М. А. Волошина и способах формирования геообразности в творчестве поэта. Получено новое содержание поэтики в аспекте онтологии, аксиологии и антропологии современного литературоведения.

**Практическая значимость.** Результаты исследования могут быть использованы в научно-педагогической работе при чтении курсов по истории русской литературы рубежа XIX–XX веков, первой половины XX века, в специальных курсах по проблемам литературы Крыма, проблемам мифопоэтики и семиотики русской литературы.

**Апробация работы.** Результаты исследования неоднократно обсуждались на теоретических семинарах кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета (2013–2020 гг.). Основные

положения работы были представлены на конференциях различного уровня: Всероссийская научная конференция молодых ученых «Наука. Технологии. Инновации» (НГТУ, Новосибирск, 2014, 2015 гг.); Всероссийская конференция «Геопоэтика писателей Сибири и Алтая» (АлтГПУ, Барнаул, 2017 г.); Международная научная конференция «Культурно-антропологическая парадигма: практика реализации в условиях компетентностной модели образования» (АлтГПУ, Барнаул, 2017 г.) и др.

По теме исследования опубликовано 8 статей, из них 3 – в научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ для публикаций результатов кандидатских и докторских диссертационных исследований.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Лирический субъект в пейзажных текстах М. А. Волошина обладает качествами не только визуального наблюдателя, но и гаптической функцией по способу репрезентации художественного пространства. В построении образа пространства участвуют зрение и касание. Всё видимое в геопоэтике М. А. Волошина осязаемо.

2. Авторское видение не является единственным началом, продуцирующим геопоэтический облик места. М. А. Волошин моделирует художественный образ географического пространства, основываясь на рецепции культурного кода местности. Поэт не пере-писывает (re-writing) культурный код пространства, а встраивается в него, «артикулирует» образ места на языке этого места.

3. Мифогеографические образы в лирических произведениях М. А. Волошина имеют равную степень детализации ландшафта наряду с географическими топосами. Ландшафт Киммерии имеет собственную анатомию и физиологию.

4. Система геопоэтических образов у Волошина обладает разной коннотативной структурой. Каждый топос приобретает собственную аксиологическую ценность и получает художественно-эстетическое

обоснование посредством насыщения его авторскими «поведенческими» смыслами.

5. Аксиологическое соположение различных топосов формирует геопоэтическую «карту» художественной системы М. А. Волошина с ядерно-периферийной структурой, инверсионной по отношению к географической реальности и обладающую такими пространственными характеристиками, как «фрактальность», «диффузность», «процессуальность».

**Структура работы** обусловлена заявленной темой, сформулированными целями и задачами и состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, включающего 265 наименований.

## Глава I. Теоретические аспекты геопоэтики. Концепция творчества

М. А. Волошина

### 1.1. Геопоэтика: особенности методологического подхода

Вопросы взаимодействия субъекта творчества, индивидуальной поэтической системы и географического пространства образуют широкую междисциплинарную плоскость, одной из важных категорий которой выступает пространственность.

Геопоэтика может рассматриваться как направление научной мысли, как способ поэтической репрезентации и как метод осмысления художником своего пространства и себя в данном пространстве.

Как область научной мысли геопоэтика связана с исследованием того, как формируются географические образы средствами поэтического слова, с определением механизмов участия ландшафта в процессе художественного смыслообразования. Геопоэтика восходит к области гуманитарной географии, откуда заимствует такие основополагающие понятия, как: ландшафт, географический образ, образ местности и сопряженные с ними категории субъективности и телесности.

**Ландшафт.** Ландшафт (форма пространства, форма местности) обуславливает способ поведения человека, пребывающего внутри него: его тип мышления, тип философствования, государственный (социальный и политический) строй (М. Фуко), способ интерпретации «жильцом» мира и своего места в мире. Пространство может диктовать выбор художественных средств, метафор (специфическая для данного ландшафта связь означающего и означаемого).

В методологии научного исследования, отмечает Н. А. Черняева, произошел «пространственно-географический сдвиг»: «На смену прежним мыслительным матрицам, основанным на исторической парадигме (при которой любой материал располагался прежде всего по временной оси и

рассматривался в историческом развитии), приходят такие способы осмысления материала, которые можно назвать географическими. Влияние «географического» мышления сказывается в философии, литературоведении, антропологии, социологии и многих других отраслях. Каждая из этих наук все более активно оперирует метафорами пространства...» [Черняева, 2005, с. 273]. Генетически восходящая к сфере культурной географии, геопэтика стремится занять место в системе литературоведческого знания. Некоторые компоненты категориального аппарата культурной географии как дисциплины могут быть применены к геопэтике, прежде всего, понимание *ландшафта как знаковой системы*.

Культурная география как система знаний оперирует такими терминами, как: геокультурное пространство, культурный ландшафт и знаки культуры, и выдвигает ряд постулатов, важных для исследования пространственных образов в поэзии Волошина в геопэтическом аспекте: «Географическое пространство неотделимо от созданных культурой образов и символов, обретающих характеристики целостной системы, которую можно обоснованно рассматривать как геокультурное пространство» [Уваров, 2011, с. 10]. Геокультурное пространство состоит из семиотизированных компонентов, из таких образов-объектов, которые имеют устойчивые ассоциации с тем местом, которому принадлежат, иными словами, становятся его метафорами (символами или знаками). М. С. Уваров считает, что «бытие культуры в географическом пространстве неотделимо от процесса символизации среды» [Уваров, 2011, с. 10]. Таким образом, географическое пространство неотделимо и от художественного кодирования среды, от акта означивания, от процесса символизации, метафоризации.

Концентрация подобных знаков культуры на культурно-географической «карте» неоднородна, и именно их взаимоотношения в синтагматической («горизонтальной») плоскости формирует специфический для данной эпохи культурный ландшафт. М. С. Уваров определяет культурный ландшафт следующим образом: «Культурный ландшафт – явление, лежащее в той среде

семиосферы, где знаковые системы культуры оказываются напрямую связанными с географическим пространством в целом и его отдельными объектами в частности» [Уваров, 2011, с. 10]. В. Л. Каганский отмечает, что возможности культурного ландшафта шире, чем потенциал ландшафта природного: «Культурный ландшафт понимается как потенциально сплошной, непрерывный, телесно выраженный, «морфологичный». В природный ландшафт входят все природные явления географической оболочки Земли; в культурный ландшафт – *потенциально все явления*» (выделено – В. К.) [Каганский, 2011, с. 27].

Широко понимая термин «культура», В. Л. Каганский относит к компонентам культурного ландшафта не только материальные (телесные) знаки культуры, но также сферу идей: научное знание, концепции о мире, бытии: «Ландшафт ... оформлен и в той сфере его существования, которую сейчас принято называть ментальностью. Образы ландшафта, в том числе образы концептуальные, его самоописания, «автопрезентации», образы-мифы – его компонент, особая часть, не менее важная и не менее прочная, нежели остальные. Это отнюдь не придаток ... к телесности ландшафта, напротив: большинство людей живет именно и прежде всего в этой реальности образа, мифа ... Собственно, в ландшафте мало кто живет. Персонаж, автор – житель ландшафта; тексты – рассказы путешественника по миру ландшафта...» [Уваров, 2011, с. 11]. Каганский говорит о культурном ландшафте как об обитаемом пространстве земной поверхности – в широком смысле, и в узком – как о пространстве земной поверхности, освоенном «утилитарно, но еще и ценностно и символически» [Каганский, 2011, с. 28].

Принципиальным является *освоенность* ландшафта жильцом, что позволяет говорить о *необходимости* взаимодействия человека и места. По мнению Каганского, культурный ландшафт имеет не только ментальную, но и телесную выраженность (через материально-телесные знаки культуры). И тогда можно говорить о том, что освоение ландшафта должно происходить за счет приобретения и культивирования телесного опыта пребывания в нем, в

результате чего формируется ментальная структура, образ пространства. Так, в освоении пространства и построении его образа участвуют *мысль* и *тело*.

Геопэтика имеет дело с прежде всего с культурным ландшафтом, в который включен природный ландшафт. Геопэтический образ строится поэтому не на взаимодействии творческой субъективности непосредственно с землей, но с местом, к которому ранее прикреплены разные опознавательные культурные знаки, то есть, с местом изначально семантически нагруженным.

### **Геопэтический образ и его ментально-географическое содержание.**

Проблемами моделирования географических образов занимается Д. Н. Замятин, лидер отечественной гуманитарной географии. Исследователь рассматривает формирование культуры в зависимости от образа пространства, в котором она развивается, уделяет внимание механизмам порождения географических образов. М. С. Уваров в обзоре на работы Д. Н. Замятина обозначает основное направление научной мысли исследователя: «Любая культура имеет собственные, уникальные пространственные измерения. Эти измерения выражаются не только в конкретных географических условиях, в которых развивается культура, но в определенных образах пространства (географических образах), порождаемых изучаемой культурой. Географические образы являются существенным компонентом рассматриваемой культуры, а также культуры вообще (взятой в ее абстрактном смысле). В то же время данные образы оказывают значительное влияние на формирование и развитие самой культуры, определяя ряд ее уникальных признаков и феноменов» [Уваров, 2011, с. 13].

Географический образ не может приравниваться пространству, которое он отражает. «Создание ГО [географического образа – Д.С.] связано с процессами формализации и одновременно сжатия, концентрации определенных географических представлений в культуре, превращении их в «сгусток». В общем смысле, *географический образ – это совокупность ярких, характерных сосредоточенных знаков, символов, ключевых представлений, описывающих какие-либо реальные пространства (территории, местности,*

*регионы, страны, ландшафты и т. д.*) (выделено – Д. З.). Географические образы могут принимать различные формы, в зависимости от целей и задач, условий их создания, наконец, от самих создателей образов [Замятин, 2006, с. 71]. В формировании геопоэтического образа пространства необходимо участие субъекта, *освоившегося* в данном пространстве и его *освоившего*. Сознание субъекта также выступает как пространство, в качестве так называемого *ментального пространства*, в котором географический образ «созревает». Ландшафт, в свою очередь, «корректирует» формы мышления и поведения субъекта, воздействуя на него через знаки этой территории, так что в сознании субъекта складывается определенный стиль мышления и тип поведения, связанные с данной территорией. Следовательно, мысль становится пространственной. «Мысль о территории становится мыслью территории: мысль зависит в своем развитии от места, чей образ, впрочем, создается во многом этой же мыслью. Появляется неразрывная целостность мысли и территории, одновременно порождающих друг друга. Локализации мысли соответствует ментализация территории; территория при этом есть мир образной экспансии» [Замятин, 2006, с. 70].

Практики порождения смыслов и модели их организации Д. Н. Замятин ставит в зависимость от географического пространства, проекции которого существуют в сознании мыслящего субъекта и примешиваются в процесс производства мысли: «Географическое пространство оказалось важным и органичным условием самого философствования, а зачастую и как бы его «героем». Географические образы пронизывают структуры философствования и определяют фактически их эффективность. Пространство географических образов, в данном случае тождественное самому географическому пространству, выступило естественным полем или контекстом любой возможной и потенциально продуктивной, ориентированной на себя, мысли» [Замятин, 2000].

Выводы исследований Д. Н. Замятина созвучны положениям работ В. А. Подороги. Философ, исследуя ландшафтные миры Кьеркегора, Ницше,

Хайдеггера и др., показывает, что сама философская мысль, само философствование может быть выведено из ландшафтных характеристик местности. «Мысль топологична, поскольку имеет место и без него немислима» [Подорога, 1995, с. 24], «мысль не может существовать вне своего места, ей безразлично собственное местоположение в структуре бытия» [Подорога, 1995, с. 248]. «Ландшафтный образ остается образом, демонстрирующим нам не столько некое «чувство природы», сколько воображаемый план места, где может расположиться архитектурный идеал той или иной философской системы» [Подорога, 1995, с. 27-28].

О соотношении реального географического (природного) пространства и представлении о нем (его ментальном образе) пишет Н. Ю. Замятина. Продуктом мысли о территории, представления о пространстве, возникающем в сознании субъекта, становится ментальный объект или концепт как «сочетание культурных конструкций, проецируемых на данную территорию» [Замятина, 2011, с. 62]. «С территорией сопоставляется не образ (картинка или словесный портрет, стереотип), а именно сочетание культурных конструкций, позволяющее оценить всю совокупность сопряженных с территорией смыслов» [Замятина, 2011, с. 62].

При этом нужно сделать акцент на том, что ответственность за «иммидж» территории и за восприятие территориальных знаков лежит на субъекте восприятия. Так, может создаваться несоответствие «образа» реального пространства и его концепций. Набор взаимосвязанных концептов формирует ментальное географическое пространство. «В различных ГМП [географических ментальных пространствах – Д. С.] одна и та же территория мысленно связывается с различными другими территориями, причем связывается по-разному и наделяется различными смыслами» [Замятина, 2011, с. 63]. Любое географическое ментальное пространство обладает ментально-географическим положением в связи с тем, что мысль о территории, мысль, соотнесенная с местом, может начать *промысливать* и прилегающие к данной территории пространства. В целом, это связано с

тенденцией в сознании субъекта к постепенному, но константному, расширению собственных границ через механизмы *о*-своения и *при*-своения.

Можно говорить и о том, что сознание субъекта способно создавать ментальную географическую карту, которая представляется как результат осмысления субъектом локальных пространств и телесного опыта пребывания в них, установления определенных связей между ними (связей соположения и сопряжения). Стоит заметить, что различные *геобиографии* писателей, поэтов, художников имеют дело также с индивидуально-авторской ментальной географической картой.

Итак, в основу геопозитического образа положены субъективность и телесность. Субъектная составляющая проявляет себя в прямом или косвенном проецировании субъектом себя (а также собственной концепции мира, на основе которой данный образ строится) в плоскость пространства. Телесность, которая данную субъективность *оформляет*, обуславливает модели мышления и практического поведения. Пространственное мышление сообразовано с ландшафтными формами и репрезентировано телесно. «Географический образ есть представление тела, телесность самого места» [Замятин, 2006, с. 97].

**Геопозитика и локальный текст.** Ставить в прямое соотношение понятия геопозитики и локального текста не нужно, поскольку оба данных направления научной и художественной мысли функционируют по разным законам и в основе своей имеют различные принципы, цели и задачи, хотя в обоих случаях производится работа с художественными образами пространства. Это не отношения противопоставления и необязательно отношения комплементарности – хотя нередко продуктивным может оказаться именно сочетание данных направлений в литературоведческом исследовании. Локальный текст и геопозитика могут существовать автономно. Локальный текст концентрируется вокруг места, куда стягиваются весь корпус текстов о территории, тогда как геопозитика работает с явлениями в индивидуально-личностном аспекте.

Классическим считается определение геопоэтики, данное Д. Н. Замятиным: «Литературное произведение, образ могут вырастать из географического пространства, пейзажа, ландшафта, города; питаться ими – но и одновременно фактом своего существования создавать их. ... Местность, схваченная как образ ... наиболее экономно гео-графизируется. ... Земной шар компактно упаковывается геопоэтическими образами... Аутопойесис есть не что иное как геопойесис – автор произведения сам формирует собственные геопоэтические координаты, “обрастает” землей, картографирует геопоэтическое пространство (пространства) [цит. по: Геопоэтика и географика, 2002]. Из данного определения следует, что *в контексте географического пространства поэтика становится гео-поэтикой*, как аутопоэзис в контексте пространства становится геопоэзисом.

Способы взаимодействия культуры в целом и географического пространства (ландшафта), в котором реализуется эта культура, проецируются на индивидуальную художественную систему как частный случай бытия культуры, которая, несомненно, также разворачивается в пространстве, а значит и может быть соотнесена с конкретным географическим местом и претендовать на статус художественного образа данного ландшафта (или одного из множества его художественных образов). Вслед за Д. Н. Замятиным, можно предположить, что индивидуальная художественная система, на разных уровнях транслирующая географическое место, является одновременно и условием (фактором), и продуктом существования жителя в конкретном ландшафте. Под *трансляцией* географического места понимаются разные способы репрезентации пространства – от непосредственно «иконографии» пространства до способа мышления и характера дискурса, свойственного данному пространству. Так, М. Фуко ставил в зависимость тип дискурса от пространства и времени [см. подробнее: Фуко, 2004].

Геопоэтика оперирует понятием «места» (place), но не может быть соотнесена с локальным текстом, хотя бы таксономически. Сам термин «геопоэтика» всё еще не вошел прочно в поле литературоведческого знания,

не имеет общепринятой формулировки и существует в описательных конструкциях. Как представляется, геопэтика имеет большие мироописательные и миросистематизирующие возможности, чем локальный текст. Геопэтика обладает тенденцией к «собираанию» воедино и систематизированию образа мира, в том числе, призвана упорядочить и саму систему локальных текстов, тогда как локальный текст дробит мир на еще более мелкие локусы (образуются локусы внутри локусов), так что каждое «рефлексирующее» о себе культурно-географическое место стремится закрыться изнутри в собственный локальный текст. «"Геопэтика" – это попытка вернуться к ... неразъятой картине мира. То есть, по сути, это стремление к синкретизму – всеобъемлющему научному знанию, какая-то потребность современного научного (да и художественного) мышления тоже...» [Геопэтика и географика, 2002]. Тенденция к «собираанию» мира в геопэтическом аспекте отвечает необходимости не просто составить карту мест той или иной художественной системы, но также максимально сблизить пространство и субъекта (*промысливающего* это пространство) так, чтобы одно можно было вывести из другого.

Геопэтика дает возможность поставить в прямое соотношение мысль и пространство и работать с опространствленной мыслью и осмысленным (и особым образом артикулированным) пространством. Именно здесь, на пересечении мысли и территории, уравниваются в статусе и значимости субъект и пространство: они оба здесь – субъекты по отношению к себе и пространства – по отношению друг к другу. Субъект *формирует* ментальное пространство географического ландшафта (наделяя его смыслом, именем, семиотизируя его), а пространство «помогает» субъекту воплотить, *уплотнить*, выразить мысль и проявить себя самого по-иному – через формы творческого и (или) бытового поведения.

Проблема методологического подхода в русле геопэтики заключается в том, что нет единой нормативной сочетаемости термина «геопэтика» с другими понятиями, категориями, поскольку границы термина размыты.

Анализ публикаций по данной проблеме обнаруживает следующую амплитуду: от персоналий – к топосам и научным понятиям. Например, обратимся к названиям научных работ: «Геопэтика *писателей Сибири и Алтая*»; «Геопэтика *В. М. Шукшина*», «Геопэтика *Алексея Иванова...*» и т. п. – к «Геопэтика *Сибири и Алтая*», «Геопэтика *России*», «Геопэтика *Севера*», «Геопэтика *Кавказа*», «Геопэтика *Урала*», «Геопэтика *Озера Байкал*» и т. п.

Если вслед за В. В. Абашевым понимать геопэтику как раздел поэтики [Абашев, 2000, 2012, 2012а], тогда семантическому сегменту «гео-» будет адекватен элемент географического порядка. Но отличие геопэтики от локального текста именно в том, что геопэтика занимается областью *личных, индивидуальных* взаимоотношений художника и места, тогда как локальный текст – совокупностью текстов-событий (рефлексий) места о себе. С другой стороны, есть ряд работ, где геопэтика привязана к определенному понятию: «Геопэтика *новейшей отечественной литературы*» [Иванова, 2015], «Геопэтика *художественного мира Оралхана Бокеева*» [Геопэтика, 2016, с. 37-43], «Геопэтика *пространства в художественной системе...*», «Геопэтика *романа...*», «Геопэтика *«Мастера и Маргариты» М. М. Булгакова...*» [Кишш, 2016].

Таким образом, область геопэтики может быть структурирована по уровням: ядро составляют персональные геопэтические системы, их «опоясывают» локальные тексты. В. В. Абашев дает такое определение геопэтики, в котором как раз просвечивает эта структура: «Для филологов геопэтика – это, естественно, специфический раздел поэтики, имеющий своим предметом как образы географического пространства в индивидуальном творчестве, так и локальные тексты (или сверхтексты), формирующиеся в национальной культуре как результат освоения отдельных мест, регионов географического пространства и концептуализации их образов» [Абашев, 2012а, с. 18]. Возможна также дальняя периферия, в силу проницаемости границ понятия геопэтики.

Базовыми работами для формирования геопоэтической методологии послужили труды В. Н. Топорова о «петербургском» и «московском» текстах» [Топоров, 1995], а также труды Ю. М. Лотмана по типологии и семиотике пространства [Лотман, 1997, 2010]. В настоящее время геопоэтика исследуется в нескольких литературоведческих центрах: на Урале (г. Пермь), где отдельно сформулированы понятия «уральского» и «пермского» текстов. Уральская традиция исследования геопоэтики литературы Урала и пермского текста связана с именами В. В. Абашева, М. П. Абашевой, А. С. Подлесных. Сформированной можно признать и школу, исследующую понятие «крымского текста» и «сверхтекста» – А. П. Люсий, С. О. Курьянов, В. В. Курьянова и др.

Исследования «алтайского текста» и проблем геопоэтики Сибири и Алтая осуществляются с 2015 года в Барнауле. Особо следует отметить линию исследований, посвященных семиотике и поэтике художественной географии В. М. Шукшина, представленных работами ученых А. И. Куляпина, Е. А. Худенко, Т. А. Богумил, на основе которых издана монография «Геопоэтика В. М. Шукшина» [Куляпин, Худенко, Богумил, 2017].

**Геопоэтика и телесность.** Когда геопоэтика рассматривается в логике репрезентаций внутреннего через внешнее и связывается с регламентированной материально-телесным аспектом мира субъективностью, тогда есть смысл говорить, во-первых, не столько о теле, сколько о телесности в контексте понятий чувства тела (и его границ) и образа тела. Во-вторых, можно говорить и о *производстве геопоэтической художественной системы субъекта* в контексте его телесного опыта и телесных практик.

Телесность, как известно, зависит одновременно от сознания человека, с одной стороны, и его тела – с другой. Предельно очевидной связь тела и сознания обнаруживается в античном мироощущении через идею гармонии телесного и духовного аспектов, когда красивое тело безусловно означало и сильный разум, а дух (душа) локализован сразу во всем теле (принцип каллокагатии). Эпоха Средневековья, формируя систему ценностей вокруг

фигуры Бога и Божественного сознания, не сбрасывала со счетов телесный аспект человека, и тело использовалось в качестве инструмента для совершения аскез. Таким образом, культивирование духовного аспекта человека и в античности, и в средние века, и в последующие эпохи, связано с включением в этот процесс человеческого тела.

В XX веке концепция телесности становится предметом научной мысли: помимо разрабатываемых философами-феноменологами факторов присутствия-в-мире (по М. Хайдеггеру, «бытия-в-мире») через определение понятие «моего тела», определения границ этого «моего тела» и границ «тела Другого» – к определению способов и пространства сообщения моего и чужого. Постоянно эволюционирует само восприятие тела: тело не просто стратифицируется, но и картографируется: «Телесная схема – это достаточно жесткая *анатомическая карта* (она включает в себя и карты возможных движений, иннервации, биологических и физиологических отправления, ориентаций в пространстве и времени и т.п.), на которую проецируются отдельные образы тела и там обретают свое «место», смещая, преобразуя или отбрасывая объективированные границы человеческого» [Подорога, 1995а, с. 36]. Тело также может подвергаться операциям, связанным с различного рода деконструкциями<sup>22</sup>. Сама телесность приобретает категории пространственности и регламентирует механизмы взаимовключенности человека и мира: «...Обладать телом означает для живущего сращиваться с определенной средой, сливаться воедино с определенными проектами и непрерывно в них углубляться» [Мерло-Понти, 1999, с. 118].

Предпринятые в философии и литературоведении попытки определить границы телесного образа приводят к тому, что телесность и образ тела все более не отождествимы друг с другом: «В постмодернистской интерпретации, например, у телесности вообще «нет ничего общего с собственным телом и образом тела» (Делёз), поскольку в нем ничего не репрезентировано»

---

<sup>22</sup> Стоит вспомнить, например, «Портрет Пабло Пикассо» кисти кубиста Хуана Гриси, где образ художника Пикассо дробится на плоскости-ракурсы, разрушая тем самым человеческо-телесную целостность образа.

[Гредновская, 2008, с. 119]. Образ тела распространяется уже не просто на физическое тело человека, но и на то, во что это тело «встраивается» – пространство дома, личный автомобиль, рабочее место и т. д., а также на то, что к этому телу присовокупляется: музыкальный инструмент при исполнении произведения, авторучка при письме, кисть художника во время работы и т. д.

Всё, что освоено субъектом телесно, встраивается в границы образа «моего тела». «Пространство комнаты, в которой вы проводите значительную часть своей жизни, это *ближайшее* к вам пространство, является в сущности *тактильным пространством*, т. е. все вещи имеют в нем место только по отношению к вашей особой чувствительности, в которой доминирующую функцию исполняют предистальные ощущения и переживания (обоняние, осязание). Ваша комната – продолжение вашего телесного образа и от него неотделима, поэтому по отношению к ней вы никогда не занимаете позиции “*перед*”, “*над*”, “*сбоку*”, вы всегда *внутри*, а комнатная предметность – *вокруг*. И даже это различие между я-внутри и предметами-вокруг является хрупким, почти неуловимым, ибо предметы через свое испредметное включены в ваши переживания собственной пространственности, как вы сами – в предметы» [Подорога, 1995а, с. 49-50]. Всё, что относится ко внутренним измерениям существования, то отождествляется со «мною», это «мое», а если «мое» – то это практически «я».

В настоящем исследовании интерес сосредоточен не вокруг тела как физического и физиологического организма, но вокруг *образа тела* и телесности, то есть отношений, в которые тело способно вступать с субъектом как его владельцем, миром и Другим. Кроме того, телесность включена в структуру идентичности субъекта.

В данном аспекте наше исследование опирается на концепцию М. Фуко, где субъективность основывается на телесных практиках, которые, в свою очередь, обусловлены типом дискурса, соответствующим данному пространству-времени [Фуко, 1999, 2007].

О смене логоцентричной парадигмы на телоцентричную впервые заговорил Э. Гуссерль – старший современник М. А. Волошина. Как пишет философ Е. В. Гредновская о такой смене парадигмы: «На место Слова встало Тело...» [Гредновская, 2013, с. 162]. Эта тенденция свидетельствует о повороте в осмыслении и репрезентации Духа в категориях «натуралистических», физических, телесных, иными словами, культура стала нуждаться в интерпретации духа как тела.

**Геопозитика, феноменология и семиотика.** В аспекте геопозитики наряду с телом субъекта должно существовать и *тело территории*, «тело» местности. Телесность в этом контексте выступает в качестве коммуникативной среды субъекта и ландшафта, которые переживают опыт взаимодействия друг с другом, опыт их взаимовлияния.

В. Л. Каганский доказывает, что тело ландшафта не ограничивается только природными характеристиками местности, сюда вплетаются также знаки культуры, ведь человек живет в ландшафте образов. Следовательно, и от тела человека требуется восприятие не столько в физиологическом аспекте, сколько в русле телесных образов и символов. Д. Н. Замятин утверждает, что образ территории рассматривается феноменологически, то есть, пространство берется во внимание вместе с мыслью о нем, тогда и тело человека, субъекта творчества, необходимо брать вместе со спектром его возможностей, функций, с помощью которых он обозначает свое присутствие в мире, в частности, во взаимодействии с Другим.

Согласно мысли В. А. Подороги, тело «не является «частью» материи, а лишь одним из образов, *образов действий*. «Не только тело есть образ, но и материя ... есть образ. Если, конечно, мы будем понимать под образом не «вещь», а проявление, длительность какого-либо качества, реакции, вариации изменений и т. п.» [Подорога, 1995а, с. 15].

В. А. Подорога описывает мир как постоянно становящееся единство, представляющее собой *поток*, где, таким образом, исключены моменты стратификации и структурирования аспектов бытия: «...Я выбираю метафору

*порога-потока*, следовательно, выбираю пороговую стратегию в интерпретации единого образа тела» [Подорога, 1995а, с. 18]. Подобный взгляд на явления позволяет не упустить из виду их переходные состояния. Помогает здесь понятие «границы», которая своим существованием не просто отделяет одно от другого, но также обнаруживает «зияние», некоторое пространство между телами, которое, согласно принципу потока, не может быть пустым, следовательно, это зияние обнаруживает новые состояния, снова – посредством границы. «Единый образ тела в своем трансцендентальном отпечатке (или схематизации) есть совокупность порогов, указывающих на границы отдельных состояний тела» [Подорога, 1995а, с. 18]. Метафора «порога-потока» позволяет наблюдать интерференцию явлений, совершенно не сходных по природе и структуре, где особый интерес представляет их реакция друг на друга.

Таким образом, геопэтика как способ научного мышления, с одной стороны, генетически связана с феноменологией, с другой стороны – с семиотикой через понимание телесно-ландшафтно выраженного географического места как системы знаков.

С точки зрения семиотики тело давно осмысляется как знаковая система (Р. Барт). Семиотика предлагает взгляд на тело, противоположный феноменологической мысли. Если феноменология исследует вопросы переживания тела субъектом, то семиотика занимается вопросами реализации образа тела в художественном высказывании. «Парадоксальность образа тела в том, что он законченно целостен в акте переживания, но частичен в акте воплощения, актуализации» [Подорога, 1995а, с. 25]. Образ тела невозможно «проговорить» одним смысловым языком из-за его неоднородности в символическом и ценностном аспектах. Членение тела может происходить по разным основаниям: телесный верх и телесный низ, правая и левая сторона, открытые и закрытые части тела, препарирование тела на внутренние органы, которые также имеют свою семантику (сердце – благородный орган, желудок менее «благороден»). Кроме того, важны состояния тела: здоровое / больное,

одетое / раздетое, целостность телесной оболочки / раны на теле. Так или иначе, части тела в различных культурах связываются с символической или физиологической функцией.

Особого внимания заслуживает концепция тела как модели космоса в традиционной культуре. Художественная мысль выработала со временем и обратную проекцию: «космос как тело». В художественных произведениях топос может носить антропоморфные признаки и проявлять себя либо быть структурирован (физически и ценностно) подобно человеческому телу. Уже в 2000-х годах в науке возникает понятие «тела города» [Неклюдов, 2005; Гальмиш, Д. Бештель, 2005]. Подобный взгляд восходит уже не столько к традициям семиотических исследований, сколько жизненного пространства. Интерес исследователей составляют пути репрезентации содержательного аспекта знаков топоса в индивидуальных художественных системах, а также выбор именно этих знаков пространства, а не иных.

**Субъективность** в структуре геопоэтики – то начало, которое сообщает параметры всему, что исследователю встретится в художественном тексте, иными словами, от субъекта зависит, каким быть пространству и каким быть самому субъекту.

О субъективности говорят чаще всего в контексте проблем феноменологии, Другого (Иного), телесности и в связи с практиками (техниками) автоконструирования и аутопоэзиса. Также обсуждаются проблемы, связанные с формами репрезентации субъективности и вопросы ее границ. Известен поворот от платоновского тезиса «тело – темница души» к произнесенному М. Фуко «душа – темница тела» [Фуко, 1999]. В таком случае репрезентация человеком своей телесности должна пониматься «как один из ключевых аспектов становления конечной субъективности, которая по своей сущности есть граница» [Шеманов, 2013, с. 13].

Субъект в этом случае должен пониматься как носитель *иного*, а видимые, внешние, его границы (черты или атрибуты субъекта) – только «оптический» эффект (оптический – это своего рода метафора, если мы говорим о *видимых*

границах), который актуален только в настоящий момент времени и только потому, что есть наблюдатель. Субъект есть результат борьбы противодействующих сил, поэтому всякое конституирование себя, практики культивирования субъективности связываются с понятием «усилия». *Иное* в субъекте присутствует в виде открытости, существующей в форме избыточности и неопределенности, так до поры, пока он не осознает необходимость самозакрепления или самоопределения в культуре. Согласно концепции О. К. Румянцева, открытость представляет собой врожденное качество субъекта: «...Открытость дана человеку ... в форме «неопределенности как избыточности». В этом термине содержится претензия понять не-равенство человека себе, его не-определенность (выход за пределы), его без-граничность (быть и своей границей) в качестве не просто отрицания, но – как отрицание весьма положительное» [Румянцев, 2013, с. 20].

С этой точки зрения художественное произведение является результатом такого *усилия субъекта* по полаганию собственных границ и выписыванию собственного контекста. Выбор из множества единственной стратегии бытия-субъекта -в-пространстве сопровождается специфическим конструированием образа мира и своего положения в нем, своих отношений с ним. *Иное субъекта* в данном случае предполагает множество способов общения с Другим, где *Другой в логике геопэтики – это топоним, место, земля.*

Культивирование субъективности основывается на процессах реконструкции и деконструкции, таким образом, субъект может осуществлять операции по монтажу и «демонтажу» себя с целью достигнуть желаемого состояния или, как у М. Фуко, получить доступ к Истине. Сам по себе тип дискурса уже указывает на наличие определенной логики в отношениях субъекта с миром. Тип дискурса определяется стратегией субъекта его бытия-в-мире, именно дискурсивные практики реализуют способ бытия субъекта в художественном произведении, а наблюдение происходит через коммуникативный акт.

Конструкции субъективности существуют в пространстве: это пространство культуры, пространство языка, социальное пространство, телесное пространство, пространство мифа, художественное пространство и др. Так или иначе жизнь субъекта формирует вокруг себя поле, которое структурировано, как представляется, в два порога – горизонта: ближний горизонт (сфера касаний, непосредственного телесного опыта) и дальний (область *взгляда*, куда способен *достать* глаз). Художественное творчество как активность творца-субъекта также связана с формированием определенного поля, которое пересекает все «нехудожественные» типы пространств: культурное, языковое, историческое, географическое, мифологическое и др., так как для создания и восприятия художественного образа требуются ресурсы разных языковых и метаязыковых уровней. Иначе не будет реализован миметический компонент, который в разных пропорциях присутствует в любом из типов художественной эстетики.

Когда говорится о *гео*-поэтике писателя, во внимание принимается не только гео-компонент образа пространства (с землей и всем тем, что на ней располагается), но и его «вертикаль»: небом, которое нависает над субъектом, как купол (*небо-свод*), и всем, что принадлежит *глазу наблюдателя*, то, что находится по эту сторону небесного купола, включается в ландшафт: небесные светила, оптические атмосферные явления, облака, тучи и т.д. Так как возможности человеческого взгляда ограничены, речь идет так или иначе о *замкнутом* характере пространства субъекта.

Геопоэтический ландшафт – в широком смысле слова – такой тип индивидуальной реальности, который структурируется не только горизонтально, но и вертикально, образуя собой подобие архитектурного сооружения. Интересны в этом смысле волошинские метаметафоры, одна из которых архитектурна в самом деле: через образ готического собора М. Волошин объясняет архитектонику драматического произведения (трагедия Вилье де Лиль-Адана «Аксель» – в статье «Апофеоз мечты», 1912) или механизмы иконописи («Чему учат иконы», 1914).

Так как пространствопорождающая способность имманентна субъективности, то вокруг субъекта всегда возникает жизненный «купол» телесного опыта (ближняя периферия) и зрительных переживаний (дальняя периферия). Субъективности также присуща тенденция к расширению собственных границ. Как правило, данный процесс происходит через включение дальней периферии в телесный или иной опыт переживания. При этом субъекту все время нужно подтверждать (поддерживать их актуальность) собственные пределы, на которые с той или иной целью претендует Другой, если это персонифицированная сила, либо Иное – как любое *сопредельное* субъекту.

С другой стороны, субъект не просто выступает в качестве ядра, образующего сферическое пространство, он является фигурой, стягивающей к себе все силы-потоки становления собственного поля. Субъект находится в точке взаимодействия всех типов пространств (телесного, культурного, лингвистического и др.), порожденных каждой формой его активности, всех возникающих в этой связи контекстов. В. А. Подорога объясняет этот механизм следующим образом: «Говоря терминами тектоники, Я оказывается местом, где проходит кривая смещения верхних и нижних психических слоев. Когда меня спрашивают: «Ты где?», я отвечаю, что *здесь*, – а не *там*, где должен быть «Он», и не *тут*, где должен быть «Ты». «Я – здесь»: чтобы начать говорить, я должен совпасть со своим телом, ближайшим к нему пространством, его «историей», ценностями и привычками в одной этой точке «Я» – только тогда я смогу начать говорить, грамматически правильно строить речь и размышление, в которых будут соблюдаться и точно артикулироваться все необходимые мне взаимоотношения пространственных, ценностных и телесных позиций» [Подорога, 1995а, с. 34]. Из приведенного фрагмента видно, что активность субъекта складывается из совмещения всех контекстов, которые были задействованы субъектом в ходе выстраивания себя и своих стратегий бытия-в-мире.

Геопэтика концентрирует внимание на *бытии* субъекта в локусе, в таком образе пространства, который выстроен в соответствии с логикой данного субъекта. Надо отметить, что купольно-сферической метафоре жизненного пространства субъекта адекватен термин «локус», поскольку данное понятие имеет отношение к пространственной действительности по эту сторону жизненного купола субъекта и отражает результат взаимоотношений человека и географического места.

Таким образом, геопэтика как результат художественной мысли и методология научного исследования исходит из мироописательных возможностей феноменологии и семиотики, реализуется через категории субъективности и телесности. В данной логике утверждается «обоюдный» интерес человека и пространства, что дает возможность расширить устоявшуюся в литературоведении меру понимания человека и категории художественного пространства в целом.

## 1.2. Концепция творчества в эстетике М. А. Волошина

Статья М. Волошина «Индивидуализм в искусстве» (1906) воспроизводит понимание поэтом процессов, происходящих на онтологическом уровне мира, раскрывает духовно-материальные истоки бытия. Эти законы автор проецирует затем на сферу искусства в целом.

В названной работе М. Волошин разворачивает тезис о том, что жизнь и искусство подчиняются одним и тем же законам, творчество и повседневная жизнь художника взаимосвязаны. Та сила, под властью которой находятся объекты мирового (космического) порядка, управляет и поведением человека. Однако Волошина интересуется не человек вообще, а человек-художник, – человек творящий, работающий с материей, преобразовывающий ее, по-другому говоря, – человек-демиург.

Т. В. Бернюкевич уточняет цель рассуждений Волошина-поэта – это «...поиск источника жизненной силы, питающего «вещность» и «телесность»

мира, одновременно меняющегося и вечного в своих изменениях. Этот источник он пытается найти с помощью Слова и через Слово» [Бернюкевич, 2015, с. 83].

В своих объяснениях мировых процессов Волошин опирается на идеи Платона о «мировой душе, распятой на кресте мирового тела». Он пишет: «Божественный Дух погружается постепенно в материю, постепенно отказывается от себя для того, чтобы погаснуть совершенно в безднах материи, ... И тогда материя, преображенная и самосознающая, начинает свое восхождение к вечному Духу. ... Именно здесь рождается индивидуальность, потому что сознание индивидуальности – это свойство просветленной материи» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 65]. Данные процессы есть не что иное, как «путешествие» божественного духа в материю и обратно – восхождение к Себе, к абсолютному божественному началу. «Нисхождение духа в материю – инволюция духа – совершается ритмическим самоограничением» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 65]. Самоограничение понимается здесь как процесс оформления бесконечного бесплотного духа в материю, в некую телесность (не обязательно антропоморфного свойства) и затем следует отражение этого физического мира в материальности, воспринимаемой органами чувств. Поэт указывает: «В совершенствовании вечный и зрячий дух должен сокращаться до периодического заключения в панцирь пяти различных органов чувств» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 64]. Ограничение духа выражено через метафору *панциря чувств*, в котором дух первоначально находится в «зародышевом» состоянии.

«Тело» духа теперь должно подвергнуться постепенному преобразованию через изменение и усложнение формы, а так как «самосохранение лежит в основе материи» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 65], то дух, будучи скованным материей, начинает бороться с собой – у Волошина этот процесс называется «самопожертвованием».

Телесное сопротивляется эволюции духа, точнее, его – реэволюции, так как движение духа прямо противоположно его «запаковыванию» в какую бы

то ни было телесную форму. Дух желает возойти к своему первоначальному состоянию. Процесс этот осуществляется через последовательное развитие «внешней формы», при котором происходит отказ от наличествующего тела в пользу более совершенного, так как именно в нем сможет жить более развитое сознание, свидетельствующее о «воскресающем» духе.

Смысл эволюции состоит в освобождении духа от цепей формы и материи. Данная цель достигается через постепенный поиск духом такого тела, в котором будет возможно его самоосознание, или осознание своей индивидуальности, «свойство просветленной материи». В 1909 году в дневнике поэт запишет: «Наш путь лежит через вещество и через формы его. Те, кто зовут к духу, зовут назад, а не вперед...» [Волошин, 2006а, Т. 7-1, с. 302-303]. Для Волошина принципиален путь эволюции духа, но не досрочное и незаконное с точки зрения космологических законов его освобождение. «Восхождение просветленной материи – эволюция духа – совершается ритмическим самопожертвованием. ... Две противоположные силы самосохранения и самопожертвования делают эволюцию трагическим восшествием индивидуальности, соответствующим крестному нисхождению Духа» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 65]. Таким образом, на каждый объект физического мира действуют две противоположные силы: ограничивающая (центростремительная, или сила самосохранения) и сила прогресса (центробежная, саможертвующая).

Волошин подчеркивает, что для воплощения духа необходима «постепенная смена эволюции от минералов до растений и до животных форм» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 64]. Данное положение, с одной стороны, перекликается с теорией эволюции живых организмов Ч. Дарвина, однако Волошин включает в цепочку эволюции более обширную часть физического мира: помимо неживой и живой природы, это также мир метафизический, мифологический (высокоорганизованные существа – духи, божества, полубожества и др.). С другой стороны, философские рассуждения Волошина об эволюции, несомненно, пересекаются с более поздними поэтическими

поисками О. Мандельштама (например, стихотворение «Ламарк»), что отражает интерес творческого человека серебряного века к теории эволюции в целом и антропологическим практикам в частности [Худенко, 2012].

При этом для философско-эстетической системы Волошина не характерна оппозиция духа и материи. С. М. Лютова замечает: «Вопреки христианской догматике, материя, телесность, предстает у Волошина не только злом, не только оковами духа, но также и исходом, приютом его, нежной зыбкой его, колыбелью» [Лютова, 2004, с. 160]. Разнообразие форм материи можно рассматривать как проявление константности процесса нисхождения-восхождения духа, который одновременно имеет разные материальные воплощения – от устойчиво оформившихся до существующих на уровне, недоступном пяти органам чувств.

В концепции М. Волошина искусство подвержено тем же механизмам эволюции: «Для мечты художественной так же необходима последовательность развития внешней формы, как для воплощения духа вся постепенная смена эволюции от минералов до растений и до животных форм» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 64]. Основой художественной эволюции является, по Волошину, «мечта», которая есть проекция духа – это один из элементов творческой субъективности: «Мечта должна воплотиться в художественном произведении. Воплотиться, то есть сознательно связать себя канонически непреложными законами развития живых форм, гранями рождения и смерти, – умалиться для того, чтобы вырасти» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 64]. Мечта, по Волошину, – движущая сила художественного творчества. Она явление духа художника, это вся сумма его творческих возможностей, идея, которая никогда не будет воплощена до конца, так как выразительные возможности искусства малы по отношению к ней: «Мечта должна пройти через материю и грехопадение, потому что каждое произведение искусства есть грехопадение мечты» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 64]. Пройти «через материю и грехопадение» значит быть вписанной в рамки художественной формы и подчиняться законам языковой действительности. Под последним Волошин имеет в виду

не лингвистические законы – для него важен вторичный язык символов и образов, «гиероглифический язык искусства»: «Следует различать язык слов от языка символов и образов, язык простого рисунка и краски от языка стиля, от языка сложных приемов. ... Первая степень языка основана на напоминании о реальностях мира, а вторая – на напоминании о раньше созданных произведениях искусства» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 71].

С одной стороны, субъектом, или носителем, творческого начала является «живой дух» художника, который по природе своей не может руководствоваться внешними принципами, его изнутри направляет «мечта», или выдумка, бесплотная и не оформленная, которая противится законам формы. Отсюда следует, что искусство состоит в мастерстве выражения, в умении заковать «мечту» в цепи формы. Художественное произведение есть «луч», который отделяется от бесконечной творческой идеи. Волошин поясняет: «...Дух, самоограничиваясь, жертвует не всего себя: только один луч солнца уходит в материю – не Бог, а сын Божий воплощается на земле...» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 65-66].

С другой стороны, творческая субъективность может быть (и должна быть) направляемой, ведомой – должна бороться за себя: «Работа художника не должна сосредотачиваться на выдумке, потому что эта область должна быть предпослана заранее» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 63]. Предпосланность или заданность обусловлена мировым художественным опытом, процесс накопления которого в концепции Волошина соотносится с эволюцией форм материи и важен в связи с постоянным процессом формирования и преобразования канона. «Канон в искусстве не есть нечто мертвое и непреложное. Он постоянно растет и совершенствуется» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 63]. Канон подается Волошиным через метафоры тюрьмы и цепей на теле: «Цепи на теле – крылья нашего духа. ... Цепи – это наше тело» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 64]. И канон, как продукт эволюции, – необходимое условие устойчивого существования произведения и искусства вообще: «Когда нет борьбы против канона, – то нет и искусства. ... Канон – это тюрьма. ...Но

великая мечта о свободе может родиться только в тюрьме и цепях» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 63]. В борьбе канона и «живого духа», по Волошину, создается напряжение творческих усилий художника, повышается эстетическая ценность произведения.

Статья «Индивидуализм в искусстве» понимается и как автокомментарий Волошина к его жизнетворческим стратегиям. В одном из писем матери поэт формулирует требование к собственному генеративному процессу: «...Я делаю в искусстве только то, что трудно. Мне легко дается стих. Я довел требования к нему до такой степени, что мне очень трудно писать стихи, и я пишу их очень мало» [Волошин, 2011, Т. 10, с. 120]. И далее: «...Страстность – в холодности и законченности формы» [Волошин, 2011, Т. 10, с. 121]. Художественная практика в понимании Волошина – это работа по преодолению себя, работа в аскезе: художник должен сковать свой дух законами формы, добиться того, чтобы легко творить внутри канона. Это даст подлинное освобождение творческих возможностей (так как способность жить свободно в цепях и есть настоящая свобода, которую нельзя победить, для такой свободы больше нет цепей). Творчество в условиях самоограничения открывает в художнике чувствительность к содержательным возможностям формы: он начинает считывать информацию, заложенную в суть материи. «Таинство художественной техники в том, что художник приходит к глухонемой и слепой материи и любовным насилием заставляет стать вещей и зрячей. ... Не художник говорит, но материя сама свои слова говорит, пробужденная им. Он может только вызвать те слова, которые уже потенциально живут в материале» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 70]. Творческая субъективность, будучи обусловленной формой, должна развиваться во взаимодействии с материей.

Итак, Волошин ставит в соотношение художественный канон, который в контексте настоящего исследования понимается как проявление телесности текста (и шире – произведения искусства), и камень как максимально устойчивую, организованную в рамках пяти органов чувств, форму

проявления материи (крайняя реализация телесности мира). Третьим в данную парадигму включается механизм творческого аскетизма художника, или самодисциплина.

К. М. Азадовский в комментариях к статье «Индивидуализм в искусстве» по поводу тезиса Волошина «творчество – это самоограничение» отмечает: «Эту мысль Гёте Волошин повторял неоднократно; так в стихотворении «Подмастерье» (1917) сказано: «Для ремесла и духа – единый путь: / Ограничение себя»... И позднее, в 1930: «Вообще в художественной самодисциплине полезно всякое самоограничение»...» [Волошин, 2007, Т. 5, с. 675].

Таким образом, происходит постепенная эволюция творческого сознания, заключающаяся в субъективации творца: формируется представление субъекта о себе и своей миссии в мире. Подобный феномен складывался в эпоху, намного более предстоящую гетевской, – в эпоху античности, в философской практике киников и стоиков. Такую практику, включающую в себя элементы античной аскезы, исследовал М. Фуко. Он называет ее практикой «заботы о себе» [Фуко, 2007]. Такая стратегия поведения очень органична для Волошина, чьи философско-мировоззренческие и эстетические взгляды тесно связаны с античной культурой.

В конечном счете все компоненты мироустройства (на художественном уровне и на уровне космическом), как понимает это Волошин, находятся во взаимосвязи и взаимовлиянии. Практика творческой субъективации органична для Волошина при его осмыслении мира как явления целостного.

### **Выводы по первой главе**

Геопоэтическая парадигма представляется ключом к поиску границы «текста жизни» и «текста искусства», так как представляет собой реконструкцию одновременно реальной географической топонимики и «ментальной» художественной географии творца. Заданный в настоящей

работе методологический подход к изучению художественно-эстетической системы М. Волошина представляется перспективным в связи со спецификой образно-топологического содержания объекта исследования.

Анализ теоретических работ показал, что географическое пространство неотделимо от процессов художественного кодирования среды, символизации и метафоризации. Геопозэтический образ представляет собой ментальную концепцию географического топоса, сформированную на основе опыта взаимодействия субъекта с пространством и выраженную доступным ему способом. Геопозэтические образы, или образы пространства, могут быть объединены в систему, или ментально-географическую карту мира. Топосы геопозэтики внутри такой системы могут быть сконструированы различными способами, иметь разные коннотативные структуры и разную степень проработанности.

Геопозэтика опирается преимущественно на семиотику и феноменологию как области знания, изучающие проблемы телесности и субъективности. Материально-телесная знаковость ландшафта должна быть переработана сознанием субъекта, поэтому в конструировании геопозэтического образа принципиальна специфика видимого, индивидуальные установки и наглядно-чувственный опыт субъекта. Предполагается, что ландшафт суггестивен и способен корректировать мысль субъекта, поэтому любые практики осмысления действительности, и тем более практики жизнестроительства, – геоморфны.

Проблема внедрения в литературоведческую науку термина «геопозэтика» заключается в том, что пока не существует его единой теоретической сочетаемости с другими понятиями, категориями, топосами, поскольку границы термина размыты.

В работе «Индивидуализм в искусстве» М. Волошин формулирует идею о том, что воля творца и логика материала в творческом акте вступают в противоречие. Материал будущего произведения обладает интенциональностью и налагает на художника ряд ограничений. Творческий

акт поэтому представляет собой череду усилий по преодолению сопротивления вещества. В столкновении творческого сознания и внешнего сопротивления совершенствуется художественное высказывание. М. А. Волошин проводит аналогии между *камнем* как веществом материи и проявлением телесности мира, *канон* как системой художественных ограничений и реализации телесности текста и *аскезой* как самоограничением (формой упорядочивания поведенческих актов). Статья поэта отражает представления об общности законов природного мира и художественного творчества. Таков, в частности, принцип эволюции форм – как природных, так и художественных. Концепция творчества Волошина сопрягается с самим веществом материи. Понятие «внешней формы» обуславливает пространственное осмысление мира, в частности, представление о телесности ландшафта.

Положения работы Волошина актуальны в связи с предложенным методологическим подходом. Геопоэтическая образность представляет собой результат соединения изначально чужеродных друг другу смысловых потоков – географического пространства и субъекта.

## Глава 2. Топосы геоэтики М. А. Волошина

### 2.1. «Центр»: Европа – Париж

#### 2.1.1. Путешествие как практика самоопределения

Путешествие рассматривается как деятельность, связанная с перемещением в пространстве или между пространствами для достижения определенных, значимых для человека, целей или удовлетворения каких-то потребностей. Наличие цели делает путешествие отличным от бродяжничества и скитаний, смысл которых также заключается в перемещении в пространстве. Помимо этого значения, существует понимание путешествия как духовной деятельности по постижению нового, ранее неизвестного, что должно изменить субъекта. Важным компонентом в парадигме путешествия является возвращение домой. Так, путешествие – один из способов выстраивания себя. Маршрут путешественника в той или иной степени представляет собой виток спирали, что является устоявшейся графической метафорой эволюции<sup>23</sup>.

Путешествие в процессе самовыстраивания субъекта выполняет смыслодополняющую и смыслообразующую функцию. В контексте проблем субъективности и телесности, с одной стороны, а с другой – феноменологии и семиотики, путешествие понимается как телесная практика, нацеленная на преобразование субъекта и способов его телесной и творческой деятельности посредством соприкосновения (касания) с другим (тем, кто «не я», тем, что «не-моё») и наращивании смыслов через считывание знаков иного и включения их в свое семантическое поле.

---

<sup>23</sup> Предметом интереса в нашем исследовании не является огромный корпус литературных текстов о путешествиях. Обсуждение известных травелогов, путевых очерков и записок как отечественной, так и зарубежной литературы увело бы исследование далеко в сторону. Тем более, что в данном случае путешествие определяется не как жанрово-стилистическое явление и текст культуры определенной эпохи, а как феноменологическая практика. Однако факт того, что путешествие как путь к самопознанию впервые появляется уже в литературе античности сближает поиски Волошина с этерническими проблемами мировой культуры в целом.

Через удаление от привычного и погружение в иные условия существования путешествие есть также практика *остранения* привычного, перевод его в область лиминального посредством переноса центра бытия субъекта за пределы его обычного местоположения. Таким образом, центр становится периферией, но не исчезает из поля смыслов субъекта. Периферийные компоненты любого пространства наиболее уязвимы и в первую очередь подвергаются переосмыслению. Обыденное, приобретшее статус переходного, уже не может восприниматься прежним образом.

Путешествие оказывает преобразующее воздействие на субъекта, в частности, на способы его творческого поведения: открывается не только разнообразие ранее невиданных форм, но происходит также пересмотр обыденного, в частности, запускаются процессы его эстетизации. Чтобы перевести обыденное в плоскость эстетического, нужно сделать его чужим, поставить его в позицию остраненного: в первую очередь у привычного отсекается его первичное, утилитарное, значение и остается только эстетическое, что позволяет ранее знакомому заново войти в парадигму субъекта как новому, незнакомому. Таким образом, сфера опыта субъекта становится иной, и субъекту необходимо будет заново выстраивать отношения с этим Другим.

С. Ю. Корниенко, исследуя преимущественно документальный и художественно-критический материал – дневники М. Волошина, комплекс его публицистических статей и «Журнал путешествия» – доказывает, что путешествие для поэта становится определяющим фактором в обретении идентичности: «Поэтическое «обживание» мест – важная составляющая самоопределения, как Волошина, так и Цветаевой. В волошинском случае имеет значение еще и видение художника, а также искусствоведа. Этот дополнительный багаж позволяет поэту уловить универсальное в обыденном, семиотизировать свое пространство, исходя из полученного в путешествиях культурного опыта» [Корниенко, 2015, с. 344]. В работе С. Ю. Корниенко показано, что духовное рождение поэта осуществилось благодаря его

путешествию. В центре внимания исследователя топосы Италии – Рим, Флоренция, Неаполь и др. В процессе путешествия становятся очевидными установки Волошина на сращение бытового поведения и художественной практики через подчинение жизни искусству посредством таких тенденций поведения, как «пеший ход» и «голодание», наполняющие путешествие испытаниями и искушениями, которые, в свою очередь, являются конституирующими признаками любого архаического сюжета, и герой архаического произведения познается в их преодолении. Можно предположить, что Волошин соотносит себя с героем архаического художественного произведения (играет в него). Неоспорима роль итальянского путешествия в пересмотре «своего» пространства, его культурном атрибутировании (способе семиотизации), и формировании собственных пространственных координат.

С. Ю. Корниенко соотносит бытовое и творческое поведение Волошина с эстетикой модернизма, постулирующим, как известно, доминанту художественной формы, следовательно, того аспекта произведения, на которое реципиент реагирует в первую очередь.

Путешествие в контексте самоидентификации индивида является мощной преобразовательной практикой, направленной сразу на три сферы бытия человека: физическую (физиологическую), психическую и духовную. Если сфера физического и отчасти психического связаны с аскетизмом (когда рост личности происходит в проявлении силы воли, в условиях лишений, в опыте преодоления), то духовная сфера, напротив, связана с накоплением, расширением, обогащением: культурного опыта, личностных границ через опыт телесной деятельности в новых условиях, переоценка представлений об обыденном, – благодаря чему происходит эстетическая трансформация личности.

На основании приведенных замечаний предполагаем, что путешествие в биографии Волошина во многом литературно-, художественно- и культурно-ориентировано, и необходимость в путешествии назрела в связи с

эстетическими потребностями поэта. В автометадискурсе Волошина (который включает в себя и практики самоидентификации, и способы авторепрезентации), безусловно, доминирует художественное над бытовым, следовательно, наибольшую эстетическую ценность в процессах автопрезентации представляет лирический субъект, который в данном случае максимально соотносится с фигурой автора. Таким образом, весь корпус поэтических текстов представляет собой художественную автобиографию.

Автометадискурс Волошина представлен, наряду с поэтическими произведениями, большим числом вариантов автобиографий, его автопортретами, фотоснимками (в зеркале), акварелей (киммерийских пейзажей). Тем не менее, названные компоненты являются дополнительными, опоясывающими. В поэтических произведениях Волошина формируется ролевой комплекс путника [ГраMATчикова, 2004], реализованный через мотивы пути, пешего хода, образы пришельца, чужестранца (чужой + странный).

В связи с тем, что путешествие и как феномен, и как факт биографии М. А. Волошина изучен достаточно глубоко, в центре внимания в настоящем исследовании – корпус художественных текстов, в которых реализуется мотив пути, путешествия или художественно переосмысливается тот или иной топос. Поэтические произведения Волошина понимаются не как прямые свидетельства фактов путешествия автора по пространству, а как результат переработки психофизического материала, добытого через опыт восприятия того или иного места.

### 2.1.2. Художественное пространство Парижа в книге «Годы странствий»

Книга стихов М. Волошина «Годы странствий» (1900–1910) состоит из четырех глав или, по выражению автора, «эпох», каждая из которых являет автономную от предыдущей концепцию.

В неопубликованном предисловии к книге Волошин пишет: «не бойся же полюбить ... четырех поэтов, которых я похоронил в этой книге» [Волошин, 2003, Т.1., с. 435]. Поэт первой «эпохи», написавший «Годы странствий», первую главу, охарактеризован Волошиным как юный, наивный, жизнерадостный «...Он много ходил по земле..., но видел только внешние формы и слышал только внешние слова. Он писал урывками и только делал опыты со стихом...» [Волошин, 2003, Т.1., с. 435]. Как следует из такого автокомментария, первый поэтический период становится эпохой ученичества, и потому назван годами странствий. Конечно, в данном случае ученичество не подразумевает действительного приобретения поэтом стихотворческих навыков, поскольку стихи, опубликованные в первой части книги, обладают эстетической законченностью. Для Волошина ученичество подразумевало впитывание в себя мировой литературной традиции и сообразование в соответствии с ней собственной поэтической практики. Также это период одновременного вписывания самого себя в традицию. Помимо прочего, это этап «расчерчивания» культурной карты мира.

Художественная концепция странствий в первой главе книги реализуется через смену пространств. Очевидно, цель путешествия поэта состоит в том, чтобы увидеть как можно больше мест, получить то, что называется *телесным опытом* пребывания в различных ландшафтах, чтобы на основе воспринятого создать художественный образ мира. Поэт путешествует по местам культурно значимым, таким, как Париж, Тузис, Андорра, Рим, Венеция, Афины. Даже Москва воспринимается как часть культурного путешествия. Глава «странствий» завершается в Коктебеле, который еще не стал духовной родиной Волошина, а явился пока только частью мирового ландшафта. Однако ведущим топосом первой главы книги является Париж, поскольку поэт некоторое время жил там, но не как простой турист, а с определенной целью, которую ему подсказал А. П. Чехов: «Учиться писать можно только у французов» [Волошин, 2008, Т. 6-2, с. 319].

Город фигурирует в поэтических текстах Волошина разными способами: может выступать объектом художественного внимания, может быть «фоном» переживаний субъекта, а также элементом маркировки произведений по месту их написания. Так или иначе, Париж, увиденный глазами *юного, наивного, жизнерадостного* поэта, обладает некоторыми значимыми особенностями.

В стихотворении «Пустыня» образ Парижа наделен зооморфными свойствами и соответствующим типом поведения:

Монмартр... Внизу ревет Париж –  
 Коричневато-серый, синий...  
 Уступы каменистых крыш  
 Слились в равнины темных линий.  
 То купол зданья, то собор  
 Встает из синего тумана...» [Волошин, 2003, Т.1, с. 11].

Создан образ ревущего чудовища, или существа демонического, тело которого выделано, очевидно, из глины и камня (коричневато-серый, синий) и защищено острыми шипами башен. Важно обратить внимание на принадлежность этого тела земле, невозможность его принять вертикальное положение, поэтому «то купол зданья, то собор» (то там, то там) «*встает* из синего тумана», подчеркивается непреодолимость «врожденной» горизонтали. Эта тема получит продолжение в первом стихотворении цикла «Париж» (1904–1909) – «С Монмартра» (1904–1905):

Город-Змей, сжимая звенья,  
 Сыпет искры в алый день.  
 Улиц тусклые каменя  
 Синевой прозрачит тень... [Волошин, 2003, Т.1, с. 22].

Город-Змей – метафора, формирующая противоположные плоскости восприятия<sup>24</sup>. Стоит заметить, что змей связан с землей и принадлежит земле

<sup>24</sup> В мировой культуре змей имеет двойственную природу, с чем связана и двойственная интерпретация образа Парижа. Змей может пониматься как воплощение зла, которое побеждается: Святой Георгий поражает змея копьем; в фольклорной традиции змей, с которым должен сразиться герой, является *необходимым* злом, источником инициации. Образ змея влечет за собой негативные смыслы: искушение, грех, с ним связываются

– воплощением горизонтали. Но интересно, что стихотворение «С Монмартра» имеет вертикальную композицию, мир в тексте поднимается снизу вверх, от земли к небу, от животного – к историческому (артефактному) – к духовному:

Груды зданий как кристаллы;  
Серебро, агат и сталь; и церковные порталы,  
Как седой хрусталь... [Волошин, 2003, Т.1, с. 22].

Наблюдается совмещение горизонтали и вертикали:

И над ним издалека –  
По пустыням небосклона,  
Как хоругви, как знамена,  
Грозовые облака... [Волошин, 2003, Т.1, с. 22].

Соединение в тексте образа «Города-Змея» и церковной религиозной атрибутики позволяет воспринять образ змея в ветхозаветном контексте (образ искушающего зла). При этом, перед нами город побежденный, укрощенный:

Город бледным днем измучен  
Весь исчерчен тьмой излучин... [Волошин, 2003, Т.1, с. 22].

Метафора укрощенного зверя выражает суть жизни города, его существования: противоборство и одновременно баланс сил – добра и зла, света и тьмы, духовного и звериного начал. Для Волошина характерно сведение воедино противоположностей, это делает устойчивым существование образа, обеспечивает ему выживание.

Имплицитно Волошин и в других стихотворениях развивает концепцию змея (искусителя), говоря о Париже – городе, способном сбивать с пути, гипнотизировать, удерживать в плену иллюзий. Однако данный аспект городского пространства не трактуется им в негативном ракурсе. Лирический

---

механизмы устрашения (конфигурация тел античных хтонических существ) и эмоция страха. В Ветхом завете в Книге Чисел через змея действовало начало карающее и начало исцеляющее (Моисей изготавливает медного змея, исцеляющего от укусов ядовитых змей). С другой стороны, змей – символ с положительной семантикой: воплощение мудрости: «Будьте мудры, как змии...» (Матфей, 10:16), змея – атрибут богини мудрости Афины.

субъект воспринимает эту ипостась города как данность и позволяет себе увлечься городом. Париж как город-искуситель в художественном мире Волошина действует через зрительные факторы: цвет, опьяняющая игра света, также – через звук. И хотя в следующих текстах, таких, как «Дождь» (1904) уже нет образов змей, сохраняются отдельные «змеиные» черты моделирования города, вплоть до «змеиной» звукописи (обилия свистящих и шипящих согласных):

В дождь Париж расцветает,

Точно серая роза ...

Шелестит, опьяняет

Влажной лаской наркоза <...>

На синеющем лаке

Разбегаются блики...

В проносящемся мраке

Замутились их лики... <...>

И на груды сокровищ,

Разлитых по камням,

Смотрят морды чудовищ

С высоты Notre-Dame [Волошин, 2003, Т.1, с. 23].

Очевидно, что каменное тело города имеет способность к трансформациям (уже не змей, но серая роза). С образом змея могут быть связаны и «телесные» модификации героя, находящегося как бы под гипнозом. Любые трансформации, происходящие с городом, можно прочесть как способы воздействия на наблюдателя. Во-первых, в поэтических текстах задействована соответствующая лексика со значением одурманивания, гипноза (сам по себе город не может проявлять такое поведение, для этого нужен другой, тот, на которого будет направлено действие): «шелестит», «опьяняет», «лаской наркоза», «замутились». Во-вторых, образ города подается через неустойчивость, диффузность форм: на *синеющем лаке*, «разбегаются блики», «в *проносящемся мраке*».

С точки зрения композиционной организации текста важно, что финал стихотворения обнаруживает чудовищ (горгулий и химер) на высоте Нотр-Дама. Это определяет композиционную вертикаль, как и в предыдущем тексте, но направленную вниз, повторяющую движение дождевой воды. Появление чудовищ на Нотр-Даме в тексте обусловлено их функциями: горгульи и химеры не просто украшают фасад собора, некоторые из них – горгульи – выполняют функцию водостоков, их тела, имеющие *змееподобные* черты, – трубы, полые внутри, по которым отходит дождевая вода. В дождь это выглядит так, будто чудовища изрыгают воду на землю. Неоднозначна символика нотр-дамских чудовищ: несмотря на то, что химеры и горгульи на фасаде собора – воплощение человеческих грехов (потому они имеют устрашающий вид), в тексте они связаны с охранительным принципом, функцией надзора. *Дождь*, понимается как ритуальное действие или как игра потусторонних сил:

А по окнам, танцуя  
 Все быстрее, быстрее,  
 И смеясь, и ликуя,  
 Вьются серые феи...  
 Тянут тысячи пальцев  
 Нити серого шелка,  
 И касается пяльцев  
 Торопливо иголка [Волошин, 2003, Т.1, с. 23].

Образ воды в последней строфе строится на совмещении противоположных факторов – жидкостного и твердого, отчего появляется метафора «груды сокровищ», владелец которых – город. Здесь функцию его глаз выполняют каменные чудовища, зарифмованные с сокровищами, будто в подтверждение права собственности.

Стоит заметить, что погодные условия, состояния природы, воспринимаются также и как состояния сознания субъекта. В поэтике Волошина первоначальным, или естественным, состоянием любого

пространства является полуденное время, солнечный день, чистый прозрачный воздух. Это время, когда природные стихии находятся на своих местах. Все другие отрезки суток или состояния погоды являются *измененными*, так как сопровождаются движением стихий. В этом случае вечерний и ночной Париж связаны с помутнением сознания, расфокусированным зрением и нечеткостью форм.

И когда Париж огромный  
 Весь оденется в туман,  
 В мутный вечер, на диван  
 лягу я в мансарде темной... [Волошин, 2003, Т.1, с. 15];  
 Ночью грустно. От огней  
 Иглы тянутся лучами... [Волошин, 2003, Т.1, с. 25];  
 Ночью Place la Concorde,  
 Ночью дождливой люблю я.  
 Зарево с небом слилось...  
 Сумрак то рдяный, то синий,  
 Бездны пронзенной насквозь  
 Нитями иглистых линий... [Волошин, 2003, Т.1, с. 25].

Темнота, туманность, грусть, сумрачность, смешение форм ночного города противопоставляется состоянию света, четкости красок, свежести, трезвости взгляда на город днем:

Как мне близок и понятен  
 Этот мир – зеленый, синий,  
 Мир живых, прозрачных пятен  
 И упругих, гибких линий.

Мир стряхнул покров туманов.  
 Четкий воздух свеж и чист.  
 На больших стволах каштанов  
 Ярко вспыхнул бледный лист... [Волошин, 2003, Т.1, с. 24].

В цикле «Париж» редки изображения дневного города, поскольку город днем, как было замечено, проявляет себя как сила подчиненная. Даже «дневное» стихотворение в последней строфе обнаруживает тусклость, бледность, бесцветность и расплывчатость, что сводит на нет первое впечатление:

И сквозь дымчатые щели

Потускневшего окна

Бледно пишет акварели

Эта бледная весна [Волошин, 2003, Т.1, с. 24].

Термин «впечатление» употреблен неслучайно. Исследователи поэзии М. Волошина (С. М. Пинаев, С. М. Заяц) так или иначе говорят о влиянии импрессионизма на творчество поэта. Однако те приемы, которыми оперирует импрессионизм при моделировании художественного мира, в некоторой мере претят «античности», рельефности, барочности поэтического стиля Волошина, который, однако, как истинный живописец, берет от импрессионизма основные принципы цветопередачи.

Художественное пространство Парижа у Волошина насыщено сложными цветовыми эпитетами («серо-сиреневый», «...сумрак, то рдяный, то синий», «розово-бледный», «линяло-алых» и др.), построено на цветовых модуляциях:

Закат сиял улыбкой алой.

Париж тонул в лиловой мгле.

В порыве грусти день усталый

Прижал свой лоб к сырой земле.

И вечер медленно расправил

Над миром сизое крыло... [Волошин, 2003, Т.1, с. 25].

В данном фрагменте запечатлено промежуточное мгновение между днем и вечером, переход от алого (дня) к сизому (вечеру), при этом цвета не смешиваются, а налагаются один на другой. Париж Волошина интересен взгляду преимущественно в темное, вечернее и ночное время, что не характерно, например, для художественного образа Киммерии. Ночной Париж

– город огней, *искусственного* света: подсветка зданий, огни улиц, фонари экипажей. И именно в это время, а точнее – *состояние* пространства, могут быть сведены в единый пейзаж: туманность, дымчатость, расплывчатость форм и четкость, острота, «игольчатость» деталей («...От огней / иглы тянутся лучами», «Сумрак то рдяный, то синий, / Бездны пронзенной насквозь / Нитями иглистых линий...»).

Чтобы сделать цвет насыщенным, Волошин использует метафоры драгоценных камней и металлов, благодаря чему цвет утрачивает характерную для импрессионизма эфемерность, – напротив, он оседает в восприятии, режет глаз смотрящего:

Груды зданий как кристаллы;  
 Серебро, агат и сталь;  
 И церковные порталы,  
 Как седой хрусталь [Волошин, 2003, Т.1, с. 22];  
 В поредевшей мгле садов  
 Стелет огненная осень  
 Перламутровую просинь  
 Между бронзовых листов [Волошин, 2003, Т.1, с. 24];  
 И загорались бриллианты  
 В зубчатом кружеве ветвей... [Волошин, 2003, Т.1, с. 26];  
 И плывут из аллей бриллиантами  
 Фонари экипажей [Волошин, 2003, Т.1, с. 27].

Помимо этого, драгоценные камни и золото в сочетании с огненными образами могут быть связаны с искушением и властью:

В молочных сумерках за сизой пеленой  
 Мерцает золото, как желтый огонь в опалах.  
 На бурый войлок мха, на шёлк листов опалых  
 Росится тонкий дождь, осенний и лесной [Волошин, 2003, Т.1, с. 27].

В приведенных стихах образ осеннего Парижа строится на изобилии, с качествами густого и матового (*молочные* сумерки, *бурый войлок* мха), на

утонченном, подвижном, с качествами мелкого, острого (*мерцает* золото, *росится тонкий* дождь).

Таким образом, рассмотренные выше черты образа Парижа в первой части книги М. Волошина «Годы странствий» позволяют увидеть, во-первых, механизмы моделирования художественного пространства города, во-вторых, определить стратегии поведения лирического субъекта внутри данного пространства.

В паре «субъект – пространство» уместно говорить о феномене друговости, так как оба образа раскрываются при касании одного с другим. Появление субъекта в городе определяется целью изучить другого (*чужое* пространство), о-своить и при-своить его, а значит расширить границы собственного «я», стать «шире» на одно пространство. Субъект присутствует в городе как наблюдатель и исследователь, телесно не проявленный, не выдающий своего присутствия. Вячеслав Иванов в 1904 году охарактеризовал поэтическую манеру Волошина так: «У вас глаз непосредственно соединен с языком. Вы какой-то говорящий глаз» [Вячеслав Иванов, 2003, с. 23].

Бесспорно, объектом внимания и героем парижских текстов Волошина является город. Лирический субъект, фиксируя происходящее снаружи, выдает свое присутствие, озвучивая себя:

Я болен весеннею смутной тоской  
 Несознанных миром рождений.  
 Овей мое сердце прозрачною мглой  
 Зеленых своих наваждений! [Волошин, 2003, Т.1, с. 27].

Он ощущает на себе воздействие города, намеренно позволяет себя загнипотизировать и увлечь, разрешает себя трансформировать, вписать в границы пространства, чтобы стать тождественным ему. Однако, опьянение проходит само собой, постепенно. В этом смысле интересны 10 и 11 стихотворения цикла «Париж»:

Парижа я люблю осенний, строгий плен,  
 И пятна ржавые сбежавшей позолоты,

И небо серое, и веток переплеты –

Чернильно-синие, как нити темных вен. [Волошин, 2003, Т.1, с. 28].

Мотивы ржавчины и сбежавшей позолоты обнаруживают отторжение Парижа лирическим субъектом. И если первое стихотворение цикла – практически гимн городу: «Твой образ – Слава!», то последнее свидетельствует о том, что попытка соединения с чужим, но уже освоенным пространством не удастся, так как субъект начинает видеть противоречия между собой и местом, где находится:

Взор пленен садами Иль де-Франса,

А душа тоскует по пустыне. <...>

Мне, Париж, желанна и знакома

Власть забвенья, хмель твоей отравы!

Ах! В душе – пустыня Меганома,

Зной, и камни, и сухие травы... [Волошин, 2003, Т.1, с. 28-29].

Проникновение чужеродного кода (пустыня) в художественное пространство Парижа свидетельствует о постепенном разрыве отношений города и его гостя.

Поиск доминирующих черт образа города в ряде поэтических текстов М. Волошина раннего периода, в центре внимания которых находится образ Парижа, позволяет выявить специфику миромоделирования художественного пространства и моделирования параметров существования лирического субъекта внутри этого пространства.

### 2.1.3. Париж: рандеву, культура города и пространство повседневности

Любой город является коммуникативным пространством. Каждый городской объект предлагает человеку ряд функций, вследствие этого обретает устойчивую систему коннотаций. Городская среда поименована, и чем богаче история города, чем больше в ней культурных объектов, тем плотнее и разнообразнее семантические слои и тем менее городское

пространство подвержено реорганизации или переписыванию функций означаемых.

Париж в поэтических произведениях Волошина пестрит онимами, именами культурных объектов – парков, музеев, соборов, улиц, церквей, составляющими систему городских координат, они делают город в лирике Волошина узнаваемым, благодаря чему художественный образ города уже не автономен, а привязан к совершенно определенному контексту.

В стихотворении «Письмо» (1904), написанном Волошиным в Париже, «запечатлены воспоминания о встречах с М. В. Сабашниковой в марте-июне 1904» [Волошин, 2003, Т.1, с. 450]. Редкий для лирики Волошина сюжет рандеву разрабатывается не только посредством артикуляции любовных чувств и переживаний, – лирическое событие погружено в ясно размеченный топос, в Париж.

Образ города здесь неоднозначен и представлен во многих аспектах: во-первых, Париж является фоном, «декорацией» для любовных переживаний лирического субъекта, составляет уникальный колорит, во-вторых, перед читателем возникает культурная городская среда, которая к тому же предоставляет влюбленным возможности уединения (прогулки, посещение музеев, выставок и т.д.) – иными словами, прописывает сюжеты их встреч, в-третьих, Париж является агентом объективной действительности, в этой функции город абстрагирован от существования лирического героя и холодно равнодушен к его переживаниям, отражаясь в будничности и повседневности.

Наиболее очевидным образом город заявляет о себе в четвертой строфе текста:

Гляжу в окно сквозь воздух мглистый.

Прозрачна Сена... Тюильри...

Монмартр и синий, и лучистый.

Как желтый жемчуг – фонари.

Хрустальный хаос серых зданий...

И аромат воспоминаний,

Как запах тлеющих цветов,

Меня пьянит. Чу! Шум шагов... [Волошин, 2003, Т.1, с. 49]

Как видим, восприятие города перебивается переживаниями героя, состояние которого близко к лихорадке: «*Меня пьянит. Чу!..*», легко это угадать и в синтаксисе – обилие многоточий, фрагментарность, расфокусированное внимание, и в атрибутировании природных компонентов, формирующих пространство. Так, *воздух* тяжел благодаря эпитету «*мглистый*» и представляет собой зрительную помеху, взгляд будто проридается «*сквозь*» него. Зато образ воды отличается легкостью: «*Прозрачна Сена*». В целом, вид из окна в анализируемой строфе построен на оптике, на игре света и цвета и динамичен: лирический субъект обзревает даль, сначала замечая объекты и зоны городского ландшафта (Сена, Тюильри, Монмартр), затем переставая их различать («хрустальный хаос серых зданий»). Эпитет «серых», с одной стороны, представляет собой колороним, с другой стороны – факт безликости видимого лирическому герою. Ближний городской контекст насыщен цветом: сочетание «синего» в облике Монмартра и контрастного «желтого» в образе фонарей («Как желтый жемчуг – фонари»). Образы светов динамичны и различны по форме: «Монмартр *лучистый*» (прямые формы света), «желтый *жемчуг*» (круглый свет) и «хрустальный хаос» (разрушение формы, произвольность движения света). «Хрустальный хаос серых зданий» – переходный образ, который содержательно связан с городом, но указывает на эмоциональное состояние лирического субъекта. Так, свежие впечатления от свидания с возлюбленной накладываются на восприятие образа городского пространства, разворачивающегося в эстетике сна наяву, развязка которого дана в традиции поэтики В. А. Жуковского. Междометие «Чу!» обрывает грёзу, город стряхивает с себя впечатления очарованного лирического героя. «Шум шагов» представляет собой акустический образ, диссонирующий с настроением лирического субъекта. Подобный слом тональности вводит в художественный мир голос другого, чужака. Очевидна неоднородность городской структуры – дневной и ночной

образы Парижа проявляют себя как автономные начала, друг о друге ничего не помнящие. Безжалостный к лирическому герою дневной Париж располагает оставшимся пространством в строфе:

Вот тяжелой грудью парохода

Разбилось тонкое стекло,

Заволновалось, потекло...

Донесся дальний гул народа;

В провалах улиц мгла и тишь.

То день идет ... Гудит Париж [Волошин, 2003, Т.1, с. 49-50].

В приведенном фрагменте очевиден контраст между состоянием лирического субъекта и дневным образом Парижа. Неспособность героя противостоять времени и удержать в памяти свежесть впечатления отражается в метафоре разбитого тонкого стекла несоразмерно огромной силой: «Вот тяжелой грудью парохода / Разбилось тонкое стекло...». Оптике первой части строфы противостоит акустика. Тут же необходимо отметить дистанцированность лирического субъекта, все звуки указывают на дальность их источника. Надо полагать, очнувшись от грез, герой осознал свою отлученность от события минувшей ночи (в третьей строфе читаем «Рассвет. Я только что вернулся. / На веках – ночь. В ушах – слова. И сон в душе...» [Волошин, 2003, Т.1, с. 49]). Дневной образ города дан в общих чертах, максимально безлико, в нем нельзя высечь что-нибудь отдельное: «дальний гул народа», «мгла и тишь», «гудит Париж». Гул и гудение отделены друг от друга «тишью» – акустическим эквивалентом пустоты. В целом это создает впечатление неоднородности образа, но также отражает усиление звука, его озвончение: от «гула» к «гудению».

В пятой строфе стихотворения «Письмо» развивается палитра образов-аспектов Парижа. Меняется также лексическая выраженность лирического субъекта: «мы».

Для нас Париж был ряд преддверий

В просторы всех веков и стран,

Легенд, историй и поверий.

Как мутно-серый океан,

Париж властительно и строго

Шумел у нашего порога.

Мы отдавались, как во сне,

Его ласкающей волне [Волошин, 2003, Т.1, с. 50].

В приведенном фрагменте образ города имеет *фрактальную* структуру, так как специфическая аллитерация в сочетании «ряд преддверий» дает ощущение линейно выстроенного пространства, однако почти сразу последовательность (хронологическая или любая другая) реорганизуется в симультанность, в одновременность всех возможных путей. Подобная степень погруженности в культурное пространство и доступность культуры через ее объекты-носители продлевает состояние лихорадки и желания вобрать в себя как можно больше. Культурное пространство Парижа с его многообразием возможностей у Волошина выливается в водный образ, «мутно-серый океан», который можно сформулировать только дистанцировавшись от объекта наблюдения: эпитет «мутно-серый» является оптическим, так как выдерживает образ Парижа в присущей ему (приписанной Волошиным городу) цветовой гамме, а структура эпитета передает механику зрения: «муть», «мутный» создается от движения мелких частиц (которые кажутся мелкими ввиду их отдаленности), а «серость» обеспечена суммой всех цветов. Образ «океана» поддерживает стихийность, величие, неисчерпаемые возможности.

Позиция лирического субъекта, одновременные близость и дистанция относительно образа города усложняет его отношения с пространством и показывает неоднозначность поведения Парижа. Данный панорамно («мутно-серый океан») вдруг оказывается в непосредственной близости: «Париж властительно и строго / Шумел у нашего порога».

Акустика в данном случае также важна, так как город имеет голос. Озвончение в предыдущей строфе сменилось гипнотизирующим «шумом»,

плеском воды: «его ласкающей волне». Океан в поэтических произведениях Волошина сопряжен, как правило, с гулом, гудением, однако в анализируемой строфе данный образ проявляет несвойственное акустическое поведение. Семантика обмана, иллюзии, гипноза, или, благодаря водным коннотациям, «плывущего» сознания усиливается вертикальным соседством слов «порога» и «как во сне». Такая последовательность указывает на размывание границ, в том числе, между реальностью и иллюзией. Вторая часть пятой строфы представляет собой поток восприятия, из которого вырваны единичные образы-впечатления, отделенные многоточиями:

Мгновенья полные, как годы...

Как жезл сухой, расцвел музей...

Прохладный мрак больших церквей...

Орган... Готические своды...

Толпа: потоки глаз и лиц...

Припасть к земле... Склониться ниц... [Волошин, 2003, Т.1, с. 50].

Стоит здесь отметить и расщепление временного потока на реальное и ощущаемое: «мгновенья полные, как годы». В отличие от образов предыдущей строфы, Париж здесь невозможно угадать в реальных городских знаках. Тут отсутствуют имена собственные, поэтому «музей», «церкви», «орган», соборы, формируют кажущиеся неисчерпаемыми множества культурных локусов.

Особый интерес представляет образ людской толпы. В геопоэтических текстах Волошина отдельный человек не может стать объектом художественного внимания, поскольку герой, как правило, один: городской или природный ландшафт, даже лирический субъект не всегда считает необходимостью проявляться в видимых им образах. Однако, людские массы, толпа как обезличенное множество в городских текстах осмысливается как атрибут ландшафта и подчиняется его логике, не обладая волей. В четвертой строфе читаем: «Донесся дальний гул народа» [Волошин, 2003, Т.1, с. 50], в пятой: «Толпа: потоки глаз и лиц...». Свойство людской массы, помимо

естественной стихийности, – невнятность, акустический шум («гул») и визуальность («потoki глаз и лиц»), толпа, кроме того, – это образ динамический, является тем веществом, которое приводит пространство и время в движение, поскольку иных очевидных источников движения в анализируемом стихотворении нет: ни ветров, ни бурь. В связи с этим образ толпы становится одним из индикаторов поведения городского пространства. В девятой строфе есть образ рынка, который здесь можно понимать как продукт коллективной деятельности и образ-заместитель народной массы:

Я помню тоже утро в Hall'e,  
 Когда у Лувра на мосту  
 В рассветной дымке мы стояли.  
 Я помню рынка суету,  
 Собора слизистые стены,  
 Капуста, словно сгустки пены,  
 «Как солнца» тыквы и морковь,  
 Густые, черные, как кровь,  
 Корзины пурпурной клубники,  
 И океан живых цветов –  
 Гортензий, лилий, васильков,  
 И незабудок, и гвоздики,  
 И серебристо-сизый тон,  
 Обнявший нас со всех сторон [Волошин, 2003, Т.1, с. 52].

Жизнь людской толпы можно воспринимать через вихревое движение. «Гул», «потoki глаз и лиц», «суета» рынка создают гипнотизирующий эффект и совпадают со степенью восторга лирического героя. Город воздействует на своего гостя через зрение, поэтому и образность преимущественно визуальна. «Рассветная дымка» – образ импрессионистический, но также свидетельствующий об измененном состоянии сознания героя, опьяненным любовью, счастьем, обществом возлюбленной. Тут же стоит отметить и безветренность, усугубленную статичным поведением героев – «мы стояли».

Внешняя статика контрастирует с лихорадочно-восторженным состоянием лирического субъекта, кроме того, видимое им не соответствует эмоциональному спектру, что позволяет говорить как об эстетизации профанного, так и профанации сакрального, например «*слизистые стены*» собора. В «капусте», «тыкве», «моркови» герои видят образы благородные, высокие: «словно сгустки пены», «как солнца». Образ корзин с клубникой выполнен в семантике негативного, но высокого трагического, поэтому «черные, как кровь» корзины и «пурпурная» клубника отсылают к куртуазной эстетике. Контраст «черной крови» и оранжевых «солнц» подчеркивает лихорадочность восприятия города лирическим субъектом, все это увенчивается вихрем цветов и разрешается в визуально нерасчленимом образе: «серебристо-сизый *тон*», даже не *цвет*. Действительно, создается впечатление давления внешнего пространства на героев. Можно заключить, что образы большого скопления людей, тех, кто не «мы», должны оттенить несоответствие темпа и характера поведения героев общему потоку. Это не выливается в открытое противостояние или конфликт гостя и пространства, создается ощущение, что город *играет* с героями.

В стихотворении «Письмо» Париж не физиологичен, он дан как пространство культуры, несколько абстрактно. Собственно географических или арографических подробностей в этих сценах мало, гораздо больше знаков-образов культурного бытия, например, *Версаль* в восьмой строфе, *Лувр* – в десятой, *Сен-Жермен-л'Оксеруа* – в одиннадцатой. Их посещения Волошин дает через экфрасисы, выполненные в образности и метафорике мировой культуры.

В пляске красок, впечатлений, восприятий лирический субъект не смог (или не ставил своей задачей) достать до *земли*. Он и ехал в Париж учиться у французов искусству. Лирический субъект ведет себя как гость, он не укоренен в пространстве и погружен в исследование культурной карты Парижа. Подобное отстраненное от внешней среды положение тем более усиливает эмоциональную связь с возлюбленной, лирическое «я» часто

становится лирическим «мы», а герои – носителями одной на двоих точки зрения. Однако, в тех местах, где лирический субъект сбивается с «мы» снова на «я», острее ощущается его одиночество. Париж как непрестанно наблюдающий за лирическим героем субъект равнодушен разворачивающейся драме, не предпринимает попыток продлить восторг своего гостя. В этом противоречивость и неоднозначность образа Парижа у Волошина.

## 2.2. «Периферия»: Россия, Москва, Петербург

Образы России, географического севера, в поэтических произведениях М. А. Волошина встречаются не столь часто в первых двух поэтических книгах – «Годы странствий» и «Selva oscura» – поскольку культурный и эстетический интерес поэта сосредоточен в пространстве Западной Европы, европейского Юга, а также культурного Востока.

Анализируя корпус поэтических текстов Волошина, мы приходим к выводу, что Петербург практически не удостоивается художественного внимания, тем более не приходится говорить о поэтических циклах, посвященных северной столице. Так, Петербург встраивается в темы войны и революции как необходимое зло, как их фактор или предпосылка в третьей книге стихов «Неопалимая купина» (1925). Петербург делается предметом художественного осмысления в сопряжении с негативными событиями, отразившимися на судьбе страны. Надо сказать, и Россия вообще, и обе столицы, особенно в годы благополучия, мало привлекают внимание поэта в отличие от «мирного» Парижа. Однако, отдельные тексты содержат результаты рефлексии поэта о России. В раннем стихотворении «В вагоне» (1901) воспоминание о родине дано как сон наяву:

Чудится, еду в России я ...

Тысячи верст впереди.

Ночь неприятная, темная.

Станция в поле ... Огни ее –

Глазки усталые, томные –

Шепчут: «Иди...»

Страх это? Горе? Раздумье? Иль что ж это?

Новое близится, старое прожито.

Прожито-отжито. Вынуто-выпито... [Волошин, 2003, Т.1, с. 14]<sup>25</sup>.

Сон как поэтический прием в цитируемом фрагменте позволяет передать оттенки рецепции пространства, индивидуальный опыт восприятия России: «ночь неприятная, темная». Топос сопряжен со временем жизни, течение которой представлено в виде образа железной дороги, а настоящий момент – «станция». Эмоциональная окрашенность знаков пространства очевидна: ночь, темнота, пустота («поле») рождают чувства одиночества, незащищенности, уязвимости, неизвестности, страха. Лирическим героем Волошина Россия осмысляется как минувшее, исчерпавшее себя настолько, что поэт усугубляет эффект с помощью дублирующихся корней и приставок: «прожито-отжито», «вынуто-выпито», подобное двойное проговаривание создает эффект табуирования и бессмысленности обратного пути.

Перед читателем взгляд на Россию издалека, из-за *границы*: дистанция активизирует работу мысли лирического героя, вызывая к жизни глубинные представления о стране, заложенные, возможно, культурной памятью. В этом смысле глагол «чудится» необходим для расщепления бытия лирического героя, ведь физически он остается в вагоне поезда. Речь идет, скорее, о путешествии по *ментальному* географическому образу пространства:

Чудится степь бесконечная...

Поезд по степи идет.

В вихре рыданий и стонов

---

<sup>25</sup> Стихотворение маркировано как «в поезде между Парижем и Тулузой», что указывает близость художественного образа к эмпирической действительности, поэтому вопрос о степени персонализации лирического переживания в поэзии Волошина еще ждет своего исследователя.

Слышится песенка вечная.

Скользкие стены вагонов

Дождик сечет.

Песенкой этой всё в жизни кончается,

Ею же новое вновь начинается,

И бесконечно звучит и стучит это:

Ти-та-та... та-та-та... та-та-та... ти-та-та... [Волошин, 2003, Т.1, с. 14].

В процитированном фрагменте на ландшафтную деталь («степь бесконечная») налагается не-ландшафтная вертикаль («вихрь рыданий и стонов»). По структуре своей вихрь представляет собой неупорядоченное движение вещества, которым здесь являются рыдания и стоны, невещественная метафора, благодаря которой звук становится физически ощутимым, уподобляется в плотности горизонтали степи, на которую он опирается.

Жизнь России, согласно логике данного текста, строится на неупорядоченности и неустойчивости, что приводит, тем не менее, образ страны к устойчивости и утверждает ее жизнеспособность, это становится очевидным благодаря обнажению другого голоса: «слышится песенка вечная». Волошин облакает непреложный и беспристрастный закон бытия в акустическую метафору и создает полифоническую структуру географического образа, – многоголосье, в котором мотив вечности перекрывается, обволакивается какофонией рыданий и стонов, которые составляют константу, суть, уникальность образа.

Россия для Волошина возможна и узнаваема только в страдании, эта страна не может быть счастливой и благополучной:

Странником вечным

В пути бесконечном

Странствуя целые годы,

Вечно стремлюсь я,

Верую в счастье,

И лишь в ненастье  
 В шуме ночной непогоды  
 Веет далекою Русью [Волошин, 2003, Т.1, с. 14].

«Ненастье» и «ночная непогода» у Волошина являются конструирующими культурный облик России образами, которые передают отношение поэта к стране. Художественные средства с подобной семантикой могут варьироваться, однако все они коррелируют к коннотации хаоса, неблагополучия и опасности для жизни.

В стихотворении «Вослед» (1906) Волошин использует тот же прием ментального путешествия. Лирический субъект блуждает по пространству России в своем сознании. Конструирующим ландшафт параметром здесь является горизонталь, как и в предыдущем тексте:

...Сплю. Но мой дух неспокоен во сне.  
 Дух мой несется по снежным пустыням  
 В дальней и жуткой стране... [Волошин, 2003, Т.1, с. 72]

Степь как реализация географического образа страны в стихотворении «В вагоне» (как ландшафтный знак) трансформируется здесь в образ «снежных пустынь», который являет собой чистую горизонталь. Обратим внимание, что лирический герой строит образ России через знаки земли, где ни слова нет о городах или народах. Это можно интерпретировать как следствие специфического мироощущения Волошина – осознание целостности бытия, неразрывной связи всего со всем, поэтому образ земли может многое сказать о народе и городе как способе жизни на ней, так как земля впитывает в себя бытие собственного жильца и транслирует его.

Возможно, в связи с этим Волошин не писал человека в тех текстах, где земля или страна являются предметом художественного внимания, он человека *упускал* во избежание *избыточности* художественной информации. Земля и так несет в себе следы пребывания человека и моментально реагирует на изменения в жизни народа. Не случайно появляется образ «дальней и жуткой страны». В. П. Купченко комментирует это место текста следующим

образом: «Имеется в виду ситуация в России после поражения революции 1905 года, с ежедневными казнями, о которых сообщали газеты» [цит. по: Волошин, 2003, Т.1, с. 457]. Волошин ни одним словом в тексте не указал на политические события страны, вместо этого он дает общую оценку территории: «жуткая страна. В следующем фрагменте –

Дух мой несется, к земле припадая,

Вдоль по дорогам распятой страны.

Тонкими нитями в сердце вращая,

В мире клубятся кровавые сны [Волошин, 2003, Т.1, с. 72] –

необходимо отметить чувствительность, если не страсть, лирического субъекта к земле. «Дух» к земле «припадает»: этот жест многозначный, он – и выражение почтения (нечто сродни поклону), и стремление обнять, объять, землю как возлюбленную, защитить ее, утешить, как дитя. Но также подобный жест говорит о непротивлении тяготению земли, которая давит своей тяжестью на «дух» лирического героя, стремясь впитать и его, как она впитывает бытие каждого. Земля обладает интенциональностью наряду с интенциональностью субъекта. Образ «распятой» земли для Волошина окажется одним из ключевых в моделировании геопоэтических образов не только России, но также Киммерии. Концепт «распятой» земли включает в себе сразу и пространственный компонент – горизонталь, и, в связи с культурным контекстом, мученическую, горестную, но подвижническую судьбу, а также позволяет представить землю как тело и воспринимать ее антропоморфно.

В событии припадания духа к земле совершается их сращение, и тогда «дороги», которыми была связана, распята земля, трансформируются в образы «тонких нитей», которыми пронизывается «сердце» героя. Волошин использует медицинскую метафорику, что позволяет вывести на телесный уровень связь лирического субъекта со страной: боль ее ощущается героем как своя собственная, попытки разорвать эту связь невозможны, поскольку это всё равно, что оперировать без наркоза.

Продолжают медицинскую тему и «кровавые сны», которые позволяют воспринимать нити, которые «вросли в сердце» лирического героя, как кровеносные сосуды. Волошин создает такой образ, который показывает прочную связь лирического субъекта с землей, его герой удален от страны, но переживает боль мира как свою собственную, «тонкие нити» – кровеносные сосуды, которые пропускают через его сердце всю кровь мира. Предметом внимания лирического субъекта становится уже не отдельная «далекая и жуткая страна», он говорит обо всем мире: «В мире клубятся кровавые сны».

Если страна «распята» по горизонтали, то горизонталь эта должна поддаваться стратификации. Имеется в виду, что должно быть какое-то основание, или поверхность, на которую «страна» была помещена и «распята». За такую основу в настоящем исследовании принимается природный ландшафт, безымянный, еще не размеченный и не помещенный ни в какую систему координат. К образной структуре «земли», «страны» неизбежно примешивается человекосоразмерность, культурный код и, что особенно важно, способы коллективного и/или индивидуального восприятия и интерпретации земли, иначе говоря, бэкграунд реципиента – субъекта геопоэтики.

Очевидно, что интерпретация Волошиным образа России наложилась на уже имеющийся культурный код, и поэт взял многое из него. Иначе говоря, формируется культурный ландшафт географического объекта: система представлений о нем пополняется, корректируется, некоторые его компоненты оказываются деактуализированными, иные же, напротив, вырастают поверх существующих.

В стихотворении «Россия» (1915) Волошин работает с русской культурной и литературной традицией конструирования образа родины, в частности, со способами репрезентации объекта Ф. М. Достоевским, творческое наследие которого поэт делает неотъемлемой частью геокультурного облика страны. Текст открывается событием, в котором

семантикой негативного окрашиваются языковые компоненты, изначально содержащие позитивные смыслы:

Враждующих *скорбный гений*  
*Братским вяжет узлом,*  
 И зло в тесноте сражений  
 Побеждается горшим злом.

Взвивается стяг победный...

Что в том, Россия, тебе? [Волошин, 2003, Т.1, с. 221].

Эпитет «братский» с исходной положительной семантикой в приведенном контексте инвертирован и передает всеобщий и синхронный акт разрушения. Оппозиция добро/зло трансформирована в градации степеней зла: «зло... побеждается горшим злом», что позволяет зло противопоставить злу. Волошин масштабирует Россию в образах роя и вихря в состоянии катастрофы: «братским *вяжет узлом*», «теснота *сражений*», «*взвивается* стяг победный».

Стремление лирического субъекта оттянуть страну от края бездны, от гибели оформляется в череду воззваний к ней, которые не выходят за рамки парадигмы восприятия Россией самой себя:

Пребудь смиренной и бедной, <...>

Люблю тебя побежденной,

Поруганной и в пыли, <...>

Люблю тебя в лике рабьем, <...>

Как сердце никнет и блещет,

Когда, связав по ногам,

Наотмашь хозяин хлещет

Тебя по кротким глазам [Волошин, 2003, Т.1, с. 221].

Комментаторы данного текста указывают на переключки с произведениями Достоевского. В. П. Купченко приводит цитату из письма Волошина к Ю. Л. Оболенской: «Я хотел, чтобы <в> этой строфе было

напоминание о Достоевском, т. к. считаю это мировым символом России» [Волошин, 2003, Т.1, с. 512].

В последней строфе стихотворения лирический субъект оказывается немым по отношению к адресату. Мотив немоты важен в связи с антитезой: и киммерийские, и парижские тексты изобилуют палитрой выразительных средств для моделирования художественного образа пространства. Здесь само отсутствие слова включается в акт «немого» артикулирования и замещает вербальный способ проговаривания пространства. Нехватка слов свидетельствует о том, что сама культура, откуда художник черпает адекватные бытию земли или страны образы и дефиниции, еще не успела в достаточной мере обработать действительность, отрефлексировать происходящее и сформировать смысловое поле. Россия на грани катастрофы существенно подвинула границы представлений о себе, поэтому слом прежней парадигмы инициировал стремление поэта к поиску новых средств и форм описания действительности:

Дай слов за тебя молиться,  
 Понять твое бытие,  
 Твоей тоске причаститься,  
 Сгореть во имя твое [Волошин, 2003, Т.1, с. 222].

За поиском слова лирический субъект обращается к объекту описания: понять, стать частью и раствориться в объекте, забыть о себе. Логика моделирования образов пространств в стихах Волошина заключается в том, что он опирается на семиосферу топоса.

Закономерно поэтому, что в книге «Неопалимая купина» поэтические произведения начинают тяготеть к эпическому началу. Здесь появляются произведения из разряда лирического эпоса, часто – поэмы: «Dmetrius-Imperator» (1917), «Протопоп Аввакум» (1918) или тяготеющие к жанру поэм стихотворные тексты. Также стоит отметить тексты, которые обращаются к фактам исторического прошлого России. «Документальным» можно назвать поэтический цикл «Написание о царях московских» (1919): Волошин работает

в жанре литературного портрета, оснащая образ правителя подробностями внешности и психологическими деталями поведения, создается эффект достоверности:

Царь Иван был ликом некрасив,  
*Очи имея серы, пронзительны и беспокойны.*

Нос протягновенен и покляп.

Ростом велик, а телом сух.

Грудь широка и *туги мышцы* [Волошин, 2003, Т.1, с. 269].

Курсивом выделены некоторые избыточно подробные детали внешности царя Ивана Грозного, которые десакрализуют образ правителя. Здесь закономерен вопрос о стереотипности создания образа того или иного правителя, возможно – о его нисходящей (к полюсу комического) деформации. Образ царицы Ксении Годуновой воссоздается как живая музейная статуя, смотрящий как будто волен обойти ее кругом:

Царица Ксения

Власы имея черны, густы,

Аки трубы лежаще по плечам.

Бровями союзна, телом изобильна, <...>

Когда же плакала,

Блистая еще светлее

Зеленой красотой [Волошин, 2003, Т.1, с. 270-271].

Стоит отметить вторичность художественного материала – финальная строфа «Написания...» указывает на «очевидца»: «Так видел их и, видево, записал / Иван Михайлович / Князь Катырев-Ростовский» [Волошин, 2003, Т.1, с. 272]. Эпического начала как такового в данном цикле нет, но сопряженность художественного образа с фактами действительности, с фактором не-вымысла можно понимать как одну из модернистских модификаций эпики.

Важно отметить, что Волошин, обращаясь к культурному и литературному опыту России, не отказывается от достижений современной

ему литературы, в новых исторических и эстетических условиях он художественно осваивает материал прошлого, иными словами, реинтерпретирует его. Необходимость эстетически обработать действительность задала такой тип художественного дискурса, который требует обращения к иному жанру. Лиро-эпические жанры здесь не сковывают художественное сознание, напротив, указывают на стратегии исследования действительности. Жанр, таким образом, является одним из способов преодоления немоты поэта.

Главная сложность исследования книги «Неопалимая купина» в геопоэтическом аспекте в том, что пространственность здесь уступает место времени и историософии. От географического (или арографического) хронотоп становится историческим, Волошин исследует предпосылки катастрофы, не потому что в том воля автора, а потому, что того требует логика окружающей действительности. Поэт оказался верен себе в том, что неотступно следовал за Другим, опирался на его онтологические, культурные или эстетические потребности.

Тем не менее, даже в этих стихах Волошин излагает судьбы страны посредством образа *земли*:

Но и теперь, как в дни былых падений,  
 Вся омраченная, в крови,  
 Осталась ты землею исступлений –  
 Землей взыскующей любви [Волошин, 2003, Т.1, с. 281].

Для Волошина принципиально представление многослойности культурного явления, основу которого составляет суть, его неизменное, сокровенное, недоступное поверхностному взгляду и – преходящее, наносное. В приведенном фрагменте эта многослойность реализуется в динамике внешней перемены с сохранением глубинной сути и передается через противопоставление «теперь» и «осталась ты».

В годы катастрофического слома парадигмы, переосмысления и переозначивания, размывания семантических границ только территориальные

координаты позволяют понимать, что перед нами все еще та страна. Поэтому название России «землей» гарантирует представление о ней как о бесспорной целостности, которая к тому же оформляется в телесный образ, где «кровь» указывает на уязвимость земной плоти, вместе с тем на ее физиологическую структуру, олицетворение образа земли позволяет наделить ее характером, психологией, поведением, через эти категории проступает «душа»: «земля иступлений», «земля взыскующей любви». Тело земли здесь является инструментом для воздействия на нее извне, и оно как будто вовсе не соприкасается с душой: «осталась ты...». «Душу», или то, что является первоосновой личности, Волошин передает в пространственном аспекте. Подтверждение тому – в заключительных строках подцикла «Китеж» (1919):

На дне души гудит подводный Китеж

Наш неосуществимый сон! [Волошин, 2003, Т.1, с. 281].

Образ строится на нисходящей вертикали, и представляет собой толщу вод. Последовательность лексем: «дно», а затем «подводный» создают ощущение двойного дна. «Китеж» в таком контексте может быть понят как метафора высшей истины, а также неотъемлемой святости каждого – Волошин говорит об этом как о всеобщем: «наш». Поэт размещает Китеж (сакральный топос) внутри человека, в структуре его души, что придает пространственные характеристики образу души, воплощает его концепцию о присутствии истинного, сакрального во всяком существе и материальном объекте.

Похожая тема звучит в стихотворении «Потомкам (Во время террора)» (1921):

Ослушники законов естества –

В себе самих укрыли наше солнце,

На дне темниц мы выносили силу

Неодолимую любви, и в пытках

Мы выучились верить и молиться

За палачей. Мы поняли, что каждый

Есть пленный ангел в дьявольской личине,

В огне застенков выплавили радость  
 О преосуществленье человека,  
 И никогда не грезили прекрасней  
 И пламенной его последних судеб [Волошин, 2003, Т.1, с. 349-351].

Русское географическое пространство (Россия в целом, и отдельно – Москва и Петербург) противостоит русскому сакральному пространству. В цикле стихотворений «Китеж» у Руси есть две ипостаси: «Святая Русь покрыта Русью грешной» [Волошин, 2003, Т.1, с. 279], которые соотносятся между собой как Лик и лицо – в мировосприятии Волошина подобная концепция является одним из ключевых параметров мира. «Лик» коррелирует к Вечности, тогда как «лицом» является все временное и преходящее. Такова же, например, пара Киммерия – Коктебель, где Киммерия является сакральным топосом, а Коктебель – географическим, материально-выраженным и существующим вне сознания автора, однако, и то и то достойно художественного внимания, так как в знаках физического бытия угадывается инобытие – в образе Коктебеля просвечивают черты Киммерии.

Война и революция – повод для художественного погружения поэта в тему русской земли. В текстах, посвященных России, Волошин использует культурологический код места. Война и революция как социокультурные явления представляются Волошину реализациями модернистского концепта «хаос» и передаются через образы стихийного, неупорядоченного, динамического, безмерного, противоречивого, непрерывного, всепоглощающего, оттого оцениваются поэтом негативно. Историсофские взгляды М. Волошина исследованы широко (С. М. Заяц, В. В. Палачева, В. В. Чагина, О. Б. Бачеева и др.), задача настоящего исследования – увидеть закономерности в моделировании поэтом русского географического топоса и его архитектоники.

В стихотворении «Москва» (1917) переданы впечатления Волошина от пребывания на параде «в честь торжества Революции на Красной площади»<sup>26</sup>. Революция, согласно Волошину, отвечает коннотациям однокоренных понятий «мятежа» и «смуты» (однокоренной глагол «мутить»). Перед читателем «смутная» Москва, образ которой собран в логике «встряхивания», «взбалтывания», об этом свидетельствует соседство элементов сакрального и низменного, исконного и чужеродного:

На рву у места Лобного

У церкви Покрова

Возносят неподобные

Нерусские слова [Волошин, 2003, Т.1, с. 254],

Наблюдается также нарушение логики образа, инвертирование его значения:

На папертях слепцы поют

Про кровь, про казнь, про суд [Волошин, 2003, Т.1, с. 254].

В приведенных фрагментах становятся противоположными исходным смыслом и функции городских знаков: храмы служат оплотом смерти:

Ни свечи не засвечены

К обедне не звонят... [Волошин, 2003, Т.1, с. 254].

Подобные нарушения привычного мироустройства формируют образ апокалипсиса, катастрофы. На уровне языка наблюдаются те же «путаницы» в цветономинациях. Имя собственное «Красная площадь» в сочетаниях с «черным-черной» толпой, с «красным платом», с «кровью», «казнью» и т. д. становится колоронимом. Черным цветом насыщается «грязь». Противоречив акустический аспект текста: звук в стихотворении имеет инородное происхождение: «Гудит от тяжелой поступи / Кремлевская стена» [Волошин, 2003, Т.1, с. 254], «Плещет красный плат», «По грязи ноги хлюпают», «На папертях слепцы поют / Про кровь, про казнь, про суд» [Волошин, 2003, Т.1, с. 254], тогда как естественные звуки пространства подавлены: «К обедне не

<sup>26</sup> Об этом событии см. подробнее: М. Волошин «Революция, проверенная поэзией» (1919).

звонят», «Молчат... проходят... ждут». Отсутствие привычной акустики внутри пространства обостряет чужеродные шумы. Толпа в первой строфе с «тяжкой поступью» оказывается «хлюпающими» «по грязи» ногами в последней строфе. Такая метонимическая редукция образа человека в анализируемом тексте подчеркивает его немоту и бездействие: «Молчат... проходят... ждут». Глагол «гудит», которым наделяется «Кремлевская стена», здесь может ассоциироваться с ветхозаветным образом – трубными звуками, которые вызвали падение иерихонских стен. Таким образом, гул кремлевской стены предвещает падение Москвы. По поводу «слепцов» Волошин в скобках делает важное для нас замечание: «...и слепцы, пришедшие в этот день в Москву (раньше их не пускала полиция). Слепцы стояли у Лобного Места и на папертях и пели старинные песни...» [Волошин, 2003, Т.1, с. 523-524]. Иными словами, пение слепцов чужеродно месту и является знаком инвертированного миропорядка.

Кроме звуков и цветового спектра (цветов всего два: красный и черный) в стихотворении акцентировано отсутствие света: «Ни свечи не засвечены» [Волошин, 2003, Т.1, с. 254], который при расшифровывании художественного образа может пониматься как метафора духовного света, и его отсутствие является духовным мраком. Поэтому каждый атрибут художественного мира стихотворения в той или иной степени указывает на его десакрализацию.

Основным индикатором движения внутри пространства является толпа, которая представляет собой поток, лирический субъект в этот момент статичен. Традиционно представление о стихийной природе людской толпы, однако, здесь это движение упорядочено, что показано парой деталей: «Все груди красным мечены / И плещет красный плат». Красный цвет здесь может быть воспринят как дисциплинирующий, доминирующий знак, захватывающий сознание.

В «русских» текстах редко встречается городской пейзаж, чаще – отдельные знаки городов, смыслы которых доступны носителю культуры. Более того, отличительные знаки города, как правило, глубоко символичны.

Так, например, для образа Петербурга знаковыми будут «медный Пётр», болота, Нева и др.

История взаимоотношений Волошина-поэта с городом Петербургом полна противоречий. Всё начинается с восторга первых встреч и заканчивается болезненным разочарованием. Весь спектр значений, так или иначе присвоенных Волошиным Петербургу, условно можно поделить на два уровня: биографический – уровень социальных связей, событий, творческого пути и уровень метафорический – собственно геопозис. При поэтическом кодировании Петербурга Волошин часто опирается на медицинские и телесные мотивы и образы. Петербург связан с гнилью, болью, болезнью, лихорадкой (бесовские пляски).

Стоит отметить, что Волошин практически не посвящает стихов Петербургу, в отличие от Парижа, Коктебеля, Москвы. Предполагается, что, будучи отторгаемым городом, Волошин не сумел пробиться сквозь подобное противодействие к сформированным поэтическим реакциям и не смог эти взаимоотношения облечь в художественную действительность.

По сохранившимся письмам Волошина к родным, друзьям и знакомым можно восстановить первичные, не переведенные в разряд художественных, впечатления поэта от города, его реакции на происходящее здесь.

Очевидно, что ожидания Волошина по поводу возвращения в Россию были иллюзорными. В письме Я. А. Глотову от 19 декабря 1902 г. Волошин пишет: «Пробыть в Крыму 2 месяца не значит быть в России: ты прав. Мне нужно побывать в Петербурге и в Москве и завести литературные знакомства и узнать, что там делается. Теперь мне очень легко это, через моих парижских друзей. Потом будет очень трудно, т. е. когда вернусь с востока. Потом я достаточно отвык от русской жизни, чтобы отнести к ней аналитически» [Волошин, 2009, Т.8, с. 775]. Последнее замечание важно с той точки зрения, что за время пребывания в Париже Волошин отвлекся, отделился от русской жизни, между ним и русской действительностью установилась дистанция. Возможно, благодаря этому русская культура и все российское у Волошина

оформились в общее впечатление «гнили» и «плесени» задолго до кровавых событий войн и революций, – позже это ощущение оформится в устойчивый мотив в стихах о революции, революционной России, войне. Стоит вспомнить фрагмент стихотворения «В вагоне» (1901): «Новое близится, старое прожито. / Прожито-отжито. Вынуто-выпито...» [Волошин, 2003, Т.1, с. 14]. «Старое» может восприниматься не только как личный опыт лирического субъекта и события прошлого, происходящие с ним до настоящего времени, но также и как судьба страны, о которой герой размышляет. И тогда палитра смыслов отмершего, остановившегося, на много раз «пережеванного» передает впечатление стагнации русского культурного процесса, который можно определить как «загнивание». В том же письме Я.А. Глотову от 19 декабря 1902 г. Волошин пишет: «Российской плесени и гнили я теперь несколько не боюсь. Я так полон всяких начинаний и жажды нового, что не могу больше оставаться в Париже ни минуты» [Волошин, 2009, Т.8, с.775]. «Плесень» и «гниль» здесь являются метафорами, в первую очередь, отсутствия свежих идеологических тенденций в русском обществе и культуре, в этот период такое восприятие русской жизни в целом характерно для творческой интеллигенции (вспомним блоковское «безвременье»).

В письмах Волошина о жизни в России наблюдается ряд тенденций, среди которых – очевидное противопоставление Петербурга Москве; динамика отношения к Петербургу – от восторженного, через постепенное разочарование, к тяжелому, негативному; Крым, в частности Коктебель, осмысляется поэтом *вне* русского культурного пространства.

Среди задач возвращения в Россию Волошин видит профессиональную самореализацию. В действительности же Петербург отнесется холодно к поэту: «О разных людях, которых я видел в Петербурге, я буду писать после. Но я там ни с кем не сошелся» [Волошин, 2010, Т.9, с. 24]. Кроме того, Петербург в жизни Волошина станет пространством негативной самоидентификации. Москву же Волошин наделит положительными смыслами: «В Москве было уже другое. В Петербурге интересные течения, но

тяжелые люди. В Москве же я нашел не только людей, но и новых друзей» [Волошин, 2010, Т.9, с. 24].

В письмах Волошина Петербург обретает коннотации существа, которое вытягивает силы и энергию из жертвы, питается им, взамен не дает ничего. Также Петербург можно понимать как иллюзион, где гость, поддавшись обаянию, гипнозу северной столицы, теряет многое, в том числе способность творить. В письме матери от 24 октября 1906 г. Волошин формулирует первое целостное впечатление от пребывания в городе: «Я еще до сих пор ничего не написал Вам с самого приезда в Петербург. Тут такая кипучая и полная впечатлений жизнь, что трудно распределить и установить расположение дня», и далее: «Жизнь в Петербурге страшно интересна, но и утомительна своею интенсивностью и тем, что вечер кончается часа в 3-4. // Аморя совсем истомилась от непрерывного восторга. // Я так поглощен был это время внешними впечатлениями, что ничего не мог почти делать. // Мы в восторге от красоты Петербурга. Я никогда не подозревал, что он так красив, строен и строг» [Волошин, 2010, Т. 9, с. 251]. Хаос Петербурга вытягивает героя из самого себя вовне, не оставляя времени на осмысление полученных впечатлений («я так *поглощен* был...»). Чувство восторга здесь равноценно измененному состоянию сознания переживающего, лихорадке. Соседством однокоренных «утомительна» («своею интенсивностью») и («Аморя совсем») «истомилась» усугублено чувство опустошенности.

Российские столицы в масштабах страны во все времена мыслились областями больших возможностей. Более того, Москва и Петербург являются центрами, через которые пролегают маршруты проезжающих, уезжающих за рубеж, возвращающихся. В письмах Волошина часто отражается такое столичное обстоятельство как «снять мебелированные комнаты», поэтому возникает смысл столицы как гостевого, транзитного пространства.

Геопоэтическому образу Петербурга имманентны коннотации болезни. Это проявляется, с одной стороны, в рефлексии Волошина над собственным физическим состоянием: «Я всегда простужаюсь в Петербурге» [Волошин,

2015, Т. 11-2, с. 129]. «Жар, насморк, кашель – у меня всегда Петербург этим начинается. Сегодня у меня еще туман в голове и насморк, но надо бежать – покончить относительно комнат у Званцевой» [Волошин, 2015, Т. 11-2, с. 132].

Как отмечает Г. Ходасевич, «вне природы Волошин, по многочисленным свидетельствам, физически задыхался: в городских квартирах с их кухонным газом, в прокуренных вагонах и на морозе у него проявлялась астма» [Ходасевич, 2002].

Частные приступы астмы осложняли жизнь Волошину в городе, составили часть негативного опыта от пребывания в Петербурге. В письме А. М. Ремизову от 14 декабря 1907 г. поэт фиксирует невозможность осуществления какой-либо деятельности: «Через 3 дня по приезде в Петербург я заболел астмой и вот уже 6 дней сижу у себя дома и не только выходить, но и спать не могу» [Волошин, 2010, Т.9, с. 324]. В письме А. В. Гольштейн от 27 декабря 1907 г. Волошин также говорит об ограниченности собственных возможностей вследствие болезни: «В России жить очень тяжело, особенно в Петербурге. Зато особенно чувствуешь всю «inelegance de la vie». И потом, жизнь здесь идет не творчеством, не событиями, а «переживаниями», чего я совсем не выношу теперь. Быть может, я так мрачно смотрю на Петербург, потому что я здесь задыхаюсь в буквальном смысле. Вот уже месяц, как я сюда приехал и все время прикован к своей неудобной мебелированной комнате приступами астмы и удушья» [Волошин, 2010, Т.9, с. 336].

Стоит отметить особенность отношения Волошина к Петербургу по отношению к России в целом. Тяжесть русской жизни усугублена в образе Петербурга («особенно в Петербурге»). Пребывание поэта в северной столице затруднительно и с точки зрения телесного опыта взаимодействия с городом. Астма порождает негативную коннотацию в образе Петербурга, связанную с невозможностью дышать.

Собственной физической болезни Волошин противопоставляет психическую болезнь самого города. В письме А. М. Петровой от 17 декабря 1909 г. поэт называет Петербург «главной ретортой всероссийской

психопатии»: «...Но сегодня утром уже успокоился после нового кризиса (на этот раз без каких бы то ни было внешних событий) и сейчас уже могу снова смотреть с точки зрения «настоящего дня». В Петербурге я очень часто теряю эту способность. Это уже свойство этой главной реторты всероссийской психопатии: только чуточку ослабеешь, а уже подхватит и понесет в общем водовороте. Так уже все здесь пропитано психическими бациллами и флюидами, и эманациями» [Волошин, 2010, Т.9, с. 500]. Этим замечанием Волошин противопоставляет себя городу и прилагает усилия для сохранения собственной отдельности относительно «общего водоворота».

Художественный образ Петербурга исполнен в телесно-медицинских коннотациях и мало отличается по семантике от того, каким запечатлел его Волошин в письмах. В художественных текстах книги «Неопалимая купина» (1915–1924) поэт рифмует слова «Петербург» и «хирург». Концепт «хирург» в данном контексте связан больше с историософией, чем с геопоэтикой, но красноречиво передает представления автора о городе: хирургия – метафора зла, дьявола. Концепт «хирург» негативен и ассоциирован с дьявольским началом. Стоит заметить, в культуре рубежа веков само зло осмысливается в разнообразных аспектах: друг другу противопоставлены дьявольское и бесовское. И если бесы правят массами, толпами и ассоциируются в этот период со стихийностью, ослеплением, то дьявол соотносится с героем-одиночкой, гением, расчетливым мыслителем. Закономерен в этом ключевой выход Волошина на рифму «демиург». Хирург – это метафора холодного расчетливого зла, с одной стороны, с другой – неспособности к создающей деятельности, а только к имитирующей. В аспекте телесности подобная деятельность дает дополнительные негативные смыслы: вторжение в телесную целостность, действие вопреки законам природы, Высшей воле или закономерностям естественного бытия. Поскольку созданное природой или Богом в культуре понимается как совершенное, то хирург любое творение может только испортить и навредить ему, так как умеет только копировать, имитировать и компилировать. Деятельность хирурга дисгармонична. Бытие

выступает как материал и инструмент, из которого хирург лепит уродливые формы – гомункулов. Таким гомункулом, согласно историческим взглядом Волошина, можно считать и Петербург, который фигурирует в поэтических текстах то как субъект деятельности, и тогда он является единым с «Медным Петром», то как продукт.

Нельзя сказать, что Хирург у Волошина непривлекателен и его творения отвратительны. Это мастер, умелый преобразователь. В своей деятельности он преодолевает сопротивление материала (имеется в виду логика природных сил, или божественная воля), подобно скульптору, который преодолевает или подчиняет себе сопротивление камня, или как поэт – логику языка. Однако, деятельность преобразователя, имитатора, относительно непреложного закона бытия понимается как череда ошибок, неправильностей, которые «накапливаются» и его творение рано или поздно перестает выдерживать:

Мы углубили рознь противоречий

за двести лет, что прожили с Петра [Волошин, 2003, Т.1, с. 378].

Изначальная логика мира со временем снова начинает пробиваться сквозь сотворенное Хирургом, разрушая его произведение, поэтому Хирург вынужден поддерживать свое творение, реставрировать, ремонтировать. Образ Петра Великого у Волошина окрашен негативно и соотносится с функциями хирурга-творца:

Великий Петр был первый большевик,

Замысливший Россию перебросить,

Склонениям и нравам вопреки,

За сотни лет к ее грядущим далям.

...

Не то мясник, а может быть ваятель –

Не в мраморе, а в мясе высекал

Он топором живую Галатею,

Кромсал ножом и шваркал лоскуты [Волошин, 2003, Т.1, с. 373]

Россия в метафоре куска мяса как сырья для деятельности Петра-творца у Волошина оказывается в крайней степени телесно выраженной, благодаря этому возникают коннотации боли и страдания. Боль становится физически ощутимой. Эпитет «живая» (Галатея) присваивает образу Петра функции живодера.

В подобном контексте русский интеллигент осмысляется автором как продукт уродующей деятельности Петра-хирурга:

Век не избыть в себе его обиды:

Гомункула, возвращенного Петром

Из плесени в реторте Петербурга [Волошин, 2003, Т.1, с. 375]

В концепции Волошина хирург эквивалентен алхимику, они оба осуществляют демоническую деятельность и порождают искусственность, фальшивость<sup>27</sup>.

Обратим внимание на образ «реторты», стеклянного сосуда неправильной формы, указывающей на определенное ее назначение. Петербург в приведенном фрагменте является таким сосудом, наполненным «плесенью». Мотив гниения – неотъемлемый атрибут образа Петербурга в геопозитике Волошина, позволяющий соотнести топоры России и Петербурга как синонимичные.

Образ плесени – одна из метафор, характеризующих застоялость культурной и духовной жизни России, особенно – Петербурга. Специфично в связи с этим создается Волошиным мотив вечного возвращения: он сопряжен с дьявольскими коннотациями, предполагающими отсутствие развития, поэтому судьба России – в вечном повторении:

Грядущее – извечный сон корней:

---

<sup>27</sup> Парадигматические варианты образа Петра постоянно достраиваются: хирург, алхимик, демиург, антихрист – все они между собой синонимичны, так как отражают дисгармоничную деятельность субъекта, организованную вопреки законам видимого мира. Приведенный отрывок представляет собой развернутую гиперболу, которая перерастает в гротеск, и оказывается, что насильственные действия совершаются во благо. Можно заключить, что в концепции Волошина космология Петербурга сопряжена с насилием.

Во время революций водоверти

Со дна времен взмывает старый ил

И новизны рыгают стариною [Волошин, 2003, Т.1, с. 377].

Другое звучание тема гниения приобретает в стихотворении «Гражданская война» (1919), где лирический сюжет строится на сопоставлении «одних» и «других», показанных на контрасте, но разница между ними не принципиальна. В тексте заметны образы гнили, которые тяготеют семантически к образу заплесневелого Петербурга.

Другие – из рядом военных

Дворянских разоренных гнезд,

Где проводили на погост

Отцов и братьев убиенных [Волошин, 2003, Т.1, с. 329].

Здесь смыслы гниения реализованы в образах «покойных» благодаря лексеме «погост», которая вызывает ассоциации с гниющими в земле человеческими телами.

Мотивы гниения и разложения, в целом, составляют существенную часть облика Петербурга Волошина, порождают очаг негативных смыслов, например, духовной бездомности (неукорененности) жителя:

В других – лишенных всех корней –

Тлетворный дух столицы Невской:

Толстой и Чехов, Достоевский –

Надрыв и смута наших дней [Волошин, 2003, Т.1, с. 329].

Сочетание эпитета «тлетворный» и перифраза «столицы Невской» (здесь принципиален мотив воды, – река Нева), создает образ болота, гниющих вод, нетрудно поэтому воссоздать ольфакторный аспект образа. Зарифмованный со «столицей Невской» «Достоевский», с одной стороны, отсылает к произведениям писателя, особенно – к роману «Бесы» [Аристова, 2017], с другой стороны, делает его фигуру агентом духовного разложения.

В других весь цвет, вся гниль империй,

Все золото, весь тлен идей... [Волошин, 2003, Т.1, с. 330]

Гнилое («гниль») сопрягается с темным и пустым («тлен») и выполняет функции десакрализации и разрушения.

Именно процессы разложения, расстраивания, которые Волошин считает в поведении Петербурга, противостоят созидательной инерции деятельности самого поэта. Но подобная личностная интенция подавлялась логикой жизни в Петербурге. В письме М. Сабашниковой Волошин артикулирует остроту конфликта: «О петербургской жизни думаю с ужасом и с неприязнью. Я понял, что все мне в Петербурге чуждо – самая сущность его мне враждебна. Мой путь не там» [Волошин, 2015, Т. 11-2, с. 351].

Наиболее ярко дисгармоничность сочетания пары Волошин – Петербург отразил в воспоминаниях Э. Голлербах. Он подчеркивает несоответствие внешнего облика Волошина пространству Петербурга: «Надо ли говорить, как необычайна была его фигура на фоне Петербурга? В ней не было, прежде всего, ничего «петербургского»: ни в поступи, чуть грузной, но твердой и решительной, ни в многоволосье низкопосаженной, короткошей головы, ни в костюме (короткие штаны и чулки). ... Волошина не раз сравнивали то с Зевсом-олимпийцем, то с русским кучером-лихачом, то с протопопом; сравнивали с Гераклом и со львом. ... Этот «Геракл» не мог бы разорвать пасть льву, потому что лев был в нем самом (*tat twam asi*). Этот кучер не сел бы на облучок тройки, потому что помнил триумфальное величие античных колесниц. Он не принял бы сан иерея, потому что знавал когда-то глубокие тайны элевсинских мистерий. Казалось бы, из этой фигуры легко сделать гротеск – так много в ней отступления от «нормы», – но неизвестно, кого же, собственно, пародировать — московского купчика или евангельского апостола? К тому же чувство достоинства, спокойствие, сановитость, которыми дышала эта фигура, отбивали охоту к шаржу» [Воспоминания о Максимилиане Волошине, 1990, с. 45].

История отношений с Вячеславом Ивановым во многом повторяет сценарий взаимодействия Волошина и Петербурга – от восхищения на грани обожания до серьезного разочарования. В письме М. Сабашниковой поэт так

сформулировал свои впечатления: «И во мне все живет инстинктивный ужас жизни под одной кровлей с Ивановыми. ... От последних недель на башне у меня осталось ощущение непобедимого, дикого, панического ужаса, и острота тех дней, верно, не изгладится во мне никогда» [Волошин, 2015, Т. 11-2, с. 263]. Травмирующий опыт пребывания в башне Вячеслава Иванова экстраполируется Волошиным на весь Петербург. Поэт ощущает неравенство сил и свою неготовность противостоять общей интенции города и его ярчайшего представителя: «Вячеслава я люблю, и если теперь жить с ним не могу, то только потому, что я сам для *Петербурга* не готов. Петербург с его лихорадочной, порочной атмосферой мне страшен. Я недостаточно силен, чтобы прямо противопоставить ему свое. ... Нет, не ради Вячеслава я бегу от Петербурга. И для него Петербург вреден, и его он искажает, но он-то Петербургу нужен» [Волошин, 2015, Т. 11-2, с. 368].

Насыщенность текстов многочисленными способами рефлексии о Петербурге делают культурный ландшафт города вязким и непроницаемым. Петербург – это плотно скомпонованное пространство истории, архитектуры и разнообразных практик жительствоваания. Блуждая в лабиринтах петербургских смыслов, Волошин не предпринимает выхода к образу земли, природы.

Такого не происходит и с образом Москвы, который в восприятии поэта контрастен Петербургу. В письме А. М. Петровой от 2 ноября 1910 г. Волошин проговаривает ощущения от опыта пребывания в Москве: «Вообще я чувствую себя очень счастливым в Москве, точно здесь я нашел себя снова верным, снова соответствующим людям – чего не было в Петербурге. Здесь мне все очень близко, понятно. Нету того чувства, что я «Не ко двору». Я чувствую здесь какое-то доверие к себе, чего так мучительно не было в Петербурге. Это сказывается в неуловимых словах и в мелочах» [Волошин, 2010, Т.9, с. 559-560]. Автор письма свидетельствует возвращение к самому себе. Стоит заметить, что неуловимые «слова» и «мелочи» наряду с популярными и растиражированными знаками географического пространства

составляют семиосферу топоса. Счастье, которое испытывает Волошин в Москве, контрастно его ощущениям острого ужаса от Петербурга. В письме А. В. Гольштейн от 11 ноября 1910 г. общие положительные впечатления автор дополняет свидетельством профессиональной самореализации: «...Здесь я нашел ту литературную атмосферу, которая мне близка. ... Не знаю почему: потому ли что в Москве действительно лучше, и литература не отравлена Вячеславом, или я больше москвич в душе (я так много лет отрочества и юности жил здесь), или Петербург мне лично стал настолько нестерпим, но здесь я чувствую себя хорошо и, главное, гармоничным» [Волошин, 2010, Т.9, с. 566]. Общее ощущение Волошиным «гармоничности», уместности сообщает топосу позитивные коннотации.

С течением лет острота противопоставления Москвы Петербургу сглаживается, и Волошин демонстрирует безразличие к обеим столицам, постепенно изымая себя из культурного и социального процессов России. В письме к А. В. Гольштейн от 10 декабря 1913 г. он пишет: «Москва и Петербург утомляют бесплодной суетой, и я все-таки чувствую себя там в чужой стране. О том, что делается и о чем доходят слухи, хочется не слышать и не знать. ... А когда, будучи там, приходится самому во всем этом волей-неволей принимать участие, высказываться, переживать это и регулярно раз в два года самому становиться объектом всегазетной ругани, то окончательно теряется желание быть там. У меня было раньше относительно Петербурга чувство, что я там не ко двору. Теперь то же к Москве. А может, и вообще к России» [Волошин, 2011, Т.10, с. 92]. Заключительное обобщение свидетельствует об отстраненной (дистанцированной) по отношению к топосам России позиции М. Волошина. Его самоисключение компенсируется уединенной жизнью в Коктебеле: «Впрочем, сейчас я так счастлив своим уединением, которое мне так нужно, что я и не хотел бы никуда уезжать» [Волошин, 2011, Т.10, с. 92].

### 2.3. «Край»: Коктебель

Каждый из анализируемых геотопосов рассматривался М. А. Волошиным как потенциальный центр жизни и пространство саморазвертывания и самоидентификации.

Культурно-географическое место Коктебеля в геопэтике Волошина – вторично периферийное – крайнее – и потому сверхсемиотизированное. Европа, культурная, прогрессивная и образованная, мыслится центром культурного мира, Россия по отношению к ней, застойная, «заплесневелая», воспринимается как периферия, особенно Петербург, располагающийся *на краю* европейской культуры. Однако, российские топосы имеют собственные географические и культурные окраины, в частности области Крыма. Отступая к «краю» в процессе конфликта со столицами, Волошин обнаруживает центр жизни в Коктебеле. Этому способствовала не только жизнотворческая позиция изгоя, уточненная поэтом («Я не изгой, а пасынок России» [Волошин, 2004, Т.2, с. 82]), но в большей степени – богатый опыт путешествий и пребывания в чужих пространствах, которые сделали иным в восприятии Волошина и Коктебель.

В одном из вариантов автобиографии поэт так формулирует отношение к указанному топосу: «Коктебель не сразу вошел в мою душу: я посте<пе>нно осознал его, как истинную родину моего духа. И мне понадобилось много лет [заграничных] блужданий по берегам Средиземноморья, чтобы понять его красоту и единственность» [Волошин, 2008а, Т. 7-2, с. 258]. Такая фундаментальная и важная с точки зрения жизнотворчества оценка топоса («единственность») позволяет говорить о Коктебеле как о действительном центре жизни М. Волошина.

Подобная аксиологическая инверсионность (*край* становится *центром*) является очевидным примером того, что геопэтическое положение топосов на карте мира отдельного писателя, как правило, отличается от реальной географической действительности по ряду параметров. В установленном

центре жизни Волошин предпринимает строительство *Дома поэта*. В этой связи Коктебель обретает коннотации *домашнего пространства* и оказывается тесно ассоциированным с личностью (Лицом) поэта, с одной стороны, с образом дома как мира – с другой.

Репрезентацию парадигмы *поэт – дом – мир* в художественных текстах М. Волошина можно рассмотреть на примере программного стихотворения «Дом поэта» (1925). Специфика осмысления дома, пространства и феномена человека-поэта заключается в их конструировании по единым принципам.

Прежде всего, следует отметить негерметичность каждого компонента парадигмы, их крайнюю проницаемость и растворение границ. «Дом поэта» читается одновременно в нескольких значениях: дом как архитектурное сооружение, дом как домашнее географическое пространство и дом как образ души поэта. Нет четкой границы между домом-зданием и домом-Коктебелем. При конструировании образа дома используются только проницаемые элементы – дверь, порог, окно:

Дверь отперта. Переступи порог

Мой дом раскрыт навстречу всех дорог.

В прохладных кельях, беленных известкой

Вздыхает ветер, живет глухой раскат

Волны, взмывающей на берег плоский,

Полынный дух и жесткий треск цикад.

А за окном расплавленное море

Горит парчой в лазоревом просторе... [Волошин, 2004, Т.2, с. 78].

Из приведенного фрагмента видно, что дом аккумулирует информацию прилегающего внешнего пространства и что он неотделим от ландшафта, благодаря проницаемости границ дома не ощущается дистанция между компонентами пейзажа, автор формирует впечатление наступающей непосредственно на порог дома морской волны. «Кельи», вопреки устойчивой семантике, не представляют собой пространства замкнутого и тесного. Размыкаются или совсем пропадают не только внешние границы дома, но и

пространство внутри него, подобно тому, как наступающая на берег волна размывает границы между морем и сушей. Принцип подобия объединяет компоненты парадигмы поэт – дом – географическое пространство, можно обнаружить, что они вписываются одно в другое по принципу матрешки, обнаруживая равенство микрокосмоса (лирический герой, поэт) макрокосмосу (топос). Подобная структура взаимовключенности пришла в текст через метафору «профиля поэта»:

Вон там – за профилем прибрежных скал,  
Запечатлевшим некое подобье

(Мой лоб, мой нос, ощечье и подлобье)... [Волошин, 2004, Т.2, с. 78].

Для формирования геопозэтического образа места важна скорее рефлексия субъектом геопозэтики сходства, чем реальное подобие. Однако, рельеф гор, окружающих дом Волошина в Коктебеле, действительно, образует его «профиль». Так, автор закрепил в художественной форме запечатленность форм друг в друге – вещественный знак родства земли и поэта.

Благодаря данному природному феномену мифология «поэта-пространства» вышла за пределы художественного творчества, скоординировав тип поведения художника. «Профиль поэта» топонимически закрепил верность выбора Волошиным центра жизни, указав на единственный полноценный способ его существования в пространстве культуры.

Автор «Дома поэта» употребляет местоимение принадлежности «мой» (дом) и вкладывая в него, помимо семантики обладания, коннотации личной причастности: «Мой дом открыт навстречу всех дорог» [Волошин, 2004, Т.2, с. 78]. Коктебель представляется Волошиным как точка, в которую стягиваются линии чуждых друг другу цивилизаций, культурных систем, этот принцип замечен и в особенностях ландшафта: «Здесь стык хребтов Кавказа и Балкан» [Волошин, 2004, Т.2, с. 78]. Очевидно, топоним в стихотворении выступает заместителем национальной культурной парадигмы, опыта традиций и духовных практик: «Земля могил, молитв и медитаций» [Волошин, 2004, Т.2, с. 78]. В связи с этим Коктебель Волошина – не буфер обмена и не

переходное пространство, он стягивает, связывает собой все типы пространств и таким образом становится геоцентром: «Здесь вся земля от века сведена» [Волошин, 2004, Т.2, с. 79].

В следующем фрагменте Волошин формулирует образ Коктебеля и его окрестностей как пространство, сформировавшееся посредством накопления и наполнения:

Наносы рек на сажень глубины  
 Насыщены камнями, черепками,  
 Могильниками, пеплом, костяками.  
 В одно русло дождями сметены  
 И грубые обжиги неолита,  
 И скорлупа милетских тонких ваз,  
 И позвонки каких-то пришлых рас... [Волошин, 2004, Т.2, с. 79].

Земная поверхность, впитывающая следы пребывания человека, перестает быть только частью природы и включается в область культурного ландшафта. Подобно дому, стягивающему информацию об окружающем пространстве, земля собирает осколки прошлых цивилизаций, обломки культур. Очевидной представляется параллель земли и поэта, путешествовавшего по миру, накопившего подобным же образом культурный опыт:

Я много видел. Дивам мирозданья  
 Картинами и словом отдал дань ... [Волошин, 2004, Т.2, с. 79].

Можно утверждать, что и земля, и лирический субъект конструируют собственный облик похожими способами – через самонаполнение. Путешествию как практике самоконструирования человека, присвоению широкого культурного контекста, территория предлагает множественность другого рода: земля в стихотворении «Дом поэта» проживает множество культурных воплощений, каждое из которых ничего не знало о предыдущих:

Для археолога и нумизмата –  
 От римских блях и эллинских монет

До пуговицы русского солдата.

Здесь, в этих складках моря и земли,

Людских культур не просыхала плесень –

Простор столетий был для жизни тесен,

Покамест мы – Россия – не пришли [Волошин, 2004, Т.2, с. 80].

Волошин, подобно археологу, «вскрывает» пласты культуры от архаики к настоящему: из Неолита, греческой Античности к современной цивилизации. Заключительный стих процитированного фрагмента и следующий пассаж открывает тему варварства в русском образе жизни:

За полтораста лет – с Екатерины –

Мы вытоптали мусульманский рай,

Свели леса, размыкали руины,

Расхитили и разорили край.

Осиротелые зияют сакли;

По скатам выкорчеваны сады.

Народ ушел. Источники иссякли.

Нет в море рыб. В фонтанах нет воды [Волошин, 2004, Т.2, с. 80].

Стоит обратить внимание на местоимение «мы», посредством которого лирический субъект Волошина сообщает и о своей мере ответственности и сопричастности к разорению «рая». Освоение российской империей земель Крыма Волошин передает в коннотациях паразитирования. Особенно эти смыслы усиливаются к последним стихам, когда закат цивилизации сопровождается обезвоживанием, жаждой («источники иссякли», «в фонтанах нет воды») и исчезновением какой-либо жизни («нет в море рыб»).

В работе «Чему учат иконы?» (1914) Волошин объясняет: «Лучшей охраной художественных произведений во все времена были могила и варварство. ...Смерть сохраняет. Жизнь разрушает. ...Возрождение, воскрешая любовь к древности разрушили гораздо больше произведений искусства в одно столетие, чем все варварство в тысячу лет. ...Любовь к искусству всегда разрушительнее забвения» [Волошин, 2007, Т.5, с. 133].

Лирический герой «Дома поэта» застал эти земли в опустошенном состоянии. На локальные эсхатологические мотивы налагается тема войны и революции, сообразно внешним событиям Дом поэта выражает себя по-иному: обретает охранительные функции, утрачивает свойства проницаемости:

В те дни мой дом – слепой и запустелый –  
 Хранил права убежища, как храм,  
 И растворялся только беглецам,  
 Скрывавшимся от петли и расстрела.  
 И красный вождь, и белый офицер –  
 Фанатики непримиримых вер –  
 Искали здесь под кровлею поэта  
 Убежища, защиты и совета [Волошин, 2004, Т.2, с. 80].

Слепота и запустение дома противопоставлены его открытости в начале стихотворения. «Скрывавшимся», «убежище», «кровля» создают глухие стены. Сравнение дома с храмом сообщает жреческие функции его хозяину.

Отношения поэта и земли представлены как родительские и сыновние (отношения старшего и младшего):

Я принял жизнь и этот дом как дар  
 Нечаянный – мне вверенный судьбою,  
 Как знак, что я усыновлен землею [Волошин, 2004, Т.2, с. 82].

Лирический герой занимает пассивную позицию по отношению к пространству, не проявляет себя как завоеватель, кроме того, он осознает свою пришлость, побочность («усыновлен»), авторство возведения дома приписывается внешней силе («я принял ... этот дом как дар»). «Усыновление» воспринимается как усвоение особых полномочий: возведение в статус поэта, наделение видением иного плана, ощущение вечности как второго измерения.

Для поэта принципиальна гармоничная сопряженность дома и земли, с одной стороны, и с другой – дома и человека, Дом поэта осмысливается в чертах антропоморфного и в некоторых случаях – женского:

Всей грудью к морю, прямо на восток

Обращена, как церковь, мастерская... [Волошин, 2004, Т.2, с. 81]

Со дна веков тебя приветит строго

Огромный лик царицы Таиах [Волошин, 2004, Т.2, с. 81].

Значимые локусы дома – мастерская и комната с Таиах – обладают женскими коннотациями. Согласно системе взглядов Волошина, искусство – энергия творчества – имеет женскую природу, творец – мужскую, поэтому закономерно сравнение мастерской с церковью (в христианской традиции – *невестой* Христа), образом подчеркнуто женским.

Отношения между поэтом и землей становятся похожими на отношения наставничества, лирический герой учится у земли:

Пойми простой урок моей земли:

Как Греция и Генуя прошли,

Так минет всё – Европа и Россия... [Волошин, 2004, Т.2, с. 82].

Установлению подобного родства (усыновленности) предшествовал период преобразования поэтом себя до соответствующего уровня духовного, культурного, художественного сознания. «Дом поэта» – автобиография, которую Волошин вписал в мифологию пространства, и она тоже становится мифом.

Связь дома и хозяина очевидна: дом дублирует эстетическое поведение хозяина и воспринимается как один из аспектов его деятельности. Волошин заявил о себе не только как литератор (поэт, переводчик, критик), но как живописец (темпера, акварели), искусствовед, однако, сам о себе говорил: он, в первую очередь, – Поэт. Волошин много путешествовал, был знаком со многими европейскими литераторами и художниками, принял масонство, одно время увлекался буддизмом, занимался охраной культурных памятников в Крыму. Он учился у всего, с чем соприкасался, и эта сумма давала оригинальный результат. В смысле образной структуры «пространство-поэт-дом» подобная деятельность осмысливается как серьезная работа по преобразованию себя, это вид аскезы: собирание себя, своего типа сознания и

восприятия из элементов текста культуры. Это обстоятельство повторяет стремление пустыни, выжженной *варварской культурой*, снова наполнить себя.

Известно, что дом в Коктебеле создавался по собственным эскизам Волошина, с течением времени достраивался, перекраивался *смысл* дома. Например, мастерская и квадратная «вышка» были пристроены к дому позднее, в 1913 г. В связи с этим можно рассматривать строение (здание) как проект художественного сознания поэта. Из жилого дом превращается в «дом-поэта». В основе домостроительства лежала определенная идея, полемика с концепцией Башни Вячеслава Иванова и его традицией дионисийства. В основу «дома-поэта» Волошин положил традицию аполлонистическую. Как указывает Н. Бонеецкая, «Аполлон для Волошина – равно как Дионис для Иванова – был не архаической вымышленной фигурой, но действительно *богом* – великим и вечным духовным существом...» [Бонеецкая, 2006, с. 120].

Возведение дома происходит также посредством наполнения его изнутри. Прежде всего – книгами:

Но полки книг возносятся стеной.

Тут по ночам беседуют со мной

Историки, поэты, богословы [Волошин, 2004, Т.2, с. 81].

История, поэзия и богословие – три инстанции, практикующие три «типа» истины, все они связаны с интерпретацией мира (физического и метафизического), осуществляемой специфическим способом, с одной стороны, с другой – это три аспекта, связанные с культурной жизнью и определенным нравственным идеалом. Они «возносятся стеной», и эта стена заключает в себе охранительный принцип.

Внутренняя организация Дома, насыщенность его книгами и артефактами, повторяет принцип земли, на которой располагается: он состоит из различных традиций и культур и постоянно обогащается посредством внешних связей через «поток гостей», которые, как реки формируют наносы,

осуществляют культурный обмен смыслами. Таким образом, Дом уже при жизни поэта становится «музеем», сокровищницей.

Итак, эстетические потребности творческой субъективности Волошина экстраполируются на образы дома и домашнего пространства (Коктебеля и его окрестностей), поэтому между элементами парадигмы «поэт – дом – мир» существует взаимосвязь, они являются тождественными друг другу благодаря общим конструктивным принципам: взаимоотражение и самопреобразование через накопление смыслов, выраженных специфически для каждого из элементов парадигмы.

Поэтические циклы М. Волошина «Киммерийские сумерки» (1907–1909) и «Киммерийская весна» (1910–1926) интересны как отражение опыта взаимодействия поэта с природным ландшафтом Крыма в его трансформации в ландшафт ментальный.

Известно, что черты киммерийского пространства отчасти воплощает современный Волошину Коктебель, с его природой и богатой историей. Принципиальное различие топосов Киммерии и Коктебеля в том, что последний существует объективно в географической реальности. Киммерия в настоящем исследовании понимается как ментально-географический проект, созданный индивидуальным сознанием художника. Поэт является и источником такого пространства, и посредником в процессе его восприятия.

Киммерийские пейзажи в поэзии Волошина демонстрируют ряд сходств с ландшафтными деталями Коктебеля, в структуру ментального пространства включена реальная топонимика коктебельских окрестностей, при этом киммерийская действительность целиком не укладывается в географическую реальность. Это несоответствие порождает конфликт идеального (Киммерии) и реального, выраженного материально (природного ландшафта Коктебеля).

Невозможность оформления духа пространства Киммерии в *ландшафтное тело* (Коктебеля) обостряет драматическую борьбу мысли о ландшафте и художественным словом, обладающим строгими законами выражения смыслов. В киммерийской действительности это выливается в

состояние звенящей от напряжения внутренних сил неизбывной «тоски». Природа этой тоски носит характер динамический, это негодование бунтующего тела, насильно закованного в цепи.

В гранитах скал – надломленные крылья,  
 Под бременем холмов – изогнутый хребет.  
 Земли отверженной застывшие усилья  
 Уста праматери, которым слова нет! [Волошин, 2003, Т.1, с 88].

Здесь каждый след сожжен тоской,  
 Здесь каждый холм – порыв стесненный [Волошин, 2003, Т.1, с. 156].

«Ландшафтное тело» по отношению к духу субъекта предстает в ощущении Другого. Друговость – неизбежный атрибут эстетики Волошина, особенно необходимый в отношениях поэта и места его жизни. Поиски субъектом *тела* для пространства средствами языка поэтических символов постепенно обнаруживают атрибуты ландшафтной телесности, которые увидены художественным зрением творца. Вместе с проявлением ландшафта происходит освоение и присвоение субъектом тела Другого. Этот процесс двусторонний: ландшафт также стремится обладать телесными характеристиками, какими обладает субъект, быть изоморфным ему. В целом, функция субъекта – помочь пространству выразиться, реализоваться, преодолеть каменные оковы тела. «Воля» места к реализации, к воплощению как способу бытия формирует специфический ландшафт:

А груды валунов и глыбы голых скал  
 В размытых впадинах загадочны и хмуры.  
 В крылатых сумерках – намеки и фигуры...  
 Вот лапа тяжкая, вот челюсти оскал,

Вот холм сомнительный, подобный вздутым ребрам.  
 Чей согнутый хребет порос, как шерстью, чобром?  
 Кто этих мест жилец: чудовище? титан? [Волошин, 2003, Т.1, с. 90].

В приведенных стихах заметны усилия найти пространству тело через поиск аналогий (лапы, челюсти, ребра, хребет), что похоже на собирание мозаики из известных (архетипических) элементов.

Внимание к ландшафту как к телу Другого инициирует отказ субъекта в текстовом пространстве от собственного тела. Вследствие присвоения пространства у лирического субъекта чувство границ своего тела размывается до границ тела ландшафта. Он вбирает в себя пространство, в то же время оказывается им поглощенным. Поэтому в киммерийских текстах появляется мотив «я как ты»:

Дитя ночей призывных и пытливых,  
Я сам – твои глаза, раскрытые в ночи  
К сиянию древних звезд, таких же сиротливых,  
Простерших в темноту зовущие лучи.

Я сам – уста твои, безгласные как камень!  
Я тоже изнемог в оковах немоты.  
Я свет потухших солнц, я слов застывший пламень  
Незрячий и немой, бескрылый, как и ты [Волошин, 2003, Т.1, с. 88].

Данный мотив эволюционирует до отождествления «я» субъекта с объектами пространства. Так происходит в сонете «Mare Internum»:

Люби мой долгий гул, и зыбких взводней змеи,  
И в хорах волн мои напевы Одиссеи.  
Вдохну в скитальный дух я власть дерзать и мочь,  
И обоймут тебя в глухом моем просторе  
И тысячами глаз взирающая Ночь,  
И тысячами уст глаголящее Море [Волошин, 2003, Т.1, с 92].

В приведенном фрагменте демонстрируется сращение лирического субъекта и «духа» места, порождающее уникальность лирического героя. Концентрируясь на пространстве, «я» субъекта метонимически становится той частью тела, которой он воспринимает внешний мир: «Плыл горизонт. Глаз

видел четко, пьяно» [Волошин, 2003, Т.1, с. 95]; «Опять бреду я босоногий, / По ветру лоснится ковыль. Что может быть нежней, чем пыль / Степной, разъезженной дороги?» [Волошин, 2003, Т.1, с. 164].

Лирическому субъекту в исследуемых поэтических циклах Волошина становится доступен символический аспект телесного поведения – ритуальность, церемониальность, в основном выраженная в жесте: «Вверх обрати ладони тонких рук – К истоку дня!...» [Волошин, 2003, Т.1, с. 91], «...Обовью я чобром, мятой и полынью седой чело» [Волошин, 2003, Т.1, с. 89], «Выйди на кровлю... Склонись на четыре / Стороны света, протерши ладонь» [Волошин, 2003, Т.1, с. 155]. Однако и этот тип поведения впоследствии передается пространству. В стихотворениях «Солнце! Твой родник...» и «Звучит в горах, весну встречая...» сцены оплодотворения и развития новой жизни связаны с жестом воздетых к небу рук и появлением в тексте ритуальных символических атрибутов (семисвечник):

Солнце! Из земли

Руки черные простерты...

<...>

Солнце! Прикажи

Виться лозам винограда,

Завязь почек развяжи

Властью пристального взгляда! [Волошин, 2003, Т.1, с. 159].

И ветви тянутся к просторам,

Молясь Введению Весны,

Как семисвечник, на котором

Огни еще не зажжены [Волошин, 2003, Т.1, с. 160].

Таким образом, пространство в киммерийских циклах Волошина наследует от лирического субъекта не только ментальные образ и подобие, но также специфику поведения. В данной паре только субъект сохраняет чувства слуха, зрения, вкуса, осязания, обоняния, а пространство остается немым:

Я сам – уста твои, безгласные как камень!

Я тоже изнемог в оковах немоты.

Я свет потухших солнц, я слов застывший пламень

Незрячий и немой, бескрылый, как и ты [Волошин, 2003, Т.1, с. 88].

В поэтических текстах вне лирического субъекта пространство не может осознать себя и выразиться самостоятельно в ландшафтных формах.

Одна из устойчивых форм существования пространства – антропоморфная «физиологичность» ландшафта, функционирование его в пределах работы основных органов чувств человека. В приведенном фрагменте ландшафтные детали передают звук, цвет, вкус, тактильные ощущения, запахи:

Старинным золотом и жёлчью напитал

Вечерний свет холмы. Зардели красны, буры

Клоки косматых трав, как пряди рыжей шкуры.

В огне кустарники и воды как металл [Волошин, 2003, Т.1, с. 89].

Полнота сенсорных характеристик делает наблюдаемое явление рельефным, не всегда эта близость приятна читателю:

Седым и низким облаком дол повит...

Чернильно-сини кручи лиловых гор.

Горелый, ржавый, бурый цвет трав.

Полосы иода и пятна жёлчи...

В морщине горной, в складках тисненных кож

Тускнеет сизый блеск чешуи морской... [Волошин, 2003, Т.1, с.157].

«Неблагородный» аспект пространства акцентирован в передаче болезненных ощущений тела, во вскрытии механизмов его жизнедеятельности, что всё вместе создает ощущение трагической дисгармонии. Болезненность форм ландшафта есть метафора «тоски», тяжелого эмоционального состояния томящейся Киммерии в оковах каменного тела.

Болезненность усиливается в мотивах обнаженной до кости раны, ожога, поврежденного, разбитого тела. Нарушение целостности тела сопровождается физической болью, усугубляющей эмоциональное напряжение от скованности. С. А. Баранов, анализируя античный образ телесности, отмечает, что в рамках архаического мышления «...любые складки тела являются следами когда-то нанесенных ран. Обрывы, овраги, впадины являются ранами Земли...». И далее: «Посредством таких складок формируется рельеф тела...» [Баранов, 2009, с. 29]. Можно заключить, что в данном контексте киммерийский текст Волошина – это история увечий тела земли:

И был наш день одна большая рана,

И вечер стал – запекшаяся кровь [Волошин, 2003, Т.1, с. 95].

Вместе с тем появление ран на теле – признак разрушающихся оков:

Безвестных стран разбитые заставы,

Могильники забытых городов.

Размывы, осыпи, развалины и травы

Изглоданных волною берегов [Волошин, 2003, Т.1, с. 171].

Такие ландшафтные детали киммерийского пейзажа, как: складки на теле земли, морщины, прогалины, впадины, осыпи, а также всевозможные эпитеты с семантикой разрушения и опустошения (выжженный, изглоданный, размывтый, сгнивший, потухший и т. д.) приобретают позитивный смысл.

Разрушение, эволюция форм ландшафта Киммерии отражает динамические процессы, это соотносится с утверждением Волошина: «Не художник говорит, но материя сама свои слова говорит, пробужденная им» [Волошин, 2007, Т.5, с. 70]. Лирический субъект Волошина своим присутствием активизирует познание пространством себя через проговаривание поэтом ландшафтных форм и толкование их с помощью символа. Однако именно пространство побуждает лирического субъекта к говорению, наблюдается способность пространства продуцировать слово о себе. Все это ведет к неразрывности, взаимопогруженности географического пространства и его «жилыца».

## Выводы по второй главе

Вторая глава посвящена рецепции Волошиным географических топосов Парижа, Петербурга, Москвы и Коктебеля. Движение исследовательской мысли осуществляется, с одной стороны, по хронологическому принципу (в ранний период творчества 1900-е гг. Волошин живет в Париже, затем возвращается в Россию), с другой – по ценностно-смысловой нагрузке: из «центра», насыщенного положительными коннотациями, через «периферию» к «краю» – в Коктебель.

Париж осмысляется поэтом как мировой центр, узловое пространство культуры. Кроме того, сюжет мифа Волошина о самом себе начинается на Монмартре: первая книга стихов «Годы странствий» открывается стихотворением «Пустыня» 1901 года. Для исследования геообраза Парижа был выбран одноименный цикл стихов «Париж» (1904–1909), который открывается стихотворением «С Монмартра», также стихотворение «Письмо» (1904). В репрезентации образа города поэт опирается на французскую поэтическую традицию: художественный мир балансирует на грани сна и яви, наблюдаются различные оптические помехи, искажающие видимое – дождь, дымка, туман, темнота; нечеткость зрения – все это дань французскому символизму. Обилие цветов и светов в текстах Волошина о Париже, захват глазом больших воздушных пространств отсылает к изобразительной традиции импрессионизма. Всё, что видит лирический субъект в Париже, – культурные объекты, исполненные, как правило, в камне (особый статус приобретают гаргульи как глаза города), парковые пейзажи – всё окультурено. В поэтическом облике города доминирует холодный сырой камень, преобладающая цветовая гамма – синие, сине-зеленые или сизые (сине-серые) оттенки. Характер Парижа передан в образах «города-змея», гипнотизирующего, искушающего, заигрывающего, но лирический субъект гипнотически ему поддается.

Русскую культуру Волошин воспринимает как вторичную по отношению к европейской, отсюда в художественной мифогеографии поэта формируется понятие «периферия». В художественных текстах творец рефлексировал по поводу русской культуры в коннотациях затхлости и застоялости. По настоящему он обращается к русскому пространству в годы революций, но пишет тексты о России историософского характера.

Как культурная профанация Парижа в рецепции Волошина выглядит Петербург. Поэт не посвящает городу циклов стихов, как Парижу. Однако в его письмах сохранилось достаточно фрагментов, содержащих рефлексию по поводу его взаимодействия с городом. Во взаимоотношении Волошина и Петербурга наблюдается динамика – от восхищения «красотой и стройностью» города до полного его непринятия. Поэт констатирует, что Петербург болен и называет его «ретортой российской психопатии». Через анализ писем и фрагментов текстов книги «Неопалимая купина» (третья авторская книга стихов), было установлено, что Петербург насыщен коннотациями гнили, плесени и даже трупного разложения. Здесь, как и в Париже, есть река, но она только усиливает смыслы гниения. Если Париж – пространство камня, хотя и сырого, то в геопозитическом облике Петербурга доминирует водное начало, сформирована такая среда, которая способствует разложению и гниению. Образ медного Петра, персонификация гения места Петербурга, осмысливается в коннотациях хирурга, демиурга, алхимика, мясника, живодера, а само пространство города поэт передает в образе реторты – сосуда неправильной (уродливой) формы. Тексты о России «артикулируются» через медицинский телесный дискурс. Петербург так же, как и Париж, обернут слоями культуры плотно, поэтому сквозь них нельзя увидеть землю. Поэт определяет свое впечатление от Петербурга общим ощущением ужаса. По существу, для Волошина этот топос становится пространством негативной идентификации.

Москва по началу противопоставлена Петербургу. Здесь поэт обретает литературные знакомства, не ощущает острого чувства неуместности и в

письмах сообщает, что он счастлив. Со временем топос обеих столиц формирует устойчивое неприятие Волошиным российской жизни.

Коктебель представляет собой вторичную «периферию» и располагается на краю пространства культуры. Коктебель становится действительным центром жизни для Волошина, поэт предпринимает здесь строительство Дома поэта. Программное стихотворение «Дом поэта» говорит о реализации феноменологического проекта по воплощению себя-поэта в архитектуре природного ландшафта.

На материале стихотворения «Дом поэта» исследуется концепция связи дома, поэта и мира, основой становится триединство поэта-дома-географического пространства. Элементы данной парадигмы обнаруживают сходные черты в их моделировании. Образ дома в поэтическом произведении построен так, что с одной стороны, строение неотделимо от природного ландшафта, являясь его продолжением, с другой – наполнение дома осуществляется в соответствии с культурно-эстетическим опытом хозяина.

В поисках слова для изображения природы Коктебеля и его окрестностей рождается Киммерия, миф о Коктебеле. На материале произведений циклов «Киммерийские сумерки» и «Киммерийская весна» исследована материально-телесная выраженность природного ландшафта Киммерии и установлено, что физиологичность ландшафта не преодолевается в киммерийских текстах, а напротив, подчеркивается. Через выписывание телесности ментального топоса выводится доминирующий здесь и обладающий позитивными коннотациями эмоционально-травматический спектр (скорбь, тоска, тяжелая греза).

### Глава 3. Архитектоника сакрального топоса: цикл «Киммерийская весна»

Цикл стихотворений «Киммерийская весна» (1910–1926) – это составленный автором корпус стихотворений, объединенных локальной темой и поэтико-эстетическим единством. Художественная система М. А. Волошина отвечает парадигме модернизма, больше – европейского и, в частности, – французского, и разрабатывает проблемы, свойственные мироощущению модернизма, решает их через поиски стратегий моделирования художественного мира: мифо- и миротворчества. Киммерия как миф и как мир в поэтическом творчестве Волошина исследован достаточно, особенно мифопоэтический аспект киммерийских текстов (см. Введение). Интерес настоящего исследования сосредоточен вокруг ландшафта Киммерии у Волошина, и здесь, безусловно, нельзя абстрагироваться полностью от авторской мифотворческой модели.

Миф о Киммерии у Волошина разрабатывается в данном цикле через знаки ландшафта, архитектуру которого предстоит подробно исследовать. Киммерия – миф Волошина о Коктебеле. В киммерийском мифе Волошина материально-телесные знаки пространства совмещаются с культурными знаками и мифопоэтическими образами. Художественный образ пространства представляет собой поле пересечения разных культур, осколков цивилизаций и личного культурного опыта автора. Такая позиция взаимодополнения (комплетивности) делает возможным репрезентацию переживания внутреннего через внешние формы и наделения внешних форм внутренними смыслами, транслируемыми субъектом. В формах природного ландшафта «просвечивает» образ лирического субъекта.

Поэтические произведения Волошина, входящие в сборник стихов «Киммерийская весна», нужно рассматривать как встречу двух ипостасей, каждая из которых привносит в образ мира собственные смыслы. Лирический субъект Волошина – визуал по способу восприятия и репрезентации

художественного пространства. Поэтическая образность построена на зрительных впечатлениях. Ландшафт как материально выраженная форма бытия нуждается в обозревании больше, чем в осязании. Осязать можно непосредственную близость, а обзор дает целостный образ пространства при дистанцировании. Границы образа пространства обусловлены возможностями человеческого зрения. Таким образом, вокруг обозревающего субъекта формируется *купольная* модель пространства, которая включает в себя не только землю (гео-элемент), но также зрительно-воспринимаемую часть атмосферы с небесными светилами, далекими и близкими, в том числе, тучами и облаками.

Образ природного ландшафта у Волошина состоит из вертикали, горизонтали и диагонали, а также пяти элементов: земли, воздуха, воды и света и *пустоты*, которая, как мы покажем, является активным природным компонентом. Огненный элемент в поэтике Волошина часто сопрягается с элементом земли. Атрибутами образа пространства являются цвета, звуки, тактильные характеристики, *границы*, а также *время*.

Каждое стихотворение цикла воспроизводит образ-состояние ландшафта, длящийся во времени, его обозревает или промышливает лирический субъект. Способ репрезентации художественного мира связан с положением в пространстве носителя точки зрения. В стихотворении «Сквозь облак тяжелые свитки...» (1919) композиция строится на пересечении вертикали падения солнечных лучей на землю, горизонтали, в плоскости которой размыкается пространство, а также диагонали. Процесс падения усугубляется включением в текст отяжеляющих смысловых элементов:

Сквозь облак тяжелые свитки,

Сквозь ливней косые столбы,

Лучей золотистые слитки

На горные падают лбы [Волошин, 2003, Т.1, с. 163]

Геокомпонент (земля) и атмосфера (небо) в пейзаже соединяются через вектор падения. В первой строфе стихотворения из атмосферы вытеснен

воздух, так что небо оказывается придавленным к земле, пространство переполнено, утяжелено образами камня (столбы ливней, горные лбы) и металла (лучей золотые слитки). Соседство образов облаков и свитков создают впечатление отсыревшего папируса (бумаги) и воспринимаются не менее тяжелыми. Золотой (металлический) свет, падая, разбивается о камень, так что зрительный образ становится акустическим: звучащий металл. В последующих строфах движение проходит по горизонтали:

Пройди по лесистым предгорьям,  
По бледным, полынным лугам  
К широким моим плоскогорьям,  
К гудящим волной берегам,

Где в дикой и пенной порфире,  
Ложась на песок голубой,  
Всё шире, всё шире, всё шире  
Развертывается прибой [Волошин, 2003, Т.1, с. 163].

К последней строфе нагроможденность пространства отступает, и движение по ландшафту происходит вслед за взглядом лирического субъекта: от «горных лбов» – к «предгорьям», от них – к «плоскогорьям», «плоскогорье» сменяется «побережьем», «побережье» – общей горизонталью моря, таким образом, амплитуда вертикальных ландшафтных форм от первой строфы к последней убывает.

Наряду с этим заметно горизонтальное расширение пространства, при котором атрибутированность его не устраняется, но изменяется. С одной стороны, происходит рассеивание зрительных помех, с другой стороны, нарастает интенсивность попеременно: запаха («полынные луга» – запах полыни), звука (от металлического стука – к равномерному и полногласному гудению волн), цвета (от *золота* солнечных лучей – через *бледные* луга – к *пурпурной, багряной порфире* и *голубому* песку берега). В художественной

физике Волошина игра цветов невозможна без солнечного света, таким образом, свет всегда, даже имплицитно, присутствует в произведении.

Троекратное повторение сочетания «всё шире, всё шире, всё шире» создает эффект усиления интонации к последнему повторяющемуся элементу благодаря его семантике: «все шире»; это также работает и на прием звукописи, который читается как фонетический эквивалент звука прибоя. С другой стороны, это знак расширяющегося до бесконечности пространства.

Стоит рассмотреть лирический сюжет стихотворения и темп протекания событий. Все стихотворение может быть понято как метафора движения к абсолюту. В первой строфе заявлено усилие, прохождение *сквозь* тесно заполненное пространство, о чем свидетельствует анафора, подчеркивающая трудность, тяжесть движения, поэтому время в первой строфе замедляется, оно *затрудняется*, тогда как вторая строфа обладает «неспешным» темпом движения, подчеркивается длительность пешего движения. В третьей строфе время не останавливается, но растворяется в пространстве через заикливание в волнах прибоя. Цикличность обращается в вечность, которая, наряду с бескрайним пространством, понимается как аспект абсолютного.

В поэтической практике Волошина пейзаж нередко становится объектом и предметом изображения, но это никогда не пейзаж ради изображения природы, здесь зашифрован субъект, его созерцающий и продуцирующий. Лирический субъект часто себя обнаруживает через местоимения и диалоговые формы (**пройди** по лесистым предгорьям / ... к широким **моим** плоскогорьям). Волошин переосмыслил и сделал подчеркнуто сакральной данную особенность пейзажной поэзии. В целом, любой лирический пейзаж любого автора имеет субъекта созерцания, однако лирический субъект Волошина берет на себя художественные и сакральные функции проводника, гида, который приоткрывает инобытие.

Вслед за тем, куда движется взгляд, организуется и текст произведения. В центре стихотворения «Выйди на кровлю... Склонись на четыре...» (1924) образ Вечности как единого пространства-времени создается посредством

деталей ландшафта. Композиция стихотворения строится на пересечении восходящей и нисходящей вертикалей и горизонтали. Движение взгляда вверх от земли напоминает сюжет вознесения, тогда как внешний мир моделируется по нисходящему принципу. Геоэлемент изъят из структуры ландшафта, лирическое событие разворачивается *над* землей:

Выйди на кровлю... Склонись на четыре

Стороны света, простерши ладонь.

Солнце... вода... облака... огонь...

Всё, что есть прекрасного в мире... [Волошин, 2003, Т.1, с. 174]

Кровля как верхняя горизонтальная плоскость постройки позволяет естественным образом дистанцироваться от земли. Семантически «кровля» соотносится с образами дома, очага и является однокоренным со словами «кровь» и «сокровенный». Дом как постройка в мироощущении Волошина является посредником между телом человека и внешним пространством. Дом утверждает человека на земле, является продолжением его тела (см. параграф 2.3). Выход на крышу такого дома символически повторяет выход души из тела. При этом ощущение горизонта остается: четыре стороны света и дублирующие эту горизонталь «сломанная» вертикаль тела (*склонись на четыре стороны*) и ритуальный жест простираения рук.

В тексте названы структурные элементы мира: солнце, вода, облака, огонь. Огонь в поэтике Волошина – земной, отяжеляющий, поскольку исполняется в оттенках красного, желтого цветов. Стоит обратить внимание на пересечение плоскостей: солнце принадлежит небу, воздуху, вода на земле организует горизонталь, облака – небесная вода – организуют горизонталь в вертикальном пространстве, тогда как огонь дает вертикаль земле. Мир Волошина не дискретен, он строится на взаимопересечениях, диффузии, диагоналях.

Строфы стихотворения воссоздают разные уровни бытия: от физического – к абсолютному (метафорическому), и в этом смысле дублируют друг друга:

Факел косматый в шафранном тумане,

Влажной парчою расплесканный луч,  
 К небу из пены простерты длани,  
 Облачных грамот закатный сургуч.

Гаснут во времени, тонут в пространстве  
 Мысли, события, мечты, корабли...  
 Я ж уношу в свое странствие странствий  
 Лучшее из наваждений земли [Волошин, 2003, Т.1, с. 174].

Как и в предыдущем стихотворении, в третьей строфе происходит растворение форм физического мира в Вечности. В первой строфе образ мира строится на универсалиях, которые во второй строфе будут реализованы через пейзаж, где работают принципы диффузности, совмещения и взаимопересечения вертикалей и горизонталей. «Факел косматый» – динамический образ солнца на восходе, которое пылает, подобно факелу, и плавится, подобно куску сургуча над свечой. Образ строится на пересечении солнца и огня, концептов первой строфы. Инвариантами огня здесь являются: факел (косматый), шафранный (туман), а также сургуч, емкий образ, который связывается с огнем, процессами горения и плавления. Было отмечено, что огонь у Волошина отяжелен и является земным элементом, поэтому образ солнца здесь так близок к горизонту, к земле, что передается через огненные атрибуты.

В первой строфе между огнем и солнцем находились вода и облака. Вторая строфа дублирует такой же порядок: «*Влажной парчою расплесканный луч, / К небу из пены простерты длани / Облачных грамот закатный сургуч*» [Волошин, 2003, Т.1, с. 174]. Важно заметить, что пейзаж строится на образах-артефактах: факел, парча, грамоты, сургуч. В стихотворении происходит «обертывание» мира, как он есть (образ первой строфы), в слои культуры (вторая строфа), а затем и Вечности (третья строфа). Образ утренней зари во второй строфе строится по восходящей вертикали, однако состоит из тяжелых, нисходящих огненных образов: солнце, которое едва оторвано от горизонта,

облака-свитки. Запечатанной сургучом оказывается вся строфа. Водные образы связаны со светом и противостоят огненным: «влажная парча» (визуальная метафора того, как разбивается солнечный луч на поверхности воды), «расплесканный луч», «пена». Волошин здесь возвращает солнечный свет его источнику («к небу из пены простерты длани»). Закатный сургуч – знак герметичности человеческого бытия, высшее проявление которого – достижения культуры. Преодолеть эту герметичность означает прорваться в Вечность. Так, преодолев вторую строфу, читатель оказывается вне системы координат: «Гаснут во времени, тонут в пространстве / Мысли, события, мечты, корабли...» [Волошин, 2003, Т.1, с. 174].

Мгновенности и незначительности всего земного в масштабе Вечности противопоставлен лирический субъект Волошина: «Я ж уношу в свое странствие странствий / Лучшее из наваждений земли» [Волошин, 2003, Т.1, с. 174]. Мотив пути и памяти – компоненты художественного мифа Волошина о самом себе, в котором он определяет себя как путника по вселенным и помещает себя вне времени и пространства. Категория абсолютного в данном контексте является неотъемлемым атрибутом субъекта: он способен быть сопричастным Абсолюту, быть тождественным ему. Мерцание Вечности внутри физической структуры мира в поэзии Волошина – напоминание лирического субъекта самому себе о том, кто он есть. Итак, композиция стихотворения представляет собой восхождение через преодоление препятствий мира. Лирический субъект при этом сохраняет позицию отстраненного созерцателя. Об этом свидетельствует медленный, пеший, темп стиха, многоточия.

Сложно определить время суток, опираясь только на содержание анализируемого текста: восход солнца можно понять и как закат. В. П. Купченко комментирует стихотворение следующим образом: «Плоская площадка на крыше дома Волошина («вышка») служила поэту и для «поклонения солнцу» – ежеутреннего медитативного приветствия наступающему дню» [цит. по: Волошин, 2003, Т.1, с. 492]. Ритуальность

(практика) и медитативность (духовное переживание) – две линии дискурса, вплетенные в событие стихотворения и определяющие его структуру. Трехчастность художественного текста обусловлена этими двумя компонентами. Техника, или практика, связана с оперированием физическим аспектом мира, отсюда – *инструкции*, которые в диалогической форме дает поэт: «выйди на кровлю», «склонись на четыре стороны света, простерши ладонь». Третья строфа содержит духовное переживание, откровение, инсайт, которые транслирует лирический субъект, что дает возможность читателю как стороннему наблюдателю «подглядеть» их. Вторая строфа – буферная, событие которой предполагает буквально переплавку физического в духовное, где общую смысловую доминанту составляют коннотации горения, жжения и плавления.

Художественный мир Волошина – мир двоих: лирического субъекта и читателя. Один из них невидим, ненавязчив, однако присутствует при своем госте постоянно. Предмет и пространство их общения – Киммерия. Судя по структуре, художественный образ мира у Волошина также принадлежит двум, лирическому субъекту и земле, которые представляют собой единство. Наиболее очевидным образом эта мысль разворачивается в стихотворении «Как в раковине малой – Океана» (1918). Здесь разрабатывается принцип подобия образов одного и второго:

Как в раковине малой – Океана  
 Великое дыхание гудит,  
 Как плоть ее мерцает и горит  
 Отливами и серебром тумана,  
 А выгибы ее повторены  
 В движении и завитке волны, –  
 Так вся душа моя в твоих заливах,  
 О, Киммерии темная страна,  
 Заключена и преображена [Волошин, 2003, Т.1, с. 170].

В первой строфе соотносятся микрокосм и макрокосм через образы раковины и Океана, которые являются проекциями лирического героя и места, в котором он живет. У образа пространства в стихотворении два имени: Коктебель, когда имеется в виду реально существующее место, и Киммерия, если речь идет об образе.

Киммерия – концепция пространства, в которую поэтически «обернут» реально существующий современный Волошину Коктебель. В данном стихотворении фигурируют оба топонима, что значимо для общего смысла стихотворения. Через образы лирического субъекта и пространства Волошин демонстрирует не только соотнесенность субъекта своей лирики с пространством вокруг него, сколько всеобщий закон мироздания. Раковина как элемент микрокосмического уровня встраивается в макрокосм, через отношения части к целому. Стоит рассмотреть элементы образа космоса в первой строфе: раковина, Океан, туман, волна. Это четыре компонента, на которых Волошин строит метафору. Необходимо отметить их последовательность и качества. От малого элемента, принципиально вещественного, вещного, единичного – к великому, необъятному, не завершеному, не оформленному (раковина / Океан). Затем следует второй виток смысла: раковина (плоть её) / туман – не столько самостоятельный элемент ландшафта, сколько его состояние или качество.

Следующий смысловой виток связан с подобием форм – раковины и завитка волны. Волна является аспектом бытия Океана, водной стихии. Можно сделать вывод, что подобие малого великому не только утверждает место малого в масштабах космоса, но также дает возможность космическому, тому, что постоянно находится в процессе становления, воплотиться, оформиться через малое, приобрести конечные формы. Не случайно в центре образ раковины, который трижды соотнесен с элементами макрокосма: данный образ становится ядром космического, он обладает силовым полем, которое удерживает художественный образ.

В подобном взаимодействии разноуровневых элементов мира обнаруживается центростремительное движение: все усилие космоса направлено на совершенствование малых деталей. Итак, с образом раковины в данном стихотворении связана идея совершенства.

В первой строфе стихотворения обнаруживается двойное сравнение, основанное на перекрещивании смыслов. С одной стороны, – подобие малого и великого, с другой – сопоставление великого с великим: образов Океана и Киммерии. Океан в стихотворении является метафорой космоса во всей его глубине и непостижимости его границ (...Океана / великое дыхание гудит). «Великое» – эпитет, с одной стороны, пространственный, указывающий на большие масштабы, с другой – атрибут мира высшего порядка. Очаг смыслов порождает «дыхание»: его можно понимать и как атрибут живого, элемент человекосоразмерности (но не антропоморфизации), и как голос, и как его отсутствие (молчание), или невозможность выговорить слово – здесь рождается мотив немоты. В акустическом глаголе «гудит» содержатся смыслы состояния: гудение как со-бытие «дыханию», константное, равномерное, фоновое, вневременное, также данный глагол определяет звук тяжелый, глубокий, трубный. Образ Океана, атрибутированный через сочетание «великое дыхание гудит», становится метафорой бесконечного и вечного. Неспешный и медленный темп, неизменный атрибут Вечности у Волошина, задается на уровне звукописи и ритмики стиха: в этом месте стихотворения затрудняется проговаривание. Через образ Океана качествами вечного и немом, глубокого и непостижимого наделяется в стихотворении образ Киммерии.

Отношения лирического героя Волошина с местом, которое он считает своим, будут еще одной реализацией отношений части и целого. Первая строфа стихотворения построена на сравнении, на уровне текста выраженным через оборот «Как<...> Так<...>». Возникают отношения пропорции, вторая часть которой – лирический герой (я, моё, мой и т. д.) и земля (Киммерии темная страна). В эпитете «темная», при общем «солнечном» и «дневном»

облике Киммерии, содержится семантика глубокой неизвестности, невыраженности, внутри концепта Киммерии заключено множество не проговорённых смыслов. Эта страна темная, поскольку сама о себе ничего не знает. Лирический герой вписан внутрь образа Киммерии, становясь ее следствием. «Так вся душа моя в твоих заливах, <...> Заключена и преображена» [Волошин, 2003, Т.1, с. 170]. *Заключенность внутри* рождает поле пространственных смыслов, связанных с замкнутостью, темнотой, непроницаемостью границ (о-граниченностью).

Мотив тесноты, который может быть соотнесен с данной лексемой, снимается общим пространственным контекстом стихотворения, поэтому не получает реализации. Если замкнутость и образ границы можно вывести из самой лексемы «заключена», то чувство темноты вызвано ближайшим контекстом: «Киммерии *темная* страна». В целом, должен рождаться негативно окрашенный образ темницы или тюрьмы, холодной и каменной, однако данная поэтическая фраза несет позитивный смысл благодаря элементу «*вся душа моя*». Словосочетание «*вся душа*» несет значение пространственности: душа как *область* смыслов и определение «*вся*» подчеркивает исчерпывающую ее полноту. Здесь читается радость от полной и щедрой отдачи себя, даже на уровне звукописи: три слова подряд с ударением на *-а*. В одном стихе происходит наложение внутреннего пространства (*вся душа моя*) на внешнее – в сочетании с «*в твоих заливах*». Залив воспринимается как метафора потаенной, укромной, интимной области пространства, и лирический герой обнаруживает свою душу в этих тайных областях. Мотив преображения души реализуется через жидкостный фактор: текучесть, плавление, переплавка. Не случайно в данной строфе «залив» переключается с лексемой «отлив» («*отливами* и серебром тумана»), значение которой подразумевает плавность, текучесть, несмотря на то что прямого отношения к воде лексема не имеет, скорее, к визуальному аспекту образа.

Во второй строфе разрабатывается тема взаимообусловленности, взаимодействия и взаимопроникновения двух, пространства и субъекта. В

этой связи важно рассмотреть мотив границы и проследить процессы сближения разнородных явлений.

С тех пор как отроком у молчаливых  
 Торжественно-пустынных берегов  
 Очнулся я – душа моя разъялась,  
 И мысль росла, лепилась и ваялась  
 По складкам гор, по выгибам холмов.  
 Огонь древних недр и дождевая влага  
 Двойным резцом ваяли облик твой –  
 И сих холмов однообразный строй,  
 И напряженный пафос Карадага,  
 Сосредоточенность и теснота  
 Зубчатых скал, а рядом широта  
 Степных равнин и мреющие дали  
 Стиху – разбег, а мысли – меру дали» [Волошин, 2003, Т.1, с. 170].

Преобразование лирического субъекта начинается со встречи на границе, «у <...> берегов». Здесь «берега» выполняют охранительную функцию, а также указывают на неприкосновенность и целостность мира внутри данных границ. Из общего смысла строфы следует, что «я» и образ пространства достигли своего рода синхронности, однако только с образом лирического субъекта связано нарушение герметичности, мотив разомкнутой границы: «душа моя *разъялась*». Разъятие связано, с одной стороны, с открыванием границ, следовательно, с уязвимостью и проницаемостью, и, возможно, с потерей идентичности. С другой стороны, мотив разъятия души, хотя и ассоциируется с разрушением прежней парадигмы, все же способствует формированию новой модели личности, следовательно, процесс имеет созидательный смысл. Перед нами акт преобразования в Поэта, в Пророка в пушкинском смысле. У А. С. Пушкина читаем:

...И он мне грудь рассек мечом,  
 И сердце трепетное вынул,

И уголь, пылающий огнем,

Во грудь отверстую водвинул... [Пушкин, 1980, с. 328].

Пушкинская метафора рождения Пророка предельно телесна, и мотивы *разъятия души* сопряжены с *телесными* коннотациями: касание («Перстами легкими как сон / Моих зениц коснулся он...»); «Моих ушей коснулся он, – / Их наполнил шум и звон...»), нарушение телесной целостности, сопровождаемой мотивами крови (кровавая десница), замещения органов (вырвать язык и вложить «жалю мудрыя змеи», вынуть «сердце трепетное» и поместить «уголь, пылающий огнем»), умерщвления («Как труп в пустыне я лежал») и воскрешения. У Волошина метафора сотворения Поэта геоморфна. Аспектом телесности наделена земля (пространство), в то время как за лирическим героем Волошина остаются мотивы размыкания границ (реализуются через деформацию собственной идентичности) и мотивы забвения / пробуждения: «С тех пор как отроком <...> Очнулся я». Также имеет значение *пустыня* как концепция пространства, которая у Волошина заключена в сочетании «у молчаливых / торжественно-пустынных берегов».

Смысловое ядро второй строфы – образ Киммерии, в ландшафтном облике которой примечательно сосуществование антиномий, таких как: огонь / вода («Огнь древних недр и дождевая влага / Двойным резцом ваяли облик твой»), барочное нагромождение вертикальных форм и широкие незаполненные горизонтальные пространства: «И сих холмов однообразный строй, / И напряженный пафос Карадага, / Сосредоточенность и теснота / Зубчатых скал, а рядом широта / Степных равнин и мреющие дали...».

Волошин прописывает в образе пространства принцип неравномерности распределения форм, и парадоксальность их сосуществования. Стоит также отметить, что мир Киммерии при такой антиномичной структуре не рассыпается и не дробится. В метафоре «двойного резца» заложены центростремительные смыслы, которые *сдавливают* пространство с двух сторон. Здесь же заложен смысл творения как творчества: высекания, вылепливания из куска материи уникального ландшафта (образа

пространства). Резец – инструмент художника (скульптора), а стихии огня и воды можно понимать как родительские силы. Здесь наблюдаем переключки с первой строфой, здесь *раковиной малой* выступает *ландшафт* Киммерии. Таким образом, встреча смыслов (раковина – Киммерия; раковина – лирический герой) передает целостность и неделимость образа мира, опровергающий принцип стратификации художественного пространства. Макрокосм отражает здесь явления соответствующего порядка, также и микрокосм соотносится с образами единичного, однако, под *раковиной малой* подразумевается и земля, и лирический субъект.

Тема ландшафта, сотворенного по законам искусства, обуславливается введением Волошиным мотивов музыкальности и архитектурности. «И сих холмов однообразный строй, / И напряженный пафос Карадага» – одновременно и музыкальный, и архитектурный элемент образа, который отсылает, с одной стороны, к звукоряду, «однообразность» которого рождает монотонность, при этом «напряженный пафос» утрирует это качество. С другой стороны, высота как пространственная (но также и акустическая) характеристика образа ассоциируется с возведением здания. Здесь можно увидеть сходство с готическим собором, с каменными башнями. Именно их напоминают «зубчатые» скалы (вулкан, скалы, холмы). Вспомним другое произведение Волошина, «Дом Поэта» (1926), где Карадаг сравнивается с *рухнувшим* готическим собором, торчащим *непокорными зубцами*.

Наряду с темой искусства в структуре ландшафта Киммерии (а также Коктебеля) возникает мотив телесности, который реализуется здесь всего через две лексемы: «по *складкам* гор, по *выгибам* холмов». Примечательно, что данные смыслы проявляются в момент *касания* сознания лирическим субъектом видимого. Орган касания – глаз, поскольку сам субъект телесно не проявлен, он существует в стихотворении как сознание, способное породить художественное слово. Глаз в данном случае, благодаря телесности объекта, на который он обращен, приобретает те же смыслы и функции, что и рука. Мысль, одновременно и продукт, и инстанция работы сознания, возникает как

реакция на соприкосновение субъекта сознания и земли как объекта. Она облакает, обволакивает землю: «мысль росла, лепилась и ваялась *по* складкам гор, *по* выгибам холмов». Смыслорождение, таким образом, связано с преодоления мотива немоты, но не Поэта, а немоты земли. В процессе преобразования лирический герой претерпевает изменения в идентичности (однако, не лишается ее). Иными словами, лирический субъект утрачивает свое первоначальное смысловое поле и является поэтому резонером и посредником в выражении воли (смыслов) земли. Стих как звучащая, выговоренная мысль рождается из союза двоих: порождающего смысловой поток и способного говорить (имеющего голос). Стих (как форма существования речи) также является *раковинной малой* и также обладает центростремительной силой, и на который при этом действуют две силы (принцип *двойного резца*).

В третьей строфе разрабатываются мотивы взаимоотражения как выработанный и устоявшийся принцип. При этом вопрос вызывают границы «Я» лирического субъекта. Что считать «*моей* мечтой», «*моей* тоской» в условиях, когда при встрече лирического субъекта и ландшафта происходит трансформация первого? Взаимодействие двух отдельностей ведет к трансформации обеих сторон. В художественном творчестве подобное взаимодействие осуществляется через соединение смысловых потоков. Стоит обратиться к топонимам. Киммерия, имя которой называется в первой строфе, как образ и концепт пространства является результатом художественного осмысления, поэтому не может полностью принадлежать земле и быть вне субъекта. Коктебель в третьей строфе сохраняет свою отдельность, для чего используются местоимения третьего лица, в то время как Киммерия в данном тексте – «ты»:

Моей мечтой с тех пор напоены  
 Предгорий героические сны  
 И Коктебеля каменная грива;  
 Его полынь хмельна моей тоской,

Мой стих поет в волнах его прилива,  
 И на скале, замкнувшей зыбь залива,  
 Судьбой и ветрами изваян профиль мой! [Волошин, 2003, Т.1, с. 170]

В третьей строфе Коктебель противостоит «я»-чувству субъекта. Очевидно дробление смыслов на «мое» и «его». На уровне языка «Я» противостоит «Другому». Однако эта внешняя, вещественная отдельность нивелируется на уровне художественного смысла. Лирический герой наделяет материально-телесные знаки ландшафта собственными смыслами, именно так происходит смешение смысловых потоков.

Относительно структуры Другого стоит отметить следующее. Ландшафт Коктебеля фиксируется через четыре элемента: камень (*предгория, каменная грива, скала*), вода (*волны, прилив, зыбь залива*), воздух (*ветра*) и время (*судьба*). В геометрическом центре строфы – образ полыни. Это единственный вегетативный элемент ландшафта в данном тексте. Наряду с уже разработанными характеристиками пространства – цветом и звуком, освещенностью и пространственностью, полынь привносит характерные вкусовые и обонятельные характеристики в образ пространства (горький вкус), что в совокупности формирует аскетический облик Коктебеля<sup>28</sup>.

Итак, было показано, что смысловое поле субъекта как носителя претерпело трансформацию, взаимодействуя с образом места, что ландшафт как реализация категории «Другого» обладает собственным смысловым полем. Ландшафт при этом не способен генерировать смыслы, а лишь облекаться в тот культурный контекст, какой порождает сознание

---

<sup>28</sup> За образом полыни в культуре закреплено большое количество значений, которые, в целом, описывают спектр негативных переживаний (горечь, утрата, обида и др.). В связи с аскетикой важно упомянуть о заложенных в образ полыни библейских смыслах наказания за грехи (работа «Архаизм в русской живописи» [Волошин, 2007, Т.5, с. 121]). В общем смысле, полынь входит в структуру текста как образ-символ и позволяет задать эмоциональный тон пространству, поскольку иные атрибуты ландшафта отражают его форму, создают скелет. Любая эмоциональность, которая заложена в облик всякого ландшафта, так или иначе связана с механизмами рецепции, таким образом, сам ландшафт может только включать в себя элементы, которые идентифицируются наблюдателем. Собственного сознания, способного отрефлексировать само себя, у физического (природного) ландшафта нет. Следовательно, образ полыни, являясь атрибутом ландшафта, благодаря включенности этого элемента в код культуры, позволяет носителю данной культуры моделировать облик пространства в соответствии с определенной системой смыслов.

(коллективное или индивидуальное) взаимодействующего с данным ландшафтом. Таким образом, природный компонент ландшафта является только проводником смыслов, которые «оседают» на нём. Если обратиться к истории Коктебеля и его окрестностей, то очевидно, что до появления в нем Волошина, место «обернуто» четырьмя культурными слоями-периодами, сформировавшими в совокупности его неповторимый культурный облик: древнегреческий и римский, итальянский (колонии), татаро-турецкий и период Российской империи. Иными словами, лирический субъект взаимодействует не просто с землей, но с культурными смыслами, которые она в себя вобрала. Особенность Коктебеля, доставшегося Волошину, – в его пустынности («у молчаливых / торжественно-пустынных берегов»). В статье «Архаизм в русской живописи» Волошин писал о том, что есть две пустыни, одна из которых первозданная, не тронутая цивилизацией, вторая – опустевшая, опустошенная, место, сделавшееся пустынным ввиду упадка цивилизации [Волошин, 2007, Т.5]. Земля, которая теперь носит имя Коктебель, пережила четыре цивилизации.

На место коллективного сознания, порождающего культурный облик Коктебеля, приходит сознание индивидуальное, и это свойство парадигмы модернизма, позволяющее творить индивидуальный миф, подобно тому, как «всеобщий» творческий метод в XIX веке сменился системой индивидуальных художественных стратегий. Посредством художественного осмысления Волошин вос-создает облик места, который потом поддерживали друзья поэта и гости его дома. Так, можно считать обоснованным употребление автором местоимений первого лица (мое, мой).

В образе Коктебеля угадывается зооморфная черта: каменная грива, что в контексте строфы в сочетании с местоимениями «мой», «моё» дает если не мотивы укрощения, подчинения, то приручения, присвоения. Стоит отметить также мотивы питья, опьянения: «Моей мечтой с тех пор напоены / Предгорий героические сны» и далее: «Его полынь хмельна моей тоской» и сочетающиеся с ними такие смысловые элементы, как «мечта», «сны», «тоска», «пение»

порождают характерную для художественной образности символизма категорию инобытия. Смысловые компоненты «мечта», «сны», «тоска», «хмельна» продуцируются внутри сознания, и реальность распадается на физическое «здесь» и ментальное «там», грезящееся инобытие.

Наряду с категорией двоemiрия создается образ растворяющегося времени, переходящего в вечность. Временной маркер «с тех пор» сочетается с глаголами и краткими страдательными причастиями и краткими прилагательными («напоены», «хмельна», «изваян»), формируют образ *длящегося настоящего* – термин, которым мы определяем отсутствие движения времени. В третьей строфе ход времени останавливается, поэтому здесь уместно говорить о ритмизации, но не в аспекте формы текста, а о ритмизации как способе обозревания и проговаривания деталей пейзажа. Длющимся, текучим здесь становится образ пространства. Дух лирического героя *вливается* в образ места, текучесть, усугубленная однокоренными лексемами «прилив» и «залив», и разбивается затем об образы камня («скала», «изваян»), которые запечатывает, закрывают пространство изнутри, оно снова становится герметичным (*зыбь залива замыкается*).

Если в предыдущих анализируемых текстах вечность отражается в заикливании форм, в пульсации видимого, и в целом принадлежит скорее аспекту пространства, то в данном тексте вечность связана с аспектом времени и касается лирического героя. Он оказывается вписан во вневременной аспект бытия через запечатление его образа в устойчивой форме: его образ укореняется в камне («...профиль мой!»). Лирический герой становится художественно осмысленным, тогда как роль субъекта творчества отводится Другому. Подобное пересечение функций обеспечивается перекрещиванием смысловых полей каждого из субъектов. Область художественного текста становится местом разворачивания нового смыслового поля.

Данное стихотворение интересно тем, что является одним из центральных автометаописательных текстов в творчестве Волошина, поскольку художественный образ стихотворения строится на основе биографических

фактов: переезд Волошина в Коктебель, и узнавание своего профиля в силуэте скалы Карадага.

В некотором смысле пушкинская традиция усматривается и в отпечатывании профиля в рельефе скал. Профиль Пушкина увидели в рельефе горы Изберг-Тау в Дагестане, и в профиле горы Карадаг (где позже Волошин узрел свои черты).

Для эстетики и поэтики Волошина характерно всматривание в мир и постижение его через частности, движение через единицу к бесконечному. Если в предыдущих стихотворениях очевидно преодоление тяготения частного, единичного и выходили вслед за автором в открытые пространства, то данное произведение строится на балансе сил, на диалектике отдельностей. Сопоставленные в данном стихотворении явления не должны пониматься как антиномичные, поскольку отражают мир на разных уровнях и разными способами. Но также они не должны пониматься как дублирующие друг друга структуры. Тема взаимовключения друг другом земли и ее жильца, их сращения развивается на уровне смыслопорождения. Для продуцирования, организации и интерпретации смысла и моделирования аналогий, в частности аналогии лирического субъекта Волошина и земли как Другого, характерен *фрактальный* принцип, однако не математический, а в той своей разновидности, в какой он встречается в природе, Волошин показал эти примеры в первой строфе анализируемого стихотворения.

Предполагается, что таким же образом Волошин «вычисляет» и инобытие. Основной акцент в данном стихотворении сделан автором на *становлении, уподоблении* одного другому. В этом взаимный подвиг, открытие друг друга.

Сонет «Каллиера» (1926) несколько отличается по архитектонике образа пространства от других стихотворений цикла насыщенностью артефактами и наличием топонимики, хотя в окончательной редакции Волошин изменяет первый стих: «Здесь был по картам Тавро-Скифский порт...» на «По картам здесь и город был, и порт» [Волошин, 2003, Т.1, с. 175]. Подобная замена

интересна тем, что поэт намеренно избавляется от фактов, «затирает» память места через утрату его имени, что обостряет ощущение покинутости и опустошенности локуса.

М. Волошин пишет: «На земле есть две пустыни: одна – первобытная, еще не завоеванная человеком, <...> другая – уже познавшая власть человека, <...> Эта пустыня, как саван, периодически окутывает известные долины земли перед новым их воскресением...» [Волошин, 2003, Т.1, с. 121]. Образ местности в анализируемом стихотворении осмысляется как земля опустошенная. Другие стихотворения цикла строят образ безлюдного пространства, которое или забыло человека, или еще с ним не знакомо. Киммерия Волошина как будто человека вовсе не имеет в виду, существуя сама по себе. Смоделированная таким способом *безлюдность* Киммерии позволяет земле существовать в пространственно-временных координатах вечности. В дроблении временного потока возникает потребность только в связи с появлением здесь человека, чья жизнь организована в системе больших и малых временных циклов, и сама представляет цикл, в то время как телесно-пространственная выраженность человека порождает систему мер и координат, в которую включается земля, становясь человекосоразмерной.

«Каллиера» Волошина воспроизводит тот аспект жизни Киммерии, где еще хранится память о цивилизациях и человеке в артефактах и именах. Безымянность города и порта, их неопределимость, невозможность припомнить имя, организуют временную дистанцию между последним человеком и настоящим моментом. Этот же эффект дублируется на уровне языка: пространственное «здесь» пересекается с временным «был».

Цивилизация и культура включаются в текст только как след посредством мотивов разрушения, откалывания, погружения под землю:

Остатки мола видны под волнами.

Соседний холм насыщен черепками

Амфор и пифосов. Но город стерт,

Как мел с доски разливом диких орд [Волошин, 2003, Т.1, с. 175].

Перед читателем – осколки цивилизации, которые поглощены землей: разрушенный мол *под* волнами, и холм *насыщен* черепками. Вместе с впитыванием землей знаков культуры – утеря памяти о минувшем. Забывание в данном контексте связано с разрушением границ, где «Я» (земля) и «Другой» (жилец) теряют свою отдельность. Присвоенный землей тот или иной слой человеческой культуры теперь не мыслится как отдельность, поэтому становится частью природного ландшафта.

В стихотворениях Волошина пространство может заменять время. Особенно это очевидно там, где хронотоп стихотворения выходит в сферы абсолютного, в этой точке различия между пространством и временем стираются. Этому предшествует уподобление одного другому. В анализируемом сонете пространство делается времяподобным.

Если в предыдущих стихотворениях цикла мы выводили архитектуру пространства Киммерии из стихийных элементов, а время выступало в качестве дополнительного аспекта, то здесь время является структурирующим элементом, на которое нанизываются пространственные образы-слои. Однако, в данном контексте время обладает функцией разрушения:

И мысль, читая *смытое* веками,

Подсказывает ночь, тревогу, пламя... [Волошин, 2003, Т.1, с. 175].

Время в анализируемом стихотворении строится на образах утраченного, ушедшего, утерянного, забытого. Дополняющими время структурными элементами пространства являются стихии воды и земли. Обратим внимание, что целостный, объемный образ пространства должен содержать в себе горизонталь и вертикаль. И земля, и вода тут принадлежат горизонтали в физическом аспекте. Однако, на метафорическом уровне обе стихии становятся времяподобными, поэтому они же формируют вертикаль. Время не имеет собственной материальной выраженности, поэтому пользуется пространственными знаками и символами. Нужно добавить к образам утраченного и забытого еще один пространственный вектор – уходящий вглубь, вниз. Данный вектор реализуется в двух аспектах, первый из которых

связан с поэтическими «раскопками». Речь идет о цивилизационном срезе местности, и лирический субъект воскрешает в воображении минувшую действительность. Гавань Каллиера относится к итальянскому периоду истории местности, которая теперь называется Коктебелем. Лирический сюжет сонета построен вокруг события угасания одной культуры и зарождения другой. В комментариях к стихотворению говорится: «Средневековый город на плато Тепсень близ Коктебеля был разрушен в XIII в. при нашествии печенегов» [цит. по: Волошин, 2003, Т.1, с. 493].

Итак, если событие может быть воскрешено благодаря сознанию лирического субъекта, то, «раскапывая» вещественно выраженную историю земли, он запускает время в привычном его направлении. Второй аспект времени, напротив, связан с уходом вглубь с поверхности земли, исчезанием, и лирическое сознание проводит читателя по оси времени в обратную сторону. Таким образом, ход времени в данном стихотворении двунаправлен. Переживание субъектом течения времени обостряет тоску об утраченном. Образ разрушающего времени реализуется через семантику текучести как атрибута водной стихии. Так, образ времени проявлен в следующих зонах текста: «Остатки мола видны под волнами» (уход под воду как естественная утрата объекта, волны как оптическая помеха восприятия прошлого); «Но город стерт <...> разливом диких орд» (очевидно, что культура печенегов у Волошина негативно окрашена, это варварская, дикая культура, чья стихийность и внешняя неупорядоченность противостоит упорядоченности, созидательности культуры европейской, «разливы» при этом выступают метафорой хаоса). «И мысль, читая *смытое веками*, / Подсказывает ночь, тревогу, пламя...» («смытое веками» – наиболее очевидный образ *течения* времени), сюда же присовокупим «Как знак того, что *сроки истекли*», и последнее – «Что судьб твоих до дна *испита* мера...» [Волошин, 2003, Т.1, с. 175].

Образы, связанные с землей, больше материализуют время, тогда как водные создают его динамику. Так, например, «Соседний холм насыщен

черепками / Амфор и пифосов. Но город стерт...» [Волошин, 2003, Т.1, с. 175]. Осколки керамических изделий, осевших в земле, делают время вещественным, сокращают дистанцию («соседний холм»). Обломок, осколок – случайный фрагмент распадающейся вещи, воспринимается как свидетельство времени прошедшего, которое еще возможно ухватить. Третья строфа стихотворения передает образ осыпавшегося времени, благодаря все тому же мотиву осколочности и звукописи с обилием шипящих, свистящих: «Зубец, над городищем вознесенный, / Народ зовет «Иссыпанной Коронай», / Как знак того, что сроки истекли...». Звукопись передает угловатость и острые края форм образов, при этом очевидно разрушение компонентов физического мира, которое достигается через «осыпание», и здесь можно наблюдать, как ландшафтный элемент («Иссыпанная Корона») подсказывает автору художественный образ.

Сознание лирического субъекта прерывает естественный ход времени: «И мысль, читая смытое веками, / Подсказывает ночь, тревогу, пламя, / И рдяный блик в зрачках раскосых морд...» [Волошин, 2003, Т.1, с. 175]. Мысль, работа сознания субъекта выполняет здесь комплементарную функцию: достраивания образа утраченного времени-пространства, собирания воедино осколков вещей, ландшафта, архитектуры. Таким образом, создается двойная временная ось, где настоящее и прошлое запараллелены.

В данном тексте демонстрируются разные образы одного и того же географического пространства, организованные по веерному принципу. Волошин поэтически исследует культурные зазоры между данными образами. Особенно заметно это в цветописи, когда на фоне бесцветной, высушенной Каллиеры создается яркий, хищный образ кочевых племен: «И мысль... / Подсказывает ночь, тревогу, пламя, / И рдяный блик в зрачках раскосых морд» [Волошин, 2003, Т.1, с. 175]. Образ новых хозяев территории строится на мотивах дикого, варварского, животного, кроме того, выполнен в оттенках красного, это все являются маркерами эмоционального состояния, поэтому *ночь, тревога и пламя* относятся больше к переживаниям, реакциям земли

(или субъекта, который этой земле *со-переживает*), чем к свойствам культуры пришельцев. В анализируемом тексте лирический субъект занимает положение венаходимости, он не принадлежит ни одной из человеческих цивилизаций, что в художественном осмыслении предоставляет очевидную дистанцию между минувшими культурами и им самим. Он становится частью зазора между культурами, что позволяет ему обращаться к земле непосредственно. Лирический субъект снимает маски цивилизаций с земли, чтобы отделить наносное от сути земли, так как именно в разнице культур наиболее очевидны контуры не только вечности, но также и самобытности земли.

Стихотворение «Каллиера» датировано ноябрем 1926 года, за месяц до написания программного произведения Волошина «Дом поэта» (декабрь, 1926). В указанных текстах звучит тема времени и мимолетность жизни человека и всего им сотворенного. В «Доме поэта» можно прочесть:

Пойми простой урок моей земли:

Как Греция и Генуя прошли,

Так минет всё – Европа и Россия.

Гражданских смут горячая стихия

Развеется... Расставит новый век

В житейских заводах иные мрежи...

Ветшают дни, проходит человек.

Но небо и земля – извечно те же [Волошин, 2004, Т.2., с. 82].

В данном контексте вечность как атрибут абсолютного соразмерна небу и земле как компонентам изначального мира. Процитированный фрагмент по смыслу рифмуется с мыслью об ушедшем времени в тексте «Каллиера».

Похожая тема звучит и в сонете «Акрополи в лучах вечерней славы...» (1916), стихотворение задумывалось как магистрал к ненаписанному венку сонетов «Города в пустыне». Жанр магистрального сонета предполагает, что каждый его стих может быть развит в отдельное художественное целое, кроме того, проанализировав синтаксис

стихотворения, мы увидели преобладание номинативных предложений, что позволяет говорить о принципе симультанности как способе моделирования художественного образа. Номинативность строится как «нанизывание» визуальных образов. Отсутствие глаголов позволяет воспринимать видимые элементы мира как сосуществующие, также благодаря изъятию глаголов становится заметной визуальность образа пространства и обнажается созерцательная позиция лирического субъекта. Образ мира формируется посредством глаза, здесь – единственного органа восприятия пространства. В связи с этим характерна соответствующая дистанция, которая позволяет субъекту созерцания занять позицию вненаходимости и вместе с тем сохранить эмоциональную беспристрастность (в отличие от сонета «Каллиера», где лирический субъект дает эмоциональную реакцию).

Благодаря насыщенности образа мира значимыми для мировой культуры топонимами в сонете обнаруживаем свойственную модернизму реинтерпретацию культурных концептов (Кастилия, Трояда, Апулия):

Акрополи в лучах вечерней славы

Кастилий нищих рыцарский покров.

Трояды скорбь среди немых холмов.

Апулии зеркальные оправы [Волошин, 2003, Т.1, с. 171].

Топонимы становятся здесь знаками минувших цивилизаций. Волошин обращает взор к тому, *что* после них осталось, вопреки традиции рассматривать цивилизацию в период ее расцвета (что отчасти реализовано и в сонете «Каллиера»). В данном же тексте поэтическая и историософская задача Волошина видится в том, чтобы показать упадок цивилизации как общую мировую закономерность.

Стоит обратиться к архитектонике упадка, который передан через специфический, хотя и характерный для Киммерии, образ ландшафта. Первое, на что следует обратить внимание, отсутствие солнечного света и воды как создающих начал, поддерживающее статику и безжизненность. В третьей строфе, однако, присутствуют два образа, связанных с водой, но их

ближайший контекст перечеркивает эти функции: «Озер агатовых колдующие очи. / Сапфирами увлажненные ночи...» [Волошин, 2003, Т.1, с. 171]. Вода подменяется камнем и становится свойством камня: *озер агатовых, сапфирами увлажненные*. Во второй строфе образ воды («Изглоданных волною берегов») наделяется хищническими смыслами. Вода здесь связана с мотивами поедания, разрушения, вместе с тем, голода, неволи: волна обгладывает берег.

Важно отметить в сонете не свойственные Киммерийским пейзажам образы *ночи*, Луны (*теней Луны*), которые вместе с *закатами* и *вечерним* временем являются формой уходящего, погибающего, завершающего свой жизненный цикл. Последний стих сонета несет в себе эсхатологический оттенок: «И медных солнц гудящие закаты...» [Волошин, 2003, Т.1, с. 171]: образ медного, будто искусственного, ложного солнца, соединяется с библейскими мотивами конца света («медный» и «гудящий» ассоциируются с трубными звуками). Последняя строка стихотворения нарушает смысловый вектор тишины, безмолвия. Немота («Троады скорбь среди немых холмов») связана с мотивами безымянности, утери имени, оставленности: «Безвестных стран разбитые заставы, / Могильники забытых городов» [Волошин, 2003, Т.1, с. 171]. С указанными мотивами соотносятся также мотивы смерти, скорби, разрушения, распада: «Кастилий *нищих*», «*скорбь*», «зеркальные оправы» (обломки артефактов), «*безвестные страны*», «*разбитые заставы*», «*могильники забытых городов*».

Архитектурный аспект образа пространства специфичен: кроме того, что перед нами обломки строений, важно заметить, какие строения попадают в поле зрения лирического субъекта – «акрополи», «заставы», «могильники», «монастыри». Все эти объекты, за которыми закреплена *культурная* функция, в разной степени связаны с категорией границы и с охранительным принципом оберега, спасения, убежища. Их утрата отодвигает цивилизацию к краю. Отсюда семантика закатов, вечера, ночи. Мир на краю бездны – один из значимых модернистских концептов («Монастыри в преддверии пустынь» [Волошин, 2003, Т.1, с. 171]). Пустыня в эстетике Волошина – вариант

модернистского концепта бездны. Процесс разрушения города продолжается в разрушении природного компонента. Взгляд субъекта схватывает образ ландшафта целостно, не отделяя природное от рукотворного: «Размывы, осыпи, развалины и травы / Изглоданных волною берегов» [Волошин, 2003, Т.1, с. 171].

Другой структурирующий элемент образа мира в сонете – *камень* как вариант элемента земли. Также камень становится структурным элементом человеческой цивилизации, так как архитектурные сооружения выполнены в камне. Камень как компонент пространства, утверждающий состояние статичности, противостоит принципу изменчивости как одному из качеств времени. Уже отмечалось отсутствие движения времени и характерная для данного текста внешняя статичность, однако камень здесь становится атрибутом времени, достигается это благодаря тому, что меньше других элементов пространства камень поддается изменчивости, разложению, распаду, поэтому через время несет в себе свидетельство состояния мира.

Анализируемый сонет относится к группе «ночных» Киммерийских текстов Волошина. Свет, наряду с физическими компонентами ландшафта, участвует в моделировании неповторимого образа пространства. Здесь свет перенесен из физической структуры мира в область символического и метафорического, что сказывается на освещенности пейзажа. Однако же, световых лексем в стихотворении несколько: «в лучах вечерней славы», «*теней Луны ... плащ зубчатый*», «*медных солнц гудящие закаты*», но все они передают состояния культуры, цивилизации и не относятся к состоянию ландшафта. Таким образом, наличие или отсутствие света в поэтических пейзажах Волошина напрямую соотносится со степенью присутствия в них жизни.

Последнее стихотворение цикла «Фиалки волн и гиацинты пены...» (1926) и композиционно, и содержательно соотносится с завершением жизненного цикла природы. Лирический герой синхронизируется в образе и темпе жизни с природным пространством, в связи с этим осень как время года

в стихотворении воспринимается как старение в цикле человеческой жизни. Центральное событие стихотворения – растворение временного в Вечном, физическое увядание, упокоение, остановка течения жизни. Стихотворение построено на предчувствии смерти и одновременно на чувстве радости.

Фиалки волн и гиацинты пены  
 Цветут на взморье около камней.  
 Цветами пахнет соль... Один из дней,  
 Когда не жаждет сердце перемены  
 И не торопит преходящий миг,  
 Но пьет так жадно златокудрый лик  
 Янтарных солнц, просвеченных сквозь просинь.

Такие дни под старость дарит осень [Волошин, 2003, Т.1, с. 176].

В данном тексте создан образ границы через пространственные знаки: волны (вода), камни, берег (земля), солнце (свет) и просинь (небо). Лексема «просинь» является оптическим пространственным знаком, указывающим на большие глубины или высоты. Это также признак *бескрайнего* – образа, который закреплен в культуре как пространственный аспект бесконечности. Здесь Волошин выводит Бесконечность прямо из знаков физического пространства, приближаясь к инобытию, не прибегая к помощи метафоры, и без физического или оптического препятствия. Возможно, речь идет об образе конца мира, который находится на стадии распада: просинь тогда воспринимается как зияние в физической структуре ландшафта («сквозь»), рана: «Но пьет так жадно златокудрый лик / Янтарных солнц, просвеченных сквозь просинь» [Волошин, 2003, Т.1, с. 176]. Раненый, надтреснутый пейзаж сопряжен здесь с предчувствием освобождения, с предвосхищением радости от утоления жажды бесконечности, когда через раны сочится свет, словно вода.

Волошин строит пространство на антитезе и метаморфозе и использует контрастные элементы. Из воды он «лепит» цветы: «Фиалки волн и гиацинты пены / Цветут на взморье около камней», использует цветовые контрасты:

синие, голубые, фиолетовые оттенки граничат с золотым и янтарным. Феномен границы в современном научном знании имеет различные определения и трактовки, в контексте настоящего исследования граница может пониматься как то, что сохраняет уникальность двух отдельных. В структуре ландшафта внутри стихотворения существует граница между двумя горизонталями: водой и землей. В месте наложения воды и камня рождается вертикаль. Волошин использует образы цветов, растущих в данной местности, очевидно, что имеются в виду дикие фиалки и гиацинты. При этом, в стихотворение включен античный код («златокудрый лик»), связанный с культом Аполлона.

Итак, в анализе ряда стихотворений цикла «Киммерийская весна», были показаны некоторые структурные особенности образов природного ландшафта Киммерии и было обращено внимание на то, что элементы и атрибуты художественного мира воспринимаются целостно, поэтому необходимо было произвести *деконструкцию* сакральной топонимики у Волошина, чтобы понять ее структуру. Наиболее очевидные следствия принципа целостности в моделировании Волошиным образа пространства – *качество текучести*, а также *взаимоотражение* всех элементов мира, что порождает следующие структурные параметры пространства:

1) ***фрактальность*** – параметр, позволяющий воспринимать разные уровни художественного мира в аналогиях и подобиях. Фрактальный принцип собирания художественного образа «перекидывается» и на художественную структуру текста, и на те категории, которые остаются в подтексте или не могут быть выражены вербально, имеется в виду в первую очередь символистская категория непознаваемого;

2) ***диффузность*** – принцип соединения разнородных элементов и уровней мира, но вместе с тем – проницаемость границ и взаимопересечение компонентов и функций образов внутри того или иного пейзажа;

3) образу мира Волошина, независимо от характера переживания (лирического сюжета) и темы, присуща внутренняя динамика, в связи с чем

качеством *процессуальности, (становления)* наделяются в том числе статические образы;

4) в данном контексте следует помнить о процессах *темпорализации пространства* и *опространствливания времени*. Волошин посредством элементов художественного текста, с одной стороны, и смысловых компонентов – с другой, создает буферную плоскость, в которой сходятся компоненты, составляющие антиномии бытия. В этом смысле поэт производит свойственную модернизму деформацию традиционных смыслов и принципов «сборки» образа. Предполагается, что подобный способ построения образа связан с поисками новых форм репрезентации мифа, мира и себя. Допускается, что чем более телесен пространственный образ в стихах Волошина, тем более в нем ощущается движение времени. Из структуры образа природы в цикле «Киммерийская весна» нельзя изъять компонент времени.

При погружении в поэтические тексты анализируемого цикла был обнаружен общий для большинства стихотворений цикла процессуальный принцип, связанный с круговыми движениями, визуально напоминающий закручивание, свертывание, скручивание, свивание, вихрение, плетение петель. В разных текстах он может быть реализован на разных уровнях и разными способами – от способа моделирования времени до физического компонента ландшафта, который несет в себе смыслы вития или кручения.

Например, в стихотворении «Моя земля хранит покой...» (1910) нет образов, прямо передающих подобную семантику, однако принцип *вихрения* реализован на уровне события стихотворения: возвращения лирического героя на берега некогда оставленной земли. Здесь реализован мотив вечного возвращения<sup>29</sup>, который связан одинаково с пространственным и временным аспектами бытия. Очевидно, что акт повторения осуществляется; однако, каждый последующий цикл отличен от предыдущего. Идея вечного

<sup>29</sup> Хотя Ницше понимал «вечное возвращение» как бесконечное повторение одной и той же комбинации элементов, логике «вечного возвращения» Волошина больше соответствует Делёзовская интерпретация. Ж. Делёз говорил о том, что следует избегать смешивания идей вечного возвращения и повторения того же самого [Делёз, 1998].

возвращения вкладывается в концепцию времени, которое отражается в пространственных знаках:

Я вновь пришел – к твоим ногам  
Сложить дары своей печали,  
Бродить по горьким берегам  
И вопрошать морские дали... [Волошин, 2003, Т.1, с. 156].

Семантикой цикличности и повторяемости обладает наречие «вновь», оно же говорит о завершении одного цикла и начале нового. Лирический герой может быть соотнесен с течением времени, он не собирается останавливаться – глаголы «бродить», «вопрошать» связаны с повторяемым действием, которое может длиться бесконечно. Значением повторяемости и цикличности обладают элементы третьей строфы «всё так же», «так же», «тот же»:

Всё так же пуст Эвксинский Понт  
И так же рдян закат суровый,  
И виден тот же горизонт –  
Текущий, гулкий и лиловый [Волошин, 2003, Т.1, с. 156].

Стоит отметить парадоксальность оборота «тот же». При семантике неизменности уникальности фиксируются, тем не менее, *разные* состояния воспринимаемого ландшафта. Это возникает от того, что временные координаты задает лирический субъект, время в стихотворении соразмерно человеку. В тексте ощущаются два временных модуса: время земли (первая строфа) и время человеческой жизни (вторая и третья строфы), они различаются между собой темпом протекания индивидуального бытия. Время лирического героя течет быстрее времени земли, поэтому элемент «всё тот же» свидетельствует об изменении, о временной дистанции. Данный оборот принадлежит восприятию лирического субъекта, однако, это именно та точка, в которой сходятся оба временных потока, где обнажается их различие. Нельзя сказать, что бытие земли статично, поскольку образ ее состоит из таких поэтических средств, которые указывают на протекание бытия земли во времени, как в прошлом, так и в настоящем:

Моя земля *хранит* покой,

Как лик иконы *изможденный*.

*Здесь* каждый след *сожжен* тоской,

*Здесь* каждый холм – *порыв стесненный* [Волошин, 2003, Т.1, с. 156].

Если глаголы и причастия не требуют дополнительных разъяснений, то обстоятельственный элемент «здесь» семантически связан с настоящим временем, так как фиксирует не только пространственную точку разворачивания события, но также настоящий момент времени. Когда возникает «здесь», время начинает ощущаться физически и обостряется чувство ускользания времени. Так как «здесь» связано еще и с восприятием пространства лирическим субъектом, то с его появлением время в стихотворении ускоряется. Итак, в данном стихотворении принцип закручивания, свивания реализован через образ времени. Цикличность и повторяемость – важные составляющие данного образа-процесса.

В стихотворении «Седым и низким облаком дол повит...» (1910) художественные элементы с семантикой закручивания вписаны в образ пространства. В первой строфе – дол «повит», слово связано со значением запутывания, оплетения, которое визуально может быть охарактеризовано как круговое, выющееся движение. В моделировании пространства Волошин использует детали, которые утяжеляют и уплотняют образ, а именно: седое и низкое облако, которое опутывает землю и вытесняет воздух, необходимый для дыхания, благодаря эпитетам «седое» и «низкое». Также «седое», в сочетании с контекстом: «Горелый, ржавый, бурый цвет трав. / Полосы йода и пятна жёлчи» [Волошин, 2003, Т.1, с. 157] приобретает пепельный оттенок, так формируется образ выжженной земли, через обилие коричневых цветов и предельно выраженного горького вкуса. Вторая строфа развивает ощущение тесноты пространства через выписывание его телесности: «В морщине горной, в складках тисненных кож / Тускнеет сизый блеск чешуи морской» [Волошин, 2003, Т.1, с. 157]. Складки и морщины на теле земли вызывают ассоциации с беспорядочно смятой, скомканной поверхностью. Наряду с кожей суши

(морщина, складки) существует кожа воды (чешуя), что обезвоживает водную стихию. Стихотворение, как видим, построено на агрессивных, тяжелых, хищных образах, которые выводят существо пространства к его пределам: «Скрипят деревья. Вихрь траву рвет, / Треплет кусты и разносит брызги» [Волошин, 2003, Т.1, с. 157]. Здесь борются силы космоса и хаоса, и вихрь, еще один спиралевидный, завитый образ, реализуется здесь как отражение сил хаоса. Складки и морщины – следствие деформации первозданного тела земли.

В третьей строфе пейзаж становится частью метафоры, где рифмуются смыслы начальных стихов первой и третьей строфы: «Февральский вечер сизой тоской повит. / Нагорной степью путь мой уходит вдаль» [Волошин, 2003, Т.1, с.157]. Благодаря дублированию одной и той же лексемы «повит» мы переносим смыслы с образа облака (с его пепельными, выжженными смыслами) в сферу проживания чувства тоски, такой же низкой и тяжелой, выжигающей, затрудняющей дыхание. Метафорически воспринимается также образ пути, традиционно ассоциирующийся с дорогой жизни, судьбой. В третьей строфе событие разворачивается в настоящем времени, поэтому снова речь идет о времяподобности пространственных знаков, так, например, путь, уходящий вдаль – делящийся образ, вечно разворачивающийся перед взглядом. Пейзаж в стихах Волошина строится как на видимых, так и не видимых глазу образах, на тех, которые составляют физическую структуру пейзажа и так называемые бестелесные образы: «Жгутами струй сечет глаза дождь. / Северный ветер гудит в провалах» [Волошин, 2003, Т.1, с. 157].

В процитированном фрагменте к первому типу образов можно отнести струи дождя, выступающие как помеха для зрительного восприятия пейзажа, также телесный фактор лирического героя – глаза, орган, замещающий всё тело. Глаза выполняют не только свою прямую функцию – зрение, но также подвергаются физическому воздействию извне, каким подвергаются те части человеческого тела, которые удалены от лица. Жгуты струй (еще один «скрученный» образ) напоминают плети – дождь-плеть сечет глаза. Плеть в

мировой культуре соотносится с жестоким телесным наказанием, вследствие чего нарушается кожный покров. Таким образом, глаз берет на себя функцию другого органа – кожи. Возникает мотив обнаженного, уязвимого глаза.

Подобную уязвимость и подверженность всем опасностям извне можно перенести на ощущение субъектом (и самим Волошиным) своей позиции в жизни. Прием телесной редукции (свертывание всего тела до одних только глаз) свойственен Волошину, такая минимизация телесного присутствия лирического субъекта в поэтическом тексте связана с акцентированием внимания на воспринимаемом объекте. Важно другое: в подобных обстоятельствах субъект не лишается чувства слуха, обоняния, осязания. Поэтому глаз оказывается не только видящим, но также слышащим, ощущающим запахи, тепло, холод, боль, пространственную протяженность и т. д.

Другую группу пространственных образов составляют такие, которые не имеют физической выраженности. В данном стихотворении к таким образам можно отнести ветер, образ, который взаимодействует с видимыми компонентами ландшафта, отсюда – вихрь (траву рвет), отсюда – жгуты дождевых струй. Ветер – образ-процесс, который размывает упорядоченную вертикально-горизонтальную структуру пейзажа, то есть, создает внутри него визуальные деформации. Кроме того, ветер способен создавать акустические эффекты, заставляя предметы звучать, часто – не свойственным для них образом («скрипят деревья», «Северный ветер гудит в провалах»). Также ветер как образ работает с пустотами в пространстве, заполняя их: «Северный ветер гудит в провалах». *Провалы* в данном случае – пустота, отсутствие формы, *гудит* – акустический эффект, позволяющий пустоте стать семантически активной.

Итак, в анализируемом стихотворении образы, связанные со скручиванием, включаются в физическую структуру пейзажа. Здесь они являются динамическими знаками пространства, которые указывают, с одной стороны, на телесность образа пространства, с другой – корректирующими эту

пространственность посредством вывода ее к собственным пределам: стихийная разбросанность пейзажа (космоса) очерчивает вместе с тем его границы, за которыми – хаос, не-пространственность. Анализируемые образы обладают здесь негативной семантикой, так как связаны с болью, направлены на разрушение.

В стихотворении «Яры, увалы, ширь полей...» (1910) разрабатывается мотив повторения, и здесь можно говорить о различном характере повторений. В основе текста – весенний пейзаж, с одной стороны, а с другой – лирический субъект, созерцающий его. На уровне природного пейзажа повторяемость годичного цикла связана с необходимостью воспроизводства и поддержания жизни в природе, за этот цикл происходят определенные процессы обновления природного материала. Природа воспроизводит подобное, но не то же самое.

На уровне субъектной организации текста обнаруживаются два уровня смыслов. Первый смысловой поток соотносится с природным ландшафтом и принадлежит Другому, второй уровень смыслов принадлежит лирическому субъекту: «Яры, увалы, ширь полей... / К излогам гор душа влекома... / Всё так печально, так знакомо...» [Волошин, 2003, Т.1, с. 158]. Если рассматривать проблему повторения в связи с лирическим субъектом, то в данном случае можно говорить о мотиве вечного возвращения, так как повторение здесь реализуется через мотив памяти: «так знакомо». Сознание не способно порождать физические объекты, как это организовано в природе, поэтому память использует один и тот же ресурс, она может видоизменять, корректировать, искажать воспоминание, порождать ложные воспоминания, таким образом, идея вечного возвращения может возникать только в связи с лирическим субъектом.

Сопряжение лирического субъекта и места происходит в ментальной плоскости: «душа влекома». Оценочные смыслы возникают в сознании субъекта: «печально», «знакомо». Образ пространства выстраивается как название (через запятую) видимых деталей пейзажа в последовательности от

близкого к далекому. Весенний пейзаж не укладывается в традиционное понимание весны, полноводной и плодородной:

Сухие прутья тополей,  
 Из камней низкая ограда,  
 Быльем поросшая межа,  
 Нагие лозы винограда  
 На темных глыбах плантажа,  
 Лучи дождя и крики птичьи,  
 И воды тусклые вдали,  
 И это горькое величье  
 Весенней вспаханной земли... [Волошин, 2003, Т.1, с. 158].

Цитируемый отрывок воссоздает образ голой земли, опустошенной (путья, камни, былье), ослабевшей, обезвоженной («сухие прутья тополей», «воды тусклые вдали»). Пейзаж собирается из мотивов сухого, каменного, запустения, наготы, бесцветности, горечи. Горький вкус – постоянный атрибут киммерийского пейзажа. Необходимо отметить отсутствие цвета, света и источников света, таким образом, бесцветность и недостаточная освещенность рождает образ холодной и сырой земли в обезвоженном пространстве. Волошин использует световой элемент «лучи» в атрибутировании дождя, при том, что дождь так и не достигнет земли и остается в воздухе холодным металлом. Металлический (острый) оттенок приобретает единственный в тексте акустический элемент «крики птичьи», который прорывает немоту (беззвучность) пространства. В последних двух стихах обнажаются образ времени и факт присутствия человека. Вспаханная земля, с одной стороны, тот темпоральный образ, который сводит в себе разные временные модусы: на уровне языка – это завершившийся к настоящему моменту процесс; на уровне смысла – вспаханная земля предназначена для будущего посева, получается, что данный образ обращен в будущее; на уровне события стихотворения, которое разворачивается в настоящем времени, это бездействующий образ. Пассивность вспаханной земли длит момент в настоящем, это некоторая

длящаяся пауза, земля, схваченная в момент *между* вмешательствами человека в жизнь земли.

Образ «вспаханной земли» в связи с этим обладает коннотациями *боли* от нарушения ее телесной целостности. Поэтому скудость, неплодородность почвы – способ выживания, способ оградить себя от окультуривания, от возделывания, способ быть независимой от человека. Поскольку земля в поэтике Волошина соотносится с женским аспектом (с ней связаны мотивы оплодотворения, и (нереализованного) плодородия – даже в рамках анализируемого цикла), то концепт «горькое величье» можно интерпретировать в связи со смыслами вдовства (мотивы опустошенности), монашества (аскетичность образа земли) и даже брака поневоле (вспахивание как насилие над телом земли). Тогда человек, который остается вне поля зрения лирического субъекта, понимается как (враждебный) мужской аспект. Физика процесса вспахивания также подразумевает переворачивание, что напоминает нам о тех же процессах вихрения, закручивания, свертывания, какие наблюдаются в данном цикле.

В следующем стихотворении «Солнце! Твой родник...» (1910) получает развитие тема возделывания земли и расцвета жизни, тема разворачивается в иной модальности: обезвоженный и холодный образ пространства («земные могилы») здесь уравнивается витальностью образа солнца.

Стихотворение создано в традиции орфического гимна, поэтому в данном тексте очевидны вертикальные пространственные отношения, основанные на противопоставлении солнца как витального образа и земли, которая осмысляется в парадигме темного и безжизненного, нужды и вопрошания: «темные жилы», «земные могилы», «из земли / руки черные простерты», «воды снежные стекли», «тали в поле ветром стерты». Солнце – божество и источник жизни: «Солнце! Твой родник / В недрах бьет по темным жилам...» [Волошин, 2003, Т.1, с. 159]. В образе солнца совмещаются световые и водные коннотации, при этом преодолена огненная природа образа.

Солнце и земля персонифицируются, приобретая телесные элементы в соответствии с ритуальной функцией. Так, жест простираания рук логичен для образа земли, и земля вся становится руками, в то время как солнце редуцировано до глаза, который обладает активной волей:

Солнце! *Прикажи*

Виться лозам винограда,

Завязь почек развяжи

*Властью пристального взгляда!* [Волошин, 2003, Т.1, с. 159].

С побуждением земли к жизни солнцем связаны мотивы вития и в образе пространства обнаруживается структура спирального узора: «*виться* (лозам винограда)», «*завязь ... развяжи*». Употребление противоположных по значению приставок в однокоренных словах (завязывать / развязывать) обнаруживает игровые функции внутри отношений солнца и земли – солнце должно развязать то, что завязано.

Вторая строфа стихотворения обнажает дпящееся настоящее время. Как и в предыдущем тексте, здесь схвачено пространство *между* сегментами времени, что позволяет усугубить состояния ожидания и жажды. Стоит еще раз обратить внимание на обезвоженность земли: «Воды снежные стекли» [Волошин, 2003, Т.1, с. 159], так как жидкостный фактор конституирует образ солнца. Вопросание *развязать завязь* почек равняется просьбе продолжить естественный ход времени. Образ солнца в пространстве стихотворения мотивирован как пространственно, так и темпорально.

С точки зрения пересечения пространственных и временных знаков интересно стихотворение «Облака клубятся в безднах зеленых...» (1910), поскольку в указанном тексте создан становящийся образ пространства («расцветает утро»). В одних и тех же ландшафтных формах мерцают то пространство, то время:

Облака клубятся в безднах зеленых

Лучезарных пустынь восхода,

И сбегает тени с гор обнаженных

Цвета роз и меда [Волошин, 2003, Т.1, с. 161].

В данной строфе границы пейзажа стремятся к бесконечному: *бездна* открывает глубину пространства, *пустыня* (в сочетании с временным образом восхода) указывает на событие сотворения нового с чистого листа. В перекрещивании смыслов в сочетании «бездны пустыни» разворачивается масштабность пространства, необъятность, необозримость. Отметим, что пейзаж начинается с облаков, которые обрамляют пространство, частично перекрывая бездну. По мере погружения в пейзаж пространство детализируется, появляются горы, а на них – тени от облаков. Первая строфа – игра света, цвета и теней. Здесь первостепенен не столько ландшафт, сколько колорит. Волошин использует оттеночные эпитеты в цветовом атрибутировании: изумрудный оттенок зеленого появляется из прозрачной зелени воздушной бездны. Изумруд сообщает тактильную и акустическую информацию пространству. Цвета «роз и меда» обладают лишь косвенной цветовой семантикой, зато обладают выраженными обонятельными и вкусовыми характеристиками. Таким образом, Волошин смешивает планы содержания и выражения разнородных элементов мира, в связи с чем атрибуты пространства наделяются не свойственными им характеристиками, отсюда и специфический характер метафор и эпитетов.

Важно в этой связи обозначить смысл образа облаков, которые создают уникальное пространство благодаря необязательности их присутствия в пейзаже. Эта ситуационность обнажает мерцание и игру форм, света и цвета. Благодаря данному образу создается дополнительный временной поток. Первый связан с непреложными законами природы: солнце всегда появляется на востоке через равные промежутки времени. Это образ медленного времени. Солнце в тексте опосредовано и не проявляется прямо. Облака же, являясь необязательным атрибутом пейзажа, проживают время быстрее, при этом не обладают устойчивой формой. Функция облаков здесь – преломлять свет солнца, следовательно, преломлять ход времени, отсюда – мотивы мерцания и

искрения, искривляющие равномерность временного потока и пространственного образа.

Важно обратить внимание на характер процесса: облака *клубятся*, это барочный образ, утяжеляющий кажущуюся легкость пространства. Это вихревое, шарообразное движение, полнотелое, можно предположить, что от облаков исходят тени, хотя не это становится предметом художественного внимания: «И сбегает тени с гор обнаженных...». Тени, которые легли на горы, другого происхождения – это ночные тени, которые сами по себе являются элементом «медленного» времени, примечательно следующее: соседство в смысловом потоке телесного образа *облаков*, и образа *обнаженных* гор, рождает эффект смыслового рефлекса: *горы* перенимают у *облаков* телесные коннотации, поэтому *нагота гор* в подобной логике должна обладать той же барочной тяжеловесностью. При этом *тени*, которые *сбегают* с гор, ускоряют, искривляют временной поток благодаря семантике самого глагола. «Зеленая бездна» так же является объемным образом, однако, это объем пустот.

Коричнево-розовые оттенки уступают пыльной бело-синей цветовой гамме второй строфы:

И звенит и блещет белый стеклярус

    За Киик-Атламой костистой,

Плещет в синем ветре дымчатый парус,

    Млеет след струистый,

    Отливают волны розовым гляncем,

Влажные выгибая гребни,

    Индевеет берег солью и сланцем,

И алеют щебни. [Волошин, 2003, Т.1, с. 161].

Мерцание и искрение во второй строфе достигаются с помощью отражения и преломления света в формах ландшафта – на уровне образности, а также на уровне звукописи – через частое использование мягких свистящих

и шипящих, что придает смысловому потоку мерцание. Подобным образом дробится и разбивается на осколки солнечный свет.

Свет – явление, воспринимаемое визуально, зрительно, наделяется акустическим аспектом («звенит»), обостряя зрительное впечатление, а через детали пейзажа, в которых он отражается, свет становится острым, режущим: «стеклярус», «костистой», «индевет», при этом образ не теряет своей текучести и акустичности: «плещет», «струистый». Цветовая гамма стихотворения колеблется в пределах теплых оттенков розового и коричневого, холодных – белого и (дымчатого) синего – к холодным алому и лиловому. Волошин здесь не использует чистые цвета, а лишь оттенки, что подчеркивает нестабильность состояния мира, текучесть времени. Физика солнечного света (преломление луча, разбиение луча на спектр, прерывания потока света) может пониматься как физика времени. Время преломляется, отражается, искривляется, оттеняется, на короткий момент ослабевает.

В третьей строфе заметен переход от воздушного («синий ветер») и светового аспекта («блещет») образа к жидкостному и твердому. Меняется агрегатное состояние форм пространства, но свет продолжает преломляться в них: «Отливают волны розовым глянцем, / Влажные выгибая гребни...». В данном образе передана текучесть форм, и их цветовая деталь, и преломление света, тогда как второй аспект образа телесен, утяжелен звукописью (точнее – фонетикой), в этом месте можно отметить ретардацию, наслаждение формы самой собой: *влажные* (утяжеление) *выгибая* (оперирование формой) *гребни* (волна, гребень – своего рода складка на плоскости воды, поэтому уместно говорить о телесном начале), кроме того, данный образ является эквивалентным клубящимся облакам из первой строфы, так что можно и здесь отметить барочный принцип в моделировании форм, с другой стороны, отмечаем ту же шарообразность, закругленность и то же «витие» форм. Соседний образ индевеющего берега солью и сланцем демонстрирует, как отвердевают и снова заостряются формы ландшафта. Так, обнажается

неоднородность и разнообразность ландшафтного строя в киммерийском пространстве.

Благодаря подобному контексту уплотняется, заполняется вертикальное пространство: от больших объемов (пустых, прозрачных) воздушных масс – к воздуху, который потерял свою прозрачность благодаря насыщенности светами:

Скрыты горы синью пятен и линий –  
 Переливами перламутра.  
 Точно кисть лиловых бледных глициний,  
 Расцветает утро [Волошин, 2003, Т.1, с. 161].

Так как свет может преломляться только при взаимодействии с объектами физического мира, воздух, который окрашивается в перламутровый, должен обрести плотность, достаточную, чтобы препятствовать обозреванию дали («скрыты горы»). Подобное пространство становится труднопроходимым для света, следовательно, и время, прорываясь сквозь формы ландшафта, замедляется, уплотняется, накапливается, делается осязаемым, становится телесным. О подобной метаморфозе говорит переход в последней строфе от светового атрибутирования («переливы перламутра») к цветовому («кисть лиловых бледных глициний», «расцветает утро»).

Цветность пространства усугубляется благодаря вегетативному образу. Так как кисти глициний – это соцветия с множеством цветков, то лиловый (бледный) цвет читается как насыщенный, это сложный цвет, не такой яркий, как, например, красный или оранжевый цвета. Глициния – вьющееся растение. Принцип вития, или кругового движения, в структуре образа утра, заложенный в вегетативном компоненте, дает основание к восприятию времени как феномена физического мира. Временной сегмент «расцветает утро» растягивается, видоизменяется подобно всякому предмету физической действительности. Использование вьющегося, закругляющегося, клубящегося компонента в структуре образа ландшафта в данном тексте, участвующего в моделировании временного потока, предполагает не только деформацию

времени, но также его зацикливание, поэтому событие в тексте *длится*. На это указывают и глаголы: «алеет», «индевет», «клубится», «млеет», «расцветает» и другие, которые указывают на состояние ландшафта в текущий момент времени.

Итак, в анализируемом стихотворении с помощью постепенного наращивания и уплотнения форм время становится пространствоподобным.

Образ бури в стихотворении «Над синевой зубчатых чащ...» (1913) построен на дионисийских мотивах хаоса, жажды, хмельного гулянья, переходящих в страх и ужас. Мир дан в «превосходной степени», в экстремальном своем состоянии. Элементы пейзажа смешиваются между собой, сплетаются в клубок, таким образом, создается монолитный образ пространства, который получает продолжение в нерасчлененной форме стихотворения:

...Июньских ливней темный плащ  
 Клубится дымными столбами.  
 Веселым дождевым вином,  
 Водами мутными, как сусло,  
 И пенно-илистым руном  
 Вскипают жаждущие русла... [Волошин, 2003, Т.1, с. 162].

Образ мира передан в движении, которое достигается путем пересечения в пространстве множества векторов. Здесь принципиально не просто перекрещивание вертикали и горизонтали, и не то обстоятельство, что принадлежащее горизонтали переходит в вертикальную плоскость, и наоборот, важно стихийное преломление векторов движения элементов мира – на их брожение, беспорядочное сгущение, уплотнение, рассеивание, вследствие чего обнаруживается неоднородность структуры пространства. Учитывая одновременность всех процессов, стоит отметить свойство их интерферентности. Визуальная метафора «ливней *темный плащ*» – следствие сгущения плотности воды, и внутри этого концентрированного образа в следующем стихе обнаруживается движение, так вода стала плотной, тяжелой;

«водами мутными, как сусло» – обнаруживается смешивание элементов воды и земли; и «пенно-илистым руном» – совмещение воздуха, воды и земли. «Вскипают жаждающие русла» – следствие резкого заполнения пустующего пространства (*жаждущие русла*), в каком-то роде это создает ощущение давления: сравним, русла не «кипят», а «вскипают».

Таким образом, пространство передано в том состоянии, когда все в нем не на своих местах, вследствие такого положения, невозможна устойчивость мира. Как и в некоторых предыдущих стихотворениях, здесь схвачено пространство как мгновение, способное длиться столько времени, сколько требуется для восприятия текста, иными словами, состояние пространства манипулирует образом времени.

Колорит первой части стихотворения, искрящий, бурлящий, радостный, пирующий, предвкушающий и затем – вкушающий, перерастает в пресыщение от изобилия, порождающее экстатический хаос. «Вскипают жаждающие русла» -- пороговый компонент, отделяющий первое состояние от второго, посредством сопряжения в одном стихе состояния жажды и насыщения («вскипают»).

Образ природы в стихотворении строится как исследование ее пределов. Отсюда образ кричащей Гамадриады, который подразумевает предельное напряжение в состоянии природы:

Дождь, вихрь и град – сечет, бьет, льет

И треплет космы винограда,

И рвется под бичами вод

Кричащая Гамадриада... [Волошин, 2003, Т.1, с. 162].

Сплетение, спутывание компонентов пейзажа достигается с помощью приема симультанности, здесь важна не столько одновременность, сколько неразличение границ как самих микрообразов (дождь, вихрь, град), так и их предикатов (сечет, бьет, льет и треплет). Так достигается сгущение плотности пространства, пробраться сквозь которое не представляется возможным (здесь имеются в виду в первую очередь возможности глаза и взгляда, так как

очевидна пространственная дистанция между наблюдающим субъектом и событием; только дальним взором можно воспринять, например, «ливень» как «темный плащ»). Образ кричащей Гамадриады усиливает напряжение предчувствия катастрофы и метафорически отражает состояние природы. Гамадриада – нимфа, обитающая в дереве, рождающаяся и умирающая вместе с ним. Если дерево срубали, нимфа погибала. Таким образом, Гамадриада воплощает в себе коннотации уязвимости и обнаженности перед стихией, поэтому она рвется под бичами вод, она кричит, и так как бич – в частности, инструмент телесного наказания, то кричит Гамадриада от боли, страха, ужаса. Она рвется, силясь освободиться от оков, которыми, по сути, является ее тело. Субъект, наблюдающий событие, остается эмоционально нейтральным, спектр страстей переживается природой внутри нее самой.

В анализируемом тексте наблюдается зооморфизация и антропоморфизация растений: маслины, которые «в испуге бьют крылом, как птицы» и виноград, космы которого треплет вихрь. Данные приемы иллюстрируют способы, которыми природа эмоционально проживает процессы, происходящие внутри нее. В этом смысле совокупность погодных условий, параметров климата и характера ландшафта могут быть поняты как «психология места». Естественно, когда разговор касается эмоциональной нейтральности субъекта, речь идет о кажущейся нейтральности, эта беспристрастность субъекта – элемент конструируемого образа мира.

Стоит рассмотреть образ винограда и виноградников в соотношении с мотивами вина («веселым дождевым вином»). Виноградники, лозы винограда – элемент реального коктебельского ландшафта, который проникает в художественную действительность и не раз встречается в цикле. Это один из малочисленных, окультуренных, возделанных человеком компонентов коктебельского мира (не считая Дома поэта), попадающих в поле зрения поэта Волошина. Если виноградники – такая же ландшафтная данность, как, например, Карадаг или «Иссыпанная корона», то образ (веселого дождевого) вина – эпизодический. В практическом аспекте виноград и вино связаны, так

как в процессе виноделия выступают как сырье и продукт, поэтому можно воспринимать образ виноградника как родительское начало. А дождевое вино как компонент метафоры в данном тексте никак не связан с виноградом. Более того, образы находятся по разные стороны: лозы винограда претерпевают испытание стихией, тогда как дождевое вино является частью самой стихии. Через введение формально родственных компонентов, смыслы которых размежевываются, обнаруживается мотив подмены или даже предательства.

Третий узловый компонент ландшафта – вал – это суммарный образ непогоды, вобравший ее мощь и стихийность. Композиция стихотворения строится по принципу аккумуляции, наращивания смыслов, подобно возрастанию силы водного потока:

И пресных вод в песке морском

Встал дыбом вал, ярясь и споря,

И желтым ширится пятном

В прозрачной прозелени моря [Волошин, 2003, Т.1, с. 162].

Финал стихотворения – кульминация и стремительная развязка лирического сюжета, затухание бури. Вал, или волна, как кульминационный образ, порождение стихии: «*Встал дыбом вал, ярясь и споря*» – затихает, поглощенный, растворенный в еще более мощном образе моря.

Стоит рассмотреть характер образа волны пресных дождевых вод, который «желтым ширится пятном» как чужеродного элемента в образе мира: наблюдается *активная* антитетичность характеристик дождевого потока и морской воды как грязного, мутного, бурного, песчаного (оттого желтого) и прозрачного (оттого кажущегося чистым и статичным), прозелень – сложный оттенок, это цвет процессуальный, проявляющийся со временем; цвет, требующий времени, чтобы его воспринять. Таким образом, «прозрачная прозелень моря» содержит в себе медитативные, созерцательные смыслы (со стороны субъекта восприятия), которые образу моря придают беспристрастность, безразличность к событию на суше. Время, которое проживает море, таким образом, протекает медленнее, чем время на суше, в

связи с этим развязка лирического события получает большую стремительность, благодаря этому очевидна разница темпов жизни. Буря сходит на нет не столько потому, что макрообраз поглощает микрообраз (дождевой поток оказывается впитанным телом моря), сколько потому, что замедляется время последнего, вплоть до полной остановки: «желтым ширится пятном» вал, который только что *ярился* и *спорил*, вал, который был трижды вертикальным: встал дыбом, ярьсь, споря. Подобная безучастность образа моря по отношению к лирическому событию делает морскую стихию автономной, береговая линия – граница между хаосом и космосом.

В стихотворении «Сквозь облак тяжелые свитки» (1919), проанализированном ранее, обнаруживаются такие элементы-узоры, как «свитки облаков» – образ, открывающий стихотворение, разворачивающий образ мира в реальном времени, с другой стороны, свиток предполагает нечто свернутое, и этим свернутым открывается текст. Замыкает стихотворение, напротив, образ разворачивающийся: «развертывается прибор».

По-иному работают образы-украшения в стихотворении «Опять бреду я босоногий...» (1919). Художественный мир строится на контрастном совмещении параметров пространства:

Опять бреду я босоногий,  
 По ветру лоснится ковыль.  
 Что может быть нежней, чем пыль  
 Степной, разъезженной дороги? [Волошин, 2003, Т.1, с. 164].

В образ мира встраивается лирический субъект, опосредованный телесными знаками. Это важное обстоятельство, поскольку о нем заявляется в первом стихе первой строфы. В последней строфе (третьей) появляется еще один телесный знак субъекта – пальцы: «Соленый ветер в пальцах вьется...» [Волошин, 2003, Т.1, с. 164].

Образ босых ног, и весь спектр ощущений концентрируется в контакте этой части тела с землей ([нежная] пыль степной дороги)<sup>30</sup>.

В образе босых ног в контексте данного стихотворения важны две вещи: тактильность (босые, без обуви, ноги) и пешее передвижение по пространству. Кожа, источник тактильной информации об окружающем мире, является органом касания человеческого тела со средой. Одежда, обувь, защищая тело, препятствуют касанию, или же опосредует его. В этом смысле та область тела, которая не защищена одеждой, становится в большей мере посредником между субъектом и средой, в которой он существует. Открывание тела навстречу Другому (здесь – пространству) является способом вчувствования лирического субъекта в мир, и пространство ему «отвечает»: дорожная пыль вызывает приятные ощущения в теле лирического субъекта: «Что может быть нежней, чем пыль / Степной, разъезженной дороги?» [Волошин, 2003, Т.1, с. 164].

Кроме того, открывание незащищенного тела (кожного покрова) Другому (пространству) является свидетельством доверия субъекта земле, ощущения безопасности, заботы друг о друге. Можно заключить, что и произведенные от данного касания пространственные образы в первой строфе приобретают эти же качества нежности и мягкости: ковыль (лоснится), степная дорога. Иными словами, телесные ощущения субъекта обуславливают образ воспринимаемого им пространства.

В третьей строфе образ пальцев (не рук, не ладоней) появляется как то, до чего касается Другой. В первой строфе инициатором касания выступал субъект («я» в именительном падеже), теперь оно иницировано извне к субъекту («ветер» в именительном падеже). Пальцы рук – один из самых

---

<sup>30</sup> Лирический субъект редко получает телесное воплощение в киммерийских текстах Волошина, а включение целого (целостного) тела – вовсе не свойственно его поэтике. В данном контексте можно говорить о метонимии как поэтическом приеме разработки человеческой телесности. Здесь стоит обратить внимание на ту часть тела, которая становится предметом лирического изображения: включение образа босых ног для эстетики Волошина не характерно, наиболее частотны для его текстов включения образов рук – ритуализация телесного поведения, жестовость; глаз (точнее, одного глаза) – утверждение зрения как доминантного чувства в восприятии мира.

тактильно активных органов тела, наряду с кожей в целом, участвующих в «ощупывании» мира (гаптическая функция). В тексте именно эта часть тела остается неподвижной в момент касания с Другим. Пальцы оказываются принципиально важным телесным знаком, с ними связан характер действия, которое выполняет ветер: «вьется», обвивая каждый палец, заполняя пустоты *между* пальцами. Именно в пространстве между пальцев, в этой уязвимой области, куда может проникнуть *пустота*, как инвариант *хаоса*, могущая пробить брешь в целостности мира, утверждается плотность, состоятельность пространства, и одновременно позиционируется область Другого, который присутствует всюду, где физически отсутствует лирический субъект<sup>31</sup>.

Пеший темп движения по земле, следствие непосредственного телесного обживания, «медленного» обозревания места (усугубленного образом босых ног), в совокупности с образом дороги формирует *тип хронотопа*. Читатель продолжает наблюдать время и пространство в состоянии длящейся паузы, на что, во-первых, указывает образ дороги, поскольку дорога создается человеком и для человека, это некий культурный факт (как и виноградники), но лирический субъект – единственный образ человека в киммерийских текстах. Пешее движение – согласование, сообразование себя и темпа своей жизни с временем и образом жизни места – еще одно свидетельство гармоничной «встроенности» субъекта в пространство.

Пространство Другого наполнено визуальными ландшафтными образами, тактильными и кинестетическими, а также запахами и вкусовыми характеристиками, которые в третьей строфе переходят в ценностно-эмоциональный аспект.

Лоснящийся ковыль, приводимый в движение ветром, хотя и не вписывается в парадигму завитков, вихреный, все же является элементом-

---

<sup>31</sup> Один из законов классической живописи предполагает устранение всякой незаполненной цветом области на холсте, поскольку присутствие таковых обнажает то, *как* сделано произведение и не дает проникнуть зрителю в художественный мир (мы имеем в виду те случаи, когда данный прием не возведен в эстетическую систему). Это же обнажает имманентную встроенность лирического субъекта в ландшафт посредством тела и отсутствие всякого рода зияний, зазоров между пространством и его жильцом.

узором, поскольку представляет собой рябь на горизонтальной плоскости и выполняет функцию волнообразного, стихийного искривления текстуры. Ветер, выющийся в пальцах, также может быть прочитан как образ-узор.

Нужно отметить также *внутреннюю антитетичность ландшафта* как перманентное свойство киммерийских текстов. Если в первой строфе переkreщиваются образ дороги (и идущий по ней путник) как вертикальная поперечная линия по отношению к горизонтальному образу ковыльной степи, то во второй строфе переkreщиваются близь и даль, вертикаль и горизонталь; резкость текстур сочетается с нечеткостью линий:

На бурый стелется ковер

Полдневный пламень, сух и ясен,

Хрусталь предгорий так прекрасен,

Так бледны дали серых гор [Волошин, 2003, Т.1, с. 164].

Масштабирование пространства как панорамы создается переkreщиванием приближенных и отдаленных деталей, что создает такой образ пространства, в центре которого находится телесно опосредованный, вещественно зафиксированный лирический субъект. Переkreщивание ландшафтных элементов достигается через наложение на горизонталь вертикалей и диагоналей. Семантически метафора «бурый ковер» связана с горизонталью и включает в себе поверхность земли в широком охвате, это означает и положение лирического субъекта: он должен находиться на возвышении, чтобы панорамно обзреть местность.

На «бурый ковер» накладывается диагональ: «стелется», а «полдневный пламень» ассоциируется с ниспадающей вертикалью, поскольку «полдень» соотносится с источником естественного света – солнцем, свет которого не встречает препятствий: «сух и ясен». «Пламень», с одной стороны, является компонентом метафоры полуденного зноя, с другой стороны, отвечает теплой цветовой палитре: бурый – желтый – рыжий. Соседний образ предгорий и гор дан в холодной палитре (прозрачный, бледный, серый), что формирует цветовой контраст. Более того, «хрусталь» как оптическая метафора в

структуре образа предгорий, отражая полуденный солнечный свет, разбивает его на множество лучей, что создает эффект мерцания, и тогда можно говорить об усилении эффекта перекрещивания векторов. Помимо того, что «хрусталь» наиболее всего соотносится с преломлением и отражением солнечного света, данный концепт обладает качествами резкости и структурности. Поэтому четкий, огранный образ «хрусталь предгорий» контрастирует с *бледностью* *далей* «серых гор», образа, лишённого структурности и резкости.

Соленый ветер в пальцах вьется...

Ах, жажду счастья, хмель отрав

Не утолит ни горечь трав,

Ни соль овечьего колодца... [Волошин, 2003, Т.1, с. 164].

Итак, в третьей строфе осуществляется перевод географического пейзажа в область аксиологическую, поэтому образ дороги может пониматься как метафора жизненного пути, при этом символическими становятся образы и босоногости как уязвимости перед жизнью, одновременно открытости ей, и панорама местности как масштабирование пространства жизни.

В анализируемом фрагменте дважды повторяется соленый вкус (соленый ветер, соль овечьего колодца), горький вкус (горечь трав) зарифмован с «хмелем отрав», то есть с тем, что несъедобно. И горький, и соленый вкусы антонимичны сладкому, и здесь оба они могут быть поняты как синонимы. Необходимо отметить также мотивы жажды и питья: жажда счастья, хмель отрав, которые должны, но не могут утолиться горечью и солью. В контексте христианской аскетики это прочитывается не как утоление, а как искупление. При включении в текст мотива телесности, связанного с образом лирического субъекта, страдание концентрируется не в области плоти (плоть здесь как раз гармонична и сообразна образу места), а в области души, поэтому мотив укрощения, усмирения здесь разрабатывается в контексте души: усмирить душу солью и горечью, принять аскезу ментальную, интеллектуальную, психоэмоциональную.

Овечий колодец – скорее всего, элемент киммерийской топографии, также его называли Овечий источник, или бухта Провато. Данный объект находится на пути между Коктебелем и Феодосией. Образ пути в стихотворении в действительности может быть связан с дорогой из Коктебеля в Феодосию. Учитывая склонность Волошина к эстетизации быта и обыденного, можно заключить, что походы и прогулки Волошина из Коктебеля в Феодосию (и обратно) перешли из области обыденной в область эстетическую, были сакрализованы и включены в структуру киммерийского текста.

Следующее стихотворение цикла «Твоей тоской душа томима...» (1912) продолжает тему пути, сохраняется хронотоп дороги. В стихотворении содержатся географические знаки эмпирической действительности (Черное море – через эпитет «черноморских», Азов, Керчь), которые в художественном тексте фигурируют не как знаки ландшафта географического, а как элементы культурного ландшафта (поскольку, указанные географические образы уже до Волошина получили свой круг значений и культурных ассоциаций). Таким образом, «земля утерянных богов» обретает конкретные географические координаты, это важно также и в связи с образом лирического субъекта и его ракурсом обозревания мира. Пространство стихотворения густо заполнено и заселено. Здесь обнаруживаем те же образы-элементы, которые Волошин использует для заполнения пустот. Художественный мир открывается личностным взаимодействием «я» субъекта («душа томима») и «земли» как Другого («твоей тоской»):

Твоей тоской душа томима,

Земля утерянных богов!

Дул свежий ветр... Мы плыли мимо

Однообразных берегов [Волошин, 2003, Т.1, с. 165].

Помимо совмещения личностных аспектов в тексте заявляется также антиномия прошлого как навсегда утраченного и настоящего как неминуемой данности. В этом смысле, «дул свежий ветр» является знаком неизбежных

перемен, знаком времени. Следовательно, образ ветра и здесь связан с временем в его пространственном аспекте. Хронотоп пути реализуется уже в событии плавания: «Мы плыли мимо / однообразных берегов», в то же время можно определить темп движения по пространству. Эпитет «однообразные» замедляют скорость движения субъекта внутри ландшафта, следовательно, темп перемещения по пространству в анализируемом тексте можно соотнести с пешим ходом субъекта в предыдущем тексте. Однако, здесь лирический субъект не касается земли и удален от нее. Герой находится в широком горизонтальном, плоском водном пространстве, которое окаймлено землей: «Мы плыли мимо / Однообразных берегов». Он обозревает землю с неестественного ракурса. Однообразие ландшафта подкрепляется тянущим, вяжущим чувством тоски, которое усугубляется беспристрастным ходом времени: «Дул свежий ветр...». Монотонность движения реализуется также на уровне синтаксиса и интонации.

Первая строфа состоит из трех предложений и является относительно динамичной. Вторая – вмещает в себя одно предложение и часть следующего, которое распространится на все последующие строфы. Синтаксическая структура стихотворения дублирует растягивающееся и потому замедляющееся время. Количество языковых знаков в одном предложении увеличивается, следовательно, временной сегмент должен стать гораздо более емким, здесь это достигается с помощью ретардации. Неоднородность синтаксической структуры поэтического текста дублирует неоднородность пространства. Что касается образа мира, то во второй строфе уточняется плотность пространства, и та область, которая в первой строфе была занята только ветром, начинает заполняться образами чаек, тучами, сюда же стоит отнести и образ лирического героя, созерцателя:

Ныряли чайки в хлябь морскую,

Клубились тучи. Я смотрел,

Как солнце мечет в зыбь стальную

Алмазные потоки стрел, ... [Волошин, 2003, Т.1, с. 165].

Необходимо отметить последовательность, в которой располагаются образы: сначала чайки (над горизонтальной поверхностью), выше – тучи и только затем следует образ лирического героя, который собирает все компоненты видимого мира (а также невидимого) в единой точке: «я смотрел». Лирический герой телесно статичен, если нельзя сказать о статуарности, и его тело редуцировано, он весь – неморгающий глаз.

Кроме того, художественный мир, благодаря такой последовательности образов, стремится к инверсии, обратной перспективе, поскольку субъект созерцания закрывает собой цепочку видимых образов, так, что видимое предшествует видящему. Глаз стягивает пространство в себе. Метатеза образов – жилец вне земли – во-первых, дает основание к обмену свойствами видимого и видящего. Если в предыдущем поэтическом тексте герой *шел*, а пространство оставалось неподвижным, то в данном тексте создается иллюзия обратного процесса: пространство движется, обтекая лирического героя, который, в свою очередь остается неподвижным, подобно любому из объектов ландшафта. Во-вторых, благодаря метатезе вводится вторая точка зрения: Другой (земля) созерцает «меня» (жильца). Текстовый элемент «Я смотрел» является амбивалентным в плане продуцирования пространственных перспектив, поэтому последующий видимый материал располагается в прямой перспективе, привычным образом отдаляясь, подобно волнам, распространяясь вдаль от взора лирического субъекта. Иными словами, происходит стягивание пространства и смыслов в одной точке, коей является лирический субъект, при этом до введения в текст элемента «я смотрел» точка зрения может принадлежать любому из двух субъектов, или сразу двум. Далее остается один видящий субъект, «я», который и является транслятором художественного мира.

*Образ Киммерии у Волошина дан целостно, но антиномичен по структуре*, в нем один компонент антиномии уравновешивается другим. Так, чайки в анализируемом тексте компенсируют образ морской бездны. Образы птиц, а особенно чаек, не свойственны поэтике Волошина и мифологии

Киммерии. Птицы проникают в художественный мир чаще всего из эмпирической действительности.

Образ бездны, напротив, во многих инвариантах фигурирует в поэзии Волошина, поэтому взаимодействие образа кружащих чаек с бездной подчеркивает значимость первого. Не вдаваясь в символику образов чайки и чаек вообще, стоит отметить, однако, их беспорядочное курсирование по вертикали («ныряли чайки в хлябь морскую»), и обратить внимание на пограничность (маргинальность) образа чаек, которые «ныряют» в бездну, если понимать «хлябь» в данном значении; они заглядывают в *иное* бытие. Это образ, беспорядочно движущийся и суетливый, он граничит с абсолютной глубиной и покоем.

Образ чаек исполняется как кружащийся, вихрящийся. Продолжают этот узор тучи («клубились тучи»). Глагол «клубиться» связан с нагнетанием, уплотнением образа. Тучи и облака могут быть прочитаны как телесный, осязаемый элемент в поэтике Волошина. Недоступность туч для непосредственного касания наделяет зрение осязанием – глаз получает возможность *ощупывать* отдаленные предметы. Поэтому «клубящиеся тучи» можно воспринимать как барочный образ – одно из основных качеств поэтического дискурса Волошина, при этом подчеркнем здесь функцию украшения пространства.

Последующий поток образов вписан в рамки одной точки зрения, и здесь важно отобразить через видимое работу сознания и последовательность называния элементов обозреваемого мира, и первое, что видит лирический субъект – разворачивающийся поединок между солнцем и водой (или морской бездной), событие выдержано в рамках *оптической метафоры*, которая построена, в свою очередь, на контрастах, которые ложатся в основу не только противопоставления солнца и морской поверхности, но также проникают и в структуру образа. Так маскулинный, агрессивный образ солнца, атрибуты которого – металл оружия, острота, стрелы, ниспадающий вектор: «солнце мечет в зыбь морскую / Алмазные потоки стрел» совмещается с ювелирной,

мелкой игрой света (эпитет «алмазные»). Солнцу противодействует «стальная зыбь» – образ, подсказанный физикой преломления света. Зыбь на поверхности воды разбивает солнечный свет на мелкие отсветы, что в рамках метафоры поединка воспринимается как отражение атаки, а водная гладь облачена в металл. Разбиение света на поверхности воды рифмуется по смыслу с эпитетом «алмазные», оба компонента можно соотнести с мотивами неупорядоченного разбиения, преломления света, следовательно, отбор метафор можно мотивировать оптикой. Это еще раз утверждает доминанту глаза в моделировании образа мира в анализируемом художественном тексте. Водная поверхность в данном тексте может быть одновременно проницаемой («ныряли чайки») и непроницаемой («стальная зыбь», вода, облаченная в металлический доспех).

В последующих строфах продолжается нанизывание видимых образов пространства, этим усугубляются его плотность и узорчатость. Чем более тяжелым становится какой-либо элемент ландшафта, тем сильнее он «закручен»:

Как с черноморскою волной  
 Азова илистые воды  
 Упорно месит ветер крутой  
 И, вестник близкой непогоды,

Развертывает свитки туч,  
 Срывает пену, вихрит смерчи,  
 И дальних ливней темный луч  
 Повис над берегами Керчи [Волошин, 2003, Т.1, с. 165].

Так, например, в сочетании «илистые воды» вода утяжеляется примесью ила, снимается свойство прозрачности. Образ ветра приобрел эпитет «крутой», тогда как в первой строфе он был «свежим». Налицо механизм нагнетания. Предикат «месит» в предложении «упорно месит ветер крутой», во-первых, отражает высокую силу ветра («ветер крутой»), во-вторых, вязкость, плотность

образа воды («илистые воды»), в-третьих, указывает на интенсивность бурления, вихрения и закручивания структуры пространства в контексте других образов: волна, свитки туч, которые он *раз-вертывает*. Смысл преобразовывающего действия ветра, который здесь достиг некоторой силы, не просто в том, чтобы сильнее «скрутить» пространство, но в том, чтобы оказать противодействие, совершить действие, обратное естественному потоку движения мира. Поэтому «свитки туч» необходимо развернуть.

Ветер здесь оказывается компонентом, структурирующим образ мира, совершающим акт претворения, он запускает движение внутри пространства, обеспечивает процессы диффузии, сдвигает элементы мира с соответствующих им мест («срывает пену»). В контексте данного образа можно говорить о метатезе, которая реализуется в семантической редупликации, связанной с образом «луча». В первом случае речь идет о лучах солнечного *света*, во втором случае – о *темном* луче ливней.

Образ ветра в анализируемом тексте нарушает равновесие в мире, он из погоды делает *не-погоду* («вестник близкой непогоды», «вихрит смерчи»), тем самым удерживает мир в динамике. Но необходимо подчеркнуть неоднородность и непостоянство такой динамики. Сила ветра нивелируется, как только в поле зрения попадает широкое пространство, большие объемы пустот: «И дальних ливней темный луч / Повис над берегами Керчи». В финале стихотворения движение элементов образа пространства приостанавливается (глагол «повис»), поэтому динамичность нельзя считать константой художественного образа мира, как и ветер нельзя считать постоянным атрибутом ландшафта Киммерии. Границы текста закрываются в той точке события, где показан мир в неустойчивом состоянии, в предчувствии, которое эхом уходит в затекстовую бесконечность.

Следующее стихотворение цикла – «Заката алого заржавели лучи...» (1913) – наследует от предыдущего финальный образ-состояние «повисшего» покоя. Художественное событие здесь, при кажущейся статичности, состоит из едва уловимых колебаний структуры пространства:

Заката алого заржавели лучи  
 По склонам рыжих гор... и облачной галеры  
 Погасли паруса. Без края и без меры  
 Растет ночная тень. Остановись. Молчи.

Камень зноем дня во мраке горячи.  
 Луга полынные нагорий тускло-серы...  
 И низко над холмом дрожащий серп Венеры,  
 Как пламя воздухом колеблемой свечи... [Волошин, 2003, Т.1, с. 166]

В поэтике Волошина образы ночного, темного пространства не создаются сами по себе, они, как правило, чем-то мотивированы. Здесь появившийся во второй строфе «мрак» связан с образом заката и зеркально (в *пространстве текста*) дублирует в первой строфе образ «ночной тени». С другой стороны, недостаток освещения или полное его отсутствие у Волошина компенсируется наличием яркой световой точки или введением светового атрибута. Так во второй строфе написано: «Камень зноем дня во мраке горячи»; здесь «мрак» находится в близком соседстве с образом «дня» и разбивается об инерцию дневного света. Темнота дает возможность сфокусироваться на мелких световых деталях: «И низко над холмом дрожащий серп Венеры, / Как пламя воздухом колеблемой свечи...». Оптический образ сравнивается с другим оптическим образом, но важны в этой структуре не предметы, сколько их атрибуты, «дрожащий» и «воздухом колеблемый», которые указывают на неустойчивость таких источников света, однако благодаря им ночная темнота не становится абсолютной. Через использование точечных световых образов в затемненном пространстве обнажается ювелирная игра света.

Одним из принципов данного поэтического текста является семантическая редупликация. Стихотворение состоит из двух симметричных частей (двух катренов). Взгляд лирического субъекта описывает параболу, вершиной которой становится фраза «Остановись. Молчи», семантически, грамматически и синтаксически выбивающаяся из общего потока образов.

Текст открывается небесными (воздушными) образами: «закат», «лучи»; далее взгляд спускается по склонам гор к земле и снова завершается воздушными (небесными) образами, через подъем по нагорьям, по «холму» к небу: «серп Венеры». Следовательно, рифмуются и образы мира: «закат», «лучи» // серп Венеры; склоны гор // холм; по принципу контраста соотносятся последний стих первой строфы и первый стих второй строфы, образы в них представляют собой инверсию: ночная тень // (горячий) зной дня. Односоставные предложения «Остановись», «Молчи» в первой строфе дробят речевой поток подобно образам камней («каменья») во второй строфе. Для Волошина характерно переkreщивание сфер художественной образности и языка, так, языковая структура в его текстах получает функции художественного образа.

Лирический субъект обнаруживает себя и как образ, и как субъект речи в употреблении односоставных «Остановись. Молчи», здесь он сам тоже становится частью художественного мира. Камни в образном ряду также проявляются как частность образа пространства, поэтому можно говорить, что параболичность осуществляется и в последовательности, с какой переключается внимание смотрящего, от макрообраза к микрообразу – и обратно. В геометрическом центре стихотворения наблюдается дробление пространства на микрообразы, стягивание его в композиционном центре и расширение пространства по краям текста.

В структуре образа времени принцип симметрии и параболы не актуален, хотя в геометрическом центре стихотворения также заметна деформация временного потока. Естественное течение жизни мира прерывается в повелении «Остановись. Молчи.». На уровне значения эта фраза соответствует остановке движения, дыхания, голоса, однако не может быть остановлен временной поток, он может быть только замедлен. Если проанализируем глагольный ряд, то увидим, что в первой строфе присутствуют глаголы как совершенного вида, так и несовершенного, а также глаголы в разных наклонениях, где повеление может быть прочитано и как заклинание, обращение ко второму лицу. Во второй строфе нет глаголов, образ строится на

кратких прилагательных: «горячи», «тускло-серы»; а «серп Венеры» не соотнесен ни с каким действием. Здесь действительно происходит остановка времени, по крайней мере, на уровне языка. Мир дан не во времени, а в *состоянии*. На смену «течению» времени приходит «текучесть» пространственных форм, особенно это заметно в образе *дрожащего* «серпа Венеры», подкрепленного сравнением с *колеблемым воздухом* пламенем свечи. Рябь, неустойчивость обнажает процессы, происходящие в структуре мира.

Другая особенность времени связана с наложением временных потоков в структуре единого пространства. Так носителями памяти о дневном времени являются «каменья», которые «зноем дня во мраке горячи», таким образом, время суток становится проницаемым, в условиях подобной временной диффузии невозможно сегментировать временной поток (отделить день от вечера, вечер – от ночи), поскольку каждое событие проявляется еще некоторое время в формах видимого мира. Это еще один способ переkreщивания антиномий, столь характерный для поэтики Волошина: время ложится на пространство, его формы вбирают в себя время. Это реализуется и в том, как лучи солнца (наиболее часто встречающийся у Волошина опространствленный временной знак) *ложатся* на склоны гор, и в том, что камни вобрали в себя дневной зной. Цветопись первой строфы сменяется светописью во второй строфе. Таким образом, в отличие от предыдущих проанализированных нами текстов, в данном произведении функции украшения здесь реализуются через колебание, рябь, дрожь, но при этом, как и в большинстве других текстов, связано с визуальной образностью.

В следующем стихотворении «Ветер с неба клочья облак вытер...» (1917) цикла «Киммерийская весна» получают развитие два элемента художественного мира предыдущего стихотворения, связанные со световой структурой киммерийского пейзажа, – прежде всего, это вечернее или ночное время суток, которое открывает *другой, иной* аспект Киммерии; далее – образ Юпитера, который, наряду с образом Венеры из предыдущего текста,

обогащают карту небосвода Киммерии. Это важно отметить в связи с формированием целостной картографии и пространственной модели Киммерии у Волошина. В предыдущем тексте был выявлен ювелирный принцип в световой структуре пространства, в данном случае – Юпитер сравнивается с драгоценным камнем, с жемчужиной:

Ветер с неба клочья облак вытер,

Синим оком светит водоем,

Желтою жемчужиной Юпитер

Над седым возносится холмом [Волошин, 2003, Т.1, с. 167].

На первый взгляд, тень и световой элемент (Юпитер) здесь противопоставлены через цветопись: синий и желтый. Холодные оттенки в данной строфе доминируют и создают темную «оправу» для светового пятна, Юпитера – «желтой жемчужины», которая увенчивает сумеречное небо. К холодным элементам пейзажа относим: «ветер», «небо» (сумеречное), «кочья облаков», «синий», «водоем» – все они или связаны с водной стихией, или обладают холодными цветовыми атрибутами. Однако, эпитет «седой» в последнем стихе строфы связан с семантикой неокрашенности. В предыдущем стихотворении компоненты ландшафта были подцвечены (горы – оттенки *рыжего*, луга – *тускло-серы*), кроме холма, над которым в предыдущем тексте «дрожал» «серп Венеры». Здесь «холм», над которым «возносится» Юпитер, так же бесцветен и важен как формирующий линию горизонта элемент. Он не участвует в игре светов, не наделен здесь оптическими функциями, однако воспринимается как граница между цветовыми и световыми образами, а именно – водными и воздушными.

В данном тексте принципиальна функция «ветра», именно этот образ ставится первым в общем смысловом потоке и его роль – устранить зрительные помехи («кочья облак вытер»). «Небо» в подобном контексте воспринимается как плоскость или экран и лишен глубины. Образ ветра, который в предыдущих текстах заполнял пространственные пустоты и менял

стихии местами, здесь, напротив, упорядочивает пространство, подготавливая его к созерцанию предстоящего священнодействия.

«Водоем» сравнивается с глазом, такой процесс наблюдался в ранее проанализированных текстах только в связи с лирическим субъектом. Разница лишь в том, что последний выполнял функции глаза *поглощающего*, интерпретирующего видимое, тогда как «водоем» становится глазом *отражающим*, то есть отдающим свет: «синим оком светит водоем». Странное, на первый взгляд, и противоречивое сочетание создают «синее око» и глагол «светит». Традиционно свет в образе мира соотносится с теплыми и светлыми оттенками. Однако, «водоем» здесь – в первую очередь оптический образ, который способен отражать свет, более того, характер сравнения «синее око» говорит о целостности образа и, косвенно, о безветрии как состоянии художественного мира. Важна неодушевленность «ока», по крайней мере, оно не обладает волей, которая обуславливает способность выбирать объект созерцания, *глядеть*.

Иными словами, глаз «водоема» лишен взгляда, лишен век, он схватывает то, что перед ним, поэтому глагол «светит» означает подобный процесс безразличного захвата и отражения всего, что попадает в поле его видимости, это ретрансляция без интерпретации или какой бы то ни было рефлексии. Волей и рефлексией обладает лирический субъект, который, однако, физически редуцирован, он проявлен во *взгляде* на пространство. Зрителем может быть только тот, кто является субъектом осмысленного акта видения.

В первой строфе активен вертикальный восходящий вектор, во второй – наблюдается двунаправленность вертикальных пространственных отношений, что заложено в образе зеркальной поверхности воды, отражающей звездное небо:

Искры света – в диске наклоненном –

Спутники стремительно бегут...

А заливы в зеркале зеленом

Пламена созвездий берегут [Волошин, 2003, Т.1, с. 167].

Так как для геопэтики Волошина при собирании художественного образа ландшафта характерна подвижность свойств природного элемента, и земля может заключать в себе свойства огня, а вода может быть опосредована в *твердых* образах и служить вариантом камня или металла, то следует обратить внимание на то, как разрабатывается в процитированной строфе элемент огня. Его свойства распространяются на смежные образы: *искры* (света) – атрибут Юпитера как небесного тела, *пламена* (созвездий), которые отражаются в воде (заливы в зеркале зеленом). Так, имманентное огню свойство – жечь, греть – утрачивается, это холодный огонь, что усугубляется в уподоблении воды стеклу. Эпитет «зеленый» становится следствием оптического наложения светов первой строфы – синего и желтого, поэтому образ зеркала сообщает холодность поверхности морской воды. Несомненно то, что Юпитер – центральное и наиболее заметное глазу небесное тело, именно его спутники сравниваются с искрами, и от них распространяется огонь по небосводу.

И небо, и вода воспринимаются в данном тексте плоскоотно. Вода отражает небо, перенимая его свойства, поэтому «пламена созвездий» заключены в водной глубине. Эта глубина одновременно есть высота, таким образом, небо и вода здесь свободно инвертируются друг в друга, они представляют собой две сопоставленные бездны, а свойство плоскостности может быть связано с оформлением границ, подчеркивается таким образом их отдельность.

Фактором пространственных отношений, отстоящих друг от друга на большой дистанции элементов, служит оптика, в третьей строфе спектр пространственных параметров расширяется, возникает *близь, низ* и *душа* (или то, что *внутри*, как локация):

А вблизи струя звенит о камень,

А внизу полет звенит цикад,

И в душе гудит певучий пламень

В синеве сияющих лампад [Волошин, 2003, Т.1, с. 167].

Близкое лирическому субъекту пространство обретает звук, но лишается всякой визуальности. Акустический фактор составляет всякий элемент данного отрезка пространства и их предикаты: звенит – звенит – гудит; «струя», «камень», «полет цикад». Душа лирического героя опространствлена и является «узловой» локацией, к ней стягиваются пространственные векторы – верх, низ, даль, близь, а также накладываются друг на друга визуальность и акустика: цвет налагается на звук: «*И в душе гудит (звук) певучий (звук) пламень (образ огня) / В синеве (цветопроявление) сияющих лампад (образ огня)*». «Душа» здесь воспринимается как локация благодаря «огню», организованному особым способом: лексический оттенок («пламень») и ритуальность («сияющие лампы») – все это создает образ души как алтаря.

Имманентное огню свойство жечь или греть подменяется акустическими по семантике атрибутами «гудеть» и «певучий», и поэтому огонь здесь становится важен как источник света, а в контексте образа души-алтаря – света духовного, следовательно, миметический характер образа пространства уводится в семиотическую плоскость. «Пламень» и «синева» семантически перекликаются с компонентами образа мира первой и второй строфы – через лексические редупликации, а также через цветовые атрибуты: «синее око» в первой строфе и «синева лампад» – в третьей; «пламена созвездий» во второй строфе и «певучий пламень». Так как в анализируемом отрезке текста обнажается семиотический план, то миметическая структура первых двух строф перекрывается дополнительным потоком смыслов: миметический образ ночного пейзажа сопоставлен с символическим образом души, и эти потоки смыслов предстоят друг перед другом, взаимоотражаясь. К пейзажу присовокупляется лирический субъект, который представляет собой одну из сторон пространства, он встраивается в миметический план и является точкой слома мимесиса в сторону семиозиса.

В последней строфе лирический субъект становится участником священнодействия. Внутреннее пространство субъекта как область пересечения всех сторон и факторов видимого мира несет в себе коннотации

положительной избыточности и соотносится с образом чаши: «...Ликуя и скорбя, / Возношу к верховным солнцам чашу, / Переполненную светами, – себя» [Волошин, 2003, Т.1, с. 167]. Множественность световых образов возникает из стягивания разнородных и отстоящих друг от друга точек или очагов света, это стягивание, концентрирование, но не смешение и не сложение, отсюда употребление слова «свет» во множественном числе. Понятно в связи с этим и появление множества «ламп» в третьей строфе. «Я», соотносимое с образом чаши, «переполненной светами», подразумевает сразу и сосуд, и его содержание. Комментарий В. П. Купченко к стихотворению отсылает к работе М. Волошина «Ф. Сологуб. “Дар мудрых пчел”» (1907), где фигурирует образ Лаодамии как восковой чаши, переполненной вином и медом. В заключительной части рецензии Волошин пишет: «Как послушный, гибкий воск, гнется русская речь под руками ваятеля. Это законченность священной чаши, из которой подобает производить возлияние только подземным богам» [Волошин, 2007а, Т. 6-1, с. 82]. Автор переосмыслил направление пространственного потока («подземные боги»), следовательно, и начало, которому позволено испить из чаши. Так возникает образ «верховных солнц», соотносимый в данном контексте с небесным, духовным светом, которому совершается подношение<sup>32</sup>.

Символическое начало света в данном тексте очевидно, у него не совсем та же функция, что у образа огня в структуре анализируемого произведения. Если огонь – элемент, формирующий миметический компонент природного образа, то свет сам по себе как образ или компонент образа соотносится с

---

<sup>32</sup> Содержимое чаши, очевидно, той же природы, что и свет верховных солнц. Приведенная цитата расширяет спектр значений образа «чаши». В первую очередь, чаша соотносится с душой лирического героя какместилищем света. С другой стороны – «чаша» может пониматься как художественное Слово, поэтический язык, поэтический дар, употребленный с целью служения через самопожертвование, так как в оригинальном тексте, и в пьесе Сологуба, и в рецензии Волошина подношение сопровождается мотивом смерти: «И в то время, как восстает в огне, Лаодамия умирает. Она сама несет Персефоне глубокую восковую чашу, полную вином и медом, – себя» [Волошин, 2007а, Т. 6-1, с. 81]. Поэтому восхождение, причащение священнодействию сопровождается высоким эмоциональным состоянием: «ликуя и скорбя».

семиотической природой, в миметической плоскости свет проявляется на уровне атрибутирования того или иного вещественного образа или формы.

Данное поэтическое произведение несколько отличается от остальных стихотворений цикла выведением элементов мистического символизма и сакральной ритуализации на уровень лирического *события*. По циклу «Киммерийская весна» разбросаны образы-предметы, принадлежащие к ритуальному быту, которые, однако, выступают как компоненты иносказания, но они не являются образующими событие. Таков, например, образ семисвечника в уже проанализированном нами стихотворении «Звучит в горах, весну встречая...» (1910): «И ветви тянутся к просторам, / Молясь Введению Весны, / Как семи свечник, на котором / Огни еще не зажжены». В процитированном фрагменте ветви деревьев так выглядят, *будто* молятся, перед нами только метафора и сравнение на основе визуального сходства.

Следующие два стихотворения, объединенные общим заголовком «Карадаг» (1918), датированные 14 июня и 17 июня 1918 года, содержат в своей структуре экфрастический компонент, поскольку объектом художественного внимания является горный массив Карадаг. В рамках поэтической системы Волошина нужно говорить об экфрасисе как о художественном приеме, который делает возможным вычленив метапоэтический компонент образа, иными словами, отделить объект от его художественной интерпретации.

Экфрасис в контексте настоящего исследования понимается как одно из средств автометаописания и в данном случае может включаться в число приемов создания, в частности, геопоэтических образов. В пользу легитимности экфрасиса говорит также ракурс восприятия Карадага, объекта географического, который уподобляется в анализируемых текстах такому предмету искусства как «Самофракийская Победа». Речь идет о статуе античной богини Nike. Прием экфрасиса органически свойственен поэтике и художественной критике Волошина, и данная черта может пониматься как одна из формирующих тип поэтического дискурса автора. В традиционном

экфрасиическом описании важен визуальный компонент, а видение – главное из начал, конструирующих художественный мир Волошина. Однако несмотря на то, что поэт широко использовал возможности экфрасиса, говорить о нем как о доминирующем приеме в его поэтической системе не приходится, так как это скорее следствие характера художественного осмысления действительности Волошиным. Вслед за С. Н. Зенкиным экфрасис понимается нами как «...род словесно-творческой оцифровки непрерывного образа: живописного, музыкального, театрального и т. д.» [Зенкин, 2002]. Важно рассмотреть характер подобной «оцифровки», то есть принципы кодирования географического ландшафта в поэтический образ.

Художественные тексты подцикла «Карадаг» строятся вокруг одного топонима, стереоскопически отображая объект, который сравнивается в обоих текстах с крылатыми существами: в первом случае – с Никой Самофракийской, во втором – с херувимами. Вулканический массив Карадага внешне действительно напоминает крылья мифологического существа. Найденные Волошиным аналогии со скульптурными образами помогают читателю соотнести географический объект с фактом культуры, присвоить ему культурные ассоциации. Иными словами, функция подобных поэтических аналогий связана со стремлением человеческого сознания *оформить* видимое в понятный образ. Если под Другим понимать место или локус, то сакральный смысл поэта как жильца, носителя определенного менталитета и культуры, заключается в художественном «артикулировании» форм ландшафта и наделении физической природы культурными смыслами, тогда ландшафт из природной плоскости переходит в культурную, где он начинает «говорить» на языке человека и становится понятным ему.

Культурное пространство является в таком случае коммуникативной средой человека и природного локуса. И здесь поэт реализует *адамические функции*, он если не раздает имена, то, по крайней мере, подсказывает образ, которого так ищет и не находит наблюдатель. Подобная черта художественной стратегии является одной из форм как миротворчества (*mir*), так и

мифотворчества, что здесь является одним и тем же: творя миф о Киммерии, поэт создает и мир путем проговаривания форм этого мира; верно и обратное.

Первое стихотворение микроцикла построено на сходстве природного объекта то с архитектурным сооружением (храм), то со скульптурой, поскольку в центре внимания объект, выхваченный из ландшафта, и рассматриваемый как самостоятельное явление. Анализируя архитектонику поэтического образа Карадага, можно выявить тот же арсенал средств моделирования природного ландшафта: акцент на одной группе природных элементов, здесь – камень и огонь как атрибут элемента земли; соединение антиномий в структуре образа, а также приоритет зрения в создании образа:

Преградой волнам и ветрам –

Стена размытого вулкана,

Как воздымающийся храм,

Встает из сизого тумана... [Волошин, 2003, Т.1, с. 168].

Стихотворение открывается столкновением горизонтали и восходящей вертикали, расшифровывая которые, мы увидели противостояние динамики и статики (времени и камня).

В проанализированных ранее текстах наблюдалась цикличность форм движущегося к финалу мира, это понималось как преодоление пространственно-временных детерминант. В первой строфе данного текста пространство расчерчивается вверх и в стороны. Компоненты времени (ветра и волны) синхронизированы в едином векторе направления и составляют пространственную горизонталь. Вертикаль формируют лексемы с семантикой движения вверх «воздымающийся» и «встает». Семантикой статичности наделены «стена», «преграда», «туман». Статика для хронотопов Волошина не характерна, поэтому образы стены, тумана и камня, и других компонентов со значением статичности могут быть противопоставлены не как отсутствие движения, сколько как противодействующая сила. Пространство стихотворения, таким образом, обнаруживая и движение времени, строится на противодействии. В процитированном фрагменте задается множественность

временных потоков, которые могут быть дифференцированы не только по скорости протекания, но также по направлениям, поэтому можно отметить свойственную анализируемому тексту рассинхронизацию временной структуры. «Ветра» и «волны» употреблены во множественном значении, и вбирают в себя все ветра и все волны за всю историю существования и формирования Карадага.

Пространственная горизонталь должна отражать линейное время, однако, образы, которые составляют эту линию, предполагают высокую скорость движения воздушных и водных масс, и по своей структуре они нелинейны и допускают вихрение и закручивание, что отражается на неравномерности и неоднородности общего временного потока. На фоне всех «ветров» и всех «волн», чье движение когда-либо преграждала «стена» вулкана, вертикаль воспринимается как нечто принципиально чужеродное, инаковое. Камень, который составляет данный образ, в отличие от текучих воздуха и воды, поддается трансформации очень медленно и с трудом. Как пространственный знак времени он задает собственный темпоральный вектор. В том, что каменная стена вулкана все же претерпевает изменения, нет сомнения, поскольку данный образ наделен эпитетом «размытый». Это определение – знак подверженности времени, а также признак того, что линейное время, при всей неоднородности и неравномерности, устойчивее, поскольку гибкость вещества предполагает и обтекаемость. Таким образом, два первых стиха процитированной строфы представляют собой тезис и антитезис: «преграда», образ, претендующий на непроницаемость и непобедимость, и эпитет «размытый», снимающий такие коннотации. Можно заключить, что «бунт» камня против непреложного и всеобщего закона оборачивается ранами на теле вулкана: «размытый». Другой антитезой выступает пара «волны» + «ветра» / «сизый туман», где последний компонент существует автономно от первых и ничего не знает об извечной борьбе горизонтали и вертикали. Такое соседство образов оттеняет темпоральность первого и пространственность второго: туман – образ сиюминутный, свойство

пространства в данный момент времени; в эмпирической действительности туман ложится на поверхность земли или воды при безветрии. В данном контексте безветрие может означать предельное замедление потока времени, и «туман» с эпитетом «сизый» подразумевает паузу в смысловом потоке, которая предшествует следующему витку темы:

По зыбям меркнувших равнин,  
 Томимым неумной дрожью,  
 Направь ладью к ее подножью  
 Пустынным вечером – один [Волошин, 2003, Т.1, с. 168].

В пейзаже появляется образ человека. «Туман» поэтому не останавливает время, но замедляет его настолько, чтобы оно стало человекосоразмерным. Поэтому первый процитированный фрагмент стихотворения предполагает смену временных модусов: от некоего непреложного и всеобщего времени – к координатам времени человеческой жизни.

Через семантическую дубликацию лексем «зыбь» (относится к образу пространства) и «дрожь» человеку сообщается пространствоподобность: его образ адаптирован к состоянию места через придание ему черт поведения окружившего его мира и подобная мимикрия делает образ человека неразличимым, невидимым. Он гармоничен здесь образу природы и без конфликтов внедряется в парадигму: время – (человек) – пространство. В данном фрагменте обнаруживает себя как участник события на уровне субъекта речи лирический герой, которого можно присовокупить в качестве четвертого компонента. Он бережно и деликатно подталкивает *другого* в текст, в художественный мир. Сравнение вулкана с храмом сообщает лирическому субъекту жреческие функции и сакральные смыслы объекту поэтического внимания (Карадагу). Лирический субъект дает гостю инструкции и наставления, которые перемежаются с образом пейзажа. Путь лежит через воду, образ которой сопровождается следующими знаками: «зыбь», «ладья». Контакт человека с водой у Волошина опосредован, в поэтических текстах возникает образ судна, здесь – лодка («ладья», поскольку лексический оттенок

важен для формирования атмосферы сакрального). Лодка, средство передвижения по воде, понимается как эквивалент пешего хода на суше, так как передвижение по воде зависит от усилий передвигающегося. Бескрайняя водная поверхность («зыби меркнувших равнин») сообщает неопределенность длительности пути до святого места, поэтому может быть преодолен миметический компонент данного события. Вечернее время (эпитет «меркнувший» и «пустынный вечер»), уединение («пустынным вечером – один»), и разомкнутое пространство, и раскачивание лодки на воде формирует у паломника определенное эмоциональное состояние (молитвенное или медитативное), предвосхищение встречи со святым, и вместе с тем – благоговение и трепет («Томимый неумемной дрожью»).

Далее в тексте стихотворения не актуализированы ни образ паломника, ни образ лирического героя, точки зрения которых слиты в общее переживание, которое представляет собой эмпирический или мистический опыт лирического субъекта.

И над живыми зеркалами

Возникнет темная гора,

Как разметавшееся пламя

Окаменелого костра [Волошин, 2003, Т.1, с. 168].

Пространство в процитированном фрагменте развертывается по вертикали вверх и вглубь через удвоение посредством образа воды-зеркала. Глагол в стихе «*Возникнет* темная гора» инициирует восхождение вертикали, которая визуально берет начало в отраженном пространстве: «над живыми зеркалами». Непрерывность вертикали перебивается оптическими искажениями: «живые зеркала» – образ, построенный на синтезе твердого и жидкостного факторов. Образ «темной горы» формирует вертикаль, но сравнивается с «разметавшимся пламенем», что повторяет в камне оптические искажения воды.

Через переkreщивание свойств воды и камня устанавливается связь отражающегося и отражения: жидкостность, текучесть воды отдается камню

(«разметавшееся пламя / окаменелого костра»), а твердость камня – воде («живые зеркала»). Несмотря на то, что элемент огня включается как средство моделирования пространства посредством лексем «пламя» и «костер», не реализуется его фундаментальное свойство – жечь, поскольку оно исключено спецификой хронотопа. В полной мере реализованы все свойства камня. Остальные компоненты, и вода, и огонь, проявляются через косвенные признаки визуального характера: способность воды отражать и преломлять свет; огонь встраивается в структуру камня как отеческая сила, в данном контексте можно понимать огонь как протоэлемент камня.

Образ пространства в анализируемом фрагменте контрастен: «темная гора» и образ отражающей воды. Зеркало связано с оптикой, которая работает с преломлением светов, следовательно, контраст возникает из противопоставления темного камня и играющей светом воды. Вода как зеркало не только отражает образы, но также продолжает их, разворачивает в пространстве и усугубляет, что снимает вертикальную инверсию отражения и отражающегося. Образ темной горы продолжается в воде так, что нет эффекта отражения. В подобных отношениях двух компонентов сложно определить, что является источником, а что – его отражением. Крупная рябь водной поверхности проецируются на «искаженную» рябью поверхность камня: «Как *разметавшееся пламя / Окаменелого костра*», можно выстроить и обратные отношения. Вертикаль, реализованная в образе горы, встраивается на взаимодействии противоборствующих сил, воды и камня (огня). В силу искажений вертикальный вектор может отклоняться к горизонтали и в промежуточных направлениях. Подобным способом оспаривается незыблемость вертикали.

Крупная рябь поверхностей продолжает ряд «дрожащих» форм в стихотворении: от стиха «томимый неумной *дрожью*» к образу воды как «живых зеркал» и скалы как «окаменелого *костра*». Временной поток конструируется вслед за пространственными формами, таким образом, вертикаль, выступающая преградой естественному движению времени в

первом фрагменте текста, реализует эту функцию и здесь. Дрожащая вертикаль таким образом сообщает о сдерживаемом времени. Отсюда – противопоставленные друг другу по динамике внутри одного сравнения эпитеты «разметавшееся» (пламя) и «окаменелый» (костер), которые указывают на внутреннюю неустойчивость образа. Пространственная вертикаль адекватна дискурсу сакрального. Замедляющееся время связано с длительностью переживания значимого момента.

Следующий фрагмент стихотворения представляет собой одно предложение, описательную конструкцию:

Из недр изверженным порывом,  
 Трагическим и горделивым,  
 Взметнулись вихри древних сил –  
 Так в буре складок, в свисте крыл,  
 В водоворотах снов и бреда,  
 Прорвавшись сквозь упор веков,  
 Клубится мрамор всех ветров –  
 Самофракийская Победа! [Волошин, 2003, Т.1, с. 168].

В анализируемом тексте трижды наблюдается восхождение по вертикали, что позволяет говорить о ритмизованности как художественного образа вулкана, так и образа мира, в центре которого находится Карадаг. Ритмическое повторение здесь сопряжено с кумулятивностью, поскольку замечен иной характер третьего описательного витка: сдержанность (а также сдерживаемость) форм художественного образа, которую мы обнаруживали в предыдущих фрагментах, здесь уступает экстатическому чувству, ключевым в процитированном фрагменте можно считать стих «*Прорвавшись сквозь упор веков*». Горизонталь времени, которая «упирается», то есть непроницаема, преодолена вертикалью вечности. Перед нами практически вегетативная метафора: семя пробивается сквозь почву к солнцу, подобно этому гора преодолевает время («волны» и «ветра»). Третий фрагмент текста, таким образом, представляет собой «цветение», торжество вечного над временным.

Центростремительность преодолевается здесь центробежностью, поэтому пространство расчерчивается не просто по горизонтали и вертикали, оно «взрывается» во все мыслимые стороны. Здесь появляется глубина («из недр»), высота («взметнулись вихри»), тогда как в предыдущем фрагменте глубина была защищена зеркалами вод. Итак, экстатически «расцветший», раскрывшийся, а по сути, инвертированный образ представляет собой изнанку аскетичного потухшего вулкана. И в данном фрагменте текста реализуются всевозможные вихреобразные и вращательные, клубящиеся, закручивающиеся образы, которые составляют предмет нашего внимания. Все они «выстреливают» в пространство с колоссальной силой, отсюда – поэтика неистовства (мотивы бури, безумия, бреда), а также различного рода деформации материи («в буре складок», «клубится мрамор»), которые толкают образ мира к своим пределам и задают эсхатологические смыслы. Но здесь можно говорить скорее об испытании пределов мира, это вспышка активности, энергия которой иссякнет, все рассеется в структуре космоса и мир снова придет в равновесие. Подобный сценарий кумулятивного утращения и бунта против упорядоченной структуры мира мы уже исследовали в стихотворении «Над синевой зубчатых чаш» (1913) [Волошин, 2003, Т.1, с. 162], где вал пресной воды растворился «в прозрачной прозелени моря».

В данном тексте эсхатологический смысловой комплекс разрабатывается посредством смешения антиномий, а именно – изъятия границы, которая отделяет свет от тьмы, таким образом, по одну сторону оказываются бред и рассудок, сон и явь («*В водоворотах снов и бреда*»). Отдельного внимания заслуживают образы, которые в результате такого положения вещей приобретают нарочито несвойственные себе признаки. Таковы «буря складок» и «клубящийся мрамор». «Клубиться» в поэтике Волошина могут облака, а «мрамор» представляет собой не просто вариант камня, но промежуточную форму между природой и культурой. Проводя образ Карадага через подобную метаморфозу – от камня к мрамору – Волошин делает из него материал для будущего произведения искусства. Возможно, вулкан причудливой формы

может пониматься как протоформа скульптуры, и тогда статуя крылатой богини входит в текст в качестве метонимии.

Итак, через мотив камня (мрамора) осуществляется сопряжение природного объекта и произведения искусства («Самофракийская победа»), которые можно понимать и как метафоры по отношению друг к другу. Уподобление то храму, то скульптуре – процесс работы художественного сознания, поиск подходящего для сравнения образа, и представляет собой не что иное как словесную «оцифровку» визуального образа. Анализируемый фрагмент также соотносится с процессом творения природной формы. Однако, если создание скульптуры (из *мрамора*) предполагает отсекаание лишнего, то процесс формирования вулкана больше соотносится с механизмами выплавки (эпитет «окаменелый» передает смыслы застывания, а «водоворот» – указывает на текучесть форм), хотя и мотивы высечения здесь также есть: «стена *размытого* вулкана» – размывание камня можно понимать как отсечение.

Отсутствие границы между противопоставленными явлениями сказывается и в специфике образа времени, которое можно расшифровать через метафору «клубится мрамор всех ветров». *Мрамор*, наряду с образами «ветра» и «ветров» становится формой времени. «Клубящееся» время противостоит линейному времени, но обе антиномии конституируют данный образ.

Множество линейных времен («ветров») складывается в конечном счете в то, что напоминает круги времени, циклы, которые благодаря визуальному вихреобразному характеру («клубится») могут пониматься как сформированные стихийно. Линейность у Волошина неустойчива и иллюзорна по отношению к образу вечности, линейное время не представляет собой прямую и подвергается различного рода искажениям и искривлениям. Метафора времени как «клубящегося мрамора» при семантике окаменения и застывания обнаруживает затруднение хода времени, временной *затор*: линейность ищет выход для продолжения движения, однако не находит

свободного пространства, подобно тому, как росток огибает препятствия в земле в поиске выхода к солнцу, отсюда причудливые искривления некогда прямого вектора.

Экстатический импульс, а также всякое движение содержательно и грамматически снимается пуантом «Самофракийская Победа!». Здесь отсутствуют глаголы, в которых образ статуи, как правило, не нуждается. Выбор семантически статичного образа замыкает стихотворение, продляя статическую неподвижность за пределы текста.

«Над черно-золотым стеклом...» – второе стихотворение микроцикла «Карадаг», как и первое, написано монолитным текстом, без деления на строфы, формально повторяя монолитность объекта художественного внимания:

Над черно-золотым стеклом,  
 Струистым бередя веслом  
 Узоры зыбкого молчанья,  
 Беззвучно оплыви кругом  
 Сторожевые изваянья,  
 Войди под стрельчатый намёт,  
 И пусть душа твоя поймет  
 Безвыходность слепых усилий  
 Титанов, скованных в гробу,  
 И бред распятых Шестикрылий  
 Окаменелых Керубу [Волошин, 2003, Т.1, с. 168-169].

Использование поэтом архитектурных терминов в создании образа природного объекта позволяет воспринимать его сквозь храмовую архитектурную модель. Принципиальными в данном тексте оказывается фигура лирического субъекта в качестве проводника и его гипотетический гость: оба они оказываются бестелесными на уровне образности, но обнаруживают себя грамматически – субъект речи и адресат. При этом нельзя с уверенностью сказать, что перед нами две отдельные персоны, поскольку оба

они являются носителями одной точки зрения. Их функция важна в аспекте события стихотворения: перед нами не перформативное описание или трансляция видимого в реальном времени, а описание, опосредованное рецепцией лирического героя, данное в диалогической форме. Однако, при расчерчивании пространства именно фигура человека в лодке задает первичную вертикаль, относительно которой строится горизонталь «Над черно-золотым стеклом...». Человек появляется в тексте опосредованно: глагол «оплыви» и оборот «бередя веслом». Вторую вертикаль формирует образ «сторожевых изваяний», и с этого момента человек пространству не требуется до тех пор, пока не понадобится «завершить» переживание. Таким образом, человек выполняет функцию посредника и временного звена, страховочной опоры в формировании художественного образа.

В процитированном фрагменте отсутствует свет и всё то, что может быть его источником, а доминирующим элементом является камень. Вода балансирует камень тем, что должна придать образу пространства внешнюю, очевидную динамику, не случайно здесь вода предваряет камень. Нужно, однако, расшифровать ряд образов, прежде чем угадать образ воды (что, впрочем, происходит и с образом человека, поскольку и вода, и человек даны косвенно): «Над черно-золотым *стеклом* / *Струистым* бередя веслом / *Узоры зыбкого* молчанья, / *Беззвучно* *оплыви* кругом / *Сторожевые* *изваянья*...».

Образ воды задан в тех же вербальных знаках, в которых угадывается и человек: «весло» и глагол «оплыви». Важен образ «весла», в котором сконцентрированы и акустические возможности благодаря эпитету «струистым», а также событие передвижения по воде. Весло также является инструментом, который мыслится как продолжение руки, но вместо этого он служит замещением тела. Бестелесность значима в связи с сакрализацией пространства и образа человека, находящегося внутри: «И пусть душа твоя поймет...». Душа человека требует создания иной системы координат, поскольку не обладает материально-телесной выраженностью. В этой точке текста нарративность в той степени, в которой она возможна в лирике, должна

уступить место семиозису, однако лирический герой берет на себя функции переводчика, и, помогая гостю (Другому) осмыслить воспринимаемое, подсказывает образы (Титанов, Херувимов), тут же их интерпретируя. Семиотический план не теряет своей специфики, мы понимаем, что перед нами зашифрованная высшая (сакральная) действительность, однако комментарий лирического героя вводится для того, чтобы другой («ты») смог избежать неверных интерпретаций, подобным образом устраняется многозначность символа. На уровне внетекстовой реальности Волошин как автор данного произведения осуществляет культурное кодирование знаков природного ландшафта.

Благодаря тому, что носитель точки зрения не статичен, а передвигается по пространству, образ мира разворачивается перед нами согласно этому передвижению. Следовательно, могут меняться характеристики и принципы моделирования пространства. В процитированном фрагменте мир разрабатывается через деконструкцию фундаментальных свойств природных элементов. Так, например, вода остается обезвоженной (в частности, благодаря тому, что субъект не переживает *опыт* касания с водой), сохраняются при этом оптические возможности отражения света, а также искривления отражаемого. На поверхности воды формируется вихреобразный узор от движения весла. Глагол «бередить» связан с семантикой телесной боли, раны, а также с семантикой касания, раздражения. Поэтому оборот «струистым бередя веслом» можно толковать, во-первых, как опосредованное телесное касание, где акт касания переживает не субъект, а пространство, во-вторых, оборот указывает на нарушение телесной целостности, так как поверхность воды воспринимается как кожа. Акустически насыщенный эпитет «струистый» подобным образом «ранит» тишину: «*Струистым бередя веслом / Узоры зыбкого молчанья*».

Данный текст, несомненно, содержит смысловые переключки с предыдущим. Волошин избрал в качестве культурной метафоры архитектурную модель храма. В первую очередь об этом говорят образы

статуй «изваяния», а также внутренняя купольная система: «Войди под стрельчатый намёт», херувимы «...И бред распятых шестикрылий / Окаменелых Керубу». Однако речь идет о вертикально инвертированном образе храма: вместо высот – глубины. Так, процесс символического восхождения духа обращается погружением, что соотносится с природой сил, «богов преисподней», в честь которых воздвигнут «храм». «Душа» служит семантической развилкой: пространство в тексте делится на видимое глазу (глаз упирается в камень) и на сверхчувственное, где зрячей оказывается душа: «И пусть душа твоя поймет». Но и она вглядывается в камень, отсюда семантический ряд, обнажающий внутреннюю динамику каменных форм, которые считывает глаз: «безвыходность» (слепых усилий Титанов), «скованных» (в гробу), «распятых» (шестикрылий), «окаменелых» (Керубу) – все пронизано общим колоритом борьбы, противостояния, противодействия. Образы Титанов, и Керубу по данному критерию противопоставлены «сторожевым изваяниям», которые также выполнены в камне, однако благодаря эпитету «сторожевые» обнаруживают статичность. Эмоциональное напряжение стиха рождается из проживания видящим противодействия статики. Обездвиженность, молчание, слепота, скованность граничат с усилием, которое отразилось в неупорядоченности, нелинейности каменных форм, считываемых глазом и, в свою очередь, активизирующие сознание.

Таким образом, глаз является посредником между формой и работой души. Пересечение культурных кодов, а именно гармоничное сочетание в едином смысловом потоке компонентов разнородных культурных систем – титанов и херувимов, – указывает на существование еще более ранней эпохи, «докультурной» действительности, которая породила подобную «архитектурную» форму. Речь идет, разумеется, о природной форме, однако, художественная репрезентация географического объекта посредством знаков религиозной архитектуры позволяют воспринимать его в сакральном ключе. Титаны и Херувимы как продукты более поздних культур включаются в

структуру метафоры в качестве того, что наиболее знакомо и привычно читателю.

Спустишь в базальтовые гроты,  
 Вглядись в провалы и в пустоты,  
 Похожие на вход в Аид...  
 Прислушайся, как шелестит  
 В них голос моря – безысходней,  
 Чем плач теней... И над кормой  
 Склонись, тревожный и немой,  
 Перед богами преисподней... [Волошин, 2003, Т.1, с. 169].

Движение лирического субъекта по пространству регламентировано нисходящей вертикалью, с помощью которой вводится образ непроницаемого подземного пространства, однако его можно подглядеть, подслушать. Паломник имеет возможность подойти к границе достаточно близко, о чем свидетельствуют «вход в Аид»: «...И над кормой / Склонись...».

В этом смысле лодка (в предыдущем тексте – «ладья», а в анализируемом стихотворении угадывается в знаках-заместителях), как и «весло», опосредует контакт тела человека с водой, поскольку поверхность воды и есть граница между пространствами жизни (над водой) и смерти (под водой), но «корма» лодки также мыслится как граница. Приглашение «спуститься» в «базальтовые гроты» отражает символическое движение по вертикали. Очевидно, что акцент смещается с каменных форм в сторону пустот. Известно, что базальт – твердая горная порода, наименее подвержена воздействию времени, и в этом контексте «базальтовые гроты» воспринимаются как лакуны в потоке материи, и пустоты эти настолько же устойчивы и сильны, насколько невосприимчив базальт к потоку времени. Можно говорить о параболической зависимости, где отсутствие формы настолько же значимо и функционально, как и сама форма.

Пустоты у Волошина функционируют наряду с формами, и посредством образов-лакун, в частности, поэт разрабатывает акустический аспект

художественного мира. К визуальному коду здесь присовокупляется акустический. Это видно и на уровне семантики («гроты», «провалы», «пустоты», «вход в Аид»), и на уровне звукописи, так как ассонансы используются для обозначения пустот (снова: «гроты», «провалы», «пустоты», «вход в Аид»), аллитерации транслируют процессы, происходящие в них: «Прислушайся, как шелестит / В них голос моря – безысходней, / Чем плач теней...». В стихотворении идет речь о Грооте ревушем, проеме в теле вулкана Карадаг. Грот в действительности славится тем, что пугал путешественников и мореплавателей в шторм шумом, который рождался внутри него в силу своего строения: сорок метров под водой и тридцать – над водой. В шторм волны, которые попадают внутрь грота, вытесняют воздух, создавая специфический, «ревуший» эффект. Это один из примеров культурного освоения феномена, объяснимого с точки зрения законов физики. Интересно, что образ «ладьи» подсказан также тем, что в тихую погоду внутрь грота можно попасть на лодке.

Иными словами, факты эмпирической действительности при их художественном «освоении» становятся феноменами культуры, которые «обрастают» ассоциативными связями с другими компонентами культурного пространства. Таков, например, «вход в Аид». Данный образ формировался на основе акустической и визуальной информации, а также на соответствующей эмоциональной реакции реципиента, и все это вместе сопоставлено с уже известным мировой культуре концептом. Другой случай, когда художественная рецепция корректирует действительность, связан с семантическим сломом вектора. На самом деле, движение вглубь грота предполагает движение по горизонтали, так как наблюдатель перемещается по поверхности воды, что поэтически осмысливается через вертикаль. Очевидно, что любая трехуровневая модель мира (небо – наземный мира – подземный мир) связана с семантикой, с *чувством* пространства, а не его действительной структурой.

Ассонансы и аллитерации в процитированном фрагменте усиливают наблюдаемое лирическим субъектом явление. Здесь видно, как музыкальность встраивается в визуальность, и «тени» как образу аллюзивному, не в полной мере воплотившемуся или оформившемуся, соответствует сила звука: «прислушайся», «шелестит», «плач теней» – обилие мягких глухих согласных, шипящих. Подсматриванию тайн бытия сопутствует подслушивание. С образом «плачущих теней» связаны смыслы проницаемой границы. Если посредством визуального кода порождаются формы (поверхность воды, а также базальт), сооружает границу, то звук ее ослабляет.

Кульминацией стихотворения является ритуальный жест поклона: «И над кормой / Склонись, тревожный и немой, / Перед богами преисподней...», который также воспринимается как вглядывание в глубину. Организация пространства («Прислушайся, как шелестит / В них голос моря – безысходней, / Чем плач теней...») сообщает наблюдателю определенное эмоциональное состояние: «Склонись, тревожный и немой». Для этого Волошин использует образы «богов преисподней», а также «плачущих теней», компоненты раннего религиозного и (или) мифологического мышления, для активации в сознании читателя эмоций страха и трепета перед непознаваемым и неизвестным. Суггестивная сила эмпирической действительности превосходит силу действительности мифологической: голос моря звучит «безысходней», чем «плач теней». Таким способом, в частности, Волошин демонстрирует, как его эстетика и поэтика преодолевает архаичность художественного стиля и мышления. Мифо- и миротворец Волошин, хотя и моделирует художественные миры, используя компоненты античной или христианской эстетики и образности, всё же решает современные эстетические задачи.

Лирический субъект или носитель точки зрения, доверившийся потоку текучей материи (в тексте – воздуху и воде), уподобляется ей. Подобный процесс мимикрии наблюдался в предыдущем стихотворении. Это способ для поэта «подглядеть» тайны бытия, а также прикоснуться к инобытию. Позиция лирического субъекта в киммерийских текстах – принцип невмешательства,

этим обеспечивается сопричастность жильца потоку бытия пространства. Человека в лодке, подобно воздуху, вытесненному водой, «выбрасывает» из грота во внешний мир:

...Потом плыви скорее прочь.

Ты завтра вспомнишь только ночь,

Столпы базальтовых гигантов,

Однообразный голос вод

И радугами бриллиантов

Переливающийся свод [Волошин, 2003, Т.1, с. 169].

Стремительность обратного движения человека по воде нарушает симметрию композиции стихотворения. Содержание приведенного фрагмента текста отражает рефлексию наблюдателя, его последующие впечатления. Сквозь временную дистанцию между текущим событием (проживание опыта пребывания субъекта внутри пространства) и процессом переработки первичного впечатления от полученного опыта отсеиваются эмоции реципиента, и остаются зрительные впечатления: «ночь», «столпы базальтовых гигантов», «голос вод», «свод». Трепет, тревога в данном тексте связаны с сакральным переживанием момента касания иной реальности. Дистанцируясь во времени и пространстве от границы, субъект удаляется от источника, который вызывает аффект, а вместе с этим отпадает необходимость в мифологической образности, так как переживания со временем рационализируются и остается чувство радости.

В финале стихотворения: «И радугами бриллиантов / Переливающийся свод». Единственный раз в тексте возникает световой образ, который разрешает тяжесть и напряженность художественного образа чувством радости и торжества. «Радуги» и «бриллианты» представляют собой оптические метафоры, означающие, что отражающийся в воде солнечный свет проецируется на каменную поверхность, и создается эффект переливов, мерцания. Здесь меняются функции и свойства воды как границы: теперь водная поверхность непроницаема, сквозь воду нельзя ничего разглядеть.

Смысл воды как границы, таким образом, упраздняется. «*Переливающийся*» «радугами бриллиантов» *свод* соотносится с эпитетом «струистый». В каждом случае речь идет о косвенности структурных компонентов водного элемента: текучесть и специфическая неустойчивость форм.

В цикле «Киммерийская весна» показана Киммерия в разных ее состояниях, поэтому ряд художественных закономерностей, выведенных в данной главе настоящего исследования, не является обязательным для всех произведений цикла.

### **Выводы по третьей главе**

Киммерия – сакральный топос, который оформился в процессе конструирования авторского мифа Волошина о Коктебеле. Поэтические произведения цикла «Киммерийская весна» представляют собой различные образы-состояния природного пространства.

В ходе реконструкции архитектоники сакрального топоса Киммерии установлено, что ландшафт в цикле «Киммерийская весна» строится на соединении камня, твердых, устойчивых форм земли и принципа текучести, изменчивости, эфемерности. Барочное (тяжеловесность, причудливая нагроможденность форм) в киммерийских пейзажах уравнивается импрессионистическим (сиюминутным, невесомым), размашистость и масштабность, монументальность – узорами мелких деталей.

Были выявлены следующие структурные параметры пространства:

1) *фрактальность* – параметр, позволяющий воспринимать разные уровни художественного мира в аналогиях и подобиях, в отдельных случаях действие указанного принципа выходит за рамки художественного мира к форме текста; 2) *диффузность* – принцип соединения разнородных элементов и уровней мира, но вместе с тем – проницаемость границ и взаимопересечение компонентов и функций образов внутри того или иного пейзажа; 3) *процессуальность*, или непрерывное становление художественного мира; 4)

процессы *темпорализации пространства и опространствливания времени*. В поэтических текстах исследуется вещество времени.

Образы-компоненты киммерийского ландшафта Волошина можно классифицировать по двум уровням. Прежде всего, это те компоненты, которые составляют «скелет» земли, собственно географический ландшафт, и те, которые существуют внутри годичного, сезонного, суточного, и так далее, циклов и выполняют функцию украшений. Если вывести физический аспект земли через метафору человеческого лица или тела, то совокупность погодных, сезонных факторов составляет набор масок, украшений. Образ времени распадается на время как часть хронотопа и время как структурный компонент ландшафта, который поддается модификациям наряду с другими компонентами физического мира. В структуре хронотопа Волошина доминирует пространство над временем, в целом – время встраивается в образ пространства и может быть выведено из него.

Миротворчество Волошина идет от принципа артикулирования бытия: за знаками природного ландшафта в киммерийских текстах прочитывается лирический субъект. Установлено три способа его присутствия: 1) субъект физически проявлен в пространстве, опосредован формами собственного тела или косвенными телесными знаками (жестами) и, как правило, находится в движении; 2) субъект не опосредован телесно, статичен – как правило, в текстах становящегося пространства; 3) стратегия промышливания пространства не закрепляет субъекта ни в одной из систем координат, точка смотрения на пространство свободно блуждает от объектов микрокосмоса – к знакам макрокосмоса, миметическое сопрягается с семиотическим. Волошинский топос Киммерии становится «слепком» сознания лирического субъекта. Сакральность ментального топоса Киммерии в том, что в его материально-телесных знаках зашифрован образ Вечности.

## Заключение

Комплексное изучение системы топосов геопэтики М. А. Волошина, способов ее формирования, принципов функционирования, а также ее аксиологического и феноменологического содержания позволило прийти к следующим выводам.

Лирический субъект в пейзажных текстах М. Волошина не просто визуал по способу репрезентации художественного пространства, его глаз оснащен гаптическими функциями. Данная закономерность наблюдается в текстах разного периода и вне зависимости от конкретного топоса: в построении любого из анализируемых геообразов участвуют зрение и касание. Всё видимое в поэтике Волошина осязаемо, даже такие компоненты пространства, которые располагаются на дальнем плане; но не все осязаемое – зримо: в киммерийских текстах существуют образы-пустоты, не имеющие материальной выраженности, но угадывающиеся в движениях вещества пространства: таковы, например, образы ветров. Волошин создает плотные и вязкие образы пространств, заполненные веществом.

Парадоксальность геообразности в художественно-эстетической системе поэта состоит в том, что в моделировании мира-на-двоих (имеются в виду земля и ее жилец), с одной стороны, потенцируется их тесная сопредельность и изоморфность, с другой – в структуре образов пространств существует иллюзия больших расстояний между субъектом-наблюдателем и видимым им миром, дающая возможность обозреть дали, охватить глазом как можно больше пространства. Пейзажи в геопэтических текстах Волошина представляют собой масштабные разомкнутые пространства с обилием визуальной информации. Геопэтические образы в лирических произведениях поэта обладают высокой степенью детализации, независимо от природы топоса – ментальной или реально-географической. Так, внятно и четко выписаны анатомия и физиология Киммерии, мифогеографического образа.

Геопозитический облик места поставлен в зависимость не только от личной интенции автора. М. А. Волошин моделирует художественный образ географического пространства, основываясь на уже сформированном культурном коде конкретного топоса. В задачи поэта не входит *rewriting* культурного контекста географического пространства – хотя каждый акт рефлексии территории уже сам по себе есть факт фрагментарного «переписывания» массива смыслов, творец укореняет геобраз в существующей системе коннотаций, иными словами, производит мифо-географический образ на языке конкретного пространства.

Система геопозитических образов у Волошина обладает неоднородной коннотативной структурой. Каждый из анализируемых топосов (Париж, Петербург, Москва, Коктебель, Киммерия) имеет уникальную и присущую только ему аксиологию. Распределяясь на такие ценностно содержательные фрагменты, как «центр», «периферия», «край», геобразы Волошина получают художественно-эстетическое обоснование посредством насыщения их поведенческими, субъекто-конституирующими смыслами. Так, Париж промышляется в индивидуальной геомифологии автора как место randevu, пространство, перенасыщенное культурными объектами, но временное для лирического субъекта-гостя. Негативно оцененный топос России, ее столиц – Петербурга и Москвы – исполняется поэтом-творцом в семантике болезни, гнили, плесени и разложения, а фигура основателя Петербурга – Петра – осмыслена в парадигматическом ряду «мясник – хирург – демиург – алхимик – антихрист». Коктебель становится геоместом для формирования и воплощения авторского проекта по сцеплению природного ландшафта и человека в гармоничное единство.

Архитектоника сакрального топоса Киммерии развернуто и глубоко реализована в цикле М. А. Волошина «Киммерийская весна». Такие принципы функционирования геобразов, как фрактальность, диффузность, процессуальность могут быть применимы ко всей художественной мифогеографии поэта. Способы функционирования системы «субъект-

пространство» в киммерийских текстах выражаются через процессы темпорализации пространства и опространствливания времени. Наблюдения над образами природного пространства в киммерийских текстах показывают большое количество образов со структурой вихревого движения, а также множество случаев семантической деформации образов стихий, самый распространенный из которых – *обезвоженные* водные образы. Камень, огонь, вода, воздух, конституирующие природное пространство Киммерии, часто утрачивают имманентные им свойства, сопровождаясь семантической метаморфозой соседних образов-стихий.

Из системы топосов геопэтики М. А. Волошина, их ментально-географического содержания формируется «карта мира» целостной художественной системы поэта, функционирующая по принципу ядерно-периферийной модели (от центра – к периферии – к краю). При этом именно «край» обладает смыслами наиболее полного феноменологического развертывания субъектного потенциала и аксиологического «ядра».

Исследование топосов геопэтики М. А. Волошина представляется перспективным в нескольких направлениях. Во-первых, геообразность Волошина в плане экстенсивности освоения далеко не полностью реконструирована в рамках данной работы; во-вторых, принципы конструирования природного и ментального ландшафтов открывают возможности не только для более глубокого прочтения волошинской поэтики, но и для интерпретации типологических практик «артикулирования себя» как в контексте литературы и культуры серебряного века (например, близкая к волошинской практике антропологического «выговаривания» поэтика Осипа Мандельштама или Велимира Хлебникова), так и в более поздних поэтических системах таких поэтов, как Ю. Левитанский, А. Тарковский и др.; в-третьих, комплексность геопэтической методологии расширяет исследовательский потенциал современного литературоведения в области мифопоэтического, структурно-семиотического и интермедиального подходов к художественным произведениям отечественной и мировой литературы в целом.

## Список литературы

1. Абашев, В. В. Литература и география: Урал в геопэтике России / В. В. Абашев, М. П. Абашева // Вестник Пермского университета. – 2012. – № 2 (12). – С. 143-151.
2. Абашев, В. В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века / В. В. Абашев. – Пермь : Издательство Пермского университета, 2000. – 404 с.
3. Абашев, В. В. Русская литература Урала. Проблемы геопэтики: учебное пособие / В. В. Абашев. – Пермь : Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2012а. – 140 с.
4. Аванесов, С. С. Сакральная топика русского города / С. С. Аванесов // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. – 2016. – № 1. – С. 71–114.
5. Аванесов, С. С. Визуальная антропология: образ, субъект и коммуникация / С. С. Аванесов // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2013. – № 9. – С. 229–235.
6. Аванесов, С. С. Сакральная архитектура как средство визуальной коммуникации / С. С. Аванесов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2013. – № 4. – С. 153–157.
7. Аванесов, С. С. Что можно называть визуальной семиотикой? / С. С. Аванесов // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. – 2014. – № 1. – С. 10–22.
8. Александрова-Осокина, О. Н. Вопросы геопэтики в современном литературоведении / О. Н. Александрова-Осокина // Научный диалог. – 2020. – № 5. – С. 216-241.
9. Алимов, С. А. Максимилиан Волошин о войне: взгляд из XXI века / С. А. Алимов // Крымский архив. – 2015. – № 3. – С. 60–72.
10. Аникеева, Е. С. От описания к диалогу: механизмы вербализации артефакта в жанре экфрасиса / Е. С. Аникеева, Л. П. Прохорова // Вестник

Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 23. – С. 12–22.

11. Анциферов, Н. П., Анциферова, Т. Н. Книга о городе. Город как выразитель сменяющихся культур : Картины и характеристики / Н. П. Анциферов, Т. Н. Анциферова. – Ленинград : Брокгауз-Ефрон, 1926. – 224 с.

12. Анциферов, Н. П. «Непостижимый город...»: Душа Петербурга; Петербург Достоевского; Петербург Пушкина / Н. П. Анциферов; Сост. М. Б. Вербловская. – Санкт-Петербург : Лениздат, 1991. – 335 с.

13. Ардашкин, И. Б. Эпистемологические аспекты исследования телесности человека / И. Б. Ардашкин // Известия Томского политехнического университета. – 2012. – Т. 321, № 6. – С. 119–126. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=18796091> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

14. Аристова, А. С. Образ природной стихии в книге М. А. Волошина «Неопалимая купина» / А.С. Аристова // Новый филологический вестник. – 2017. – № 3 (42). – С. 123-136. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=32265084> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

15. Асоян, А. А. К семиотике орфического мифа в русской поэзии (И. Анненский, О. Мандельштам, А. Ахматова) / А. А. Асоян // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог / Томский государственный университет ; ред. Т. Л. Рыбальченко. – Томск, 2002. – Вып. 4 : Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. – С. 16–24. – URL: <http://annensky.lib.ru/notes/asoyan.htm> (дата обращения: 21.04.2022).

16. Баранов, С. А. Античный образ человека / С. А. Баранов // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2009. – Т. 2, № 2. – С. 23–30.

17. Баричко, Я. Б. К проблеме телесности визуальных образов / Я. Б. Баричко // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2012. – № 1. – С. 96–98. – URL:

<https://elibrary.ru/item.asp?id=17749809> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

18. Бачеева, О. Б. М. Волошин и В. Брюсов : литературно-критический диалог : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Бачеева Ольга Борисовна. – Тюмень, 2004. – 23 с.

19. Башляр, Г. Вода и грезы : опыт о воображении материи / Гастон Башляр ; пер. с фр. Б. М. Скуратова. – Москва : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 268 с

20. Башляр, Г. Земля и грезы воли / Гастон Башляр ; пер.с фр. Б. М. Скуратова. – Москва : Изд-во гуманитарной литературы, 2000. – 383 с.

21. Башляр, Г. Избранное: поэтика пространства / Гастон Башляр ; пер.: Н. В. Кислова [и др.]. – Москва : РОССПЭН, 2004. – 375 с.

22. Башляр, Г. Психоанализ огня / Гастон Башляр. – Москва : Прогресс, 1993. – 174 с.

23. Белогубова, Е. В. Мифологические корни категории прекрасного / Е. В. Белогубова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2012. – № 3. – С. 8–12. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=17660918> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

24. Бердяев, Н. Проблема Востока и Запада в религиозном сознании В. Соловьева / Н. Бердяев. – URL: <http://www.vehi.net/berdyaev/soloviev.html> (дата обращения: 21.04.2022).

25. Бернюкевич, Т. В. Буддизм в судьбе и творчестве М. Волошина: «моя первая религиозная ступень» / Т. В. Бернюкевич // Ученые записки Забайкальского государственного университета. – 2015. – № 4. – С. 77–85.

26. Бескова, И. А. Природа и образы телесности : монография / Бескова И. А. – Москва : Прогресс-Традиция, 2011. – 456 с.

27. Богумил, Т. А. Геопэтика В. М. Шукшина : коллективная монография / Т. А. Богумил, А. И. Куляпин, Е. А. Худенко; научный редактор А. И. Куляпин. – Барнаул : АлтГПУ, 2017. – 176 с.

28. Болотнов, А. В. Вербализация концепта хаос в поэтическом дискурсе Серебряного века : на материале творчества М. И. Цветаевой, М. А. Волошина, О. Э. Мандельштама : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Болотнов Алексей Владимирович. – Томск, 2009. – 25 с.

29. Болотнов, А. В. Вербализация концепта хаос в поэтическом дискурсе серебряного века : (на материале творчества М. И. Цветаевой, М. А. Волошина, О. Э. Мандельштама) / А. В. Болотнов. – Томск : Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2010. – 286 с.

30. Болотнов, А. В. Стилистический узус и индивидуальная текстовая деятельность: концепт хаос в лирике М. А. Волошина, М. И. Цветаевой, О. Э. Мандельштама / А. В. Болотнов // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2012. – № 1. – С. 244–248.

31. Бонецкая, Н. К. Боги Греции в России / Н. К. Бонецкая // Вопросы философии. – 2006. – № 7. – С. 113–128.

32. Борисова, Н. А. Феномен игры в творчестве Максимилиана Волошина : специальность 24.00.01 : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии / Борисова Надежда Анатольевна. – Саранск, 2005. – 18 с.

33. Бочкарева, Н. С. Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия : учебное пособие для студентов и магистрантов гуманитарных специальностей / Н. С. Бочкарева, И. А. Табункина, К. В. Загороднева. – Пермь : Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2012. – 89 с.

34. Брагинская, Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское

языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста / Академия наук СССР, Институт славяноведения и балканистики ; редкол.: С. Б. Бернштейн [и др.]. – Москва, 1977. – С. 259–283.

35. Бужор, Е. С. Онтология творчества Максимилиана Волошина / Е. С. Бужор // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. – 2012. – № 4. – С. 170–176. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=18262406> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

36. Бунина, С. Н. «Пустыня... ночь... и звезд мерцанье» : романтический интертекст в творчестве М. А. Волошина / С.Н. Бунина // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № 11. – С. 7–11. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=11664349> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

37. Бунина, С. Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века : М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Бунина Светлана Наумовна. – Москва, 2006. – 38 с.

38. Владимир Купченко. Как возникли «Киммерийские сумерки» / публикация Розы Хрулевой // Toronto Slavic Quarterly. – 2007. – № 20. – URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/20/kupchenko20.shtml> (дата обращения: 21.04.2022).

39. Волошин, М. А. История моей души / Максимилиан Волошин. – Москва : Терра : Книжный клуб Книговек, 2017. – 399 с.

40. Волошин, М. А. Собрание сочинений. В 13 томах. Том 1 / Максимилиан Волошин. – Москва : Эллис Лак 2000, 2003. – 606 с.

41. Волошин, М. А. Собрание сочинений. В 13 томах. Том 2 / Максимилиан Волошин. – Москва : Эллис Лак 2000, 2004. – 766 с.

42. Волошин, М. А. Собрание сочинений. В 13 томах. Том 3 / Максимилиан Волошин. – Москва : Эллис Лак 2000, 2005. – 608 с.

43. Волошин, М. А. Собрание сочинений. В 13 томах. Том 5 / Максимилиан Волошин. – Москва : Эллис Лак 2000, 2007. – 926 с.
44. Волошин, М. А. Собрание сочинений. В 13 томах. Том 6, кн. 1. / Максимилиан Волошин. – Москва : Эллис Лак, 2007а. – 896 с.
45. Волошин, М. А. Собрание сочинений. В 13 томах. Том 6, кн. 2. / Максимилиан Волошин. – Москва : Эллис Лак 2000, 2008. – 1088 с.
46. Волошин, М. А. Собрание сочинений. В 13 томах. Том 7, кн. 1. / Максимилиан Волошин. – Москва : Эллис Лак 2000, 2006а. – 896 с.
47. Волошин, М. А. Собрание сочинений. В 13 томах. Том 7, кн. 2. / Максимилиан Волошин. – Москва : Эллис Лак, 2008а. – 768 с.
48. Волошин, М. А. Собрание сочинений. В 13 томах. Том 8 / Максимилиан Волошин. – Москва : Эллис Лак, 2009. – 832 с.
49. Волошин, М. А. Собрание сочинений. В 13 томах. Том 9. / Максимилиан Волошин. – Москва : Эллис Лак, 2010. – 784 с.
50. Волошин, М. А. Собрание сочинений. В 13 томах. Том 10. / Максимилиан Волошин. – Москва : Эллис Лак 2010, 2011. – 832 с.
51. Волошин, М. А. Собрание сочинений. В 13 томах. Том 11, кн. 1. / Максимилиан Волошин. – Москва : Эллис Лак, 2013. – 736 с.
52. Волошин, М. А. Собрание сочинений. В 13 томах. Том 11, кн. 2. / Максимилиан Волошин. – Москва : Эллис Лак, 2015. – 784 с.
53. Волошин, М. А. Собрание сочинений. В 13 томах. Том 12. / Максимилиан Волошин. – Москва : Эллис Лак, 2013а. – 896 с.
54. Воспоминания о Максимилиане Волошине : сборник / сост. и комментарии В. П. Купченко, З. Д. Давыдов. – Москва : Советский писатель, 1990. – 720 с.
55. Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура : материалы международной научной конференции, 9–11 сентября 2002 г. / Российская академия наук, Институт русской литературы ; редкол.: В. Е. Багно [и др.]. – Томск ; Москва : Водолей Publishers, 2003. – 326 с.

56. Гаврилина, Л. М. Топофилия современной культуры и пространственный поворот в социально-гуманитарном знании / Л. М. Гаврилина // *Обсерватория культуры*. – 2015. – № 2. – С. 28-34.

57. Гальмиш, К., Бештель, Д. Огромное тело города: аллегорические образы Праги на рубеже XX в. / К. Гальмиш, Д. Бештель // *Тело в русской культуре : [сборник статей] / составители : Г. И. Кабакова, Ф. Конт.* – Москва : Новое литературное обозрение, 2005. – С. 347-360.

58. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. – Москва : Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.

59. Гаспаров, М. Л. Письмо к участникам первой конференции по геопоэтике [Электронный ресурс] / М. Л. Гаспаров // «От геополитики – к геопоэтике». Первая конференция по геопоэтике (Москва, Крымский клуб 24.04.96) : [сайт]. – URL: <http://liter-net.1gb.ru/geopoetics/index.html> (дата обращения: 21.04.2022).

60. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // *Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера.* – Москва, 2002. – С. 5–23.

61. Генералюк, Л. С. Живописно-изобразительное начало в поэзии 1900-1910-х гг. (на материале творчества М. Волошина) : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Генералюк Леся Станиславовна. – Киев, 1994. – 17 с.

62. Геопоэтика и географика / Г. Гринева, В. Голованов, Д. Замятин [и др.] // *Октябрь.* – 2002. – № 4. – URL: <http://magazines.russ.ru/october/2002/4/publ.html> (дата обращения: 21.04.2022).

63. Геопоэтика писателей Сибири и Алтая : сборник научных статей / отв. ред. А. И. Куляпин. – Барнаул : АлтГПУ, 2016. – 168 с.

64. Головченко, И. Ф. Семантический комплекс «путешествия» в дискурсе акмеизма (Н. Гумилёв, О. Мандельштам, А. Ахматова) :

специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филол. наук / Игорь Федорович Головченко. – Москва, 2017. – 29 с.

65. Гордина, М. А. Особенности синтетизма творчества М. Волошина : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Гордина Мария Александровна. – Улан-Удэ, 2013. – 22 с.

66. Гордина, М. А. Синтетизм литературного портрета в критике М. Волошина / М. А. Гордина // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2012. – Т. 1, № 4. – С. 30–37. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=18236933> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

67. Граматчикова, Н. Б. Игровые стратегии в литературе серебряного века : М. Волошин, Н. Гумилев, М. Кузмин : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Граматчикова Наталья Борисовна. – Екатеринбург, 2004. – 204 с.

68. Гредновская, Е. В. Дискурс как телесная практика / Е. В. Гредновская // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2008. – № 6. – С. 117–121. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=10435839&> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

69. Гредновская, Е. В. Дух как тело и тело как знак: два кризиса в зеркале рационализма / Е. В. Гредновская // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2013. – Т. 13. № 1. – С. 158–165. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=18972147> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

70. Гудков, Л. К проблеме негативной идентификации / Л. Гудков // Негативная идентичность : статьи 1997–2002 годов / Л. Гудков. – Москва, 2004. – С. 262–299.

71. Гурин, С. П. Маргинальная антропология / С. П. Гурин // Anthropology : [сайт]. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/gurin-sp/marginalnaya-antropologiya> (дата обращения: 21.04.2022).

72. Даренский, В. Ю. Нарративы самособирания «Я» в художественной автобиографии / Даренский Виталий Юрьевич // Международный журнал исследований культуры. – 2013. – № 1. – С. 79–86. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21067403&> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

73. Делез, Ж. Различие и повторение / Жиль Делез ; пер. с фр. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. – Санкт-Петербург : Петрополис, 1998. – 384 с.

74. Детенюк, М. М. Конструкция миметического парадокса как условие событийности телесности / М. М. Детенюк // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 77. – С. 277–280. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=13075586> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

75. Дмитриева, Н. А. Изображение и слово / Н. А. Дмитриева. – Москва : Искусство, 1962. – 314 с.

76. Дмитриевская, Л. Н. Словесная живопись в русской прозе XIX – начала XX вв. : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Дмитриевская Лидия Николаевна. – Москва, 2013. – 36 с.

77. Дубова, О. Б. Мимесис и Пойэсис : античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества / О. Б. Дубова. – Москва : Памятники исторической мысли, 2001. – 269 с.

78. Евзлин, М. Космогония и ритуал / М. Евзлин. – Москва : Радикс, 1993. – 337 с.
79. Есаулов, И. А. Экфрасис в русской литературе нового времени. Картина и икона / И. А. Есаулов // Проблемы исторической поэтики. – 2001. – № 6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekfrasis-v-russkoy-literature-novogo-vremeni-kartina-i-ikona> (дата обращения: 21.04.2022).
80. Жарких, В. Б. Сущность творчества в эстетике М. А. Волошина (время как атрибут творческого процесса) : специальность 09.00.04 «Эстетика» : диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Жарких Валерий Борисович. – Москва, 1989. – 123 с.
81. Жилина, Н. П. Телесная топография поэта в цикле М. Цветаевой «Сивилла» / Н. П. Жилина, А. В. Крысанова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2014. – № 8. – С. 157–162. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21975108> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.
82. Замятин, Д. Н. Культура и пространство. Моделирование географических образов / Д. Н. Замятин. – Москва : Знак, 2006. – 488 с.
83. Замятин, Д. Н. Феноменология географических образов : географическое пространство и философия / Д. Н. Замятин // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 6 – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2000/6/fenomenologiya-geograficheskikh-obrazov.html> (дата обращения: 21.04.2022).
84. Замятина, Н. Ю. Смысл положения: место в ментально-географических пространствах / Н. Ю. Замятина // Международный журнал исследований культуры. – 2011. – № 4. – С. 60–68. – URL: <https://old.culturalresearch.ru/ru/archives/76-2011geography> (дата обращения: 21.04.2022).
85. Заяц, С. М. Лик М. Волошина и эстетика символизма / С. М. Заяц // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 7–1. – С. 72–75.

86. Заяц, С. М. Лик М. Волошина как слепок времени и пространства Серебряного века / Заяц Сергей Михайлович // Вестник славянских культур. – 2015. – № 4. – С. 38–48. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25085295> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

87. Заяц, С. М. Мифологические и библейские образы в поэзии Максимилиана Волошина в контексте его духовных исканий : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Заяц Сергей Михайлович. – Москва, 2009. – 21 с.

88. Заяц, С. М. Мифопоэтический и философский путь М. Волошина в таинственный мир художественного искусства / С. М. Заяц // Вестник славянских культур. – 2014. – № 3. – С. 104–119. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21970565> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

89. Заяц, С. М. Мифотворчество и религиозно-философские искания Максимилиана Волошина на перепутьях Серебряного века : монография / С. М. Заяц. – Москва : ФЛИНТА : Наука, 2016. – 376 с.

90. Згазинская, О. Г. Концепты «Париж» и «Киммерия» в творчестве М. А. Волошина : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Згазинская Ольга Геннадьевна. – Архангельск, 2008. – 26 с.

91. Зенкин, С. Н. «Классика» и «современность» / С. Зенкин // Литературный пантеон: национальный и зарубежный : материалы российско-французского коллоквиума / редкол.: Е. Е. Дмитриева [и др.]. – Москва, 1999. – С. 32–44.

92. Зенкин, С. Н. Новые фигуры. Заметки о теории / С. Н. Зенкин // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 57. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html> (дата обращения: 20.04.2022).

93. Зенкин, С. Н. Руины / С. Н. Зенкин // Французский романтизм и идея культуры : неприродность, множественность и относительность в литературе / С. Н. Зенкин. – Москва, 2002а. – С. 32–39.
94. Зенкин, С. Пространство идола: визуальные структуры в «Медном всаднике» / Сергей Зенкин // Новое литературное обозрение. – 2021. – № 6. – С. 130–162.
95. Зенкин, С. Сакральное как вызов / Сергей Зенкин // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 6. – С. 56–65
96. Зиммель, Г. Руина / Г. Зиммель // Избранное : в 2 томах / Георг Зиммель. – Москва, 1996. – Т. 2 : Созерцание жизни. – С. 227–233.
97. Зиневич, А. Н. Об истоках интереса Максимилиана Волошина к истории и культуре Древней Руси / А. Н. Зиневич // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9, Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2013. – № 1. – С. 11–15. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=18943118> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.
98. Змазнева, О. А. Поэтический язык Максимилиана Волошина : специальность 10.02.01 : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Змазнева Олеся Анатольевна. – Москва, 2003. – 16 с.
99. Золотаревская, Е. А. Вопросы периодизации творчества М. А. Волошина как воплощение этапов творческого пути / Е. А. Золотаревская // Вопросы русской литературы. – 2014. – № 30. – С. 88–94.
100. Иванова, И. Н. Геопоэтика новейшей отечественной литературы: опыты художественного освоения городского пространства / И. Н. Иванова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 8 (50) : в 3-ч., ч. II. – С. 80-85.
101. Иглтон, Т. Теория литературы. Введение / Терри Иглтон ; пер. с англ. Е. Бучкиной ; под ред. М. Маяцкого, Д. Субботина. – Москва : Территория будущего, 2010. – 296 с.

102. Каганский, В. Л. Исследование российского культурного ландшафта как целого и некоторые его результаты / В. Л. Каганский // Международный журнал исследований культуры. – 2011. – № 4. – С. 26–40. – URL: <https://old.culturalresearch.ru/ru/archives/76-2011geography> (дата обращения: 21.04.2022).

103. Каганский, В. Л. Мир культурного ландшафта / В. Л. Каганский // Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство : сборник статей. – Москва, 2001. – С. 23–122. – URL: <http://identityworld.ru/Monograhii/Kaganskij.pdf> (дата обращения: 21.04.2022).

104. Калуцков, В. Н. Ландшафт в культурной географии : монография / В. Н. Калуцков. – Москва : Новый Хронограф, 2008. – 318 с. – ISBN 978-5-94881-062-1 (в пер.)

105. Касаткина, Т. А. Образы и образа / Т. А. Касаткина // О творщей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» / Т. Ф. Касаткина ; Российская академия наук, Институт мировой литературы им. А. М. Горького ; ред. К. А. Степанян. – Москва, 2004. – С. 223–300.

106. Киреева, И.Г. Проблема творческой личности в литературно-критическом наследии М. А. Волошина : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Киреева Ирина Гурьевна. – Днепропетровск, 1992. – 16 с.

107. Кириленко, Е. И. Архитектоника человеческого тела: культурно-символический аспект / Е. И. Кириленко // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2013. – № 9. – С. 241–248.

108. Кириченко, Е. И. Храм и город. О содержательно-структурном единстве русского сакрального пространства / Е. И. Кириченко // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств. – Москва, 2008. – С. 285–315.

109. Кишш, И. Геопозтика «Мастера и Маргариты» М. Булгакова: Карта русской истории и невидимой Москвы / Илона Кишш // Новое литературное обозрение. – 2016. – № 2 (138). – С. 196-208.

110. Козубовская, Г. П. Мифопозтика цикла М. Волошина «Киммерийские сумерки» / Г.П. Козубовская // Высшая школа : научные исследования. Материалы Межвузовского международного конгресса (г. Москва, 9 декабря 2021 г.). – Москва : Издательство Инфинити, 2021. – С. 73-81.

111. Козубовская, Г. П. О «чахоточной деве» в русской литературе (Пушкин – Ахматова) / Г. П. Козубовская // *Studia Literaria Polono-Slavica*. – № 6. – *Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie*. – Warszawa, 2001. – С. 271-293.

112. Козубовская, Г. П. Русская литература и поэтика зримого : монография / Г. П. Козубовская. – Барнаул : АлтГПУ, 2021. – 448 с.

113. Кораблев, А. А. К вопросу о движении и продвижении понятия «геопозтика» / А. А. Кораблев // *Филологические исследования : сборник научных работ*. Выпуск 14. – Киев : Издательский дом Дмитрия Бураго, 2015. – С. 297-304.

114. Корниенко, С. Ю. Самоопределение в культуре модерна : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Корниенко Светлана Юрьевна. – Москва, 2015. – 467 с.

115. Кошемчук, Т. А. Сонеты Максимилиана Волошина : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Кошемчук Татьяна Александровна. – Тбилиси, 1990. – 22 с.

116. Культура и текст. Электронная хрестоматия. Часть 3. Диалог культур. Литература и живопись / Алтайская государственная педагогическая академия ; сост. Г. П. Козубовская. – Барнаул : АлтГПА, 2014. – 846 с. – URL:

<http://obs.uni-altai.ru/unibook/kozybovskaja/kozybovskaja.pdf> (дата обращения: 21.04.2022).

117. Купченко, В. П. Образ М. Волошина в прозе М. Цветаевой / В. П. Купченко // Марина Цветаева. Статьи. Тексты. – Wien : WSA, 1992. – С. 161–170.

118. Купченко, В. П. Странствие Максимилиана Волошина: документальное повествование / В. П. Купченко. – Санкт-Петербург : Logos, 1996. – 542 с.

119. Купченко, В. П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1877 – 1916 / В. П. Купченко. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. – 512 с.

120. Купченко, В. П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1916 – 1932 / В. П. Купченко. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2007. – 606 с.

121. Курьянов, С. О. Понятие Крымского мифа как основы Крымского текста / С. О. Курьянов // Вопросы русской литературы. – 2014. – № 27 (84). – С. 189–203.

122. Курьянов, С. О. «...тайный ключ русской литературы»: генезис, структура и функционирование Крымского текста в русской литературе X–XIX веков : монография / С. О. Курьянов. – Симферополь : Бизнес-информ, 2014а. – 424 с.

123. Курьянова, В. В. Крымский текст в творчестве Л. Н. Толстого : монография / В. В. Курьянова. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2015. – 220 с.

124. Кушниренко, А. А. Семантика компонентов архетипического комплекса литературного произведения / А. А. Кушниренко // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя : материалы международной заочной научной конференции, г. Астрахань, 19–24 апреля 2010 г. / редкол.: Г. Г. Исаев (гл. ред.) [и др.]. – Астрахань, 2010. – С. 30–32.

125. Лавренева, О. А. Образ места и его значение в культуре провинции / О. А. Лавренева // Геопанорама русской культуры: провинция и ее локальные

тексты / отв. ред. Л. О. Зайонц ; сост. В. В. Абашев [и др.]. – Москва, 2004. – С. 417–418.

126. Лавренова, О. А. Семантика культурного ландшафта и поэтические метафоры / О. А. Лавренова // Международный журнал исследований культуры. – 2011. – № 4. – С. 41–46. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=17249354> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

127. Лавров, А. В. Символисты и другие. Статьи. Разыскания. Публикации / А. В. Лавров. – Москва : Новое литературное обозрение, 2015. – 761 с.

128. Лидов, А. М. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования / А. М. Лидов // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / редактор-составитель А. М. Лидов. – Москва : Индрик, 2006. – С. 9-32.

129. Лимонова, Л. В. Поэтический пейзаж М. Волошина в контексте русской поэзии конца XIX – начала XX века : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Лимонова Людмила Вадимовна. – Киев, 1993. – с. 20.

130. Липатова, А. П. Сакральная география как система: вопрос о статусе сакрального объекта / А. П. Липатова // Научный диалог. – 2018. – № 11. – С. 103-112.

131. Лищенко, Н. Ф. Крымский текст русской литературы: топосы, мотивы, семиосфера / Н. Ф. Лищенко // Вопросы русской литературы. – 2016. – № 29 (86). – С. 206-215.

132. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев ; сост. Ю. А. Ростовцев. – Москва, 1991. – С. 21–186.

133. Лосев, А. Ф. Знак. Символ. Миф : труды по языкознанию / А. Ф. Лосев. – Москва : Изд-во МГУ, 1982. – 480 с.

134. Лосев, А. Ф. Орфей / А. Ф. Лосев // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 томах / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва, 1982. – Т. 2 : К – Я. – С. 262–263.
135. Лосев, А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А. Ф. Лосев // Литература и живопись : сборник статей / Академия наук СССР, Институт русской литературы ; редкол.: А. Н. Иезуитов (отв. ред.) [и др.]. – Ленинград, 1982. – С. 31–65.
136. Лосев, А. Ф. Эстетика природы / А. Ф. Лосев, М. А. Тахо-Годи. – Москва : Наука, 2006. – 442 с.
137. Лотман, Ю. М. «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода. «Свое» и «чужое» в истории русской культуры / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // История и типология русской культуры. – Санкт-Петербург, 2002. – С. 222–232.
138. Лотман, Ю. М. Бытовое поведение и типология культуры в России XVIII в. / Ю. М. Лотман // Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции : сборник статей / редкол.: М. Б. Храпченко [и др.]. – Москва, 1976. – С. 292–297.
139. Лотман, Ю. М. Введение: быт и культура / Ю. М. Лотман // Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург, 1994. – С. 5–18.
140. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – Москва : Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
141. Лотман, Ю. М. Литературный быт / Ю. М. Лотман // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва, 1987. – С. 194–195.
142. Лотман, Ю. М. О понятии пространства в русских средневековых текстах / Ю. М. Лотман // О русской литературе : статьи и исследования (1958–

1993) : история русской прозы : теория литературы / сост. Н. Г. Николаюк, О. Н. Нечипуренко. – Санкт-Петербург, 1997. – С. 112–117.

143. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2001. – 703 с.

144. Лотман, Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю. М. Лотман // Избранные статьи : в 3 томах / Ю. М. Лотман. – Таллинн, 1992. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 129–132.

145. Лотман, Ю. М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного подведения человека начала XIX столетия / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург, 1998. – С. 636–645.

146. Люсый, А. П. Гений места и гений текста : опыт наррации одного текстологического существования / Люсый Александр Павлович // Международный журнал исследований культуры. – 2013. – № 1. – С. 87–92. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21067404> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

147. Люсый, А. П. География текстуальной революции: междисциплинарные исследования локальных текстов культуры / А. П. Люсый // Человек: образ и сущность. – 2014. – № 1. – С. 214–236.

148. Люсый, А. П. Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста : специальность 24.00.01 : диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологических наук / Люсый Александр Павлович. – Москва, 2003. – 267 с.

149. Люсый, А. П. Местное знание, самописание и локальный текст : случай Крыма / А. П. Люсый // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. – 2016. – Т. 26, № 6. – С. 117–122. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28147315> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

150. Люсый, А. П. Метаинициации. Семиотизация личности в пространстве поиска русского текста культуры / А. П. Люсый // Философские науки. – 2009. – № 12. – С. 56–69.

151. Люсый, А. П. Ошибочная медиализация еще одна заявка на «Крымский текст»? / Люсый Александр Павлович // Вопросы культурологии. – 2011. – № 3. – С. 102–104.
152. Люсый, А. П. Русская литература как система локальных текстов : специальность 10.01.01 – Русская литература : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Люсый Александр Павлович. – Вологда, 2017. – 27 с.
153. Лютова, С. Н. Марина Цветаева и Максимилиан Волошин: эстетика смыслообразования / Светлана Лютова. – Москва : Дом-музей М. Цветаевой, 2004. – 191 с.
154. Махнева, О. В. Семантика колоронима, номинирующего голубой цвет в языковой картине мира раннего М. Волошина : (на примере сборника «Годы странствий», 1899–1910 гг.) / О. В. Махнева // Вестник Челябинского государственного университета. – 2015. – № 20. – С. 77–82. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25383703> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.
155. Меднис, Н. Е. Поэтика и семиотика русской литературы / Н. Е. Меднис. – Москва : Языки славянской культуры, 2011. – 230 с.
156. Меднис, Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе / Н. Е. Меднис // Критика и семиотика. – 2006. – Вып. 10. – С. 58–67.
157. Мелетинский, Е. М. Культурный герой / Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 томах / гл. ред. С. А. Токарев ; редкол.: И. С. Брагинский [и др.]. – 2-е изд. – Москва, 1998. – Т. 2 : К – Я. – С. 25–28.
158. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти ; пер. с франц. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – Москва : «Ювента», «Наука», 1999. – 608 с.
159. Мечковская, Н. Б. Семиотика : Язык. Природа. Культура: курс лекций : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Н. Б. Мечковская. – 3-е изд., стер. – Москва : Академия, 2008. – 426 с.

160. Миловидов, В. А. Нарратология экфрасиса / В. А. Миловидов // Narratorium. – 2001. – № 1–2. – URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587> (дата обращения: 21.04.2022).
161. Минц, З. Г. Понятие текста и символистская эстетика / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма / сост. Л. Л. Пильд. – Санкт-Петербург, 2004. – С. 97–102.
162. Мокиенко, В. М. Россия в зеркале русской поэзии / В. М. Мокиенко // Образ России в условиях информационной войны конца XX – начала XXI в. тенденции обновления политического дискурса : материалы международной научной конференции / под ред. С. Г. Шулежковой. – Магнитогорск, 2017. – С. 155–171.
163. Мурашова, Н. С. Геокультурное пространство старообрядческих духовных стихов / Н. С. Мурашова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 1. – С. 153–159.
164. Набиуллина, Г. М. Образ сакрального пространства в современной башкирской прозе / Г. М. Набиуллина // Oriental Studies. – 2018. – Т. 37, выпуск 3. – С. 133-141.
165. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сборник статей / сост. и науч. ред. Д. В. Токарев. – Москва : Новое литературное обозрение, 2013. – 572 с.
166. Неклюдов, С. Ю. Структура и функции мифа / С. Ю. Неклюдов // Современная российская мифология : [сборник статей] / Российский государственный гуманитарный университет [и др.] ; сост. М. В. Ахметова. – Москва, 2005. – С. 9–26.
167. Неклюдов, С. Ю. Тело Москвы. К вопросу об образе «женщины-города» в русской литературе / С. Ю. Неклюдов // Тело в русской культуре : [сборник статей] / составители: Г. И. Кабакова, Ф. Конт. – Москва : Новое литературное обозрение, 2005. – С. 361-385.

168. Никитина, Е. С. Игры с телом : (к онто-семиотике телесности) / Е. С. Никитина // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2004. – № 1. – С. 24–28. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=18204191> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

169. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Фридрих Ницше ; пер. с нем. Г. А. Рачинского. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. – 203 с.

170. Палачева, В. В. Поэма «Путями Каина» в контексте культурфилософских исканий М. А. Волошина : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Палачева Вера Владимировна. – Томск, 2003. – 18 с.

171. Палачева, В. В. Светотени руанского собора : (на материале цикла стихотворений М. А. Волошина «Руанский собор») / В. В. Палачева // Культура и текст. – 2005. – № 9. – С. 60–67. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=17844791> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

172. Панченко, А. М. Русский поэт, или Мирская святость как религиозно-культурная проблема / А. М. Панченко // Звезда. – 2002. – № 9. – С. 140–147.

173. Паперно, И. Пушкин в жизни человека Серебряного века / И. Паперно // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age / В. Gasparov [et al.]. – Berkeley, 1992. – P. 19–51.

174. Петрова, С. А. К вопросу о формировании интермедийных традиций в литературе (на материале стихотворения А. А. Блока «Голоса скрипок») / С. А. Петрова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 4–2. – С. 157–160.

175. Пинаев, С. М. Ориентализм в творчестве М. А. Волошина / С. М. Пинаев // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия:

Литературоведение. Журналистика. – 2012. – № 4. – С. 36–43. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=18259556> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

176. Пинаев, С. М. Максимилиан Волошин, или Себя забывший бог / С. М. Пинаев. – Москва : Молодая гвардия, 2005. – 659 с. – (ЖЗЛ; Вып. 1117).

177. Пинаев, С. М. «Близкий всем, всему чужой...»: Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте Серебряного века / С. М. Пинаев. – Москва : РУДН, 2009. – 341 с.

178. Плюханова, М. Б. О национальных средствах самоопределения личности: самосакрализация, самосожжение, плавание на корабле / М. Б. Плюханова // Из истории русской культуры / [сост. А. Д. Кошелев]. – 2-е изд. – Москва, 2000. – Т. 3 : XVII – начало XVIII века. – С. 380–459.

179. Подорога, В. А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка / В. Подорога. – Москва : Ad Marginem, 1995. – 426 с.

180. Подорога, В. А. Метафизика ландшафта : коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX вв. / В. А. Подорога. – Москва : Наука, 1993. – 320 с.

181. Подорога, В. А. Феноменология тела: введение в философскую антропологию : материалы лекционных курсов 1992–1994 годов / В. А. Подорога. – Москва : Ad Marginem, 1995а. – 339 с.

182. Полонский, В. В. Между традицией и модернизмом: русская литература рубежа XIX–XX веков : история, поэтика, контекст / В. В. Полонский. – Москва : ИМЛИ, 2011. – 471 с.

183. Пороль, О. А. Мотивы начала и конца в библейском дискурсе М. Волошина / О. А. Пороль, И. И. Просвиркина, Н. М. Дмитриева // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2014. – № 11. – С. 68–72. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23213031> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

184. Пушкин, А. С. Лирика / А. С. Пушкин ; сост. В. В. Евгеньев. – Москва : Правда, 1980. – 560 с.
185. Ротенберг, Е. И. Искусство готической эпохи. Система художественных видов / Е. И. Ротенберг. – Москва : Искусство, 2001. – 135 с.
186. Румянцев, О. К. Избыточность человека как условие его открытости сопредельному / О. К. Румянцев // Международный журнал исследований культуры. – 2013. – № 3 (12). – С. 14-25.
187. Сапаров, М. А. Словесный образ и зримое изображение (живопись – фотография – слово) / М. А. Сапаров // Литература и живопись : сборник статей / Академия наук СССР ; редкол.: А. Н. Иезуитов (отв. ред.) [и др.]. – Ленинград, 1982 – С. 66–93.
188. Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве : коллективная монография / ответственный редактор К. В. Анисимов. – Красноярск : СФУ, 2010. – 234 с.
189. Сид, И. Геопэтика: Пунктир к теории путешествий. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2017. — 430 с.
190. Сид, И. История понятия «геопэтика» / И. Сид // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2015. – Выпуск 11 (722). – С. 153-170.
191. Сидорова, А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Сидорова Анна Геннадьевна. – Барнаул, 2006. – 218 с.
192. Скокова, Д. С. Комплекс «водных» образов и мотивов в поэтическом цикле «Киммерийская весна» М. А. Волошина / Д. С. Скокова // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 4 (89). – С. 392-396.
193. Скокова, Д. С. Концепция пространства в эстетике и поэтической практике М. Волошина / Д. С. Скокова // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 2 (63). – С. 339-343.

194. Скокова, Д. С. Пространство и поэт в эстетике М. А. Волошина: стихотворение «Дом поэта» / Д. С. Скокова // Филология и человек. – 2015. – № 2. – С. 116-123.
195. Смагина, Е. Б. Пути Библии: к трактовке античных и библейских мотивов в творчестве М. А. Волошина / Е. Б. Смагина // Соловьевские исследования. – 2019. – № 4. – С. 177–190.
196. Смазнова, О. Ф. Время и этос мира. Диалектика мифотворчества в русской культуре XIX–XX веков / О. Ф. Смазнова. – Великий Новгород : НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2007. – 323 с.
197. Смирнов, И. П. Психодиахронологика : психоистория русской литературы от романтизма до наших дней / И. П. Смирнов. – Москва : Новое литературное обозрение, 1994. – 352 с.
198. Смирнов, И. П. Странничество и скитальчество в русской культуре / И. П. Смирнов // Звезда. – 2005. – № 5. – С. 205–212.
199. Соболев, Д. М. «Топофилия» : культурная география как жанр современной художественной прозы / Соболев Денис Михайлович // Международный журнал исследований культуры. – 2011. – № 4. – С. 136–155. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=17249366> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.
200. Стрелкова, А. Ю. Концепция творчества в художественном сознании Максимилиана Волошина : специальность 10.01.01 : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Стрелкова Анастасия Юрьевна. – Москва, 2017. – 27 с.
201. Стрелкова, А. Ю. О критериях анализа в исследовательских работах о творчестве М. Волошина / А. Ю. Стрелкова // Вестник Северо-Осетинского государственного университета имени К. Л. Хетагурова. – 2015. – № 2. – С. 141–144. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23567293> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

202. Стрелкова, А. Ю. Проблема плагиата в творческой концепции М. Волошина / А. Ю. Стрелкова // Вестник Омского университета. – 2015. – № 1. – С. 232–233. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23321048> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

203. Таран, С. В. Минералогическая лексика как средство семантико-эстетической кодировки в идиостиле М. Волошина / С. В. Таран // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. – 2006. – № 5. – С. 52–56. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=12835999> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

204. Таран, С. В. Функциональная роль минералогической лексики в идиостиле М. Волошина : специальность 10.02.01 : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Таран Светлана Владимировна, 2005. – 24 с.

205. Тахо-Годи, А. А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков / А. А. Тахо-Годи // Искусство слова : сборник статей к 80-летию члена-корр. АН СССР Д. Д. Благого. – Москва, 1973. – С. 306–314.

206. Телегин, С. М. Анатомия мифа : учебное пособие : [к курсу «Поэтика мифа»] / С. М. Телегин. – Москва : Изд-во УРАО, 2005. – 237 с.

207. Тимашков, А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Тимашков Алексей Юрьевич. – Санкт-Петербург, 2012. – 23 с.

208. Титаренко, С. Д. Миф как универсалия символистской культуры и поэтика циклических форм / С. Д. Титаренко // Серебряный век: философско-эстетические и художественные искания. – Кемерово, 1996. – С. 3–15.

209. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического : избранное / В. Н. Топоров. – Москва : Прогресс : Культура, 1995. – 623 с.

210. Топоров, В. Н. Петербургский текст / В. Н. Топоров. – Москва : Наука, 2009. – 820 с. – (Памятники отечественной науки. XX век / Российская академия наук Отделение историко-филологических наук).

211. Топоров, В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / В. Н. Топоров // Исследования по структуре текста. – Москва, 1987. – С. 121–132.

212. Трубицина, Н. А. Геопоэтика Крыма в творчестве Михаила Пришвина / Н. А. Трубицина // Культура и текст. – 2018. – № 3 (38). – С. 87–97.

213. Трунов, Д. Г. Образ тела и чувство тела – главная оппозиция телесного бытия / Д. Г. Трунов // Вестник Бурятского государственного университета. – 2009. – № 14. – С. 49–52. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21035386> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

214. Тюпа, В. И. Между архаикой и авангардом / В. И. Тюпа // Классика и современность : [сборник статей] / под ред. П. А. Николаева, В. Е. Хализева. – Москва, 1991. – С. 109–117.

215. Тюпа, В. И. Мифопоэтика сопряжения художника и жизни / В. И. Тюпа // Новый филологический вестник. – 2011. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifopoetika-sopryazheniya-hudozhnika-i-zhizni> (дата обращения: 11.04.2022).

216. Уваров, М. С. Культурная география в культурологической перспективе (аналитический обзор) / М. С. Уваров // Международный журнал исследований культуры. – 2011. – № 4. – С. 6–18. – URL: <https://old.culturalresearch.ru/ru/archives/76-2011geography> (дата обращения: 21.04.2022).

217. Успенский, Б. А. Дуалистический характер русской средневековой культуры (на материале «Хождения за три моря» Афанасия Никитина) / Б. А. Успенский // Избранные труды : в 3 томах / Б. А. Успенский. – 2-е изд., испр. и перераб. – Москва, 1996. – Т. 1 : Семиотика истории. Семиотика культуры. – С. 381–432.

218. Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – Москва : Школа «Языки русской культуры», 1995. – 357 с.

219. Устюжин, И. Б. Внутренние голоса Максимилиана Волошина в Anno Mundi Ardentis: история и историософия / И. Б. Устюжин // Salivonica : сборник научных статей памяти А. Н. Саливона (1949–2007). – Курган, 2009. – С. 101–117.

220. Фёдоров, В. В. Семантический потенциал архитектурно-ландшафтной среды / В. В. Фёдоров, М. В. Фёдоров, З. В. Коротаева // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. – 2015. – № 4. – С. 47–64.

221. Философский проективный словарь. Новые термины и понятия. Вып. 2. / под ред. Г. Л. Тульчинского, М. Н. Эпштейна. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2020. – 544 с.

222. Фуко, М. Археология знания / Мишель Фуко ; пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. – Санкт-Петербург : Гуманитарная Академия, 2004. – 416 с.

223. Фуко, М. Герменевтика субъекта : курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981–1982 учебном году / Мишель Фуко ; пер. с фр. А. Г. Погоняйло. – Санкт-Петербург : Наука, 2007. – 682 с.

224. Фуко, М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Мишель Фуко ; пер. с фр. В. Наумова ; под ред. И. Борисовой. – Москва : Ad Marginem, 1999. – 480 с.

225. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко ; пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. – Санкт-Петербург : А-сад, 1994. – 406 с.

226. Хайдеггер, М. Исток художественного творения : избранные работы разных лет / Мартин Хайдеггер ; пер. с нем. А. В. Михайлова. – Москва : Академический Проект, 2008. – 527 с.

227. Хансен-Леве, А. Русский символизм : система поэтических мотивов : ранний символизм / А. Хансен-Леве. – Санкт-Петербург : Академпроект, 1999. – 512 с.

228. Хахалова, А. Галлахер С. Как тело формирует сознание / А. Хахалова // HORIZON : феноменологические исследования. – 2012. – Т. 1, № 1. – С. 172–179. – Рец. на кн.: Как тело формирует сознание / Галлахер Шон. – New York : Oxford University Press, 2005.

229. Хейзинга, Й. Homo ludens ; В тени завтрашнего дня / Йохан Хейзинга ; пер. с нидерл. и примеч. В. В. Ошиса ; общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. – Москва : Прогресс, 1992. – 459 с.

230. Ходасевич, Г. Максимилиан Волошин: близкий всем, всему чужой / Г. Ходасевич // Астма и аллергия. – 2002. – №2. – С. 22-23.

231. Хорошавина, Т. В. Книги М. А. Волошина «Стихотворения 1900–1910» и «Selva oscura» как лирическая диалогия : жанрово-композиционная специфика : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Хорошавина Татьяна Владимировна. – Омск, 2011. – 18 с.

232. Худенко, Е. А. Жизнетворческие стратегии в русской литературе XIX–XX вв.: романтизм и символизм / Е. А. Худенко // Мир науки, культуры, образования. – 2010. – № 6, ч. 2. – С. 68–71.

233. Худенко, Е. А. Жизнетворчество как метатекст: Мандельштам – Зощенко – Пришвин (30-40-е гг.) : монография / Е. А. Худенко. – Барнаул : АлтГПА, 2011. – 165 с.

234. Худенко, Е. А. Жизнетворчество писателя как текст: особенности структуры / Е. А. Худенко // Филология и человек. – 2016. – № 2. – С. 166–176.

235. Худенко, Е. А. Концепция «творческого поведения» в художественной системе М. М. Пришвина : специальность 10.01.01 «Русская

литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Худенко Елена Анатольевна. – Самара : СГПУ, 1997. – 18 с.

236. Цветаева, М. И. Собрание сочинений. В 7 томах. Том 4 / Марина Цветаева. – Москва : Эллис Лак, 1994. – 688 с.

237. Чагина, В. В. Историсофские и психологические аспекты концепции России в поэтическом творчестве Максимилиана Волошина : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Чагина Виталия Владиславовна. – Тверь, 2002. – 18 с.

238. Часовских, Т. И. Цикл М. Волошина «Руанский собор» : культурологический комментарий / Т. И. Часовских // Культура и текст. – 1999. – № 5. – С. 293–298. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=17857150> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

239. Чемберс, Й. Рамки земли: Хайдеггер, гуманизм и «Дом» / Йен Чемберс // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 2. – С. 38–60.

240. Черняева, Н. А. Культурная география и проблематика «Места» (Обзор новой литературы) / Н. А. Черняева // Известия Уральского государственного университета. Серия 2 : Гуманитарные науки. – 2005. – № 35. – С. 273–283. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=12176757> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

241. Чиковани, Т. Г. Особенности лирического героя М. Волошина в книге лирики «Selva Oscura» / Т. Г. Чиковани // Вестник Таганрогского государственного педагогического института. – 2013. – № 2. – С. 053–058. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20231210> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

242. Чиковани, Т. Г. Периодизация творчества Максимилиана Волошина и его литературная позиция / Т. Г. Чиковани // Вестник

Таганрогского государственного педагогического института. – 2010. – № S2. – С. 135-139. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=17750906> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

243. Чиковани, Т. Г. Символизм и особенности лирического героя в поэзии М. Волошина / Т. Г. Чиковани // Вестник Таганрогского государственного педагогического института. – 2012. – № 2. – С. 121–126. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=18026747> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

244. Шабашов, Д. В. Образ Востока в творчестве Максимилиана Волошина : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Шабашов Дмитрий Валерьевич. – Москва, 2007. – 18 с.

245. Шакиров, С. М. Пушкин в художественном мире М. А. Волошина / С. М. Шакиров // Вестник Челябинского государственного университета. – 1999. – Т. 2, № 1. – С. 133–138. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26488044> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

246. Шатин, Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. – 2004. – Вып. 7. – С. 217–226. – URL: <https://www.philology.nsc.ru/journals/kis/article.php?id=192> (дата обращения: 21.04.2022).

247. Шеманов, А. Ю. Становление человека как воплощение субъективности в репрезентациях иного: к постановке проблемы / А. Ю. Шеманов // Международный журнал исследований культуры. – 2013. – № 3 (12). – С. 7-13.

248. Ширина, В. И. Геопозитика и ее понимание в филологии / В. И. Ширина // Лингвистика. Семиотика. Метапозитика : Научный сборник. – Выпуск 1 (14). – Ставрополь : СКФУ; Дизайн-студия Б. – 2014. – С. 374-380.

249. Штейнер, Р. Мир чувств и мир духа. Христос и духовный мир. Христос и человеческая душа. О смысле жизни. Теософская мораль. Антропософия и христианство / Рудольф Штейнер. – Москва : Антропософия, 1999. – 430 с.
250. Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX–XX веков / М. Н. Эпштейн. – Москва : Советский писатель, 1988. – 414 с.
251. Эпштейн, М. Н. Природа, мир, тайник вселенной... : система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. – Москва : Высшая школа, 1990. – 303 с.
252. Эпштейн, М. Н., Тульчинский, Г. Л. Философия тела / М. Н. Эпштейн. Тело свободы / Г. Л. Тульчинский – Санкт-Петербург : Алетейя, 2006. – 431 с.
253. Эткинд, А. М. Толкование путешествий : Россия и Америка в травелогах и интертекстах / Александр Эткинд. – Москва : Новое литературное обозрение, 2001. – 438 с.
254. Яковсон, Р. Статуя в поэтический мифологии Пушкина / Роман Яковсон // Работы по поэтике : переводы / сост. и общ. ред. М. А. Гаспарова. – Москва, 1987. – С. 145–181.
255. Яковлев, М. В. Апокалипсис в послеоктябрьской поэзии М. А. Волошина / М. В. Яковлев // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филологическое образование. – 2013. – № 1. – С. 73–82.
256. Яковлев, М. В. Русский символизм второй волны и апокалипсис / М. В. Яковлев // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. – 2012. – № 27. – С. 459–463. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=18280973> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.
257. Яковлев, М. В. Судьба России в поэзии А. Блока и М. Волошина : специальность 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации (с указанием конкретной литературы или группы литератур)» : автореферат

диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Яковлев Михаил Владимирович. – Москва, 1995. – 15 с.

258. Ямпольский, М. Б. Наблюдатель : очерки истории видения / Михаил Ямпольский. – Москва : Ad Marginem, 2000. – 287 с.

259. Ямпольский, М. Б. Ткач и визионер : очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре / М. Ямпольский. – Москва : Новое литературное обозрение, 2007. – 610 с.

Ямпольский, М. Б. Формы реальности : очерки теоретической антропологии / Михаил Ямпольский. – Москва : Новое литературное обозрение, 2022. – 328 с.

260. Ямпольский, М. Различие, или По ту сторону предметности : (эстетика Гейне в теории Тынянова) / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 80. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/ia3.html> (дата обращения: 21.04.2022).

261. Bolotnikova E. The Perspective of Self-Care : Philosophy Versus Religion / Elena Bolotnikova // International Journal of Cultural Research. – 2014. – № 2. – С. 42–44. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21670969> (дата обращения: 21.04.2022). – Режим доступа: Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU.

262. Gardner, H. Frames of Mind : The Theory of Multiple Intelligences / Howard Gardner. – New York : Basic Books, 2011. – 529 p.

263. Landa, M. S. Maximillian Voloshin's poetic legacy and the post-Soviet Russian identity / Marianna S. Landa. – New York : Palgrave Macmillan, 2015. – XXII, 273 с.

264. Waught, P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction / P. Waught – London, New York : Methuen, 1984. – 176 p.

265. Wolker, B. Maximilian Voloshin and the Russian Literary Circle : Culture and Survival in Revolutionary Times / B. Wolker. – Bloomington : Indiana Univ. Press, 2005. – 235 p.