

роком получает продолжение во внесюжетной реальности. Финальное сообщение об исчезновении Радилова и его золовки Ольги выводит скрытое в подтексте: так, муха становится не только зловещим символом забвения, но и знаком освобождения от бремени памяти во имя живой жизни. Так, «усадебный текст», помимо идиллического, включает противоположный мотив – кипящих страстей. См. об этом: Д.А. Самосенко «Усадебный текст» в ранней прозе И.С. Тургенева // Материалы студ. конф. – Семей, 2012. – С. 235.

19. См. изображение наказания богом взбунтовавшихся ангелов, превращающихся в Насекомых, скорпионов, саламандр и падающих на скалы (левая часть триптиха И. Босха «Воз сена»).

Библиографический список

1. Дмитриева, Е. Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай / Е. Дмитриева, О. Купцова. – М. : ОГИ, 2008. – 528 с.
2. Довгий, О.Л. Риторический бестиарий Кантемира / О.Л. Довгий // Бестиарий в словесном и изобразительном искусстве. – М. : Интрада, 2012. – С. 6-23.
3. Иванов, В.В. Пчела / В.В. Иванов, В.Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – М. : Советская энциклопедия, 1988. – Т. II. – С. 354-356.
4. Козубовская, Г.П. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети»: поэтика телесности / Г.П. Козубовская // Вестник АлтГПА: психолого-педагогические, гуманитарные науки. – Барнаул, 2013. – № 14-15. – С. 65-77.
5. Козубовская, Г.П. Русская поэзия: миф и мифопоэтика : монография / Г.П. Козубовская. – Барнаул : БГПУ, 2006. – 320 с.
6. Козубовская, Г.П. Поэзия А. Фета и мифология / Г.П. Козубовская. – М. : Флинта, Наука, 2012. – 320 с.
7. Лермонтов, М.Ю. Собр. соч. : в 4 т. – М. : Государственное изд-во художественной литературы, 1957. – Т. 1. – 426 с.
8. Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы. – СПб. : Искусство – СПб, 2003. – 617 с.
9. Тургенев, И.С. Собр. соч. : в 12 т. / И.С. Тургенев. – М. : Художественная литература, 1976. – Т. 3 – С. 151-334.
10. Фет, А.А. Стихотворения и поэмы / А.А. Фет. – Л. : Советский писатель, 1986. – 752 с. (Б-ка поэта. Большая сер.).
11. Флора и Фавн: мифы о растениях и животных / под ред. В.М. Федосеевко. – М. : Русь, 1998. – 256 с.
12. Шукин, В.Г. Российский гений просвещения / В.Г. Шукин. – М. : Российские пропилеи, 2007. – 608 с.

Д. С. Скокова

МЕТАОБРАЗЫ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ М. А. ВОЛОШИНА

Статья посвящена исследованию функционирования в художественной системе М. Волошина так называемых «общих» образов, которые рассматриваются на материале некоторых критических работ Волошина в контексте эстетических убеждений поэта. Особое внимание уделено образу готического собора.

Ключевые слова: М. А. Волошин, метаобразы, метатекст, готический собор, Коктебель, бинарные оппозиции.

D. S. Skokova

EXPOSITIVE IMAGES IN M. VOLOSHIN'S AESTHETIC SYSTEM

The article is devoted to the research of so called “common” images of the whole Voloshin's aesthetic system. This type of images is considered in the context of author's aesthetic convictions at first. As the material of the research are some Voloshin's art-critical works. The special attention is paid for the image of gothic cathedral.

Key words: M. Voloshin, expositive images, meta-text, gothic cathedral, Koktebel, binary oppositions.

Единство эстетической системы М. А. Волошина проявляется во всех сферах его творческой деятельности: в поэзии, живописи, прозе (автобиографии, дневники, письма, биографии, литературно-критические статьи). Однако творчество Волошина может быть условно поделено на текст и метатекст. Невьясненным остается вопрос, является ли акварельная живопись поэта частью генерального текста наряду с его поэтическим творчеством?

Своеобразным комментарием по поводу принадлежности Волошина к художникам кисти является фрагмент из письма К. Ф. Богаевского С. Н. Дурылину: «Макс себя считал

прежде всего поэтом. Недавно мне Марья Степ[ановна] сказала следующее: однажды она спросила его: «Макс, ты себя считаешь художником?» Он ответил: – «Ну какой же я художник? Вот, Костя (т. е. – я) – художник, он когда подходит к мольберту, то чувствуется, что точно взбирается на эшафот, – мне же все это легко дается» [Электронный ресурс. URL: http://tsvetayevs.org/company/bogaevskiy_b15_36.htm]. Таким образом, вопрос о «доминировании» акварельных произведений по отношению к другим видам творчества в системе М. Волошина снимается самым художником. Поэтическое творчество Волошина мы соотносим с позицией генерального текста, а остальным видам творческой деятельности (в том числе, акварельной живописи, критическим статьям и др.) предлагаем позицию описательных структур по отношению к поэтическим произведениям.

По мысли Л. И. Абдуллиной, в обращении поэтов Серебряного века к литературно-критической деятельности «сказывалось стремление ... прокомментировать собственную позицию» [Абдуллина, 2007: 295]. Работа с литературной и художественной критикой М. Волошина дает возможность выявить эстетическую позицию автора, а в некоторых случаях – реконструировать механизм текстопорождения. «Прозаические произведения поэтов «серебряного века» приобретают черты метапрозы, метажанра, будучи своеобразной контоминацией поэзии и прозы и заключая в себе межродовую сущность. В прозаических выступлениях поэтов более конкретно, точно и развернуто представлен индивидуальный стиль, ибо это позволяет увидеть не только саму стилевую структуру художника, но и механизм ее действия, «работающий» на протяжении всего пути художника» [Абдуллина, 2007: 296].

Все творчество М. А. Волошина отражает константность и непротиворечивость законов восприятия поэтом действительности: географического и культурного пространств. При их поэтическом или критическом исследовании Волошин подходит ко всем явлениям действительности, включенным в поле зрения его эстетики, с единой мерой. Данный принцип выявляется через наличие «сквозных» образов, фигурирующих и в поэзии, и в прозе – и в тексте, и в метатексте. Некоторые из них существуют в оппозициях (историческое / архаическое, культура / варварство, аполлонийское / дионисийское, сновидение / опьянение, логическое сознание / интуитивное сознание, время / пространство, и др.). Такие образы, как хрусталь, готический собор, сновидение и др., выступают у Волошина в качестве «рабочих» понятий в его литературно-критических трудах, но также встречаются и в поэтическом творчестве.

Образ *готического собора* у Волошина существует самостоятельно, он не распадается на два аспекта: поэтический и аналитический, однако реализуется в двух направлениях. В текстах аналитических (в литературной и художественной критике) образ проявляет свою рациональную природу. В поэтических текстах открывается его «интуитивная» сторона.

В статье «Апофеоз мечты» (1912), посвященной трагедии Вилье де Лиль-Адана «Аксель», М. А. Волошин соотносит структуру драматургического произведения с *принципом* средневекового собора. В данном случае автор обращается к рациональной (по Волошину – «логической») стороне образа средневекового собора, и работа носит аналитический характер. Архитектурность, по Волошину, более всего свойственна драматургии. «Вдохновение предполагает заранее начерченный архитектурный план ...» [Волошин, 2005, 3: 9]. Волошин дает «архитектурный чертеж» трагедии «Аксель»: «Драматическое произведение более, чем всякое другое, предполагает в основании своем необходимость такого размеренного плана» [Волошин, 2005, 3: 9].

Автор «исследует» конструкцию здания с целью перенести ее на литературное произведение. «Когдаходишь в нее [в трагедию – Д. С.], то видишь сначала исполинскую арку портала, затем взор теряется надолго в темноте внутренних переходов и на украшениях отдельных часовен, пока не раскроется величие главного корабля, пока не приблизишься к алтарю, проникаясь словами той молитвы, которая застыла в этом великолепном камне: драматическое действие ведет от загадки к загадке, и лишь в самом сердце трагедии раскрывается срединная роза ее символов» [Волошин, 2005, 3: 9].

Архитектурный принцип готического собора несет сакральный смысл, так как в целом средневековое искусство отличается каноничностью структур, воплощающей идею богослужения. Служение Божественному и стремление к Святости присутствует в каждом отдельном элементе и в целом здании. Сакральность и символичность ставят, в свою очередь, готическую архитектуру ближе всех других архитектур к другим, «интуитивным», видам искусства. В. Г. Власов замечает: «Художественный образ готического собора, вопреки распространенным представлениям, выражает не строительный расчет и рациональную конструкцию, а иррациональную, мистическую устремленность человеческой души к неведомому, загадочному...» [Власов, 1998: 168].

В своей статье М. А. Волошин обращает внимание на парадоксальное свойство готической архитектуры: на любом этапе постройки собор выглядит целостно, однако законченное здание может снова и снова продолжаться вертикалями башен. «И подобно готическим соборам, трагедия эта остается незаконченной, что не мешает ни стройности ее частей, ни крылатому порыву ее башен» [Волошин, 2005, 3: 9]. Данный «парадокс» готического собора стал для Волошина овеянием бытования в одном предмете двух плоскостей: бытовой и сакральной – или – логического начала (чертеж, план постройки, правила строительства здания) и интуитивного (идея связи с духовным миром, служение Святости).

О том же свойстве средневекового собора, но через изобразительное искусство, Волошин говорит в статье «Чему учат иконы?» (1914). Здесь *парадокс* готического собора распространяется на генеративный процесс: «Подкупает последовательность работы, метод, которого так не хватает живописи в наши дни. ... Есть одно требование, которое никогда не удовлетворяется современным искусством: хочется, чтобы художественная работа была так последовательно распределена, чтобы в любой стадии своего развития она давала законченное впечатление. Башни Парижской Notre Dame могли бы еще продолжаться вверх сужающимися осьмигранниками, между тем, они вполне закончены в том виде, как они есть. Точно также и любой недостроенный готический собор. Эта возможность остановить работу в любой момент есть и у иконописного метода» [Волошин, 2003, 1: 137].

Незавершенность у Волошина – особая категория, указывающая на художественный «вкус» творца. Это эстетический принцип, которому сам автор старается следовать: «Незаконченность художественного произведения является необходимым условием наслаждения. Произведение, обремененное подробностями, всегда дает впечатление насилия, совершаемого над душой человека» [Волошин, 2003, 1: 8]. Современное искусство, по Волошину, должно оторваться от «несвоевременных» принципов и законов академического искусства, открытых в эпоху Возрождения. Незавершенность произведения как эстетический принцип следует из нового искусства, задачей которого становится «упрощение видимостей». По Волошину, это возможно только в третий, «психологический» период развития искусства, только здесь оно вступает в свой *творческий* период (о трех периодах развития искусства см. подробнее: М. А. Волошин «Скелет живописи» [Волошин, 2003, 1: 7-16]). Вопрос о незаконченности произведения связан, наряду с заботой о *другом* (читателе, зрителе), с задачей экономии средств, которая встает перед искусством «третьего» периода: «Тут выступает незыблемый эстетический закон, ... сила впечатления обратно пропорциональна количеству средств» [Волошин, 2003, 1: 14]. С этим связано понимание М. Волошиным готического собора как произведения средневекового архитектурного искусства, содержащего потенциал к развитию живописи (а в широком смысле – художественного видения) в ином русле: «В истории Европы был один момент, когда красочная живопись была готова развиваться самостоятельно. Это время готических соборов и цветных стекол – XIII век. ... Гармонии красок во французских «vitraux» достигали высоты, неведомой для масляной техники. Фигуры исчезали в орнаменте, и краски сливались в одну гармонию, ... В германской готике гармония линий вырождалась в человеческую фигуру. Но Возрождение убило готику и эту великую средневековую живопись» [Волошин, 2003, 1: 12].

В итоге, с образом готического собора у Волошина связано одно из исторически сложившихся художественных средств – поэт называет его «краски (окрашенный свет)». По

мысли Т. И. Часовских, «Волошину свойственно импрессионистическое видение готики: готический собор для него – это игра света и цвета. Свет внешнего мира в разноцветных стеклах витражей преобразуется в «окрашенный свет» (курсив автора – Д. С.) и наполняет сумрак готического собора «разноцветными тенями» [Часовских, 1999: 295]. Здесь стоит уточнить принципиальную разницу между понятиями «свет» и «цвет». Понятие «цвет» не соответствует аполлонической природе искусства Волошина, поэтому в тех моментах, где это принципиально, автор употребляет понятие «краски», и тут же вносит уточнение: «окрашенные света». Дело в том, что сумма всех *цветов*, при наложении их друг на друга, дает серый, грязный цвет (чтобы проверить, достаточно смешать все краски на палитре). Свет – другая природа: свет всегда имеет источник. Естественный свет принадлежит природе (солнце – днем, ночью – лунный свет). Более того, смешение *окрашенных светов* при наложении никогда не дает грязь, – напротив, чистый белый свет.

В Коктебель Волошина, в духовный дом поэта, образ готического собора приходит посредством метафоры и сравнения:

*С первоначальных дней, когда вулкан
Метал огонь из недр глубинных трещин
И дымный факел в небе потрясал.
Вон там — за профилем прибрежных скал,
Запечатлевшим некое подобье
(Мой лоб, мой нос, ощечье и подлобье),
Как рухнувший готический собор,
Торчащий непокорными зубцами,
Как сказочный базальтовый костер,
Широко вздувший каменное пламя, —
Из сизой мглы, над морем вдалеке
Встает стена ... Но сказ о Карадаге
Не выцветить ни кистью на бумаге,
Не высловить на скудном языке.*

[Волошин, 2004, 2: 78-79].

Речь идет о потухшем вулкане Кара-Даг. Реальный географический объект через поэтическое сравнение наделяется всем багажом «сценариев» и «чертежей», *свернутых* в образе собора, развернуть который и помогает поле метатекста. За счет этого создается объемный образ. Как было отмечено, готический собор в структуре своей подчинен канону. У Волошина «канон – это тюрьма. Но великая мечта о свободе может родиться только в тюрьме и цепях» [Волошин, 2003, 1: 63]. Тогда *рухнувший* готический собор предполагает освобождение из тюрьмы, но ценой собственной жизни, так как, по Волошину, канон представляет собой «цепи», которые и есть наше тело: «*Воплотиться*, то есть сознательно связать себя канонически непреложными законами развития живых форм...» [Волошин, 2003, 1: 64]. С христианским (средневековым) мироощущением связана категория смирения (покорности). Торчащие *непокорные* каменные зубцы отсылают к типу личности, открытому романтизмом (генетическая связь эстетики романтизма и готики). Как отмечает Т. И. Часовских, «... процесс познания готического искусства у Волошина повторяет космогонический миф о сотворении мира» [Часовских, 1999: 296]. Любое произведение средневекового искусства (будь то готический собор в европейском искусстве или русская православная икона) своей структурой реконструирует акт сотворения мира, как в процессе создания произведения, так и в процессе его *понимания*. Следовательно, в образе рухнувшего готического собора (= потухший вулкан Кара-Даг) соединены космогония и эсхатология.

В конечном счете, готический собор в эстетике Волошина является осязаемым воплощением художественного потенциала искусства, многие его свойства поэт переносит на искусство, в частности, на литературу и живопись. «Готическую архитектуру М. Волошин представляет динамичной. ... Искусством перевоплощений определяется для Волошина образ готического собора» [Часовских, 1999: 295].

Образы *хрусталия*, как и всё *хрустальное* у Волошина, включены в поэтическую систему не только благодаря символическому значению, но также свойствам кристалла, адекватным аполлоническому началу в искусстве. «Каждое мгновение звенит в хрустальном аполлонийском сновидении, как трещина в хрустальном сосуде» [Волошин, 2005, 3: 141]. Хрусталь у Волошина подобен драгоценному камню, здесь важно подчеркнуть его *природное* происхождение, это солнечный (в контексте аполлоничества) материал, самый «бескорыстный», художественный и музыкальный: он более всех других чувствителен к окружающей среде. Хрусталь имеет, на языке специалистов, высокий среди других видов стекла показатель преломления и дисперсий, то есть, отдает обратно весь свет, который проник в него извне, часто в виде разбитых на оттенки светов [Крысин, 2008] (и здесь фигурирует принцип «окрашенных светов»). Изделие из хрусталия, как известно, может зазвучать просто от ветра. Не случайно мгновение *звенит* в хрустальном сновидении. Звук хрусталия (звучащий камень), в контексте аполлонического (рационального) искусства, имеет иррациональную природу, данный феномен является осязательным образом определенной степени *напряженности* (категория в эстетике М. Волошина, измеряющая глубину внутреннего переживания; подробнее см. [Волошин, 2005, 3: 135-157]).

В связи с этим интересна метафора *трещины* в хрустальном сосуде. Трещина (как нарушение целостности формы) берет на себя функции дополнительной, негеометрической грани в предмете. Ее появление спонтанно, ассиметрично, так как природное явление не знает математической симметрии. Поэтому любые виды трещин в предметах всегда имеют *неповторяемую* форму. Появление *трещины* (разлома, провала, раскола и т.д.) в эстетике Волошина делит художественный мир на бинарные оппозиции. Оппозиция «*логического/интуитивного*» связана с категориями «*времени/пространства*» и рождает понимание двух измерений: *время внешнего* (механический счет часов) и *времени внутреннего* (интуитивное ощущение времени). Все внешнее измеряется в *количестве*, тогда как внутреннее – в *напряженности*. «Между сферами времени и пространства то же отсутствие соотношений и параллелизма, как между интуитивным знанием и логическим сознанием. Единственная связь между временем и пространством – это мгновение. ... Способность пророчесственного видения связана неразрывно с углублением во мгновение» [Волошин, 2005, 3: 140]. Мгновение – одна из основополагающих категорий в художественном творчестве М. Волошина, которая действует через восприятие и является ключом к эстетическому переживанию.

В данных оппозициях оба элемента равноправны, но главное в них – не столько сами корреляты, сколько факт отличия между ними, та грань, черта, которая разделяет две плоскости, два явления. Эта «грань» в творчестве Волошина получает множество воплощений, но в общем смысле это – «трещина между» (мгновение, полдень, сумерки, беспмятство, греза наяву, бессонница, и др.), благодаря которой становится видимым то, что для поэта (художника) представляет эстетическую ценность. По Волошину, истинный поэт – тот, кто балансирует на грани, ходит по острию между двух плоскостей. Именно такая позиция обеспечивает поэта особым видением действительности: «... душа, посвященная в таинства аполлонической грезы, стоит на острие между двух бездн: с одной стороны, грозит опасность поверить, что это не сон, с другой – опасность проснуться ото сна. Пробудиться от жизни – это смерть, поверить в реальность жизни – это потерять свою божественность» [Волошин, 2005, 3: 137]. Эстетическое «самоубийство» происходит в тот момент, когда субъект принимает одну из сторон и начинает принадлежать той или иной плоскости.

Итак, на основе анализа нескольких критических работ М. А. Волошина, которые возможно отнести к области метатекста, мы показали некоторые общие, или «сквозные», образы в эстетике М. Волошина. Эти образы имеют одно общее свойство: это не просто метафоры, основанные на сходстве явлений по одному или нескольким признакам. В них заложено, помимо «осязательного» плана, значение процессуальности, а также чертеж и сценарий развертывания явления во времени и пространстве. По описательным возможно-

стям такие образы можно отнести к группе метаметафор. Это позволяет прочитать эстетику и творческие опыты Волошина как прозрачную готическую конструкцию, где в каждом элементе просвечивает целое.

Библиографический список

1. Абдуллина, Л.И. Образ автора в метапрозе «серебряного века» / Л.И. Абдуллина // Художественная антропология и творчество писателя : учебник для гуманитарных факультетов. – Усть-Каменогорск ; Алматы, 2007. – С. 291-299.
2. Богаевский, К.Ф. Переписка (1904-1941 годы): письмо № 62. – URL: http://tsvetayevs.org/company/bogaevskiy_b15_36.htm. (20.09.2014).
3. Власов, В.Г. Стили в искусстве: словарь : в 2 т. / В.Г. Власов. – СПб. : Лита, 1998. – Т. 1. – 672 с.
4. Волошин, М.А. Собрание сочинений : в 7 т. / М.А. Волошин ; сост. В.П. Купченко, А.В. Лаврова. – М. : Эллис Лак 2000, 2005. – Т. 3. – 608 с.
5. Волошин, М.А. Собрание сочинений : в 7 т. / М.А. Волошин ; сост. В.П. Купченко, А.В. Лаврова. – М. : Эллис Лак 2000, 2003. – Т. 1. – 608 с.
6. Волошин, М.А. Собрание сочинений : в 7 т. / М.А. Волошин ; сост. В.П. Купченко, А.В. Лаврова. – М. : Эллис Лак 2000, 2004. – Т. 2. – 768 с.
7. Волошин, М.А. Собрание сочинений : в 7 т. / М.А. Волошин ; сост. А.В. Лаврова. – М. : Эллис Лак, 2007. – Т. 5. – 928 с.
8. Толковый словарь иноязычных слов / сост. Л.П. Крысин. – М. : Эксмо, 2008. – 944 с.
9. Часовских, Т.И. Цикл М. Волошина «Руанский собор»: культурологический комментарий / Т.И. Часовских // Культура и текст. – Барнаул : БГПУ, 1999. – № 5. – С. 293-298.