САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»

*На правах рукописи*

**Отяковский Валерий Сергеевич**

**Интермедиальность публицистики Максимилиана Волошина**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

по направлению «Журналистика»

(научно-исследовательская работа)

Научный руководитель –

доктор филологических наук,

профессор кафедры медиалингвистики

Н. С. Цветова

Очная форма обучения

Вх. №\_\_\_\_\_\_от\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Секретарь \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Санкт-Петербург

2018

**Оглавление**

Введение………………………………………………………………………………..3

**Глава 1. Интермедиальность как лингвостилистическое понятие**…………..8

§1. Понятие интермедиальности……………………………………………………..8

§2. Интермедиальность и интертекстуальность……………………………………10

§3. Экфрасис: стилистические возможности……………………………………….12

§4. Дискуссия о синтезе искусств в исторической перспективе…………………..17

**Глава 2. Максимилиан Волошин – художественный критик**….………………23

§1. Обзор литературы………………………………………………………………..23

§2. Периодизация публицистического творчества М. Волошина………………..29

**Глава 3. Интермедиальные практики в публицистике М. Волошина**……….37

§1. Интермедиальность публицистики первого периода критической деятельности М. Волошина (1900-1901)……………………………………………………………37

§2. Интермедиальность публицистики второго периода критической деятельности М. Волошина (1904-1909)…………………………………………………………….43

§3. Интермедиальность публицистики третьего периода критической деятельности М. Волошина (1909-1913)…………………………………………..62

§4. Интермедиальность публицистики четвертого периода критической деятельности М. Волошина (1913-1927)…………………………………………..69

Заключение…………………………………………………………………………….73

Список литературы……………………………………………………………………76

**Введение**

**Актуальность** темы исследования обусловлена необходимостью обратиться к историческому опыту литературно-художественной критики. В последние десятилетия арт-журналистика значительно эволюционировала, адаптировав жанровую систему под новые технологии, но при этом можно констатировать, что глубина анализа и литературное мастерство современных критиков не достигают того уровня, который был представлен в творчестве авторов, например, эпохи русского модернизма. Повышенный исследовательский интерес к началу XX века заставляет пристально рассматривать наследие художников, доселе остававшихся в тени своих современников.

Многие десятилетия в забвении пребывало имя крупного поэта, самобытного художника и великолепного критика Максимилиана Александровича Волошина (1877-1932). Сейчас его творчество всё активнее вводится в контекст русской и европейской культуры, однако публицистика до сих пор остаётся недостаточно исследованной. В своих статьях он авторитетно рассуждает о разных видах искусства: литературе, живописи, театре, танце, и это дискурсивное многообразие позволяет говорить о воплощении критиком принципа интермедиальности. Для постижения его творческой индивидуальности мы обратимся именно к этой составляющей текстов, ведь, по словам Е. Фарино, «для исследования поэтики избранного автора первостепенное значение имеют именно тексты об искусстве (любом) – именно они позволяют проникнуть к семиотическим законам данной поэтики, причём поэтики не сформулированной, а имманентной»[[1]](#footnote-2).

Развитие модернистской критики неразрывно связано с историей журналистики начала XX века. Публицистику Волошина принято изучать в контексте символистской печати, о развитии которой писали К. Азадовский, Н. Богомолов, П. Дмитриев, И. Корецкая, А. Лавров, Д. Максимов, В. Перхин[[2]](#footnote-3).

Жизненный путь М. Волошина подробнее всего описан В. Купченко и С. Пинаевым, однако стоит отметить и работы И. Куприянова, А. Лаврова, Е. Ланна[[3]](#footnote-4). О публицистике поэта писали О. Бачеева, Т. Бреева, С. Корниенко, В. Купченко, А. Лавров, В. Мануйлов, Н. Рыкова[[4]](#footnote-5). Мы намерены рассмотреть художественную критику поэта с точки зрения теории интермедиальности. Создателем этого термина и концептуальной базы для его использования является О. Ханзен-Лёве[[5]](#footnote-6). Российская традиция использования этого термина сложилась под влиянием трудов И. Борисовой, Н. Кузьминой, Л. Кайды А. Сидоровой, А. Тимашкова[[6]](#footnote-7). Важную работу по типологизации теоретических направлений в изучении интермедиальности провели Н. Зильберман и А. Хаминова[[7]](#footnote-8).

**Новизна исследования:** в работе впервые проанализирована интермедиальная составляющая критических текстов М. Волошина, составлена периодизация его публицистики.

**Объект исследования:** художественно-критические тексты М. А. Волошина, созданные с 1900 по 1924 год.

**Предмет исследования:** речевое воплощение принципа интермедиальности в отобранных для анализа текстах.

**Цель исследования:** постижение специфики воплощения разных художественных кодов в художественно-критических текстах литератора.

**Задачи:**

* формирование терминологической базы исследования;
* создание периодизации публицистической деятельности М. А. Волошина как базы для анализа эмпирического материала;
* выявление речевых приёмов, с помощью которых воплощается принцип интермедиальности;
* систематизация выявленных приёмов;
* выявление степени обусловленности речевой формы текста творческой индивидуальностью критика.

**Эмпирический материал:** публицистические тексты М. А. Волошина, представленные в собрании сочинений поэта: тома 3, 5, 6 (кн. 1 и 2), отдельные материалы, опубликованные в томах 4 и 7 (кн. 2).

**Методы исследования:** в основу методологической базы исследования положены общенаучные принципы объективности и системности. При изучении биографической и исторической литературы были использованы методы аналитического реферирования, мониторинга специализированной прессы. Кроме того, активно был использован метод лингвокультурологического анализа, нацеленный на выявление культурозначимых компонентов текста. Ведущим в исследовании стал метод лингвостилистического анализа, позволяющий выявить свойства и характеристики текста на различных языковых уровнях.

Работа состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы. В главе «Интермедиальность как лингвостилистическое понятие» мы определяем терминологическую базу и инструментарий исследования. В главе «Максимилиан Волошин – художественный критик» мы систематизируем эмпирический материал, реферируя основную литературу о публицисте и составляя периодизацию его публицистического творчества. В главе «Интермедиальные практики в публицистике М. Волошина» мы анализируем эволюцию интермедиальности в критическом наследии поэта.

Отдельные положения работы были апробированы на 16-й международной конференции «Медиа в современном мире. Молодые исследователи» (15-17 марта 2017 года, Санкт-Петербург; доклад отмечен дипломом как лучший на секции), международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2017» (10-14 апреля 2017 года, Москва), втором международном студенческом форуме «Студенческое сообщество и развитие гуманитарных наук в XXI веке» (17-19 апреля 2017 года, Воронеж; доклад был признан лучшим в номинации «Удачное использование междисциплинарного подхода»), XX международной научной конференции «Волошинские чтения» (23-29 мая 2017 года, Коктебель; участие в рамках VI студенческого семинара «Максимилиан Волошин и культура Серебряного века»), VI философско-научной конференции «Киммерийский топос: мифы и реальность» (18-24 сентября 2017 года, Коктебель), XIV международной научно-практической конференции «Информационное поле современной России: практики и эффекты» (9-11 ноября 2017 года, Казань; выступление на пленарном заседании, доклад отмечен дипломом как лучший).

На основе этих докладов было подготовлено семь публикаций в изданиях, индексируемых в РИНЦ: *Отяковский В.* Роль античных мотивов в поздней публицистике М. Волошина // Тезисы Международного научного форума 21–22 апреля 2016 г. – СПб., 2016. Электронный сборник; *Отяковский В.* Комплекс поэта эпохи модерна в ранней публицистике М. Волошина: к проблеме интермедиальности публицистического произведения // Медиа в современном мире. Молодые исследователи. – СПб., 2017. – с. 370-372; *Отяковский В.* Интермедиальность ранней публицистики М. Волошина // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2017». – М., 2017. Электронный сборник; *Отяковский В.* Интермедиальность ранней публицистики М. Волошина // Современная медиасреда: традиции, актуальные практики и тенденции. Взгляд молодых исследователей. Вып. 17. – с. 172-178; *Отяковский В.* Речевая репрезентация объектов искусства в критике Максимилиана Волошина 1904-1906 гг. // Информационное поле современной России: практики и эффекты. – Казань, 2017. – с. 31-38; *Отяковский В.* Интермедиальность критики М. Волошина в журнале «Весы» // Студенческое сообщество и развитие гуманитарных наук в XXI веке. – Воронеж, 2017 – с. 146-148; *Отяковский В.* Роль античных мотивов в поздней публицистике М. Волошина // Медиа в современном мире. Молодые исследователи. – СПб.: 2018. – с. 316-317.

**Глава 1. Интермедиальность как лингвостилистическое понятие**

**§1. Понятие интермедиальности.** Одним из ключевых элементов критического текста является репрезентация обсуждаемых произведений искусства. Описание увиденного, услышанного или прочитанного лежит в основе оценки и интерпретации, производимой критиком. Это одинаково важно для искусств пластических и динамических; вербальных, аудиальных и визуальных. То, какие черты произведения критик переносит в рецензию, определяет и дальнейшее его восприятие читателем. Анализ средств, с помощью которых в тексте создаётся впечатление заочного знакомства с критикуемым феноменом, может дать ключ к более глубокому постижению творческой индивидуальности самого критика. Особенно плодотворен этот анализ в тех случаях, когда публицист способен авторитетно высказаться по поводу разных видов искусства, когда в его деятельности совмещается обсуждение литературы и живописи, не говоря уже о театре, музыке, танце.

Подобная постановка проблемы актуализирует методики, создаваемые сегодня в рамках теории интермедиальности, изучающей взаимодействие и взаимопроникновение разных видов медиа. Её инструментарий только формируется, объединяя подходы нескольких гуманитарных дисциплин. Устойчивой терминологической и методологической базы ещё не существует, поэтому особенно важным является вопрос о понятийном содержании интермедиальных приёмов, используемых в нашем исследовании.

Подробному обзору современных представлений об интермедиальности посвящена статья Н. Зильбермана и А. Хаминовой[[8]](#footnote-9). Авторы отмечают, что в западной традиции «под интермедиальностью подразумевают сочетание и адаптацию отдельных материальных средств представления и воспроизводства информации (иногда называемые мультимедиа), например звуковое и слайд-шоу или аудио- и видеоканалы телевидения»[[9]](#footnote-10). В современной российской системе медиаобразования этот понятийный комплекс подаётся в рамках изучения конвергенции. В широкой междисциплинарной перспективе интермедиальные возможности языка рассматриваются в сборнике статей «Язык как медиатор между знанием и искусством» (М., 2009).

Для нашей работы продуктивным является тот подход, который был сформулирован создателем термина «интермедиальность», немецким славистом О. Ханзен-Лёве. В 2016 году была переведена его монография - итог тридцатилетней работы над темой[[10]](#footnote-11). Интермедиальная теория О. Ханзен-Лёве дает возможность продолжать изучение проблем структурного взаимодействия художественных феноменов. Он определяет медиа, взаимодействующие друг с другом, как разные виды искусства. Попытку синтезировать, сплавить разные виды творчества он видит во множестве художественных практик русского модернизма.

Исследователь подробно классифицирует типы интермедиальных корреляций. Нам представляется, что анализ речевой репрезентации разных видов искусств связан с методикой сформулированной литературоведом как «перенос *дескриптивных* и дискурсивно-абстрактных мотивов, например, в жанрах экфрасиса, “литературы и кинематографии факта”, в “литературной” живописи, аналогичной “программной музыке” в XIX в. В этой сфере преобладающий тип знака – sign symbol, т. е. конвенциональный знак (повседневного языка, научных или теоретических дискурсов), чей носитель не имеет ни сущностных, ни аналоговых связей с означаемым»[[11]](#footnote-12). В этой формулировке выражен механизм работы критика, фиксирующего в тексте объект пластического или динамического искусства, что напрямую связано с проблематикой исследования.

**§2. Интермедиальность и интертекстуальность.** Очевидно, что теория интермедиальности связана с популярнейшей теорией интертекстуальности, активно используемой во многих областях гуманитарных знаний.

Если мы обратимся к широкому пониманию интертекстуальности, трактующему любой дискурс как часть единого Текста и не учитывающему разницы в средствах воплощения этих дискурсов, мы увидим, что каждый способ передачи информации связан с каждым другим, причём имеющим воплощение в любой форме. А так как текст по природе интертекстуален, то он связан с другими формами медиа и феноменологично интермедиален: «Каждый текст является интертекстом: другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык»[[12]](#footnote-13).

Однако эту теорию затруднительно использовать при анализе конкретных произведений. Практически одновременно с созданием такой интерпретации понятия интертекстуальности появилась и её критика, справедливо указывающая на невозможность научной обработки этого Текста. Хотя подобный ракурс интересен с философской точки зрения и приближает к постижению самой сущности языка, он не даёт инструментария. Как отметила в монографическом исследовании различных теорий интертекстуальности Н. Пьеге-Гро, «когда понятие интертекстуальности получает столь расширительное толкование, когда подобные приёмы также начинают рассматриваться как явления интертекстуальности, возникает опасность, что само это понятие утратит всякий операциональный смысл: ведь если интертекстом является всё, включая мельчайшие следы того или иного социального языка, каковы, например, неуловимые, безымянные цитации в тексте, то конкретное изучение данного интертекста утрачивает всякий смысл. Поэтому скажем так: если любая форма интертекстуальности действительно предполагает речевую гетерогенность, то любая речевая гетерогенность отнюдь не обязательно носит интертекстовой характер»[[13]](#footnote-14).

Большие плоды приносит понимание интертекстуальности, которое связано с функциональным подходом. Изучение конкретных интертекстем и анализ способности текста включать в себя другие тексты позволяет идентифицировать творческие практики разных авторов. Например, при анализе литературно-художественной критики это даёт возможность оценить разнообразие вариантов работы с претекстом. Возможности такого подхода исчерпывающе обрисованы в книге В. Москвина «Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили» (М., 2015). Мы принимаем как в наибольшей степени отражающую специфику медийного материала формулировку, предложенную Е. Баженовой: «под и[нтертекстуальностью] понимаются такие диалогические отношения, при которых один текст содержит конкретные и явные отсылки к предшествующим текстам»[[14]](#footnote-15).

С такого ракурса теория интермедиальности выходит за рамки интертекстуальности. Методология интермедиальности выросла из анализа интертекстем, но этим не ограничивается. В первую очередь, она подключает возможности работы с невербальными видами искусств посредством трансфера, «перевода» языка живописи, театра или архитектуры в словесную форму. Конечно, можно воспринять «текст» как условное обозначение кода любого медиа, но в таком случае операциональный аппарат (например, классифицированный В. Москвиным в указанном выше издании) неоправданно усложняется.

Даже если принять расширительное понятие текста, интермедиальность не может быть сведена к проблеме поликодовой интертекстуальности, так как в ней «наблюдается не просто диалог искусств, а их перевод»[[15]](#footnote-16). Если теория интертекстуальности исследует взаимодействие разных тектов и потенциальную возможность соединения дискурсов воедино, то интермедиальность изучает самый процесс переформатирования одного медиа в другой. Это напрямую подводит нас к проблеме речевой репрезентации: критик занят именно тем, что он переводит разные языки искусств в вербальную форму.

Мы будем анализировать интертекстемы как часть интермедиального аппарата, набор конкретных приёмов. Хотя отсылки к художественным текстам в рецензии не так явно выражают принцип интермедиальности, но литературные произведения структурно организованы иначе, чем публицистика, художественный и критический дискурсы значительно отличаются друг от друга. Поэтому у автора рецензии возникает необходимость грамотно репрезентировать и художественный текст, «перевести» его. Эти соображения позволяют нам включить анализ интертекстем в схему интермедиального анализа.

**§3. Экфрасис: стилистические возможности.** Одним из главных приёмов, переводящих язык искусства в формат критической статьи, является экфрасис. Этим термином в литературоведении принято называть словесное описание произведений пластических видов искусств. Хотя сам приём существует в европейской литературе с момента её зарождения (множество примеров можно найти уже в «Илиаде»), он не так давно попал в поле зрения литературоведов. В российской научной среде он был актуализирован Н. Брагинской в статье 1977 года: «Мы называем экфрасисом, или экфразой, любое описание, а не только риторические упражнения эпохи “языческого возрождения”. Мы называем так только описания произведений искусства; описания, включённые в какой-либо жанр, т. е. выступающие как тип текста, и описания, имеющие самостоятельный характер и представляющие собою некий художественный жанр»[[16]](#footnote-17).

Экфрасис продолжает развиваться в пространстве культуры до сих пор, и его анализ приобретает особую ценность в свете популярности принципа междисциплинарности в гуманитарных науках. Полемика о его статусе и природе выдвинула сразу несколько исследовательских подходов, что доказывает многообразие его возможностей. Подробный обзор подходов к понятию в англоязычной традиции провела М. Рубинс[[17]](#footnote-18), монография которой является одним из основных теоретических источников нашего исследования. Этапными для истолкования экфрасиса в традиции русской словесности являются сборники статей по результатам Лозаннского симпозиума 2002 года[[18]](#footnote-19) и петербургской конференции 2008 года[[19]](#footnote-20).

Для постижения природы приёма крайне важным становится работа механизма репрезентации. Как отметил американский исследователь, «особенность экфрасиса заключается в том, что он репрезентирует то, что само по себе уже является репрезентацией»[[20]](#footnote-21). Степень медиации текста, таким образом, усиливается по сравнению с описанием нерепрезентирующего объекта. Р. Ходель максимизирует это утверждение: «По Платону, даже ремесленник, столяр, производит не реально существующий стол, а лишь отображение его. А поскольку художник изображает произведение столяра, экфрасис можно понять как подражание художнику, т. е. подражание третьей степени»[[21]](#footnote-22). Это приводит к усложнению стандартной картины, где «автор создаёт виртуальную, вторую действительность из элементов, заимствованных из первой действительности»[[22]](#footnote-23). Оказывается, что и «первая действительность» создана из художественно отобранных элементов. Это, в свою очередь, приводит к усложнённой интерпретации первоначального предмета репрезентации. Дополнительную специфику привносит и тот факт, что художник не способен избавить свою репрезентацию от субъективного восприятия виденного. Французский исследователь М. Риффатер пишет, что «экфрасис раскрывает не картину, а того, кто созерцает её»[[23]](#footnote-24). Но и сама картина – это субъективное отражение увиденного художником. Несколько иначе это формулирует Л. Геллер: «экфрасис переводит в слово не объект (это действительно невозможно) и не код <…>, а восприятие объекта и толкование кода»[[24]](#footnote-25). Эта сложная система лаконично описана М. Рубинс: «читатель экфразы, в которой описывается пейзаж, оперирует одновременно на трёх уровнях: природного пейзажа, его репрезентации на полотне и репрезентации этой картины в литературном тексте»[[25]](#footnote-26). Каждый из уровней репрезентации является собственным художественным высказыванием, ведь, по словам Ю. Лотмана, «невозможность однозначного перевода языка поэзии на язык живописи или даже, казалось бы, на более близкие языки театра и кинематографа является источником порождения новых смыслов»[[26]](#footnote-27).

Разные исследователи сходятся в одном: ключевой особенностью экфрасиса является сложная система репрезентаций. При этом подходе мы получаем возможность значительно расширить поле применения экфрасиса: это может быть не только репрезентация пластических искусств, но и искусств динамических: театра, танца, кинематографа. Это принципиально важно для нашего исследования, так как благодаря расширению сферы применения приёма увеличивается количество анализируемых нами дискурсов, на пересечении которых более явно демонстрируется творческая индивидуальность критика.

Искусства, которые не используют прямой мимесис (такие как архитектура или музыка), также попадают в это определение, поскольку они являются репрезентациями, пусть и более абстрактного характера. Об этом рассуждает, например, Б. Виппер. Размышляя над вопросом «что изображает архитектура?», он вспоминает о средневековом разделении натуры на понятия «natura naturans» [созидающая натура] и «natura naturata» [созданная натура]: «Если живопись и скульптура имеют дело главным образом со вторым аспектом натуры, с её чувственными явлениями, то архитектура связана, прежде всего, с первым – природой механических сил, математических чисел и космических ритмов. <…> Архитектура особым образом распределяет и организует в пространстве массы материала»[[27]](#footnote-28).

Другим вопросом, который обсуждают современные учёные, является проблема референциальности. В рамках художественного текста писатели часто создают экфрасисы предметов искусства, которых не существует, то есть эта «репрезентация репрезентации» не находит выхода в реальности, и увеличение медиации текста остаётся мнимым (М. Рубинс удачно называет такие описания псевдоэкфрасисами). При осознании острой важности для обсуждения этого вопроса среди теоретиков, мы не считаем её актуальной для нашего исследования: в критическом тексте практически никогда не появляется нужды представить читателю вымышленное произведение искусства.

В художественно-критической статье экфрасис чаще всего становится основой произведения, ложится в основу авторской аргументации. Умелый критик уже в описательной части выражает основные мысли об описываемом произведении искусства: остальная рецензия создаётся вокруг экфрасиса. Это коренным образом отличается от роли экфрасиса в нарративном произведении, где он с одной стороны подчиняется законам художественной композиции, а с другой – своей описательностью прерывает повествование, «составляя кажущееся отступление»[[28]](#footnote-29).

Наконец, важны типологические характеристики экфрасиса. Н. Брагинская называет его типом описания (см. процитированное выше определение), Л. Геллер в недавней статье утверждает возможность одновременного рассмотрения его и как жанра, и как приёма[[29]](#footnote-30). С. Зенкин, вполне в духе интермедиальной теории, предлагает говорить об экфрасисе как о словесно-творческой «оцифровке» непрерывного образа[[30]](#footnote-31). Пытаясь же определить его текстуальную природу и понимая недостаточность его определения как жанра или фигуры, он предлагает считать экфрасис «местом текста». Очевидно, что такая терминологическая разница вызвана сложностью в определении формальной организации экфрасиса, так как он принимает самые разные воплощения. Мы принимаем мнение М. Рубинс, которая определяет экфрасис как тип текста со специфической тематической направленностью без определённой формальной закреплённости[[31]](#footnote-32). Стоит лишь отметить, что в рамках интермедиальной теории сама по себе арт-тематика играет роль особого приёма. Как и в нарративном произведении, в критической статье описательная часть нередко отделена от других фрагментов текста, и именно в экфрасисе публицист может реализовать свои художественные навыки. Это важно для М. Волошина, который был виртуозом описаний, но не обращался к художественной прозе, воплощая свои способности в стихах и живописи. Экфрасис в критической статье можно рассматривать как ещё одно преломление его способностей.

Всё это показывает, что экфрасис является неотъемлемой частью для вербальной репрезентации искусств, так важной для интермедиальности. Л. Геллер обращается именно к интермедиальной проблематике, когда пишет, что «экфрасическая установка порождает конкретные вопросы о взаимоотношении искусств, их взаимопереводимости, материально-формальных возможностей каждого из них. В первую голову, она делает проблематичной *границу* между искусствами»[[32]](#footnote-33). Ю. Лотман отметил, что «само понятие “языки искусства” никогда не бывает единым. В реальности искусство всегда говорит многими языками. При этом языки эти находятся между собой в отношении неполной переводимости или полной непереводимости»[[33]](#footnote-34).

**§4. Дискуссия о синтезе искусств в исторической перспективе.** Проблематика, имеющая отношение к интермедиальным исследованиям, существует уже много веков в виде разнообразных теорий о синтезе искусств. Попытки описать общности и различия форм творчества проводятся европейскими мыслителями как минимум со времён Аристотеля, в то время как само существование синтетических искусств некоторыми исследователями возводится к первобытным временам[[34]](#footnote-35). М. Рубинс описывает примат вербального над визуальным в античности, предпочтение музыки и архитектуры перед живописью и скульптурой в Средние века, сближение поэзии и изобразительных искусств во времена барокко[[35]](#footnote-36).

В Новое время этапной для рассматриваемой проблематики работой становится трактат Г. Лессинга «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» (1766). Немецкий мыслитель рассуждает об описательности двух видов творчества – проблемной зоне, сближающей оба искусства. Но при этом он призывает к их разделению, критикуя присутствие живописи в поэзии, которую считает высшим видом искусства. Впрочем, именно очерчивание границ позволило дальнейшим художникам призывать к их нарушению. Как отметил А. Михайлов, «Лессинговский “Лаокоон” оставил неизгладимый след в сознании художников и теоретиков, но над проведёнными им резкими *разграничениями* искусств очень скоро сомкнулись волны художественного развития»[[36]](#footnote-37). Г. Лессинг критикует вербальное описание произведений пространственных искусств. Говоря о поэтах, описывающих статуи или картины, он пишет: «вместо самой вещи он [поэт] подражает её изображению и выдаёт нам холодные воспоминания о художественных приёмах другого гения за свои собственные приёмы»[[37]](#footnote-38). Характерно при этом, что известное гомеровское описание щита Ахиллеса он в эту категорию не включает, так как древний поэт даёт описание не вещи готовой, а вещи создающейся[[38]](#footnote-39).

Романтики, дискутируя с Лессингом, создают принципиальную для дальнейшего развития эстетики идею синтеза искусств: в их трактовке воображение, которое они считали главным инструментом художника, позволяет пересекать границы разных видов творчества. Эта идея нашла лучшее выражение в афоризме с трудноопределимым авторством: «Архитектура – это застывшая в камне музыка»[[39]](#footnote-40). Эстетика романтизма серьёзно повлияла на Р. Вагнера, который актуализировал термин «Gesamtkunstwerk» [всеобъемлющее произведение искусства]: искомая им форма самовыражения художника, в которой бы слились все виды искусства. Композитор видел возможность достижения Gesamtkunstwerk через раздвижение рамок драматического искусства[[40]](#footnote-41). По его мысли, синтез искусств связан с нехудожественной реальностью, и достижение Gesamtkunstwerk должно привести к духовной и социальной революции. Е. Мурина пишет о композиторе: «в отличие от романтиков, главным условием возрождения искусства по образцу античной драмы он считал радикальнейшую революцию, которая “уничтожит всеобщее рабство механических существ”»[[41]](#footnote-42).

Эстетика Р. Вагнера, вкупе с философией его друга Ф. Ницше, оказали значительное влияние на модернизм в целом и русский символизм в частности[[42]](#footnote-43). Именно через немецкую эстетику деятели нового искусства в России восприняли идею синтеза искусств. Вследствие высокой актуальности этого вопроса для темы нашего исследования, рассмотрим основные его течения среди символистов.

Эстетика раннего символизма базируется на крайнем индивидуализме художника. Понятия «символизм», «индивидуализм» и «декадентство» для современников имели практически синонимическое звучание. Но уже во втором поколении символистов принципиально важным становится вопрос о преодолении индивидуализма посредством искусства. Теория совместного творчества, находившая своё воплощение то в принципах мистического анархизма, то в идее теургии, то в участии русских символистов в строительстве антропософского храма Гётеанум, стала важной вехой в развитии теории синтеза искусств. Здесь виды творчества не только взаимодействуют друг с другом, но и получают выход в социальное поле, соединяя в мистическом порыве труды разных художников. В этой «цеховой» работе выражается любовь символистов к эпохе Средневековья, идеалам готического искусства.

Первые подходы к этой теме были обозначены А. Белым ещё в 1902 году (статья «Формы искусства»), когда он начал разрабатывать теорию мистерии – такого объединения искусств, которое своим мистическим единством сможет влиять на реальность. Поэт писал: «жизнь есть одна из категорий творчества»[[43]](#footnote-44). Главным из искусств он считает музыку (что совпадает и с вагнеровскими исканиями, и с эстетикой символистов). Он призывает ориентироваться в любом виде творчества на музыкальное: «всякая форма искусства определяется степенью появления в ней *духа музыки*»[[44]](#footnote-45). Воплощая эти принципы на практике, сам поэт писал стихотворные «Симфонии». По словам И. Азизян, «Универсализм одарённости и многогранность творчества Белого делают саму его фигуру не только моделью синтеза искусств, искусства и науки, искусства и жизни, но реальной клеточкой, ячейкой воплощения этого синтеза в культуре»[[45]](#footnote-46).

Пожалуй, самым влиятельным мыслителем русского символизма был В. Иванов. В его творчестве центральное место занимала актуализированная В. Соловьёвым идея теургии – такого художественного действа, которое обретало бы мощь магического ритуала и напрямую взаимодействовало с религиозно-мистическим опытом художника. Это напрямую связано с желанием изменить реальность посредством искусства (мистерии А. Белого также, безусловно, теургичны).

Первым изводом этой теории была дискуссия вокруг дионисийства, инициированная книгой поэта «Эллинская религия страдающего бога» (1904). Восходящее к Ницше определение дионисийства как экстатического, внерационального начала, адаптируется поэтом к категориям христианства и художественным практикам символизма. Развивая эту идею (например, в статье «Вагнер и Дионисово действо») поэт обращался к вагнеровским идеям, отдавая должное композитору за актуализацию проблематики синтетических искусств, но критикуя его за непоследовательность в воплощении заявленных принципов. Так, В. Иванов настаивал на значимости «хорового» начала, противопоставляя его чисто музыкальному стержню Gesamtkunstwerk[[46]](#footnote-47). Под «хоровым» началом он понимал гармонию разных видов искусств, включающую «речь и пляску, множественную вокальность и символизм множества»[[47]](#footnote-48).

Главным в своих исканиях В. Иванов считал идею соборности, актуализированную славянофилами. В понимании символиста, именно коллективное действо могло дать искусству преображающую, мистическую силу – неудивительно, что в его иерархии искусств доминирует театральное, причём не только в рамках собственно театра, но и с переводом театральных принципов в повседневную жизнь, чему посвящена активная рефлексия поэта в области мифотворчества. Итогом соборного творчества, по мысли Иванова, должно было стать всеобщее искусство, соединяющее мистическим образом воедино не только художников, но и весь народ.

Обобщая вышесказанное, можно отметить, что проблематика синтеза искусств у младосимволистов не носила сугубо эстетического характера. Идея всеобщего творчества у них сопрягалась с желанием социальных изменений, мистического преображения мира. Лучше всего это выражено Н. Бердяевым, который испытал значительное влияние символизма: «Теургическое искусство – синтетическое и соборное, это некое неведомое ещё, не раскрытое пан-искусство. Вагнер стремился к такому искусству, но никогда не осуществил его»[[48]](#footnote-49). В этом явно видна оппозиция старшему поколению символистов, утверждавших высшую самоценность искусства.

Синтез искусств может проявляться в разных формах. Его можно наблюдать в равноценном взаимодействии разных искусств (символисты видели подобное в средневековых литургиях); в существовании синтетических видов творчества (киноискусство, перформанс или оперный театр); в доминировании одного искусства над другим (именно это происходит в экфрасисе, где литература подчиняет себе описываемое искусство); наконец, в выходе искусства за собственные рамки в социальное и религиозное поле (об абсолютной форме чего мечтали символисты).

Классификация интермедиальных корреляций, выдвинутая О. Ханзен-Лёве[[49]](#footnote-50), не только включает в себя все эти возможности, но и расширяет проблемное поле синтеза искусств. Пользуясь возможностями семиотики и акцентируя внимание на процессе перевода с языков искусств, интермедиальная теория сосредотачивается на самом процессе взаимопроникновения искусств, а не работает с уже готовыми синтетическими произведениями.

Для дальнейшего анализа речевой структуры художественно-критических текстов Волошина принципиально важно понимать, что с начала XX века текстопорождающие алгоритмы, связанные с художественной критикой, включали весь диапазон приёмов, используемых для воплощения описанного выше принципа интермедиальности. Хотя теоретически этот принцип был осознан значительно позже, уже в эпоху модернизма сходные искания проходили в рамках исследований синтеза искусств. Прежде чем приступить к анализу, стоит классифицировать богатое художественно-критическое наследие М. Волошина, а также рассмотреть основную литературу, посвящённую его жизни и творчеству.

**Глава 2. Максимилиан Волошин – художественный критик**

**§ 1. Обзор литературы.** Журналистская деятельность М. Волошина привлекает меньше исследовательского внимания, чем поэтическое творчество. Авторы биографических трудов по-разному подходят к раскрытию этой темы.

Первой работой, посвящённой жизни Волошина, является брошюра Е. Ланна «Писательская судьба Максимилиана Волошина»[[50]](#footnote-51). Небольшой текст, опубликованный в 1927 году, должен был стать первой главой монографии, но автору не удалось реализовать масштабный замысел. Е. Ланн написал о детстве поэта, его литературной репутации, работе с редакторами и издательствами, проанализировал отношения Волошина с символистами и попытался выявить причины, которые «привели Волошина к разрыву с журнальным миром»[[51]](#footnote-52). Книга основана на разговорах и переписке с поэтом, лично редактировавшим это издание, что определяет её особую ценность.

В небольшой брошюре удивительно много места уделено публицистической деятельности поэта, книга статей «Лики творчества» названа одним из главных достижений Волошина, упомянуты основные журналы символистского лагеря, с которыми он сотрудничал, но при этом подчёркнута независимость от идей В. Брюсова и его сторонников. Автору удается даже наметить генеалогию Волошина-критика: «он заострял свои тонкие статьи – школа Гурмона и Сен-Виктора – лучшая школа стиля»[[52]](#footnote-53). Но незавершённость не позволяет считать эту работу полноценным биографическим трудом.

Следующая попытка описать жизненный путь Волошина была предпринята в 1978 году, когда в Киеве была издана книга украинского литературоведа И. Куприянова «Судьба поэта (Личность и поэзия Максимилиана Волошина)». Хотя целый ряд волошинских текстов впервые был введён в научный оборот в этом издании, классовый подход при рассказе о жизни и творчества поэта сегодня не представляется продуктивным. В книге есть удачные моменты: в первую очередь, подробный рассказ об участии Волошина в студенческих беспорядках и анализ юношеских протестных настроений поэта на фоне революционного движения. Однако в целом работа не представляет научного интереса.

Автор называет Волошина поэтом, симпатизирующим социалистической революции, но имеющим целый ряд «заблуждений» относительно её природы. При этом мировоззрение поэта куда сложнее, он пришёл не только к отрицанию любого насилия, но и к абсолютизации права художника на высказывание в любой форме. Несводимость поэта к большевизму ёмко определил В. Фёдоров, заметивший, что марксизм «укладывается в бездны волошинской космогонии»[[53]](#footnote-54).

Несмотря на слова И. Куприянова о поэте как о «вдумчивом литературном критике»[[54]](#footnote-55), анализа критической деятельности в книге нет. Упоминаются несколько изданий, описаны попытки сотрудничать с прессой демократического направления (издательства «Знание», журнала «Красное знамя»).

Первой документальной биографией поэта стала работа В. Купченко «Странствие Максимилиана Волошина»[[55]](#footnote-56) (1996). Литературовед рассказывает о жизни поэта, основываясь на значительном корпусе архивных документов. Это издание сегодня можно считать самым беспристрастным жизнеописанием поэта, хотя это оказывается и главным его недостатком: автор воздерживается от анализа произведений, ограничиваясь подробным биографическим комментарием. Также В. Купченко слабо освещает журналистскую карьеру Волошина. Хотя он рассказывает о многих изданиях, с которыми сотрудничал поэт и пересказывает некоторые статьи, но при этом исследователь не вводит волошинские идеи в интеллектуальный контекст русского модернизма.

Под редакцией В. Купченко и З. Давыдова вышло важнейшее собрание «Воспоминания о Максимилиане Волошине» (1990). За тридцать лет с момента публикации оно не потеряло научной актуальности, так как составители разыскали практически все сколько-нибудь значимые мемуары о поэте (в книге есть и список текстов, не вошедших в издание из-за ограниченного объёма).

Бесценным вкладом В. Купченко в волошиноведение стало двухтомное справочное издание «Труды и дни Максимилиана Волошина: Летопись жизни и творчества» (2002, 2007). Эта подневная хронология жизненного пути поэта снабжена подробным комментарием, основана на огромном корпусе документов. Без неё невозможно любое современное исследование его жизни и творчества.

Этапной для волошиноведения стала статья А. Лаврова «Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина», предпосланная собранию стихотворений, изданному в серии «Библиотека поэта» (1995)[[56]](#footnote-57). Её автор – известный специалист по русскому символизму. Ему удалось создать широкую перспективу, дать общее, но точное представление о контексте творческой эволюции поэта: «Волошин воспринимал свою связь с символистским движением как свободный творческий союз, внешне не регламентирующий его литературного поведения»[[57]](#footnote-58). Исследователь анализирует процесс воплощения Волошиным одних и тех же идей в разных формах текста: письмах, статьях и стихах, что немаловажно для определения правильного места публицистики в творческой индивидуальности поэта.

А. Лавров и В. Купченко начали выпуск собрания сочинений Волошина, последний том которого вышел в 2015 году. В тринадцатитомнике собраны все известные тексты поэта, содержится подробный текстологический, биографический и реальный комментарий. В томах 3, 5, 6 (в двух книгах) представлены критические статьи. Отдельные публикации были включены в четвёртый том и вторую книгу седьмого тома. Это издание правомернее всего использовать как источник эмпирического материала при исследовании публицистического наследия Волошина.

В 2015 году вышла литературная биография «Поэт ритма вечности: Пути земные и духовные возношения Максимилиана Волошина». Её автор – ведущий современный волошиновед С. Пинаев. В основе этого издания лежит существенно переработанная книга из серии «Жизнь замечательных людей»[[58]](#footnote-59). Текст дополнен циклом статей с глубоким филологическим анализом отдельных стихов поэта, оккультном и античном подтексте его произведений. На данный момент это самое полное жизнеописание поэта. Однако излишняя беллетризованность и слабо разработанный справочный аппарат существенно затрудняют использование книги в научных целях. Несмотря на значительный объём своего труда, исследователь практически не уделяет внимания критической деятельности поэта. Даже когда он приводит в пример его статьи (например, при описании концепции театра[[59]](#footnote-60)), они служат лишь фоном для доказательств.

Общность всех биографий Волошина определяется сосредоточенностью исследователей на его жизни и поэтическом наследии. В лучшем случае рассказывается об основных изданиях, где работал Волошин, упоминаются ключевые статьи или общественные дискуссии, связанные с его именем.

Для исследования критики Волошина следует ознакомиться с историей публицистики символистов. Краткий её очерк можно найти в книге Н. Богомолова «Печать русских символистов» (2012). Среди работ, детализирующих разные аспекты темы, в первую очередь, важны для нашего исследования статьи самого Н. Богомолова, а также исследования А. Лаврова.

Среди работ последнего особенно стоит выделить публикацию «“Золотое руно”»[[60]](#footnote-61), где дан краткий очерк истории журнала, напечатавшего экспериментальное эссе Волошина (поэт упоминается в исследовании трижды в перечислениях сотрудников). Очерк даёт представление об идейной платформе издания и конкуренции с «Весами», что немаловажно для мотивации Волошина публиковаться в новом издании: это происходит на фоне его конфликта с В. Брюсовым и приближением к петербургскому лагерю символистов.

Одним из ключевых изданий в публицистической карьере поэта стал журнал «Весы». Ему посвящена хрестоматийная статья К. Азадовского и Д. Максимова «Брюсов и “Весы” (к истории издания)»[[61]](#footnote-62). Хотя взаимоотношениям создателя журнала и его парижского корреспондента уделено мало внимания, подробно рассмотрено идейное насыщение журнала, эволюция его эстетики, описана организационная сторона издательского проекта.

Важным дополнением к статье может служить защищённая в 2004 году диссертация О. Бачеевой «М. Волошин и В. Брюсов – литературно-критический диалог». Исследователь анализирует взаимоотношения двух поэтов – интереснейший сюжет истории Серебряного века, в котором отразились не только личные, биографические мотивы, но и специфика восприятии поэзии двумя крупными литераторами. Во второй главе диссертации на основе переписки и публикаций двух критиков произведена подробная реконструкция эволюции их взаимоотношений, а также описана роль обоих в журнале «Весы».

В списке аналитических работ, посвященных критическому наследию поэта, первой должна быть статья «Максимилиан Волошин – литературный критик и его книга “Лики творчества”»[[62]](#footnote-63). Работа с подробным биографическим комментарием посвящена только одной, хотя и центральной, части журналистского наследия критика. Но ставя в центр исследования «Лики творчества», авторы игнорируют значительный массив его репортажей, путевых заметок и материалов других жанров, не укладывающихся в концепцию сборника. В исследовании скорее обозначены направления для будущих учёных: анализ текстов не выходит за рамки пересказа, а выводы обобщают главные мотивы, но не включают важные частности.

В 1996 году Т. Бреевой была защищена кандидатская диссертация «Литературно-критическая деятельность М. А. Волошина», посвящённая художественному мастерству Волошина-критика, его эстетике и анализу феномена писательской публицистики. Автор рассматривает весь корпус текстов как единое целое, что, на наш взгляд, не позволяет создать представления об эволюции писателя. Кроме того, за пределами внимания исследователя остаётся художественная критика поэта, его обращения к жанрам, отличным от литературно-критического эссе.

Также Т. Бреевой написана статья с блестящим анализом волошинской критики «Специфика мифологизма в литературной критике М. Волошина»[[63]](#footnote-64), посвященная содержанию художественного концепта «лик», смысловой структуре созданных Волошиным литературных портретов. По мнению исследователя, стремясь зафиксировать облик того или иного поэта, критик трансформирует жанр рецензии в особую текстовую форму, близкую к эссеистике, но самим публицистом определяемую как фельетон.

Подавляющая часть исследований публицистики  Волошина посвящена литературной критике поэта. Статьи о живописи, театре, танце и других видах искусства практически не изучены. Только намечено описание инвариантных мотивов творчества Волошина, критически не хватает соотнесения его идей с широким интеллектуальным контекстом русского модернизма. Есть основания полагать, что до 1914 года поэт был известен в первую очередь как публицист. Планируемая монография Е. Ланна, возможно, стала бы серьёзным источником по теме, но замысел не был реализован, и исследование литературной репутации Волошина остаётся на уровне девяностолетней давности. Для будущих исследователей встаёт насущная необходимость в изучении читательского восприятия образа Волошина для определения того, насколько важна этому образу была его публицистика.

**§ 2. Периодизация публицистического творчества М. Волошина.** Описав уже обозначившиеся в современной науке приоритетные направления исследования публицистики Волошина, мы сталкиваемся с проблемой классификации источников. Корпус критики достаточно велик, и для последовательного анализа необходимо создание периодизации творческой деятельности Волошина-критика.

Учёными было сделано несколько попыток периодизировать творчество Волошина[[64]](#footnote-65) в целом и поэзии в частности. Приводимые в статье Т. Чиковани варианты акцентируют внимание на позднем периоде жизни поэта. Возможно, это правильно при изучении поэзии: практически все крупные стихотворные шедевры появляются после 1914 года, но это не совсем верно для тех, кому важен процесс эстетической эволюции Волошина, так как ключевые понятия его мировоззрения концептуализировались ещё в довоенный период.

Журналистская деятельность Волошина систематична: когда поэт перестаёт работать в одном издании, он старается найти работу в другом; разрывы с литературными группировками приводили к поиску новых единомышленников, а перерывы в журналистской работе совпадали с жизненными потрясениями. Нам представляется, что ключевые точки его творческой эволюции соответствуют четырем периодам его публицистической активности, в которых он сотрудничает с определёнными изданиями, отстаивает определённые эстетические взгляды. Каждый из этих периодов делится на этапы, отражающие новую стадию взаимоотношений поэта с разными редакциями.

Определение хронологических рамок первого периода публицистического творчества Волошина нам подсказывает библиография. Со всей очевидностью мы можем отнести к первому периоду статьи 1900 и 1901 годов, когда поэт начинает критическую и репортёрскую работу, получает первый опыт сотрудничества с периодическим изданием. После статьи 1901 года поэт на три года прекращает печататься, затем возвращаясь в журнальный мир уже на правах русского француза, известного в литературных и художественных кругах Парижа (в первую очередь лично, а не через творчество).

Первая критическая публикация Волошина появилась около 19 апреля 1900 года, в апрельском номере журнала «Русская мысль». Затем там публикуется ещё одна его статья, но после этого поэт оказывается в ссылке. Сотрудничество с журналом прерывается. Две публикации относятся к первому этапу этого периода. Затем он начинает работать в газете «Русский Туркестан», где помещает 11 статей. 7 из них посвящены европейским путешествиям поэта, другие тексты представляют мини-рецензию, метафоричную историю XIX века в стихах и прозе, некролог А. Бёклину и эссе о Г. Гауптмане и его пьесе «Потонувший колокол». Тексты для «Русского Туркестана» мы относим ко второму этапу первого периода. Наконец, переехав в Париж, критик публикует единственную рецензию в газете «Курьер». Важным текстом, хотя и не дошедшим до печати, является статья-лекция «Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого», прочитанная в январе 1902 года в Париже. Эти два текста и определяют последний этап досимволистского периода.

Следующий период публицистической деятельности Волошина начинается 15 января 1904 года, когда видит свет первый номер журнала «Весы» с программным текстом «Скелет живописи». По характеристике В. Купченко, это «итог трёхлетних размышлений Максимилиана Александровича об искусстве, <…> фейерверк совершенно новых идей»[[65]](#footnote-66). После этой статьи Волошин пишет А. Петровой, что «вступил в новый период»[[66]](#footnote-67). Он работает французским корреспондентом журнала, а также редактором раздела изящных искусств. Параллельно Волошин начинает работать в либеральной газете А. А. Суворина «Русь», куда регулярно отправляет парижские корреспонденции. В 1906 году Волошин публикует лишь одну статью в газете «Русь», потому что цензура закрывает газету. Фактически, Волошин продолжает работу в «Руси», выходившей под названиями «Молва», «Двадцатый век», «Око», «Новая Русь».

Работа в «Весах» является доминантой второго периода публицистической деятельности поэта. Отношения с этим журналом не всегда были ровными, и в зависимости от степени участия в жизни журнала, этот период можно разделить на два этапа. Первый из них занимает 1904 и 1905 годы и характеризуется активной работой в «Весах» и «Руси». Кроме того, появляются одиночные публикации в изданиях «Театральная Россия» и «L’Europeen».

Важным событием 1906 года для Волошина становится работа в журнале «Золотое руно». В это время происходит конфликт с руководством «Весов», и Волошину необходимо новое место работы. Немаловажным обстоятельством становятся высокие гонорары в издании (Г. Чулков писал: «у “Золотого Руна” – кажется, много денег и мало идей»[[67]](#footnote-68)). От выхода первой статьи в этом издании мы и будем отсчитывать начало второго этапа этого периода его публицистической деятельности. Он будет длиться и на протяжении 1907-1908 гг.: Волошин продолжает работу в «Золотом руне» (четыре статьи) и заканчивает работу в «Весах» (две статьи). Большинство рецензий Волошина в течение двух лет публиковались в «Руси» и «Новой Руси», что можно связать с отходом Волошина от литературного мира, отчасти обусловленным проблемами в личной жизни и скандальной репутацией Волошина после его лекций. Если говорить об одиночных публикациях этого этапа, то это статья «Коринфское чудо» в газете «Молодая жизнь» и статья «Пророки и революции» в символистском журнале «Перевал». А. Лавров называет последнюю одним из лучших текстов, появлявшихся на страницах второстепенного издания[[68]](#footnote-69).

В целом, второй период публицистики Волошина отличается большим количеством событий и изданий, творческой активностью литератора. Именно в период 1904-1908 гг. Волошин обретает авторитет как критик, оригинальный и художественно богатый публицист. В основном его материалы рассказывают о французской жизни, причём Волошин не просто парижский корреспондент, но и популяризатор французской культуры: он активно переводит современных поэтов, приглашает культурную богему Парижа к участию в русских журналах. К данному периоду мы относим две статьи следующего, 1909 года: 5 февраля выходит его последняя публикация в газете «Новая Русь», а 27 февраля – его статья в «Журнале театра Литературно-художественного общества».

Третий период публицистического пути Волошина по праву можно назвать acme художника, 1909-1913 годы становятся пиком его журналистской активности. Этот период делится на три этапа, в зависимости от количества изданий, в которых Волошин принимает деятельное участие. На начало 1909 года критик уже не работает в «Весах» и «Руси», а «Золотое руно» не обеспечивает регулярной работы. Волошин делает перерыв в журналистской работе. Этот период стоит отсчитывать лишь с октября 1909 года, когда выходит первый номер журнала «Аполлон». Волошин был активным сотрудником издания с самого его основания, убеждал И. Анненского принять участие в журнале и опубликовал ряд статей, значимых для литературного процесса.

В каждом из первых номеров «Аполлона» появляется по две статьи Волошина о художественной жизни России и Франции, но достаточно быстро происходит ухудшение отношений с Н. Гумилёвым (а последний становится одним из ведущих авторов журнала). Говоря о публикациях в других изданиях, нельзя не отметить экспериментальную ритмизованную статью «Horomedon» в «Золотом руне». Также в 1910 году поэт сотрудничает с «Ежегодником Императорских театров», где публикует три статьи.

Два месяца (август и сентябрь) без работы стесняют в средствах публициста, и поэтому он с радостью принимает приглашение газеты «Утро России», где с 22 октября регулярно выходят его статьи об искусстве. До конца года вся его работа связана с этой газетой. Однако в декабре поступает предложение вести раздел хроники художественной жизни для «Аполлона», чем он и занимается. Первый материал для этой рубрики появляется в № 12 журнала, а в следующем году эта рубрика становится неотъемлемой частью «Русской художественной летописи» – иллюстрированного приложения к «Аполлону».

Плодотворнейший этап волошинского творчества, доминантами которого являются работа в «Аполлоне» (с перерывом, и в разных ипостасях) и работа в «Утре России», заканчивается публикацией статьи «Клодель в Китае» 25 сентября. Номер «Аполлона» с этой статьёй выходит уже после первых материалов в «Московской газете», так что в периодизации есть небольшой временной нахлёст. В это время появляются немногочисленные статьи в журналах «Всеобщий журнал литературы, искусства, науки и общественной жизни» и «Северные цветы».

Осенью 1911 года Волошин возвращается в Париж. В столице Франции он находится как корреспондент «Московской газеты» и её понедельничного номера «Московская весть». Вопрос о выделении этого сюжета в отдельный этап достаточно спорный. Дело в том, что после этой осени он восстанавливает публицистический status quo первого этапа, снова начиная работать в «Русской художественной летописи», «Аполлоне» и «Утре России».

Третий этап этого периода является прямым продолжением первого, без каких-то изменений в работе Волошина: он пишет статьи в «Аполлон» и «Утро России», но куда меньше. Завершение периода связано с «репинским скандалом». Этому сюжету посвящено несколько текстов самого Волошина, которые и завершают этот период: две статьи в «Утро России», последняя из которых датирована 16 февраля 1913 года.

Четвёртый, последний период публицистического творчества Волошина – финальный всплеск журналистской активности художника, и вместе с тем – наиболее продолжительный. Его также можно разделить на три этапа, которые резко отличаются друг от друга.

После инцидента с И. Репиным Волошина отказывались публиковать многие издания, так что отдельные публикации редки и давались автору с большим трудом. Первой публикацией, не связанной с репинской историей, становится статья «Русская трагедия возникнет из Достоевского» в газете «Русская молва». Однако на этой публикации сотрудничество Волошина с редакцией закончилось. Другой надеждой для критика становится журнал «Дневники писателей», предложивший ему работу. Однако журнал почти сразу закрылся. На протяжении 1913 и 1914 годов Волошин публикуется неоднократно лишь в «Аполлоне», пользуясь помощью старых друзей. В журнале появляются 4 статьи Волошина, последние за время его сотрудничества с изданием. Позже за его подписью выйдут лишь материалы к биографии Сурикова, которые являются скорее компиляцией его разговоров с художником, а не собственно авторским текстом.

Началом следующего этапа данного периода можно назвать работу Волошина в «Биржевых ведомостях» – его последнюю систематическую работу в каком-либо периодическом издании. Статьи в «Биржевых ведомостях» появляются с 15 мая 1915 года до 19 мая 1916 года, таким образом, поэт проработал там ровно год. 6 января 1917 года в этой газете выходит статья Волошина «Эмиль Верхарн», но к возобновлению сотрудничества это не приводит. Другой газетой, в которой Волошин намеревался работать, послужила «Речь». Там было помещено всего 4 статьи художника, после чего революция оборвала сотрудничество с этим изданием. Последняя статья в «Речи» выходит 4 июня 1917 года. Это дата завершения второго этапа последнего периода волошинского творчества. Кроме указанных статей, в 1917 году в № 1 анархистского журнала «Клич» появляется статья Волошина «Гильдия св. Луки».

Третий этап финального периода публицистики Волошина – наиболее продолжительный по времени. За период с 1918 по 1927 гг. он публикует 12 статей: в 1921, 1922 и 1926 году не появляется ни одной статьи поэта. Единственной не единичной публикацией становятся две статьи в одесской газете «Дело» – вступления к публикациям стихов. Взгляды Волошина, отвергавшего партийность, не встречали признания у редакций журналов. Его стихи, неоднозначно воспринимаемые всеми сторонами революционного конфликта, обрели огромную популярность, однако статьи не были востребованы.

Показательным, а может и символичным, является факт последней публикации Волошина в периодическом издании. Это «Письмо в редакцию журнала “Красная новь”» – ответ Волошина на фактический литературный донос журналиста Б. Таля, который на страницах журнала «На посту» обвинил поэта в контрреволюционной деятельности. Понимая всю опасность, Волошин попытался опубликовать ответ журналисту в каком-нибудь из крупных журналов того времени. Публикация в большевистской «Красной нови» стала большой удачей для поэта (подробно о ней писал А. Лавров[[69]](#footnote-70)), но о дальнейшей публицистической деятельности речи и быть не могло. Опубликовав предисловия к двум книгам и очерк о культуре Крыма, получая слухи о перепечатке его стихов заграничными журналами, Волошин пишет в стол вплоть до смерти в 1932 году.

Обобщив все сказанное, основываясь на библиографии, подготовленной В. Купченко[[70]](#footnote-71), мы можем предложить следующую периодизацию публицистического творчества Максимилиана Волошина:

* Ученичество. 1900-1902 гг.

1.1. Апрель 1900 г. – Май 1900 г.

1.2. Октябрь 1900 г. – Август 1901 г.

1.3. Сентябрь 1901 г. – Январь 1902 г.

* 2. Выступления с символистами, «Весы». 1904-1909 гг.

2.1. Январь 1904 г. – Февраль 1906 г.

2.2. Март 1906 г. – Февраль 1909 г.

* 3. Acme публициста, «Аполлон». 1909-1913.

3.1. Октябрь 1909 г. – Сентябрь 1911 г.

3.2. Сентябрь 1911 г. – Ноябрь 1911 г.

3.3. Март 1912 г. – Февраль 1913 г.

* 4. Завершающий этап. 1914-1927 гг.

4.1. Март 1913 г. – Ноябрь 1914 г.

4.2. Май 1915 г. – Июнь 1917 г.

4.3. Декабрь 1918 г. – Август 1927 г.

В этой периодизации зафиксированы ключевые факты творческой биографии Волошина-публициста, журналиста, критика. Отмеченные даты дают возможность соотнести личную биографию поэта с его творческой эволюцией, с изменением эстетических взглядов, что принципиально для исследователей его наследия. За годы активной журналистской работы самым причудливым образом эволюционировал его стиль и мировоззрение, менялись тематические предпочтения, расширялся жанровый диапазон. Попытку проанализировать один из механизмов этого развития мы проведём в третьей главе.

**Глава 3. Интермедиальные практики в публицистике М. Волошина**

**§1. Интермедиальность публицистики первого периода критической деятельности М. Волошина (1900-1902).** Специфика ранней критики Волошина в том, что не каждую из статей можно назвать собственно рецензией. Значительную часть материалов составляет цикл путевых заметок «Из записной книжки»: в ряде статьей цикла есть размышления об искусстве. Мы будем анализировать критическую составляющую этих текстов, так как в них ярко отображаются эстетические представления молодого поэта. К ним примыкает и заметка «В Обер-Аммергау (Из странствий)».

Хотя первые публицистические пробы Волошина весьма критично оценивались исследователями[[71]](#footnote-72), они же вызвали к жизни лучшие аналитические работы о развитии одних и тех же идей поэта в разных формах. Во-первых, это статья А. Лаврова «Итальянские заметки М. А. Волошина»[[72]](#footnote-73), в которой прослеживается рождение путевых очерков критика из его записных книжек и писем в контексте итальянского текста русской культуры. Во-вторых, стоит упомянуть главу «Максимилиан Волошин: путешествие как обретение идентичности» в монографии «Самоопределение в культуре модерна: Максимилиан Волошин – Марина Цветаева»[[73]](#footnote-74), где проводится тонкое сопоставление итальянских заметок поэта с их претекстом – «Итальянским путешествием» И. Гёте, делается ряд важных наблюдений о волошинском восприятии Италии в целом и Рима в частности. Вне зависимости от собственно художественной ценности этих статей Волошина, в них заключён большой интертекстуальный потенциал.

Из пятнадцати анализируемых текстов этого периода десять посвящены искусству: шесть литературе, два живописи, по одному драме и архитектуре. Доминирование литературной критики обусловлено тем, что у автора ещё нет искусствоведческих амбиций, он воспринимает себя именно как литератора. Из четырёх статей не о литературе, лишь одна является попыткой самостоятельного арт-журналистского текста (это некролог художнику А. Бёклину), остальные размышления об искусстве включены в путевые заметки.

В литературной критике Волошина мы можем наблюдать большое разнообразие видов трансляции чужих текстов. Большинство из этих статей выполнены в жанре рецензии, где интертекстуальность играет особую роль. Рецензия должна иметь в своей основе претекст – на его основе и создаётся критическое суждение. Четыре текста можно отнести к этому жанру, однако в тексте «Гергардт Гауптман и его “Потонувший колокол”» речь не идёт о пьесе, поскольку написана была лишь первая часть статьи, без анализа самого произведения. При этом небольшая сопроводительная заметка к переводу стихотворения «Бертран де-Борн. (Из Уланда)» определённый претекст имеет. Как ни странно, это не само стихотворение, а энциклопедическая статья из «Иллюстрированной всеобщей истории литературы» И. Шерра, откуда Волошин подчерпнул сведения о средневековом поэте.

Специфика статей, имеющих книжный претекст, состоит в том, что интертекст в них может быть как прямой, авторский, так и опосредованный, то есть в статью критик может помещать ссылки, подчерпнутые им из рецензируемого произведения. Так, например, в статье «В защиту Гауптмана» упоминаются и античные драматурги, и немецкие мистики, но они пришли в текст из бальмонтовского предисловия к рецензируемому сборнику. Кроме того претексту (переводу) противопоставляется оригинальный немецкий текст Г. Гауптмана. Переложение на русский явно проигрывает, Волошин признаёт перевод неудачным и неточным.

В современной критике наиболее насыщенная аллюзиями и реминисценциями часть текста – это заголовок. Сразу можно заметить, что в рассматриваемых текстах заголовок используется в сугубо номинативной функции – фиксирует информационный повод. Объясняется это историческим состоянием рецензии: жанра, традиционно предназначенного для литературно-критического отдела толстого журнала, в заголовках которого доминировала осведомительная интенция.

Тем не менее, Волошин активно использует ряд других интертекстем. Интересна особой формой интертекста статья «Эпилог XIX века». Ей предпослан единственный в ранней публицистике поэта эпиграф – цитата из Ф. Ницше. Учитывая, что книги Ницше были одним из важнейших открытий Волошина на рубеже веков[[74]](#footnote-75), неудивительно, что единственный эпиграф взят именно из его сочинений.

Открывает анализируемую статью сентенция «Девятнадцатый век кончился», за которой следует латинская поговорка. Благодаря тому, что данная констатация помещена между эпиграфом и фразеологизмом, она обретает афористичность, приковывает читательское внимание. Кроме того, она выделена графически, составляет отдельный абзац. Также в статье приводится фразеологизм «Le roi est mort – vive lе roi!». Это крылатое выражение, смысл которого был прекрасно известен тому читательскому кругу, на диалог с которым настраивался Волошин. Уровень диалога показателен с точки зрения его вербализации: в статье используются текстовые фрагменты на четырех языках.

Молодой критик уверен в эрудиции своего читателя, поэтому редко атрибутирует использованные им цитаты. Когда указание авторства всё же происходит, это связывается с особыми функциями чужой речи. Так, например, в анализируемой статье цитаты с указанием авторства выстраиваются в диалог, фиксирующий развитие идеи текста. Первой атрибутированной цитатой становится фрагмент из речи императора Вильгельма. Далее в тексте используется ещё одна его реплика. Следующее прямое цитирование – это использование слов сторонника императора, пастора и политического деятеля Ф. Наумана. Сначала Волошин упоминает его девиз, а затем приводит газетную цитату, опровергающую этот девиз, доказывая лживость политика.

Очевидно, что эти цитаты приводятся для того, чтобы их оспорить, осудить речевое поведение авторов. Два персонажа формируют образ антикультурного империалиста, стремящегося к гегемонии в Китае. Но посредством атрибутированных цитат Волошин вводит и другого персонажа, представителя культуры, которому небезразлична судьба восточного государства. Речь идёт о трёх развёрнутых цитатах В. Соловьёва, самом большом интертекстуальном присутствии в волошинском тексте. Дважды цитируется одна из последних статей философа, а также приведён фрагмент из предсмертной беседы с С. Трубецким.

Мнения сталкиваются, и симпатия Волошина определённо на стороне «пророка» В. Соловьёва (который недавно умер, что увеличивает степень уважения к его фигуре). Очевидно, что прямые цитаты используются в двух функциях: для трансляции оспариваемой автором точки зрения и для аргументации авторской позиции. Сталкивая цитаты, сам автор как бы устраняется, лишь предоставляя место для полемики цитируемым персонажам. Даже итог статьи поэт подводит цитатой Ф. Лассаля, с помощью которой он выносит финальный вердикт грядущему веку.

Оригинальное использование претекста продемонстрировано в статье «Новая книга Октава Мирбо (“Les vingt et un jours d’un neurasthénique”)». Эта публикация является переводом рассказа французского писателя с пояснительной заметкой-рецензией. В её начале Волошин приводит краткий парафраз XII главы, после пересказывается IX глава уже с прямыми включениями речи персонажа, а в последней части заметки и вовсе выполнен почти полный перевод фрагмента VI главы с несколькими парафразами вместо цитат. В конце заметки Волошин даёт свою оценку О. Мирбо и переходит непосредственно к переводу. Происходит постоянное наращивание интертекстуального присутствия от краткого пересказа до сплошного перевода. Растущая динамика использования другого текста проведена весьма тонко, из фрагментов авторской и чужой речи рождается своеобразный ритм интертекстуальности.

Резюмируя анализ интертекстем ранней публицистики Волошина, можно утверждать, что, задействуя разные приёмы воплощения принципа интертекстуальности, молодой литератор добивается сразу нескольких целей. Во-первых, богатое интертекстуальное пространство – знак принадлежности к литературной среде, средство трансляции «комплекса поэта» модерна. Во-вторых, прецедентные феномены – мощное контактоустанавливающее средство, своеобразное обращение к читательскому кругу, участники которого говорят на нескольких языках, знают философские сочинения, знакомы с ключевыми фактами мировой культуры. В его публицистике интертекстуальные вставки выполняют традиционные функции, служащие выражению оценки: включение новой книги в контекст современной литературы и сравнение её с классическими образцами (или перевода – с оригиналом). Так как большинство основных текстов – это новые произведения, они нуждаются в читательской легитимации, чему и служит упоминание других текстов.

Говоря об описании других видов искусства, стоит отметить интересное противоречие. В единственном за этот период обсуждении театрального действия, христианской мистерии из очерка «В Обер-Аммергау. (Из странствий)», Волошин практически не уделяет внимания фабуле, так как она известна любому образованному читателю, но при этом он подробно описывает внешность актёров, декорации, здание театра. От этого складывается впечатление некоторой статичности происходящего, и активное действие выглядит как застывшая картина.

Противоположное мы можем увидеть в репрезентации живописи: публицист пересказывает внешний сюжет картины, а там где возможно, и продлевает фабулу, создаёт ощущение динамики в, казалось бы, статичном произведении: «это была не картина, а сама действительность. Краски не были неподвижными, а переменялись и блестели; тонкие струйки теплого воздуха не переставая переливались, трепетали, и черные борозды пашни дрожали от их движения. Это было что-то такое ослепительно-яркое, живое, чуждое условности, точно в темную душную комнату сразу брызнули яркие лучи солнца вместе со свежим степным воздухом»[[75]](#footnote-76).

Уже в ранней публицистике поэт подходит к проблеме диалога разных искусств. Подтверждением наших слов может служить фрагмент, где он называет «Божественную комедию» готическим собором. В этом рассуждении он описывает поэму Данте как архитектурное произведение[[76]](#footnote-77).

Умение увидеть категории одного вида творчества через призму другого сигнализирует об интересе молодого поэта к синтезу искусств, одному из ключевых стремлений символизма. Это формируется ещё до того, как Волошин сам стал участником символистской борьбы за новое искусство. Как отмечает Н. Грякалова, «Волошин познакомится с поэтами-символистами только в 1903 году, но уже до этой встречи им были самостоятельно осмыслены и пережиты те явления исторической, культурной и космической жизни, которые объединяли их как людей одного поколения духовной связью»[[77]](#footnote-78).

Критик совпадает с будущими соратниками и в исходных текстах, формирующих мировоззрение, и в собственных выводах, делаемых на основе этих источников. Доминирующие интертекстемы ранней публицистики поэта связаны с произведениями немецких романтиков, что свидетельствует о совпадении его увлечений с увлечениями столичных символистов. Волошин нередко обращается к экфрасису, регулярно прибегает к разнообразным приёмам интертекстуальности: атрибутированные и неатрибутированные цитаты, коммемораты, прецедентные онимы, ряды прецедентных онимов, аллюзии (редко), эпиграф (единожды). Учитывая богатое разнообразие приёмов, можно смело считать, что вопрос о грамотной репрезентации предметов искусства стоит перед Волошиным с самого начала его карьеры критика. Уже в первых опубликованных экфрасисах и интертекстемах, поэт экспериментирует с методами репрезентации видов искусства, показывает высокий уровень владения им (корни этого умения нужно искать в письмах и дневниках). Доминирование литературной критики определяет склонность поэта именно к интертекстуальной составляющей интермедиальности. Зацикленность на фабуле, видимая в первых статьях, постепенно сменяется вниманием к детали, оригинальностью интерпретации. Аналитичности классической критики литературных журналов публицист предпочитает эссеистичность и художественность собственных текстов и интерпретаций. Эта тенденция, ставшая заметной с победой модернизма, сегодня снова обретает силу в литературной критике.

**§2. Интермедиальность публицистики второго периода критической деятельности М. Волошина (1904-1909).** В 1904 году Волошин принимает участие в создании журнала «Весы». Основные вехи журналистской карьеры поэта связаны с символизмом, и хотя поэзия Волошина меньше подвержена кружковым интересам, его публицистика тех лет обязательно включена в символистский контекст. Если даже идеи поэта не совпадают с общим настроем символистских теоретиков, их следует рассматривать в этом контексте.

В интересующий нас период созданы 17 статей для «Весов», 70 публикаций в «Руси»[[78]](#footnote-79), 7 материалов в «Золотом руне», единичные тексты в «Театральной газете», «Молодой жизни», «Перевале» и «Журнале театра Литературно-художественного общества». Стоит отметить, что данный период является установочным для многих положений волошинской эстетики, в связи с чем возникает необходимость особенно подробного разговора о статьях этих лет.

В анализируемый период использование чужого слова у Волошина становится по-настоящему виртуозным. Первым доказательством тому служит появление новой интертекстемы в волошинском арсенале. Это реферат нехудожественной книги. Образцом такого текста может служить пересказ монографии Р. Сизерана об эстетике современности. Комментатор этого текста классифицировал богатое разнообразие вариантов работы с претекстом: цитаты закавыченные и скрытые, резюмирующие и реферативные[[79]](#footnote-80). Есть и вторичное цитирование, когда Д. Дидро цитируется по Р. Сизерану. Компонуя необходимые фрагменты и опуская противоречащие его позиции аргументы, Волошин добивается того, что претекст значительно трансформируется, целый смысловой пласт редуцируется и реферат транслирует идеи не столько Сизерана, сколько самого Волошина.

Другим знаком высокого интертекстуального мастерства Волошина становится эпиграф. В парижский период эта интертекстема чаще появляется в текстах Волошина, и её роль становится значительнее. Например, статье «Серпантин Парижа. Осенний Салон» предпослан двойной эпиграф, первая часть которого – это известные слова Бальзака: «Слава – солнце мёртвых». Многие художники, о которых говорит критик, не были известны широкой публике, но имели влияние на творческую элиту Парижа. Они впервые экспонируются на массовой выставке, и тогда Волошин употребляет формулу Бальзака: «Солнце мёртвых восходит над ним», не отсылая напрямую к автору сравнения, но создавая интертекстуальное напряжение. Начинается и заканчивается статья упоминанием того, что дни Салона выпали на праздничные дни всех святых и всех мёртвых. В таком контексте «день мёртвых» через интертекст приобретает коннотации, связывающие его с «днем славных», с «днем святых». Эти коннотации, в свою очередь, участвуют в создании семантического поля «художник». Смысловой комплекс воспроизводится в начале и конце текста, что создаёт кольцевую композицию. Это принципиально важно, так как текст был разбит на шесть частей и публиковался в разных номерах газеты. Кроме того, каждый из этих шести фрагментов дробился на параграфы с самостоятельными подзаголовками. Метафора «солнце мёртвых», введённая в эпиграфе, проходит через весь текст, создавая его стержень и не давая распасться смысловому целому. Сам этот образ, вкупе с упоминанием О. Редона, отсылает к статье «Одилон Рэдон», где упоминается «черное солнце отчаянья». К. Азадовский отмечает, что этот образ, возможно, восходит к поэзии Ж. де Нерваля[[80]](#footnote-81), так что интертекстуальная нагруженность детали дорастает до уровня символа.

Второй этап этого периода позволяет выделить ещё одну новую интертекстему. Именно в эти годы создаются первые статьи цикла «Лики творчества». Он станет самым значительным вкладом Волошина в художественную критику. Критик создаёт сложный сплав из биографических заметок, собственных интерпретаций и текстов рецензируемых авторов. Акценты в анализе произведений расставляются по-разному: в описании А. Блока и А. Ремизова критик, отталкиваясь от своеобразно-мемуарной формы, переходит к анализу текстов, объясняя особенности творчества литераторов, апеллируя к их внешности, а, например, при разговоре о М. Кузмине и С. Городецком Волошин движется в обратном направлении, «воссоздавая» мифологизированный облик поэтов на основе их творчества, и затем находя выделенные черты в биографических «прототипах». Благодаря этому подходу, Волошин сосредотачивает внимание на образе автора, а не на текстах. Это позволяет подойти к произведениям не с пером критика, но с кистью портретиста: поэт скорее изображает, нежели описывает. В каком-то смысле «Лики творчества» можно рассматривать как попытку экфрасиса литературного произведения.

Говоря о традиционных формах экфрасиса в анализируемый период, нужно отметить чрезвычайную частотность этого приёма. Так как одним из основных занятий поэта было рецензирование масштабных выставок, он не скупится на многочисленные описания картин, гравюр и скульптур. Однако из-за необходимости описывать десятки объектов искусства он не может уделить каждому значительное внимание. Экфрасисы Волошина чаще всего представляют два или три небольших предложения, даже в тех случаях, когда он описывает бесспорный шедевр. Многие критики в подобных ситуациях предпочитают вычленить главное произведение выставки и посвятить ему значительную часть текста, что не слишком характерно для Волошина.

Во-первых, подобный подход связан с общим стремлением модернизма к дискретному восприятию действительности: «Модернистская художественная чувствительность зачарована фрагментарным, эпизодичным»[[81]](#footnote-82). Во-вторых, это наследует определённой традиции, согласно которой «в русской литературе, старой и новой, часто появляются – как окна в другой мир – описания иностранных картин или скульптур»[[82]](#footnote-83). Краткие, смыслово нагруженные описания создают эффект присутствия на выставке в столице Франции.

Но ключевой аспект выделенного нами алгоритма репрезентации объектов искусства состоит в том, что демонстрируемый критиком метод напрямую связан с индивидуальной эстетикой Волошина. В программной статье «Скелет живописи», он выдвигает тезис, неоднократно затем повторённый в разных формах: живопись имеет дело с подсознанием, рационализация переживания, спровоцированного произведением искусства, разрушает эффект живописи. Литературная же деятельность, вообще словесная – рациональна по своей сути. Возникает парадоксальная ситуация: Волошин постоянно стремится перевести разные виды искусств в словесную форму, заявляя при этом: «Мысль, выраженная в картине, не может быть переведена на слова»[[83]](#footnote-84). Отсюда скупость и схематичность волошинских экфрасисов, попытка создать скорее галерею образов, чем описать ощущение от одного объекта искусства. Отсюда и постоянное обращение к крайне эрудированному читателю: Волошин транслирует лишь часть впечатлений от описываемых им произведений искусства, понимая, что главное в них непередаваемо.

Эти рассуждения напрямую относятся к культурному контексту символизма, одним из ключевых вопросов которого была проблема синтеза искусств. Поэт не отрицает самой возможности существования литературной составляющей в живописи, но говорит о её нежелательности, полемизируя с символистами: «Когда “символ” оказался девизом, написанным на знамени искусства, мастера слова заразили живопись, изначала и по преимуществу бывшую искусством символичным – искусством обозначающим и знаменующим, заразили символами, принесенными извне – символами литературными»[[84]](#footnote-85).

При этом поэт не скупится на сравнения живописи и литературы. Технику рисунка О. Редона он сопоставляет со стилем Ф. Достоевского, метод А. де Тулуз-Лотрека – с книгами братьев де Гонкур, а живопись П. Сезанна – с поэзией С. Малларме. Само развитие живописи критик сравнивает с литературным процессом: «Французский рисунок переживает теперь ту эпоху, которую переживал рассказ при переходе от комического романа к реалистическому»[[85]](#footnote-86).

Критик прибегает к литературным сравнениям в тех случаях, когда ему нужно передать специфику художественного стиля. Это наводит на мысль, что само понятие стиля для него сопряжено в первую очередь с «литературным» началом любого искусства, то есть тем, которое рождено сознанием, рефлексивным началом. Говоря о ранней живописи М. Якунчиковой, критик пишет: «Соединение зеркала и окна в одном таком органическом образе, как отражение лампы на фоне вечереющего города, доказывает литературную истонченность мысли, но разработка обличает то, что литературность здесь предшествовала зрительному впечатлению»[[86]](#footnote-87). Этот недостаток исчезает в более поздних картинах, где художница «вступает на путь чистого рисунка»[[87]](#footnote-88).

Словесное творчество противопоставляется чувственному началу, ведь слово предполагает сознательность, мешающую непосредственности: «Кто любит слишком страстно, те никогда не смогут найти оригинальных слов. <…> Нужно быть холодным в своей любви, чтобы найти, действительно, красивые, верные и новые слова для ее описания»[[88]](#footnote-89).

Но исключительно чувственное начало не может быть таким же сильным источником творчества, ведь это умаляет значимость формального мастерства, делает невозможной преемственность художников, а проблему стиля оставляет в рамках «литературности». Объяснение этого парадокса критик находит в обретающей популярность теории бессознательного: «Творчество – это умение управлять своим подсознательным. <…> Наблюдение, документ – натурализм – это основа всякого искусства. Но надо уметь обращаться с собранными документами. <…> Документ не только должен быть найден и воспринят, он еще должен быть забыт. Другими словами, должен стать частью художника настолько, чтобы перестать доходить до его сознания. Потому что забвение – это не потеря, а окончательное усвоение»[[89]](#footnote-90). Нам представляется, что в мировоззрении критика живописное начало, противопоставленное литературному – не чувственное, а именно бессознательное, как это описано в приведённой цитате.

Показательно, что Волошин не критикует живописное начало в поэтическом тексте. Более того, сравнение литературного произведения с живописью комплиментарно: главную прелесть романов А. де Ренье «составляет живопись необыкновенно прозрачная и лёгкая, точно японская акварель по белому шёлку»[[90]](#footnote-91), а космогония С. Городецкого может сравниться с Э. Карриером. Собственные стихи Волошина, по признанию многих современников, напоминают импрессионистические пейзажи. Исследованию живописных методов в поэзии Волошина посвящено множество работ, авторы некоторых из них обращаются и к проблеме экфрасиса, однако нельзя забывать, что рациональное называние атрибутов живописи может подразумевать именно «литературное» начало. Так, Л. Генералюк пишет об «интерполяции аппарата изобразительного искусства в словесное творчество, прежде всего благодаря использованию поэтом приёмов импрессионистской живописи»[[91]](#footnote-92). В стихах поэт активно использует «цветосветовую лексику, метафоры, эпитеты, инверсию, рифму (порой можно уловить, как ритм строк следует ритмам кисти живописца)»[[92]](#footnote-93). Нам представляется, что упомянутые характеристики – специфичная лексика и подражание внешним формам – вполне могут быть отнесены к рациональному, сознательному в искусстве.

В эстетике М. Волошина «литература» и «живопись» – не только виды творчества, но и методы, которыми могут воплощаться различные формы. Волошин-поэт не противоречит Волошину-критику, когда использует в стихах образы, взятые из живописи. Общий теоретический посыл неизменен: словесное творчество тяготеет к рациональному, за невозможностью оперировать бессознательным.

Описанный смысловой комплекс находит воплощение во многих текстах первого этапа рассматриваемого периода, и получает развитие во втором этапе, когда критик начинает сотрудничать с журналом «Золотое Руно». К этому времени в русском символизме разгорается дискуссия, обнажившая глубокое размежевание между двумя поколениями деятелей «нового искусства». Она связана с вопросом об индивидуализме и о понимании цели искусства. Круг журнала «Весы» во главе с В. Брюсовым последовательно отстаивал позиции личностного искусства, существующего вне религиозных и политических задач, а круг В. Иванова (во многом связанный с журналом «Золотое Руно») ратовал за соборное творчество во имя социальных изменений религиозно-теургическим путём. Волошин постарался объединить эти теории, что соответствовало его образу, зафиксированному А. Белым: «Волошин был необходим эти годы Москве: без него, я не знаю, чем кончилось бы заострение мнений: меж “нами” и нашими злопыхающими осмеятелями; в демонстрации от символизма он был — точно плакат с начертанием “ангела мира”»[[93]](#footnote-94).

Манифестарным текстом этих лет можно назвать статью «Индивидуализм в искусстве», в которой Волошин непосредственно откликается на разгоревшуюся дискуссию символистов. Положения из этого текста будут неоднократно воспроизводиться в рецензиях анализируемого периода, что определяет её программный характер. В нём Волошин описывает своё понимание процесса работы бессознательного.

Тот «документ, который должен быть забыт», о котором шла речь в «Скелете живописи», объясняется в новой статье через обращение к понятию символа. Символ для Волошина – это сгусток переживаний и смыслов прошлого, многократно воспроизведённый и забытый предшествующими художниками. Многотысячелетнее развитие искусства привело к формированию некоторых канонов, которые (и здесь Волошин вступает в полемику со сторонниками индивидуализма в искусстве) необходимы для любого художника, ведь только через каноны он «приобщается к народному творчеству и раскрывает родники своего бессознательного»[[94]](#footnote-95). Любое настоящее творчество, таким образом, творится посредством символов. Однако (и здесь Волошин старается синтезировать теории сторонников индивидуализма и соборности), «канон жив и плодотворен только тогда, когда есть борьба против него»[[95]](#footnote-96). Каждый настоящий художник индивидуален в своём переосмыслении символов, но само обращение к символам связано с соборностью.

Начиная со второго этапа рассматриваемого периода, критик осмысляет европейскую историю, проводя многочисленные параллели между Великой французской революцией и российскими событиями 1905 года. В статьях «Революционный Париж», «Гильотина как филантропическое движение», «Пророки и мстители» он пишет о том, что исторические события циклизируются и в революциях обнажают эзотерический корень, воплощаемый через сложную систему мистических знаков. Это напрямую влияет на эстетику Волошина, и его «археологическое» восприятие символа усложняется верой в соборное творчество и мистическую наполненность исторических событий.

Сформулированный смысловой комплекс связан с волошинским механизмом репрезентации и оценки произведений искусства. Это видно в одном из самых крупных волошинских экфрасисов рассматриваемого периода: описании картины М. Нестерова «Святая Русь». Критикуя трафаретность (слишком явное следование канону) изображённого Христа, Волошин высоко ставит изображённую на полотне группу молящихся. Двойственная оценка связана с тем, что «Нестеров почувствовал народную мистическую веру»[[96]](#footnote-97), но в её изображении на полотне обратился к официальным, «театральным» знакам религии. Конфликт бессознательного и сознательного виден в каждом произведении искусства, и наиболее живое воплощение символа происходит там, где нет места рациональному.

Философия Волошина подразумевает, что каждый человек в период становления проходит весь путь человечества, разворачивает в себе многотысячелетнее содержание символа: «Человек – сокращение вселенной. В несколько мгновений зачатия успевает перенестись в молниеносном прообразе вся история вселенной <…> В девять месяцев образования физического тела он пробегает от предела до предела животного мира – от протоплазмы до позвоночного»[[97]](#footnote-98). Соответственно, предельно символическое и минимально рациональное время – это детство. Оно ценно, прежде всего, более концентрированным и наполненным ощущением времени. Призывая учиться у детей, критик не просто использует очередной парадокс, но передаёт глубоко отрефлексированную мысль: индивидуальное переживание символа возможно только внутри себя, без участия рационального начала. Ребёнок сублимирует в виде игры титаническое напряжение духа, ведь он живёт «полнее, сосредоточеннее и трагичнее взрослого»[[98]](#footnote-99). Ребёнок в процессе игры и художник в процессе творчества задействуют идентичные механизмы освобождения духа.

Парадоксальным образом сближая игровую мгновенность впечатления с проникновением в глубину истории, критик возвышает любой способ выхода за рамки привычного переживания времени, и в этом смысле для него одинаковы миг и вечность. Самым последовательным воплощением этого принципа стала статья «Золотой век». В ней анализируются и сопоставляются, казалось бы, далёкие феномены: выставка картин К. Богаевского и гастроли школы А. Дункан. Метаисторические полотна первого и танцевальные хороводы второй связаны отрицанием обычного течения времени. По мнению Волошина, художник пишет не просто крымские пейзажи, но изображает ландшафты доисторического Золотого века. Эта метафора приходит в текст благодаря обширной цитате и отсылает к античной религии, где Золотой век – вневременная категория, воплощение божественной гармонии. По Волошину, К. Богаевский добивается этого, принимая «великое сиротство»[[99]](#footnote-100), выраженное в осознании собственной конечности. Выход из времени совершается через согласие с ограниченностью своей индивидуальности. Иначе способен на этот выход танец А. Дункан и её воспитанниц. В экстатическом состоянии пляски они останавливают мгновение, воплощая тем самым другой способ отменить время и переносясь в искомый Волошиным «Золотой век».

«Золотому веку» предшествовали отдельные статьи о творчестве К. Богаевского (1907) и А. Дункан (1904). И если в тексте о крымском художнике выражена та же идея – «В картинах его проступает ветхий лик Земли»[[100]](#footnote-101) – то в статьях о танцовщице начинается формирование сложной хореографической концепции Волошина. Попытка осмысления роли танца среди других искусств есть лишь в статье «Разговор», но сама структура хореографических экфрасисов выдаёт заложенную в них идею.

Описание танца А. Дункан выстроено сложно. Начинается оно с уподоблением танцовщицы образцам разных видов искусства: статуе, картине и севрской вазе. От статичных сравнений Волошин переходит к сравнениям, обладающим малой динамикой: плавно текущий ручей, мерно качающиеся ветки, цветение лилий. Динамика нарастает: ветер, танец жучков, вихрь. После этого танцовщица снова сравнивается с египетской статуей, но подмечается внутренняя динамика этой статуи. Стоит отметить, что до этого в экфрасисе нет попытки создать эффект присутствия читателя. Хотя динамика и нарастает, это происходит за счёт сравнений, умозрительно. Лишь во второй половине описания Волошин создаёт атмосферу присутствия: «Ночь. Огненные слезы музыки медленно одна за другой падают ей на сердце. Она вся сгибается, клонится низко, низко, точно ожидая властного решения судьбы от каждого звука... Тихо... Широкая молния исполосовала, разорвала, сдернула звездный покров неба, и небо рухнуло и пролилось лепест­ками белых роз. Эвоэ! Весь мир бьется и кружится в вакханалии цветов. Она оторвалась от земли и бегает по воздуху, как маленькое дитя...»[[101]](#footnote-102).

Переход от статики к вакханальной динамике происходит через восклицание «Эвоэ!» Дионисийский вопль выражает ключевую особенность танцевального искусства для Волошина среди других видов творчества. Танец обращается к язычеству, а точнее – отменяет любые различия, в том числе различия религиозные. Оргийная, хоровая суть танца служит способом вырваться из-под власти рассудка – и поэтому Волошин с таким восторгом пишет о нем.

Другой развёрнутый хореографический экфрасис этого периода строится по такому же алгоритму. Начинающийся с упоминания статичного искусства (действие происходит во дворе École des beaux-arts, украшенном колоннами и статуями), он продолжается описанием природы, и через повторное обращение к статуям достигает кульминации: «перед лицом всего радостного и старого Парижа, плывёт, бьётся, плещется розоватое, перламутровое женское тело, в размахе иступлённой пляски, как воспоминание Древней Греции, как смелый жест Ренессанса»[[102]](#footnote-103). Языческая радость тела, отменяющая рациональное – вот что важно для критика в хореографическом искусстве (помимо уже проанализированной выше способности танца выходить за рамки времени). Стоит отметить, что речь идёт именно о свободном танце, в то время как канонические его формы – полька, вальс, канкан – производят на поэта куда меньшее впечатление[[103]](#footnote-104). «“Настигнутый” произведениями Ницше, Волошин, возможно, опирается на его философскую трактовку танца, видя в нём выражение радости и жизнеутверждения»[[104]](#footnote-105) – пишет С. Пинаев. Поэт акцентирует внимание на языческой свободе этого танца, негласно противопоставляя его христианской несвободе телесного начала.

В статье «Разговор» (1906) критик использует своё понимание танца для анализа политической ситуации в России, охваченной революцией. По мнению поэта, пароксизм насилия и стремления к смерти, охвативший страну, был бы невозможен в Древней Греции именно из-за понимания античными людьми скрытого смысла танца. Ссылаясь на В. Иванова, он пишет о том, что в коллективной пляске, хоровом действе, танцующие реализуют силу безумия. Эта энергия, по словам Волошина, «находила себе выход в танце и переходила в искусство»[[105]](#footnote-106). Поэт формулирует парадоксальный политически-музыкальный призыв, приводя в пример расцветы народного танца во времена средневековых эпидемий и французской революции. По его словам, именно танец уберёг Европу от ещё большей катастрофы.

Не только танцевальное искусство связано с законами тела, но и скульптура, репрезентативный механизм которой нами ещё не был освещён. Телесность скульптуры подчёркивается в экфрасисах: «Penseur» О. Родена «думает всеми мускулами торса, ног и бессильно опущенных рук»[[106]](#footnote-107). Однако в целом в этот период описания скульптур редки и скупы. С одной стороны, это может быть объяснено низким уровнем развития этого вида искусства в эпоху модерна, о чём пишут как исследователи[[107]](#footnote-108), так и сам Волошин[[108]](#footnote-109). Но с другой, это связано с индивидуальным предпочтением живописи перед скульптурой. Хотя это нигде не проговаривается критиком прямо, на то указывает ряд признаков.

Как и для книги, похвалой для скульптурного произведения становится сравнение с живописью, например, при описании готических ангелов[[109]](#footnote-110) или скульптур А. Майоля[[110]](#footnote-111).

Главным скульптором этого периода для Волошина оказывается М. Россо. Ему посвящена отдельная статья в нетипичном для Волошина жанре интервью, где скульптор говорит критику о разнице греческой и египетской скульптур. Волошин позже сформулирует это так: «есть два рода скульптуры: скульптура для пальцев и скульптура для глаз»[[111]](#footnote-112), где первая – греческая, а вторая – египетская. Эту дихотомию он воспроизводит практически при каждом разговоре о скульптуре, и регулярно отдаёт предпочтение второй.

Но по своим морфологическим свойствам египетская скульптура близка именно живописи. Б. Виппер пишет об её неподвижности и исключительно фронтальном восприятии[[112]](#footnote-113), в то время как классическая скульптура воспринимается в переживании скрытого движения[[113]](#footnote-114). Хотя статуи М. Россо не подчиняются этому закону фронтальности (во всяком случае, явно), скульптор требует у Волошина рассматривать их с определённой точки зрения, что уподобляет эти произведения картинам.

Близость скульптур М. Россо к живописи становится ещё очевиднее, когда критик обращается к описанному выше поиску связи между художественным произведением и окружающей средой: «Вокруг них [египетских скульптур] всегда своя атмосфера, свой свет»[[114]](#footnote-115), в то время как греческая скульптура индифферентна к тому, где ей находиться. Смысловой комплекс «египетской скульптуры» близок волошинскому восприятию так любимого им импрессионизма, а М. Россо – один из главных выразителей импрессионизма в скульптуре.

Возвращаясь к волошинскому пониманию проблемы телесного, стоит отметить, что важным аспектом этой темы является статус тела в социальном пространстве. Этот вопрос актуализируется Волошиным в статьях, посвящённых театру. В первом этапе рассматриваемого периода программным для формирующейся драматургической эстетики Волошина является статья «Французский и русский театр». Для нашего исследования особенно важна вводимая в этом тексте идея маски, впоследствии развивающаяся во многих театральных рецензиях поэта. Нагота, которая в других текстах интерпретируется как знак свободы, в этой статье упоминается в общественном плане – и если нагота скульптуры или танца обладает особой эстетикой, то бытовая нагота «даёт стыдное ощущение»[[115]](#footnote-116). При этом нагота трактуется поэтом не столько в телесном смысле, сколько в духовном: под наготой он понимает наивную искренность, готовность открыться любому собеседнику.

По Волошину, французами такая искренность трактуется как «духовное бесстыдство»[[116]](#footnote-117), и поэтому они скрываются за масками. Маска формируется всеми составляющими социального облика человека: «она в жесте, в голосе, в известном обороте речи, в интонации, в повторяемой фразе, в мотиве модной песенки, в изгибе талии – во всём, что может скрыть личность»[[117]](#footnote-118). Маска – знак частной жизни, «право неприкосновенности своего интимного чувства, скрытого за общепринятой формулой»[[118]](#footnote-119). Это социальное тело, облекаемое в маску, напрямую не коррелирует с собственно телесностью, отчего возникает «свобода нравов и несвобода нравственности»[[119]](#footnote-120), присущая французам. Общественный и интимный облик человека могут даже противоречить друг другу.

Маска, по Волошину, становится конструктивным ядром французского театра, но не в понимании художественной сделанности любого зрелища, а в социальном плане: парижская драматургия создаёт образцы поведенческих моделей, которые затем адаптируют жители французской столицы. Это не значит, что театр обладает бытовой прагматикой – подобная интерпретация была бы крайне нехарактерна для Волошина, утверждающего игровой характер искусства – наоборот, театр переносит в жизнь долю искусственности, присущую любому театральному действу. Зритель перенимает социальные роли театральных героев, и поэтому первостепенной важностью для Волошина обладает игра актёра. Сюжетные структуры, по словам поэта, подчиняются первостепенности обликов персонажей и отступают на задний план: «Во французской пьесе такими вековыми и окаменевшими корнями являются всё драматическое действие, интрига, завязки, коллизии, положения влюблённых. Эта область доведена до математического совершенства счётной машины, и в ней исчерпаны все мыслимые комбинации сценических положений»[[120]](#footnote-121).

Сюжет и актёры – эти два элемента ставятся в центр Волошиным при репрезентации театральных постановок, причём чаще всего эти элементы достаточно чётко обособлены в тексте.

При описании игры актёров Волошин вновь концентрирует внимание на телесности. Так, оценивая игру С. Дейре, он оперирует теми же категориями, которые были им использованы при описании танца, акцентируя внимание на босых ногах и эластичной фигуре актрисы. Стоит отметить, что актриса, по словам критика, не соответствует общепринятым стандартам женской красоты, но в ней «таятся возможности какой угодно красоты»[[121]](#footnote-122) – практически так же поэт высказывался об А. Дункан.

Конвенциональные представления о телесной красоте не связаны с эстетикой. Но если танец нацелен на выход из любых конвенций, то театр занимается созданием новых. В спектакле должна возникать связь между искусственно созданными масками и естественным талантом актёра. Так, например, в постановке «La Massiére» созданный автором персонаж не соответствует выбранной актрисе, что вызывает диссонанс[[122]](#footnote-123), но другой актёр удачно исполняет свою роль, образ «так безукоризненно сидит на Гитри, точно это не платье, сделанное на заказ, а настоящая человеческая кожа»[[123]](#footnote-124).

Другая составляющая волошинских описаний театра – рассказ о сюжете. Хотя поэт и пишет о механистичности сюжетных структур, он уделяет значительную часть каждой рецензии пересказу фабулы. Мы имеем дело со своего рода тройной репрезентацией: претекстом статьи является феномен, имеющий собственный претекст, ведь в основе постановки лежит оригинальная пьеса. Пересказывая сюжет, зачастую не имея доступа к тексту, поэт реконструирует замысел, поданный ему через призму режиссёрской работы – в каком-то смысле это напоминает зацикленность на фабуле ранней волошинской литературной критики, но имеет несколько иную природу. Это уподобление тем более адекватно, что именно с литературными произведениями театр чаще всего и сопоставляется: пьеса «Ces Messieurs» проигрывает роману братьев де Гонкур[[124]](#footnote-125), а в репертуаре театра «Palaise-Royale» «есть скорее простодушная откровенность старинных итальянских новелл и французских фаблио»[[125]](#footnote-126).

Стоит отметить, что в начале XX века режиссёрский театр ещё не был признан в России и только начинал обретать популярность в Европе, поэтому нет ничего удивительного в том, что Волошин не упоминает имена режиссёров, не анализирует их труд. Совсем незначительное внимание он уделяет и сценографии, зато практически всегда останавливается на характеристике самих театров. Рассказ о парижских театрах для российского читателя можно сравнить с упомянутым выше механизмом работы описаний иностранных картин и скульптур, которые «часто появляются – как окна в другой мир»[[126]](#footnote-127) – недаром небольшой цикл рецензий называется именно «Парижские театры».

Описания театра у Волошина в первом этапе рассматриваемого периода не составляют некое единство, а вполне допустимо разъединяются на несколько вполне самостоятельных элементов. Рассказ о сюжете структурно близок к волошинской литературной критике, а метод описания актёров близок хореографическому и скульптурному экфрасису. Во втором этапе рассматриваемого периода подход к репрезентации театрального зрелища у Волошина несколько изменяется. Критик возвращается в Россию и начинает писать о русском театре, причём целью своих статей он ставит самые передовые, новаторские постановки, вокруг которых кипят общественные дискуссии, в то время как во Франции он выбирал «потоковые» пьесы.

В статьях о русском театре критик обращает куда меньше внимания на фабулу спектакля. Во-первых, это связано с тем, что рецензии 1906-1909 г.г. приобретают черты проблемной статьи – и конкретная постановка служит скорее причиной порассуждать об общих тенденциях развития театра. Во-вторых, сами пьесы, о которых говорит поэт, известны образованной публике – «Горе от ума», «Борис Годунов», пьесы известных модернистов. По словам Л. Геллера, «стиль и прагматика текста – отношение к читателю – строятся на общем знании реальности референта, знании, которое освобождает от многословия и позволяет настроиться на игру намёков-смыслов»[[127]](#footnote-128).

Сама композиция экфрасисов усложняется: в отличие от предшествующих рецензий, где элементы постановки рассматривались по отдельности, в этих текстах он смешивает составляющие спектакля в попытке передать некое эстетическое единство. Значительное внимание критик начинает уделять сценографии. Так, через подробное описание обстановки каждого действия подаётся рассказ о постановке «Горя от ума». Характеры героев определяются сценографией, они «непосредственно вытекали из обстановки старого дома»[[128]](#footnote-129). Важный вопрос о реалистичности декораций поднимается в статьях «Разговор о театре» и «Театр – сонное видение». Говоря о сценографии, поэт описывает её через реконструкцию переживаний художника, и в этом приближает эту репрезентацию к экфрасису живописи. Живопись вообще оказывает решительное влияние на сценографию. Так, например, художественная достоверность изображения александровского времени возможно только благодаря тому, что эта эпоха «вошла широкой струёй в русскую живопись»[[129]](#footnote-130). Одна из актрис «была загримирована по картинам Венецианова»[[130]](#footnote-131), костюмы сестёр из постановки «Сестры Беатрисы» напомнили критику фрески Джотто[[131]](#footnote-132).

Волошин начинает упоминать режиссёров. Изучая театральные новаторства, он посещает спектакли В. Мейерхольда и пишет об этом. Но работа режиссёра не впечатляет его, Волошин весьма прохладно отзывается о его экспериментах. Более эксплицитно и аргументированно нелюбовь поэта к режиссёрскому театру будет выражена позднее, но в статьях этого периода уже формируется предпосылка этой нелюбви. Она заключается в самом представлении критика о театральном творчестве, одним из главных элементов которого для него является сотворчество зрителя: «публика должна тоже работать над собой: она должна научиться смотреть»[[132]](#footnote-133).

Идея сотворчества носит не абстрактный характер, а находит вполне практическое применение. В статье «Разговор о театре» два анонимных зрителя обсуждают революционные эксперименты театра будущего, предлагая, например, упразднить рампу или сделать сцену круглой, «как круг цирка»[[133]](#footnote-134). Значение зрителя принципиально, ведь он воспринимает театр внерационально – и с этим связан смысловой комплекс, создаваемый поэтом вокруг понятия сна. Сон, по Волошину, составляет самое существо театрального действа – отстраняемая художником реальность преподносится не через вещи, но через идеи вещей. Эта очевидная отсылка к Платону подчёркивает, что театр изображает некую высшую реальность. Через анамнесис сна зритель приобщается к истине, но одновременно с этим он и творит эту истину – ведь театр, помимо мистериального (а точнее – как часть мистериального), носит игровой характер.

Сонная природа театрального творчества в каком-то смысле уравновешивает волошинскую идею маски – та апеллировала в первую очередь к социальной прагматике, а эта затрагивает самую основу бытия. Неудивительно, что идея о конвенции масок разрабатывалась Волошиным на традиционном, устоявшемся французском театре, а метафизическая концепция сна применяется им по отношению к русской трагедии, находящейся в становлении.

Таким образом, практически любую проблематику искусства, поднимаемую поэтом, можно выразить через категории символа, подсознания, мистики или времени. Этот круг тем по-разному интерпретируется при обсуждении разных видов искусства, и особенно важны статьи манифестарного характера, в которых эти вопросы излагаются наиболее последовательно. Философия времени Волошина и его трактовка символа связаны с его эстетикой и становятся важным основанием не просто для оценки произведений искусства, но и для сближения разных видов творчества.

Эти мысли находят развитие в полемике о Дионисе и Аполлоне, которая развернётся вскоре после анализируемого периода и вскроет кризис символизма. Нам представляется, что трансформация именно этих идей в будущем и приведёт Волошина в лагерь сторонников аполлонического искусства.

**§3. Интермедиальность публицистики третьего периода критической деятельности М. Волошина (1909-1913).** В конце 1909 года Волошин пишет экспериментальную статью «Horomedon», которую он планировал опубликовать в первом номере журнала «Аполлон». В её основе лежит размышление о греческом боге, но в отличие от трактовки соратников по журналу, Аполлон выступает у Волошина не как покровитель искусств, но как владыка времени.

Мысль о владычестве Аполлона над временем находится в прямой связи с представлением о нём как о покровителе муз. Древний бог, по словам поэта, влияет на ход времени именно посредством искусства, и каждая из форм творчества по-своему выполняет эту функцию. Пластика в представлении Волошина фиксирует настоящее, поэзия – творит будущее, а музыка – воскрешает прошлое. Стоит отметить, что в этой системе нет театра. Такая фигура умолчания может значить синтетичность театрального действа, объединяющего в хоровом начале все другие формы творчества.

Мысль о способности изобразительного искусства выходить за рамки единого мига была высказана ещё в статье «Золотой век». Там же к пластическому искусству приравнивался танец, что позволяет иметь его в виду при анализе этой системы. Визионерская природа слова также уже обсуждалась поэтом в текстах «Макбет зарезал сон!» и «Пророки и мстители». В них поэт рассуждает не только о могуществе слова, прозревающего будущее, но и о возможности словом предотвращать трагедии будущего. Волошин называет именно поэзию, а не словесное искусство в целом, но в статье «Поэты русского склада» он приравнивает поэзию к прозе, объединяя их критерием, разработанным в прошлом периоде в применении к живописи. Этот критерий – непересказуемость. Высокая литература не может быть описана словами так же, как не может быть описана живопись.

Как мы видим, положения «Horomedon» о пластике и поэзии были тщательно подготовлены критиком в предшествующих текстах и лишь облечены в форму философского трактата. А вот размышления о музыке чуть ли не впервые встречаются в публицистике Волошина. На первый взгляд, это странно, ведь широта эрудиции критика позволяла ему писать о самых разных видах искусства, а роль музыки среди других форм творчества в начале XX века была очень высока. Сохранилось письмо поэта А. Брянчанинову, где он признаёт свою неспособность писать о музыке. Хотя оно относится к 1916 году, мы считаем уместным привести его здесь. Эти слова применимы ко всей творческой практике Волошина, а не к конкретному периоду: «музыка – единственное из искусств, о котором я не считаю себя вправе говорить и судить. <…> Я полный невежда в музыке. Я не хочу этим сказать, чтобы я был равнодушен к музыке. Музыка может меня глубоко волновать. Но почему и чем она волнует — остается для меня тайной»[[134]](#footnote-135). Хотя замечания о способности музыки воскрешать прошлое в статье «Horomedon» важны для эстетики Волошина, но они не повлияли на его модель репрезентации этого вида искусства попросту из-за отсутствия описаний музыки в его публицистике.

«Археологические» представления о пластических искусствах реализуются в статье «Архаизм в живописи». На примере трёх художников – Н. Рериха, К. Богаевского и Л. Бакста – Волошин показывает, как по-разному художники воплощают исторические эпохи. Символом К. Богаевского становится дерево, в изображении которого отражается вся история человечества. Связь дерева и истории обнажается и в статье «Клодель в Китае»[[135]](#footnote-136).

Скульптор А. Голубкина также связана с деревом, но для неё это не предмет изображения, а материал, что можно интерпретировать как работу с самой субстанцией истории. В глубине её таланта горит «огонь совести, а не огонь фантазии. Он исключительно морален»[[136]](#footnote-137). Подобный критерий нехарактерен для раннего Волошина, но в этот период именно он заставляет чрезвычайно высоко оценить творчество художницы. Искреннее чувство наполняет А. Голубкину при работе с материалом, и вместе с синтетическим началом, в её творчестве сильно аналитическое: «самой интересной группой [её работ] явятся те её произведения, которые представляют анализ лиц, ею самой выбранных»[[137]](#footnote-138). Однако, вопреки ожиданиям, Волошин не критикует его, а признаёт аналитику столь же плодотворной для творчества, как и синтез.

В рассматриваемый период аналитическое начало нередко интерпретируется поэтом как положительное. Два главных изобразителя юга для Волошина – К. Богаевский и М. Сарьян. Их творчество равнозначно, хотя первый – синтетик, а второй – аналитик[[138]](#footnote-139). Главное, по Волошину, чтобы эти методы формировались зрительным опытом, а не рассудочными построениями.

Эта диалектика творчества находит необычную интерпретацию в литературной критике данного периода (а о книгах в эти годы Волошин пишет больше, чем о живописи). В одном из лучших литературных очерков поэта – об А. де Ренье – эта проблема становится одной из центральных тем. Критик подчёркивает, что творчество французского литератора не нагружено сложной философией или намеренной афористичностью, а «говорит только формами, образами и оттенками»[[139]](#footnote-140). Но эти формы восходят к предшествующему символизму, и потому несут глубинный смысл – не перегружая текст, но подсознательно существуя в памяти. Одновременное сосуществование анализа и синтеза – «беззаботная радость танца»[[140]](#footnote-141), а танец в мировоззрении Волошина значителен именно возможностью невозможного.

Комплекс смыслов, возникающий в связи с анализом творчества А. де Ренье, трактуется Волошиным как важная часть литературного процесса: в методе французского писателя критик видит следующий шаг литературы. Это течение поэт называет неореализмом – то есть реализмом, который описывает пространство, уже напитанное символистским миропониманием.

Такой подход влияет на репрезентацию творчества литератора. Неореализм связан с переживанием отдельного мгновения – и этим приближается к пластическим видам искусства. Задачей неореалиста становится «наполнить пластическим веществом слова, камня или глины ту пустоту, которую оставляло по себе безвозвратно ускользнувшее мгновение»[[141]](#footnote-142). Согласно положениям из статьи «Horomedon», пластика продлевает мгновение, а слово создаёт будущее. В каком-то смысле неореализм сплавляет эти функции воедино и описывает будущее мгновения. Сосуществование синтеза и анализа в едином пространстве текста позволяет писателю смешивать эпохи, показывая каждую в своей специфике, но подчёркивая некий универсальный характер человеческого сознания – и такое понимание истории близко самому критику. Можно сказать, что в этом тексте доведены до логического конца положения из «Скелета живописи»: неореализм можно трактовать как сознательное творчество бессознательными массами, скрывающими символический потенциал.

Неореализм отличается от традиционного реализма как нелюбимая Волошиным масляная краска от лёгкой акварели[[142]](#footnote-143) – это связано с тем, что французский писатель не столько создаёт новое, сколько придаёт законченность и изящность существовавшему ранее. Он не ваяет скульптуру, но наделяет её теплотой тела: «мраморная статуя парнасского стиха ожила в его руках»[[143]](#footnote-144).

Внимание критика к «поэту-завершителю» закономерно, ибо вопрос жизни литературных течений, генезиса нового – одна из ключевых тем в этот период. Если раньше его интересовало, как новое способно пробивать себе дорогу, заявлять о себе – то теперь его скорее волнует вопрос преемственности, происхождения и развития культуры. Волошин размышляет о трансформации женской поэзии под влиянием духа эпохи («Женская поэзия»), о том, как дурновкусие М. Папер и И. Северянина наследует художественным прорывам К. Бальмонта («О модных позах и трафаретах»), поднимает чисто интертекстуальную проблематику интерпретации претекста в разговоре о романах А. Франса, произрастающих из ключевых текстов европейской культуры («Французская литература <I>»). Конечно, это влияет на методы репрезентации книг: повышенное внимание уделяется тенденциям, отсылающим к будущему и прошлому, а не художественному настоящему.

Проблема генезиса, осмысляемая Волошиным, соединяется с принципиальной для нашего исследования темой перехода между искусствами при обсуждении возникновения современного русского драматического театра. Целый ряд статей поэт посвящает постановке трагедии «Братья Карамазовы» в Московском художественном театре. Размышления о нём привели поэта к созданию своеобычной теории русской трагедии. По Волошину, театр возникает из мифа – а в России мифология, трактуемая как высший подъём национального творчества, заменена психологическим романом XIX века. Образы, запечатлённые в этих текстах, приближаются то ли к вечным символам, то ли идеям вещей, в которых критик видел исток театрального искусства в предшествующий период. Высшая природа этих идей и символов позволяет трактовать образы в разных формах – и поэтому вербальное переводимо в визуальное, «Братья Карамазовы» могут стать русской трагедией.

Намеченная ещё в предшествующий период система совместного театрального творчества описывается в ряде статей во всех подробностях. Её слагаемыми являются драматург, актёр и зритель. Они олицетворяют соответственно «момент жизненного переживания, момент творческого осуществления и момент понимания»[[144]](#footnote-145), присущие любому виду творчества. Но аналитическая природа «простых искусств»[[145]](#footnote-146) разводит эти три момента во времени, а синтетическая природа театра позволяет слить их воедино. Такая мощь переживания и доводит художественное воздействие театра до высокого пафоса игры и сна. Стоит отметить, что роль «осуществлять» отдана актёру, а не режиссёру. По Волошину, влияние режиссёра должно быть незаметно: «талантливость режиссёров – опасный симптом в жизни театра»[[146]](#footnote-147).

Нежелание признать роль режиссёра может быть связана с тем, что режиссёр олицетворяет индивидуальное начало театра, который, по Волошину, как раз индивидуального избегает. Эта идея находится под прямым влиянием философии В. Иванова, в свою очередь восходящей к эстетике Р. Вагнера. Рассуждая об античной природе танца, Волошин прямо ссылается на «Эллинскую религию страдающего Бога», а термины немецкого композитора возникают в статье «Современный французский театр». «Всенародное искусство», упоминаемое им – Gesamtkunstwerk, но если у Р. Вагнера и В. Иванова под ним подразумевается романтически-революционное преобразование мира посредством силы гения, то Волошин имеет в виду некий усреднённый, даже клишированный театр, создаваемый не выдающимися художниками, но вкусами публики – может, не слишком взыскательными, но справедливыми и современными.

По Волошину, эта оценка куда справедливее, чем работа профессиональных критиков – ибо основана на бессознательном прикосновении к истине. Анализ, в основе которого лежит разъятие, разрушает самую суть цельного театрального переживания (и в этом можно увидеть критику Волошиным своих ранних рецензий, обособляемых на отдельные фрагменты). Профессиональное высказывание о театре не включается в игру, неспособно на сновидение – и поэтому критик отдаёт предпочтение простому, народному восприятию, напоминающему средневековый цех.

Поэт отмечает принципиальную непознаваемость вкусов публики, её презрение к любым нарочитым попыткам понравиться. Понимание оценки публики возможно только ретроспективно, оно выражается в успехе той или иной пьесы. Именно из-за единомоментности, синтетичности переживания театральной диалектики (создание-воплощение-восприятие) для театра не работает любимое Волошиным правило о том, что «слава – солнце мёртвых».

Завершающий этап третьего периода волошинской публицистики отмечен стремлением к подведению итогов. В этих статьях не столько формируются новые мысли, сколько собираются, оттачиваются и уточняются старые. В статье «Аполлон и мышь» до совершенства доведена философия мгновения: критик связывает его понимание с категорией сновидения, философией Ф. Ницше и выражает через образ мыши, находимый в античности и фольклоре, у французских и русских символистов. Именно целостностью переживания мгновения дороги критику произведения К. Бальмонта и В. де Лиль-Адана – каждому из них Волошин посвящает по отдельной статье. Театральная эстетика поэта, мало изменявшаяся на протяжении всего его творчества, находит своё выражение в статье «Театр как сновидение», где уравниваются влияние на зрителя сна и символа; сна, игры и танца. В отличие от предыдущих театральных рефлексий, в этом тексте критик опирается не только на философов, но и на психологов, описывавших механизм работы человеческого мозга во время сна. Наконец, размышления поэта об историческом пейзаже и главном его представителе итожатся в очерке «Константин Богаевский», где не только описан индивидуальный путь художника, но и сделаны первые подступы к написанию истории культуры Киммерии – так поэт называет родную часть Крыма. В тексте окончательно оформляются признаки исторического пейзажа, Волошин признаёт неспособность импрессионистов к этому жанру и сближает его со сновидением.

В завершающих этот период статьях о И. Репине, поэт рассуждает о важной для него категории ужасного. Определив корень искусства, подробно описав его преломление в разных формах творчества, Волошин погружается в рефлексию о границах художественного. Хотя эти размышления уже возникали у него в связи с творчеством Л. Андреева, окончательное оформление они получают только теперь. Формулируя в привычных терминах вечную диалектику искусства, поэт рассказывает о реализме как об особом художественном изображении вещи. В лучших своих образцах реализм дорастает до символизма, открывающего новые возможности для реалистического изображения. Эта смена методов позволяет рассматривать новейшие течения – импрессионизм (который описывается Волошиным как сугубо аналитическое явление)[[147]](#footnote-148), кубизм – именно как новый извод реализма. Творчество же И. Репина критик интерпретирует как грубый натурализм – то есть не передачу собственного представления о вещи, а формирование отстранённого, нечеловеческого взгляда на неё. Восприятие натурализма как художественного явления – вот против чего протестует Волошин и что называет ужасным в искусстве. Картины И. Репина (как и произведения Л. Андреева) воспринимаются им как иллюзии реального, а не отражение высшего – чем и должно являться высокое искусство.

Таким образом, третий период публицистического творчества М. Волошина является самым интеллектуально нагруженным – критик формирует из разрозненных представлений об искусстве цельную эстетическую систему, размышляет о самой природе художественного и ужасного, рассуждает о рождении новых течений искусства и значении уходящих на задний план.

**§4. Интермедиальность публицистики четвертого периода критической деятельности М. Волошина (1913-1927).** В последний период волошинской публицистической деятельности одной из важнейших тем становится тема смерти. В первую очередь, это связано с наступившими катаклизмами европейской истории. Рассуждая о целом поколении французских литераторов, отдавших свою жизнь на фронтах Первой мировой войны, поэт склонен видеть предзнаменования ранней гибели в творчестве многих из ушедших поэтов. Апогея это достигает в статье о Шарле Пеги. Описывая его творчество, Волошин ищет следы того, как смерть заключает жизнь и личность французского поэта, «даёт всему творчеству его законченную ценность»[[148]](#footnote-149).

Стоит отметить, однако, что эти размышления возникают у критика ещё до начала войны. В некрологе С. Сапунова он видит мистический промысел в том, что картины утонувшего художника «говорят о призрачном подводном царстве, где давно жила его душа»[[149]](#footnote-150). Внимание к проблеме восприятия искусства через призму смерти вызвана не только войной, но и мучительным переживанием истории самого Волошина. В этот период он, как никогда, внимателен к вопросу исторического развития анализируемых художественных явлений. Говоря о современном театре, он выстраивает линию его развития через И. Тургенева и А. Чехова[[150]](#footnote-151) (раньше он лишь упоминал роль А. Чехова как завершителя); в неопубликованном прижизненно тексте «Лицо, маска и нагота» подробно описывает развитие отношения европейского сознания к телу, которое сначала оставляет чувственность лишь в лице, а затем и лицо закрывает маской; пишет краеведческую заметку «Исторические судьбы Феодосии и значение Киммерии в русском искусстве».

Последний из упомянутых текстов позже разовьётся в обширный очерк «Культура, искусство, памятники Крыма». В нём поэт говорит о многообразии народов, живущих в Крыму и причудливости переплетения традиций. Эта проблема многократно затрагивается поэтом, как неразрывно связанная с историческим развитием культур. Говоря о разнице в латинском, германском, славянском и восточном духе, поэт выбирает для анализа эстетические феномены, объединяющие в себе разные культуры: «насколько глаз германца Гёте был латинским, настолько же глаз фламандца Верхарна остаётся германским»[[151]](#footnote-152). М. Сарьян обогащает восточное видение методами французских импрессионистов[[152]](#footnote-153), а сквозь византийские каноны русской иконы сквозит «вся полнота жизни, весь радостный избыток юного славянства»[[153]](#footnote-154). Очевидно, это влияет на механизмы репрезентаций анализируемых произведений – ведь для подтверждения своих слов критик отбирает именно те черты, которые изображают не отдельные культурные традиции, но их смешение.

Экфрасисов в этом периоде крайне мало – Волошина интересуют не сами по себе объекты искусства, но те проблемы, которые затрагиваются их существованием. В этом смысле от жанра рецензии он переходит к жанру проблемной статьи, и даже некоторые тексты, внешне выглядящие рецензиями, имеющие претекст в виде книги, по сути являются размышлениями на злобу дня (особенно это касается публицистического цикла «Париж и война»).

Нехарактерным по жанровой природе являются публикации Волошиным материалов к биографии В. Сурикова – это записи бесед критика с художником, происходивших незадолго до смерти живописца. В небольшом тексте «Суриков» поэт собирает высказывания художника, помогающие ему в осмыслении важной для Волошина категории ужасного. В. Суриков, видевший убийство и насилие, не допускает их в свои картины именно из-за нежелания шокировать зрителя. Поэт убедительно показывает, что действительно страшен только ужас, задуманный как ужас – а изображение действительно пережитого не может быть механически-рациональным. Описывая стихи и персону И. Эренбурга, поэт апеллирует к категориям, вполне интерпретируемым как ужасное – но искренность переживания и рассказа не позволяет отрицать художественность его стихов.

Постепенно Волошин отходит от роли художественного критика, и в своих редких статьях рассуждает о политике и культуре, а не об актуальном искусстве. Для обсуждения новых произведений искусства он выбирает в основном эпистолярный жанр. Кроме того, он обращается к другим формам высказывания: регулярно читает лекции, пишет стихи (например, поэма «Владимирская Богоматерь» – огромный экфрасис, к тому же, затрагивающий историческую проблематику), начинает самовыражаться как художник и общественный деятель, охраняющий от разрушения советской властью памятников крымской культуры.

Весьма показательно и даже символично, что последним опубликованным публицистическим текстом Волошина стал очерк «К. Ф. Богаевский – художник Киммерии». В очередной раз обращаясь к анализу творчества своего близкого друга, критик синтезирует результаты многолетних исканий. Волошин объединяет темы сновидения и исторического пейзажа, сотворчества материала и художника – живописец, по Волошину, выступает как инструмент изображения удивительных «сновидений земли», богатой на них благодаря своей истории. Внешне она некрасива, но это заставляет вспомнить некрасивость гениальной актрисы С. Дейре и великой танцовщицы А. Дункан – тех, кто, по Волошину, выражает самую суть, самый корень искусства.

Резюмируя наш анализ, в первую очередь стоит отметить постоянство Волошина в разработке теоретических проблем. Круг тем, на которые он рефлексирует, при ближайшем рассмотрении оказывается не слишком широким, но разносторонность подхода к одним и тем же категориям на протяжении разных лет, позволяет подробно описать волнующие поэта феномены.

Теоретическая мысль Волошина напрямую влияет на его методы репрезентации искусств. Чаще всего, описывая очередное произведение, он ставит задачей не только наделить читателя какой-то информацией, но и вложить в модель описания собственные размышления о природе искусства. Ракурс, выбираемый публицистом, неразрывно связан с его философией. Более подробный анализ истоков этой философии, а также рассмотрение других групп текстов литератора – дело дальнейших исследований.

**Заключение**

Интермедиальность – сложный феномен, требующий осмысления через призму разных гуманитарных наук. Хотя инструментарий интермедиального анализа конкретных текстов лишь формируется, проблематика взаимопереводимости форм творчества уже давно существует в интеллектуальном дискурсе под видом философии синтеза искусств. Особенно значительны были достижения, сделанные в этой области в период развития русского модернизма. Для исследования структуры художественно-критического текста этого периода особенно актуальны методики, позволяющие изучать способы и средства репрезентации разных видов искусств в тексте, в первую очередь, связанные с функциональным аспектом интертекстуальности и использованием экфрасиса.

Одним из ярких представителей эпохи модернизма в русской культуре был Максимилиан Волошин, оставивший значительное критическое наследие. О применимости к его творчеству категорий интермедиальности свидетельствует способность критика творить в разных арт-дискурсах.

Для организации эмпирического материала мы составили периодизацию публицистики М. Волошина, разбив корпус его художественно-критических текстов на четыре части по хронологическому признаку. Лингвостилистический анализ позволил выделить целый ряд используемых критиком способов репрезентации объектов искусства.

Вследствие гораздо большей разработанности анализа интертекстем в научной литературе, эта область поддаётся более детальной классификации. Уже в первых своих статьях М. Волошин демонстрирует широту умений использования интертекстем, в последующем творчестве эти умения будут лишь углубляться. Его интертекстуальное мастерство находится в прямой связи со смысловой структурой критических высказываний.

Волошинское развитие экфрасиса также подробно рассмотрено нами, хотя исследование этого текстового явления началось сравнительно недавно. Среди анализируемых текстов особенно важны в этом отношении тексты 1904-1909 гг., когда М. Волошин реализовывал себя в первую очередь как художественный критик, экспериментирующий с репрезентационным механизмом рецензии.

Можно констатировать, что прямое влияние на речевую форму текстов Волошина оказывала теоретическая рефлексия критика по проблемам разных искусств. Всю жизнь он выстраивал сложную диалектику форм творчества – без строгой иерархии, но с очерченным семантическим значением каждой из них. Живопись, всегда стоявшая в центре размышлений критика – от юношеских попыток получить искусствоведческое образование до профессиональных занятий с акварелью в конце жизни – привлекала его непересказуемостью, категориальной несводимостью к вербальному. Словесность, рассматриваемая в ранней публицистике, с постепенной разработкой М. Волошиным собственной интерпретации символа, с течением времени перестала восприниматься им исключительно как воплощение рационального начала. Поэт стал видеть в её аналитизме необходимую художественную ступень. Скульптура, вкупе с живописью комплексно воспринимаемая как пластическое искусство, всё же имеет в представлении критика сущностную особенность, проявляющуюся в связи с проблемой телесности. Искусство танца привлекает М. Волошина способностью к трансгрессии, разрушающей любые иерархии. Театральное искусство, в русле традиций модернистской философии, воспринимаемое как прямой путь к синтезу искусств, обладает одновременно социальной прагматикой и онтологическим значением. Аналитическое разложение театра критиком неприемлемо для поэта, хотя в публицистической практике он нередко противоречит собственной теории. Все эти связи и особенности напрямую влияли на смысловую структуру литературно-критических текстов Волошина, на отбор конкретных речевых репрезентационных средств и приемов.

Опыт М. Волошина важен для современной арт-журналистики, поскольку позволяет, во-первых, осознать выразительные возможности системного воплощения интертекстуальных связей в журналистском тексте, и, во-вторых, определить специфику функционирования в медиатексте такого важного для арт-журналистики приёма, как экфрасис. С другой стороны, его пример может служить образцом не только общекультурной, но и речевой компетентности профессионала, на который стоит ориентироваться при формировании современного медийного арт-дискурса.

**Список литературы**

1. Азадовский К. М., Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы» (к истории издания) // Литературное наследство. Том 85. Валерий Брюсов – М.: Наука, 1976. – с. 257-324.
2. Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.
3. Баженова Е. А. Интертекстуальность // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: Флинта: Наука, 2006. – с. 104-108.
4. Барт Р. Интертекстуальность. URL: <http://slovar.lib.ru/terminologies/bart.htm> (Дата обращения: 05.03.18).
5. Бачеева О. Б. М. Волошин и В. Брюсов: Литературно-критический диалог: автореф. дисс. канд. филол. наук. Тюмень, 2004.
6. Белый А. Искусство и мистерия

URL: <http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_14_1907_arabesky.shtml> (Дата обращения: 10.05.18).

1. Белый А. Театр и современная драма

URL: <http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_02_1908_arabesky.shtml> (Дата обращения: 10.05.18).

1. Белый А. Формы искусства

URL: <http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_06_1902_simvolizm.shtml> (Дата обращения: 10.05.18).

1. Бердяев Н. А. Смысл творчества

URL: <https://predanie.ru/berdyaev-nikolay-aleksandrovich/book/69714-smysl-tvorchestva/> (Дата обращения: 10.05.18).

1. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – с. 259-283.
2. Бреева Т. Литературно-критическая деятельность М. А. Волошина: автореф. дисс. канд. филол. наук. Казань, 1996.
3. Бреева Т. Н. Специфика мифологизма в литературной критике М. Волошина // Творчество Максимилиана Волошина: Семантика. Поэтика. Контекст: Сб. статей / Под ред. С. Пинаева – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2009. – с. 213-221.
4. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. – М., 1978. – с. 142-261.
5. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Издательство В. Шевчук, 2015. – 368 с.
6. Волошин М. А. Собрание сочинений. Т. 1-13. – М.: Эллис Лак; Азбуковник, 2003-2015.
7. Воспоминания о Максимилиане Волошине: Сборник. – М.: Советский писатель, 1990. – 720 с.
8. Галеев Б. М. О романтической синестезии «музыка – архитектура»: от Шеллинга до Гёте, и далее – без остановок.   
   URL: <http://synesthesia.prometheus.kai.ru/rm-sinest_r.htm> (Дата обращения: 04.03.18).
9. Генералюк Л. С. Архитектурные экфразисы и цветосветовая символика тропов (К проблеме взаимодействия поэзии и живописи в творчестве М. Волошина) // Материалы Международных научно-практических конференций XII, XIII, XIV Волошинских Чтений. – Ч. I. XIV Волошинские чтения. Международная научно-практическая конференция «Всё видеть, всё понять, всё знать, всё пережить…». – Симферополь: АнтиквА, 2007. – с. 29-39.
10. Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. – 408 с.
11. Дмитриев П. В. «Аполлон» как русский национальный проект // Аполлоновский сборник / под ред. П. Дмитриева. – СПб.: «Реноме», 2015. – с. 111-134.
12. Дмитриев П. В. Литературно-художественный ежемесячник «Аполлон» как Новая Академия. Традиции и некоторые перспективы // Аполлоновский сборник / под ред. П. Дмитриева. – СПб.: «Реноме», 2015. – с. 5-10.
13. Зенкин С. Н. Новые фигуры. Заметки о теории // НЛО 2002, №57.   
    URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html> (Дата обращения: 21.02.18).
14. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – с. 5-20.
15. Иванов В. И. Предчувствия и предвестия

URL: <http://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol2/01text/01papers/2_005.htm> (Дата обращения: 10.05.18).

1. Корецкая И. В. «Аполлон» // Корецкая И. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. – М.: РАДИКС, 1995. – с. 324-375.
2. Корниенко С. Ю. Самоопределение в культуре модерна: Максимилиан Волошин – Марина Цветаева. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – 424 с.
3. Куприянов И. Т. Судьба поэта: (Личность и поэзия Максимилиана Волошина). – Киев: Наукова думка, 1978. – 232 с.
4. Купченко В. П. Библиография статей М. А. Волошина // М. Волошин. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – С. 801-810.
5. Купченко В. П. Странствие Максимилиана Волошина: Документальное повествование. – СПб.: Logos, 1996. – 544 c.
6. Купченко В. П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. Т. 1, 2. – СПб.: Алетейя; Симферополь: Сонат, 2002, 2007.
7. Купченко В. П., Мануйлов В. А., Рыкова Н. Я. М. А. Волошин – литературный критик и его книга «Лики творчества» // М. А. Волошин. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – С. 555-599.
8. Лавров А. В. Русские символисты: этюды и разыскания. – М.: Прогресс-Плеяда, 2007. – 632 с.
9. Ланн Е. А. Писательская судьба Волошина // ”…Темой моей является Россия”: Максимилиан Волошин и Евгений Ланн: Письма. Документы. Материалы – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2007. – с. 127-148.
10. Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры. – Таллинн, Таллиннский университет, 2010. – 232 с.
11. Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. – М., 1992. – 324 с.
12. Михайлов А. С. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Литература и живопись. – Л.: Наука, 1982. – с. 227-251
13. Москвин В. П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. Изд. стереотип. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2015. – 168 с.
14. Мурина Е. А. Проблемы синтеза пространственных искусств: (Очерки теории). – М.: Искусство, 1982. – 192 с.
15. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 572 с.
16. Перхин В. В. Театральный журнал А. С. Суворина как предшественник «Аполлона» (1909) // Филологические науки (Научные доклады высшей школы). 2016. № 2. – М.: Алмавест – с. 59-73.
17. Пинаев С. М. Поэт ритма вечности: Пути земные и духовные возношения Максимилиана Волошина. – М: Издательский центр «Азбуковник», 2015. – 800 с.
18. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: ЛЕНАНД, 2015. – 240 с.
19. Рицци Д. Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России. Избранные страницы. – М.: РАДИКС, 1993. – с. 117-136.
20. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Академический проект, 2003. – 354 с.
21. Спивак М. Л. Андрей Белый в 1913 году: в поисках альтернативы слову // 1913. «Слово как таковое»: Юбилейный год русского футуризма. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге , 2014. – с. 181-193.
22. Фарыно Е. Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian literature, Vol. VII. №. 1 – Amsterdam, 1979. – P. 89.
23. Хаминова А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета № 389. – Томск, 2014. – с. 38-45.
24. Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / Пер. с нем. Б. Скуратова, Е. Смотрицкого. – М.: РГГУ, 2016. – 450 с.
25. Чиковани Т. В. Периодизация творчества Максимилиана Волошина и его литературная позиция // Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова, Выпуск № 2с. – Таганрог, 2010. – с. 135-139.
26. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. М. Геллера. – М.: Издательство «МИК», 2002. – 216 с.

1. *Фарыно Е.* Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian literature, Vol. VII. №. 1 – Amsterdam, 1979. – P. 89. [↑](#footnote-ref-2)
2. *Азадовский К., Максимов Д.* Брюсов и «Весы» (к истории издания) // Литературное наследство. Том 85. Валерий Брюсов – М., 1976. – с. 257-324; *Богомолов Н.* Печать русского символизма: Краткий очерк. – Saarbrücken, 2012; *Дмитриев П.* Литературно-художественный ежемесячник «Аполлон» как Новая Академия. Традиции и некоторые перспективы // Аполлоновский сборник / под ред. П. Дмитриева. – СПб., 2015. – с. 5-10; *Дмитриев П.* «Аполлон» как русский национальный проект // Аполлоновский сборник / под ред. П. Дмитриева. – СПб., 2015. – с. 111-134; *Корецкая И.* «Аполлон» // Она же. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. – М., 1995. – с. 324-375; *Лавров А.* «Золотое руно» / Он же. Русские символисты: этюды и разыскания. – М., 2007. – с. 457-485; *Лавров А.* «Перевал» // Он же. Русские символисты: этюды и разыскания. – М., 2007. – с. 486-498; *Перхин В.* Театральный журнал А. С. Суворина как предшественник «Аполлона» (1909) // Филологические науки (Научные доклады высшей школы). 2016. № 2. – М., 2016. – с. 59-73. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Куприянов И.* Судьба поэта: (Личность и поэзия Максимилиана Волошина). – Киев, 1978; *Купченко В.* Странствие Максимилиана Волошина: Документальное повествование. – СПб., 1996; *Купченко В.* Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. Т. 1, 2. – СПб., 2002, 2007; *Лавров А.* Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина // Он же. Русские символисты: этюды и разыскания. – М., 2007. – с. 233-283; *Пинаев С.* Поэт ритма вечности: Пути земные и духовные возношения Максимилиана Волошина. – М., 2015; *Ланн Е.* Писательская судьба Волошина // ”…Темой моей является Россия”: Максимилиан Волошин и Евгений Ланн: Письма. Документы. Материалы – М., 2007. – с. 127-148. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Бачеева О.* М. Волошин и В. Брюсов: Литературно-критический диалог: автореф. дисс. канд. филол. наук. Тюмень, 2004; *Бреева Т.* Литературно-критическая деятельность М. А. Волошина: автореф. дисс. канд. филол. наук. Казань, 1996; *Бреева Т.* Специфика мифологизма в литературной критике М. Волошина // Творчество Максимилиана Волошина: Семантика. Поэтика. Контекст. – М., 2009. – с. 213-221; *Корниенко С.* Самоопределение в культуре модерна: Максимилиан Волошин – Марина Цветаева. – М., 2015. – с. 284-341; *Купченко В.* Библиография статей М. А. Волошина // М. Волошин. Лики творчества. – Л., 1988. – С. 801-810; *Купченко В., Мануйлов В., Рыкова Н.* М. А. Волошин – литературный критик и его книга «Лики творчества» // М. Волошин. Лики творчества. – Л., 1988. – С. 555-599; *Лавров А.* Итальянские заметки М. А. Волошина // Волошин М. Из литературного наследия. I. СПб., 1991 С. 216-232. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Ханзен-Лёве О.* Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. – М., 2016. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Борисова И.* Интермедиальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: автореф. дисс. канд. культурол. наук. Санкт-Петербург, 2000; *Кузьмина Н.* Интермедиальность современной лирической книги: закономерность или стратегия? // Поликодовая коммуникация: лингвокультурные и дидактические аспекты. – СПб., 2011. – с. 27-35; *Кайда Л.* Интемедиальное пространство композиции. – М., 2013; *Кайда Л.* Эстетический императив интермедиального текста. Лингвофилософская концепция композиционной поэтики. – М., 2016; *Сидорова А.* Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): автореф. дисс. канд. филол. наук. Барнаул, 2006; *Тимашков А.* К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке // Фундаментальные проблемы культурологии. Т. 3: Культурная динамика. – СПб., 2008. – с. 112–119. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Хаминова А., Зильберман Н.* Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета № 389. – Томск, 2014. – с. 38-45. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Хаминова А., Зильберман Н.* Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета № 389. Томск, 2014. – с. 38-45. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Хаминова А., Зильберман Н.* Указ. соч. – с. 39. [↑](#footnote-ref-10)
10. *Ханзен-Лёве О.* Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. – М., 2016. [↑](#footnote-ref-11)
11. Там же, с. 41. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Барт Р.* Интертекстуальность.   
    URL: <http://slovar.lib.ru/terminologies/bart.htm> (Дата обращения: 05.03.18) [↑](#footnote-ref-13)
13. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности – М., 2016. – с. 70. [↑](#footnote-ref-14)
14. *Баженова Е.* Интертекстуальность // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М., 2006. – С. 105. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Хаминова А., Зильберман Н.* Указ. соч. – с. 41. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Брагинская Н.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М., 1977. – с. 264. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб., 2003. – с. 14-48. [↑](#footnote-ref-18)
18. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. [↑](#footnote-ref-19)
19. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. – М., 2013. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Hefferman J.* Museun of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Цит. по: Рубинс М. Указ соч. – с. 15. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Ходель Р.* Экфрасис и “демодализация” высказывания // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – с. 24. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Хетени Ж.* Экфраза о двух концах – теоретическом и практическом. Тезисы несостоявшегося доклада // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – с. 162. [↑](#footnote-ref-23)
23. *Riffaterre M.* “L’illusion d’ekphrasis” in G. Matthieu-Castellani. Цит. по: Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – с. 129. [↑](#footnote-ref-24)
24. *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – с. 10. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Рубинс М.* Указ соч. – с. 18. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Лотман Ю.* Непредсказуемые механизмы культуры. – Таллин, 2010. – с. 63. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Виппер Б.* Введение в историческое изучение искусства. – М., 2015. – с. 279-280. [↑](#footnote-ref-28)
28. *Labre C., Soler P.* Méthodologie littéraire. Цит. по: Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – с. 5. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Геллер Л.* Экфрасис, или Обнажение приёма. Несколько вопросов и тезис // Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. – М., 2013. – с. 45. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Зенкин С.* Новые фигуры. Заметки о теории // НЛО 2002, №57.   
    URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html> (Дата обращения: 21.02.18). [↑](#footnote-ref-31)
31. *Рубинс М.* Указ. соч. – с. 17. [↑](#footnote-ref-32)
32. *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – с. 7. [↑](#footnote-ref-33)
33. *Лотман Ю.* Указ. соч. – с. 63. [↑](#footnote-ref-34)
34. *Зись А.* Теоретические предпоссылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. – Л., 1978. – с. 6. [↑](#footnote-ref-35)
35. *Рубинс М.* Указ. соч. – с. 27-40. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Михайлов А.* О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Литература и живопись. – Л., 1982. – с. 235. [↑](#footnote-ref-37)
37. *Лессинг Г.* Лаокоон. – М., 2017. – с. 102. [↑](#footnote-ref-38)
38. Там же, с. 176. [↑](#footnote-ref-39)
39. *Галеев Б.* О романтической синестезии «музыка – архитектура»: от Шеллинга до Гёте, и далее – без остановок.   
    URL: <http://synesthesia.prometheus.kai.ru/rm-sinest_r.htm> (Дата обращения: 04.03.18). [↑](#footnote-ref-40)
40. *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. – М., 1978. – с. 245-246. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Мурина Е.* Проблемы синтеза пространственных искусств: (Очерки теории). – М., 1982. – с. 12. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Рицци Д.* Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в Росии. Избранные страницы. – М., 1993. – с. 117-136. [↑](#footnote-ref-43)
43. *Белый А.* Театр и современная драма

    URL: <http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_02_1908_arabesky.shtml> (Дата обращения: 10.05.18). [↑](#footnote-ref-44)
44. *Белый А.* Формы искусства

    URL: <http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_06_1902_simvolizm.shtml> (Дата обращения: 10.05.18). [↑](#footnote-ref-45)
45. *Азизян И.* Указ. соч. – М., 2001. – с. 71. [↑](#footnote-ref-46)
46. Там же, с. 158. [↑](#footnote-ref-47)
47. *Иванов В.* Предчувствия и предвестия

    URL: <http://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol2/01text/01papers/2_005.htm> (Дата обращения: 10.05.18). [↑](#footnote-ref-48)
48. *Бердяев Н.* Смысл творчества

    URL: <https://predanie.ru/berdyaev-nikolay-aleksandrovich/book/69714-smysl-tvorchestva/> (Дата обращения: 10.05.18) [↑](#footnote-ref-49)
49. *Ханзен-Лёве О.* Указ. соч. – с. 41. [↑](#footnote-ref-50)
50. Переиздана в: «…Темой моей является Россия»: Максимилиан Волошин и Евгений Ланн: Письма. Документы. Материалы. – М., 2007. – с. 127-148. [↑](#footnote-ref-51)
51. *Ланн Е.* Писательская судьба Максимилиана Волошина // «…Темой моей является Россия»: Максимилиан Волошин и Евгений Ланн: Письма. Документы. Материалы. – М., 2007. – 131. [↑](#footnote-ref-52)
52. Там же, с. 135. [↑](#footnote-ref-53)
53. Цит. по: *Купченко В.* Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1917-1932. – СПб.; Симферополь, 2007. – С. 215. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Куприянов И.* Судьба поэта (личность и поэзия Максимилиана Волошина). – Киев, 1978. – с. 11. [↑](#footnote-ref-55)
55. В сокращённом виде и под названием «Жизнь Максимилиана Волошина: документальное повествование» книга была переиздана в 2000 году московским издательством «Звезда». [↑](#footnote-ref-56)
56. Статья переиздана в сборнике: *Лавров А.* Русские символисты: этюды и разыскания. – М., 2007. – с. 233-283. Мы обращаемся именно к этому изданию. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Лавров А.* Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина // Он же. Русские символисты: этюды и разыскания. – М., 2007. – с. 242. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Пинаев С.* Максимилиан Волошин, или Себя Забывший Бог. – М., 2005. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Пинаев С.* Поэт ритма вечности. Пути земные и духовные возношения Максимилиана Волошина. – М., 2015. – с. 98. [↑](#footnote-ref-60)
60. *Лавров А.* «Золотое Руно» // Он же. Русские символисты: этюды и разыскания. М., 2007. – с. 457-485. [↑](#footnote-ref-61)
61. *Азадовский К., Максимов Д.* Брюсов и «Весы» (к истории издания) // Литературное наследство. Том 85. Валерий Брюсов – М., 1976. – с. 257-324. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Купченко В., Мануйлов В., Рыкова Н.* М. А. Волошин – литературный критик и его книга «Лики творчества» // М. Волошин. Лики творчества. – Л., 1988. С. 555-599. [↑](#footnote-ref-63)
63. *Бреева Т.* Специфика мифологизма в литературной критике М. Волошина // Творчество Максимилиана Волошина: Семантика. Поэтика. Контекст. – М., 2009. – с. 213-221. [↑](#footnote-ref-64)
64. Анализ этих вариантов см. в: *Чиковани Т.* Периодизация творчества Максимилиана Волошина и его литературная позиция // Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова, Выпуск № 2с. – Таганрог, 2010. – с. 135-139. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Купченко В.* Странствие Максимилиана Волошина: Документальное повествование – СПб., 1997. – С. 56. [↑](#footnote-ref-66)
66. Цит. по: *Купченко В.* Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1877-1916. – СПб., 2002. – с. 115. [↑](#footnote-ref-67)
67. Цит. по: *Лавров А.* «Золотое Руно» // Он же. Русские символисты: этюды и разыскания. – М., 2007. – С. 460. [↑](#footnote-ref-68)
68. *Лавров А.* «Перевал» // Он же. Русские символисты: этюды и разыскания. М., 2007. – с. 492. [↑](#footnote-ref-69)
69. *Лавров А.* Два меморандума Максимилиана Волошина / Он же. Русские символисты: этюды и разыскания. М., 2007. С. 330-338. [↑](#footnote-ref-70)
70. *Купченко В.* Библиография статей М. А. Волошина // М. Волошин. Лики творчества. – Л., 1988. – с. 801-810. Несколько пропущенных статей восстановлены в «Собрании сочинений». [↑](#footnote-ref-71)
71. *Купченко В., Мануйлов В., Рыкова Н.* М. А. Волошин – литературный критик и его книга «Лики творчества» // М. Волошин. Лики творчества. – Л., 1988. – С. 558. [↑](#footnote-ref-72)
72. *Лавров А.* Итальянские заметки М. Волошина (1900). // Он же. Русские символисты: этюды и разыскания. – М., 2007. – с. 284-302 [↑](#footnote-ref-73)
73. *Корниенко С.* Самоопределение в культуре модерна: Максимилиан Волошин – Марина Цветаева. – М., 2015. – с. 284-341. [↑](#footnote-ref-74)
74. См. например: *Волошин М.* Собрание сочинений. Т. 7. К. 2. – М.: Эллис Лак, 2008. – с. 233. [↑](#footnote-ref-75)
75. *Волошин М.* Листки из записной книжки // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – с. 334. [↑](#footnote-ref-76)
76. Там же, с. 325. [↑](#footnote-ref-77)
77. *Грякалова Н.* Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. – СПб., 2008. – с. 81. [↑](#footnote-ref-78)
78. Многие из этих статей опубликованы в газетах «Новая Русь», «Молва», «Двадцатый век», «Око». Эти издания – «Русь» с названием, изменённым под давлением цензуры. [↑](#footnote-ref-79)
79. *Котрелев Н.* Комментарии // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 3. – М., 2005. – С. 523-529. [↑](#footnote-ref-80)
80. *Азадовский К.* Комментарии // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – с. 792. [↑](#footnote-ref-81)
81. *Грякалова Н.* Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. СПб., 2008. – с. 223. [↑](#footnote-ref-82)
82. *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – с. 14. [↑](#footnote-ref-83)
83. *Волошин М.* Скелет живописи // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 7. [↑](#footnote-ref-84)
84. *Волошин М.* Творчество М. Якунчиковой // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – с. 482. [↑](#footnote-ref-85)
85. *Волошин М.* Письмо из Парижа. Выставки художников // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 381. [↑](#footnote-ref-86)
86. *Волошин М.* Творчество М. Якунчиковой // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – с 484. [↑](#footnote-ref-87)
87. Там же, с. 485. [↑](#footnote-ref-88)
88. *Волошин М.* Серпантин Парижа. Салон ориенталистов // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 505. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Волошин М.* Итоги импрессионизма // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 22. [↑](#footnote-ref-90)
90. *Волошин М.* «Le passé vivant». Новый роман Анри де Ренье // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 540. [↑](#footnote-ref-91)
91. Генералюк Л. Архитектурные экфразисы и цветосветовая символика тропов (К проблеме взаимодействия поэзии и живописи в творчестве М. Волошина) // Материалы Международных научно-практических конференций XII, XIII, XIV Волошинских Чтений. – Ч. I. XIV Волошинские чтения. Международная научно-практическая конференция «Всё видеть, всё понять, всё знать, всё пережить…». – Симферополь, 2007. – С. 39. [↑](#footnote-ref-92)
92. Там же, с. 30. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Белый А.* Из книги «Начало века» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. – М., 1990. – с. 144. [↑](#footnote-ref-94)
94. *Волошин М.* Индивидуализм в искусстве // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – с. 63. [↑](#footnote-ref-95)
95. Там же. [↑](#footnote-ref-96)
96. *Волошин М.* Выставка М. В. Нестерова // Он же. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1. – М., 2007. – С. 163. [↑](#footnote-ref-97)
97. *Волошин М.* Откровения детских игр // Он же. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1. – М., 2007. – С. 187-188. [↑](#footnote-ref-98)
98. Там же, с. 188. [↑](#footnote-ref-99)
99. *Волошин М.* Золотой век // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 91. [↑](#footnote-ref-100)
100. *Волошин М.* К. Ф. Богаевский // Он же. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1. – М., 2007. – С. 184. [↑](#footnote-ref-101)
101. *Волошин М.* Письмо из Парижа. Выставка примитивов. Национальный Салон. Исадора Дункан. Бал des Quat’z-arts. // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – с. 422. [↑](#footnote-ref-102)
102. *Волошин М.* Весенний праздник тела и пляски // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – с. 407. [↑](#footnote-ref-103)
103. Там же, с. 403. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Пинаев С.* Поэт ритма вечности. Пути земные и духовные возношения Максимилиана Волошина. – М., 2015. – с. 98. [↑](#footnote-ref-105)
105. *Волошин М.* Террор и танец // Он же. Собрание сочинений. Т. 5.– М., 2007. – с. 254. [↑](#footnote-ref-106)
106. *Волошин М.* Парижские салоны // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – с. 395. [↑](#footnote-ref-107)
107. *Мурина Е.* Проблемы синтеза пространственных искусств: (Очерки теории). – М., 1982. – с. 31. [↑](#footnote-ref-108)
108. *Волошин М.* Парижские салоны 1904 г. // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – с. 414. [↑](#footnote-ref-109)
109. *Волошин М.* Письмо из Парижа. Выставка примитивов. Национальный Салон. Исадора Дункан. Бал des Quat’z-arts. // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – с. 419. [↑](#footnote-ref-110)
110. *Волошин М.* Осенний салон. IV. // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – с. 463. [↑](#footnote-ref-111)
111. Там же, с. 461. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Виппер Б.* Введение в историческое изучение искусства. – М., 2015. – с. 138. [↑](#footnote-ref-113)
113. Там же, с. 99. [↑](#footnote-ref-114)
114. *Волошин М.* Комната, в которой умер Пушкин // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – с. 101. [↑](#footnote-ref-115)
115. *Волошин М.* Французский и русский театр // Он же. Собрание сочинений. Т. 3. – М., 2005. – с. 173. [↑](#footnote-ref-116)
116. Там же, с. 171. [↑](#footnote-ref-117)
117. Там же, с. 173. [↑](#footnote-ref-118)
118. Там же, с. 174. [↑](#footnote-ref-119)
119. *Волошин М.* Французский и русский театр // Он же. Собрание сочинений. Т. 3. – М., 2005. – с. 171. [↑](#footnote-ref-120)
120. Там же, с. 175. [↑](#footnote-ref-121)
121. *Волошин М.* Театр «L’ Œuvre» // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 515. [↑](#footnote-ref-122)
122. *Волошин М.* «La Massiére». Comédie de Jules Lemaître // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 517. [↑](#footnote-ref-123)
123. Там же, с. 516. [↑](#footnote-ref-124)
124. *Волошин М.* Парижские театры. Théâtre du Gymnase. «Ces Messieurs». Пьеса Жоржа Ансея // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 548. [↑](#footnote-ref-125)
125. *Волошин М.* Серпантин Парижа. Théâtre Palaise-Royale. «Le Chopin». Piéce en 3 actes // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 500. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Геллер Л.* Указ. соч. – с. 14. [↑](#footnote-ref-127)
127. *Геллер Л.* Указ. соч. – с. 10. [↑](#footnote-ref-128)
128. *Волошин М.* «Горе от ума» на сцене московского Художественного театра // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 224. [↑](#footnote-ref-129)
129. Там же, с. 221. [↑](#footnote-ref-130)
130. Там же, с. 230. [↑](#footnote-ref-131)
131. *Волошин М.* «Сестра Беатриса» в постановке театра В. Ф. Комиссаржевской // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 233. [↑](#footnote-ref-132)
132. *Волошин М.* «Сестра Беатриса» в постановке театра В. Ф. Комиссаржевской // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 234. [↑](#footnote-ref-133)
133. *Волошин М.* Разговор о театре // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 200. [↑](#footnote-ref-134)
134. *Волошин М.* Собрание сочинений. Т. 10. – М., 2011. – с. 504. [↑](#footnote-ref-135)
135. *Волошин М.* Клодель в Китае // Он же. Собрание сочинений. Т. 3. – М., 2005. – с. 113. [↑](#footnote-ref-136)
136. *Волошин М.* А. С. Голубкина // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – с. 142. [↑](#footnote-ref-137)
137. Там же, с. 141. [↑](#footnote-ref-138)
138. *Волошин М.* Художественные итоги зимы 1910-1011 гг. (Москва) // Он же. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1. – М., 2007. – с. 390. [↑](#footnote-ref-139)
139. *Волошин М.* Анри де Ренье // Он же. Собрание сочинений. Т. 3. – М., 2005. – с. 92. [↑](#footnote-ref-140)
140. Там же, с. 93. [↑](#footnote-ref-141)
141. Там же, с. 85. [↑](#footnote-ref-142)
142. *Волошин М.* Анри де Ренье // Он же. Собрание сочинений. Т. 3. – М., 2005. – с. 83. [↑](#footnote-ref-143)
143. Там же, с. 73. [↑](#footnote-ref-144)
144. *Волошин М.* Организм театра // Он же. Собрание сочинений. Т. 3. – М., 2005. – С. 158. [↑](#footnote-ref-145)
145. Там же, с. 159. [↑](#footnote-ref-146)
146. *Волошин М.* Об искусстве актёров. (По поводу лекции С. М. Волконского в Художественном театре) // Он же. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1. – М., 2007. – С. 316. [↑](#footnote-ref-147)
147. *Волошин М.* О художественной ценности пострадавшей картины Репина // Он же. Собрание сочинений. Т. 3. – М., 2005. – С. 321-322. [↑](#footnote-ref-148)
148. *Волошин М.* Шарль Пеги // Он же. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1. – М., 2007. – С. 547. [↑](#footnote-ref-149)
149. *Волошин М.* Сапунов // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 108. [↑](#footnote-ref-150)
150. *Волошин М.* Русская трагедия возникнет из Достоевского // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 203-204. [↑](#footnote-ref-151)
151. *Волошин М.* Судьба Верхарна // Он же. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1. – М., 2007. – С. 608. [↑](#footnote-ref-152)
152. *Волошин М.* М. С. Сарьян // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 158. [↑](#footnote-ref-153)
153. *Волошин М.* Чему учат иконы? // Он же. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 2007. – С. 136. [↑](#footnote-ref-154)