



ELSEVIER



Available online at www.sciencedirect.com

ScienceDirect

Russian Literature 82 (2016) 139–152

Russian
Literature

www.elsevier.com/locate/ruslit

“ЖИВОЙ КАМЕНЬ” В ПОЭЗИИ И ЖИВОПИСИ
М. ВОЛОШИНА¹
(“LIVING STONE” IN THE POETRY AND PAINTING OF
MAKSIMILIAN VOLOSHIN)

Н. В. ЗЛЫДНЕВА
(N.V. ZLYDNEVA)

Abstract

The mythological essence of Maksimilian Voloshin’s poetry reveals the intertwined meanings of stone that belongs both to nature and to culture. It colors the motif of stone with anthropological semantics (a stone manifests itself as an animated being) and defines the active syntactic position of the word “stone”. Living stone in Voloshin’s poetry directly corresponds to his paintings: his nearly monochrome Crimea watercolors of the 1920s resemble stones and evoke features of the so-called “landscape stone”, that produces an image by activating the onlooker’s fantasy. In this way the traditional motif of stone located in Voloshin’s Symbolist poetics makes a breakthrough to the avant-garde poetics with its free link between signifier and signified. The present semiotic analysis has been based on the National Corpus of Russian Language (www.ruscorpora.ru). It also discusses the occurrence of this motif in other Symbolist poets.

Keywords: *M.A. Voloshin; Poetry; Painting; Stone; Symbolism; Avant-Garde*

Известна любовь Волошина к камням, скалам и каменистым тропам, по которым он бродил в окрестностях Коктебеля и Феодосии, наконец, к природным “замкам” из камней в виде горных массивов, ущелий и пещер. Об этом говорит его поэтическое слово, в котором пейзаж персонафицируется и горы получают имена:

<http://dx.doi.org/10.1016/j.ruslit.2016.05.007>

0304-3479/© 2016 Elsevier B.V. All rights reserved.

Сторожевые изваянья,
 Войди под стрельчатый намёт,
 И пусть душа твоя поймет
 Безвыходность слепых усилий
 Титанов, скованных в гробу,
 И бред распятых шестикрылий
 Окаменелых Керубу.
 (М. А. Волошин, “Над черно-золотым стеклом...”
 [‘Карадаг’, 2; 17.06.1918])

Антропоморфизация каменного пейзажа заходила так далеко, что в очертаниях одной из прибрежных скал Коктебеля поэт различал свой собственный лик (“вон там, за профилем прибрежных скал / Запечатлевшим некое подобье [мой лоб, мой нос, ошестье и подобье]”).² На одной из этих скал Волошин, согласно его предсмертной воле, и был похоронен. Вокруг могилы поэта – множество мелких камушков, которые приносят люди, поклоняющиеся таланту этого “genius’a loci” Коктебеля. Символическое существование после смерти реализовано в (само)возрастающей массе гальки как своеобразном “живом камне”, способном к развитию и хранящем память.

Мотив “живого камня” в связи с жизнью и творчеством Волошина не сводим, между тем, к ритуальному поведению “паломников”, как не исчерпывается и природным “автопортретом”, увиденным силой поэтической фантазии в очертаниях скал. Наряду с мотивом воды, мотив камня составляет основу его поэтического словаря.³

В поэтическом корпусе НКРЯ в текстах Волошина обнаружено 67 вхождений словоформы “камень” в 55 документах. Это не очень много, если сравнить с частотностью ее употребления у Брюсова (165 вхождений на 128 документов), однако чуть больше, чем у Блока (64 вхождения на 51 документ). Пик распределения по годам приходится на 1907 год, а также – хотя и меньше по интенсивности – на 1916 и 1920 годы с некоторым заходом в 1926 год: частотность употребления слова в первое десятилетие соответствует данным по двум другим поэтам символизма, но у последних его употребление этим десятилетием практически и ограничивается, в то время как у Волошина интерес к теме остается и в 1920-е годы. Именно в эту пору поэт практически постоянно живет в Коктебеле. В словесный мир Волошина, таким образом, камень приходит как изнутри языка и поэтической практики – поэтики символизма, так и извне, из естественного окружения каменного природного пейзажа. В соответствии с таким своим происхождением, камень Волошина демонстрирует двойственность, одновременно принадлежа природе и культуре. Камень прежде всего обнаруживает свою принадлежность природным стихиям – прежде всего воде, но в значи-

тельной мере и огню, пламени. Рифма *камень-пламень*, ставшая расхожей еще со времен А. С. Пушкина (у которого, наряду с известным употреблением в *Евгении Онегине*, она встречается в ‘Руслане и Людмиле’, а также в ‘Кавказском пленнике’), полюбилась символистам: встречаем ее особенно часто у Блока (4 раза), но также у Брюсова, Бальмонта и Анненского. У Волошина стихийность (пламенность) камня сопряжена с синестезийным переживанием полноты мира, где звук, цвет и свет вовлечены в единый круговорот природных метаморфоз:

А вблизи струя звенит о *камень*,
 А внизу полет звенит цикад,
 И в душе гудит певучий *пламень*
 В синеве сияющих лампад.
 (“Ветер с неба ключья облак вытер...”
 [“Киммерийская весна”; 20.06.1917])
 (Здесь и далее: выделено нами – Н. З.)

Интересна и своего рода неточная внутренняя рифма, подразумевающая пушкинскую традицию, но как бы не получившая хода и оставшаяся целиком в поле семантики:

Мы, столь различные душою,
 Единый *пламень* берегли,
 И братски связаны тоскою
 Одних *камней*, одной земли.
 (‘Другу’ [“Война”; 23.08.1915])

Такая “окультуренность” стихии находит продолжение в другой ипостаси камня – его принадлежности к письменным памятникам и речи, особенно поэтической:

В душе встают неясные мерцанья,
 Как будто он на камнях древних плит
 Хотел прочесть священный алфавит
 И позабыл понятий начертанья.
 (“Кому земля – священный край изгнанья...”
 [“Corona Astralis”, 11; 1909])

Букву за буквой рубать на твердом и тесном камне:
 Чем скупее слова, тем напряженной их сила.
 (‘Доблесть поэта’ [17.10.1925])

Чье имя написано карандашом на камне?
 Что нацарапано гвоздем на стене?
 (‘Бойня’ [“Усобица”; 18.07.1921])

Храня древнее письменное слово, природный камень “проговаривает” на языке культуры:

И влажный камень вдалеке
 Лепечет имя Эвридики.
 (“Мы заблудились в этом свете...”
 [“Amogí amara sacrum”; 1905])

где отмеченная *влажность* камня сопричастна не только стихии воды, но и выступает как маркер жизненной силы. В поле окультуренного камня особенно значима библейская, в том числе евангельская тема:

Я ль в тебя посмею бросить камень?
 (‘Святая Русь’ [‘Пути России’; 19.11.1917])

По ступеням империй и соборов,
 Небесных сфер и адовых кругов
 Шли кольчатые звенья иерархий
 И громоздились Библии камней –
 Отображенья десяти столетий:
 (‘Космос’ [12.06.1923])

Связь камня с основными заветами культуры в ее историческом развитии отнесена к физическому свойству минерала как природного материала – его тектоничности, прочности, способности противостоять разрушительной силе времени. Камень сам олицетворяет время в древних архитектурных сооружениях, получая осмысление не только как традиционный строительный материал, но и метафорически, как темпорализация пространства:

Под сенью тощих акаций
 И тополей,
 Средь пыльных галлюцинаций
 Седых камней,
 В стенах церквей и мечетей
 Давно храня
 Глухой перегар столетий
 И вкус огня;
 (‘Молитва о городе’ [‘Возношения’; 02.06.1918])

На месте городов ни камней, ни развалин.
 (“Здесь был священный лес. Божественный гонец...”
 [“Киммерийские сумерки”, 5; 1907])

Антропоморфизация камня как хранилища истории реализована в каменных “сединах”:

Город-Змей, сжимая звенья,
Сыпет искры в алый день.
Улиц тусклые каменья
Синевой прозрачит тень.
Груды зданий как кристаллы;
Серебро, агат и сталь;
И церковные порталы,
Как седой хрусталь.
(‘С Монмартра’ [“Париж”, 1; 1904-1905])

И конечно, место впитавшего культуру камня – в списке примет “петербургского текста”:

С белесоватым мороком ночей,
С алтарным камнем финских чернобогов,
Растоптанным копытами коня,
И с озаренным лаврами и гневом
Безумным ликом медного Петра.
(‘Россия’ [06.02.1924])

Однако примкнув к культуре, камень Волошина пытается одновременно и отгородиться от нее, устремляясь назад к природе, он прорастает подобно растению.

Здесь соборов каменные корни.
Прахом в прах таинственно сойти,
Здесь истлеть, как семя в темном дерне,
И цветком собора расцвести!
(‘Погребенье’ [“Руанский собор”, 6; 1907])

Что перекликается с бальмонтовской флоризацией минерала:

Там камни ценные цветут,
Там все в цветеньи вечно-юном,
Там птицы райские живут –
Волшебный Сирин с Гамаюном.
(К. Д. Бальмонт, ‘Райские птицы’ [1907])

Природная “архитектура” занимает в мире Волошина более высокое место в иерархии ценностей:

Я поклоняюсь вам, кристаллы,
 Морские звезды и цветы,
 Растенья, раковины, скалы
 (Окаменелые мечты
 Безмолвно грезящей природы).
 ('Письмо' ["Amori amara sacrum"; 1904])

Рифма *кристаллы-скалы* имплицитно сближает полюса микро- и макроформ существования камня в природе, которая наделяется качествами живого существа, способного грезить, хотя и безмолвно. Впрочем, "голос" камней чреват криком, переходящим в звериный "хор":

В нем крик камней, в нем скорбь земли,
 Но саван мысли сер и скучен.
 (Там же)

Устья рек, святые рощи, гребни скал и темя гор
 Оглашает ликованием всех зверей великий хор –
 И луга, и лес, и пашни, гулкий берег и синь-простор.
 ('Κλητικοι' ["Алтари в пустыне"; 05.03.1909])

Сам вид каменных отрогов напоминает исполинских хищников и каких-то древних птеродактилей:

Моей мечтой с тех пор напоены
 Предгорий героические сны
 И Коктебеля каменная грива;
 ("Как в раковине малой – Океана..." ["Киммерийская
 весна"; 06.06.1918])

Горы, как рыжие львы, стали на страже пустынь.
 ('Полдень' ["Алтари в пустыне"; 1908])

В гранитах скал – надломленные крылья.
 Под бременем холмов – изогнутый хребет.
 ('Польнь' ["Киммерийские сумерки", 1; 1907])

Впрочем, еще больше камень хранит в себе признаки человека, принимая участие в мифологической космогонии земной природы:

Десница подняла материки,
 А левая распределила воды,
 От чресл размножилась земная тварь,
 От жил – растения, от кости – камень,

И двойники – небесный и земной –
Соприкоснулись влажными ступнями.
(‘Космос’ [12.06.1923])

Антропоморфная анимация камня у Волошина выражена не столь непосредственно, как у Бальмонта или Брюсова, однако для коктебельского пиита специфично наделение камня функцией агенса, которая предполагает активное глагольное поведение лексемы: камень (а также каменная зыбь, громада, гора) цепенеет, костенеет, жаждет, взвизгивается (в прямой форме или в качестве дополнения):

Предо мной, тускла и широка,
Цепенела в мертвом иступленьи
Каменная зыбь материка.
(‘Армагеддон’ [“Война”; 03.10.1915])

Горы, как рыжие львы, стали на страже пустынь.
(‘Полдень’ [“Алтари в пустыне”; 1908])

Он мыслил небом, думал облаками,
Он глиной плотствовал, растеньем рос,
Камнями костенел, зверел страстями,
(‘Космос’ [12.06.1923])

Камни эти жаждут испокон
Хмельной жёлчи Божьего потира.
(‘Армагеддон’ [“Война”; 03.10.1915])

В горний простор без усилья
Взвизгивались громады камней...
(‘Ночь’ [“Руанский собор”, 1; 1907])

Наконец, еще раз уже приводившийся по другому поводу пример, проговоривший камень:

И влажный камень вдалеке
Лепечет имя Эвридики.
 (“Мы заблудились в этом свете...”
 [“Аμογi αμαγα σαcтum”; 1905])

И даже вероломно нападающий, подобно змее (очевидно, аллюзия на пушкинскую ‘Песнь о вещем Олеге’):

Как будто грязи едкой вкус
 И камня подлого укус
 Мне не привычны, не знакомы...
 (“Я быть устал среди людей...”
 [“Блуждания”; 08.07.1913])

Активность камня у Волошина резко доминирует над его пассивностью, однако витальность минерала порой реализуется в форме отрицательной анимации, маркируя второй член оппозиции *живой/мертвый*:

К Диане бледной, к яростной Гекате
 Я стираю руки и мольбы:
 Я так устал от гнева и борьбы –
 Яви свой лик на *мертвенном* агате!
 (“К Диане бледной, к яростной Гекате...”
 [“Lunagia”, 7; 1913])

Мертвого камня много и у Бальмонта:

Все то, что во вселенной рождено,
 Куда-то в пропасть мчится по уклонам,
 Как *мертвый камень* падает на дно.
 (К. Д. Бальмонт, ‘Освобождение’
 [“Художник-дьявол”; 1903])

Я спал как воды моря,
 Как сумрак заключения,
 Я спал как *мертвый камень*,
 И странно жил во сне, –
 С своей душой не споря,
 Свое ожесточенье
 Любя, как любит пламень
 Таиться в тишине.
 (‘Праздник свободы’ [Четверогласие стихий; 1903])

Но, увидев яркий пламень,
 Я – всегда *мертвей, чем камень*, –
 Ужаснулся,
 И хотел бежать скорее –
 И не мог.
 (‘Пожар’ [“Danses macabres”; 1903])

Однако еще больше камень у Бальмонта сопричастен жизни:

Ты нам обещаешь *жизнь* в иной отчизне, –
Камень высших духов, огненный рубин!
(‘Драгоценные камни’ [“Безветрие”; 1900])

Но на крутом внезапном склоне,
Среди *камней*, я понял вновь,
Что дышит *жизнь* в немом затоне,
Что есть бессмертная любовь.
(‘Среди камней’ [“Ангелы опальные”; 1900])

Приведем аналогичные примеры из Брюсова:

Так стройте призрак *жизни* новой
Из старых *камней* давних стен.
(В. Я. Брюсов, “Современность грохочет, грозит, негодует...”
[1920])

Нет, вы недаром родня *изумрудам*,
Аметистам, рубинам, сапфирам,
Жизненный трепет пройдет по встревоженным грядам,
И *камней* восторженный гимн, как сияние, встанет над миром.
(‘Камни’ [1903])

В том, что живой камень у Волошина демонстрирует себя имплицитно, в качестве активного начала, но открыто не заявляя о себе как живом, состоит отличие от указанных примеров из Бальмонта и Брюсова, в поэзии которых камень жив более внешним образом. Скрытая жизнь камня у Волошина, между тем, компенсируется его художественной активностью. Камень – не только предмет созерцания, но и активный рисовальщик, живописец и скульптор, он соотносим с линией, цветом, трехмерной формой и всеми атрибутами произведения искусства:

Мысль росла, лепилась и ваялась
По складкам гор, по выгибам холмов.
(“Как в раковине малой – Океана...”
[“Киммерийская весна”; 06.06.1918])

В седой оправе пенных грив
И в рыжей раме гор сожженных.
(“И будут огоньками роз...” [“Облики”; 14.06.1913])

Скрыты горы синью пятен и линий –
Переливами перламутра.
(“Облака клубятся в безднах зеленых...”
[“Киммерийская весна”; 21.02.1910])

Уступы каменистых крыш
Слились в равнины темных линий.
(‘Пустыня’ [“Годы странствий”; 1901])

Неумолимо жёстк
Рисунок скал, гранитов черный лоск,
Строенье арок, стрелок, перекладин.
(“Алмазный бред морщин твоих и впадин...”
[“Lunagia”, 10; 1913])

Огонь древних недр и дождевая влага
Двойным резцом ваяли облик твой –
И сих холмов однообразный строй,
И напряженный пафос Карадага,
Сосредоточенность и теснота
Зубчатых скал, а рядом широта
Степных равнин и мреющие дали.
(“Как в раковине малой – Океана...”
[“Киммерийская весна”; 06.06.1918])

Создающая художественные изображения посредством камня природа наделяет минерал свойством homo seans, человека творящего. Камень не столько объект, сколько субъект зрения. Интересно, что в связи с мотивом камня Волошин опирается на концепт неясного, затрудненного зрения, тем самым остраниая и акцентируя сам акт смотрения: камни серые, тусклые, мутные, подернутые дымкой, едва различимые сквозь пелену дали:

Мерцает золото, как желтый огонь в опалах.
И были дни, как муть опала...
И был один, как аметист.
(“В молочных сумерках за сизой пеленой...”
[“Париж”, 9; 1909])

И этот тусклый зной, и горы в дымке мутной,
И запах душных трав, и камней отблеск ртутный,
И злобный крик цикад, и клекот хищных птиц –
(‘Полдень’ [“Киммерийские сумерки”, 10; 1907])

Млея по красным холмам, с иссиня-серых камней,
Душный шлем фимиам – благовонья сладкой отравы –
В море расплавленных дней.
(‘Полдень’ [“Алтари в пустыне”; 1908])

Им лишь изредка вторит прозрачность:

Vitreaux – камней прозрачный слиток:
И аметисты, и агат.
(‘Письмо’ [“Amorī amara sacrum”; 1904])

Но и та исполнена серой мути, туманящего взгляд пространства:

Она несла свою печаль,
Одега в каменные ткани,
Прозрачно-серые, как даль
Спокойных овидей Шампани.
(‘Реймская Богоматерь’ [“Пламена Парижа”; 19.02.1915])

Рассмотренные примеры убеждают в том, что живой камень в поэзии Волошина – это прежде всего камень-субъект, активно творящий изображение. Известно, что Волошин был не только поэтом, но и замечательным художником-акварелистом.⁴ Обратившись к коктейльским этюдам Волошина, можно заметить, что при всей их предметности здесь улавливается элемент абстракции: он проявляется в соположении близких землистых тонов с четко различимыми линиями-прожилками, сюжетно оправданными изображением зрительно наползающих друг на друга планов горных хребтов, но живущих и автономно. Разъятые на фрагменты, изображения можно воспринять как достоверную запись фактуры слоистого известняка или искристого кремня. В этих геологических срезах природной истории, исполненной своего рода гео-мифопоэтикой, окаменелые лики Земли в акварелях провоцируют зрителя на “вчитывание” форм в как бы случайные очертания горизонта, облаков и ряби волн. Тем самым изображения становятся эквивалентами самой природы, выступают как оспаривание художником ее приоритета, то есть возникает вторичная семиотизация предметной среды. При всей несомненной символистичности поэтики мастера, в такого рода установке на делегирование зрителю полномочий формотворчества можно усмотреть след авангарда в поисках саморазвивающейся (органической) формы. В дневнике 1909 года (2 января, Париж) он писал: “Наш путь лежит через вещество и через формы его. Те, кто зовут к духу, зовут назад, а не вперед.” Вещество камня, его визуализация звали Волошина к освобождению от фигуративности. Разрушение грани природы и культуры вело к одушевлению неорганического и минерализации антропоморфного. Вспоминается Павел Филонов, в творчестве которого отчетливо прослеживается интерес и к органической форме, и к инволюции вида. Истоки бытия Волошина обозначены не столь по-филоновски непреклонно, однако и он совершает инволюционное восхождение: в антропоморфной окаменелости ландшафта трудно не заметить его “окликнутость” мифом об Атлантиде, которому поэт отдал дань в своих стихах. Ностальгия по античным прообразам, просачивающаяся сквозь

каменистую почву волошинской Киммерии, выступает как оборотная сторона утверждения незримых следов ушедшей цивилизации. Об этом свидетельствует выраженная тектоника горных пейзажей, выстроенных наподобие древних руин. Таким образом не просто камень как часть природы является объектом неявного портретирования Волошина – но и камень как материал, циклопические сооружения из огромных каменных глыб, созданные отчасти утопией человека, а отчасти – высшей волей.

Пейзажи Волошина сами напоминают камни – имеем в виду так называемые “пейзажные камни” (*англ.* landscape stone; *нем.* Ziersteine, Steingarten; *фр.* pierre de paysage; *исп.* piedras decoratives para paisaje, jardin de piedra), срезы цветных минералов, неоднородные слои которых образует рисунок, вызывающий у зрителя ассоциации, преимущественно с пейзажной живописью, но также с портретом, силуэтом города или архитектурного строения и пр. Восприятие таких камней предполагает различие семантически определенного изображения в случайных формах природного минерала. Характерно, что вчитываются как правило органические формы (растительный и животный мир, человек), тем самым камень становится/мыслится живым. Наиболее распространенные минералы пейзажных камней – яшма и агат. Последний – частый персонаж “каменной” лирики поэта.

Наделение значением изображений в природном минерале выступает как одна из форм реализации поэтики неопределенности в искусстве, обозначивая траекторию движения поэтического мышления от символизма к авангарду. Феномен “пейзажных камней” родственен широкому типологическому ряду фантастической образности, то есть, дискуссии возможных миров. Так же, как и анаморфические изображения, пейзажные камни нашли отражение в поэтике сюрреализма, однако асимметрия внутренней структуры знака обусловила иное соотношение означающего/означаемого. В очерке Андре Бретона ‘Язык камней’ обозначен (наряду с текстами его манифестов) принцип автоматического письма, чему вторит и опыт художника Макса Эрнста, создававшего свои фроттажи (композиции на основе непреднамеренного сочетания линий, полученных при трении бумаги с графитом об доски или шершавую поверхность пола). Анаморфический принцип, характерный для этого направления авангарда, сочетается с принципом “вчитывания” изображения в произвольную игру форм, чем распознавание изображения в случайных линиях природы обретает подобие расшифровывания тайного сообщения.

К сюрреалистической практике непосредственно примыкает французская пред- (или пара-) семиотическая традиция, в частности, идеи Роже Кайуа. В своих книгах *Пирров агат* и *Отраженные в камне* Кайуа рассматривает вчитываемые изображения в срезах камней, а также кри-

сталлы и прочие минеральные формы.⁵ Изображения, угадываемые в срезах камней, Кайуа трактует как “результат интерпретации, порой весьма изобретательной”,⁶ но признает при этом роль материальности означающего: “Минералы убеждают меня: фантазия – лишь одно из мыслимых проявлений материи.”⁷ Изображения, образующиеся в пейзажных камнях, он связывает со генезисом структуры минерала, хранящего геологическую память о живых организмах (в частности, дереве), на протяжении многих тысяч лет подвергавшихся процессу минерализации. То есть, “вчитываемые” смыслы, иконическое означивание элементов органической природы, связаны с носителем изображения, означающим, в качестве индексального знака, как след/свидетельство живого.

Волошин реализует свое словесное творчество в рамках поэтики символизма, однако многомерность его мотива камня преодолевает время. Между феноменом пейзажных камней и пейзажами Волошина возникает перекличка мерцающих мифологических образов – от нулевого знака к множественности означающего и обратно, но уже в системе множественности означаемого. Точка бифуркации определяется как кульминационная позиция процесса означивания – динамизация смысла, “размывание” границ его локализации. Мотив живого, активно творящего камня в поэзии перекликается с живописью Волошина, его акварелями таким образом, что образует челночное движение смыслоформы, сопрягая собственно тексты поэзии и живописи с “текстом” природы. Отсюда уже рукой подать до авангарда. В известной мере Волошин отдал ему дань не только, увидав в скале собственный профиль, но и в целокупной субъективизации зрения в связи с мотивом живого камня.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФ в рамках проекта “Живой камень: от минералогии к мифопоэтике” (Грант № 14-18-02194).
- 2 М. Волошин, ‘Дом поэта’; <http://www.stihi-rus.ru/1/Voloshin/83.htm> 30.07.2015.
Семантико-синтаксический анализ слова “камень” в поэзии М. Волошина сделан с помощью Национального корпуса русского языка (НКРЯ) (www.ruscorpora.ru).
- 4 Об акварельной живописи Волошина в связи с мотивом камня см.: Н. В. Злыднева, *Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения*.

Москва, 2013 (глава “Живой камень в акварелях Волошина”, сс. 127-134).

⁵ Р. Кайуа, *В глубь фантастического* (пер. с франц.), Санкт-Петербург, 2006.

⁶ Там же, с. 149.

⁷ Там же, с. 177.