

**УДК 81'373. 612. 2'42**

**“МОЯ ДУША ПРОХОДИТ ЧЕРЕЗ РЯД МИСТЕРИЙ  
ГОТИЧЕСКИХ СОБОРОВ”  
(“Крестный путь” Максимилиана Волошина в цикле  
“Руанский собор”)**

**Статья первая: “Возвышенное” и “земное” в стихотворении “Ночь”**

*И. Г. Соколова*

В статье анализируется стихотворение М. Волошина “Ночь” из цикла “Руанский собор”. Поэт показывает сочетание и сосуществование вечного и преходящего в мире и жизни человека.

**Ключевые слова:** картина мира, текст, метафора, семантика слова, крестный путь, возвышенное, земное.

“Моя душа проходит через ряд мистерий готических соборов” — это слова М. Волошина из письма М. В. Сабашниковой о своих впечатлениях от осмотра знаменитого готического собора 12 – 16 вв. во французском городе Руан. Поэт посетил его 24 – 25 июля 1905 года. Гидом Волошина в Руане и Шартре была А. Р. Минцлова, теософа, переводчица, знаток истории и искусства Франции. Результатом этого знакомства явился замечательный цикл “Руанский собор”, написанный поэтом в 1906 – 1907 годах. В публикации журнала “Перевал” (1907 г.) между третьим и четвертым стихотворениями был помещен фрагмент-предисловие под названием “Крестный путь”. Это прозаическое истолкование данного цикла. За годы, что Волошин посвятил созданию произведения, впечатления успели отстояться и оформиться.

Так через ряд каких мистерий прошла душа поэта? Что чувствовал и о чем думал, что постиг, что открылось ему в этот час свиданья? Он рассказал о пережитых мгновениях в стихах, понятных только посвященным. Потому не случайно называют его стихи эзотерическими и астральный аспект его лирики выделяют как один из существенных [10:27]. При том, что сам автор истолковал свой цикл и при знании христианами всех описанных поэтом этапов духовного переживания-восхождения, произведение Волошина все же требует определенных комментариев. Нас в цикле будет интересовать не столько то общее, что известно всем, и даже (хотя и это тоже) не то, что было известно и со временем “потерялось”, а скорее то, что скрыто за внешней образностью; тот мистический тайный опыт, который постигается всегда самостоятельно, а также и то, что сейчас принято называть картиной мира художника: индивидуальное авторское восприятие, выраженное, переданное этими самыми внешними образами, поскольку отличительная черта лирики — “художественная мысль, данная в форме непосредственного переживания” [13:175], а задача поэта — “не только и не столько учить и разъяснять, сколько показывать и вну-

шать” [1:218]. Чтобы найти и выделить данные (общественный и личный) пласты в произведении М. А. Волошина, проведем лингвистический анализ его стихотворений, сравним также с поэтическими текстами текст прозаического отрывка, опубликованного поэтом среди своих стихов. Приведем здесь для этого объяснение, которым автор предварил часть стихов цикла и в котором писал о своем понимании семи ступеней крестного пути: “Семи ступеней крестного пути соответствуют семи ступеням христианского посвящения, символически воплощенного в архитектурных кристаллах готических соборов.

Мистический крестный путь начинается омовением ног — прикосновением к полу храма, ибо пол храма — это вода. Поэтому в мозаиках, украшающих пол древних соборов, часто изображались сивиллы, сидящие над водой, или олени, пьющие из ключа.

Вторая ступень — бичевание. Это ощущение острой физической боли, сердца Богоматерей, пронзенные семью мечами скорбей.

Третья — алый свет — ощущение текущей крови — терновый венец. Четвертая — стигматы — знаки пригвождения на руках. Пятая ступень — это смерть на кресте. “Мировая душа распята на кресте мирового тела”. Распятие — это символ божества, воплощающегося в материи. Символически сам человек с распростертыми руками являет собой крест. (“Облеченный в крест тела своего”).

Смерть — это экстаз, момент высшего восторга жизни.

Шестая ступень — погребение, причащение земле. Плоть, себя сознавшая, глаголящая и видящая, возвращается к темной и страдающей праматери.

Седьмая ступень — воскресение из мертвых” [5:461].

Говоря о пятой ступени посвящения, Волошин цитирует вольный пересказ Р. Штейнером (с которым он был лично знаком) фрагмента диалога Платона “Тимей” [5:461]. Цикл Волошина высоко оценил антропософ, поэт и критик Б. А. Леман, писавший: “М. Волошин — единственный русский поэт, сумевший понять и передать нам сложное очарование готики и воплотить в русском стихе опьянение мистикой католицизма” [5:461].

Итак, что мы знаем об упомянутых поэтом семи этапах посвящения и что еще можем узнать кроме того. Не случайно и то, что стихотворений тоже семь. Хотя предисловием Волошина сопровождалось лишь четыре (4 – 7) стихотворения цикла, думается, что и первые три играют важную роль в понимании цикла в целом. Стихотворения дают нам образное, чувственное, сердечное понимание, представление этих этапов поэтом, и хотя мистический опыт передать трудно, поскольку он индивидуален, тем не менее поэт-художник находит для этого, почти невозможного, слова-образы.

Пытаясь изложить данное поэтическое постижение непостижимого, следует вспомнить объяснение эзотеризма Люком Бенуа: говоря о различных сторонах эзотерического секрета, Л. Бенуа выделяет сложности, связанные “с символикой любого устного или письменного сообщения, особенно если речь идет о духовном учении” [2:32]. Приведем полное его высказывание по данному вопросу, ибо оно как нельзя лучше показывает то, что нам предстоит сделать. “В любом выражении

истины непременно остается нечто недосказанное, невыразимое, поскольку человеческий язык неспособен передавать внеобразные духовные понятия. Наконец — и это самое главное — подлинный секрет пребывает таковым в силу своей природы и разгласить его попросту невозможно. Он остается невыразимым и недоступным для непосвященных; постичь его можно посредством вживания в символы. Так что наставник передает ученику не сам секрет, а лишь его символ и духовное влияние, делающее возможным достижение этого секрета.

Таким образом, понятие эзотеризма включает в себя в конечном счете три уровня или три оболочки всевозрастающей важности. Тайна — это прежде всего то, что воспринимается в молчании; затем — то, о чем запрещено говорить, и, наконец, то, о чем трудно говорить. Первая преграда обусловлена самой формой любого выражения: это “объективный” эзотеризм. Вторая объясняется несовершенством подготовки лица, к которому оно обращено: это эзотеризм “субъективный”. И, наконец, последний покров, скрывающий и в то же время выражающий истину, сопряжен с невыразимым характером. Это эзотеризм “сущностный”, или метафизический...” [2:32]. Далее автор отмечает следующий важный момент, заключающийся в том, что “внутренняя суть вещей всегда преобладает над их внешней стороной, включая ее в себя и тем самым превосходя, даже если этот внешний аспект принял, как это случилось на Западе, религиозный характер” [2:32]. Еще одно необходимое для нас замечание Л. Бенуа связано с пониманием и объяснением им символики в целом и понятия “символ”, в частности. Л. Бенуа связывает их с пониманием **традиции**. “Традиция — это духовная преемственность между учителем и учеником... Но естественный процесс регресса и упадка, влекущий за собой разделение и помрачение во всех космических и человеческих сферах, обусловил всевозрастающий разрыв между самой идеей традиции, теми, кто ее передает, и теми, кому она предназначена. Этим и объясняется расхождение между внешним, ритуальным, буквалистским аспектом традиционного учения и его первичным смыслом, который со временем стал сокровенным, то есть темным и непонятным. На Западе этот аспект принял, по большей части, религиозную форму. Учение, предназначенное для толпы, распалось на три составные части: догму для рассудка, мораль для души и обряды для тела. В то же время его потаенный смысл, став эзотерическим, все более и более растворялся в столь темных аспектах, что осознать их связность и духовность можно теперь только при помощи параллелей, заимствованных из восточных традиций, еще не утративших живого толкования” [2:34]. Итак, чтобы “понять, ничего не утратив, обогатить память и освободить воображение, установить связи” между, казалось бы, далекими на первый взгляд вещами и постичь их “истинное обличье”, необходим возврат к синкретической точке зрения, присущей древнему восприятию мира. Достичь этого помогают символы. Как объясняет Бенуа, “символ должен быть более доступен, чем то, что он изображает ... в символической системе мира часть отображает целое, низшее свидетельствует о высшем, а известное — о неведомом” [2:34].

“Истинная символика не может быть, однако, произвольной. Она порождена самой природой, которую можно рассматривать как прообраз высшей реальности, —

именно такой она была для человека Средневековья. Мир казался ему божественным языком, или, как говорил Беркли, “языком, на котором Бесконечный Дух говорит с конечными духами”. Различные царства природы можно уподобить буквам этого символического алфавита. Любое действие, любой поступок могут стать поводом для соответствующего символа. ...

... символизм — вопреки общепринятому мнению — никак не равнозначен поэтическим фантазиям какой-нибудь литературной школы или качествам, искусственно навязанным тому или иному явлению. Символическая система составляет единое целое с самой действительностью, суть которой она старается выразить посредством самых основных и самых потаенных своих элементов — посредством формы, ритма, жеста, обряда” [2:34].

Столь пристальное внимание к работе Л. Бенуа объясняется тем, что “истинное обличье” исследуемого предмета как раз и проявится сквозь систему символов. Именно символика позволит говорить о синкретическом восприятии изображаемого и переживаемого поэтом “предмета”. “Осуществляя связь между телом и духом, символы позволяют нам живо прочувствовать любую идею, сколь бы отвлеченной она ни была. ... Они включают в себя совокупность идей, объединенных не аналитическим, а синтетическим способом. Каждый может постигать их на любом уровне, в силу своих возможностей. Это не столько средство выражения, сколько манера изложения. Символ — это родовое понятие, видовыми аспектами которого являются слова, знаки, числа, жесты, графические композиции, действия и обряды” [2:34]. Из этого следует, что мы можем “в силу своих возможностей” попробовать постичь то, что в свое время открылось и что постиг в момент посещения шедевра французской готики Волошин. Это тем более интересно, поскольку перед нами произведение не западной культуры, “очарован” и “опьянен” русский художник. Помня обо всем сказанном, попробуем “вживаться в символы” его произведения в “силу своих возможностей”. Хотя три из семи стихотворений не называют первые три этапа посвящения (например, они могли бы называться “Омовение; “Бичевание”; “Алый свет” или “Терновый венец”), в них символически рассказывается об этом.

Стихотворение “Ночь” (первое в цикле) не является описанием начала мистерии посвящения: первого ее этапа — начала восхождения к Небесному Граду через страдания и смерть, — но создает и передает состояние отрыва, ухода от “земного” к “возвышенному” (“прочь от земли и огней”) к “молчанию миров и ангелов витанью” (А. Рембо), к “безграничности и тишине мирозданья” [15:346-347]. Оно словно бы готовит читателя к предстоящему испытанию, прохождению перечисленных ступеней. Приведем его полностью.

## НОЧЬ

*Вечер за днём беспокойным.  
Город, как уголь, зардел,  
Веет прерывистым, знойным,  
Рдяным дыханием тел.*

*Плавны, как пение хора,  
Прочь от земли и огней  
Высятся дуги собора  
К светлым пространствам ночей.*

*В тверди сияюще-синей,  
В звёздной алмазной пыли,  
Нити стремительных линий  
Серые сети сплели.*

*В горный простор без усилия  
Взвилась громада камней...  
Птичьи упругие крылья —  
Крылья у старых церквей!*

В стихотворении показаны два мира: мир “земной” — у Волошина это город, “рдеющий, как уголь” с “рдяным” и жарким, “знойным дыханием тел”; мир плоти, мир людей, материи и “горный простор”, “сияюще-синяя твердь”. Сразу же отметим, что в христианстве, помимо обозначения всего человека, **плоть и кровь** в более узком смысле обозначают физическую сущность человека в противоположность человеку внутреннему, называемому духом и сердцем [8:277]. Обратим также внимание на цвет, определяющий в стихотворении город: **рдяный** — это красный, алый; а **рдеть** — “1. Выделяться своим рдяным цветом; краснеть. 2. Становиться рдяным” [14, 3:688]. Город после “беспокойного дня” и становится рдяным, и выделяется своим красным цветом-светом. Красный цвет соотносится с понятием город не случайно. Анализируя знаменитый сонет А. Рембо “Гласные”, Ю. С. Степанов вспоминает как учение о бытии “пирамиду света” Николая Кузанского (1401 – 1465), а также обращается к философии Тейяра де Шардена (1881 – 1955), поскольку в итоге доказывает мысль о том, что сонет Рембо — это сонет о мироздании [15]. “Срединный мир” (в противоположность “миру высшему”, миру света, и “миру низшему”, миру тьмы) — это мир человека и сам человек. У А. Рембо этот мир символизируется “срединной и наиболее яркой буквой “И” (вот почему, возможно, “И” — красное !)” [15:346]. В данном случае можно, конечно, говорить об индивидуальном авторском восприятии мира, но сравним также описание города Ш. Бодлером в стихотворении “Предрасветные сумерки” из цикла “Парижские картины”. Для него также характерно присутствие красного цвета: в прямом значении — это цвет зари и опосредованно — “воспаленный глаз” (в других переводах может сохраняться прямое значение: “багровый глаз больного”), “кровь”, свет ночника [3:124, 468]. Можно также обратиться к словарям символов, где дается различное толкование красного цвета, имеющего богатейшую символику: это цвет крови, любви, цвет огня, человеческих страданий, страстей — цвет жизни [18:365 – 366]. Из физики также известно, что красный — это низкочастотный цвет,

а низкочастотные цвета (красный и черный) поглощают все другие цвета; низкочастотные колебания (красные, поскольку лишь при смещении в земных условиях остальные цвета дают черный цвет) “не могут проникнуть в слои с более высокой частотой колебаний, а более высокие колебания, частоты спокойно пронизывают все пространство” [9:83]. В восточной традиции о семи энергетически центрах (чакрах) человека красный цвет соотносится с корневым центром [6:233]. Активизация тех или иных центров зависит от наших действий, слов и даже мыслей, которые тоже имеют частотные характеристики. Если происходит абсолютизация земной, телесной жизни без опоры на духовность, то это вызывает активизацию нижнего (красного центра) в человеческом обществе. Связь с Космосом нарушается. Заземленность жизни, дум, слов, интересов вызывают изменение энергетического поля, как отдельного человека, свидетельствующее о болезненных переменах, так и всего человечества, а также и наружного слоя Земли. Тому есть документальные подтверждения [см. 9:81 – 84]. Поэтому нет ничего удивительного, что художники, эти тонко чувствующие существа, умели, прозревая будущее, образно сказать о том, что в науке нашло подтверждение лишь недавно.

Поскольку **красный** (у М. Волошина **рдяный**) относится к горячим тонам (а воспалённое, больное место становится красным и горячим), то в стихотворении актуализируется и поддерживается сравнением (“*город, как уголь, зардел*”), а также прямым указанием (“*веет прерывистым, знойным ... дыханием тел*”) именно эта потенциальная сема: ‘жаркий, воспалённый’, а “дублирование цветовой семантики создаёт в художественном контексте М. Волошина цветовую экспрессию” [11:55]. Таков мир человека, мир плоти в описании поэта.

Утром 25 июля 1905 года, после посещения собора, Волошин писал М. В. Сабашниковой о мистическом подъеме, испытанным им: “Что-то свершилось... Я никогда не испытывал такой радости, силы и уверенности... Ночью... Не было земли — были только уступы, арки, пилястры, тонкие дуги, кружевные стрелки, которые, как музыка, плавным и властным порывом уносились в темное звездное небо. Они были все осыпаны, все сияли звездной пылью. Неподвижно расширяясь, подымаясь без движения. Точно у этих каменных глыб были птичьи крылья...” [5:461]. Посмотрим теперь, как представлена ночь в стихотворении Волошина, поскольку, судя по названию, именно она является главной героиней стихотворения. Хотя ночь — это мрак, темнота, но это и непостижимая для человека тайна. У таких понятий (ночь — день, свет — тьма и др.) всегда две стороны. Из ночи рождается день, из тьмы — свет. Мир (космос) существует и реализуется в виде единства нескольких сущностей: пространства (верх — низ, небо — земля); времени (день — ночь, свет — тьма) и др. [7:107]. Время пронизывает все три сферы — небесную, земную и подземную; три мира: ночь царит в подземном мире, приходит через срединный мир, где обитает человек, в верхний мир, которому принадлежат небо и иные миры, а также солнце и свет, звезды и луна, которая может быть видна не только ночью, а и днем. Также, как небо, с одной стороны, — пучина, пропасть, так и ночь — пропасть, “безграничные равнины”, “молчание которых ужасает” [15:346], с другой стороны, небо — стержень мироздания, символ вселенской гармонии и по-

рядка, это как бы Бог (небо призывает), “горний простор” у Волошина, в который “без усилия Взвились громады камней”, “высятся дуги собора”. Ночь Волошина не страшит (как уже было сказано, поэт впервые побывал в соборе в полночь). Она зовет в полет, к своим “светлым пространствам”. Зададимся вопросом, почему пространства у Волошина светлые? Цвет проявляется через свет (иначе говоря, наличием, “присутствием” определенного “количества” света). Слово “синий” связывают со словами “сияние”, “сиять”, “блестеть” [16:377; 18:360 – 361], но в отличие от белого это темное, непрозрачное, мрачное (ночь — это мрак, отсутствие белого света) свечение. “Как цвет ясного неба и моря, представляет и высоту, и глубину, Означает также постоянство, преданность, правосудие, совершенство, размышление и мир. ... По Гегелю, синий соответствует кротости, выражению исполненного ума и душевной тишины. ... В христианском искусстве синий символизирует набожность, искренность, благоразумие. Первоначально этот цвет был принят для богослужений, но в настоящее время он не является обязательным. Используется иногда в Испании в мессах и некоторых других религиозных службах. В ангельской иерархии херувим, поскольку он всегда погружен в благочестивые размышления, представлен синим цветом” [18:360 – 361]. В приведенном отрывке речь, конечно же, идет о ясном дневном небе, хотя автор и не уточняет этот момент. Но одно не противоречит другому, и потому “светлые пространства ночей” в стихотворении, хотя в письме Волошин говорит о “темном звездном небе”. Поэт стремится передать высоту и глубину, состояние душевного подъема, духовного полета. Ночь создана Богом, а у Бога ночи нет, ибо Бог есть Свет. Для Бога мир един, и даже когда царит тьма, она не может быть совсем без света, свет сокрыт в ней, “и во тьме свет светит”, пусть это будет хотя бы “алмазная пыль” звезд. Поэтому и небесная твердь у Волошина “сияюще-синяя”. А ночь тоже может быть ясная, то есть безоблачная, потому и виден звездный свет.

Теперь ответим на вопрос, откуда Волошин смотрит на собор? Какова точка обзора? Поэт находится у подножия собора. Вот-вот откроются тяжелые двери входа, и собор примет человека. Но “громады камней” не подавляют, напротив, “птичьи упругие крылья” уносят собор “без усилия” в “горний простор”. В полет рвется и душа поэта. Таким образом, описывая внешний облик собора, Волошин передает вертикальное движение: “прочь от земли и огней” (мира людей) “в горний простор”; мысль, заложенную строителями в вертикальную линию готической архитектуры: готическое искусство “соотнесено с вечностью, с “высшими” иррациональными силами” [4:181]. П. Я. Чаадаев писал, что готический стиль — это “монумент, мысль, порыв к небу и небесному блаженству”, он имеет отношение к духовным потребностям человека и “носит священный и небесный характер” [17:353 – 354]. Отсюда “символично-аллегорический способ мышления в готике и черты условности ее художественного языка” [4:181]. “Космическая символика храма получила свое развитие ... в романском, и особенно готическом искусстве. Готика одела храмы каменными кружевами, в которых вплетено все многообразие творений: люди и духи, растения и драконы, аллегории страстей и добродетелей; витражи наполняли храм радугой цветов, а устремленные ввысь линии окон, порталов и ба-

шен словно возносили всю эту мощную симфонию к небу” [8:18]. В том, что Волошину удалось запечатлеть и передать эту готическую “симфонию”, мы убедимся, анализируя цикл “Руанский собор”.

Итак, собор зовет поэта в полет, ибо изначально мыслился как символ вселенной. Говоря о внешнем облике собора (“плавны, как пение хора, ... высятся дуги собора”), Волошин показывает и подчеркивает и безграничность внешнего пространства, в которое устремлен храм. Само слово “пространство” означает, во-первых, “неограниченную протяженность (во всех измерениях, направлениях)”, а, во-вторых, (хотя в словаре это устаревшее значение дано четвертым) “промежуток (времени)”. Обозначая промежуток времени человеческой жизни (например, пространство времени в одиннадцать лет), такое пространство, безусловно, имеет границу. Но для нас в этом случае важна отраженная в языке сама связь с понятием времени, ибо что такое краткая во плоти человеческая жизнь по сравнению с жизнью храма в теле каменных громад. Да и в философии понятия пространство и время рассматриваются в единстве. Важно также в этом стихотворении и значение слова “простор”: “1. Свободное обширное пространство”. Например, безграничные просторы вселенной. Важно, что пространство “свободное”, отсюда и второе значение “свобода, раздолье” [14, 3:527, 528]. Именно это состояние испытывает поэт, находясь у подножия храма и готовясь войти внутрь его. Так намечаются два направления анализа цикла — Собор и Человек, то есть образ собора, его речевое воплощение, поскольку и сам цикл назван именем собора, и то эмоциональное воздействие, которое оказал собор на художника, постигающего мистический христианский опыт. В цикле обе темы (линии) находятся в гармоническом единстве.

В описании внешнего облика Руанского собора Волошиным необходимо обратить внимание еще на два важных момента. Будучи не только замечательным поэтом, но и замечательным художником в прямом смысле слова, Волошин стремился к точной передаче увиденного посредством словесного образа: “Плавны, как пение хора, ... Высятся дуги собора...”, “Нити стремительных линий Серые сети сплели”. “Огромное, несоизмеримое с человеком пространство собора, устремление к небу его башен и сводов, подчинение статуй динамичным архитектурным ритмам, ирреальное свечение витражей оказывали сильнейшее эмоциональное воздействие на верующих” [4:182]. В приведенном отрывке из письма Сабашниковой Волошин пишет именно о таком эмоциональном воздействии. Но помимо переданного образно состояния потрясения и душевного подъема, поэт точен в описании переживаемого события и воспринимаемого им объекта. Если говорить о внешнем облике собора, то можно описывать и внешнее, и внутреннее пространство храма, то есть его архитектуру, а это и будет, выражаясь иначе, тело храма. Сложная структура соборов, ставших в эпоху готики высшим образцом синтеза архитектуры, скульптуры и живописи (представленной преимущественно витражами), будучи телом, формой, отражала (являла) заключенную в ней душу храма: его идейно-художественное содержание. А идейно-художественное содержание готического собора, в котором, кроме всего прочего, разыгрывались и мистерии, также сложно, многогранно и синтетично: он мыслился своего рода сводом знания и, как уже было сказано, символом Все-



ленной, и т. д. [4:182]. Описывая “кристаллы готического” Руанского собора, Волошин создает не просто замечательный образ (“Нити стремительных линий Серые сети сплели”), он абсолютно точен в своем описании “внешности” собора. Дело в том, что по сводам готических церквей стелются сложные, иногда криволинейные узоры нервюр; своды же получили название “сетчатых”, “сотовых”, “звездчатых” [4:183]. А “серые сети” потому, что “родной” цвет камней, из которых сложены громады французских готических соборов, — серый.

Таким образом, в стихотворении М. Волошина, с одной стороны, подчёркивается вертикаль мира города (низ/верх — город/собор: 1 и 2 четверостишие), а с другой стороны, противопоставление и контраст “земного” (“вечер за днём *беспокойным*”) и “небесного”, возвышенного (простор и “*светлые пространства ночей*”) “несёт в себе семантику вечности” [12:278] (“*прочь от земли и огней*” — “*дуги собора*” — “*твердь сияюще-синяя*” — “*горний простор*” — “*взвилась громады камней*” — “*крылья ... старых церквей*”: 2 – 4 четверостишие; 1 четверостишие — низ, город, то есть та точка, с которой начинается это стремительное движение, этот полёт).

У этих двух миров, отличающихся цветом, разные характеристики: точнее, у города, кроме цвета, определяющего жар человеческих страстей (совмещение зрительного и тактильного образов — физические отличия), иных характеристик нет, возвышенный мир собора, куда человек приходит спасаться (пусть временно), характеризуется присутствием божественной музыки (“*пение хора*”), беспрепятственно устремляющейся вверх (именно с “плавностью” музыки сравниваются дуги собора); употребление метафоры “*птичьи упругие крылья ... старых церквей*” (крылья — символ полёта и высоты) также призвано охарактеризовать мир собора. То же вертикальное движение характерно для всего цикла, от первого до последнего стихотворения: первое стихотворение “Ночь” (“беспокойный”, суетный город), стихотворение второе “Лиловые лучи” (“ступени”, “лиловые пятна тёмных плит” храма), умирание физическое (пятое стихотворение “Смерть”) и “Погребение” (№6) — внешняя горизонталь при внутренней вертикали (испытании плоти и духа: стихотворение №3 “Вечерние стёкла” и четвёртое стихотворение “Стигматы”) и стремительное вертикальное движение в седьмом стихотворении, прорыв в небесное, духовное “Воскресенье”, в свободный простор и свет (“*Небо в перьях — висится и яснится... Жемчуг дня...; Этим камням, сложенным с усильями, Нет оков и нет земных границ!*”).

В связи со всем, сказанным ранее, можно присоединиться к выводу Н. Н. Ничик о том, что “знание этимологической основы речевых образов стихотворения М. Волошина, их культурологического содержания, не только помогает точному прочтению и восприятию образной системы художественного текста, но и более глубокому осознанию его смысловой стороны”: сочетание и сосуществование временного, преходящего, и вечного в мире и жизни человека [12:279].

### Список литературы

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. — М., 1977.

2. Бенуа Л. Эзотеризм // Наука и религия, 1993. — №8. — С. 32 – 36.
3. Бодлер Шарль. Цветы зла. Стихотворения в прозе. — М., 1993.
4. Большая Советская Энциклопедия. (В 30 томах). — М., 1972. — Т. 7.
5. Волошин М. Собрание сочинений. Т.1. Стихотворения и поэмы 1899 – 1926. — М., 2003.
6. Древний секрет источника молодости // Под редакцией Питера Кэлдера и Берни С. Сиджела. — К., 2004.
7. Маслова В. А. Введение в лингвокультурологию. — М., 1997.
8. Протоиерей Александр Мень. Таинство, Слово и Образ. — М., 2001.
9. Мирошниченко О. Ф. Тайны русского алфавита. Аз буки ведаю. — М., 2004.
10. Никитин В. От магии символов к мистике слова // Наука и религия, 1993. — №7. — С. 26 – 28.
11. Ничик Н. Н. Художественные возможности поэтического слова М. Волошина // Научные и методические основы филологического образования в условиях многоязычия. Сб. науч. трудов каф. общей филологии Крымского гос. индустр.-пед. ин-та. — К., 1999. — С. 50 – 56.
12. Ничик Н. Н. Культурный компонент семантики художественного текста М. Волошина // Учёные записки ТНУ им. В. И. Вернадского. Серия “Филология”. — Симферополь, 2002. — Т. 15 (54). — №4. — С. 274 – 279.
13. Сквозников В. Д. Лирика // Теория литературы. — М., 1964. — Т. 2.
14. Словарь русского языка: В 4-х т. — М., 1981 – 1984.
15. Степанов Ю. С. Семантика “цветного сонета” Артюра Рембо // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1984. — Т. 43. — №4. — С. 341 – 347.
16. Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка. — К., 1989.
17. Чаадаев П. Я. О зодчестве // Статьи и письма. — М., 1989. — С. 353 – 356.
18. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. — М.; Харьков, 2003.

**Соколова И. Г. “Моя душа проходит через ряд містерій готіческих соборів” (“Хресний шлях” Максиміліана Волошина у циклі “Руанський собор”). Стаття перша: “Піднесене” та “земне” в вірші “Ніч”.**

У статті подано аналіз вірша М. Волошина “Ніч” з циклу “Руанський собор”. Поет показує сполучення і співіснування вічного та того, що минає в світі та житті людини.

**Ключові слова:** картина світу, текст, метафора, семантика слова, хресний шлях, піднесене, земне.

**Sokolova I. G. “Moya dusha prohodit cherez ryad misteriy goticheskikh soborov” (Maximilian Voloshin’s “cross path” in versus cycle “Church in Ruan”). First article: “An Elevated” and “An Earthly” in versus “The night”.**

The article deals with the analysis of M. Voloshin’s versus “The night” from versus cycle “Ruanski church”. Poet shows a combination and a coexistence of eternal and passing in the world and in the man’s life.

**Key words:** world picture, text, metaphor, word semantics, cross path, an elevated and an earthly.

*Стаття поступила в редакцію 27 ноября 2006 г.*