

воплощением игры. Шагал рассматривал свое творчество как некую высшую миссию, а себя как посланца. Из этого соотношения определился характер его отношений со зрителем. Игровые мотивы использовались, на наш взгляд, для связи с более широкой аудиторией. Открыв в себе свою индивидуальность, он сосредоточивает внимание, прежде всего, на собственном внутреннем мире. Только в сфере романтического мышления может возникнуть подобная независимость. Шагал ощущал себя законодателем строя, предстоящего в произведении, художник чувствовал себя творцом, создателем целой вселенной, сводом законов в которой являлось его творчество.

Источники и литература

1. Апинян Т. А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон и другие. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 2003.
2. Апчинская Н.А. Марк Шагал. Портрет художника. –М.: Изобразительное искусство, 1995.
3. Гадамер Х-Г. Актуальность прекрасного. –М.: Искусство, 1991.
4. Гадамер Х-Г. Истина и метод. – М.: Прогресс, 1988.
5. Гартман Н. Эстетика. –М.: Иностранная лит-ра, 1958.
6. Дидро Д. Об искусстве. –М-Л.: Искусство, 1936.–Т.1.
7. Зингерман Б. Россия, Шагал, Михоэлс и другие.//Театр. –1990.– №4.– С.35–53.
8. Каменский А. “Краска, чистота, любовь...” (Интервью)// Огонек. –1987.– №7.– С.24–25.
9. Каменский А.А. Сказочно-гротесковые мотивы в творчестве Марка Шагала.// Примитив и его место в культуре нового и новейшего времени.– М.: Искусство, 1983.
10. Манн Т. Собрание сочинений.– М.: Художественная литература, 1960.– Т.9.
11. Маршессо Д. Шагал.– М.: Астрель – АСТ, 2003.
12. Основы теории художественной культуры./ Под общ. ред. Л.М. Мосоловой.– СПб.: Изд-во Лань, 2001.
13. Столович Л.Н. Искусство и игра. –М.: Знание, 1987.
14. Финк Е. Основные феномены человеческого бытия.// Проблемы человека западной философии.– М.: Прогресс, 1988.
15. Хейзинга Й. Homo ludens (Человек играющий).– М.: ЭКСМО–Пресс, 2001.
16. Эфрос. А. Профили.– М.: Изд-во Федерация, 1930.
17. Baal-Teshuva J. Marc Chagall.–Koln: Taschen, 2000.
18. Ναθανιέλ Χαρίς. ΣΑΓΚΑΛ.– Αθήνα: ΜΙΝΩΑΣ, 1994.

Шевчук В.Г.

ЦВЕТОВАЯ КАРТИНА МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ М.ВОЛОШИНА, ПОЭТА И ХУДОЖНИКА.

(статья I)

*Я ловлю в мгновенья эти,
Как свивается покров
Со всего, что в формах, в цвете,
Со всего, что в звуке слов.
Да, я помню мир иной –
Полустертый, непохожий,
В вашем мире я – прохожий,
Близкий всем, всему чужой*

М.Волошин.

Цель статьи – анализ цветовой картины мира, воплощенной в образной форме поэзии и живописи М.Волошина. Данная работа начинает серию статей, посвященных указанной теме.

Актуальность исследования обусловлена глубоким интересом к культуре начала XX века, отличительной чертой которой явился своеобразный синтез искусств, нашедший яркое отражение в творчестве М.Волошина.

На рубеже XIX – XX в.в., времени исканий и становления творчества М.Волошина, единого в двух ипостасях – поэта и художника, формируется оригинальная картина мира, в которой воплощаются мифопоэтическое, философское и художественное направления его индивидуального мироощущения. Максимилиан Волошин, уважаемый многими как человек, личность, не всеми был понят как поэт и художник, образный мир которого был непохож на реальный, земной, т.к. взирал он на него с высоты Вселенной, из мира “дольнего”.

“Из недра сознания, со dna лабиринта/Геснятся виденья толпой оробелой” в поэзии и живописи Волошина [2, с.83].

Огромное влияние на формирование мироощущения и художественной манеры Волошина оказал ряд факторов: французская культура, многообразие ее течений и направлений, особенно импрессионизм, японская культура (в основном, искусство ксилографии) и китайская культура – во взаимодействии их философских и эстетических концепций. Вобрав все это в свое мировосприятие и переосмыслив,

“переплавив”, Волошин вырабатывает свою художественную манеру, воплотившуюся в неповторимую образную картину мира. Ранние живописные впечатления (знакомство с В.И.Суриковым), поездки в Крым, общение с художниками – кругом знакомых его матери, Париж с его богатой художественной жизнью (именно там он начал по-настоящему рисовать в ателье Е.Кругликовой) – все это предопределило особенности формирования творческой личности поэта и художника, единой в двух ипостасях.

Многочисленные путешествия закаляли дух Волошина и сформировали его позицию “вечного странника” по отношению к природе, к земле Киммерии, ставшей его родиной. Поэт и художник, он грезил “снами” земли, чувствовал ее дух, “летая” во Вселенной, осуществляя символический прорыв в трансцендентное. Никто лучше Волошина не скажет о его мироощущении:

Гаснут во времени, тонут в пространстве
Мысли, события, мечты, корабли...
Я ж уношу в свое странствие странствий
Лучшее из наваждений земли.

[2, ч.18, с.52]

Для того, чтобы глубже понять творчество М.Волошина, его мироощущение, обратимся к мыслям П.Флоренского, современника художника, высказанным в работе “Иконостас”. Рассуждая о различных состояниях души человека, мыслитель приходит к выводу, что сновидения соответствуют “мгновенному переходу из одной сферы душевной жизни в другую, и лишь потом, в воспоминании, т. е. при транспозиции в дневное сознание, развертываются в наш, видимого мира временной ряд, сами же по себе имеют особую, не сравнимую с дневною, меру времени, трансцендентную” [10, с.38].

Интересны и значимы рассуждения П.Флоренского о своеобразных формах творчества, что дает возможность глубже проникнуть в своеобразный Волошинский мир. Цель, созерцаемая из области действительного пространства, по мнению Флоренского, представляется идеалом, лишенным энергии, в то время как живой энергией формируется действительность, созерцаемая оттуда, из области мнимого пространства. Сновидения же “отделяют мир видимый от мира невидимого, отделяют и, вместе с тем, соединяют эти миры” [10, с.46]. При переходе из одной сферы в другую и в творчестве М.Волошина его “душа восторгается из дольного мира и восходит в мир горний”, постигая там “вечные ноумены вещей” и, напитавшись этим, “нисходит вновь в мир дольный”, при этом ее духовное стяжание облекается в символические образы: таким образом “художество”, по словам Флоренского, становится “оплотненным сновидением” [10, с.47].

А по ночам в лучистой дали
Распахивался небосклон,
Миры цвели и отцветали
На звездном дереве времен

[2, ч.17, с.51]

– так охарактеризовал Волошин свое восприятие окружающей природы и Вселенной, где “полночных солнц к себе манят светы”.

Поэт и художник, Волошин мыслил символическими образами, взаимопроникающими в поэзии и живописи. Обратимся к исследованию взаимодействия и взаимовлияния картины мира, созданной поэтическим языком Волошина, и цветовой картины мира, воплощенной в его живописи.

Без художника Волошина не было бы оригинального поэта, настолько поражает своей красочностью и разнообразием средств художественной выразительности его языковая картина мира: изобилие метафор, ассоциаций, богатство оттенков цветового спектра.

Читая стихи Волошина, можно представить себе живописную символическую картину, написанную художником. Немалую роль в формировании языковой и цветовой картины мира Волошина сыграла “мифологическая информация, мифологические концепты, ибо языковая картина мира создается разными красками, наиболее яркими (...) являются, – как пишет В.Маслова, – мифологемы, образные метафоричные слова, коннотативные слова и др.” [6, с.55]. Именно метафора помогает образно “оформить” реальность, увидеть мир ярко и необычно.

В красочных стихах Волошина нашли отражение мифологические образы и мотивы, элементы научных знаний, мировосприятие искусства, в которых отражены и поэтически осмыслены два противоположных начала человека – земное и небесное, телесное и духовное, светлое и темное, таинственное. В поэзии Волошина воплощен антропокосмизм, направление, представляющее человека не центром мироздания, находящегося над природой, а внутри ее. Природа “очеловечена” Волошиным: “Видит сны незрячая земля”; “Мир, увлекаемый плавным движением, /Звездные звенья влача, как змея, /Станет зеркальным, новым отражением /Нашего вечного слитного “Я”; “Темные лики весны”; “Влажно тучнеют поля”; “Ветер, рыдая, прядет нити дождя”; “Тьма прыщет молнии в зыбучее стекло” и т.п. Бесконечные аналогии между человеком и природой составляют душу не только поэзии, но и живописи Волошина.

Связь поэзии и живописи в творчестве Волошина сродни эстетике Востока, классическая форма которой была определена еще в XI веке китайским поэтом Су Ши Ван Вэе: “В стихах картина, а в картине – стих”. Живопись и поэзия образуют в творчестве Волошина органическое единство. Волошин подчеркивал, что его стихи о природе перетекают в его акварели. Художественный критик и литературовед Э.Ф.Голлебарх указывал на “конгениальность” Волошина как художника и поэта, на

исключительность примера совершенного созвучия изображения и текста. “Когда смотришь на акварели Волошина, то кажется, что в них звучат чеканные стихотворные строки, когда читаешь стихи, то в воображении возникают отточенные киммерийские пейзажи”. [4, с.28]. На открытии персональной выставки М.А.Волошина 26 февраля 1927г. Сергей Дурьлин отметил, что “никогда еще в русской поэзии поэт не был так тесно, так глубоко вхож в пейзаж восточного Крыма. Его стихи входят в этот пейзаж так же, как сам пейзаж входит в форму и дух его стихов” [3, с.302]. Видение Волошина как художника наложило явственный отпечаток на его поэзию, в которой отражены красочность и пластичность его поэтического языка.

Акварели, написанные кистью Волошина, дают возможность определить особенности их цветового строя, где цвет и музыкальный ритм – основа воплощения художником, его цветовой картины мира. Известно, что Волошин использовал различные технические приемы и свойства живописи, увлекался разными течениями в искусстве, пока пришел к своему стилю, ясному, скромному, но величавому.

Особое влияние на творческую манеру поэта и художника оказал импрессионизм, чему способствовало его пребывание в Париже. “Импрессионизм в живописи и поэзии предполагает способность художника запечатлеть мгновения изменчивого мира. Его техника своего рода “импровизация”, когда “убирается все лишнее” [7, с.87]. К.Писсаро писал, “что в чувстве все дело, остальное происходит само собой” [7, с.88]. Сам Волошин опубликовал очерк в журнале “Весы” (1904, №10) “Письмо из Парижа. I. Клод Моне. Итоги импрессионизма. II. Англада”, где он утверждает, что импрессионизм выражает общее отношение современного человека к миру и природе, инстинктивное постижение и воспроизведение действительности. Но Волошин считал, что в пейзаж импрессионистов “войти нельзя”, как будто между ним и зрителем находится прозрачное стекло, об которое мечта бьется. Волошин, отмечая положительный вклад импрессионизма в искусство, писал, что импрессионисты “удесятерили силу видения”, разрушили стройность привычных пространственных композиций, традиционное соотношение цветов и оттенков [7, с.88]. У Волошина живописно-импрессионистический подход к стиху сопровождается мелодикой, создающей определенное настроение. На музыкально-ритмическую основу волошинских стихов указывали многие его современники. Поэт не обладал музыкальным слухом, но музыка звучала, когда Макс читал стихи. Нельзя не отметить и определенную переключку волошинских стихов с произведениями французских символистов. Волошин переводил Стефана Малларме, Анри де Ренье, был знаком с творчеством Поля Верлена. Техника “парижского” цикла стихов Волошина была ближе к технике поэтов-парнасцев (Готье, Эредиа), на что и указал Брюсов, а именно: чеканность стиха, отчетливость и законченность образов. А мелодическое звучание стиха Волошина вызывает ассоциации с философско-символистской лирикой П.Верлена. Марина Цветаева в своих воспоминаниях “Живое о живом” писала о “вместимости” Парижа в душе Макса.

В эпоху начала XX века, период отрицания канонов прошлого, торжества модного модернизма и формотворчества, Волошин не был занят мелочным самолюбивым вопросом, первым ли или сотым говорит он об истине” (Флоренский). Для проникновения в суть творческого процесса Волошина обратится вновь к мыслям П.Флоренского. В работе “Иконостас” он отмечает: художник “убежден, что искренняя жизнь для истины непременно индивидуальна и в самой сути своей никак не повторима, истинной же может быть лишь в потоке всечеловеческой истории, а не как нарочито выдуманная... и твердо знает, что дело его, если оно свободно, не окажется удвоением чужого дела, хотя предмет беспокойства его – не это совпадение с кем-то, а истинность изображенного им” [10, с.77]. Видимо, Волошин, так же стремившийся к истине, был бы согласен с П.Флоренским, что “макать в чернильницу палец вместо пера вовсе не служит признаком ни индивидуальной самобытности, ни особенного вдохновения, если бы таким способом были бы написаны некие стихи” [10, с.78].

Как же сформировался образ мира в восприятии Волошина, как через образ и цвет он пришел к целостной картине мира в поэзии и живописи?

В Париже М.Волошин вместе с А.Р.Минцловой, теософом, мистиком, посещает Руанский собор. Потрясенный увиденным, он пишет цикл стихотворений “Руанский собор”, состоящий из семи частей. В нем отразился интерес художника к Средневековью и, в частности, к средневековой архитектуре. Это явление было характерно для искусства и философии начала XX века. Волошину более близки особенности средневековой архитектуры: гармония земли и неба, статика и полет, земная предметность и космическая бесконечность, человек и Бог. Готический собор в эпоху Серебряного века представлялся воссоединением этих миров. Живописность интерьера, особый “фиолетовый цвет”, переходивший в “розово-золотой”, – все это нашло образное воплощение во II части “Руанского собора”, которую Волошин назвал “Лиловые лучи”. Цветовая картина поэтического произведения отличается богатой палитрой фиолетового цвета с его тончайшими нюансами – дань импрессионизму. Слова – как кисть, которой художник пишет Руанский собор. В его описании – розы, круглые окна собора, украшенные фигурным переплетом, витражи, через которые проникает мистический фиолетовый свет, эмблематика Розы, которая воспринималась как символ чистоты, ассоциация с алой розой, расцветшей у креста, – именно алый цвет (в отличие от красного и пурпурного) был признан символом крови Христа.

Следует привести стихотворение “Лиловые лучи” полностью.
 О, фиолетовые грозы,
 Вы – тень алмазной белизны!
 Две аметистовые Розы
 Сияют с горней вышины.

Дымится кровь огнем багровым,
 Рубины рдеют винных лоз,
 Но я молось лучам лиловым,
 Пронзивших сердце вечных Роз.

И я склоняюсь на ступени,
 К лиловым пятнам темных плит,
 Дождем фиалок и сирени
 Во тьме сияющей облит.

И храма древние колонны
 Горят фиалковым огнем.
 Как аметист, глаза бессонны
 И сожжены лиловым огнем.

В этом небольшом стихотворении, состоящем из 16 строк, вместилось описание стольких градаций фиолетового цвета, который художник называет “лиловым” (это один из его любимых цветов)! Автор находит не только эпитеты: “лиловые лучи”, “лиловые пятна темных плит”, но и метафоры, сложные ассоциации: “фиолетовые грозы”, “тень алмазной белизны”, “аметистовые Розы”, “дождь фиалок и сирени”, “фиалковый огонь”, “лиловый день” и др.

Волошину удалось лаконично описать словами движение фиолетового цвета с его переходом от самого темного лилового (фиалки) к более светлому – сирени (сиреневый цвет, его оттенки, которыми насыщена неровная фактура стен собора); потом – к наиболее светлому тону – аметисту (светло-сиреневому). И среди этих оттенков фиолетового сверкает рубин (алый цвет, темно-розовый, который отражают витражные стекла Роз). Такое состояние в природе бывает при закате солнца, лучи которого отражают стены собора “алмазной белизны” с их шершавой фактурой, сложенные из известняка, они напоминают цветы фиалок и грозди сирени. В статье “О современном лиризме” (“Аполлон”, 1909, №2) Иннокентий Анненский отмечал: “Право, кажется, что нельзя ни искусней, ни полней исчерпать седьмой полосы спектра, ласковее изназвать ее, чем Волошин, воркуя, изназвал своих голубок-сестриц в лиловых туниках” [2, с.235-236].

В третьей части цикла “Руанский собор” – стихотворении “Вечерние стекла” (1907) – поэт еще большее внимание уделяет символике цвета и магическому языку камня.

Гаснет день. В соборе все поблекло.
 Дымный камень лиловат и сер.
 И цветами отцветают стекла
 В глубине готических пещер.

Темным светом вытканые ткани,
 Страстных душ венчальная фата,
 В них рубин вина, возникший в Кане,
 Алошь роз, расцветших у креста.

Хризолит, осенний и пьянящий,
 Мед полудней – царственный янтарь,
 Аметист – молитвенный алтарь,
 И сапфир испуганный и зрящий.

В них горит вечерний океан,
 В них призыв далекого набата,
 В них глухой, торжественный орган,
 В них душа стоцветная распята.

Тем, чей путь таинственно суров,
 Чья душа тоскою осиянна,
 Вы – цветы осенних вечеров,
 Поздних зорь далекая Осанна.

Здесь рубин, хризолит, янтарь, аметист, сапфир... Каждый камень имеет свою символику и свой цвет. Знаменательно движение в этой своеобразной гамме: от холодных тонов (“Дымный камень лиловат и сер”), через оттенки фиолетового – “рубин вина”, “алость роз”, “аметист – молитвенный алтарь” – к теплым оттенкам желто-охристого цвета: “хризолит, осенний и пьянящий”, “Мед полудней – царственный янтарь”. А на фоне этих цветов как бы под ударами кисти возникает кое-где темно-синий цвет: “сапфир, испуганный и зрящий”, – видимо, это стекла витражей, вспыхнувшие от горящего “вечернего океана”.

В стихотворении – “душа стоцветная распята”, распята на чувстве возвышенной любви к Маргарите Сабашниковой. Все произведение наполнено христианско-эзотерической символикой – идеей высокой жертвенности, смерти и воскрешения.

Любимый Волошиным фиолетовый цвет встречаем в других поэтических произведениях: “И прозелень травы, и поросли кустов/**Лилово-розовых** и розово-пунцовых”, “**Лилово-палевые** дали”, “**Фиолетовые** дали /**Аметистовых** холмов”, “**Лилово-дымчатые** скалы”, “**Лилово-серые** леса”, “**Ртутный отблеск** и сиянье/**Оссиановских** ночей”, “Осенних сумерек **лиловые миражи**”, “Но отсвет затаенного/**Лиловую** просвечивает мглу”, “В шафрановых сумерках **лиловые холмы**”, “В скорбном золоте листов/**Гор лиловые молитвы**”, “**Чернильно сини** - кручи **лиловых гор**”, “Точно кисть **лиловых-бледных** глициний/**Расцветает утро**”, “А выше за холмом **лиловые** вершины/**Подъемлет** Карадаг зубчатой стеной”, “И **розовой жемчужиной** день/**Лежит** в оправе сонного залива”, “Холмы, окованные медью/**Сквозь дымно-розовый янтарь**” – в последних строчках интересно изложен сложный колорит из розовых и желтоватых цветовых нюансов (Выд. В.Ш.).

Часто Волошин обращается и к другому цвету спектра – красному, который он использует при описании заката или зари: “Вот **рдяный** вечер мой”, “Запал **багровый** день”, “И слепнет день, мерцающая оком **рдяным**”, “И паруса/**Что** крылья серафимов/**В** закатной мгле/**Над** морем **пламенеют**”, “Ввысь, в **червленый** Солнца диск – /**Миллионы алых** брызг!”, “На грани диких гор ты пролил **пурпур** гневный”, “**Заката алого заржавели** лучи/**По** склонам рыжих гор”, “И зарево наш парус **багрянит**”, “И пробуждаются в озерах глубины/**Точка** в ночи **пурпурные** яды/**Змеиные** непрожитые сны”, “**Алым** трепетом пали на статую/**Золотистые** пятна” и др. (Выд. В.Ш.).

Очень часто Волошин живописует пограничное время суток: переход от дня к вечеру, вечера к ночи, отражая движение времени. Описания эти поражают цветовой выразительностью, яркой метафоричностью. Например, “Раздирая тьму, облака, туманы/**Простирая алые** к Ночи **руки**./**Обнажает** Вечер в порыве муки/**Рдяные раны**”, “Пустыни времени лучатся под стезею /**Всецрящего** огня”, “И распускается, как **папоротник красный**./**Зловещая** луна”, “В волнах шафран./**Колышатся** топазы./**Разлит закат/Озерами** огня”. Очень интересно представлен пейзаж – утреннее состояние – Волошиным в стихах:

Отливают волны **розовым** глянцем,
Влажные выгибая гребни,
Индевет берег солью и сланцем,
И **алеют** щебни.

Скрыты горы синью пятен и линий –
Переливами перламутра...
Точно **кисть лиловых бледных глициний**,
Расцветает утро.

Волошин описывал и городской вечерний пейзаж, например, Парижа: “Облака над лесными гигантами/**Перепутаны алою пряжей**./И плывут из аллей бриллиантами/**Фонари** экипажей”. Самое характерное, что все явления природы в поэтической картине мира Волошина текучи, переходят из одного состояния в другое, сама природа очеловечена. В стихах не только ритм слов, но и ритм движений природы, как и в акварелях Волошина: плавный и певуче-музыкальный. Обратимся к строкам еще одного стихотворения, в котором отмечено течение заката, мифически очеловеченного, его бег по камням, который сопоставляется с состоянием раненой амазонки: “Был в свитках туч на небе явлен вновь/**Грозный стих закатного Корана**.../И был наш день – одна большая **рана**./И вечер стал – **запекшаяся кровь**. (...) Вдоль по камням влача **кровавый** след./Ты на руках ползла от места боя./ С древком в боку, от боли долго воя...” (Выд. В.Ш.).

Стихотворения Волошина – говорящая картина: читая их, видишь красочное живописное полотно. “Картина – немое стихотворение”, – знал ли Волошин это древнее японское изречение? [7, с.229].

На основе проведенного анализа поэтической картины мира Волошина выделим градации фиолетового и красных цветов:

Фиолетовый

Фиолетовый, лиловый, аметист, фиалки, сирень, лилово-розовый, лилово-палевые, лилово-дымчатые, лилово-серые, чернильно-сини и др.

Красный, розовый

Розово-пунцовый, ртутный, розовая жемчужина, дымно-розовый янтарь, рдяный, багровый, закатный, пламенеет, червленый, алый, багрянит, пурпур, красный, розовый глянec, как большая рана, запекшаяся кровь, кровавый и др.

Как мы видим, в стихах Волошина, как и в его акварелях, определяется особенность их цветового строя, где цвет – основа для выражения мироощущения художника. Эти слова-краски вызывают в нашем воображении более богатые и разнообразные представления о цвете и смене его оттенков. Изучение техники французских импрессионистов и постимпрессионистов привело Волошина к неожиданному выбору цвета, ориентированному не на внешнее сходство с явлением, а на выражение его скрытой сущности. “Красная земля и зеленые пятна – Гоген. Голубая скатерть, яблоки и тарелка – Сезанн. Горящие храмы, оттененные фиолетовым, – Ван Гог”, – так описывал художник свои впечатления от выставки парижского Салона Независимых 1904 года (Весы, 1904, №3). Художественный аскетизм Сезанна с его безотрадными пейзажами и “эпилептик красок” Ван Гог не были близки Волошину. Поэту импонировал Гоген, “который также любил простое, реальное, конкретное, человеческое”. Любимым французским художником Волошина был Одилон Редон, в работах которого, по словам поэта, “вечность шепчет свои воспоминания”.

Творчество не только французских, но и русских художников: Василия Сурикова с его чувством истории, психологизмом; “каменный и глыбистый” Николай Рерих с пронизанным холодным светом истины пейзажами, “скорбного и утонченного и замкнутого” К.Богаевского, создавшего “исторический портрет” Киммерии, внесли свой вклад в формирование творчества Волошина, обогатив его цветовую картину мира.

Источники и литература

1. Волошин Максимилиан. История моей души. – М.: Аграф. – 2000. – 477 с.
2. Волошин М. Коктебельские берега. – Симферополь: Таврия. – 1990. 245 с.
3. Давыдов З., Купченко В. Крым Максимилиана Волошина. – Киев: Мистецтво. – 1994. – 368 с.
4. Кобзев Н.А. Дом-музей Волошина. – Симферополь. – 1990. – 64 с.
5. Курьянова И.А. К вопросу об импрессионизме в творчестве М.Волошина.//Культура народов Причерноморья. – 1997, №2, с.166 – 169.
6. Маслова В.А. Введение в лингвокультурологию. – М.:Наследие,1997.
7. Пинаев С. Максимилиан Волошин, или себя забывший бог. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 659 с.
8. Ракитин В.И. Искусство видеть. – М.: Знание. – 1973. 125 с.
9. Соколова И.Г. Киммерийские сны и “экстазы” Максимилиана Волошина// Ученые записки ТНУ им. В.И.Вернадского. Серия “Филология”. – Симферополь, 2002. – Т.15 (54). - №4. с 280 – 298.
10. Флоренский П.А. Иконостас. – М. – 1995. – 254 с.