

УДК 141.131:82-96

## ОДИССЕЯ БАЛКАНСКОГО ХОРОТОПА: КОДЫ МАТРИЦЫ САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА НА СТЫКЕ ОЙКУМЕН

*Коробкина Е. Н.*

*Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, г. Симферополь, Российская Федерация.*

*E-mail: e\_koro@mail.ru*

Предмет рассуждений в данной статье – феномен балканского хоротопа. Дан анализ фигуры платоновской хоры, ее основных качеств и конфигураций. Иллюстрация особых пространственных характеристик балканской хоры. Выделение особого пространства «хоротопа» как перекрестка топосов и сакральных «пограничных зон», наделяющих ландшафт хорическими качествами. Структура хоротопа: репрезентативный центр, матрица – архаический миф с его хорическими характеристиками. Склонность хоротопа к «перемене мест» как основное свойство с точки зрения категорий пространства Аристотеля внутри системы идей балканского макроконтеста Топорова. Феномен «пограничных зон» как перекресток противоположностей (в фильме Тео Ангелопулоса «Взгляд Улисса»). Одиссея как провиденциальный миф балканского хоротопа. Универсальность Одиссеи как основополагающего мифа балканского сакрального пространства. Специфика отражения миметических образов архаических мифов в современном искусстве – кинематографическом, изобразительном, литературе и других – как хоротопный метод творчества.

**Ключевые слова:** категории пространства, хора, топос, балканский хоротоп, коды хоротопа

В последние годы русская философская мысль обращается к пересмотру категорий пространства, данных античными мыслителями. Аристотель в «Категориях» разграничивает две пространственные категории: место и положение. Поговорим подробнее о первой. Чтобы объяснить, «что есть место», Аристотель приводит фрагмент «Теогонии» Гесиода.

«Прав Гесиод, отводящий первенство хаосу, когда он говорит в “Теогонии”, что “первым из всех вещей был хаос, а второй широкогрудая земля”, так как перед тем, как чему-то возникнуть, необходимо место (хора), где бы это могло произойти» [1, с. 139].

Русский философ А. Г. Дугин акцентирует внимание на понятии «хаос», отмечая, что Аристотель проводит аналогию происхождения слов «хаос» и «хора». Продолжая сравнительный анализ хоры и хаоса, он дает характеристику хоре как субституту хаоса:

«Приняв хору в Тимее за субститут хаоса, мы получаем наложение друг на друга двух космологий: философской, рационалистической, собственно, онтологической, с одной стороны, и фрагментарно представленной, затемненной и “вывернутой наизнанку” мифологической, сакральной с другой» [5, с. 237].

Сам же Аристотель различал три вида категории места: «топос» – местность, «платос» – плоская местность, «хорос» – нечто простирающееся [1]. «Хорос» – существительное мужского рода, «хора» – женского.

На основании различий в представлениях о категориях пространства: «хоры» Платона и трех видов категории места Аристотеля нами была выявлена парадигма хоротопа.

В диалоге Платона «Тимей» встречаются Сократ, Тимей, Критий и Гермекрат. Тимей и вводит загадочный термин «хора», рассуждая о миметической диаде полискомос.

Платон пишет о хоре:

«Всегда воспринимая все, она никогда и никоим образом не усваивает никакой формы, которая была бы подобна формам входящих в нее вещей. Природа эта по сути своей такова, что принимает любые оттиски, находясь в движении и меняя формы под действием того, что в нее входит, и потому кажется, будто она в разное время бывает разной; а входящие в нее и выходящие из нее вещи – это подражания вечносущему, отпечатки по его образцам, снятые удивительным и неизъяснимым способом.

Или это можно сравнить с тем, как при вычерчивании фигур на каких-либо мягких поверхностях не допускают, чтобы на них уже заранее виднелась та или иная фигура, но для начала делают все возможно гладким. Подобно этому и начало, назначение которого состоит в том, чтобы во всем своем объеме хорошо воспринимать отпечатки всех вечно сущих вещей, само должно быть по природе своей чуждо каким бы то ни было формам. А потому мы не скажем, будто мать и восприимница всего, что рождено видимым и вообще чувственным, – это земля, воздух, огонь, вода или какой-либо другой [вид], который родился из четырех [стихий], либо из которого сами они родились. Напротив, обозначив его как незримый, бесформенный и всеприемлющий вид, чрезвычайно странным путем участвующий в мыслимом, и до крайности неуловимый, мы не очень ошибемся» [8, с. 441].

Между идеей (эйдосом) и копией (вещью) помещается некий третий тип, опосредующий интеллигибельное и чувственно данное. Этот третий «вид» – хора. Хора – это именно то место, в котором происходит переход от умозрительного к материальному, где идея отпечатывается в материи, это место, позволяющее осуществиться материализации идеи.

Хайдеггер интерпретирует эти три вида – простирающегося, места и вместилща – иным образом, хора перестает быть простирающимся, но становится тем, «что занято тем, что тут находится», простирающееся теряет возможность бытия, место «топос» утрачивает смысл:

«У греков нет слова для “пространства”. Это не случайно; дело в том, что они испытывали пространственность не на основе протяженности, но места (topos); они переживали его как *shōra*, что означает не пространство и не место, но то, что занято тем, что тут находится» [10, с. 66].

Александр Вальега написал отдельную книгу о проблеме пространства у Хайдеггера, где в центре внимания стоит различие понимания пространства у

Платона и Аристотеля (оппозиция «хора» и «топос»), а также отношение Хайдеггера к обоим подходам. Вальега пронизательно замечает:

«Фигура хоры приводит логос к его пределам, и на этих пределах встает вопрос о смысле бытия по ту сторону идеального или объективного наличия. В свете коллапса интерпретаций смыслов бытия в терминах наличия, их предполагаемая основа и их презентационный логос должны быть вынесены за скобки (suspended)» [3, с. 37].

Жак Деррида интерпретирует «хору» как «абсолютно иное» по сравнению со всем тем, с чем оперирует философия. Резюмируя свое исследование, Деррида пишет: «Чтобы осмыслить хору, надо вернуться к началу более старому, чем само начало» [4].

Юлия Кристева видит в «хоре» материнский принцип. Этот принцип, будучи спроецированным на область языка (в духе структуралистского сведения проблематики к анализу текста), дает определенную область. Это то, что Юлия Кристева назвала «невербальной коммуникацией», то есть своего рода «пред-языком», который еще не вылился в речь, но уже содержит в себе намерение определенного послания, отличающегося как от молчания, так и от членораздельной речи. Хора есть «мать речи» [6].

Жан-Франсуа Маттеи утверждает, что «изначальная функция хоры и тех мифических фигур, которые с ней связаны, быть порогом, отделяющим чувственный мир от умозрительных архетипов» [7, с. 102]. Маттеи пишет о хоре как о пороге хоризмоса (chôrismos).

Термин хоризмос обозначает отделение, например разделенность души и тела в «Федоне». Хора означает не только место, но и место дифференциации, разделенности. Именно здесь изображение претерпевает раздвоение, именно здесь разум философа различает истинное бытие и видимость. Хора, таким образом, оказывается местом встречи и перехода противоположностей. Без разделенности противоположности слились бы воедино, переход не смог бы осуществиться.

В этой ключевой точке западная мысль пересекается с русской философской мыслью А. Г. Дугина, определившего хору как субститут хаоса и наделившего ее свойствами места различения, разделения и перехода онтологически рационального и мифологически сакрального.

Фигура платоновской хоры как предел, как хоризмос, как интервал между идеальным и объективным изменяет и разделяет противоположности. Создает в продлении перекресток (крест), обозначенный автором понятием «хоротоп», место пересечения как идеальных мест по ту сторону, мест сакральных, так и топосов объективной реальности, точкой перекрестья которых и является фигура «абсолютно иного» – хоры.

Так в своих пределах хоротоп становится пограничной зоной. В ней благодаря точке хоризмоса, или перехода противоположностей, можно наблюдать склонность пространства к «перемене мест».

С точки зрения Аристотеля, первейшим и самым распространенным видом движения является перемещение материальных тел в пространстве, т. е. перемена места, когда материальные тела, существуя в пространстве, перемещаются в нем.

С точки зрения «абсолютно иного» в пограничной зоне перемена мест связана с направленностью самого пространства.

После столь краткого экскурса в историю философских интерпретаций категории пространства у Аристотеля и Платона обратимся к анализу особых свойств хоры в свете вышеизложенного.

«Тимей [8] называет „третий род“ собственно „хорой“ (χώρα). χώρα по-гречески означает „местность“, „окрестность“, причем в отличие от слова topos, здесь подразумевается не пустое место, но место вместе с его содержанием – лесами, полями, ручьями, ветрами, облаками, волами, змеями и людьми, но вместе с тем и открытое пространство, позволяющее заполнить себя. Это непустое пустое место, местность» [5, с. 227].

В нашем исследовании мы приходим к выделению особого пространства – хоротопа, перекрестка сакральных пограничных зон, совмещенных с реальными местами, накладывающих на них свой отпечаток «иного». Это особое пространство наделено «хорическими» качествами и имеет особые пространственные конфигурации.

Обратимся к специфике пространственных конфигураций пограничных сакральных пространств на примере балканского хоротопа.

Балканы – сложно структурированная хора с чисто хорическими материковыми характеристиками на юге и юго-востоке, с горным хоротопом на востоке и западе. И помимо всего прочего – островная часть Балкан вдоль побережья предстаёт как морской хоротоп с множеством островов (хор) и топосом моря. Такова специфика этого пространства. Как пишет академик В. Н. Топоров, «“Балканский” модус жизни в течение тысячелетий как раз и определялся структурой этой матрицы – балканским пространством, хотя и не только им» [9, с. 15].

Один из переводов хоры, данный Дугиным, – «зияющая пасть» [5, с. 237].

Топоров пишет о воронке Балканского полуострова, вовлекающей в пространство возможные потоки из разных точек центральной и восточной Европы, сужающейся к югу достаточно резко, тем самым ускоряя и направляя всё, что попало в воронку, – к югу [9, с. 13]. Но это внешняя конфигурация «разверстой пасти» балканской хоры. Уникальны развернутость контура балканского полуострова к семи морям, изрезанность и расчлененность береговой линии материкового пространства и соответствующее этому обилие островов, выстраиваемых в сложнейшие конфигурации, создающие околбалканское морское пространство.

Таким образом, возникает уникальный хоротоп, в котором хора и топос постоянно меняются местами в зависимости от векторов взгляда. В этой сложной изошренной полемике побережья, островов и моря балканская хора обретает черты хоризмоса, места встречи и перехода противоположностей. Суша и море здесь до такой степени органично, интимно переходят друг в друга, что связи их предельно облегчают коммуникацию, движение, путь. Суша зияющей пастью Сцилл и Харибд втягивает море в себя, а море манит обитателей материка в путь цепочкой островов.

Так само пространство как будто задает направленность пути. Когда Хайдеггер пишет о том, что греки переживали пространственность не как протяженность, но как погруженность в хору, в сакральное пространство мест, перед внутренним взором встает Одиссея пространства. Встает как путь Одиссея, заданный изначально волей богов, по цепочке островов, каждый из них – сакральный хоротоп, место, погружаясь в которое как в хору, герои трансформируются этим местом согласно его внутренним мифологическим законам. И путь от острова к острову создаёт особую протяженность как погруженность в трансформационный переход. Дошедший до конца уже не тот, кем вышел вначале. В этом предназначенность хоры: постоянно изменять вошедшее в неё, в этом специфика хоротопа (как матрицы) сохранять сакральность хорического и создавать протяженность топосов (не во времени, ибо в хоре нет времени, или оно абсолютно иное). Но хоротоп, создавая протяженность мест в пространстве, формирует хронотоп [2].

Поэтому можно сказать, что и сама Одиссея – хоротоп, матричные коды которого осуществляются в повторяемости мифологических сюжетов в балканском пространстве.

Рассмотрим, как проявляются эти коды в фильме известного греческого кинорежиссера Тео Ангелопулоса «Взгляд Улисса».

Вначале обратимся в глубь истории балканского кинематографа.

Первыми бросили взгляд и увидели землю Балкан греки. Не то, чтобы греки: братья Манаки, снявшие первый балканский фильм в 1905 году, не греки, но аромуны. Фильм был снят в Монастири, современной Битоле, входящей в состав Македонии, в то время, с первой балканской войны, в составе Сербии.

Реальная биография братьев Манаки использована Тео Ангелопулосом в кинофильме «Взгляд Улисса», снятом в 1995 году, в котором целью главного героя является поиск их трёх первых кинолент.

В кадрах первого фильма и раскрывается матрица балканской хоры: греческая деревня, женщины-ткачихи, 114-летняя бабушка Деспина, полотно киноленты как изначальное полотно хоры, на котором не эйдосы, но сама хора собирает вокруг себя сакральные вещи, формируя первый миф, создавая праматрицу Балкан. Символом праматери, созидающей реальность и будущность, выступает бабушка Деспина, ткающая полотно на пороге дома, и рядом женщины-ткачихи, которые подобно пчелам возле матки собирают сакральные образы воедино, сплетая их тайно, скрытно венчальным покровом пра-Балкан.

Нам явлен первичный код балканского хоротопа.

Сценарий современной одиссеи находит своего Улисса.

В фильме Тео Ангелопулоса им становится безымянный кинорежиссер А (в его роли Харви Кейтель), вернувшийся на родину в Грецию ради поиска утраченных фильмов. Его одиссея смещается на балканский материк, и здесь мы обнаруживаем иные пространственные коды: эстафета пути по цепочке сакральных мест, островов оборачивается следованием по пограничным зонам, по зонам отчуждения материковых Балкан с их хорической предопределенностью.

Испытание смертью для безымянного А совершается на границе миров, государств и времен, на греко-болгарской границе, где его задерживают пограничники. Сцена диалога с таможенником переносится в 50-е годы, годы гражданской войны в Болгарии. В это время братья Манаки бегут из Греции в Болгарию. Безымянный А, становясь Янаки Манаки, переживает сцену расстрела, ему завязывают глаза черной повязкой, выводят; в ожидании смерти он произносит слово: «Почему?»

В снятом Луисом Бунюэлем ранее, в 70-е годы, фильме «Млечный путь» используется сходный прием наложения сюжетов. В путешествии героев фильма – паломников Жана (Лоран Терзиефф) и Пьера (Поль Франкёр) сквозь времена и места-палимпсесты мы встречаем кадры, когда действие переносится в том же месте в слой, смытый временем, но проявившийся внезапно в узле времен.

Эти узлы: перекрестки границ, пограничные зоны, подверженные в долгой хронологии времен переписыванию истории жесткой агрессией войн. Переписанные кровью и смертью, эти смытые слои проступают в пространстве неожиданно для героев, что в поисках сокровенного проходят через все точки сборки, через все точки смерти, чтобы за пределами времен собрать все сакральные смыслы.

И Пьер в «Млечном пути», и безымянный А, вовлекшись точкой пересечений в чужую судьбу, в чужое, но значимое для этих безымянных героев имя, переживают сцены расстрела, чтобы, вернувшись в себя и к себе, продолжить путь до следующей точки смерти.

Мы же понимаем, что эти точки смерти – переходные места балканского хоротопа, в которых сакральные мифологические сюжеты звучат голосом действительности, а реальные ключевые события далеких эпох сакрализируют пограничные зоны сновидениями хоры. Венчальное покрывало Балкан становится погребальным.

Одиссеей имени расставлены пограничные точки-таможни. Хранители границ замирают птицами, шаг их прерван. В фильме греческого режиссера Тео Ангелопулоса «Прерванный шаг аиста» есть такой кадр: замерший пограничник на контрольной линии греко-турецкого пограничья с поднятой ногой. Здесь шаг за пределы Греции дает полное право – на смерть.

Венчальное покрывало единого пространства в любой момент может стать погребальным. Таковы пограничные зоны, города-призраки точками сумерек внутри балканского пространства.

Тео Ангелопулос своеобразным приемом показывает эти приграничные лагеря ожидания. В «Прерванном шаге аиста» мы видим деревянные вагоны, в дверях которых беженцы с семьями как будто выставляют себя напоказ группе приезжих репортеров. Подобный эпизод есть и в фильме «Взгляд Улисса»: на перекрестке греко-албанской границы группа нелегалов с мешками бежит на родину, и опять вдоль дороги от албанской границы стоят неподвижные молчаливые люди, не пугая, удивляя абсурдностью обездвиженности посреди снежной пустыни.

Они переходят границу, стремясь к свободе, и создают свои границы, живя каждый в своем мире, и никто не знает: это война между христианами и мусульманами, курдами или турками, революционерами и оппозиционерами?

Перед нами балканский тройной междивизиационный узел: католический, православный, мусульманский; перекресток Запада и Востока и несколько особняком – Греция с ее древней утраченной цивилизацией.

Признать ли коды греческих мифов основополагающими для балканского пространства, пересеченного линиями меняющихся границ в ходе постоянных войн и междивизиационных переделов?

Балканский сценарий, повторяясь циклично, разыгрывается вновь и вновь, и в одиссее балканского кода нет ни конца, ни надежды на завершение мифа. Мы видим, как эпические мифы хоры разворачиваются вовне сюжетами хоротопа, циклическим незавершенным балканским сценарием, проявляющимся в моменты катастроф на протяжении всей истории Балкан.

Специфика балканского хоротопа проявляется в повторяемости, цикличности мифологических сюжетов, в чисто балканских сценариях, связанных с историческими событиями, особенностями расположения этносов на территории Балкан, с самой географической особенностью расположения мест, с её хорической предопределенностью. Можно сказать, что в основе балканских хоротопов лежат балканские (и универсальные для данного пространства древнегреческие) мифы, предопределенные исторической спецификой этнических и межконфессиональных отношений. Носители кодов балканской матрицы – узлы-палимпсесты исторических конфликтов, переписываемые в кодах единого балканского хоротопа как реальными событиями, повторяющимися в этих местах, так и переживаниями литературных героев, связанных в текстах и сценариях с событиями этих мест в исторической и художественной хронологии времен. Тем самым общность художественных кодов хоротопным методом красной нитью проходит сквозь времена и проявляется в современных текстах в двойственности палимпсеста: коды прошедшего не утрачиваются, но проявляются в последующем символами хоры. Воплощением такого хоротопного художественного видения становятся современные жанры искусства: изобразительного, литературного, кинематографического. Здесь текст пишется нелинейно, в него включаются фрагменты коллективного бессознательного сновидениями героев, видениями, переживаемыми ими как данность, как реальность. В античных источниках вторжение сверхъестественного обусловлено законами мифа, сверхъестественная трансформация героя задана условиями особого сакрального места в рамках античных мифов, как и в «Одиссее» Гомера. В современных текстах архетипы старых мифов проявляются в особых сакральных местах хоротопно. Здесь важен герой, преследующий сверхцель в своем путешествии. Так, безмянный А отправляется по балканскому полуострову на поиски утраченного балканского кода. Его вхождение в сакральное пространство и следование по нему согласно законам архаических мифов выражаются с помощью современных художественных средств. Это элементы сюрреалистического наложения: вторжения символов, размытых временем, в подсознание героя опять-таки в особых местах, узловых пограничных

зонах – хоротопах. В них в критический для героя момент срабатывает архаическая сакральная матрица, и она символами видений трансформирует сознание героя, заставляя его пережить архетипический сюжет, мифологический сценарий которого уже не одним поколением связан с реальными событиями, происходившими в этих ключевых узлах. Таким образом, мы видим, что современные художественные методы – элементы потока сознания, сюрреализм – используются в этом контексте для того, чтобы проявить общую мифологическую составляющую происходящих событий, раскрыть их тайное сакральное предназначение.

Мы можем проследить своеобразный рисунок балканского хоротопа. Репрезентативный центр – балканская матрица, балканский миф с его хорическими характеристиками: теменос с атрибутами сакрального пространства. Ткачиhi, ткающие полотно самих прабалкан, в то же время – мойры, в руках которых само время. В этом главное свойство хоры: ткать узор, давать форму эйдосам и даже самому времени, которое в сакральном пространстве хоры лишено хронологической протяженности, равно как и само пространство лишено качества протяженности. И время, и пространство здесь матрично хоротопны. Творческое действие здесь – священнодействие жрицы в теменосе, все атрибуты в котором несут высшую смысловую нагрузку и цель: трансформация форм в сакральном пространстве хоротопа и репрезентация их вовне в качестве вневременных миметических образов, архетипичность которых оставляет свой отпечаток в развитии балканских сюжетов и сценариев, заставляя обращаться к ним снова и снова.

Само пространство своими исконными конфигурациями собирает вокруг теменоса, сакрального центра, мифы, легенды, тексты, биографии, жития, истории, сплетенные с топосом хорическими узорами в единую конфигурацию хоротопа.

Балканская хора имеет свой неповторимый пространственный узор хоротопов, объединенных в единый полифонический космизм сакральных мест. Миметическая диада космос-полис раскрывается в контексте хоротопа полифонией антитетических зон. Однако отнесенность полилога дискурсов к единому хоротопу хорически предопределена не только спецификой ландшафта, его пространственными архетипическими кодами, но и модальностью провиденциального смысла, раскрываемого в кодах постоянной репрезентацией в историческом времени как узловых проблем данных мест в архетипической незавершенности сюжетов, так и единого универсального мифа этого пространства, его Одиссеи как особого сакрального смысла, присущего балканской хоре.

Таким образом, характеризуя балканский хоротоп, мы можем сказать, что его ядро – сакральный ландшафт, или цепочка сакральных мест, объединенных проявлениями универсального балканского мифа, его одиссеи, заданной оригинальным узором пространственной конфигурации. Одиссея мест структурирована по принципу мифа, это своеобразный трансформационный переход сквозь сакральные пространства мифологических древнегреческих островов, пограничных хоротопных зон балканского пространства. Мы наблюдаем провиденциальность балканских сценариев, особую выделенность сакрального, явленную в текстах скрыто, за кадром, мифологемами старых мифов. Явленную также хорически, т. е. в трансформационных видениях в особых антитетических



зонах, в которых смещаются временные пласты и совмещаются как архетипические реалии мифов, так и реальные события, произошедшие в этих особых точках смерти, зонах отчуждения, создавая сюрреалистический узор происходящего здесь и сейчас в пространстве самого хоротопа. Мы можем отметить, что универсальным мифом для Балкан, формирующим балканский хоротоп, является одиссея, явно и неявно сквозящая символами и образами, сюжетными переходами сквозь хоротопные зоны, внутренней мотивацией развития самого сюжета, рядом художественных приемов, сквозных для таких текстов. В них заключается своеобразная специфика отражения миметических образов архаических мифов в современном искусстве – кинематографическом, изобразительном, литературе и других – как хоротопный метод творчества.

В дальнейшем нам бы хотелось обратиться к специфике сакральных ландшафтов лимитрофного цивилизационного пояса, имеющих другие пространственные конфигурации, и раскрыть особенности их хоротопных составляющих. Таким значимым объектом с точки зрения уникальности хоротопных зон для нашего исследования представляется крымский микрокосм во всей его исторической протяженности.

### Список литературы

1. Аристотель. Собрание сочинений. – М: Мысль, 1981. – Т. 3. – С. 123–160.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит, 1975. – С. 234–407.
3. Вальега Алехандро. Хайдеггер и проблема пространства. – Пенн Гос Пресс, 2003. – 202 с.
4. Деррида Ж. Эссе об имени. – СПб.: Алетейя, 1998. – 192 с.
5. Дугин А. Г. Мартин Хайдеггер: возможность русской философии. – М.: Академический проект, Гаудеамус, 2011. – 500 с.
6. Кристева Юлия. Обороты поэтического языка. – Нью-Йорк, Колумбийский университет, 1984. – С. 25–26.
7. Маттеи Жан-Франсуа. Платон и зеркало мифа. – Париж, 1996. – 127 с.
8. Платон. Собрание сочинений. – М.: Мысль, 1994. – Т. 3. – 654 с.
9. Топоров В. Н. Балканский макроконтекст и древнебалканская неолитическая цивилизация / Восток и Запад в балканской картине мира. Памяти Владимира Николаевича Топорова. – М.: Индрик, 2007. – 352 с.
10. Хайдеггер Мартин. Введение в метафизику. – Йельский университет, 1959. – 302 с.

**Korobkina E. N. Odyssey of the Balkan Chorotop: the Codes of the Matrix of the Sacred Space at the Junction of the Oikumen** // Scientific Notes of V. I. Vernadsky Crimean Federal University. Philosophy. Political science. Culturology. – 2017. – Vol. 3 (69). – № 3. – P. 124-133.

Annotation. The main topic of the article is a phenomenon of Balkan chorotop. The analysis of the shape of the so called Platonic Chora with its basic qualities and configurations. The illustration of the unique spatial characteristics of the Balkan chora. The definition of the «chorotop's» space as a crossroad of the toposes and sacred «border zones» which induce the landscape with choral qualities. The structure of the chorotop consists of a representative centre, a matrix which is an archaic myth with its choral characteristics. Chorotop's propensity to «scenes' shifting» as a main quality of space in Aristotle's categories within the system of the Toporov's Balkan macrocontext. The phenomenon of the «border zones» as a crossroad of opposites (in a movie of Theo Angelopoulos «Ulysses' Gaze»). Odyssey as a providential myth of the Balkan chorotop. The flexibility of the Odyssey as a basic myth of the Balkan sacral space. Reflection of the mimetic images of archaic myths in a modern art (cinema, visual art, literature, etc.) as the chorotopic method of creativity.

**Keywords:** category of the space, chora, topos, Balkan chorotop, codes of chorotop

### References

1. Aristotle. *Sobranie sochinenij* [Collected works]. Moscow, 1981, Vol. 3, P. 123-160
2. Bakhtin M. M. *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike* [Forms of Time and Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics] / Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. M.: Khudozh. lit, 1975, P. 234-407.
3. Vallega Alejandro. *Khaidegger i problema prostranstva* [Heidegger and the Issue of Pace]. Penn State Press, 2003, 202 p.
4. Derrida Jacques. *Esse ob imeni* [Essay about name]. Spb.: Aleteiya, 1998, 192 p.
5. Dugin A. G. *Martin Khaydegger: vozmozhnost' russkoy filosofii* [Heidegger Martin: the Possibility of Russian Philosophy]. M.: Akademicheskij Proekt, Gaudeamus, 2011, 500 p.
6. Kristeva Julia. *Oboroty poeticheskogo yazyka* [Revolutions in Poetic Language]. NY: Columbia University Press, 1984, P. 25-26.
7. Mattéi Jean-François. *Platon i zerkalo mifa* [Platon et le Miroir du Mythe]. Paris: PUF, 1996, 127 p.
8. Platon. *Sobranie sochineniy* [Collected works]. Moscow, 1994, Vol. 3, 654 p.
9. Toporov V. N. *Balkanskiy makrokontekst i drevnebalkanskaya neo-eneoliticheskaya tsivilizatsiya* [The Balkan Macrocontext and Neo-Eneolithic the Civilization of the Ancient Balkans]. / *Vostok i Zapad v balkanskoy kartine mira. Pamyati Vladimira Nikolaevicha Toporova* [East and West in the Balkan image of the world. In Memory of Vladimir Nikolayevich Toporov]. Moscow, Indrik, 2007, 352 p.
10. Heidegger Martin. *Vvedenie v metafiziku* [An Introduction to Metaphysics]. Yale University Press, 1959, 302 p.