

Соколова И.Г.

МОЯ ДУША ПРОХОДИТ ЧЕРЕЗ РЯД МИСТЕРИЙ ГОТИЧЕСКИХ СОБОРОВ

(«Крестный путь» Максимилиана Волошина в цикле «Руанский собор»)

ПРОСВЕТЛЯЮЩИЙ СВЕТ ВИТРАЖЕЙ

Обращаясь к творчеству конкретного художника слова, исследователь сталкивается с проблемами теории художественной речи, хотя и не новыми, но активно разрабатываемыми и решаемыми современной лингвистикой. Изучение языка писателя вскрывает и показывает сложное взаимодействие языка художественных произведений с литературным и общенародным языком. Постигание закономерностей авторского словоупотребления, природы художественного слова, «формирующих облик стиля» [17, с. 5], происходит (осуществляется) на основе познания сущности преобразования слова в произведении искусства.

Данная статья продолжает анализ стихотворений М. Волошина, посвященных Руанскому собору. Третье стихотворение цикла называется «Вечерние стекла» и рассказывает о витражах собора [6, с. 110, 111].

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.

Французское слово *vitrage* происходит от латинского *vitrum*, что значит *стекло*. Таким образом в названии стихотворения сразу заявлена его тема. Назначение витражей – просветляя несущие стены, впустить в собор свет. «Но этот свет не мог быть просто светом солнца, нисходящим с неба, меняющимся от зимы к лету. Он должен был освещать весть спасения и просвещать народ верных, собравшийся в доме Бога и Богоматери, преподавать ему Евангелие, священную историю и жития святых, которые тогда со сменой времен года и чередой церковных праздников были повседневными спутниками жизни каждого человека» [22, с. 18]. Беспримерная интенсивность и глубина цвета в витражах с одновременной устремленностью фигур, их легким S-образным изгибом и необыкновенно выразительным ритмом драпировок в скульптуре создают напряженный эмоциональный строй готического искусства. «Интерьер, озаренный цветным светом витражей; ряды стройных столбов, мощный взлет остроконечных стрельчатых арок, убыстренный ритм арок верхней галереи (трифория), порождают чувство неудержимого движения ввысь и вперед, к алтарю; контраст высокого светлого главного нефа с полутемными боковыми нефами создает живописное богатство аспектов, ощущение беспредельности пространства» [5, с. 183]; стремление к безграничности еще в христианских базиликах подчеркивалось торжественным ритмом колоннад, который «направлял взор находившихся в нефе к алтарю, вносил динамический акцент в восприятие архитектуры, ощущение церемониала и порыва. Ряды колонн скрывали боковые стены. Из центрального нефа практически воспринимались лишь освещенные проемы окон»; с появлением первых витражей из алебаstra и селенита «стена начала просвечивать и дематериализоваться» [14, с. 27]. Проникавший сквозь витражи окрашенный свет пронизывал полумрак храма и наполнял интерьер атмосферой таинственности. Это впечатление особенно ощутимо именно в готических соборах с их огромной высотой, простором, колоссальными окнами. Цветное стекло в витражах дополняется бесцветным. Его вставки создают эффект иррационального пространственного фона [4, с. 123, 124].

Посмотрим теперь, как создает эту атмосферу таинственности, полумрака, как описывает ирреальное, освещенное светом витражей пространство собора Волошин.

Время действия – вечер, что также ясно из первой строки стихотворения: «Гаснет день. В соборе все поблекло». Слово *вечер* в прямом значении (часть суток – время посещения собора) в стихотворении, кроме как в названии, не встречается (точнее, оно встречается, но получает в тексте еще и другое значение). В то же время мощная цветовая вспышка (а цвет проявляется через свет) оказывается возможна именно при от-

ступления света: «гаснет день», «все поблекло», «дымный камень лиловат и сер», «отцветают стекла», «глубина пещер», «темный свет». Все стихотворения цикла «Руанский собор» окрашены в определенные цвета, которые получают символическое наполнение. Данное стихотворение расцвечено теми основными красками и их оттенками, которые характерны для витражей и в гамме которых преобладали красные, синие и желтые тона [5, с. 183]. Та же классическая трехцветная гамма характерна также и для древнерусской иконописи [8, с. 102]. Цвета получали символическое наполнение, воздействовали на религиозные переживания. Позже проблемой сближения цветовой гаммы с чувствами и звуками (вспомним Гете) занимались и немецкие романтики, и символисты, и художники-абстракционисты; Ф.–О. Рунге даже полагал, что сочетание желтого, синего и красного прекрасно выражает «сущность пресвятой троицы» [16, с. 46], в 1926 году в своих наставлениях художнику Мондриан назвал эти цвета основными (в спектральном смысле) [16, с. 155]. Поворотным пунктом в современной живописи некоторые исследователи считают 1912 год [16, с. 148], хотя поиски осуществлялись и до и после, возникали различные направления. Так, в этом году на выставке «Независимых» Робер Делоне показывал свои «симультантные окна», представлявшие уже заметный уход от образности. Своим предшественником Делоне считал Сера, который вышел из импрессионизма, но выступил против него. У Сера картина превращалась в мозаику, которая лишь с определенного расстояния позволяла узнать что-либо реальное. В своих «Окнах», которые представляют собой беспредметную мозаику красочных пятен, Делоне, продолжая тенденцию Сера, совершенно отделил разложение спектра на составляющие его элементы от простого изображения освещенных поверхностей. В доктрине Делоне перед нами «откровенная мистика света, заставляющая вспомнить средневековые рассуждения на эту тему. Свет превращается в средство, направленное против материальной предметности» [16, с. 149]. Задача живописи заключается в разработке «цвета ради цвета»: «Смысл жизни, дарованный материи, переводится на другой язык посредством самой материи – посредством цвета» [цит. по 16, с. 149]. Какой же это цвет? Художник считает, что особой силой обладает сочетание красного и синего, названного им «ударом кулака». Оно дает возможность воспринять сверхбыстрые колебания чисто физически, «обнаженным глазом» [16, с. 149]. В данном случае мы привели эти высказывания не для того, чтобы оценить творчество данного художника, а для сравнения: в 10–12 вв. в романских храмах Франции (собор Нотр-Дам в Шартре до перестройки в 1260 г. и др.), в Германии появились сюжетные витражи из кусков цветного (красного и синего!) стекла, вырезанного по контуру изображений и скрепленного свинцовыми полосками. Эти цветные витражи, торжественно застывшие фигуры святых, заполнявшие оконные проемы, как уже было сказано, создавали богатую игру окрашенного света и существенно влияли на эмоциональную выразительность интерьера. Кроме того, осознанно или нет, но Делоне и его последователи обратили в своих поисках внимание на то, что было известно старым мастерам: классическая римская и греческая мозаика (декорация пола), поднятая на стену в христианских базиликах, оказалась в соседстве со световым проемом. «На фоне освещенных окон изображение, помещенное между ними, оказывалось более темным, силуэтным и призрачным. Это в свою очередь, во имя достижения художественного единства, повлекло за собой переход от естественных камней, из которых набирались античные мозаики, к стеклянной смальте с блестящей и мерцающей поверхностью, что делало изображение скорее оптическим феноменом, чем материально и зримо осязаемым предметом» [14, с. 28, 29].

Также как русские иконописцы умели «красками отделить два плана существования – потусторонний и здешний» [19, с. 47], показать и соединить «земное» и «небесное», так и мастера-стекольщики в разнообразной тематике витражей рассказали о донаторах, князьях и княгинях, малых и крупных феодалах, епископах, канониках, купцах и ремесленниках, что позволяет современным паломникам и посетителям видеть тех, кто до них приходил в соборы молиться; мастера изобразили жития Иисуса Христа, Девы Марии и святых, притчи, чудеса или символически выраженную жизнь людей и их Искупление [22, с. 18]. Князь Евгений Трубецкой в своей лекции о русской иконе «Умозрение в красках» (1915 г.) вспоминает о «замечательно верном» изречении Шопенгауера о том, «что к великим произведениям живописи нужно относиться, как к Высочайшим особам» [19, с. 22]. Автор, естественно, вспоминает об этом в связи с русской иконой. Но то же можно сказать и о витражах, которые со временем стали самостоятельным видом искусства (М.А. Врубель, А. Матисс и др.), а многие известные художники создавали витражи и эскизы витражей для соборов (напр., современные витражи в Нантском соборе Петра и Павла; эскизы витражей Марка Шагала для собора в Меце). Говоря о назначении и значении витражей, которые нужно уметь читать, следует отметить такую характерную черту: витражи в их идее составляют неразрывное целое с собором и подчинены его архитектурному замыслу.

В данном случае мы не будем говорить о символике цвета витражей. Замечено, что среди множества литературы о «символических соответствиях различных “царств” земного мира» [12, с. 58] нет трактата о символике цвета как такового. Е. Лазарев объясняет это тем, что в этих произведениях рассуждается и трактуется, как правило, о невысоких уровнях незримого мира: о душевной сфере мыслей и чувств. «Цвет же – это весть о мире духовном» [12, с. 58]. Эту мысль как нельзя лучше подтверждают работы кн. Е. Трубецкого о русской иконе, которые появились в период войны и в разгар революции (1915 – 1918 гг.) [19]. В данной статье мы обратим внимание на то, как М. Волошин, поэт-художник, в анализируемом стихотворении описывает витражи Руанского собора, которые, будучи неотъемлемой частью собора, являются драгоценными сами по себе и оказывают неизгладимое впечатление на всех, лицезреющих их. В данном стихотворении Волошин не рассказывает нам о втором этапе христианского посвящения, хотя это третье произведение цикла, но передает это неизгладимое впечатление от витражей: беспримерной интенсивности и глубины цвета в них и потрясающего воображение их ирреального свечения. «Вечерние стекла» помещено между вторым и четвертым стихотворениями, в которых непосредственно описывается крестный путь.

«Лиловые лучи» – это его (пути) начало: омовение. Далее будет рассказано о тех испытаниях и страданиях, которые должен пройти в своем молении верный, сопереживающий Христу. В стихотворении «Вечерние стекла» этот путь будет прослежен символически, поэтому композиционно оно предваряет описание последующих этапов. Волошин показывает прямое и переносное значение и назначение витражей: освещать и просвещать – просветлять. Время действия выбрано не случайно. Это вечер, когда естественные краски блекнут, внутри собора полумрак, его серые камни «лиловаты». Лиловый цвет отсылает нас ко второму стихотворению, в котором это цвет доминирует. Приглушенный свет храма (вспомним «темные храмы» А. Блока), границы света и тьмы (главного светлого нефа и боковых полутемных нефов) показаны в выражении «глубина готических пещер». Слово *темный* в первой строфе названо. Точнее, в первой строфе не присутствует семема ‘темный’ («1. Лишенный света, освещения, со слабым, скудным светом» [18, т. 4, с. 351]). Но данная семема (‘недостаточность или отсутствие света’) проявляется, актуализируется в словах *глубина* и *пещеры*, что подчеркивается самим словом *темный* – первым словом второй строфы, хотя вторая, третья и четвертая строфы уже посвящены непосредственно описанию и символике витражей. Таким образом, семема подготовила появление семемы. Не случайно и то, что начинается стихотворение с предложения *Гаснет день*, в котором предикат помещен на первое место и обозначает неопределенность, нецелостность названного процесса, отнесенность (продолжительность) его ко времени: постепенный, количественно длящийся, наблюдаемый переход и уход света: «переставать гореть, светить; тухнуть, затухать» [18, т. 1, с. 301]. Происходит дублирование семантики. Слово *пещера* заставляет также вспомнить о тайне и таинстве, сакральном убежище, укрытии, поскольку пещера является древнейшим символом [15, с. 311, 312].

Следует отдельно сказать об использовании Волошиным глагольных форм. Начиная стихотворение глаголом, Волошин задает тем самым тему движения света. Две первых строфы отличаются достаточно высокой «глагольностью» [24, с. 260]. В первой строфе настоящее время (*гаснет*) несовершенного вида чередуется с формой прошедшего совершенного (*поблекло*) и настоящего вторичного несовершенного (*отцветают*). Кроме названных конкретных глаголов во второй строке присутствует абстрактный грамматический глагол бытия (нулевая форма настоящего несовершенного: *дымный камень (#) лиловат и сер*). Категории времени и вида позволяют развернуть временную перспективу и показать игру и смену света и цвета (*поблекло* – уже, но не до конца: «1.|| Утрачивать яркость окраски, тускнеть [18, т. 1, с. 97]). Метафорический глагол *отцветают* связывает первую и вторую строфы стихотворения, поскольку фиксирует наше внимание уже непосредственно на витражах. Здесь появляются причастия совершенного вида, содержащие признаковое значение (характеристику витражей), но не отменяющие (не теряющие) также и семантику действия: на мгновение свет останавливается, фиксируется (*темным светом вытканые ткани*). Причастия *возникший* и *расцветший* характеризуют содержание витражей, рассказывающих о конкретных эпизодах жизни Христа (превращение воды в вино, распятие: роза и крест – символы Христа [23, с. 155]). В то же время в сочетании с окружающим контекстом причастия передают и свечение стекол: *рубин вина* и *алость роз*, а также утверждают вневременной характер происходящего: всегда, что найдет подтверждение в последующих строфах.

Поэт посетил Руан летом, как и Шартр, и день мог быть жарким, но вряд ли мощные стены собора, который мыслился еще и как защита, могли пропустить летний дневной жар внутрь. Скорее всего, камень мог быть *дымным* от света и тепла зажженных свечей, а может быть, от плавно кружащихся, витающих в пронизывающих стекла лучах мельчайших частичек пыли. Такими предстают в поэтическом описании пространство собора в первой строфе и время – присутствие лирического героя в храме: один вечер. Но есть также пространство и время витражей, которые, в свою очередь, являются частью пространства собора и повествуют нам о житиях Христа, Богородицы и святых, иначе сжимают время до момента жизни и рамок картины и заключают его в витраж, пространство же сжимают до размеров собора и витражей. Но и сам собор мыслился символом Вселенной и таким образом преодолевал зримые границы. И один вечер пребывания в храме превращается в *вечера*, как во времена. Множественное число выполняет смысловую функцию. В центральной тематической части стихотворения время и пространство сливаются. Так мы говорим о хронотопе как о «преимущественной материализации времени в пространстве» и «центре изобразительной конкретизации» [1, с. 185].

«Ставшее “носителем идеи”, пространство готического собора дематериализовано и “спиритуализовано”, оно бесконечно, но вместе с тем организовано, поддается ритмическому расчленению. <...> Пространство готического храма передает впечатление движения, оно не статично, но как бы находится в постоянном становлении и изменении. <...> Пространство средневекового мира представляет собой замкнутую систему со священными центрами и мирской периферией. <...> Переживание пространства окрашено религиозно–моральными тонами. Это пространство символично» [7, с. 81, 82]. Пространство в средние века понималось особым образом, собственно такого понятия еще не существовало, было понимание конкретного места, занимаемого определенным телом, и протяженность, «промежутки» [7, с. 82].

Передавая в стихотворении впечатления от посещения собора и восприятие пространства храма современным человеком (человеком 20 века), рассказывая о витражах как о самостоятельной ценности, поэт в то же время сохраняет единое, комплексное, нерасчлененное представление средневековых мастеров о пространстве, в котором все его части воспроизводили целое, отдельные детали собора были его «миниатюрной репликой», включались в нерасторжимое целое – мир готического собора, выражавшего, в свою очередь, «зрительную логику» космоса [7, с. 81].

Средневековые мастера пренебрегали окружающим их земным миром и пристально всматривались в мир потусторонний. «Творимый средневековыми художниками мир очень своеобразен и необычен на

взгляд современного человека. Художник как бы не знает, что мир трехмерен, обладает глубиной: на его картине пространство заменено плоскостью» [7, с. 8]. Время также протекало особенно: на картинах средневековых живописцев нередко «последовательные действия изображаются симультанно», иначе, в картине совмещаются несколько сцен, разделенных во времени [7, с. 8,9]. Сверхчувственный и земной миры изображались с одинаковой степенью отчетливости. Центром, вокруг которого располагался мир, изображаемый средневековыми мастерами, был Бог. Поскольку гораздо важнее то, что постигается духовными очами, постольку средневековая живопись исходит из утверждения недостоверности земного, человеческого созерцания. «Зритель в средневековой картине не представляет собой центра, из которого рассматривается реальность. Картина предполагает наличие не одной единственной, но нескольких или многих точек наблюдения» [7, с. 80]. Поэтому, как было замечено еще о. П. Флоренским, а затем Л.Ф. Жегиним, для средневековой картины характерны «развернутое» изображение, диспропорция, «обратная перспектива» [10, 21]. В картине возможно совмещение изображений двух или нескольких временных моментов живописного повествования. «Ансамбль в картине организован на основе соседства, а не по правилам единства. Пространство не членится и не измеряется восприятием индивида. В силу упомянутых особенностей оно не “втягивает” в себя зрителя, а “выталкивает” его из себя» [7, с. 80]. Но несмотря на эти особенности, нельзя сказать, что пространство «уничтожается». Оно изменяется. Исследователи отмечают, что в торжествующем плоскостном художественном мышлении связь между фигурами становится нематериальной, «основываясь на ритмической смене красок в живописи, освещенных и затемненных элементов в рельефах» [7, с. 80]. Было замечено, что этот изобразительный принцип находит аналогию в философии неоплатоников: «Пространство – не что иное, как ярчайший свет» (Прокл). В романском искусстве и тела и пространство в равной степени сведены к плоскости, но тем самым и реальный мир и художественное пространство понимаются как континуум. «Отказываясь от стремления передавать иллюзию пространства, художники добиваются того, что художественное пространство становится гомогенным в силу своих световых качеств» [7, с. 80, 81]. Сказанное касается живописи, но, думается, может быть отнесено и к витражам, – это та же картина, только ограниченная оконным проемом (и рамой), точнее, картина, заключенная в раму окна. Любопытно, что уже в 20 веке Р. Фальк в своих беседах об искусстве рекомендовал художникам, чтобы избежать смещения пространственных планов, смотреть на пейзаж так, «словно он весь запечатлен на плоскость оконного стекла» [20, с. 21]. На любой картине, сколько бы планов в ней ни было заключено, все построено на одной плоскости. «Даль также близка, как и близь. Близь на таком же расстоянии от нас, как и даль. Только цветовые отношения и изменения в пропорциях говорят нам о пространственных планах» [20, с. 21]. На плоскости витража также совмещаются несколько сцен, разделенных временем (например, западные витражи собора в Шартре (три окна 12 века) изображают корень Иисуса, житие Господа Иисуса от Благовещения до Вербного воскресения, Страсти и Воскресение) [22, с. 19]. Передачу цветовых отношений, ритмическую смену красок, освещенность и затемненность элементов, которых добивался художник на картине, «берет на себя» естественный свет. Скользящие по стенам и полу цветные тени витражей заполняют пространство храма и создают иллюзию движения и изменения этого пространства.

Итак, вернемся к стихотворению М. Волошина. Как уже было сказано, иллюзию движения света создает умелое использование поэтом глаголов и глагольных форм. Последний глагол, обозначающий конкретное действие *горит*, появляется лишь в четвертой строфе и употреблен автором в форме настоящего времени несовершенного вида. Это кульминация и торжество называемого действия. По той же схеме можно, конечно, восстановить и следующий за ним глагол: *В них (звучит) призыв далекого набата, ... глухой, торжественный орган*. Но поэт намеренно не конкретизирует действие, поскольку названный глагол *горит* свидетельствует о высшей степени проявления света («б. Сверкать ярким, ослепительным блеском (отражая свет)» [18, т. 1, с. 334]), то есть о свечении витражей. Поскольку же во второй, третьей и четвертой строфах речь идет о значении, содержании витражей, Волошин отказывается от глагола с конкретной семантикой. Вневременной характер происходящего (осуществляющегося) утверждают нулевые формы настоящего несовершенного «насквозь абстрактного грамматического глагола бытия» (есть, быть, существовать постоянно, всегда как само собой разумеющееся) [24, с. 260]. Отсутствие тире только подчеркивает это. В то же время употребление тире в третьей и пятой, заключительной, строфах намеренно акцентирует внимание на этой форме. Последняя строфа говорит нам о назначении, функции витражей. Для тех, кто идет непростым путем истины; кто алкает и ищет; «осиянн тоской» по красоте, совершенству ...; живет надеждой, «вечерние стекла» несут и дарят эту красоту, расцветающую и сверкающую в темноте «осенних вечеров», как весть пусть о «далеком», но непременно и неизбежном Спасении. Это данность, хотя противопоставление (скрытая борьба в тексте стихотворения) тьмы и света «поздних зорь» «далекой» (будущей) Осанны осуществляется сейчас, в настоящем, и еще не закончено, настоящее утверждает будущее, ибо и во тьме свет светит. Можно говорить о взаимопроникновении разных времен в стихотворении (события разворачиваются сразу в двух временных планах). Происходит расширение смысловых границ понятия (временные границы – до границ мироздания). Лексическая сема времени вырастает до категориальной. Именно о таком понимании времени пишет А. Гуревич: «“Отчуждение” времени от его конкретного содержания создало возможность осознать его в качестве чистой категориальной формы, длительности, не “отягощенной” материей» [7, с. 138]. Здесь стоит также вспомнить о тех моделях времени, которые были характерны для средневековья [7, с. 84–138; 13]. Например, наряду с земным, мирским временем существовало сакральное время, которое только и обладало истинной реальностью. С актом искупления, совершенного Христом, время обрело особую двойственность: царство божие уже существует, но вместе с тем время еще не завершилось и царство божие остается для людей целью, к достижению которой нужно стремиться. Кроме того, в христианском мироздании понятие времени отделено от понятия вечности. Вечность не измерима временны-

ми отрезками. Она является атрибутом Бога, время же сотворено, имеет начало и конец. Земное время соотнесено с вечностью, и в определенные решающие моменты возможны прорывы времени в вечность (а также вечности во время). Христианин стремится перейти из времени земной юдоли в обитель вечного блаженства избранников божьих. Христианское понимание времени придает значение и прошлому, так как новозаветная трагедия уже свершилась, и будущему, несущему воздаяние. Время становится векторным, линейным и необратимым, распрямляется, растягивается в линию. И поскольку время было отделено от вечности, «то при рассмотрении отрезков земной истории оно предстает перед человеком в виде линейной последовательности, – но та же земная история, взятая в целом, в рамках, образуемых сотворением мира и концом его, представляет собой заверченный цикл: человек и мир возвращаются к творцу, время возвращается в вечность» [7, с. 98–100].

Таким образом, представление о вечности в средневековье и у Волошина соответствует статической (очень популярной в средние века) и реляционной моделям времени, то есть в вечности прошлое и будущее сливаются в вечное настоящее, а время не вечно, оно сотворено; представление же о времени соответствует динамической (события не сосуществуют, а сменяют друг друга, мир движется – прошлого уже нет, а будущего еще нет, но есть настоящее) и реляционной моделям [13, с. 272].

Происходит совмещение и расширение значений с последующей символизацией в слове *Осанна*, что подтверждается написанием его с большой буквы. Это и эпизод из жизни Христа, запечатленный в витраже (въезд в Иерусалим, возгласы толпы, приветствующей и просящей), и будущее Спасение, торжествующее как воздаяние в настоящем и становящееся в будущем вечным настоящим (*Тем ... → вы...цветы, Осанна –* и конкретно поэту, и другим людям, и будущим поколениям).

Любопытно, что все три строфы, посвященные описанию и характеристике витражей, связаны между собой строфико-лексической (словоформа) анафорой. В начале второй строфы витражи называются (скрытое сравнение – метафора) тканями, *вытканными темным светом*, значит блестящими, такими, в которых чередуется темное и светлое; выпуклыми (куски стекла разного размера и по-разному освещены), поскольку они вытканы, и поэтому тоже блестящими. Не освещенные светлым светом (солнцем), то есть не проявленные, витражи воспринимаются иначе. Использование в сочетании двух слов с одним корнем усиливает образное представление об их фактуре. Наше сравнение витражей с выпуклыми тканями не касается плоскостности самих витражей (о чем было сказано ранее). В соборах сохранились витражи разных веков и, соответственно, разных техник исполнения: со временем в витражах большую роль стала играть роспись, они утрачивают специфическую для средневековья плоскостность, формы дробятся, мельчают [4, с. 124]. В том же Шартрском соборе сохранились витражи 12, 13 веков, но в то же время собор лишился восьми витражей, которыми в 18 веке пожертвовали каноники капитула (следуя вкусам времени, они презирали средневековье и стремились к комфортабельному освещению) [22, с. 18]. Таким образом, Волошин, естественно, видел эти столь поразившие его воображение окна. Поэт, будучи еще и замечательным художником, обладает абсолютным зрением; перефразируя Р. Фалька, можно утверждать, что создать что-либо можно, лишь изучив музыку природы: музыку света, цвета, пространства и т. д. Волошин и есть тот настоящий художник, который ничего не изображает, а творит [20, с. 19]. В этом легко убеждаешься, читая стихотворение «Вечерние стекла». По А. Блоку, глагол совпадает с линией [2] и таким образом передает пластику движения света, с одной стороны, с другой же, пластику формы: витражи, созданные из кусочков цветного стекла, вырезанного по контуру (чем не сотканые!) изображений и скрепленные свинцовыми полосками (например), меняются в зависимости от освещения. Активизация семы свечения/горения у данного ахроматического цветового наименования служит причиной возникновения ситуации оксюморона (*темным светом вытканные* ткани), хотя художник точен в передаче зрительных впечатлений. Эта визуальная характеристика цветных стекол дополняется их смысловой, духовной характеристикой: *Страстных душ венчальная фата*, где *страстных*, естественно, страдающих, сопереживающих Христу. По ассоциации вспоминаются строки из драмы А. Блока «Роза и Крест»: «Сердцу закон непреложный – Радость – Страданье одно!»... «Радость, о, Радость–Страданье, Боль неизведанных **ран**...» [3, с. 171]. В данном случае мы не касаемся христианского истолкования, богословской интерпретации данного утверждения. Это поэтическое понимание, художественная формулировка.

Третья строка второй строфы начинается с анафоры *В них*, на которую падает логическое ударение и которая делит строфу на две части. При этом вторая часть не является самостоятельной. И последняя строка, и четвертая строфа – это одно предложение, насыщенное однородными членами: *рубин вина, алошь роз, хризолит, янтарь, аметист, сапфир*, которые образно называют характерные цвета витражей. Имя существительное является первым по значению в создании поэтических образов. Преобладание предметов в поэтических образах связано с тем, что эта категория слов обладает наибольшей информативностью. Исследуя «философию грамматики», еще О. Есперсен пришел к выводу, что с точки зрения логики «объем существительных меньше, а содержание больше, чем у прилагательных» [9, с. 82]. Имя прилагательное обозначает и выделяет пусть характерное, но лишь одно свойство, одно простое качество. Существительное же включает целый ряд свойств. Поэтому оно более информативно и обладает большей многозначностью, что открывает и большие возможности для метафоризма. Замечено поэтом, что без предмета вообще не может существовать метафорическая конструкция, хотя и другие части речи формально становятся метафорой [8, с. 90, 91]. М. Волошин активно использует эти «зримые знаки поэтического образа» [8, с. 90], которые позволяют ему передать представление о цвете, свете, свечении, о форме витражей, являющихся сверкающими гранями драгоценных «архитектурных кристаллов готических соборов». Поэт намеренно использует названия драгоценных камней. Данные слова обладают способностью одновременно воспроизве-

сти игру света и цвет как самостоятельные цветообозначения, что значительно расширяет изобразительные возможности поэтической речи. Возникает представление не только об основном цвете, но и об оттенках: *хризолит* – «минерал, прозрачная разновидность которого, имеющая зеленый цвет с золотистым оттенком, употребляется в ювелирном деле [18, т.4, с. 625]. Контекстное окружение только подчеркивает это: *осенний* – нежный, уходящий, ускользящий, неяркий, прозрачный (чистый, пропускающий свет). Густота, насыщенность янтарного золота также дублируется контекстом: *мед полудней*. Кроме того, поэт заставляет вспомнить и о символике библейских камней: аметист означает гуманность, набожность, смирение; хризолит можно назвать камнем спокойствия (как все зеленые камни), камнем, дарующим способность предвидения; янтарь защищает от злых чар; сапфир – камень верности, целомудрия и скромности, считается наиболее «духовным» из всех камней, своей голубишной обозначает небесное блаженство (в Библии Небесный трон сделан из сапфиров), является символом твердой веры [23, с. 438, 439]. Полнота ощущения мира приводит к тому, что с помощью слова поэт передает остающееся за пределами, вне возможностей живописи (*все воспринять и снова воплотить* – вот программа, творческий девиз Волошина, который всегда говорил о себе, что он и поэт, и художник, подчеркивая тем самым это редчайшее слияние, необычайную монолитность двух видов искусств в своем творчестве). Взаимное проникновение и даже слияние красок, звуков, запахов и даже вкусовых образов, физического и духовного, материального и идеального позволяют Волошину передать красоту и гармонию окружающего мира, его единство и целостность. Эту сквозную в его творчестве тему Волошин воплощает, разрешает с помощью явления синестетизма, столь характерного для его художественной манеры (*хризолит осенний и пьянящий, янтарь – мед полудней, аметист – молитвенный алтарь, испуганный и зрящий сапфир*).

В четвертой строфе эмоциональное впечатление усиливается, поскольку все строки этой строфы связаны повтором (анафорой) слов *В них*, на которые падает логическое ударение. Все **в них** – в вечерних витражах: и океан, и музыка красок, и далекий призыв, и неизбежность, неотвратимость происходящего (*распятая стоцветная душа*). Слово *стоцветная* включает в себя множество значений, его можно прочитать и как: богатая, прекрасная, драгоценная (сто – значит много) и т. д. Похожий образ «самоцветная кровь» [11]. В ней Клюев говорит о понимании народом Красоты, о Вере и Тайне, о «глубочайших цветовых ощущениях, претворении воздушных сфер при звуке в плод», о «неодолимой силе колыбельной песни», и о том «меде внутреннем, вкусив которого просветляешься» [11, с. 18]. Эта статья – отклик на кампанию вскрытия мощей русских подвижников и святителей, развернувшуюся в то время. Н. Клюев в статье обращает внимание (чтобы воинствующим атеистам было проще и понятнее) на эстетическую ценность почитания мощей [11, с. 16]. Самоцветная кровь – это кровь жар-птицы (Птица – Красота – родная дочь древней Тайны), «которая трепещет и бьется смертно под стальным глазом пулемета» [11, с. 18]. Обливающаяся «самоцветной кровью» жар-птица – поруганная народная красота, пронесенная через все испытания и до поры до времени скрытая в сердце народном, которое также сокрыто под «Покрывалом Глубины», сшитым «Скорбящей Матерью» [11, с. 18].

Итак, мы проследили как поэты видят мир, убедились, что «краски зрения» (А. Белый) поэтов – это изобразительность слова: метафора, эпитет и др., явление синестезии, позволяющее рассказать о многообразии окружающей жизни. Такова поэзия, такова сущность произведений М. Волошина, и в особенности такова природа его творчества о воспринимаемом им мире.

Источники и литература

1. Бахтин М. М. Эпос и роман. – СПб., 2000. – 304 с.
2. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах. – М.-Л., 1962. – Т. 5. – С. 19 – 24.
3. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах. – М.-Л., 1962. – Т. 4.
4. Большая Советская Энциклопедия. (В 30-ти томах). – М., 1971. – Т. 5.
5. Большая Советская Энциклопедия. (В 30-ти томах). – М., 1972. – Т. 7.
6. Волошин Максимилиан. Стихотворения. – Л., 1977.
7. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., 1972.
8. Дрыжакова Е. В волшебном мире поэзии. – М., 1978.
9. Есперсен О. Философия грамматики. – М., 1958.
10. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. – М., 1970.
11. Клюев Н. Самоцветная кровь // Наука и религия, 1992. – № 1. – С. 16–18.
12. Лазарев Е. Отблески духовных радуг // Наука и религия. – 1994. – № 3. – С. 58 – 59.
13. Лепяхин В. Иконопись и живопись, вечность и время в «Рождественской звезде» Б. Пастернака // Slavistische mitteilungen. Материалы и сообщения по славяноведению section historiae letterarum XIX supplementum: Boris Pasternak. – Szeged, 1998. – С. 255 – 278.
14. Малая история искусств. – М., 1975.
15. Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2-х томах). – М., 1982. – Т. 2.
16. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – М., 1980.
17. Поцепня Д.М. Образ мира в слове писателя. – СПб., 1997.
18. Словарь современного русского языка: В 4-х томах. – М., 1981–1984.
19. Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. – М., 1991.
20. Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. – М., 1981.
21. Флоренский П. А. Обратная перспектива // Собр. соч. в 4-х томах. – М., 1990. – Т. 2. – С. 41 – 106.
22. Шартрский собор. – Блуа, 2000.

23. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М., Харьков, 2003.
 24. Якобсон Р. Стихотворные прорицания Александра Блока // Работы по поэтике: Переводы. – М., 1987. – С. 254 – 271.

Столярова Н.Н. **ЖИЗНЕННЫЙ МИР АЛТАЙСКИХ НЕМЦЕВ И ИСТОРИЯ КОЛЫВАНО– ВОСКРЕСЕНСКОЙ ГУБЕРНИИ**

Гуссерль представляет мир жизни в качестве “вселенной того, что может быть в принципе воспринято интуицией”. «Мир жизни – это сфера непосредственных самоочевидностей. [Гуссерль 1990: 93].

Речевые действия оказываются главнейшим средством создания длящихся условий совместного существования людей и создания коммуникативной истории. Коммуникативная история передает особенности процесса коммуникации алтайских немцев и начинает организовывать их жизненный мир, в соответствии с принципами организации дискурса Алтая. Коммуникативная история алтайских немцев может быть представлена в её устном и письменном вариантах (Oral History and Written History). В устной коммуникации исторический дрейф немецкого народа предстает в качестве секвенции форм речи и, следовательно, способов организации в устной истории пространственно–временного континуума культуры. В процессе коммуникации алтайских немцев создается особый тип рассуждения (дискурс), который позволяет соответствовать синхронному этапу развития этого дрейфа и, соответственно, оставаться алтайским немцам в контексте их истории, в её устном варианте.

З. Егер трактует немецкий дискурс как «поток знаний или социальных запасов знаний через время», который определяет индивидуальные и коллективные действия и формы (образы = Gestalten) [Jäger 1999: 3]. Под потоком понимаются целенаправленные, повторяющиеся программируемые последовательности обменов и взаимодействий между физическими разъединенными позициями в экономических, политических и символических структурах общества. Под дискурсом алтайских немцев понимается совокупность дискурсивных процессов, где происходит сочетание разных секвенций.

Структура дискурса алтайских немцев является способом создания устной истории (Oral History). Эта устная история обеспечивает совместное существование разных этносов в пространстве и одного этноса во времени. Длящимися условиями этого существования являются речевые действия, которые в данной истории выступают в качестве экспликации мыслительных действий по воспроизведению немецкого дискурса на территории Алтая. Совокупность дискурсивных процессов, характеризующая экзистенциальные связи, определяет специфику их жизненного мира. В отдалении от генетической родины коммуникативная история алтайских немцев формируется и повторяет свои генетические основы не только в своем устном варианте – речевых действиях (Oral History), но и в письменном – немецкий публицистический текст (Written History).

По именному указу императрицы Екатерины II от 1 мая 1779 года в составе Тобольской губернии была образована Колыванская область, в которую были выделены территории, ранее подведомственные Канцелярии Колывано–Воскресенского горного начальства. Правителем области и начальником заводов стал генерал–майор артиллерии Б.И. Меллер. Ему было поручено «...помянутую область, сообразно количеству жителей разделить на четыре уезда». Выбор населенных пунктов, которые должны были превратиться в уездные города Колыванской области, также был поручен ему.

Известно, что в основе губернской реформы Екатерины II в Сибири, была идея разделения ее территории на «внутренние» и «пограничные» губернии. В своем наказе Иркутскому и Колыванскому генерал–губернатору И.В. Якоби, а также Пермскому и Тобольскому генерал–губернатору Е.П. Кашкину она предписала размежевать границы Колыванского и Тобольского наместничеств так, чтобы Колыванская губерния оставалась пограничной, т. е. отделяющей Россию от других территорий, иных государств, соединяющей Россию с Азиатским миром. Руководствуясь прагматистским методом мышления, Екатерина II моделировала совершенный Российский Мир в соответствии с принципами совершенства мира – необходимым принципом рационально–религиозного единства вещей. Поэтому особое значение имело наименование нового административного сегмента.

Наименование Колывано–Воскресенской губернии, обусловлено её бытием как вещи, предмета, явления. Как утверждают Арно А. и Николь П., бытие, или модус вещи – это то, что позволяет вещь, предмет, явление поименовать как составляющую мира [Арно А. 1991, с. 40].

Мы исследуем реальный модус бытия Колывано–Воскресенской губернии, т. е. способ бытия Колывано–Воскресенской губернии, вербализованный в “Рапорте Эйфельта о результате осмотра Змеевского рудника и Колыванского завода” [Рапорт Эйфельта 1750]. Этот документ был составлен в 1750 году. Время создания документа 18 января 1749 год – 26 декабря 1750 год.

Рассматривая реальный модус бытия Колывано–Воскресенской губернии, мы изучаем основные принципы мыслительного процесса, характерные для Колывано–Воскресенской губернии XVIII века. Согласно Аристотелю, основные законы мыслительной деятельности можно отождествить с модусами бытия мыслящего человека и определить их как законы тождества, противоречия и достаточного основания. В связи с рассмотрением реального модуса нужно обратить внимание на закон достаточного основания. При его формировании, согласно Попову П. С., необходимо учитывать или фиксировать исходные принципы для правильно рассуждающей мысли; б) четко отличать исходные предпосылки для возникновения предметов и исходные начала для познания вещей [Попов П. 1974, с. 43]. Отсюда, исследуя языковое проявление закона