

11. Бабушкин А. П. Концепты разных типов в лексике и фразеологии и методика их выявления / А. П. Бабушкин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. – Воронеж, 2001. – С. 52-58.
12. Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты : автореф. дис. / Г. Г. Слышкин. – Волгоград, 2004. – 39 с.
13. Стернин И. А. Методика исследования структуры концепта / И. А. Стернин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. – Воронеж, 2001. – С. 58-65.
14. Симанская Е. Э. Определение слов-номинантов, объективирующих концепт *человек* в крымскотатарском языке / Е. Э. Симанская // Культура народов Причерноморья. – 2010. – № 194. – С. 156-158.

Таймазова Л.Л.

УДК 82/821.161.1.0

ФЛОРИСТИЧЕСКИЕ ЛИНИИ В ЛИТЕРАТУРНЫХ ПОРТРЕТАХ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. ВОЛОШИНА)

Процессы, происходившие в культуре России конца XIX – начала XX века, обусловили тот факт, что жанр литературного портрета (как и многие другие литературные формы) в этот период претерпевают серьезные изменения как в своем объеме, то есть количественном (протяженность в тексте) и качественном (полнота охвата признаков) отношении, так и в характере включения его в текст. Как отмечают исследователи, в частности В.А. Кухаренко, в XX веке наблюдается несомненная тенденция к сокращению портретного описания, к большему использованию портретного вкрапления: вместо развернутой и подробной характеристики внешности, столь свойственной прозе XIX века, используются портретные штрихи [2]. Художественное воплощение органического целого в жанре литературного портрета зависит от того, насколько автор, создатель портрета, связывает воедино части этого целого (внешний облик, характер, биография, творческая деятельность, окружение и т. д.), насколько он ощущает их как неотъемлемые элементы нерасторжимого единства. Характерная для рубежа веков тенденция к взаимодействию изобразительных возможностей разных искусств также находит выражение в создании литературного портрета. Многие талантливые поэты, писатели и художники начала XX века творили одновременно в области литературы и живописи, а их произведения являлись ярким примером взаимодействия искусств. К ним несомненно следует отнести и Максимилиана Волошина.

«Лики творчества» – целая серия ярких статей о произведениях искусства и литературы и их создателях, с которыми Волошину приходилось встречаться, – занимают важное место среди его воспоминаний. В них опыт жизни и творчества поэтов и художников, близких и далеких автору, решительно переосмыслен, прочувствован заново, воссоздан в подробностях, поражающих цепкостью памяти, свободой фантазии, легкостью и остротой авторского штриха. Среди арсенала волошинских выразительно-образительных средств создания литературного портрета выделяются флористические детали, которые специально не акцентируются автором. Тем не менее, включенные в ряд других элементов, они характеризуют и портретируемого и художническую зоркость М. Волошина.

В рамках данной статьи мы остановимся лишь на выявлении этих флористических деталей как составляющих доминанту в образах портретируемых.

Статья «Анри де Рень» начинается с описания внешности поэта: «В настоящее время ему сорок пять лет. Он в полном расцвете своего творчества. На вид он моложе своих лет. Есть что-то усталое и юношеское в его высокой и худощавой фигуре. Его матово-бледное лицо, продолговато-овальное, с высоким, рано обнажившимся лбом, висячим тонким усом и сильным подбородком, по-девически краснеет при сильном впечатлении. У него бледные голубовато-серые глаза. <...> Во всех его движениях, в костюме, в фигуре есть грустная элегантность цветка, отяжелевшего в расцвете и склонившегося на вялом стебле» [1, с. 54]. Далее Волошин образно сравнивает манеру письма Анри де Рень «с текучей водой, на поверхности которой ярко отражаются облака, деревья и синее небо, между тем как из глубины сквозят камни и травы, растущие на дне, и глаз воспринимает и образ внешнего мира, и образ мира внутреннего одновременно и в то же время не смешивает их никогда в одно зрительное впечатление» [1, с. 68].

Знаковость цветка объединила восприятие Волошиным личности де Рень и его поэзии: *элегантный цветок на вялом стебле, текучая вода* – образы, символизирующие мимолетность времени, и *облака, деревья, травы* – вечность бытия.

Следующая флористическая единица в характеристике творчества известного французского поэта, драматурга, эссеиста, крупнейшего религиозного писателя XX века – Поля Клоделя имеет всепроникающий характер: «Свою ветвистую и широкошумную мысль он замыкает здесь строгой и сложной формулой Пиндаровой лирики, которая, подходя внутренне к полнозвучному складу его ума, получает в руках его новую, необычайно жизненную, сосредоточенную и сдержанную силу» [1, с. 71]. На довольно большом пространстве текста (имеется в виду вся статья – Л.Т.) фраза «*ветвистая и широкошумная мысль*» является ключевой. Далее же мы понимаем эту сдержанно-лаконичную, но чрезвычайно глубокую метафору Волошина, потому что, как потом оказывается, Поль Клодель смысл человека в мире понимает через образ

дерева: «Разве человек не дерево, которое ходит? Он также подымает голову и ветви свои распростирает в небе, и корни свои внедряет в землю» [1, с. 82].

Существенно обратить внимание и на слияние портрета с описанием окружающей обстановки. Если в XIX в. описанию человека посвящался целый фрагмент текста, подробно перечисляющий различные детали внешности портретируемого, то в XX в. из портрета выбираются только существенные для изложения детали и прочно соединяются с повествованием. Так, знакомство с И. Анненским у Волошина произошло в кабинете поэта. Лик хозяина кабинета удивительно гармонировал с «ликом» самого кабинета, густо увешанного фотографиями, литографиями, дагерротипами, заставленного шкапами с книгами, «старомодными, уютными, но неудобными креслами, вынуждавшими сидеть прямо. Прямызна его головы и его плечей поражала. <...> Голова, вставленная между двумя подпиравшими щеки старомодными воротничками, перетянутыми широким черным пластроном, не двигалась и не поворачивалась. Нос стоял тоже как-то особенно прямо. <...> Молодые глаза, висячие усы над пухлыми слегка выдвинутыми губами, прямые по-английски волосы надо лбом и весь барственный тон речи, под шутливостью и парадоксальностью которой чувствовалась авторитетность, не противоречили этому впечатлению», «он был филолог, потому что любил произрастания человеческого слова...» [1, с. 522]. Для определения тональности творческой жизни героя М. Волошин находит так называемое слово-раздражитель, которое явится стержневым в разговоре о творчестве писателя. Здесь это флористическая единица *произрастания*, выступающая как контраст между общим впечатлением окаменелой, застывшей внешности поэта и гибкой подвижностью его идей.

Флористические штрихи рассредоточиваются у Волошина по всему тексту, мы не успеваем воспринять их как статичные элементы, они «вживляются» в повествование и создают гармоничную картину внешности портретируемого. В портрете, посвященном Сергею Городецкому («“Ярь”. Стихотворения Сергея Городецкого»), можно четко выделить эти особенности. Образ поэта-современника почти статичен: отражено мгновение, когда Волошин фиксирует фигуру своего собеседника. Записывая возникшие впечатления и ассоциации, делая определенные выводы, как и другие художники Серебряного века, он находит в произведениях мировой культуры образы и образцы для сравнения, перемежая «художественность», «живописность» с флористическими ассоциациями. Волошину удается добиться создания красочного полотна, где на насыщенном сочными тонами фоне («Ярь – это все, что ярко: ярость гнева, зеленая краска – ярь-медянка, ярый хмель, ярь – всходы весеннего сева, ярь – зеленый цвет») художник вырисовывает основную фигуру – молодого фавна: «Это было ясно при первом взгляде на его худощавую и гибкую фигуру древнего юноши, на его широкую грудную кость, на его лесное лицо с пробивающимися усами и детски ясные, лукавые глаза. Волнистые и спутанные волосы падали теми характерными беспорядочными прядями, стиль которых хорошо передают античные изображения пленных варваров» [1, с. 464].

Сергей Городецкий благодаря своим стихам ассоциируется у Волошина именно с этим образом: «Когда я фавном молодым Носил дриад в пустые гнезда...» [1, с. 464]. Ассоциативный ряд: *гибкий – волнистые, спутанные волосы – беспорядочные пряди – лесное лицо с пробивающимися усами* – и есть опосредованная флористическая деталь, причем ядром этой ассоциации, на наш взгляд, является «лесное лицо».

Еще один флористический образ находим в портрете «Алексей Ремизов. “Посолонь”». Рассматривая книгу народных мифов и детских сказок, Волошин связывает ее с самим автором, Ремизовым, на наружность которого время уже наложило свой отпечаток («стихийный дух, сказочное существо»). Даже такая незамысловатая деталь одежды, как дырявый вязаный платок, ассоциирующийся со старушкой-сказительницей, говорит, по мнению Волошина, о сказочном таланте Ремизова: «Он по самые уши закутан в дырявом вязаном платке. Маленькая сутуловатая фигура, бледное лицо, выставленное из старого коричневого платка, круглые близорукие глаза, темные, точно дырки, брови вразлет и маленькая складка, мучительно дрожащая над левою бровью, острая бородка по-мефистофельски, заканчивающая это круглое грустное лицо, огромный трагический лоб и волосы, подымающиеся дыбом с затылка, – все это парадоксальное сочетание линий придает его лицу нечто мучительное и притягательное, от чего нельзя избавиться, как от загадки, которую необходимо разрешить» [1, с. 509]. И вот уже главная ценность творчества Ремизова, по мнению Волошина, – книга «Посолонь», характеризуется через флористическую ассоциацию, которая реализуется в яркой картинке природы: «О таких цветах, распускающихся в столетие раз, память хранит воспоминание более священные, чем о книгах, которые всегда можно перечесть снова. <...> В “Посолонь” целыми пригоршнями кинуты эти животворящие семена слова, и они встанут буйными степными травами и цветами, пряными, терпкими, смолистыми... Язык этой книги как весенняя степь, когда благоухание, птичий гомон и пение ручейков сливаются в один многочисленный оркестр» [1, с. 508-509].

Цветочная тематика прочно ассоциируется с внешним видом человека, при этом важно подчеркнуть, что цветы никогда не нагружаются отрицательной коннотацией. Кроме того, испокон века поэты уподобляли цветам женскую красоту. Спектр флористических иносказаний, соединивший красоту, свежесть, обилие жизненных сил, восторженно передано Волошиным при описании танцующей Айседоры Дункан. Флористические вкрапления вырастают до философских символов тайн мироздания – жизнь, смерть, вечность, любовь, смысл и предназначение человека: «Она выходит стройная, высокая, с перегнутой головой, как стручковый плод какого-то растения, склоненный от своей тяжести. <...> Она не

летит “как пух из уст Эола”, она клонится и гнется под ударами музыки, как гибкая травка, клонимая ветром. Бледно-зеленая седая ткань ее одежды на фоне темного ковра делает ее легкой тенью. <...> Она вся как ручей, плавно текущий по бархатному лугу, в ней есть трогательность светло-зеленых весенних прутьев плакучей ивы, ее руки мерно качаются над головой, как ветви деревьев в глубине лазури, клонимые летним ветром. Ее пальцы зацветают на концах рук, как стрелчатые завязи белых лилий, как на статуе Бернини пальцы Дафны, вспыхнувшие веточками лавра. Ее танец – танец цветка, который кружится в объятиях ветра и не может оторваться от тонкого стебля; это весенний танец мерцающих жучков; это лепесток розы, уносимый вихрем музыки. <...> Музыка становится лучистой и льется жидкими потоками молний от каждого ее жеста, музыка зацветает вокруг нее розами, которые сами возникают в воздухе, музыка обнимает ее, целует ее, падает золотым дождем, плывет белым лебедем и светится мистическим нимбом вокруг ее головы. <...> Только что она танцевала ночью, и звезды рождались от каждого ее движения, и они вились вокруг месяца, как светлое лунное облачко, и вот уже солнце охватило ее неподвижным янтарным зноем; и вот он дрогнул, и поплыли в воздухе ало-золотистые круги, зеленые волокна, и вот хлынули целые водопады заревого огня, и зашевелились тысячи пальмовых веток. Ночь. Огненные слезы музыки медленно одна за другой падают ей на сердце. <...> Тихо... Широкая молния исполосовала, разорвала, сдернула звездный покров неба, и небо рухнуло и пролилось лепестками белых роз. Эвоэ! Весь мир бьется и кружится в вакханалии цветов. Она оторвалась от земли и бежит по воздуху, как маленькое дитя... Она радостно бросает пальцы в пространство, и из них сыплются тысячи маленьких звездчатых цветочков» [1, с. 393-394].

Приведенная цитата несколько пространна. Однако это сделано с целью акцентировать внимание на цветовую палитру портрета героини, в которой доминирует зеленый цвет. Объяснение этому, вероятно следует искать в специфике колористического восприятия человеком окружающего мира. В эстетической шкале цветовых предпочтений различных эпох и культур зеленый цвет ассоциируется прежде всего с растительностью, природой, символизирующих жизнь, рост, гармонию. Так, в Древнем Египте зеленый цвет – цвет начала Времени и Мироздания, символ рождения (материального и духовного), таинства посвящения; это цвет Осириса, бога-злака, умирающего и воскрешающегося каждый год. В Древней Греции зелёный цвет посвящён Дионису как богу деревьев, связанному с ростом и животворящими силами природы. В Древнем Риме преобладание в женской одежде зеленых оттенков подчеркивало исключительно женское начало, в то время как в мужской одежде – это признак изнеженности, женственности. В традиционной культуре Японии зеленый цвет – в числе самых любимых. Символика его целиком положительна. Такие изысканные оттенки зеленого, как «виноградный» или «зеленый лист вперемешку с опавшим листом», ценится особо, как, впрочем, и сочетание белого и зеленого цветов. В христианской культуре средних веков главное символическое значение зеленого – это земля, точнее, поверхность земли, покрытая растениями. Зеленый цвет в изображениях Иисуса Христа и святых символизирует их земной путь. В культуре ислама зеленый цвет еще более почитаем и любим. С этим цветом ассоциируются все блага, которые исходят от растений: пища, тень, прохлада, красота. Мусульманский рай изображается в священных книгах и фольклоре как царство зеленого цвета.

Учитывая знание М. Волошиным эстетической программы культур различных эпох, думается, использование этого цвета не случайно.

Представления Волошина о личности, об окружающем мире, цельность развиваемой им художественной идеи формируют единство используемых автором словесных средств. Обратившись к рассмотрению флористических деталей как составляющих компонентов создания портретов, отметим, что они прежде всего сближают язык прозы с языком поэзии, кроме этого растительная образность отражает сложную систему духовно-нравственных и морально-этических измерений картины мира человека, а для Волошина его внутреннюю духовную жизнь, ощущения, систему ценностей, философию.

Источники и литература:

1. Волошин М. Лики творчества / М. Волошин. – Л. : Наука (Ленинградское отделение), 1988. – 848 с.
2. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – Л. : Просвещение, 1979. – 327 с.