

**СЕМАНТИКО–СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ КОЛОРАТИВНЫХ НАИМЕНОВАНИЙ В
ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ К. БАЛЬМОНТА (НА МАТЕРИАЛЕ КНИГИ СТИХОТВОРЕНИЙ «Будем как солнце»)**

этическое пространство цикла, и на этом фоне вспыхивают, играют и переливаются красные, алые, пурпурные, огненные мазки; редкие зеленые, изумрудные, голубые и синие блики своим холодным огнем оттеняют насыщенное золото и заставляют его гореть еще ярче. Этот мир гармонии и света, дарующий тепло и жизнь, преображающий человека («Бессмертное влияние Немеркнувшего дня! Яви свое сияние, Пересоздай меня!» /«Рассвет»/ [2, с. 207]), не могут «затопить» лиловые, «фиолетовые, аспидно-синие» миры Хаоса. В «блистающем мире» Бальмонта им нет места. В то же время одиночные ахроматические цветонаименования (**аспидно-синий** и **белый**) тревожными пульсирующими точками приковывают наше внимание и напоминают о присутствии тьмы и сумрака (как «и во тьме свет светит», так и тьма кроется в сиянии дня). За аспидно-синим и глубоким фиолетовым пределом, который «еще могут различать духовные очи человека», «чернота – но лишь для наших несовершенных чувств» [11, с. 58]. «Белый свет» смерти, венчающий цикл «Гимн огню», свидетельствует о переходе к иным мирам, – «... человек боится Смерти, но и любит ее. ... Любит, потому что понимает: Любовь и Жизнь – преходящи, а Смерть – вечна» (Л. Веденькина // Наука и религия, 1994. – № 1). Хотя бывает и белое пламя, «белый свет» («не-цвет») говорит нам о метафизической, сверхчувственной природе (духовной, освобождающей сущности, ипостаси?) огненной стихии: момент смерти – момент **просветления**, переход в невидимые миры (у Бальмонта в сияющие миры, миры света и Солнца).

Таким образом, цвет играет весьма важную роль в авторском восприятии, осмыслении и отражении жизни, поскольку «цвет – это весть о мире духовном» [11, с. 58].

Источники и литература

1. Астрология. – С–Пб., 1992. – 208 с.
2. Бальмонт К.Д. Стихотворения. – Л., 1969. – 710 с.
3. Бальмонт К.Д. Стихотворения. Переводы. Статьи. – М., 1980. – 742 с.
4. Блок А.А. Собрание сочинений в восьми томах. – М.–Л., 1962.
5. Волошин М.А. (А) Избранное. Стихотворения. Воспоминания. Переписка. – Минск, 1993. – 479 с.; Максимилиан Волошин.(Б) Стихотворения. – Л., 1977. – 462 с.
6. Даль В.И. Словарь живого великорусского языка: В 4–х т. – М., 1955.
7. Дрыжакова Е. В волшебном мире поэзии. – М., 1978. – 205 с.
8. Знаки судьбы. 000 «Фирма «Издательство АСТ», 1999. – 192 с.
9. Куприн А.И. Собрание сочинений в пяти томах. – М., 1982. – Т. 5.
10. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М., 1988. – 192 с.
11. Лазарев Е. Отблески духовных радуг // Наука и религия. – 1994. – № 3. – С. 58–61.
12. Лазарев У. Мистический венок года. Фиалка // Наука и религия. – 1992. – №3. – С. 59.
13. Миллер–Будницкая Р.З. Символика цвета и синестетизм в поэзии на основе лирики А. Блока // Известия Крымского педагогического института им. М.В. Фрунзе. – Симферополь, 1930. – Т. 3. – С. 79 (133) – 144 (198).
14. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2–х т. – М., 1982.
15. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – М., 1980. – 311 с.
16. Мюллер В.К. Англо–русский словарь. – М., 1969. – 912 с.
17. Ничик Н.Н. Цветовая палитра в поэтической речи В.В. Маяковского (на материале ранних поэм) // Принципы и методы функционально–семантического описания языка: итоги, направления, перспективы. – Москва–Симферополь, 1997. – С. 201–203.
18. Ничик Н.Н. Художественные возможности поэтического слова М. Волошина // Научные и методические основы филологического образования в условиях многоязычия. Сборник научных трудов кафедры общей филологии Крымского гос. индустриально–пед. ин–та. – К., 1999. – С. 50–56.
19. Ригведа. Мандалы 1–4. – М., 1989. – 767 с.
20. Словарь русского языка: В 4–х т. – М., 1981–1984.
21. Степанов Ю.С. Семантика «цветного сонета» Артюра Рембо // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1984. – Т. 43. – № 4. – С. 341–347.
22. Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. – М., 1981. – 255 с.
23. Цыганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка. – К., 1989. – 511 с.
24. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М.; Харьков, 2003. – 591 с.
25. Эткинд Е. Разговор о стихах. – М., 1970. – 239 с.

Таймазова Л.Л.

ЭЛЕМЕНТЫ ЖИВОПИСИ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОРТРЕТИКЕ М. ВОЛОШИНА

Создание литературного портрета – это всегда акт творчества, происходящий нередко скрыто в памяти писателя, но это всегда увлеченное и пристрастное повествование человека, автора, творца портрета о другом человеке, избранном в качестве объекта, проникнутое единым пониманием образной характеристики; это всегда отбор, объединение и компоновка художником разрозненных мозаичных наблюдений и впечатлений в органическое целое.

В 1914 году в свет выходит книга под заглавием «Лики творчества», где М. Волошин предстает перед нами как критик. Пронзительный лиризм, глубокое поэтическое проникновение в жизнь и в образы искус-

ства – характерные черты этой книги.

Какой смысл в названии «Лики творчества»? В некоторых работах Волошина много размышлений о лице, маске, лике: «Художник, пишущий портрет, только тогда сможет воссоздать *лицо* человека, когда разберет и передаст всю совокупность внешних и внутренних знаков, оставленных на нем стилетом времени. Такой портрет становится *историческим*» [1, с. 312].

«Философия» этих знаков искренне интересовала в первом десятилетии XX века русскую интеллигенцию, близкую к символизму.

Согласно философскому учению, понятие личности относится к числу сложнейших в человекознании. В русском языке издавна употребляется термин «лик» для характеристики изображения лица на иконе. В европейских языках слово «личность» восходит к латинскому понятию «персона», что означало маску актера в театре, социальную роль человека как некоего целостного существа. Нужно отметить, что в восточных языках (к примеру, китайском, японском) понятие личности связывается не только и не столько с лицом человека, но и со всем телом. В европейской традиции лицо рассматривается в оппозиции с телом, так как лицо символизирует душу человека, а для, например, китайского мышления характерно понятие «жизненность», куда входят и телесные, и духовные качества индивида.

Интересно отметить, что латинский термин «homo» восходит к понятию «гумуса» (почвы, праха), из которого произведен человек, а в европейских языках «man» производится от «manus» (рука). В русском языке слово «человек» имеет корень «чело», то есть лоб, верхняя часть человеческого лица, приближающая его к Творцу. Следовательно, этимологически личностные характеристики человека несут разную смысловую нагрузку в зависимости от той или иной культуры и цивилизации.

Однако как в восточном, так и в западном мышлении сохранение своего «лица», то есть личности – это категорический императив человеческого достоинства, без чего наша цивилизация потеряла бы право называться человеческой.

Вот что вкладывает в понятие «лик, лицо» М. Волошин: «Лицо не может встать из глубины духа, пока оно не обладает средствами самозащиты, но оно по желанию не может себя закрыть в минуту сокровенного волнения, не проявить себя в минуту глубокого личного переживания, наружно быть как все. Только то лицо – действительно лицо, которое может одним внутренним движением воли себя закрыть и себя выявить. Способности говорить правду лицом и скрывать ее развиваются одновременно...» [2, с. 403].

«Лики творчества» – это целая серия ярких статей о произведениях искусства и литературы и их создателях, с которыми Волошину приходилось встречаться. Постигая мир другого художника, критик одновременно стремился представить читателю и самого себя. Тем самым автор является не только звеном, организующим повествование, но и в какой-то мере одним из действующих лиц статьи.

В центре внимания Волошина–портретиста – живая индивидуальность, и он находит неограниченные возможности для проникновения в самую глубину психологии изображаемого им человека. Здесь срабатывает одна из удивительных особенностей Волошина – его «зеркальность», которая не только «отражает» zapomнившиеся лики, но и помогает познать их. Главное здесь всегда в том, чтобы, отталкиваясь от конкретных наблюдений и впечатлений, являющихся итогом личного знакомства с тем или иным человеком, его творческой деятельностью, отношением к нему современников, обозначить контуры целостной индивидуальности.

Литературные портреты современников М. Волошина интересны своеобразием метода их создания. Каждая подмеченная и бережно сохраненная Волошиным деталь внешности не просто характеризует, а рисует, вносит свои оттенки и нюансы, делает образ портретируемого более ярким, рельефным, пластичным, осязаемым. Как истинный художник, он великолепно чувствовал всю архитектуру словесного портрета, его границы, бессюжетную композицию, состоящую из разновременных наблюдений и впечатлений. Такая форма, на первый взгляд, освобождает портретиста от подробного изложения биографии характеризуемого человека и прочих общественных данных о нем, но, с другой стороны, дает ему возможность сосредоточиться на целостном воссоздании индивидуальности.

«В каждой статье я стремлюсь дать цельный лик художника. Произведения же художника для меня нераздельны с его личностью. Если я, как поэт, читаю душу его по изгибам его ритмов, по интонации его стиха, по подбору его рифм, по архитектуре его книги, то мне, как живописцу, не меньше говорит о душе его и то, как сидит на нем платье, как застегивает он сюртук, каким жестом он скрещивает руки и подымает голову. Мне мало прочесть стихотворение, напечатанное в книге, – мне надо слышать, как звучит оно в голову самого поэта; книга мертва для меня, пока за ее страницами не встает живое лицо ее автора» [1, с. 172].

Это высказывание Волошина звучит как манифест, в котором он сам очерчивает рамки своего метода создания литературных портретов современников, метода, в котором кроме чисто литературных приемов присутствуют и живописные. Не случайно, что портретные очерки Волошина особенно живописны, похожи на картины художников–импрессионистов – полотна с определенной системой изображения и тональности. Свет и воздух, запах, атмосфера играют в этом случае неизмеримо большую роль, нежели "рисунк", то есть пластика языка и образов. Отображая видимое в кратчайший момент созерцания, художник должен, во-первых, передать общую картину наблюдаемого явления (пространство и фигуру в нем); во-вторых, сделать зримой свето-воздушную среду, зафиксировать ее состояние; в-третьих, подчеркнуть время наблюдения наблюдаемого мгновения случайными позами персонажей, незаконченностью жестов.

В портрете, посвященном Сергею Городецкому, можно четко выделить эти «живописные» особенности. Так, образ поэта-современника почти всегда 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 образ-

цы для сравнения, перемежая «художественность», «живописность» с литературными ассоциациями. Волошину удастся добиться создания красочного полотна, где на насыщенном сочными тонами фоне («Ярь – это все, что ярко: ярость гнева, зеленая краска – ярь–медянка, яркий хмель, ярь – всходы весеннего сева, ярь – зеленый цвет») художник вырисовывает основную фигуру – молодого фавна. Сергей Городецкий благодаря своим стихам ассоциируется у Волошина именно с этим образом: «Когда я фавном молодым / Носил дриад в пустые гнезда...» [2, с. 464].

Описывая лицо, фигуру, глаза, портретист дает возможность читателю четко запечатлеть в своем сознании портрет героя. В его поле зрения попадает все вплоть до волос, которые «падали теми характерными беспорядочными прядями, стиль которых хорошо передают античные изображения пленных варваров» [2, с. 464].

Таким образом, М. Волошин четко следует импрессионистским правилам: первое – передача общей картины, в частности, пространства и фигуры в нем (фавн и зелень, лес), второе – акцент на придание зримости свето–воздушной среде (образ яри, зеленый фон). Заканчивая портрет, художник выполняет третье правило: случайными позами героя подчеркивает время наблюдаемого мгновения: «Но когда я видел его в глубине комнаты при вечернем освещении en face, то он напоминал мне поэтов двадцатых годов» [2, с. 464]. И после этого следует возврат к образу «яри». Волошин будто боится, что читатель забудет про картину, что она затуманится в его сознании: «"Ярь" открывается странной и необычайной космогонией мира, в которой звездное так слито с чревным, астрономия с биологией, что разделить их невозможно» [2, с. 464].

И, наконец, чтобы еще больше оттенить фигуру поэта, Волошин сравнивает его с художником Эженом Карриером. Но эта фигура, написанная на периферии картины, имеет размытые формы: «Карриер в сумеречной комнате и в движущихся людях видел звездные вихри и образующиеся миры», которым он придавал «бесконечную грусть...» Этот размытый образ призван внести небольшой, но важный оттенок в образ Городецкого: «Этой грусти совершенно нет у Городецкого. Он сам – молодая звезда, молодая вселенная, только что вышедшая из чьих-то чресел... Он полон весь ярою радостью найденного земного лика» [2, с. 465].

Волошин как бы в одно мгновение увиденного смог отобразить целый мир С. Городецкого, при этом четко следуя импрессионистским принципам изображения: для создания большей осязаемости передаются сопутствующие герою цвет, запах, вкус, звук. Этому способствуют сложные ассоциативные связи и образные обобщения (действует принцип мозаичной композиции сопоставления отдельных образов и мотивов).

Такой подход к «вырисовыванию» внутреннего мира человека через мельчайшие, даже незначительные внешние детали свидетельствует о высокой степени объективности Волошина-портретиста. Еще И.С. Тургенев однажды заметил: «Если вас изучение человеческой физиономии, чужой жизни интересует больше, чем изложение собственных чувств и мыслей; если, например, вам приятнее верно и точно передать наружный вид не только человека, но простой вещи, чем красиво и горячо высказать то, что вы ощущаете при виде этой вещи или этого человека, значит, вы объективный писатель...» [3, с. 492].

Интересно еще одно наблюдение. В портретах М. Волошина присутствуют анималистические и «пейзажные» сравнения. Находя в портрете главную «звучащую» деталь, Волошин тут же передает читателю свою ассоциацию. Так, в портрете, посвященном Сергею Городецкому, доминантой портрета становятся контуры носа: «Огромный нос, скульптурный, смело очерченный и резко обсеченный на конце смелым движением резца сверху вниз, придавал его лицу нечто торжественно–птичье, делавшее его похожим на изображения египетского бога Тота, "трижды величайшего", изображавшегося с птичьей головой, которому принадлежали эпитеты "носатый", "достопочтенный Ибиси" и "павиан с блестящими волосами и приятной наружностью"» [2, с. 464].

У Верхарна – морщина на лбу: «Когда его видишь в первый раз, то прежде всего бросается в глаза глубокая морщина, рассекающая его лоб, подобно двум широко распростертым крылам летящей птицы. Эта морщина – он сам. В ней его скорбь, его полет» [2, с. 427].

У Айседоры Дункан – пальцы: «Ее пальцы зацветают на концах рук, как стрельчатые завязи белых лилий, как на статуе Бернини пальцы Дафны, вспыхнувшие веточками лавра» [2, с. 394].

У Брюсова – лоб: «Лицо очень бледно, с неправильными убегающими кривизнами и окружностями овала. Лоб скруглен по–кошачьи» [2, с. 407].

Отбирая отдельные детали, наиболее ярко запечатлевшиеся в памяти, Волошин почти дословно повторяет их в разных очерках, посвященных одному и тому же человеку. Предыдущая цитата – из статьи «Валерий Брюсов. "Пути и перепутья"». Для сравнения – цитата из статьи «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов»: «Лоб Валерия Брюсова гладкий, стремительный – хищный лоб египетской кошки» [2, с. 427]. Это тоже характеризует Волошина как портретиста, умеющего увидеть главное в человеке, сущность его неповторимой личности, давать глубокую объективную оценку.

Ценность литературного портрета определяется не столько достоверностью изложенных фактов, сколько художественным освещением реальной личности, увиденной сквозь призму авторского идеала. Литературный портрет дает большой простор и для самораскрытия автора, его отношения к герою: «Кто же Бальмонт в русской поэзии? Первый лирический поэт? Предтеча? Родоначальник? Выше он – или ниже других живущих?»

На это нельзя ответить. Его нельзя сравнивать. Он весь – исключение. Его можно любить только лично...

Кто же Бальмонт?
– Зарево зорь...» [2, с. 539].

Но чаще всего отношение Волошина к героям его портретов «проглядывается» через отдельные фразы, даже отдельные слова. Причем во всем – ощущение тепла, восторга, любви к человеку и его творчеству: «Теперь лицо его возбуждало ужас, но не было *безобразно*. Оно рождало мысль о *цветущей долине* Гоморры...» (Реми де Гурмон); «Трагизм неподвижен. Он весь в лице. *У нее лицо ребенка*» (Айседора Дункан); «Что это? Как это сделано? Как достигнуто здесь то, что когда читаешь эти строфы, то не слышишь ни одного слова, но в ушах явственно звенит долгий степной напев... Это – *чудо*» (о поэзии Бальмонта) (*выделено нами – Л.Т.*).

Для Волошина–портретиста соответствие «от внутреннего к внешнему» и наоборот имеет особо важное значение, поскольку позволяет запечатлеть изображаемого человека в единстве внешних и внутренних проявлений его личности, как художественное целое. В «Ликах...» М. Волошин отразился как знаток «тонкого льда» человеческой души. Многие статьи о современниках воспринимаются как своего рода «открытия», как своеобразная антитеза общепризнанному, нередко канонизированному представлению о замечательном современнике. Волошин словно «очищает» его личность от нарочитой условности и возвращает ей неповторимое, глубоко индивидуальное, характерное.

В то же время и каждый из современников в чем–то помог Волошину лучше понять жизнь и ее бесконечное разнообразие, сократив, тем самым, путь писателя к познанию действительности, эпохи. С каждым из них у Волошина связывалось представление об определенном круге идей, настроений, мнений и оценок, каждый знаменовал собой какой–то особый этап его биографии и творчества. А взятые вместе «лики» современников образуют длинную спираль духовной эволюции самого Волошина.

Высокий интеллектуализм словесной живописи М. Волошина, его предельная насыщенность мыслями, рассуждениями об изображаемых современниках явились закономерным итогом его многолетнего «увлечения» людьми.

Источники и литература

1. Волошин М. Путник по вселенным. – М.: Сов. Россия, 1990. – 384 с.
2. Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. – 848 с.
3. Тургенев И.С. Собр. сочинений в 12-ти тт. – М.: Гослитиздат, 1958. – Т. 12. – 695 с.

Тонких И.Ю.

СИНТЕЗ ТРАДИЦИОННЫХ СЮЖЕТОВ В ДРАМАХ М. ЦВЕТАЕВОЙ “ПРИКЛЮЧЕНИЕ” И “ФЕНИКС”

Несмотря на то, что творчество Марины Цветаевой всегда было объектом пристального внимания литературоведов, некоторые моменты до сих пор остаются недостаточно исследованными. Небольшое количество работ, посвященных драматургии М. Цветаевой, и в частности ранним пьесам, мотивирует попытку системного рассмотрения данной проблемы в свете теории традиционных сюжетов и образов (ТСО), разработанной черновицкой школой ученых.

Необходимость обращения к теории ТСО объясняется активным использованием традиционных сюжетов М. Цветаевой. Так, в драматургии 1918–1919 гг. центральным персонажем становится Казанова. Мы называем этот образ традиционным, опираясь на следующее определение: “Традиционным следует считать сюжет, который переходит от поколения к поколению, от одной литературной эпохи к другой, то есть такой, который сохраняется и активно функционирует в течение значительного исторического времени” [2, с. 4].

Генезис рассматриваемого образа, с одной стороны, исторический – так как известен реальный прототип (Джакомо Казанова – знаменитый авантюрист XVIII века), с другой стороны – литературный, так как широкую популярность он заслужил после выхода в свет его художественной автобиографии, где главным героем всех происходящих событий был сам автор. “История моей жизни” Джакомо Джироламо Казановы стала первой ступенью традиционализации образа. Это произведение можно считать и протосюжетом, и сюжетом–образцом одновременно. Именно в нем впервые оформилась целостная сюжетная схема с четкой семантической доминантой и сопутствующими периферийными мотивами. Поскольку все авторы, впоследствии интерпретирующие данный сюжет, опирались на мемуары Казановы, “История моей жизни” является не только протосюжетом, но и сюжетом–образцом, универсальной моделью, продуцирующей многочисленные варианты. Уровень литературного функционирования зародившегося в XVIII веке сюжета можно назвать дискретным: пассивный в литературе XIX в., он активно развивался в начале XX в.: Казанова стал главным героем произведений С. Цвейга “Три певца своей жизни: Казанова. Стендаль. Толстой”, Р. Олдингтона “Единственная любовь Казановы”, М. Цветаевой “Приключение”, “Феникс”.

Вспышка активности ТС в начале XX ст. в первую очередь объясняется тем, что в это время стал доступен наиболее полный вариант мемуаров Казановы, прежде значительно сокращенных и искаженных цензурой и переводчиками. Кроме того, переломные эпохи всегда провоцировали обращение к традиционным сюжетам: смена времен сопровождалась ломкой ценностных приоритетов, которые нуждались в перепроверке, писатели стремились “осмыслить онтологические и духовные реалии своего времени на фоне Вечности” [3, с.61]. Свообразным мериллом и эталоном при этом становились сюжеты, прожившие длительную литературную жизнь благодаря тому, что несли в себе непреходящие духовные ценности. Словно прячась от бурных политических перемен начала XX в., М. Цветаева выбирает исключительно любовные коллизии