

Соколова И.Г.

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

Статья первая. «Поэзия стихий»: Стихия первая – Огонь

(«Я молюсь огню»)

Сборник стихов «Будем как солнце» составлялся К. Бальмонтом зимой 1901 – 1902 г., а вышел в 1903 году. Поэт посвятил «...эту книгу, сотканную из лучей, ... друзьям, чьим душам всегда открыта» [2, с. 625] его душа. Друзья же поэта – это известные художники–символисты: В. Брюсов, С. Поляков, Ю. Балтрушайтис, Г. Бахман, М. Дурнов, М. Лохвицкая, Д. Кристенсен, Л. Савицкая. Эта книга, определенная поэтом как «книга символов», закрепила творческий взлет К. Бальмонта и сделала его одним из лидеров русского символизма. А. Блок назвал сборник «Будем как солнце» – «книгой, единственной в своем роде по безмерному богатству» [4, Т. 5:137]. Рассуждая о «символической поэзии», Бальмонт прежде всего утверждает поиски «новых сочетаний мыслей, красок и звуков», – символическая поэзия «говорит своим особым языком, и этот язык богат интонациями; подобно музыке и живописи, она возбуждает в душе сложное настроение, – более чем другой род поэзии, трогает наши слуховые и зрительные впечатления» [цит. по 2, с. 49]. Таким образом, по определению исследователей [2, с.49], оставался, в целом, в пределах поэтики импрессионизма, или неоромантизма. В данной статье мы не ставим задачу рассмотреть все «новые сочетания» в сборнике «Будем как солнце», проанализировать все символы книги. Чтобы это сделать, необходимо сопоставить данную книгу с другими сборниками («Горящие здания», «Только любовь», «Фейные сказки», «Литургия красоты», «Сонеты солнца, меда и луны» и др.), а также обратиться к статьям К. Бальмонта и использовать этот материал в качестве сравнительного. В рамках одной статьи это невозможно.

Поэтому цель данного исследования – проанализировать «новые сочетания красок» в книге «Будем как солнце», а точнее, мы будем рассматривать цветовую палитру данного сборника К. Бальмонта (попробуем установить, получает ли конкретный цвет, либо оттенок цвета определенное символическое наполнение, а также проявляется ли в этом случае синэстетизм К. Бальмонта, о котором так часто писали исследователи его творчества, в основном литературоведы [13, 3:3–26.]).

«Человек – это стиль», – сказал кто–то умный. Каждый человек неповторим. Неповторим и стиль, особенно, если речь идет о художнике. Художник выражает себя в своих творениях, и исследование его стиля, есть исследование и постижение самого художника. Его внутренний мир, взгляд на окружающее, воззрения – все в его созданиях. Художник живет, пока живут его произведения. Посвящая сборник друзьям, Бальмонт отметил и подчеркнул неповторимые особенности каждого из них как человека и художника, назвав В. Брюсова «братом» своих «мечтаний, поэтом и волхвом»; С. Полякова «нежным, как мимоза»; Ю. Балтрушайтиса «угрюмым, как скалы»; Г. Бахмана «творцом сладкозвучных песнопений»; М. Дурнова «художником, создавшим поэму из своей личности»; М. Лохвицкую, «знающую тайны колдовства», «художницей вакхических видений, русской Сафо»; Д. Кристенсен «рассветной мечтой», «валькирией, в чьих жилах кровь короля Гаральда Прекрасноволосого»; Л. Савицкую «весенним цветком», «с душой вольной и прозрачной, как лесной ручей» [2, с. 625, 626]. И пусть эти индивидуальные черты определены К. Бальмонтом образно, они свидетельствуют о неповторимости каждого из названных поэтов, принадлежащих к одному направлению и исповедующих, казалось бы, одинаковые творческие принципы. Поэтому изучение индивидуальной картины мира (или отдельных ее эпизодов), отраженной в творчестве того или иного художника, всегда **актуально и ново**. В данной работе предметом исследовательского интереса является система авторских цветоименований.

Книга «Будем как солнце» состоит из шести циклов: «Четверогласие стихий», «Змеиный глаз», «Млечный путь», «Зачарованный грот», «Dances macabres» и «Сознание». Можно предположить, что каждый цикл окрашен по–своему, и наша задача доказать или опровергнуть эту установку. В качестве отправного выскажем также положение об общности восприятия, ощущения и выражения того временного периода (начала нового века), которое обнаруживается у разных художников при всех их индивидуальных шотличиях и манере: достаточно вспомнить, что цикл «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока создавался в то же время, что и книга К. Бальмонта, т.е. в 1901 – 1902 гг. О подобном явлении, кстати, писал А. Белый, характеризуя творчество А. Блока конца 90-х годов; отмечая сине-серый колорит блоковского цикла, говоря об упаднических настроениях того времени, унынии и неверии, о стремлении к небытию, А. Белый упомянул в общем ряду произведений и «пессимистические песни Бальмонта» [13:109]. Говоря же о «времени перелома» (1902 г.), Белый пишет и о смене цветов, окрашивающих циклы «Стихов о Прекрасной Даме», «Распутья» Блока и «Горящие здания» Бальмонта: «сине-серый цвет эпохи девяносто седьмого – девяносто девятого годов сменяется красным цветом зари» [цит. по 13:111]. В это время у Бальмонта появляются «солнечные стихи» (выражение Волошина) [5 (А), с. 323], и этот образ становится постоянным (сквозным) в его творчестве; появляется образ Солнца и у Блока («Солнце завета» в «Стихах о Прекрасной Даме»).

Символика цветов в стихотворных циклах А. Блока исследована полно в интересной работе Р.З. Миллер-Будницкой [13], поэтому возможно проверить, совпадут ли цветовые характеристики в циклах (окрашенность циклов) К. Бальмонта и А. Блока. Следует сказать также еще об одной характеризующей развитие цвета (в живописи), восприятие его (например, в литературе), а также историю метафоры отличительной особенности, отмеченной исследователями: рассматривая эволюцию цветоощущения (восприятие, описание и выражение), и художники, и литературоведы говорят о смене периодов бесцветности и яркого коло-

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

ризма (как в истории живописи, так и в истории литературы) [13, с. 138, 139; 22, с. 22, 23]. Развитие колоризма также шло в двух направлениях: с одной стороны, это необычайная интенсивность красок и их дифференциация, с другой, их символизация, сближение с запахами и звуками, синкретизм ощущений [13, с. 139]. В литературе описание и выражение цвета связано в свою очередь с развитием метафоры [7, с. 89], в то же время и метафоричность и синэстетизм идут рядом, поскольку являются выражением изысканного и сложного стиля [13, с. 130].

Эти стремления и особенности нашли свое наиболее полное осуществление и выражение в период романтизма и особенно в конце 19 века у неоромантиков (импрессионистов, символистов).

Таким образом, нам необходимо подтвердить сказанное конкретными наблюдениями и примерами из книги К. Бальмонта. Как уже было отмечено, в рамках статьи невозможно исследовать все цветообозначения в «контексте творчества» поэта, мы рассматриваем их назначение и функции в «контексте» его одной из трех центральных «книг». А для того, чтобы сложилась общая картина, нужно проанализировать «контекст цикла» (Е. Эткинд) [25], поскольку в цикле, являющимся, по мнению В.А. Кухаренко, индивидуально-авторской синтагмой, с наибольшей очевидностью проявляется организующая роль авторского концепта [10, с. 87].

Тема Солнца, его победа над тьмой стала сквозной в творчестве К. Бальмонта, во всем поэту важно было чувствовать скрытое или явное присутствие солнца. Солнце имеет в творчестве поэта огромное, «самодовлеющее значение»; этот сквозной образ, объединяющий все этапы творческого пути Бальмонта, варьировался, но до конца дней поэта сохранял свою значимость [3, с. 16]. «Солнечные стихотворения» (как сам Бальмонт называл свои более поздние стихотворения в письме к М. Волошину) [5(A): 323] его книги и сама книга в целом воспринимались после их выхода как революционные, став знаком раздела: одни были за и вместе с поэтом, другие – против. Вместе с Бальмонтом был А. Белый: «За солнцем, за солнцем, свободу любя, умчимся в простор голубой!» [цит. по 3, с. 9]. Против были поэты, близкие к кругу З. Гиппиус, которая назвала свои терцины полемически: «Не будем как солнце» [там же].

В 1904 году Бальмонт сделал запись о четырех «царственных» Стихиях, «с которыми неизменно живет» его «душа в радостном и тайном соприкосновении», от которых он не может отделить «ни одного из ощущений» и помнит «о их Четверогласии всегда» [3:29]. Давая каждой из стихий (см. также статью К. Бальмонта «Поэзия стихий»), которыми живет его творчество, образную характеристику, поэт признается в особой любви Огню: «... любимая моя стихия – Огонь. Я молюсь Огню. Огонь есть истинно всемирная стихия, и кто причастился Огня, тот слит с Мировым. Он душой своей входит в таинственные горницы, где горят неугасимые светильники – и струятся во взоры влиянья волшебных талисманов, драгоценных камней» [3, с. 30]. Пантеистические и космические мотивы растворены в стихотворениях Бальмонта (этим он близок Ф. Тютчеву и А. Фету, которым посвящены его статьи и стихи). В книге «Будем как солнце» поэт представляет космологическую картину мира, в центре которой он помещает солнце – вечный и животворный источник всего сущего. Подобная «попытка воссоздать космологическую картину мира в самом существе своем противоречила духу декаданса, утратившего представления о целостности» [2, с. 58]. Четыре стихии – Огонь, Воздух, Вода и Земля – определяют в астрологии строение видимого мира. По представлениям древних философов и астрологов, стихия Огня – мировой источник активности и движения. Небесный огонь – первичное деятельное начало мироздания. Именно он пробуждает к жизни пассивный, неподвижный материальный мир. Отдавая свой импульс другим стихиям, Огонь побуждает их проявить скрытые возможности [1, с. 22]. Поэтому неудивительно, что открывает книгу «Будем как солнце» цикл «Четверогласие стихий», первое стихотворение которого расценивается как поэтическое кредо: «Я буду петь о Солнце В предсмертный час!» (и пел в традиционном понимании этого образа как назначения и служения поэта, продолжая воспевание «солнца разума» Пушкина: «Будем как солнце!» – и предвосхищая «светить всегда... и везде, до дней последних...» Маяковского). Взятое в качестве эпиграфа измененное высказывание Анаксагора, чьим словам Бальмонт придал повышенную эмоциональность и жизнеутверждающую окраску (согласно Диогену, Анаксагор говорил, что он родился «для наблюдения солнца, луны и неба» [3, с. 652]), свидетельствует и об ином, скрытом, понимании образа, которое вкладывал в него поэт.

Огненной стихии поэт посвящает тринадцать стихотворений. Среди них «Будем как солнце!», давшее название всей книге, и маленький цикл «Гимн огню», говорящий сам за себя. Солнце – источник жизни, тепла и света; как сказано в одном древнем китайском тексте, написанном более трех тысяч лет тому назад: «В природе огня – сиять и подниматься» [8, с. 21–22]. Металл, который традиционно соотносится с солнцем, – золото. Неудивительно поэтому, что прилагательное **золотой** встречается здесь семь раз, причем как в прямом (если передает цвет огня), так и в переносном значении (образные наименования, метафоры преобладают): «путь золотой», «золотой сон», «все золотое», «золотая возможность дождей», «золотой пожар (за липами горит)» (2), огонь «золотой». Насыщенность золотом передают и существительные: «позолота (горящих небесных икон)» и «золото». Цвет огня передан с помощью развернутого сравнения его с «праздником осенних листьев», «согретым изменчивым золотом». В прямом значении существительное **золото** упоминается лишь один раз, когда речь идет о металле, добываемом людьми («ценное золото»). Торжество золотого цвета подчеркивается встречающимися не раз словами, содержащими семы свечения/горения/света/сияния: вспыхнуть, свет, светлый, горящий, гореть, горячее солнце, блеск, светило, сиянье, пламенно, зеркальная (бездонность), день (гаснущий), тлеть, рассвет, мерцанье (церковной) свечи, зажечься, сиянье, блестящий, сжигать, зарницы, молнии, сверкать, сияющий, засветиться, искра, расплавлять, светить, яркое пламя, сожженные и гаснущие дни, росинка, зажженные светом вечерним края облаков,

мерцанье бродячих огней, лучи, хрустальность звезд и порыв комет.

Золото присутствует и в следующих цветоименованиях: солнце «обрызгало» «светлою пылью Желтизну созревающих нив», огонь горит желтым, «весь согретый изменчивым золотом, праздник осенних листов» и «желтое пламя свечи». Поскольку **желтый** – это «1. Имеющий окраску одного из основных цветов спектра – среднего между оранжевым и зеленым; цвета яичного желтка, золота» [20, Т.1, с. 476], то этот огонь не палящий, сжигающий, убивающий, а согревающий, дающий жизнь (в стихотворении «Воздушный храм» пусть и «горячее» солнце зовет, «взывает к жизни»). Хотя традиционно **желтый** примыкает к цветам «горячего» спектра, он уже может считаться переходным, потому что наряду с «горячим» в нем есть уже и «прохладное», поэтому **желтый** можно отнести к теплым тонам. Вероятно, в этом состоит отличие этого сборника Бальмонта от предыдущего («Горящие здания»), в котором, как отметил А. Белый, преобладает именно красный цвет, так как описывает «отсветы зарева» пожаров, «огонь безумный» (Э. По) и «солнце – красное, как кровь»; то есть огонь губительный, перешедший в иное состояние: «Тот, ... кто сияет и поднимается, становится горьким» (Шу Чинг, «Книга историй») [8, с. 22], уничтожающим, ... но и очистительным.

Колористическое разнообразие поэтического мира К. Бальмонта выражают также слова в прямых значениях, в которых цветовая сема актуализируется при обозначении предметов реального мира в условиях творческого контекста. Это своеобразные эквиваленты цвета. Так, например, создавая следующий звуковой образ: «*То зашепчешь, как колос пушистый*» (огонь), поэт одновременно даёт возможность представления и о цвете (желтый, золотой). «Эквиваленты расширяют границы цветового видения, информацию о реалии усложняют информацией о колорите» [18, с. 50]. В данном случае перед нами такой сложный образ.

Лексическая группа слов, называющих собственно «горячие» тона, также преобладает в «солнечных» стихотворениях: «огневые цветы», «победно–огненный закат», «огонь рубиновый», «теплая алая кровь», огонь «красный и дымный», «огневой», «с переменными красными пятнами», огонь «засветится алой гвоздикой», «огненный гость».

В метафорических значениях некоторых слов своеобразно сочетаются семы разного цвета («горячих» и «теплых» тонов) и семы свечения/горения. Такие слова становятся обобщающими обозначениями цвета, эквивалентами сразу нескольких цветовых наименований [17, с. 202]. Так использовано слово **огненный** (красный + желтый) и авторское **огневой** в следующих примерах – описаниях огня: «огненный гость... Блестящий, ... жгучий, ... яростный» и «то ... сверкнешь, как шар, окруженный сияющим воздухом, золотой, огневой, с переменными красными пятнами» («Гимн огню»). Во втором примере прилагательное **огневой** занимает у Бальмонта срединную, переходную позицию между золотым и красным цветами, поскольку как раз и содержит семы этих двух цветов, с преобладанием красного и угасанием желтого (**огневой** – 2. Цвета огня, пламени; **огненный**; **огненный** – 2. Цвета огня, пламени, ярко-красный, **оранжево-красный**) [20, Т. 2:585]. В словаре В.И. Даля отмечены колоративные прилагательные **огненный** (ярко-рыжий, красный) и **огневатый**, то есть светло-огненный цвет. Слово **огневой** в значении цвета не зафиксировано: «огневой, огневый, к огню относящийся, производимый, от огня исходящий // жаркий, воспалительный» и др. [6:644–645].

Поэт необыкновенно тонко чувствует свою любимую стихию, глубоко постигает ее природу и, проникая в самую ее суть, показывает разные корни олицетворения огня и его культа. С помощью символических образов пожара, костра, горна, зари, заката, восхода, солнца, молний Бальмонт раскрывает различные стороны этой стихии, с помощью цвета показывает ее силу, проявление и назначение. В различных культурных традициях Огонь – очищающая и целительная сила, но в то же время – грозная и опасная стихия; символ Духа, Бога; торжества света и жизни над мраком и смертью, символ всеобщего очищения; считался живой, вечно голодной и очистительной силой; имеет созидательную и разрушительную функции; проявляется везде: на земле, на небе (солнце) и в воде, в жертвенном костре; имеет разные места рождения, разные формы, может прятаться даже в воде (бегство Агни в воды

В «Ригведе») [14, с. 239–40; 19, с. 758; 24, с. 54].

То, что для К. Бальмонта Огонь – главная и значимая стихия, подтверждают и его статьи: «На заре», посвященная его литературной деятельности и «первым шагам» («... в возрасте десяти лет... В яркий солнечный день ... возникли сразу два стихотворения...»); эпитафия к этой статье из «Вакхической песни» А.С. Пушкина: «Ты, солнце святое, гори...»; «Мое начало – пожар»); «Романтики» (повторенное дважды высказывание Новалиса: «Человек есть солнце, его чувства – его планеты...»); «Гений открытия» (Эдгар По, 1809 – 1849)» (лица его женщин «окружены тем золотым сиянием, которое неотлучно соединено с лицами святых»).

Следующая переходная ступень к красному, «страшному» и сжигающему, – это алый цвет (у Бальмонта более точно *свет*) гвоздики («то засветишься алой гвоздикой»). **Алый** – «светло-красный» [20, Т. 1, с. 33], и метафорический в данном словосочетании глагол выделяет эту дифференциальную сему, заставляя ее светиться в прямом и переносном смысле; а также цвет «теплой алой крови».

Следующая группа слов, называющих собственно «горячие», «жаркие, воспалительные» тона, состоит из следующих наименований: «огонь рубиновый», «красный и дымный в клочотаньи костра», «огневой с переменными красными пятнами», «горишь, как багряный, как темный». Это огонь «горящих зданий» (фактически авторская отсылка к одноименному сборнику).

Здесь следует оговориться, и это весьма важное замечание. Рассматривая функцию цветоименований в лирике А. Блока, Р.З. Миллер-Будницкая совершенно справедливо указывает на следующее: восприятие цвета у создавшего произведение, являющееся «живым и цельным организмом», и читающего, читающих могут различаться, поскольку возможны различные ассоциации, многообразные и личные, кроме того,

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

субъективны и восприятия тех выражений, где цвет не указан, но назван предмет, вызывающий представление об определенном цвете [13, с. 108]. У Бальмонта таких слов достаточно: огонь, море, небо, «зажженные светом вечерним края облаков», огонь «многоцветный при гибели зданий», «блестишь – как двенадцатцветный алмаз, ... как мерцанье бродячих огней». Следующий немаловажный момент: необходимо различать «цвет в себе» (как называет его Миллер-Будницкая), то есть прямое цветоименование, и «цвет в соответствии с окружающей средой» (также ее выражение), то есть перед нами далекая от чистого цвета, сложная и изменчивая краска, возникшая благодаря окружающим образам, группирующимся вокруг «чистого» цвета, хотя и зачисленная в определенную цветовую рубрику. В настоящее время этот процесс называют семным индуцированием – способностью прямого значения принимать в свою смысловую структуру другие семы – семы соседних лексических значений слов [17, с. 201]. Также следует считаться с приемом «остранения», когда поэт, обновляя стершуюся художественную выразительность конкретного образа, дает его в новом, непривычном освещении или создает собственный, индивидуальный образ. Простая статистика здесь достаточно условна, поскольку перед нами сложные образы: например, «Все краски, сколько их сокрыто в силе света, Я в мысль одну вложил, которая горит, В огонь рубиновый одета И в нежно-дымный хризолит». Тем не менее, мы вынуждены заносить «хризолит (нежно-дымный)» в рубрику «зеленый» цвет, поскольку «хризолит – это минерал, ... имеющий зеленый цвет с золотистым оттенком» [20, Т. 4, с. 625].

Итак, группа «горячих» тонов в наивысшем своем проявлении – это «**рубиновый** – 2. Красный, цвета рубина» [20, Т.3, с. 735]; «**красный** и дымный в клочотаньи костра» – степень проявления, интенсивность и насыщенность цвета передана и продублирована окружающими словами, миниконтекстом: **костер, дымный** и особенно существительным **клочотанье** – «действие по глаголу клочотать (в 1 и 2 знач.)», а также звуки этого действия» [20, Т. 2, с. 59]. Поскольку **красный** – это «1. Имеющий окраску одного из основных цветов спектра, идущего перед оранжевым; цвета крови» [20, Т. 2, с. 122], иначе чистый цвет, то «соседство» слова **клочотанье** делает возможным заимствование и актуализацию семы интенсивность проявления цвета, так как **клочотать** – это «бурлить, кипеть» и т.д. И, наконец, последний при переходе к холодным тонам, **багряный** – «то же, что багровый», то есть «густо-красный, пурпуровый || красный с синеватым или лиловатым оттенком» [20, Т. 1, с. 55]. У Бальмонта рядом соседствует самостоятельно слово **темный**, поскольку «в ярком пламени несколько разных слоев». Здесь как раз и возможны субъективное истолкование и ассоциации, о которых пишет Миллер-Будницкая. Это может быть багровый, цвета венозной крови, с коричневыми оттенками или густой пурпурный с лилово-фиолетовыми и синими тонами.

Отдельно необходимо сказать о сложном наименовании цвета, присутствующем в стихотворении-описании закатного неба. Слово использовано в своем прямом значении («лиловато-желто-розовый пожар»), поскольку речь идет об изменении цветовой гаммы. Однако и слово **пожар** и все ближайшее окружение создает сложный образ: «закат изменяется в нарядности своей», «он горит, как пламя новых пышных чар, лиловато-желто-розовый пожар». Если воспользоваться музыкальными терминами и сравнениями, то перед нами многозвучный = многословный, аккордный образ (ср. также в живописи: «аккордный, одновременный» – это выражение художника Р.Р. Фалька о «поставленном взгляде художника», который смотрит «не последовательно, «а сразу, одновременно охватывая сравниваемые места» [22:19]). И эти сравнения будут весьма уместны, поскольку музыкальность стихов Бальмонта отмечали многие: и поэты, и исследователи [3:20–23].

Показывая любимую стихию постоянно движущейся и вечно изменяющейся, поэт рисует и разные ее состояния, которые переданы им с помощью цвета. Итак, на одном конце спектра жаркий и палящий огонь «горящих зданий», сжигающий огонь костров – чистый, пульсирующий красный цвет, на другом, противоположном, отсутствие цвета, или «не-цвет» (т. е. белый – один из трех «не-цветов», по выражению художника-абстракциониста Мондриана, 1872 – 1944) [15:155], а даже уже, скорее, лишь свет: «*О душа восходящей стихии, стремящейся в твердь, Я хочу, чтобы белым немеркнувшим светом Засветилась мне – смерть!*» («Гимн огню», стихотворение № 7). Вспомним уже упомянутое древнее китайское изречение: «В природе огня – сиять и подниматься». Иначе, в маленьком цикле «Гимн огню» перед нами метаморфозы и трансформации на уровне антиномии «жизнь – смерть»: красный цвет – цвет срединного мира, мира людей, мира страстей и страданий, цвет жизни (поэтическая символистская традиция, идущая от Артюра Рембо) [21], отсутствие цвета, «не-цвет» (белый), а также далее в книге Бальмонта «бледный» – отсутствие жизни, смерть, физическая и духовная (ср. «конь блед» из Апокалипсиса и всадник на нем, и «кия ему Смерть»). Таким образом, под данным углом зрения необходимо рассмотреть цвета «холодного» спектра. В анализируемых стихотворениях К. Бальмонта их немного: «**синий** кругозор» (т. е. горизонт), «желтое пламя свечи с его **голубым** основанием», «**зелёная** поляна», «**изумрудная** волна океана», «**зелёная** мечта светлячков» (данный пример – явление синэстетизма). Приведённые примеры (кроме последнего) – слова в прямом значении. В то же время поэт следует жизненной правде: мерцание светлячков действительно с зелёным оттенком. Отдельного комментария требует следующее цветоименование в контексте «*Ты, застывши, горюшь в грозных облаках – Фиолетовых, аспидно-синих*» [2:208]. **Фиолетовый** – это «*синий с красноватым оттенком, тёмно-лиловый*, цвета фиалки» [20, Т. 4, с. 567]. В стихотворении **фиолетовый** сопровождается сложным прилагательным цвета **аспидно-синий**, а также качества **грозовой**. Таким образом, **синий** цвет дублируется, но на первый план выходит компонент **тёмный, серо-чёрный**, «черно-серый» [20, Т.1, с. 48], поскольку на первую часть сложного слова падает ударение. «Заложенный в общезыковой системе принцип совмещения «горячих» и «холодных» тонов» поэт «варьирует», добиваясь в данном случае «равномерного, одновременного проявления каждого из них» [18, с. 51]. Противоречия в данных утверждениях

нет, так как Бальмонт показывает развитие цвета в динамике, почти мгновенное его изменение. В целом же в данном минимальном контексте актуализируется сема *'страшный'*, небесный огонь (молния), грозящий поразить. В контексте всего стихотворения проявляется непостоянный, переменчивый характер Огня, чье «поведение» и «настроение» может быть предсказуемо, пожалуй, лишь по цвету, как состояние человека определяется по цвету его лица. Таким образом, всё стихотворение представляет развернутую метафору, а в целом весь цикл – символ, поскольку сборник К. Бальмонта имеет подзаголовок «книга символов». Указания на это «разбросаны» по всем стихотворениям сборника. В приведённом примере цвет становится символом тревоги, предвещает грозу. Здесь необходимо вспомнить А. Блока и его статью «О современном состоянии русского символизма» [4], а также его цикл «Страшный мир». Характеризуя цветовую гамму этого цикла, Миллер-Будницкая указывает на то, что он «написан жуткими, зловещими и мутными красками» [13, с. 123]. Здесь у Блока представлены различные оттенки фиолетового цвета: лиловый, аметистовый и др. Мы встречаемся «с зловещим мерцанием «неяркого *пурпурно-серого*» нимба над головой блоковской Музы». Это «утонченный и болезненный декадентский цвет, где гордое *пылание пурпура* потушено *серым перлом*» [13, с. 123]. «Точно так же, как и зелёно-лиловый, это цвет астрального тела, и вместе с тем его двойственность и зловещие переливы говорят о демонизме Музы» [13, с. 123]. И в цикле, и в статье лиловые тона – это «лиловые сумерки Ада». «Золото и перламутр затопляются медленно ползущим синим, лиловым сумраком ночи» («лилово-пурпурный сумрак, который начинает просачиваться в золото»; «мятеж лиловых миров», производящих «хаос», «лиловые миры» Ада (искусства) «захлестнули и Лермонтова ..., и Гоголя ..., и Врубеля ...» [4, с. 425–437]). *Фиолетовый* у Блока – один из важнейших цветов. «Творческая сила, заключенная в этом цвете, обуславливается его демонизмом» [13, с. 132]. Подобная символизация этого цвета связана с влиянием Врубеля. В синих, фиолетовых, лиловых тонах написана и статья «Памяти Врубеля» [4:421–424]. Обращение к творчеству современника К. Бальмонта в данном случае не случайно. Ощущение потрясений, врывающихся в жизнь художника, проявляется в демонизме «неяркого *серого пурпура*», лике Незнакомки в зеленовато-лиловых тонах, фиолетовом взоре Невесты – Ночной Фиалки. «Как явление демонического, стихийное, воспринимается Блоком и революция. Согласно законам своей символике цвета, Блок рисует её в сине-лиловых тонах» [13, с. 133]. Поэт пишет также о «лиловых мирах революции»: «Революция совершилась не только в этом, но и в иных мирах: она и была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака ... Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами...» [4, с. 431]. Интересно, что и у М. Волошина в цикле «Париж» в стихотворении «Осень... Осень... Весь Париж...» (1902) в описании вечера присутствуют те же краски: «Алый свет Разлился в лиловой дали: *Красный в сером – это цвет Надрывающей печали*» [5 (Б):57–58], получающие эмоциональную оценку. Неудивительно поэтому, что и у К. Бальмонта грозный фиолетовый – символ мятежа иных миров, «революции иных миров», небесных. Кроме того, и имя цвета «**фиолетовый**» связано с именем фиалки [23:459], а латинское имя фиалки для тех, «для кого латинский был родным языком, ... не могло не вызывать не слишком приятных ассоциаций: *violare* значит "совершать насилие"»; это значение, например, сохранилось и в современном английском языке (*violence*), а в прилагательном *violent* выделяется также значение «2. сильный, интенсивный», например в словосочетаниях, обозначающих сильную головную боль или интенсивный, яркий цвет [12:59, 16:842]. Будучи прекрасно образованными, владевшие иностранными языками, все упомянутые поэты, вероятнее всего, знали об этих значениях. Можно, конечно, говорить, о чисто индивидуальных авторских ассоциациях, но три художника на глубинном интуитивном уровне передали ощущения катастрофичности мира, и тогда, скорее всего, перед нами символистский подход в изображении окружающей действительности. Кроме того, символ, как известно, многозначен. Интересно также и то, что фиолетовый цвет, как указывает Е. Лазарев, неизвестен, например, православной иконе [11, с. 58], соответственно потому не занимает столь важного места и в русской культуре, как, например, красный, голубой (лазоревый) и белый. Иначе говоря, это явление чуждой культуры. Об этом пишет также А.И. Куприн в своём рассказе «Ночная фиалка» (см. и ср. у А. Блока). Хотя этот рассказ был написан гораздо позже (в конце 20–х годов: 1927–1933), в нём говорится о событиях конца 19, может быть, начала 20 века. «Пахучий цветок этот» крестьяне «как бы не замечают и не любят», говорят, что он «имеет какую-то связь с конокрадами, колдунами и ведьмами, но изучатели народного фольклора до этого не добрались» [9, с. 309]. «Никто не знает его народного названия или очень быстро его забывает. А что касается фиолетового цвета, то этого цвета русский народ совсем не знает и нигде не употребляет. Лиловый он ещё понимает по сирени, да и то говорит не сиреневый, а сине-левой» [9, с. 309]. У игравшей негативную роль в жизни повествователя героини рассказа, воспоминание о которой навеяно необычайно сильным при наступлении вечера запахом цветов, «... в зрачках горят странные тихие огоньки», которые «менялись сообразно поворотам ... головы то зелёными, то красными, то лиловыми, то фиолетовыми» [9, с. 313] (ср. описание блоковской Незнакомки и Ночной Фиалки). Как видим, для столь разных художников характерно отрицательное восприятие данного цвета, хотя «в откровениях центральноазиатских мистиков фиолетовый цвет символизирует высочайшее божественное сияние, которое еще могут различать духовные очи человека» [11, с. 58], а в принятой в католицизме символике он «означал молчание или созерцание» [24, с. 360]. Более ярко выраженную негативную коннотацию получает фиолетовый у А.Блока, в меньшей степени ею наделен этот цвет у Волошина и Бальмонта, поскольку называет цвет закатного неба (у Волошина) и грозового неба (у Бальмонта). В то же время цветоименования (фиолетовый и лиловый), употребленные в прямом значении, в рамках контекста всего цикла и в целом книги стихов получают, как уже было сказано, у этих художников, несомненно, символическое наполнение.

Итак, цветовая гамма солнечного цикла К. Бальмонта необычайно разнообразна и богата. Однако главным, даже среди преобладающих хроматических горячих тонов, является золотой цвет. Он заливает все по-

**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. Эткин 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-