

С. В. Таран

**МИНЕРАЛОГИЧЕСКИЕ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ
КАК СПОСОБ АВТОРСКОЙ ПЕРЦЕПЦИИ
В ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА М. ВОЛОШИНА**

На материале поэтических текстов М. Волошина рассматривается специфика функционирования минералогических цветообозначений как способа авторской перцепции, выявляются особенности семантико-эстетической реализации этих лексем, определяется их роль в структурировании поэтических образов.

Based on M. Voloshin's poetic texts, the specificity of mineralogical colour-denotings functioning is considered as the means of the author's perception; the semantic-aesthetic peculiarities of these lexemes realization are revealed; their role in the structuring of poetic images is determined.

Ключевые слова: минералогическая лексика, цветообозначения, поэтическая картина мира, идиостиль, перцепция, коннотация, контекст.

Key words: mineralogical lexeme, colour-denotings, poetic picture of the world, idiostyle, perception, connotation, context.



Всё видеть, всё понять, всё знать, всё пережить,
Все формы, все цвета вобрать в себя глазами.
Пройти по всей земле горящими ступнями,
Всё воспринять и снова воплотить.

Максимилиан Волошин

«Каждая отдельная черта, — отмечал К. Лессинг, — каждое сочетание нескольких черт, посредством которых поэт придает такую жизненность описываемому предмету, что он представляется нам яснее, чем слова, употребляемые для его описания, такое сочетание и составляет то, что мы называем в поэзии *поэтической картиной* (выделено нами. — С. Т.), живописью в поэзии, ибо этими чертами поэт больше всего приближает нас к ощущению той иллюзии, к созданию которой по преимуществу способна живопись и которая прежде и легче всего создается при виде картины» [11, с. 183]. Подобной «чертой», на наш взгляд, в полной мере является цветовой эпитет как важнейший живописный инструмент в поэзии.

Средством выработки «точности эпитетов в стихах» называл живопись Максимилиан Волошин — один из ярчайших представителей поэзии Серебряного века [9, с. 8]. Имена прилагательные составляют заметную часть волошинского поэтического словаря, занимая важное место в системе художественных средств его идиостиля, что позволяет отнести поэта к авторам, «которые думают не субстанциями, а атрибутами, не предметами, а их свойствами» [15, с. 56]. То же самое можно сказать и о лексической группе слов, связанной с минералогией¹, в частности о минералогических прилагательных-цветообозначениях, которые в поэтической системе М. Волошина используются в качестве эпитетов. Кроме того, для Волошина-художника, стремившегося синтезировать различные творческие методы, чтобы достичь «художественного полифонизма» [17, с. 23], минералогическая цветовая лексика оказывается еще и фактически единственным средством воплощения в поэзии идеи «окрашенного света» как своеобразного «художественного кода» новой живописи [7, с. 213].

Данная статья посвящена исследованию особенностей функционирования минералогических цветообозначений в поэтической картине мира М. Волошина в качестве инструмента авторского восприятия действительности.

Актуальность работы обусловлена обращением к индивидуально-авторской языковой картине мира в аспекте проблем порождения текста и отражения в последнем перцептивно-когнитивного опыта индивида, в частности модусов перцепции — вербальной манифестации системы восприятия человека. Процессы восприятия выражаются в языке комплексом различных средств и, соответственно, получают до-

¹ Подробнее см.: [16].



вольно широкое воплощение в художественных текстах в виде вербализованных модусов восприятия. Последние могут функционировать в качестве концептуально-образных элементов поэтического текста.

Научная новизна исследования заключается в обращении в выше-названном аспекте к поэтическому наследию М. Волошина, в частности к минералогическим цветообозначениям, занимающим важнейшее место в поэтическом словаре писателя.

Цель работы — установление специфики функционирования, семантико-эстетической и концептуально-образной реализации в поэтической картине мира М. Волошина минералогических цветообозначений как главного инструмента авторской перцепции. Отметим, что наше обращение к цветолексемам не случайно, поскольку для М. Волошина ключевым способом восприятия окружающей действительности было именно зрение: ему, художнику и поэту, необходимо было сначала увидеть происходящее «переливающимся цветовым потоком, вторящим эмоции» [23, с. 489]. А потому лексемы, выражающие цветовое значение, вместе с тем определяют перцептивные установки и взгляд художника на те или иные явления действительности, получающие отражение в его поэтических текстах. «Направляемая» цветом мысль, воплощенная в соответствующих речевых средствах, сливаясь с темой изображения, порождает полноценный в эстетическом отношении образ.

Отметим, что своеобразие волошинского восприятия цвета имеет христианскую основу. Так, П. А. Флоренский [19; 20] и Е. Трубецкой [18, с. 225–226], рассматривая краски и их смысловую гамму в основном применительно к православной иконописной традиции, настаивают на онтологической подчиненности категории «цвет» неразрывно связанной с ней в истории культуры категории «свет»: «...цветность солнечного света есть... то видоизменение, которое привносит в солнечный свет пыль земли и, может быть, еще более тонкая пыль неба» [19, с. 310], «при духовном трезвении самые краски одухотворяются, делаются прозрачнее, чище, пронизываются светом и, оставляя земляность, приближаются к самоцветным камням (выделено нами. — С. Т.), этим густкам планетных лучей» [20, с. 143]. Так, например, красный и розовый цвета, по мнению П. А. Флоренского, это та же самая пыль, но «видимая не против света, а со стороны света, не смягчающая своею освещенностью тьму планетных пространств, не разбавляющая ее светом, но, напротив, от света отнимающая часть света, застывающая глазу свет... и своею непросвещенностью прибавляющая к свету тьму» [19, с. 225–226]. Ср. также близкие Волошину суждения о сущности цвета, принадлежащие А. Белому: «Свет отличается от цвета полностью заключенных в него цветов. Цвет есть свет, в том или другом отношении ограниченный тьмою» [3, с. 201].

С высокой степенью эстетической и смысловой интенсивности для передачи блеска, яркости, прозрачности цвета или его оттенков при описании природных объектов М. Волошин использует ряд минералогических эпитетов, за которыми в толковых словарях закреплено цветовое (или световое) значение. Так, цветовые номинации *лазоревый* — «светло-синий, лазурный» (БАС) и *лазурный* — «цвета лазури, светло-синий» (Сл. Ожегова), «светло-синий, цвета ясного неба, небесно-голу-



бой» (БТС), этимологически связанные с минералогическим наименованием *лазурит*² – «минерал синего цвета» (БАС) – и имеющие тесную соотношенность с лексемой *голубой* – «светло-синий», «небесного цвета, ярко-небесного, цвета ясного неба» (БАС, МАС, БТС), «лазурный, лазоревый» (БАС, МАС, БТС), в поэтических пейзажах Волошина выступают в качестве образно-конструктивного средства передачи окраски неба, уходящего вдаль пространства, водоемов, реализуя при этом дифференциальные признаки: «яркость», «интенсивность цвета», «свет», «блеск». Ср.: «Разорвись завеса в темном храме, / Разомкнись лазоревая твердь!» (I, 84)³; «А за окном расплавленное море / Горит парчой в лазоревом просторе» (II, 78); «Отразился в лазоревой ленте / На Москвереке строенный храм» (I, 283); «И вдруг широкого Лемана / Сверкнул лазоревый простор» (II, 515); «Лазурное море / Живет и горит...» (II, 364); «К лазурному заливу тропы / Бегут по охряным холмам» (II, 585); «Посмотри, как ночь прекрасна, / Как лазурны небеса» (II, 230). При этом эстетическая функция цветовых лексем выходит далеко за пределы предметно-номинативной сферы и «делает художественный текст ощутимым и переживаемым» [12, с. 83]. Вместе с представлением о цвете дневного неба передается и определенный эмоциональный настрой, соотношенный, как правило, с состоянием душевной просветленности, ясности, гармонии и покоя, что также соответствует символике данного цвета как оттенка синего в христианской культурной традиции [20, с. 552–563].

Как видим, живописная образность, ее семантика и прагматика в пределах поэтической картины мира во многом зависят от общей и частной эстетической направленности контекста, намерений автора, его перцептивных установок, поскольку именно авторская точка зрения обуславливает соединение и столкновение цветовых слов с остальными элементами образной системы художественного произведения. При этом может возникнуть эстетическая трансформация, то есть не только сдвиг в понятийном значении, но и появление в структуре слов эмоционально-оценочных компонентов. Слово как ключевой элемент построения художественного образа обладает поистине уникальной многозначностью, которая наиболее активно выражена в поэтической речи. Способность же цветовых слов развивать в художественном контексте эмоциональную многозначность предопределила еще одну из важнейших функций цветовых средств: передачу смены чувств, настроений, вынесения оценок [1; 9, с. 66; 3, с. 80; 4, с. 3 и др.].

Так, в ряде случаев минералогические лексемы эксплицируют цвето- и светообразы, соотношенные с зонами «небо» и «небесные светила», «водные пространства», «ландшафт», реализуя при этом дифференциальные признаки «цвет», «свет», «блеск», «прозрачность», «яркость». Ср.: «На бирюзовом небе тучи, / И глыбы красно-бурых скал» (I,

² Подробнее см.: [2, с. 155–157].

³ Здесь и далее в круглых скобках римской и арабской цифрами обозначены соответственно том и страница издания: *Волошин М.А. Собрание сочинений. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1899–1926. М., 2003*; *Т. 2: Стихотворения и поэмы 1891–1931. М., 2004.*



34); «О, эти сны / О небе *золотистом!*» (I, 114); «Сквозь *серебристые* туманы / Лилово-дымчатые планы / С японской лягут простотой» (II, 595); «Покрыто все *серебристой* мглою, / Стоит в тумане темный лес» (II, 185); «Над *серебристыми* холмами / Необагрёнными лучами / Изваянные облака» (II, 589); «*Янтарный* свет в зеленой кисее... / И хляби волн, и купол Карадага» (I, 597); «*Ртутный* отблеск и сиянье / Оссиановских ночей» (II, 593); «...Гор вершины блестят в голубой высоте, / И стоит *изумрудный* тропический лес...» (II, 490); «Зима удалилась, / Исчезли снега, / *Серебряной* пеной / Блестят берега» (II, 364); «По речным *серебряным* излучинам...» (I, 85); «Равнина вод колышется широко, / Обведена *серебряной* каймой» (I, 91); «Там над *хрустальной* водой / Шатер раскинулся живой...» (II, 498).

Примечательно, что цветоцветовые номинации *золотой* и *серебряный* эксплицируют преимущественно образы, соотнесенные с реалией «небо» (луна, звезды, заря и т. п.), реализуя при этом комплекс связанных с соответствующими свето- и цветоощущениями положительных эмоционально-оценочных коннотатов («светлый», «яркий», «блестящий», «красивый» и т. п.). Ср.: «Я плыву. Луна *золотая* / Ярко светит. Тишь вокруг» (II, 210); «Луна *золотая* облила *серебряным* светом / И берег, и море...» (II, 280); «Тонкий свет *серебряной* луны / В простынях невыявленной ночи» (II, 595); «Всё устало, всё спит; предо мной на реке / Столб *серебряный* лунного блеска...» (II, 184); «И, когда погаснет догоревший луч, / В высоте небесной засветлеют / Звезды *золотые* из разрыва туч» (II, 351); «...И на самом краю небосклона / Горит *золотая* заря» (II, 133); «Понеслись облака / Из-за леса гурьбой, / Заблестел на кресте / Солнца луч *золотой*» (II, 168).

Иную перцептивную направленность имеют минералогические цветообозначения при создании наглядно-чувственных образов, соотнесенных с представлением о пасмурном небе. Ср.: «Над *перламутровыми* лбами / Клубятся белыми столбами / *Предгрозовые* облака» (II, 588); «У ступеней Божьего *престола* / Волнами гудящих *ореолов* / Бьет ключом клокочущая бездна... / На закатах солнц в земных пустынях / Там кипят *рубиновые ветры* / *Устремленных* к солнцу облаков» (II, 98); «Когда ж соберутся *свинцовые* тучи / И ветер завоюет, и вал заревет...» (II, 308); «Тучи *свинцовые*, тучи тяжелые / Низко повисли над темной землей» (II, 222). Отметим, что в первых двух контекстах смысловая реализация цветоопределений поддерживается звукописью стихотворения: лексемы *перламутровый* и *рубиновый* выступают в качестве ключевого экспликатора наглядно-чувственных цветообразов, соотнесенных с представлением о пасмурном небе и вечерней заре. Вместе с тем звуковая «насыщенность» указанных цветолексем способствует индуцированию непосредственно связанных с репрезентируемыми образами ощущений тревоги и напряжения. В двух других примерах цветообозначение *свинцовый* выявляет коннотации отрицательной направленности («тяжелый», «давящий», «мрачный») за счет контекстуального символично-метафорического осмысления словосочетания «*свинцовые тучи*», причем символ (свинец как некий «груз») структурирует соответствующие метафоры (тучи как душевное состояние).



Особого внимания заслуживает использование Волошиным лексем *малахитовый* — «цветом напоминающий малахит; ярко-зеленый» (БАС), «ярко-зеленый, цвета малахита» (МАС), «напоминающий цветом малахит; густо-зеленый» (Сл. Ожегова), а также *сапфирный*, *сапфировый* — «напоминающий (цветом, блеском) сапфир» (БАС), «ярко-синий, цвета сапфира» (БТС). Ср.: «И *малахитовые* дали / В хитоне ночи голубой» (II, 583); «У пояса, среди *сапфирных* влаг, / Как пчельный рой у чресел Афродиты / Раскинул острова Архипелаг» (I, 267). На употребление лексемы *малахитовый* в приведенном примере в качестве цветообозначения повлияло, как нам думается, несколько причин. Известно, что признанным даром Волошина считается его чуткость к звуковым оформлению и связанности слов, и «звуковая плотность» характеризует многие стихотворения поэта [21, с. 73]. В этом отношении не случайно применение в одном ряду лексем *малахитовый* и *хитон*, которые объединяются повторяющимся в них сочетанием звуков и в условиях контекста формируют своеобразную звуковую игру (отметим, что сквозной звуковой ряд наблюдается и при использовании цветообозначения *сапфирный*, где он представлен сочетанием щелевого [с] с гласным [а]). Однако употребление прилагательного *малахитовый* в приведенном контексте обусловлено также этимологическим фактором, поскольку «слово есть выражение мысли лишь настолько, насколько служит средством к ее созданию; внутренняя форма, единственное объективное содержание слова, имеет значение только потому, что видоизменяет и совершенствует те агрегаты восприятий, какие застаёт в душе» [13, с. 131]. «Обозначение отдельных предметов внутреннего и внешнего мира глубже проникает в чувственное восприятие, фантазию, эмоции и, благодаря взаимодействию всех их, в народный характер вообще, потому что здесь поистине природа единится с человеком, вещественность, отчасти действительно материальная, — с формирующим духом» [5, с. 104]. Как известно, малахит — «один из поэтичнейших и красивейших самоцветов» — получил свое название от греческого *maláche*, «мальва», за зеленый цвет, напоминающий цвет ее листьев [7, с. 97]. Интересны по такому поводу размышления Т. Г. Буруковской: «Возможно, листья этого растения, неперемной принадлежности уютных украинских садов, близки по цвету малахиту, но как одна нота — еще не песня, так один тон листа мальвы — еще не малахит. Ведь кроме непередаваемого словом движения оттенков («цвет его бывает ярко-зеленый до черно-зеленого, светло-зеленый, голубовато-зеленый, бирюзовый, изумрудно-зеленый» [11, с. 112]) малахит обладает дивным, неповторимым рисунком» [6, с. 97]. Учитывая вышеприведенное, можно прийти к заключению, что именно неоднородность окраски минерала и его непрозрачность, отраженные в языковой номинации *малахит*, а также соотнесенность данной лексемы с этимологически родственным словом *мальва* обуславливают возможность индуцирования представления о темном, что, в свою очередь, стало основой использования М. Волошиным минералогического цветообозначения *малахитовый* для создания наглядно-чувственного образа, соотнесенного с представлением о темном, ночном небе.



Как видим, минералогические цветообозначения, обладающие мощным семантико-эстетическим потенциалом, оказываются в идиостиле М. Волошина важнейшим способом авторского мировосприятия, ключевым визуальным перцептивным средством построения поэтических образов, преломленных сквозь призму видения поэта и художника, задача которого — в стремлении «всё воспринять и снова воплотить».

Список сокращений

- БАС — Словарь русского литературного языка : в 17 т. М. ; Л., 1948 — 1965.
 БТС — Большой толковый словарь русского языка / под ред. А.С. Кузнецова. М., 1998.
 МАС — Словарь русского языка : в 4 т. М., 1957 — 1961.
 Сл. Ожегова — Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1990.

Список литературы

1. Алимтиева Р.В. Семантическая значимость слова и структура лексико-семантической группы. Л., 1986.
2. Алимтиева Р.В., Таран С.В. Модально-оценочный потенциал цветообозначений в поэтических текстах М. Волошина // Модальность как семантическая универсалия : сб. науч. тр. Калининград, 2010.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
4. Брагина А.А. Цветовые определения и формирование новых значений слов и словосочетаний // Лексикология и лексикография. М., 1972.
5. Бобыль С.В. Семантико-стилистические свойства русских цветообозначений : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Псков, 1987.
6. Буруковская Т.Г. Отвори сердце камню. Петрозаводск, 1985.
7. Волошин М.А. Лики творчества. Л., 1989.
8. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 1984.
9. Давыдов З., Купченко В. Совесть народа — поэт... (Максимилиан Волошин: жизнь, творчество, контакты) // Волошин М. Избранное: стихотворения, воспоминания, переписка. Минск, 1993.
10. Донецких Л.И. Реализация эстетических возможностей имен прилагательных в тексте художественных произведений. Кишинев, 1980.
11. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
12. Магия камня / сост. Т.П. Гладышева. СПб., 2000.
13. Новиков Л.А. Значение эстетического знака // Филологические науки. 1999. №5. С. 83—90.
14. Потебня А.А. Мысль и язык. Киев, 1993.
15. Райс Э. Максимилиан Волошин и его время // Волошин М.А. Стихотворения и поэмы : в 2 т. Париж, 1982. Т. 1.
16. Таран С.В. Функциональная роль минералогической лексики в идиостиле М. Волошина : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2005.
17. Тишунина Н.В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филологические науки. 2003. №1. С. 19—25.
18. Трубецкой Е. Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология. М., 1993.
19. Флоренский П. Иконостас. М., 2003.
20. Флоренский П. Иконостас : избранные труды по искусству. СПб., 1993.



С. В. Таран

21. *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. 1 (2).
22. *Шестакова Л. Л.* Из цикла Максимилиана Волопина «Киммерийские сумерки» // Русский язык в школе. 2002. №2. С. 68.
23. *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения : в 6 т. М., 1964. Т. 3.

Об авторе

Светлана Владимировна Таран – канд. филол. наук, доц., Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

E-mail: svettar_79@mail.ru

About author

Svetlana Taran – PhD, associate professor, I. Kant Baltic Federal University.

E-mail: svettar_79@mail.ru