

Лидия В. Савельева, Светлана В. Шкиль (Петрозаводск)

## Категория колоратива и лингвопоэтическая норма (на материале лирики И. Бунина и М. Кузмина)

✦ Ключные речи :  
*колоратив,  
цветообозначение,  
лингвопоэтическая норма,  
текстовые концепты,  
лирическая коммуникация.*

Рад представља стилистичко проучавање назива за боје, које се заснива на појму лингвопоетичке норме лексичко-фразеолошког нивоа. Посебна пажња посвећена је колоративима *зелен* и *црвен* у лирици И. Бунина и М. Кузмина.

На современном этапе развития филологии полноценное стилистическое изучение лексики и фразеологии лирического текста невозможно без теоретического осмысления внутренних связей идиолекта, литературного направления и лирической коммуникации как особого речевого жанра. Говорить же о них лингвистически корректно можно лишь используя понятие лингвопоэтической нормы.

Проблема категорий разноуровневой лингвопоэтической нормы в специальной литературе по языку художественной литературы чаще всего присутствует имплицитно, вместе с тем она отчетливо поднимается в ходе обсуждения ведущих (ядерных, штифтовых) и периферийных

грамматических категорий, характеризующих лингвопоэтическую норму как таковую (Савельева 1996: 3–6).

Если обратиться к исследованиям поэтической лексики, то здесь дело обстоит сложнее. С одной стороны, именно поэтические словари представляют наиболее значимый материал, так как ввиду непосредственной связи с семантикой поэтическое слово наиболее ярко отражает своеобразие авторского стиля и не может не привлекать к себе внимания. Кроме того, на этом языковом уровне наиболее продуктивно разрабатывается методика исследования поэтического языка (см., например, помимо изучения ассоциативных констант литературных направлений Л. Я. Гинзбург, широко практикуемые

 Система 2003

методы поэтической лексикографии и методы установления поэтической парадигматики, разрабатываемые Н. В. Павлович 1986, 1995; Л. Г. Яцкевич 1999 и др.).

Однако изучение лексического материала в поэтических речевых системах часто рассматривается вне категорий стилистики.

Цветообозначение как предмет изучения в авторском и народно-поэтическом мировидении едва ли не оптимально иллюстрирует разрозненный и эмпирический характер большинства наблюдений над соответствующей поэтической фразеологией, лишенной единого теоретического подхода.

Между тем, исходя из уровневой организации лингвопоэтического языка (эвфонический, грамматический, лексико-фразеологический), которую признавал еще В. М. Жирмунский (1977: 28), было бы логичным поставить проблему выделения категориальной парадигматики каждой из норм, в том числе и *лексико-фразеологической*, при обозначении фрагментов индивидуальной поэтической картины мира: категорий светотени, воображаемого – реального, своего – чужого, высокого – низкого, внутреннего состояния – внешнего, статики – динамики и под., в ряду которых находит свое закономерное место и категория колоратива (цветообозначения).

Два генетических истока этой, как, впрочем, и других лингвопоэтических категорий – книжно-литературная и народно-поэтическая традиция – определяют ее мощный индивидуально-речевой потенциал, по-разному реализуемый в лирических идиостилиях. Будучи единицей поэтической речи, актуализирующей семантический, функциональный, эстетический аспекты языка, колоратив как категория лингвопоэтики имеет собствен-

ную парадигматику и синтагматику. В качестве членов колоративной парадигмы выступают лексико-семантические варианты основных тонов радужного спектра, имеющие свой лингвопоэтический инвариант (проявление нормы) и дифференциальные варианты авторских стилей.

Таким образом, исследование цветообозначения авторской поэзии предполагает изучение лексико-фразеологического варьирования колоративной категории (обозначения тонов радужного спектра) и ее функциональной нагруженности на фоне книжно-поэтической и народно-поэтической нормы.

В качестве объектов сопоставительного исследования колоратива нами избраны идиостили И. Бунина и М. Кузмина. Два ярких и очень разных художника начала XX века при всем различии их творческих манифестов и весьма далеких лирических доминантах шли в своем творчестве сходными путями по двум поэтическим меридианам. Они одинаково плодотворно использовали богатейший художественно-изобразительный потенциал, накопленный классической поэзией с ее опорой как на книжную, в том числе церковно-национальную, так и на народно-поэтическую традиции.

При всем личностном отторжении этих поэтов друг от друга эстетические платформы обоих принадлежат одному времени – рубежу веков – и имеют важное сходство. Так, при разной мотивации (откровенный гедонизм Михаила Кузмина и ориентация на вечные темы Ивана Бунина) они практически не предусматривают социальных координат, и, следовательно, обе платформы содержат явные имморалистические тенденции, особенно тонкие и рафинированные в случае Бунина. Явно тяготея к различным литературным направлениям (реалист Бунин

и модернист Кузмин), оба автора выходят за их рамки. Непреходящее эстетическое значение реалистического искусства Бунина общепризнанно. Что же касается М. Кузмина, то этот «большой и взыскательный художник», превыше всего ставивший «законы ясной гармонии», как это определил еще в 1916 году В. М. Жирмунский, «своей изысканной простотой в выборе и соединении слов» возродил «поэтическое «пушкинианство» и сыграл большую роль «в воспитании художественных вкусов молодого поколения поэтов» (Жирмунский 2001: 367).

Наконец, решающим для наших целей моментом явилось то, что цветопись особенно актуальна в поэтической палитре обоих художников слова, безусловно представляя собой один из концептуальных параметров их мировидения. Не будучи до сих пор предметом сопоставления и специального изучения, особая живописность образов внешнего мира их поэзии – кузминское «многообразие и изысканность зрительных впечатлений, линий, красок и форм» (Там же: 370) и «пластическая выразительность словесной живописи» Бунина, особое «разноцветье и зрительная осязаемость его земного мира» (Тарасенков 1956: 18) – не раз по отдельности замечались исследователями.

В данной статье речь пойдет более всего о парадигматических рядах *зеленой* и *красной* частей спектра в лексико-фразеологической палитре двух идиостилей, представляющей их базовые текстовые концепты, а также о контекстной функциональной нагрузке этих цветообозначений на фоне лингвопоэтической нормы.

Прежде всего покажем лексико-фразеологическое варьирование названных частных категорий колоратива у И. Бунина и М. Кузмина.

*Зеленый спектр* – колоратива у И. А. Бунина функционирует в 73 случаях, получая при этом 24 лексико-фразеологических варианта в грамматическом соотношении 52:9:10.

**АТРИБУТИВНЫЙ ПРИЗНАК.** *Зеленый:* поле, овсы, лес (4), чаща (2), бор, роща, сады, глушь, завеса, трава, кусты, береза, ленты березы, ельник, елочки, могила, долина, Адрия, волны, вода, цвет воды, глянec, пустота, чело ивы.

Зачем *зеленым* клонится челом та ива; Уж ни листочка нет На этих сучьях буро-красноватых, Ствол резко бел в *зеленой* пустоте; И по волнам у берега ломался, сверкал *зеленый* глянec; *темно-зеленые* пихты и ели; *черно-зеленый* конус ели; *влажно-зелены* темные ели; *матово-зеленый* тополь; *сосенник сине-зеленый*; через *сине-зеленое* море; пчелоеды в *зелено-синих* перьях, *янтарно-зеленый* Юпитер, ракушек слой *зелено-ржавый*, *зелено-серебристый*, неуловимый свет. *Изумрудный:* вода, льдина, птица. Глядело только солнце, как стилет Чертил мой стих на *изумрудной* льдине; Птицей вольной, *изумрудной*, Уж не будешь – Как ни пой. *Небесно-изумрудный:* воды. Но воды в них – *небесно-изумрудны*. *Малахитовый:* вода. И, сладостный, как горная прохлада, Шум быстрой *малахитовой* воды.

**ПРОЦЕССУАЛЬНЫЙ ПРИЗНАК.** *Зеленеть:* стыдливо белая береза *зеленеет*; весна в *зазеленевшей* роще; а вокруг *зеленеют* луга; в лесу все *зеленеет*; равнинной *зеленеющих* полей; И *пушисто* *зеленеют* в нем огни; *гореть* *зеленым* дымом: И светляки в кустах *горели* *зеленым* дымом *янтаря*; *светиться* *зеленым* огнем: И на поляне волчьи очи *зеленым* *светятся* огнем; *дымиться* *зеленью*: Волчьи очи *зеленью* *дымились*.

**СУБСТАНТИВНЫЙ ПРИЗНАК.** *Зелень:* *зелень*, бледная *зелень*, *зелень* ветвей (2),

зелень глаз, зелень изумруда, *изумруд*, волны *изумруда*, *хризолит*. И было утро, солнце, *зелень*, сад, Роса, цветы; Проходит *зелень* бледная; *изумруд* (о волнах) горит, сверкая; *зелень* глаз и аттический нос; Лес, утро, зной. То *зелень изумруда*, То *хризолиты светят* в хрустале; И кровь, звездой упавшую оттуда, На берега, на известковый риф, Смыл океан *волною изумруда*.

218

Что касается поэзии М. Кузмина, то *зеленый* спектр колоратива у него изображается в 78 случаях 11-ю лексико-семантическими вариантами в грамматическом соотношении 65:6:7.

АТРИБУТИВНЫЙ ПРИЗНАК. *Зеленый*: плащ (4), сукно, слюда, луг (3), лужайка, трава (3), сад (2), сосна, овражки, кручи, край (4), страна (3), пространство, небеса, звезда (2), *море* (2), *волна*, влага, лоно (морское), зыби, река, заливы (2), луч (2), лодка луны, закат, свет (2), сияние, сон, глаза (3), блеск очей, взор, птичка, фон, пустота, лень.

Италия – ворожея зыбей *зеленых*; По веселому морю летит пароход, И *зеленая* влага поката; В этот день спустился ранним рано К заводям *зеленым* океана; Задумчиво плыли по сонному лону К пологому склону *Зеленых* небес; Седого моря соленый дух, За мысом *зеленый* закат потух; Лучит звезда *зеленый* свет, любимый; Знать, не видала ты людей Из северной страны, Там светит всем *зеленый* свет На небе, на земле; Луна как будто с севера светила: Исландия, Гренландия и Тулэ – *Зеленый* край за паром голубым; *Зеленый* и холодный сон окутал спящий дом; Я первенец *зеленой* пустоты; *Зеленую* ты позабудешь лень? *Зелененький*: На зимней, чуть *зелененькой* лужайке. *Зеленоватый*: небо, море, заря, глаз. Багрянец вечерних облаков на *зеленоватом* небе... быстро бледнеет; Как люблю я блеск *зеленоватого* моря; В раскосый блеск зеркал

забросив сети, Склонился я к заре *зеленоватой*, Слежу узор едва заметной зыби; Но так пленителен твой глаз *зеленоватый*. *Зеленистый*: рог. В заливе сгинул *зеленистый* рог. *Зелено-серый*: серп. Но о надежде, не измене, *Зелено-серый* серп, играй! *Изумрудный*: лазурь. В золоченой утлой лодке... По лазури *изумрудной*, Я ждала желанных странствий. *Прозрачно-изумрудный*: кручи. Ни снежных вьюг, ни тусклых туч, С *прозрачно-изумрудных* круч Протянут тонкий, яркий луч, Как шпага остро-огневая.

ПРОЦЕССУАЛЬНЫЙ ПРИЗНАК. *Зеленеть*: А в верхнем стекле от рамы *Зеленет* звезда; Слежу я сквозь оконце льдистое, Как *зеленеет* небо чистое; А меж туч яснее холод *зеленеющих* небес. *Зеленить*: (о луне). Без всякого уменья Ты крыши *зеленишь*. *Зелениться*: Луг *зеленый зеленился*. *Отливать зеленой слюдой*: Все тело под водой Блестит и *отливает зеленой слюдой*.

СУБСТАНТИВНЫЙ ПРИЗНАК. *Зелень*, *-и*: пажитей, полей, земли, зеркальная, любимая, веселая. На коленкоровом *зеленом* фоне сквозь кожу *зелень* явственно сквозила; Земли неземной *зелени* видишь.

Как видим, лексико-семантическое варьирование гораздо более актуально для Бунина, который идет по пути поиска слов, наиболее точно отражающих тончайшие переливы цвета в реальном мире (*темно-зеленый*, *черно-зеленый*, *влажно-зеленый*, *матово-зеленый*, *сине-зеленый*, *зелено-синий*, *янтарно-зеленый*, *зелено-ржавый*, *зелено-серебристый*, *изумрудный*, *небесно-изумрудный*, *малахитовый*; *зелень*, *изумруд*, *хризолит*; *зеленеть*, *гореть зеленым дымом*, *светиться зеленым огнем*, *дымиться зеленью*), а значит, по пути расширения лексико-фразеологической парадигматики колоратива.

Напротив, в поэтическом мироощущении М. Кузмина цветовые номинации

основного тона, заметно варьируясь в словообразовательном отношении (*зеленький, зеленоватый, зеленистый, зеленеть, зеленить, зеленеться*), субъективно сдвигаются: *зелеными*, например, оказываются *небеса, закат, заря, звезда, заливы, лодка луны*, и тем самым для него функционирование поэтической нормы скорее связано с расширением синтагматики колоратива при сохранении парадигмы образов с традиционными архетипами «растительность» и «вода». Если в бунинской живописной палитре объективная точность колоратива, в том числе и в случае переносного значения, обычно мотивируется контекстом (ср.: *Зеленый цвет морской воды Сквозит в стеклянном небо-склоне; В тиши, в тепле, на солнце, в изумрудной, Сквозной воде; У берегов в воде застыли скалы, Под ними светит жидкий изумруд*; см. также редкую для него метафору: *Уж ни листочка нет На этих сучьях буро-красноватых, Ствол резко бел в зеленой пустоте*), то у Кузмина, даже в ранний период его творчества, когда он декларировал сознательную приверженность «кларизму» как «прекрасной ясности», субъективность цветового мироощущения, отталкивающаяся от лингвопоэтической нормы (в данном случае имеется в виду традиционные поэтические колоративы *голубые небеса, синева небес, лазурное море, луна серебристая* и под.), выступает как бы естественной закономерностью его лирического идиостиля. Ср.: *Слежу я сквозь окошко льдистое, Как зеленеет небо чистое ... Ни снежных вьюг, ни тусклых туч. С прозрачно-изумрудных круч Протянут тонкий, яркий луч; Нагая юность с зеркалом в руке Зеленые заливы отражает; В лодке зеленой сестрица луна*. Ср. сходные контексты Бунина с более традиционным, хотя и художественно трансформирован-

мым колоративным решением: *У синего залива Гремит и плещет жизнь; Невинно небо голубеет; По небесам, в туманной мути, Сияя лунный лик нырял И серебристым блеском ртути Слуду по насту озарял*.

Интересно, что оба лирика нередко опираются и на фольклорные приемы художественной выразительности. Говоря о связи автора с фольклорной традицией (в широком смысле ее обычно определяют как фольклоризм), не следует односторонне подходить к этому сложному и противоречивому явлению, которое принципиально важно для объективного познания фактов словесного искусства. Есть разные типы литературного фольклоризма, или его разное понимание (Гусев 1978: 283–298, *Bošković–Stulli* 1971, 165–178). Если представлять фольклоризм как аутентичное выражение, цитацию или реминисценцию, даже элементарную стилизацию фольклора, то, конечно, этот тип фольклоризма не характерен для обоих авторов. Но если понимать фольклоризм как неограниченное, подчас дерзкое, многоступенчатое, творческое преобразование традиционной фольклорной картины мира и средств ее выражения, как близость с детства усвоенной народнопоэтической традиции, то тогда вполне правомерно ставить задачи исследования этого явления у поэтов общерусского масштаба – наследников и продолжателей этнической духовной культуры.

Ведь для обоих поэтов – и Ивана Бунина, и для Михаила Кузмина – устная поэзия всегда была неотъемлемой частью народного самосознания. С этой точки зрения для нас совсем не безразлична «степень проницаемости» фольклорного субстрата у этих двух лириков–современников, стоящих на весьма далеких декларируемых позициях.

Так, известное фольклорное клише *луг зеленый* с типичным украшающим эпитетом народной поэзии органично включается в авторский колоратив стихотворения Михаила Кузмина 1909 года – легкой

и непритязательной лирической импровизации мотива судьбы (фатальной предопределенности соседства греха и праведности) в эстетических координатах русского духовного стиха:

220

Чем ты, луг зеленый, зелен,  
Весенними ль травами?  
Чем ты, мед янтарный, хмелен:  
Какими отравами?  
Кем ты, путь мой дальний, велен:  
Судьбами ли правыми?

Луг зеленый зеленился  
Под острыми косами;  
Меду сладкому смеситься  
Со скорбными росами;  
В путь идет со мной девица  
Ногами босыми.

Кто о луге новом бредит  
Тот в свете находится;  
Меду нового нацедит  
Ему Богородица;  
С кем незримый всадник едет,  
Тот верно водится.

Аналогична художественная роль подключения народно-поэтической колоративной нормы и в других случаях. См.: Я поставлю медный крестик *На зелену сосну*; Не учи в ручей подругу *Ловить радуги дугу!* *По зеленому по лугу* Я бегу, бегу, бегу! Такая языковая краска для Кузмина – знак национально-культурной стилизации, в которой изящное, легкое, насыщенное звукописью единство слога для него было более важным, чем глубина проникновения в национальные начала жизни. Звуковое оформление визуального образа (*по лазури изумрудной, с прозрачно-изумрудных круч, луг зеленый зеленился, у зеркального зеленого залива, в лодке зеленой сестрица луна, земли неземной зелени видишь* и т.д.) у него воплощает принципиальную нерасчлененность феноменалистического мира.

Не то у Бунина. Фольклорные элементы лингвопоэтической категории колоратива в его идиостиле эстетически преобразуются в духе классической поэзии

действительности, создавая на основе народного мировосприятия неповторимый авторский образ: *Стыдливо белая береза зеленеет*; Все темней и кудрявей *березовый лес зеленеет*; Едет *стрелок в зеленые луга*, В тех ли лугах *осока да куга*; А на селе идет *обедня в храме, Зеленою травой усыпан весь амвон*; Над озером, над заводью лесной – *Нарядная зеленая береза...* «О девушки! Как холодно весной: Я вся дрожу от ветра и мороза! [...] Но только б не измять *зеленых лент!*» Разумеется, как это всегда бывает в высокой поэзии, и у Бунина эстетически значима фоника, но она разлита по всему стиху, не сосредотачиваясь в визуальном образе.

Показательно сопоставление двух идиостилей и в отношении ценностных сфер цветообозначений. Лингвистически мы здесь имеем дело не с ядерной (в качестве определенного спектра радуги), а периферийной (эмоционально-оценочной) референцией этого колоратива. Видимо, лингвопоэтической нормой можно счи-

тать «психоглоссы» зеленого спектра как воплощение земных радостей бытия, как цвет жизни и воскресения матери-земли, поскольку в этом эмоциональном ключе колоративные категории Бунина и Кузмина в принципе однотипны и между собой, и в контексте поэтического православно-го мироощущения. Ср. бунинские строки: Растет, растет *могильная трава, Зеленая, веселая, живая; Их взрастила весна благо-вонная В зелени майской лесов и лугов; И было утро, солнце, зелень, сад;* и строки М. Кузмина: Она (любовь – Л. С., С. Ш.) дает и жизнь, и волю, И блеск очей, и стройность строф, *И зелень радостно-му полю;* Подслушанные вздохи о детстве, *Когда трава была зеленее; Прощай, отец любимый, Прощай, родная мать! По зелени любимой Мне не дано гулять!* К лингвопоэтической норме русской поэзии следует отнести и характерную для православной культуры эмоциональную доминанту зеленого спектра как суггестивного символа кульминации церковного года – Воскресения Христова, ср.: О, ранний благовест и майская заря! Как этот звон, могучий и тяжелый, Сливается с открытой и *веселой Равниной зеленеющих полей!* (Бунин: 98); *Сквозь зелени веселые луга видны давно* (Кузмин, «Пасха»: 124).

Принципиально различно у этих художников слова внутрикатегориальное расширение образной парадигматики: если у Бунина метафора носит вполне реалистический характер, то у Кузмина это иррационально-субъективная метафора, загадка которой разгадывается только в макроконтексте лирического цикла («Форель разбивает лед»). Так, одна и та же поэтическая фраза *зеленая пустота* в их идиостилиях резко разнозначна: бунинский оценочный колоратив легко раскрывается микроконтекстом как печаль-

ная безлистность осенней березы, в то время как кузминский колоратив являет собой сложный и многослойный мифопоэтический образ с определенным эротическим подтекстом, раскрывающимся только на фоне «*зеленых глаз*», «*зеленого взора*», «*зеленого блеска очей*», «*зеленого плаща*» возлюбленного или же его обнаженного тела, отливающего под водой «*зеленой слюдой*» (с. 284–299). Лирический макроконтекст М. Кузмина в данном случае пронизан интертекстуальностью особого рода: ср. упоминания об уайльдовском Дориане Грее, о лирическом адресате шекспировских сонетов, стилизацию шотландской баллады с героем Грином (англ. «зеленый»), имеющую тот же волнующий поэта эротический подтекст. В этом же ключе следует воспринимать «*зеленый край за паром голубым*» и «*зеленая страна*», где «*светит всем зеленый свет*», где «*шумит зеленая река*» и «*поката зеленая влага*» моря, которые имеют тот же иррационально-эротический подтекст обители идеальной, но запретной красоты, «зеленого пространства любви» как фатально предопределенного, очень трепетного чувства («форель»), противостоящего твердому «льду» общественной морали (что связано с его личной драмой однополой интимной ориентации). В последнем «Двенадцатом ударе» этого цикла апофеоз «упорной» форели изображен как очень характерный мифопоэтический образ любви, семантической основой которого служит рассматриваемый колоратив: *Два веночка из фарфора, Два прибора на столе, И в твоём зеленом взоре По две розы на стебле.* В последнем случае в поэтике двойственного числа явно прослеживается аллюзия «Восточного мотива» А. Фета.

Повышенная эмоционально-эстетическая оценочность бунинских метафор

«изумрудной воды», «жидкого изумруда», «светящегося хризолита», разумеется, совсем иного рода: в их основе лежит зримость, живописность, выразительность, первичность реалистического образа, насыщенного лирическим чувством. Вместе с тем художественные решения Бунина не замыкаются традициями созерцательной живописи. В своем сонете 1901 года, в духе времени декларирующем замкнутый эстетизм и элитарность искусства, он выходит за рамки лингвопоэтической нормы с тем, чтобы оттолкнуться от любых стереотипов «толпы в долине» и подчеркнуть самоценность субъективного мироощущения художника, его принципиальную удаленность от каких-либо общественных влияний. Мотив остраненности диктует подчеркнута холодную палитру красок, символизирующую бесстрастную красоту, отсюда и выбор лексико-семантического варианта: На высоте, где небеса так сини, Где радостно сияет солнца свет, Глядело только солнце, как стилет Чертил мой стих на *изумрудной льдине*.

Таким образом, обращение даже к одному члену парадигмы стилистической категории колоратива дает существенный материал для синхронно-сопоставительного и диахронного (в рамках лингвопоэтических традиций) исследования сложного взаимодействия трех узусов (языкового, лингвопоэтического, идиолектного) в его функционировании.

Два генетических истока лингвопоэтической нормы другого колоратива *красный* – книжная и народно-поэтическая традиция – определяют ее мощный индивидуально-речевой потенциал, по-разному реализуемый в лирических идиостилиях.

Прежде всего покажем лексико-фразеологическое варьирование колоратива

«красный» в художественных системах обоих поэтов. Так, у Ивана Бунина красная часть спектра представлена 90 колоративами в 30 лексико-фразеологических вариантах в грамматической пропорции 68 : 20 : 2.

**АТТРИБУТИВНЫЙ ПРИЗНАК.** *Красный*: лак, глиняные вазы, фесочки, пелерина, жупан, самовар, блеск атласа, киль; подушечка засохшей татарки, подводная трава, кора, мачта сосны; сполохи, солнечный диск, солнце, огненный меч, сумрак; обрывы; *туманно-красный*: огни; *буро-красноватый*: сучья; *красновато-черный*: кок на лбу; *алый*: огонь, свет, рассвет, небо, солнце, мак, павилика, цвет татарки, клюв ворона, *сумрачно-алый*: запад; *алеющий*: закат, пар; *румяный*: закат; *багряный*: лес, лесок; рассвет, луна; *мглисто-багровый*: морской горизонт; *рубиновый*: угли; *розовый*: перламутр, Антарас, солнце, парк, мхи, песок, пена; *розоватый*: облака; *розовато-телесный*: лик; *ржавый*: мох, роща; *рудой*: сосна; *малиновый*: фонарик; *кровоавый*: мох, солнце; *пурпурный*: стебель, блеск огня; *пурпурно-кровоавый*: рубины.

**ПРОЦЕССУАЛЬНЫЙ ПРИЗНАК.** *Алеть*: лужи, закат(2), бел-восток; *алеть розою*: фламинго; *краснеть (закраснеть)*: окна, лампадка, заря, сад, дыни, зернь калины; *краснеть розою*: луна; *рдеть красным заревом*: закат; *вспыхивать розовым огнем*: алмазы; *розоветь*: горы, солнце; *загораться*: рубины.

**СУБСТАНТИВНЫЙ ПРИЗНАК.** *Румянец* (лица); *краснеющий шафран* (теплых сушек), *синий пурпур* (о виноградной кисти).

Красный спектр в 141 колоративе Михаила Кузмина (Кузмин 1990) имеет 87 лексико-семантических вариантов в четырех грамматических позициях в пропорции 71 : 36 : 30 : 4. Повышенное внимание к новым цветовым решениям у Миха-

ила Кузмина сопряжено с явным расширением грамматических потенциалов цветообозначений, что в целом характеризовало его творческие искания на путях отхода от лингвопоэтических норм.

**АТРИБУТИВНЫЙ ПРИЗНАК.** *Красный:* мяч, кирпичный сарай, дно кастрюли, тряпка, плащ, мечи, медь; мак, лепестки, ягоды; глаз, рот; солнце (3), весна, день; *осенне-красный* плод, *искрасна-желты* дали; *алый:* платочек, занавеска, цветы, рубин, хвосты, пламень, рот (2), уста, рана, струя, румянец зари; *ало-златоперые* заревые хвосты; *шафранно-алый* парус; *малиновое* небо, налив; *розовый:* дом, плащаница, кресло, плюмаж, заря, час, брызги, лужицы, губы, рот, св. Дух; *розоватый* цвет, искра; *закатно-розовый* кисель; *зарозовевший* кровью крин; *румяный:* моряк, щеки (2), Фетида, уста, роза, заря; *красный:* метеор, пламень, багряница, рот; *багряный:* наряд, поражения, багровая мгла, бледно-багровый закат, киноварный знак, рубинные огни, пурпуровые паруса, пурпурные трауры ирисов, полы порфирные, зардевшее лицо, стекло.

**ПРОЦЕССУАЛЬНЫЙ ПРИЗНАК.** *Краснеть:* мореходец, Марта, гость, глаз; *откраснеть:* откраснела ...зорька – смерть; *красным красить:* Луч вечерний красным красит на ковре твой ятаган; *алеть:* твердь, снег, сеть веток, ягоды, куст роз, заря: Заря *алеет* в прохладной ясности; Густо *алеют* губы, Целуют, что овода; *пламенеть:* На престоле семистолбном Я (София), как *яхонт, пламенела; рдеть, зардеть:* ток, восток, щека; *зардеть* розою, *красить* розою, *закрывать* розою, *тлеть* розою: Огонь на щеках *тлеет* розою; заречные макушки *леденцеют* розами; *нежной розой зорь* аврорится икона; *реять* розой (о Музе); *зажечь* розу: Розу мой луч зажег; *млеть* розами: Щеки млеют розами; И розан рта, пчелой любви ужален, Руби-

*ном рдел; рдеть* пламенем: Тщетно твой взгляд пламенем *рдеет; гореть* кровью: Целительный пушится легкий снег И, *кровью* нежною горя, алеет; *розоветь:* пятки, ногти, заря, луна: Зачем луна, поднявшись, *розовеет; замахать* кумачами: *замахали* кумачами рощи; *махнуть* багрянцем: пока багрянцем август не махнет; *томиться* малиной: *томится* малиной напрасно закат; *цвети* просветом густо-алым: да рот *цветет* просветом густо-алым.

**СУБСТАНТИВНЫЙ ПРИЗНАК.** *Красное:* матадоры *красным* глаз щекочут; *красный* в *красном*; *алое; алость:* *алость* злата, крови, роз; *синий пурпур* (плода); *багрец; багрянец:* в заре *горит* грядущих гроз *багрянец; рубин:* румяная заря в ручей лучит *рубин* и янтаря; *румянец:* зари *румянец* так златист, так ал; *румянец* нежный льет закатный свет; *роза щек; розан рта; яхонт розы: яхонт* розы – дни любви; *агат:* вишен спелых сладостный агат.

**АДВЕРБИАЛЬНЫЙ ПРИЗНАК.** *Рубинно; румяно, рдяно, розово:* румянцем зари рдяно играя; *розово* спит река.

Колоративный инвариант, представляющий лингвопоэтическую норму красной части спектра двух изучаемых идиостилей, сравнительно невелик: его составляют *румяная заря (закат), румянец зари, багряный, багрец* при архетипе «лес», *алый мак*, постоянные фольклорные эпитеты *красное солнце, красная весна*, а также устойчивые метафорические ассоциации с *кровь, роза, пламень, рубин*.

Реалистический эпитет Бунина, как правило, остается в рамках традиционного семантического пространства, его лексико-семантические варианты нередко обращают на себя внимание изысканной свежестью (типа *роща ржавая, мглесто-багровый морской горизонт, запад сумрачно-алый* или *теплых сумерек краснеющий шафран*). Живописная изобразительность

бунинского стиля создается прозрачной ясностью и конкретностью цветового решения. Неожиданный эпитет *красный сумрак* мотивирован «*багряной печальной луной*», которая «сеет над болотом» «свой теплый отблеск» (Бунин: 108), а «*красные, как пламень*», крылья орлицы становятся зримыми на точно найденном панорамном фоне: Под великой тучей Мечется зарница, А на белом камне, на скале горючей – Дивная орлица. Плещется *крыльями, красными, как пламень* (Бунин: 217). Бунин отвергал фальшь и напыщенность «лубочных подделок под русский стиль», но сам он отдал дань некоей стилизации под лаковую русскую роспись, которая, в частности, сказалась в стихотворениях 1915–1916 годов в игре эпитетами *красное солнце, красное утро, красный голубь*, отталкивающимися от фольклорной лингвопоэтической нормы и приобретающими новый подтекст, сообразный с «кровоавым» историческим мотивом стихотворения «Казнь» (Ср.: Туманно *утро красное*, туманно, Да все светлей, белее на восходе... Туманно *солнце красное*, туманно, *Кровавое* не светит и не греет), и в соответствии с фольклорным сюжетом баллады «Молодой король»: «*То не красный голубь* метнулся Темной ночью над черной горою – В черной туче метнулась зарница».

В бунинском цветоощущении особо значимы артефакты: вещественный мир – неотъемлемая составляющая его эстетического мира. Любование артефактами нередко позволяет художнику философски углубить реалистические краски. Так, в стихотворении Бунина «Перстень» (1915) просматриваются уроки Востока в философском осмыслении бытия. Абсолютность красоты выступает у него как символ недоступности простым смерт-

ным: «*Рубины мрачные цвели, чернели* в нем, *Внутри пурпурно-красные*, Алмазы *вспыхивали розовым огнем*, Дробясь, как слезы ледяные». Неуловимость игры полутонов камня в импрессионистическом изображении Бунина приобретает в контексте лирического целого сакральный смысл и воспринимается как Божий дар, стоящий высоко над ничтожностью толпы восточного базара.

Для Михаила Кузмина, как видно уже из представленных количественных параметров, колоратив красной части спектра оказался чрезвычайно актуальным. Это связано как с его нарастающим модернистским мироощущением, так и с известным любовным лейтмотивом его лирики. Толкуя цветовую символику, теоретик символизма А.Белый писал, что «в красном цвете сосредоточены ужас огня и тернии страдания»<sup>1</sup>. *Любовь-кровь* – банальная рифма романтизма, взятая на вооружение модернистами, была наполнена характерным для эпохи империалистическим содержанием: значимое соседство любви и смерти отражало модернистский мотив любви и преступления, пластическую эстетизацию Любви, переходящей в Смерть («Мученица» Бодлера, «Баллада Рэдингской тюрьмы» О. Уайльда). Благодаря яркой выразительности цветообозначений, смерть эстетизируется Кузминым по-модернистски, как зрелищное действие: Закинул горло детское невинно И, ожерельем хвастаясь, не ждет, что скоро шею грозно и *рубино* Другое ожерелье обовьет [...] А на траве, в *кровоавой багрянице*, Царя Федора убитый брат (стихотворение «Царевич Димитрий»). Вместе с тем такие колоративы у Кузмина могут актуализировать христианскую поэтическую об-

1) Белый Андрей, Арабески, Москва 1911, С. 115, 121.

разность жертвенного кровопролития во имя любви. Отсюда проистекает кузминский образ «алого» в день крестных страданий Христа (Разве зима – смерть? *Алым* ударит в ставни Страстной четверг!), и «алость жертвенных открытых роз», ощущаемая им в музыке Дебюсси. В макроконтексте кузминской лирики понятия *кровь-любовь* неразрывны: любовь как крест, как мученичество, связанное с драмой личной интимной ориентации, зримо воплощается в «алости крови», в перманентной «алой ране»: Сердце, как чаша наполненная, точит *кровь*; *Алой струей* неиссякающая течет *любовь* (начало цикла «Струи»).

В своем «Венке газэл», используя твердую форму персидской поэзии, Кузмин создает триптих (газэлы 25, 26, 27) с текстообразующими колоративами *белый – красный – черный*, насыщенными глубокой философской символической жизни – любви-страдания – смерти. Герой 26 газэлы *красный в красном* «таит угрозы», его щеки, его губы несут в себе *пламя и рдеют, кровью горя*. Заметим, что для О. Мандельштама, кузминского единомышленника в поэтической филологии, «по существу нет никакой разницы между словом и образом», поскольку под словом понимается совокупность возможных смысловых обертонов, которые несводимы к какому-либо конкретному содержанию, и это проводится им в жизнь как осознанный поэтический прием (Успенский: 267). Для М. Кузмина актуальна та же семантическая ассоциативность, и метафорическая загадка *красного в красном* открывается читателю именно в едином лингвопоэтическом колоративе в совокупности с парадигматическими вариантами *алый, кровавый*, т.е. в качестве носителя идеи мученической любви-страсти.

В другом лексико-семантическом варианте этого колоратива – *румяной розою зардела* (о Богородице), как и в соотносимых с нею *небесных розах скромных гряд* – угадывается «поэзия в поэзии», важный подтекстный образ, почерпнутый из католической традиции, где роза – атрибут и символ Богородицы (например, роза как мистический венец «Рая» Данте, венчающий купол высших сфер), в то время как ее символом в православии выступает лилия. Характерно, что в том же стихотворении «Благовещение» автор называет Деву Марию «лилеей Назаретской», намеренно сближая обе религиозно-поэтические традиции христианства. Вместе с тем кузминские *рубин, яхонт, лал, агат* и их производные – постоянные атрибуты стиля Уайльда, непременная принадлежность интерьера самодовлеющей красоты, в которой пребывают герои, в частности, его сказок. Отсюда повышенный эстетизм *a la Oskar Wilde*, которым Кузмин очень интересовался, которого хорошо знал и реминисценциями из которого переполнена его лирика.

Бунин необычайно точен в деталях, он скрупулезно добивается «стереоскопической выпуклости подробностей, филигранного выделения индивидуальных, неповторимых черт» изображаемого (Качаева 1980: 13). В отличие от Бунина, Кузмин не ищет точных красок. «Земное» у него – чаще воспоминание, и память, кажется, оставила лишь очертания былого.

Если легкая меланхолия, пушкинская «светлая печаль» – тональность первого раздела сборника «Осенние озера», то сборник «Параболы», по словам В. Маркова, знаменует «полный отход от «прекрасной ясности», «это эстетические параболы-притчи, которые надо разгадывать» (Марков 1994: 117). Мотивы сна, магии,

безумия пронизывают весь сборник. Цветовые обозначения основного тона субъективно сдвигаются. В стихотворении «Ариадна» пурпур оказывается синим:

Чередую плод за цветом,  
Синий пурпур кружит вниз, –  
И, увенчан вечным светом,  
Ждет невесты Дионис.

## 226

Зыбкость и неясность художественных образов стихотворения объясняется композиционным мотивом перехода в надбытие спящей Ариадны, которой подготовлено вступить в мистический брак с божественным дионисийским началом. Образы сгущаются по мере нарастания лирической экспрессии, на гребне которой и возникает синий пурпур. Колоратив здесь содержит не столько цветовую характеристику виноградной кисти как символа вечновозрождающегося Диониса, сколько эстетически – оценочную. Имя Дебюсси в тексте возникает не случайно. Автор двух циклов фортепьянных миниатюр под названием «Образы» и программной симфонической поэмы на тему стихотворения Малларме «Послеполуденный отдых Фавна», для Кузмина–музыканта он олицетворяет порыв современного искусства в античномифологическое прошлое, притом в наиболее близкой ему по характеру образов импрессионистской манере.

В заключение заметим, что в сопоставлении с бунинским идиостилем обращает на себя внимание не только ассоциативная насыщенность кузминской лирики поликультурными аллюзиями, существенными для поэтики акмеизма даже в одном отдельно взятом колоративе, но и эвфония цветообозначений:

Прежде был бледнее луны, что же ныне  
*Рдеют розы, кровью горя, красный в красном?* ; *Зари румянец так золотист, так ал; алость злата; скоро шею грозно и рубинно Другое ожерелье обовьет; румянцем зари рдяно играя; Пурпурные трауры ирисов приторно ранят* и др. Она символизирует принципиальную нерасчлененность феноменологического мира Кузмина, его «акустическое видение», которое мы уже наблюдали в случае с колоративом «зеленый».

В целом же, словесно-цветовая живопись двух таких разных лириков из мощного поэтического потока серебряного века демонстрирует как многообразие форм и способов включения эстетических координат народной поэзии в самобытную авторскую образную систему, так и индивидуальное мироощущение каждого из поэтов. Если бунинской цветописи более всего близки метонимические сдвиги и объективная зоркость художнического взгляда, то для кузминского цветообозначения характерна метафоричность, синэстезия и эвфония как способы передачи нераздельного единства земных ощущений художника.

Предлагаемое теоретическое осмысление авторского цветообозначения и соответствующая методика его описания в целом реализуют активно разрабатываемый современной научной парадигмой антропоцентрический подход к тексту. Этот подход выявляет в направлении «от субъекта» важные (иногда базовые) *текстовые концепты*, в том числе колоративы, организующие фрагменты авторской картины мира в их сложном взаимодействии и с объективными денотатами, и с вербализованными этнокультурными константами.

*summary*Σ **The Category of Colourings and Linguopoetic Norm  
(on the lyric material of I. Bunjin and M. Kuzmin)**

The conducted stylistic research of the category of “green” and “red” colourings in the lyric poetry of I. Bunjin and M. Kuzmin is based on the concept of linguopoetic norm at the lexical-idiomatic level. That norm emerges from the literary and folklore traditions. By comparing fragments of two lyric images of the world, a macrocontextual relationship is established between the idiolect, the literary movement and lyric communication as a separate subsystem of the poetic language.

Whereas Bunjin’s literary range is characterised by metonymic shifts and an objective shrewdness of the artist’s look, colour marking with Kuzmin is characterised by a metaphoric quality, synesthesia and euphony.

227

**Литература**

- Bošković-Stulli 1971: **Bošković-Stulli, M.** O folklorizmu. – In: Zbornik za narodni život i običaje. – Zagreb. – Knj. 45. – S. 165–186.
- Бунин 1956: **Бунин, Иван.** Стихотворения. – In: Ленинград: Советский писатель. (Большая серия Библиотеки поэта). – 478с.
- Гусев 1978: **Гусев, В. Е.** Фольклор в системе современной культуры славянских народов. – In: V III съезд славистов: История, культура, этнография и фольклор славянских народов. М.: Наука. С. 283–298.
- Жирмунский 1977: **Жирмунский, В. М.** Избранные труды: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград: Наука. – 376с.
- Жирмунский 2001: **Жирмунский, В. М.** Преодолевшие символизм. – In: Он же. Поэтика русской поэзии. СПб: Азбука–классика. – 468с.
- Качаева 1980: **Качаева, Л. А.** Мастер живописания природы. – In: Русская речь. Москва: Наука. – №5. – С. 10–16.
- Кузмин 1990: **Кузмин, Михаил.** Избранные произведения / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. Ленинград: Художественная литература. – 576с.
- Марков 1994: **Марков, В.** Поэзия М. Кузмина. – In: Он же. О свободе в поэзии. Санкт-Петербург. – С. 59–63.
- Павлович 1986, 1995: **Павлович, Н. В.** Образование поэтических парадигм. – In: Проблемы структурной лингвистики, 1983. Москва: Наука; она же. Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке. Москва: Наука.
- Савельева 1996: **Савельева, Л. В.** Проблемы лингвопоэтики в работах Я. И. Гина. – In: Проблемы поэтики языка и литературы. Памяти Я. И. Гина. Отв. ред. Л. В. Савельева. Петрозаводск: изд. кгпу. – С. 3–8.
- Тарасенков 1956: **Тарасенков, А. К.** Поэзия Ивана Бунина. – In: Иван Бунин. Стихотворения. Ленинград: Советский писатель. – С. 5–24.
- Успенский: **Успенский, Б. А.** Анатомия метафоры у Мандельштама. – In: Он же. Избранные труды. – Т. II Язык и культура. – С. 267.
- Яцкевич 1999: **Яцкевич, Л. Г.** Структура поэтического текста. – Вологда: Русь. – 240с.

СКИД 2003