

Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского
Серия «Филологические науки». Том 15 (54). 2002 г. №4. С. 274-279.

УДК 81'373

Н. Н. Ничик

КУЛЬТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ СЕМАНТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА М. ВОЛОШИНА

(на материале стихотворения “Дождь”)

Один из наиболее известных ранних лирических циклов Максимилиана Волошина посвящен Парижу. Поэт неоднократно приезжал в Париж, подолгу жил в нем, хорошо знал и любил его. Богатство исторических и культурных ассоциаций, врезавшихся в камни и строения города, его творческая атмосфера, особая гармония и обилие разнообразия, не нарушающего интимного общения с ним, — все это привлекало поэта и художника Максимилиана Волошина в Париже.

Париж этого периода был столицей новых художественных теорий, в частности — бурного признания и расцвета импрессионизма, который был господствующим течением в живописи, но оказывал влияние также на музыкальное и поэтическое творчество. В статьях из Парижа для журнала “Весы” М. Волошин определял художественную сущность направления: “Они [импрессионисты] одним росчерком вычеркнули критический опыт глаза, который миллионы лет учился определять пространство по внешним перспективным признакам и располагать вещи планами в строгом порядке. Они превратили мир в миллионы лучеиспускающих точек, в миллионы трамплинов, отбрасывающих солнца в наш глаз” (1, с. 220). М. Волошин отмечал те достижения импрессионизма, которые были ему технически близки и как художнику, и как поэту: 1) утрата определяющей роли рисунка (с рисунком он отождествлял слово), 2) преобладание цветности (цветовых пятен), формирующих изображение в пространстве (1, с. 221).

Цикл “Париж” складывался на протяжении нескольких лет, стихотворение “Дождь”, которое поэт поставил в начальную позицию цикла, он создает 3(16) февраля 1904г., поселившись на ул. Бак, 3 “в мансарде, где жил Коро” (2, с. 783):

Дождь

*В дождь Париж расцветает,
Точно серая роза...
Шелестит, оьяняет
Влажной лаской наркоза.*

*А по окнам, танцуя
Все быстрее, быстрее,*

*И смеясь и ликуя,
Вьются серые феи...*

*Тянут тысячи пальцев
Нити серого шелка,
И касается пяльцев
Торопливо иголка.*

*На синеющем лаке
Разбегаются блики...
В проносящемся мраке
Замутились их лики...*

*Сколько глазок несхожих!
И несутся в смятенье,
И целуют прохожих.
И ласкают растенья...*

*И на груды сокровищ,
Разлитых по камням,
Смотрят морды чудовищ
С высоты Notre-Dame... (3, с. 21)*

Исследователи расценивают это произведение как одно из ярких проявлений импрессионизма в поэзии (4, с. 72-73), в значительной мере учитывая его собственное признание: "Весь с головой в живописи" (3, с. 783). Однако уже в это время он видел недостаточность только технической стороны импрессионизма и необходимость преодоления его канонов: "Надо научиться реальностями обогащать свое бессознательное" (1, с. 221). Стихотворение "Дождь" не является словесным экзерсисом в заданной живописной манере, оно обогащено тонкими культурными ассоциациями, которое усложняют содержание текста, насыщая его глубоким философским смыслом.

1. Обращаясь к теме стихотворения (она задана заглавием), следует обратить внимание на созвучность знаменитому стихотворению Поля Верлена, яркого мастера импрессионистского направления во французской поэзии: "Небо над городом плачет, // Плачет и сердце мое. // Что оно, что оно значит, // Это унынье мое? /// И по земле и по крышам // Ласковый лепет дождя. // Сердцу печальному слышен // Ласковый лепет дождя" (пер. В. Брюсова, 5, с. 147). Стихотворение Поля Верлена — трепетная фиксация чувства, момента состояния, неотчетливого, полусознанного, наполненного слуховыми ассоциациями, но не имеющего зримой основы, вне контуров реального мира.

Поэтический шедевр М. Волошина содержит не только настроение, впечатление, но оно осложнено "реальностями", которые "обогащают поэтическое бессознательное" (1, 221) — тот зримый мир, отражающийся в последовательной цепи речевых образов, этимология которых, т. е. основания образности, в значительной мере определяются не только изобразительно-художественными, но и культурологическими ассоциациями.

2. Стихотворение М. Волошина композиционно распадается на три части, которые имеют разную изобразительно-художественную и функциональную основу: доминантой первой части является речевой образ дождя, второй части — речевой образ улицы, третьей части — речевой образ химер.

2. 1. Начальную, т. е. структурно сильную позицию, занимает речевой образ “Париж — серая роза”, выраженный в конструкции развернутого сравнения:

*В дождь Париж расцветает,
Точно серая роза..
Шелестит, опьяняет
Влажной лаской наркоза. (1, 21)*

Метафора *расцветает* поддерживает образное сравнение; последующие метафорические глаголы не только усиливают этот флористический глагол, но и сообщают речевому образу, заложенному сравнением, семы со значением цвета *серый*, семы одоративности (ср.: общеязыковая метафора “пьянящий аромат роз”) и семы звуковых ассоциаций — инструментовка на гласных [а], [о], [ь] / [и], [е], [ь], инструментовка на согласных [вл], [л], [с], [з], [ж], [ш], создавая синэстетический комплекс. В возникающем синэстетическом речевом образе останавливает внимание определение *серый*, не имеющий сочетательной связи со словом *роза*, и выбор самого образа *Париж — роза*. Основа использования метафорического колоративного определения заложена в реалии: исторический центр города сложен из серого камня, во время непогоды и дождя — в отсутствие солнца — этот цвет становился определяющим. Цветовое наименование *серый*, заданное начальным стихотворением лирического цикла, повторяется в других произведениях этого цикла в монохромных или полихромных цветовых комплексах (6, с. 50 — 56). Холодные монохромные цвета прописаны на сером фоне — таков сумеречный осенний Париж: “Парижа я люблю осенний строгий плен, // И пятна ржавые сбежавшие позолоты, // И небо серое, и веток переплеты — // Чернильно-синие, как нити темных вен” (3, 25). Эта живописная тема воплощена в сложном полихромном цветовом комплексе *серый — алый — лиловый* с контрастным противопоставлением *серого и алого*: “Вечер... Тучи... Алый свет // Разлился в лиловой дали. // Красный в сером — это цвет // Надрывающей печали” (3, с. 25). Серый тон представлен в разнообразных колористических сочетаниях: *серый* как доминанта микрогруппы и его лексические контекстуальные синонимы — сизый (серый в сочетании с синим), дымчатый, жемчужный (бело-серый с блеском), серо-сиреневый: “И вечер медленно расправил // Над миром сизое крыло...” (3, с. 24); “В серо-сиреневом вечере // Радостны сны мои нынче” (3, 22). Необходимо заметить, что определение *серый* является сквозным для этого художественного текста, т. к. последующие речевые образы включают его в свою структуру: “серые феи”, “серый шелк”, тем самым приобретая композиционную значимость.

Не менее важным и особо мотивированным является выбор образной основы сравнения Париж — *роза*: лепестки розы располагаются в отношении к сердцевине по расходящимся окружностям — именно эту форму имеет историчес-

кая часть Парижа, видимая сверху, с высоты Латинского квартала, Монмартра (радиальный принцип градостроения). Как известно, М. Волошин снимал свои квартиры-мансарды в дешевых кварталах Парижа, располагающихся на возвышенной части города. Неслучайно значительная часть лирических городских зарисовок сделаны в ракурсе “сверху вниз”: “Осень... Осень... *Весь Париж, // Очертанья сизых крыши // Скрылись в дымчатой вуали, // Расплылись в жемчужной дали*” (3, с. 23); “Закат сиял улыбкой алой. // *Париж тонул в лиловой мгле. // В порыве грусти день усталый // Прижал свой лоб к сырой земле*” (3, с. 24).

Так, отнесенность к миру реалий, увиденных и изображенных поэтом-художником, составляет этимологическую основу первого из речевых образов лирической миниатюры

2. Тематически примыкает к этому речевому образу первой композиционной части речевой образ струящегося по стеклам дождя — танцующие серые феи:

*А по окнам, танцуя
Все быстрее, быстрее,
И смеясь и ликуя,
Вьются серые феи... (3, с. 21).*

Персонифицирующие метафоры “танцуя”, “смеясь и ликуя” продолжены и конкретизированы в следующем четверостишии:

*Тянут тысячи пальцев
Нити серого шелка,
И касается пальцев
Торопливо иголка. (3, с. 21)*

Общий план изображения сменяется крупным планом, насыщенным характерными деталями: пальцы, торопливая иголка, нити серого шелка — рождается новый речевой образ швей, не порывающий с реальным источником наименования — потоками серого дождя. У этого речевого образа также есть свой источник, своя этимология, связанная с особенностями культурного быта Парижа: именно эта социальная группа парижского населения — молодые швей, носившие обычно серую цеховую одежду — получили название гризетки (фр. *grisette* от *grise* — серый; ср. в “Словаре иностранных слов” (7, с. 194) определение этого слова: “В буржуазной французской литературе — тип городской девушки: швей, модистки, приказчицы, хористки и т. д.”). Художественный образ прелестной гризетки, игривой и непосредственной, становится своеобразным женственным символом Парижа.

3. Вторая часть стихотворения преимущественно изобразительно-живописная. Художник М. Волошин запечатлевает в слове уличное движение, передает эффект подсветки улицы фарами пронсящих автомашин. И здесь он пользуется техникой импрессионистской живописи, переданной словом: соотношением цветовых планов и бликов, передачей атмосферы стремительного движения. Синие сумерки (“синеющий лак”) оживлены столь стремительным

движением машин (Блики. Дметон. О свете фар автомашин), что их облик невычленим из этого потока, именно поэтому в лирической миниатюре отсутствует конкретная единица номинации:

*На синеющем лаке
Разбегаются блики...
В проносящемся мраке
Замутились их лики... (3, с. 21)*

Олицетворяющие наименования “лики” этого фрагмента и “глазки” последующего четверостишия придают антропоморфность движущейся массе авто и поддержаны рядом метафорических глаголов:

*Сколько глазок несхожих!
И несутся в смятенье,
И целуют прохожих,
И ласкают растенья... (3, 21)*

Ритмика проносящейся механической жизни подчеркнута однотипностью синтаксической конструкции: “глагол + обстоятельство // глагол + прямое дополнение” — синтаксическим параллелизмом. Нарастающее движение, проходящее через все стихотворение — “танцую *все быстрее, быстрее*”, “смеюсь и *ликуя, вьются*”, “касаются - *торопливо*”, “в *проносящемся мраке*”, “*несутся, целуют, ласкают*”, — композиционно объединяют его словесно-образную и изобразительно-живописную части, создавая макрообраз оживленного, суеющегося города.

4. Контрастно стремительному движению текущей жизни города построен завершающий лирическую миниатюру статичный образ химер — скульптурных деталей Собора Парижской Богородицы:

*И на груди сокровищ,
Разлитых по камням,
Смотрят морды чудовищ
С высоты Notre Dame... (3, с. 21)*

Последнее четверостишие соединяет в себе изобразительно-художественные приемы и словесно-речевые средства образности: метафорическое сочетание “груды сокровищ” (“разлитых по камням”), называют блестящие от вспышек лужи и залитые дождем тротуары — самая нижняя точка изображения. Эта художественная зарисовка по содержанию и приемам воплощения примыкает к предшествующему отрывку, но в ней уже заложена семантика статики нового возникающего речевого образа — вне шума мирской суеы вечно живые химеры, сторожащие духовный центр Парижа — Notre Dame. Противопоставление “камни” — “высота” подчеркивает вертикаль мира города (низ / верх), а контраст стремительного движения предшествующей части текста статике этого завершающего речевого образа несет в себе семантику вечности.

Знание этимологической основы речевых образов стихотворения М. Волошина, их культурологического содержания, не только помогает точному прочтению и восприятию образной системы художественного текста, но и более глубокому осознанию его смысловой стороны: сочетание сиюминутного движения жизни и его исторической перспективы создает представление о вечности. Тем самым произведение М. Волошина шире и глубже чисто художественных задач. Культурные ассоциации обогащают семантику слова и художественного текста "новыми боковыми смыслами", которые, по мнению Б. Эйхенбаума, "придают слову особые смысловые оттенки" (8, с. 132).

Литература

1. Волошин М. А. Письмо из Парижа. 1. Итоги импрессионизма // Лики творчества. — Л: Наука, 1989.
2. Купченко В. П. Хронологическая канва жизни и творчества М. А. Волошина // Волошин М. А.. Лики творчества. — Л: Наука, 1989
3. Волошин М. Париж // Иверни. — М, 1918.
4. Куприянов П. Т. Судьба поэта. — Киев: Наукова думка, 1978.
5. Верлен, Поль. Романсы без слов. — БМЛ, малая серия. — СПб: "Терция", "Кристаллы", 1999.
6. Ничик Н. Н. Художественные возможности поэтического слова М. Волошина. // Научные и методические основы филологического образования в условиях многоязычия. Сб. науч. трудов кафедры общей филологии. — Киев: Знання, 1999.
7. Словарь иностранных слов. Под ред. И. В. Лехина и Ф. Н. Петрова. — М: ГИИНС, 1955.
8. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа. // О поэзии. М: СП, 1969.

Поступило в редакцию 12. 10. 2002.