

## К.Д. БАЛЬМОНТ В ЧТЕНИИ ДОШКОЛЬНИКОВ

Разговор о литературе как искусстве слова необходимо начинать еще в детском саду. Обычно первоклассник судит прочитанное только на сюжетном уровне: "про что написано". Не только "про что", но и "кем написано", "когда написано", "как написано" – вот о чем надо учить задумываться ребят, даже самых маленьких. Дошкольный период особенно значим в жизни человека, он самоценен. Современные педагогические концепции ориентированы на развитие умственных способностей и творчества в дошкольном возрасте. Развитие умственных и художественных способностей ребенка требует от воспитателя хорошей подготовки, в том числе филологической, иначе будет упущено самое драгоценное время – момент первого знакомства с творчеством писателя. Главной задачей воспитателя является развитие эмоциональной отзывчивости ребенка на книгу. В современных программах отсутствуют специальные указания, касающиеся нравственного воспитания, так как оно достигается не столько какой-то системой специальных мероприятий, сколько общей организацией жизни детей, насыщенностью эмоционально привлекательными для дошкольника видами деятельности, вниманием со стороны взрослого к каждому ребенку, интересом к его внутреннему миру. Безусловно, необходимо установление между взрослым и дошкольником отношений сотрудничества и партнерства, поиск новых приемов и форм работы с детьми. Это могут быть экскурсии по литературным местам города, беседа с детьми, обмен первыми впечатлениями, рассказ воспитателя о родителях писателя, его детстве, чтение отрывков из мемуарной литературы.

Люди, хорошо знавшие Бальмонта, замечали, что детство было счастливой порой его жизни, которую он часто вспоминал. С его слов описывает это время в своих воспоминаниях Е.А.Бальмонт: "Бальмонт был тихим созерцательным ребенком. С раннего детства он обожал – в полном смысле этого слова – природу. Десять лет, проведенных им в деревне, в саду, среди полей и лесов, наложили неизгладимый отпечаток на все его дальнейшее мышление и чувство."

Он не участвовал в шумных мальчишеских играх своих братьев. Несколько раз ходил с ними и отцом на охоту, но ничего, кроме отвращения к убийству зверей и птиц, не вынес. Он предпочитал часами сидеть перед муравьиной кучей, смотреть, не отрываясь, как жужелица зарывает мертвого крота, или следить за полетом бабочки с поврежденным крылышком" [1].

Эпистолярное наследие К.Д. Бальмонта в последние годы привлекает к себе особое внимание исследователей. В письмах к друзьям, писателям, издателям – яркие картины литературной жизни России, они характеризуют этапы становления поэта. Каждый из тех, кому писал поэт, – часть его биографии, его души; но самым верным своим корреспондентом он называет мать: "Милая мама, большое тебе спасибо за последнее письмо с разными

интересными для меня сообщениями. Ты самый верный мой корреспондент" [2].

Вера Николаевна Бальмонт (1843-1909) получила образование в Московском Екатерининском институте. Это была незаурядная женщина – энергичная, волевая, любящая музыку, литературу, сама не чуждая писательству. Она устраивала любительские спектакли, лечила и учила крестьян, занималась благотворительностью. На средства Бальмонтов была построена школа для крестьянских детей, в Якиманне хранится документ об ее окончании одним из учеников, подписанный матерью поэта.

Первые стихи десятилетнего сына мать встретила холодно, он так доверял ей, что не писал больше шестнадцать лет. В яркий солнечный день во время поездки на тройке среди густых лесов юноша мысленно пишет с десятков стихотворений и читает их. Через много лет, рассказывая об этом в очерке "На заре", Бальмонт вспоминает милые, восхищенные глаза матери и замечает: "Из всех людей моя мать, высокообразованная, умная и редкостная женщина, оказала на меня в моей поэтической жизни наиболее глубокое влияние. Она ввела меня в мир музыки, словесности, истории, языкознания" [3]. Е.А.Бальмонт, жена поэта, замечала, что он даже внешне был очень похож на мать, очень любил своих родителей, "особенно мать, с которой никогда не переставал общаться. Где бы он ни был, он писал ей, посылал ей свои новые стихи, доставал "подарочки"" [4].

Среди корреспонденций чаще всего встречаются открытки из разных концов Европы с лаконичным текстом и концовками: "Напишу тебе подробно завтра", "Отвечу завтра". Вероятно, не всегда выполнял сын свое обещание: этих писем нет. Вероятно, они так и не были написаны, а возможно, и утрачены. Послания шли часто через несколько границ, через чужие руки, но это была единственная возможность общения с близким человеком.

Самое большое – восемь страниц – письмо К.Д. Бальмонта матери начинается неожиданным признанием: "Милая мама, ты просишь меня написать длинное письмо, но я как-то совершенно разучился писать письма, и мне почти невозможно рассказать о том, что я думаю и чувствую" [5]. Возникает парадокс: в письме к человеку, которому, по его словам, "верил более, чем кому-либо на свете", откровенность оказывается запрещенной, а в преображенном виде интимное становится достоянием литературы, предназначенной для публики. Боратынский называл этот запрет "застенчивостью чувства".

К. Бальмонт принадлежал к среде, для которой существовали ценности "прирожденные": понятие чести, Родины, поэзии, любви, общественного блага. Они были для него неоспоримой данностью, вероятно, поэтому рассуждения на эти темы представлялись ему ненужными, нарочитыми. Аналогичную картину заметил Л.Я. Гинзбург в письмах Пушкина: эти ценности маскируются там шуткой, просторечием. Возникают своего рода "эвфемизмы высокого": в письме из Оксфорда, например, Бальмонт вспоминает "колобушки в Гумнищах", явно предпочитая их хваленым английским деликатесам, от которых "в желудке поселяется сплин". Нравственные ценности часто

предстают в письмах к матери в пародийном, травестийном виде. Часто, но не всегда.

Мотивы предприятия мира зла и несправедливости характерны для лирического героя поэта. В письме к матери есть слова, которые нам кажутся особенно важными для понимания жизненной позиции Бальмонта: "...стыдно было бы торжествовать в то время, как целая страна умирает под склепом сумрачного неба, в то время, как утро тебе приносит цветы, а другим звуки холодного ветра." [5] Не гумнищинские колобушки вспоминает он, рассказав о том, что его волнует в этой сложной жизни, появляется волнующая эпическая картина далекой Родины: "Моя душа не там, где гремит вечный Океан, а там, где еле слышно журчит лесной ручеек. Моя душа там, где серая однообразная природа, где вьются снежинки, где плачут, тоскуют и радуются каждому солнечному лучу. Не в торжестве. не в гордости блаженства вижу я высшую красоту, а в бледных красках зимнего пейзажа, в тихой грусти о том, чего не вернуть." (Там же). Письмо из Парижа – своего рода "прорыв" во внутренний мир поэта. Оно завершается коротким прощанием: "Съездите в Гумнищи и поклонитесь им от меня." (Там же). Нравственные ценности здесь в прямом, адекватном словесном выражении, эти "прорвавшиеся" слова звучат особенно сильно.

Покинув Россию навсегда, Бальмонт часто вспоминает Родину, детство. В очерке "Без русла" он ставит рядом два понятия: "Родина" и "Мать": "Я полон беспредельной любви к миру и к моей матери, которая называется Россия. Там, в родных местах, так же, как в моем детстве и в юности, цветут купавы на болотных затонах, и шуршат камыши, сделавшие меня своим шелестом, своим вещим шепотом тем поэтом, которым я стал, которым я был, которым я буду, которым я умру. Там, в родных моих лесах, слышно ауканье, и я люблю его больше, чем блестящую музыку мировых гениев, поют соловьи, над полями возносятся, рассыпая ожерелья солнечных песен, жаворонки. Там везде говорят по-русски; это язык моей няни, моего детства, моей первой любви, почти всех моих любвей, почти всех мгновений моей жизни, которые вошли в мое прошлое как неотъемлемое свойство, как основа моей личности. Там говорят "до свидания", "милый", "люблю" и на лесной опушке кличет эхо, которое откликалось мне, когда еще весь мир казался добрым и вся жизнь казалась тайной" [6].

В Париже вспоминаются утки и селезни детства: "В моей родной деревне, на пруду, я радовался им: я хожу по берегу, а они плавают. Радовался цветистым перьям селезня. Помню, что десятки лет после детства я увидел изображения этих родных птиц на стенах египетских саркофагов... Моя мысль тоже улетела с этими существами, любящими воду и воздух, воду, которая есть зеркало для глаз, и воздух, который создает вихри. Жесток был тот вихрь, который унес меня далеко от родных мест. Но я слышу, как ветер, провевая над цветущими вишнями и яблонями, тихонько треплет мои волосы, овеивает щеку и шепчет: "Будет же грустить: вернешься" [7].

Первое знакомство детей со стихами К.Д. Бальмонта лучше провести в подгруппе, во вторую половину дня, после прогулки по осеннему парку.

Содержание чтения дошкольников зависит не от принципа тематического, а от принципа усложнения и от времени года. Воспитатель сам подбирает литературу, круг чтения не должен ограничиваться только хрестоматиями. В кратком рассказе о поэте воспитатель может сообщить основные моменты творческой истории сборника "Фейные сказки". Воспитатель читает стихотворение "Осень":

Поспевает брусника,  
Стали дни холоднее.  
И от птичьего крика  
В сердце только грустнее.

Стаи птиц улетают,  
Прочь, за синее море,  
Все деревья блистают  
В разноцветном уборе.

Солнце реже смеется,  
Нет в цветах благовонья.  
Скоро Осень проснется  
И заплачет спросонья.

Восприятие дошкольниками поэзии имеет свои особенности: оно прежде всего "звуковое", так как они еще не знают грамоты, имеют малый жизненный и читательский опыт. Личность ребенка участвует в восприятии целиком, со всеми ее свойствами и духовными потребностями. Форма "Осени" вполне доступна: стихотворение музыкально, ребенок может повторять отдельные его части за воспитателем, может выучить его наизусть: там нет трудных для произнесения звуков, это вполне посильная работа для детской гортани. Магия звуков – стихия Бальмонта.

Рифмы точные, перекрестные. На рифмующиеся слова падает наибольшая тяжесть семантики. Ритм – легкий, подвижный анапест. Стихотворение графично, здесь есть материал для художника. Каждая строка (или две строки) живет собственной жизнью, составляет единый "организм", стих является законченным синтаксическим целым. В стихотворении есть яркая метафора – олицетворение, которая вносит элемент игры.

Первая часть стихотворения подчеркнута проста, слова используются в их прямом значении, автологический стиль создает ощущение необычайной простоты и естественности. Немногие формы поэтической образности не усложняют поэтической картины: поэт всецело доверяется поэтичности самой природы. Во второй части царит олицетворение, оно охватывает всю часть, намечая два плана: прямой и переносный. Прекрасное мгновение остановлено:

Скоро Осень проснется  
И заплачет спросонья.

Парадокс: грустная, намеренно щемящая нота вносит в стихотворение ощущение красоты жизни во всех ее проявлениях.

Ассоциативный образ Осени – это намек, который должен быть усвоен читателем, намек, требующий напряженного читательского восприятия. В нем – память о пушкинской осени, осени Фета, Тютчева, Левитана, в нем – предвосхищение осени есенинской. Для взрослого читателя – это целый спектр ассоциаций, обогащающих этот образ – предметно-смысловых и эмоционально-психологических. Сложнее с читателем – дошкольникам. Ребенку эти отзвуки неощутимы, они отсылают его не к текстам, пока еще не знакомым, а к будущей встрече с этими текстами. Система "отзвуков" превращает стихотворение Бальмонта в предварительный, вводный курс русской поэзии.

Обычно после прочтения воспитателем стихотворения "Осень" в группе устанавливается тишина, дети не спешат делиться впечатлениями об услышанном. Не надо их торопить, можно еще раз прочитать особенно понравившиеся части текста, повторить стихотворение целиком. Воспитатель должен создать атмосферу доверительности, сопереживания, сочувствия, интереса к поэтическому слову, только в этом случае происходит развитие эмоциональной сферы ребенка. Взрослый помогает дошкольнику увидеть особенности лексики, выделить средства художественной выразительности (эпитеты, олицетворения), предлагает игру в эпитеты – подбор возможно большего числа признаков к слову "осень". Воспитатели-энтузиасты с тревогой говорят о необходимости раннего "стихового" воспитания, внимания к поэтическому слову, к ритмическому рисунку, к паузе, к сочетаниям звуков. Высказывания детей пяти – шести лет после прочтения стихотворения "Осень" дают интересный материал для наблюдений:

"Осенью хорошо: яблоки, брусника". (Катя О.)

"Деревья очень красивые, даже красные листья бывают". (Наташа Д.)

"Хорошо, когда нет дождика, но холодно бывает. Иногда". (Максим У.)

"Летом лучше: купаться можно!" (Андрей И.)

"Я люблю, когда птицы улетают на юг. Я уже два раза видел. И раньше". (Витя И.)

"Мы тоже ездили за брусникой, и клюква росла там". (Оля Н.)

"Автор не любит осень. Еще грустней! Я тоже – больше – лето!". (Аня Н.)

"Как-то красиво. Осень – спит ...". (Оксана И.)

Восприятие детей всегда индивидуально, даже если они одного возраста и примерно одинакового жизненного опыта. Личность в восприятии стихотворения участвует целиком. Для одних важнее ход событий. Ребенок здесь не столько соучастник, "сопереживатель", сколько наблюдатель, зритель. Для других эмоционально оказывается мир отношений, здесь на первом плане сочувствие, способность "примерить ситуацию" к себе. Каждый видит в стихотворении ту сторону, которая ему ближе. Внимание к поэтической форме замечено всего в двух высказываниях.

Методисты спорят, можно ли предлагать детям произведения, которые они в полной мере освоить не могут, которые заведомо будут им непонятны.

Думается, что можно, особенно поэзию. Во-первых, дети, как правило, гораздо больше понимают и чувствуют, чем это предполагают взрослые. Во-вторых, даже непонятное остается в детской цепкой памяти, как зерно, посеянное в почву, ждет своей опоры, чтобы прорасти. Наконец, очень важно, чтобы уже в раннем возрасте, в период становления личности, дети получали впечатления от настоящей литературы.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Цит. по кн.: Встречи с прошлым. Сборник материалов Центрального государственного архива литературы и искусства СССР. Вып.5.М., 1984.С.93.
2. ЦГАЛИ, ф.57, оп.1, ед.хр.128. Открытое письмо из Севильи от 30 апр. 1900 г.
3. Цит. по кн.: Бальмонт К.Д. Стозвучные песни. Ярославль, 1990 г, С. 246-247.
4. Е.Бальмонт. Мои воспоминания о К.Д. Бальмонте / Ивановская газета. 1992, № 108.
5. ЦГАЛИ, ф.57, оп.1, ед.хр. 127. Письмо от 9/21 дек. 1896 г.
6. Бальмонт К.Д. Где мой дом? Очерки (1920-1923)//Библи. "Огонек", №9. М., 1992.С.33.
7. Там же. С. 39.

О КОСМИЧЕСКОМ НАЧАЛЕ В ТВОРЧЕСТВЕ  
К. БАЛЬМОНТА

М. Цветаевой принадлежит известное определение К. Бальмонта: "Если бы надо было дать Бальмонта одним словом, я бы не задумываясь, сказала: Поэт... На каждом бальмонтовском жесте, слове – клеймо – печать – звезда – поэта" [1]. Это выделяет Бальмонта, продолжает Цветаева, среди его современников – Есенина, Мандельштама, Маяковского, Гумилева, Блока и др. "В каждом из них, – пишет Цветаева, – кроме поэта, было еще нечто, большее или меньшее, лучшее или худшее, но еще нечто... Бальмонт – Поэт: адекват" [2]. Попробуем расшифровать это краткое слово поэта о поэте.

Романтизм и символизм роднит неомифологическая тенденция: поэт говорит голосом стихии и наделен мифической цельностью мировосприятия, поэт – переводчик языка природы на язык человеческий. Таким переводом, в частности, была поэзия К. Бальмонта, высшей ценностью для которого является природа, жизнь природы и близость к ней человека. Орфическая, универсалистская, натурфилософская или пантеистическая тенденция с ее аналогическим (символическим) мышлением, истолковывающим мир как единое динамическое целое, для которого нет ничего случайного, все взаимосвязано, все взаимодействует друг с другом и имеет свой сокровенный смысл, – важнейшая сторона романтического миропонимания, смыкающая эпохи романтизма и символизма. Поэзия К. Бальмонта неразрывно связана с романтическим универсализмом.

Поэт для Бальмонта – "слагатель вещей песен" [3], потому что понимает язык природы, проникает в ее внутреннюю жизнь и передает ее заветы людям. Ему "виден мир в своих основах". Потому его слово священно. А сама природа – это воплощенная поэзия: "Весь мир есть изваянный Стих", как писал поэт в статье "Поэзия как волшебство" [4]. Потому "поэзия – волшебство", а поэт – "мудрец и царь".

В моих песнопеньях – журчанье ключей

. . . . .

В моих песнопеньях – застывшие льды

. . . . .

Я звучные песни не сам создавал,  
Мне забросил их горный обвал.

. . . . .

Воздушные песни с мерцаньем страстей  
Я подслушал у звонких дождей.

. . . . .

И я в человеческом – нечеловек,  
Я захвачен разливами рек.

"Живое чувство природы" зорко отметил уже в ранних стихах Бальмонта В. Короленко [5]. Жена поэта, ЕК. Бальмонт в своих воспоминаниях

подчеркивала “прирожденный пантеизм Бальмонта” [6]. Стихийно-пантеистическое мироощущение складывалось в детстве поэта. Он рос среди русской природы. Е.К. Бальмонт писала: “Бальмонт был тихим созерцательным ребенком. С раннего возраста он обожал – в полном смысле этого слова – природу. 10 лет, проведенных в деревне, в саду, среди полей и лесов, наложили неизгладимый отпечаток на все его дальнейшее мышление и чувствование... Звезды, облака, весь мир животных, насекомых, растений захватывал его гораздо больше, чем жизнь окружающих его людей. И всегда этот мир казался ему разнообразнее и богаче. Законы природы были единственные, которые он принимал безусловно... Он любил животных, особенно птиц, бабочек и цветы. Цветы были его страстью... “Нет в мире начала, – говорил он, – красивее и совершеннее цветка”. [7] Не случайно Бальмонт писал:

Если б я родился не стремящимся, жадным поэтом,  
Я расцвел бы, как ландыш, как белый влюбленный цветок.  
И обращался к братьям-поэтам с такими словами:  
В первый миг и в миг последний будьте, будьте, как цветы.

Две главные реальности, поэта-романтика, которые пытается воплотить Бальмонт в своей поэзии – мгновенное и вечное. Поэтому, с одной стороны, перед нами тончайший поэт-импрессионист, создатель субъективной поэзии впечатлений, мимолетных наблюдений, “поэзии запечатленных мгновений”, по слову В. Брюсова, декламируемой и самим поэтом:

Я не знаю мудрости, годной для других,  
Только мимолетности я влагаю в стих...

С другой стороны, его поэзия обращена к вечной жизни природы.

Без трагизма Бальмонт воплощает в своей поэзии “гибридный характер” символистского движения, в итоговой характеристике Вяч. Иванова, воплощает двойственность бодлеровских “Соответствий”: поэт проникает в “сокровенную сущность вещей”, он “ясновидящий” и “наблюдатель своих собственных психических комплексов” [8]. Поэт готов и способен воспеть каждый миг бытия и каждое незаметное явление природной жизни: снежинку, бабочку, ночной дождь (названия бальмонтовских стихов).

Его девиз: Умей творить из самых малых крох,  
Иначе для чего же ты кудесник? Среди  
людей ты божества наместник, Так  
помни, чтоб в словах твоих был бог.  
Или, как писал Бальмонт о своем кумире Шелли:  
Из облачка, из воздуха, из грезы,  
Из лепестков, лучей и волн морских  
Он мог соткать такой дремотный стих,  
Что до сих пор там дышит дух мимозы.



Природа – Бог для Бальмонта, и так же божественно и священно поэтическое слово для поэта-романтика, убежденного в “магической силе напевного слова” [9]. Потому Бальмонт возводил в абсолют певучесть, музыкальность, словесную звукопись стиха.

Поэтическое Я Бальмонта органично осознает себя в образах природы: “вольный ветер”, “играющий гром”, “прозрачный ручей”, “облачко, полное огня”, “падучая звезда”, “со мною ветер и все морское”. Поэт для него, как писал Бальмонт о Лермонтове, “ветров и бурь бездомных странний брат”, пребывающий “в созерцательном радостном чуде”. Он ближе природным стихиям, а не людям. Его учит и лечит природа. См. стих. “Наука”:

Я ласково учусь зеленой тишине,  
Смотря, как царственно, сто лет проживши, ели.  
Они хранят свой цвет, приемля все метели,  
И жалобы в них нет, и жалоб нет во мне.  
Я голубой учусь у неба вышине  
. . . . .  
Я красному учусь у пламенного мака,  
Я золото беру у солнечных лучей.

Таким образом, поэт – “стихийный гений”, изначально находящийся в родстве со всеми природными стихиями, создающий в своих творениях гимн бытию и всем его стихиям, проникающий в их законы и осознающий в себе их тайную жизнь. Мировым стихиям причастны его кумиры, великие романтики – Шелли и Лермонтов (“Ты был подобен молниям и тучам” – о Лермонтове). Тем самым поэт – это избранный среди людей:

Поэты. Братья. – Увенчали нас  
Не люди. Мы древней людей.

Поэты древней современных людей, оторванных в своей жизни от мировых первооснов. Поэт причастен мировым стихиям, как был причастен древний человек: “Первичный человек всегда Поэт” для Бальмонта [10], потому поэзия – волшебство, гармония слов священна, а поэт, близкий к божеству, – это избранный, “Мудрый, Посвященный” (стих. “Избранный”), знающий (“Я знаю сказки многих стран”), Учитель для современного человека.

Люди Солнце разлюбили, надо к Солнцу их вернуть,  
Свет Луны они забыли, потеряли Млечный Путь.  
Развенчав Царицу-Воду, отрекаясь от Огня,  
Изменили вею Природу, замок Ночи, праздник Дня.  
В тюрьмах дум своих, в сцепленье зданий-склепов, слов-могил  
Позабыли о теченье Чисел, Вечности, Светил.

Поэт призван спасти современного человека, вернуть его "к стихиям", "в царство Солнца".

Таким образом, перед нами в лице К. Бальмонта – один из ярких представителей романтического орфизма, или универсализма, в котором Орфей символизирует поэта – певца, мага, мудреца и учителя, обладающего магической силой гармонического слова и проникающего в тайную жизнь природных стихий. Недаром М.Цветаева писала о Бальмонте: "Никогда ни одной минуты я не чувствовала себя в присутствии Бальмонта буднично. За 19 лет общения с Бальмонтом я к нему не привыкла. Трепет благоговения за 19 лет дружбы не уменьшался. В присутствии Бальмонта всегда чувствуешь себя как в присутствии высшего" [11].

Любимые образы природных стихий у Бальмонта – Солнце, ветер, море – символы горения и света, движения и свободы. Задача человека быть причастным этим стихиям (стих. "Завет бытия"): быть светлым ("быть утром"), "светло гореть". Быть свободным и открытым переменам. В записной книжке 1904 г. Бальмонт писал: "Огонь, Вода, Земля и Воздух – царственные стихии, с которыми неизменно живет моя душа в радостном и тайном соприкосновении". И продолжал: "Все Стихи люблю я, и ими живет мое творчество. Оно началось... с печали, угнетенности и сумерек. Оно началось под северным небом, но силою внутренней неизбежности... подошло к радостному Свету, к Огню, к повелительному Солнцу... Любимая моя стихия – Огонь. Я молюсь Огню... Кто причастен Огню, тот слит с Мировым" [12] Сборник стихов Бальмонт, обращавший человека к радостному свету, огню, "Будем как Солнце", открывается программным стихотворением "Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце". Культ Солнца определяет космогонию Бальмонта, Поэт для него – огнепоклонник, "сын Солнца". Бальмонт создает "Гимн Огню" и "Гимн Солнцу", прославляя Солнце,

Свежей весной  
Все-озаряющее,  
Нас опьяняющее  
Цветом, лучом, новизной,

"всегда молодое", горящее для всех, теплое, жаркое, жгучее, страшное и святое, делающее "страстной душу мою", воспевая "аромат солнца" и "пламя в крови", зажигаемое им. Солнце – Бог для огнепоклонника – Бальмонта, "мудрость сжигающей свет". К светлому горению призывает поэт и человека. В человеческой жизни он возвышает солнечное начало – творческое начало и любовный экстаз. За гимном Солнцу, свету и огню у Бальмонта стоит единый культ красоты, гармонии и творчества. Поэт для него – "сын солнца" и "сын разума". Е.К. Бальмонт в своих воспоминаниях подчеркивала честность, благородство, правдивость, кротость характера поэта. Тяга к гармонии и красоте спасала его от многих соблазнов. Высшие ценности в поэтическом мире Бальмонта – гармония поэтического слова и вечная красота природы.

И мне открыт аккорд певучий  
Неумирающих созвучий,  
Рожденных вечной красотой.

Эти заключительные строки стихотворения "К Шелли" могут служить эпиграфом к творчеству поэта.

Таким образом, свою космическую тему Бальмонт сочетает с культом аполлоновского начала, культом гармонии красоты. Это сочетание и определяет жизнеутверждающий, мажорный характер бальмонтовского космизма. Его можно назвать стихийным эллином в русской поэзии, как сознательным эллином был Вяч. Иванов или О. Мандельштам, как сознательным римлянином был В. Брюсов. Своему стихийно-пантеистическому мироощущению Бальмонт остается верен в продолжение всего творчества. Названия его поэтических книг ярко выражают их тональность. "Будем как солнце", "Только любовь", "Литургия Красоты" – сборник первой половины 900-х г., вершинного периода его читательской популярности. В 1917 г. выходит его сборник. "Сонеты солнца, меда и луны". Последняя книга стихов поэта называется "Светослужение". Жизнеутверждающий, мажорный космизм выделяет Бальмонта среди его современников.

Мажорный космизм, мировое чувство с его порывом к весеннему, утреннему, светлому жизнеощущению – важный этап в истории русского символизма. Это роднит Бальмонта с младосимволистами, ранним Блоком, А. Белым, с их чувством зорь, и поэзией Вяч. Иванова 900-х г. Но катастрофизм эпохи вел русских символистов к трагическому мироощущению. "Бальмонт появился в литературе в 90-х г. на фоне тогдашней тусклой русской жизни, среди угнетенных и подавленных душ, героев А. Чехова и, подобно яркой заморской птице, неведомо откуда взявшейся, запел неожиданно громко и радостно свои новые песни о цветах, звездах и солнце" [14].

Он останется в русской поэзии этой "заморской птицей", потому и была краткой его большая литературная слава; от крайнего субъективизма и пессимизма и европейский, и русский символизм устремлялся к поискам сверхличного начала, обращаясь к религиозным исканиям, христианским истинам и поискам нового религиозного сознания. Бальмонт обрел свой абсолют в космическом, пантеистическом мироощущении. Основное содержание эпохи символизма составляет процесс, который формулируют по-разному: переход от социального мироощущения к космическому, переход от индивидуального характера к архетипическому, психологический интерес переходит в мифологический, путь от крайнего субъективизма и пессимизма к сверхличному началу. Таким образом, в обретении космического видения мира Бальмонт смыкается с многим представителями своей эпохи, выделяет поэта его орфический, мажорный космизм.

Космическая тема в русской литературе с ее глубокими христианскими корнями традиционно является трагической темой и связана с открытием в природе темного, хаотического, не аполлоновского, а дионисийского начала. Это начало в природной и человеческой душе раскрывает поэзия Тютчева.

Двойственны Мировая Душа и причастная ей душа поэта в творчестве Блока. Трагическое раскрытие космической темы связано с дуализмом христианского мироощущения и с острым чувством, усиливающимся во все переходные эпохи, трагического дионисийского начала в природной и человеческой жизни, теоретическим исследователем которого в русском символизме был Вяч. Иванов. Трагизм космической темы также связан с индивидуалистическим самоутверждением человека в западной культуре – проблематика, которую раскрывал в своем творчестве И.Бунин, показывая борьбу самоутверждения человека и жажду пантеистического слияния с природой. В творчестве Бальмонта нет этой борьбы и нет острого чувства трагического дионисийского начала в природе и человеке. К этим темам поэт только прикасался ("Я хочу горящих зданий, / Я хочу кричащих бурь", "Я люблю тебя, дьявол, я люблю тебя, бог", "Люблю я свет и тьму"). Гармоничная, по-фетовски созерцательная поэзия Бальмонта обращена к "празднику дня", проникнута тишиной и "литургией Красоты". Оставаясь на протяжении всего своего творчества верным своей главной теме мажорного космизма, – важному этапу в истории русского символизма, – Бальмонт больше, чем кто-либо из своих современников, являлся преемником романтического универсализма с его утверждением единства поэтической личности с природными стихиями. Здесь ключ к родству Бальмонта с творчеством М.Цветаевой, в ранней поэзии которой также душа поэта ощущает свою природность, естественность, космичность:

Кто создан из камня, кто создан из глины, -  
А я серебрюсь и сверкаю.  
Мне дело – измена, мне имя – Марина,  
Я – брэнная пена морская...

Как здесь не вспомнить бальмонтовское: "Я вольный ветер, я вечно вею", "Со мною ветер и все морское". Но в поэзии Цветаевой, как и в творчестве Блока, нет той внутренней отстраненности от современности, от "человеческого, слишком человеческого", "стихийного гения", "сына Солнца", которая роднит Бальмонта с такими поэтами как Вяч. Иванов, М.Волошин, Н.Гумилев. Поэты – "дети Солнца" для Бальмонта.

С "далекими близкими", своими современниками Бальмонта роднит типично романтическая тема критики, неприятия современной цивилизации, современного человека, утратившего свою первоначальную цельность и органичность, разорвавшего связь с матерью-природой, живущего бедной скучной жизнью. Эта тема была важна для Брюсова, Блока, Цветаевой и др. Стихи Бальмонта на эту тему остаются острыми и злободневными, не утратившими свою актуальность. Это стихотворение "В домах":

В мучительно-тесных громадах домов  
Живут некрасивые бледные люди,  
Окованы памятью выцветших слов,

Забывши о творческом чуде.

Это стихотворение "Проклятие человекам":

Мы разорвали, расщепили живую слитность всех стихий,  
И мы, живя одним убийством, бормочем лживо: "Не убий".

Это стихотворение "Человечки":

Человечек современный, низкорослый, слабосильный,  
Мелкий собственник, законник, лицемерный семьянин...

В контексте этих стихов понятна ненависть поэта к современному человечеству, которое идет ложными путями: хрестоматийное "Я ненавижу человечество...". Но мировое чувство поэта побеждало эту ненависть и рождало слова любви, всепрятия мира (стихотворение "К людям"):

Когда же упьюсь я вином мировым,  
Умру и воскресну и буду живым,  
И буду я с юными утренним вновь...  
О люди, я чувствую только любовь!

Таким образом, с орфическим, мажорным космизмом связана специфика творчества К. Бальмонта и его место в истории русской поэзии. Архетип Орфея – поэта-провидца, гностика, мага, которому открыт скрытый смысл вещей, – определяет его поэзию.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Цветаева М. Об искусстве. М., 1991. С. 233.
2. Там же.
3. Стихи К. Бальмонта цит. по изд.: Бальмонт К. Стозвучные песни. Ярославль, 1990.
4. Там же. С. 281.
5. Бальмонт Ек. Мои воспоминания о К. Бальмонте // Ивановская газета. Иваново, 1992, 9 июня.
6. Там же. 23 июня.
7. Там же. 9 июня.
8. Иванов Вяч. Символизм (1937) // Собр. соч. Брюссель, 1974, Т. 2.
9. Бальмонт К. Стозвучные песни. Ярославль, 1990. С. 286.
10. Там же. С. 290.
11. Цветаева М. Об искусстве М., 1991. С. 235.
12. Бальмонт К. Стозвучные песни. Ярославль, 1990. С. 262-263.
13. Бальмонт К. Мои воспоминания о К. Бальмонте // Ивановская газета. Иваново, 6 июня.
14. Там же. 10 июня.

## К. БАЛЬМОНТ И ПРОБЛЕМЫ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА.

(лингвистический аспект)

И.Д. Степанова

Псков

### ТОЖДЕСТВЕННОЕ И РАЗНОЕ В ПОЭЗИИ К. БАЛЬМОНТА

(аксиологический аспект)

К. Бальмонт оставил огромное литературное наследие, но, как заметил Г.Адамович, “с уверенностью можно сказать, что те, для кого Бальмонт только “талантливый поэт”, духовно беднее и духовно несчастнее тех, кто ему благодарен за нечто большее и труднее выразимое” [1]. В цепи значимостей К. Бальмонта можно отметить: его стихи “заставили русского читателя думать о языке как об искусстве” [2].

Язык поэзии Бальмонта во многом нервен и неровен, как и сами его стихи. На первый взгляд, смысл иных его стихов не воспринимаем, поскольку неточны выбранные поэтом выражения, хотя более пристальное внимание приводит к мысли, что форма каждого произведения слита неразрывно с содержанием, вытекает из него, предрешается им.

В стихах Бальмонта отмечается взаимодействие различных семантических полей как своеобразных “концентраторов мысли”, отчетливо отражающих авторский поток сознания в его воплощении и развитии в языке произведения.

Внутренний – языковой – мир человека-Бальмонта отражает “картину мира”, находя в предметах сходные и разные стороны, и заключает их в поэтическую форму, располагая эти компоненты рядом. Наиболее последовательно проявление тождественного и разного происходит по семантике аксиологического типа. Область соединения дескриптивных и оценочных смыслов в поэтической речи Бальмонта, наконец, “язык оценок” поэта представляют собой мало исследованный фрагмент русской языковой “картины мира”. В поэзии Бальмонта ценностные ориентации и связанные с ними представления образуют своего рода ось сознания, а оценка является важнейшим составляющим в структуре отражаемого человеческого бытия, в том числе и важнейшей стороной познавательной работы его мышления. Стихи Бальмонта еще раз подтверждают мысль о том, что все человеческое чувственное и рациональное познание неизменно стремится облечься в одежды аксиологических оценок, что нет ничего ни во внеязыковой сфере, ни в языке, что бы не могло быть оценено.

Поэт осознанно или нет находил и использовал различные средства материализации лингвистической оценки и соотношения вещественного и грамматического наполнения сопоставляемых отрывков. Синтаксические средства выражения оценочного значения в его поэзии существуют в тесной связи и взаимодействии с лексическими.

Автор так или иначе демонстрирует свое отношение к тому, о чем

сообщает. Это отношение к сопоставляемым явлениям может быть или нейтральным, или положительным, или отрицательным. Стихи Бальмонта могут быть полностью ориентированы на выражение положительной или отрицательной оценки, либо их совмещения, либо оценка входит как часть в общее построение описания, т.е. ценностный подход к действительности и выражающее его понятие “хорошо-плохо” формирует специфические признаки семантики оценки. В стихах Бальмонта оценка находит внешнее, вербальное выражение в лексических единицах, несущих сему оценки. А борьба субъективного и объективного погружает язык в стихию оценок и эмоций, отражая значения самоутверждения и самовыражения:

О да, я Избранный, я Мудрый, Посвященный.  
Сын солнца, я – поэт, сын разума, я – царь.

Оценки же состояния самой действительности создаются сложным их “сопротивопоставлением” [3]. Выбор языкового средства формирует “языковую личность” поэта.

Довольно часто в стихах положительная или отрицательная оценка передается с помощью оценочных слов:

Ангелы опальные, светлые, печальные,  
.....  
Грустные, безвольные звоны колокольные...

Однако, кроме вербальной представленности оценки, поэзия Бальмонта дает примеры, где тождественные и разные оценки неизбежно выводятся из соотношения вещественной и грамматической семантики компонентов, в которых создаются определенные оценочные значения частей. В этих случаях внешние показатели – сочинительные союзы – стремятся зафиксировать нам тождество оценочных значений в соединяемых компонентах или их различие. Так, союз И во фрагменте:

Нам всем своя – для взора – позолота.  
Но мерзок сердцу облик идиота,  
И глупости я не могу понять! –

склоняет нас понимать семантику частей ( и оценку реального положения вещей ) как тождественную, в данном случае – отрицательную.

Позабыты своими друзьями, в стране,  
Где лишь варвары, звери да ночь,  
Мы забыли о солнце, звездах и луне,  
И никто нам не может помочь.

И в данном случае, осознаем мы это или не осознаем, союз И показывает нам, что

в смысловом отношении эти компоненты тождественны, и несут оба отрицательную оценку ("плохо", что мы забыли, и "плохо", что нам не смогут помочь).

А горячее солнце, воззвавши их к жизни,  
Наклонилось к последней черте - *И*  
уходит к своей запредельной отчизне  
В беспредельной своей красоте.

Союзом и в этом примере акцентируется тождество нейтрального значения, т.к. содержание частей не вносит корректив в понимание и оценку смысла либо как положительного, либо как отрицательного .

. . . . .

Как сказочны лики испанской весны!  
И сад многоцветный, расцветший так пышно,  
Гармонией красок поет нам неслышно  
О стройном согласьи своей тишины,  
О блеске цветочном испанской весны!

Части данного отрывка обнаруживают тождество семантики, которое можно оценить как положительное. Таким образом, не осознавая этого, поэт, тем не менее, по существу всегда использует союз и для обозначения тождества оценочных значений в соединяемых частях, который своим значением или констатирует аналогичность оценок, или устанавливает это сходство.

Показателем разного в смысловом и оценочном содержании компонентов стиха выступает союз *НО*. В этом случае противопоставление происходит в плане "хорошо – плохо" или "плохо – хорошо":

Он вдруг, без всякой видимой причины,  
Лишился вкуса, отдыха и сна,  
*Но* никому не сказывал кручины.

Лексико-грамматическое наполнение частей уже дает возможность говорить, что в аксиологическом отношении они разные, союз же *НО* актуализирует эту неоднозначность в оценке. То же можно сказать и о следующем примере.

. . . . .

Я землю осенял своею красотой,  
Я всех любил, на все склонял свой жадный взор,  
*Но* мрак уж двинулся и шел ко мне, как вор.

Смысл первой части мы понимаем и оцениваем как положительный, исходя из собственного опыта знаний окружающего мира, а вторую – как отрицательную; союз *НО* служит здесь также как показатель разных оценок, выводимых на основе



общечеловеческих стандартов бытия.

Исследования последнего времени говорят о том, что не только союзы И и НО участвуют в передаче оценочного значения, но и все сочинительные союзы “небезразличны к этой семантике, все они заняты важнейшим видом языковой работы – распределением, регулированием, установлением, уточнением, акцентированием, нивелировкой, организацией столкновений противоречивых оценок” [4].

Поэтические тексты Бальмонта еще раз подтверждают, что семантика оценки – область языкового организма, в которой пересекаются языковые и неязыковые знания о мире, отражающие мир простых ощущений, “логику вещей”, “психологию поведения языковой личности” [5]. Оценочная функция и категориальная семантика оценки свойственны как знаменательным, так и служебным словам в зависимости от условий их употребления. Описание системы языковых средств дает возможность заглянуть во внутренний мир поэзии и самого поэта, понять тот образ, который создается языком, и то, что каждое слово – это не только конструктивная необходимость поэтического текста, но и эстетически значимый элемент.

Специфика индивидуально-авторских оценок Бальмонта обусловлена разными ценностными стереотипами, историческим и социальным характером оценочного значения и средств его выражения, в основе которого остается приоритет хорошего, доброго, подтверждаемый народной мудростью “Нет худа без добра”.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Адамович Г.К. Бальмонт // Последние новости. 1935. 19 декабря.
2. Анненский И. Бальмонт – лирик // Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1988. С. 490.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 136.
4. Холодов Н.Н. За древними тайнами русского слова "И" тайны иных масштабов / Учебное пособие. – Иваново: ИвГУ, 1991. С.64.
5. См. об этом подробнее: Маркелова Т.В. Семантика оценки и средства ее выражения в русском языке // Учебное пособие. М., 1993.

## К.Д. БАЛЬМОНТ О РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Вопросами языка Бальмонт интересовался постоянно. Об этом свидетельствует прежде всего книга “Поэзия как волшебство”, где развиваются идеи звукового символизма. Замечания о русском языке вообще, об отдельных словах, характеристики языка некоторых писателей содержатся в разных статьях Бальмонта. Наиболее полно и последовательно мысли Бальмонта о русском языке изложены в статье “Русский язык. Воля как основа творчества”, впервые напечатанной в 1924 г. в Париже, в журнале “Современные записки” [1].

Статья распадается на две части, противостоящие друг другу. Первая часть статьи – своеобразный гимн русскому языку и его творцам. Русский язык, по Бальмонту, “могучий и первородный”, “полногласный, кроткий и грозный” [2], “язык живой, сотворенный” и “без устали творящий” [3].

Бальмонту дорог мир, запечатлевшийся в русском языке, природа, как она отразилась в прозе Аксакова, быт, как его изобразил Мельников-Печерский в романе “В лесах”, “с его исконным, подлинным, смолистым, многозернистым языком” [4]. Как писал Бальмонт в стихотворении “Русский язык”:

“Язык, великолепный наш язык.  
Речное и степное в нем раздолье,  
В нем клетоты орла и волчий рык,  
Напев, и звон, и ладан богомолья.  
В нем воркованье голубя весной,  
Взлет жаворонка к солнцу – выше, выше.  
Березовая роща. Свет сквозной.  
Небесный дождь, просыпанный по крыше.  
Журчанье подземного ключа,  
Весенний луч, играющий по дверце.  
В нем Та, что приняла не взмах меча,  
А семь мечей в провидящее сердце.

Слово выражает национальное самосознание. “Самое дорогое и всеобъемлющее слово” для Бальмонта – воля, воля-свобода и воля-хотенье. “Говоря – воля, русская речь вполне отдает себе отчет, что и воля-свобода и воля-хотение суть два талисмана, беспредельно желанные, но неизбежно нуждающиеся в точно определенных пределах, будь то строгий устав правильно обоснованной жизни или же великий искус и подвиг личного внутреннего самоограничения” [5].

В очерке “Волга” Бальмонт связывает слова воля и Волга: “Что такое Волга, мы не знаем, – Волога ли она, то есть Влага, или Воля, или что еще. Но в пяти звуках этого слова для русского чувства столько значений, внушений, воспоминаний и надежд, что сосчитать их нельзя. Откуда бы взяла свое

разливное серебро наша русская речь, самый полнозвучный из языков, если бы Волга не проливалась в эту речь своим вольным многоводьем, по руслу боевых наших, вечно ищущих, вечно жаждущих столетий?” [6].

Другие “подлинные русские слова” – “Богочитание. Благословение. Славословие мирозданию. Завладение. Внуки велесовы. Илья Муромец. Микула Селянинович. Соловый Будимирович. Троица Единосущная. Русь царство хрестьянское. Наваждение окаянное. Междоусобица. Покаяние. Откровение. Подвиги бранные. Иисус мучительный. Отречение. Звоны колокольные. Родимый мой батюшка. Родимая матушка” [7].

Ритмы, характерные для окружающего мира, воплотились в слове, в сочетании дактилизма и хореизма. Для Бальмонта важно музыкальное, песенное начало в мире и в языке: “Первое человеческое слово было пропето” [8], “напевность великорусской речи, основанная на музыкальной любви русского народа к трехслоговой замедленности, поражает меня в простой ежедневной народной речи и в наилучших образцах нашей литературной прозы” [9].

Бальмонт пишет и о языке некоторых писателей: ”Из всех наших поэтов Пушкин самый русский, наиболее постигающий свойство русского языка и судеб России. Из всех наших прозаиков Тургенев самый русский, великорусский писатель, лучше других постигший серебряный резной разлив родной нашей речи и лучше всех других понявший основные черты нашего народа и прихотливый ход нашей истории” [10]. “Тургенев – первый поэт русской прозы, равного которому доньше еще не было, он воспринял все пушкинское золото и сковал серебряные звоны, еще более певучие, он был не только учеником Пушкина, но и его родным братом, его равноправным наследником, и пусть от Пушкина к утонченной и нежной поэзии наших дней идет (...) именно через Тургенева, воспитавшего наш язык, нашу многопесенную мечтательность” [11], “Аксаков (...) через сто лет говорит со мной живым голосом, и являет своей речью, – неподдельной, как степь, как сад, как болото, как лес, как река, – что он один из всех любит Природу во всем ее Божеском объеме и, как художник, как охотник, как рыболов, как следопыт, знает все. [12].

Бальмонт обозревает развитие русской словесности, указывая на ее безусловные ценности: фольклор (пословицы, поговорки, былины, песни, духовные стихи), “Слово о полку Игореве” и “Житие” протопопа Аввакума, историю Карамзина, произведения Пушкина, Аксакова, Мельникова-Печорского.

Языку фольклора и русской литературы Бальмонт противопоставляет современное состояние русского языка. ”Жутко прикоснуться слухом и глазом к сумасшествяному состоянию родного языка и к умалишенному его начертанию” [13]. В качестве иллюстрации он приводит несколько отрывков из статьи В.В.Виноградова “О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума” Для него это “сатанинский набор слов, притязающий быть научным и в самоослеплении полагающий являть из себя словосочетания языка русского оттуда же, где Россия превратилась в РСФСР, а потом обернулась в СССР, где протестующе манифестируя триумф коммунистической идеи и манифестацией пропагандно гипнотизируя весь комплекс цивилизации, солидаризируются ВЦИК, ЧК, Сорабис,

Рабфаки, Центрогук, Комсомол”]. [14]

Несколько строк, вырванных из текста, – повод для того, чтобы ополчиться не только на В. В. Виноградова, но и на Л. В. Щербу, под редакцией которого вышел сборник “Русская речь”, где помещена статья В.В.Виноградова, и на других русских ученых – “Убогий набор будто научных слов, мною приведенный и ставший непреодолимой для меня преградой между мной, русским поэтом и между Виноградовым, современным русским словесником есть к сожалению достаточно общепринятый язык, обычный в книгах русских ученых (...). Но разве можно обворовывать и забрасывать грязью, и сором, и шелухой, и неуклюжими обломками чужого мертвого дерева нашу честь, наше достоинство, нашу жизнь, нашу душу, залог самого бытия нашего на земле, русский язык?” [15].

Через 40 лет В. В. Виноградов ответил на статью Бальмонта. В статье “Проблемы культуры речи и некоторые задачи русского языкознания” он писал: “Известный поэт-декадент К.Д. Бальмонт, ставши эмигрантом, распространил приемы и нормативы своего субъективного индивидуально-художественного стиля не только на все разновидности русской литературнохудожественной речи советской эпохи, но и на специальные научные стили. (...). Едва ли в данном случае необходимы социологические и литературно-лингвистические комментарии. Тут резко дает себя знать классовый антагонизм в понимании и оценках путей развития русского литературного языка в Советской России и в эмиграции – за рубежом” [16].

В. В. Виноградов отметил две особенности позиции Бальмонта – то, что он поэт, и то, что он эмигрант. Бальмонт поставил в один ряд разные явления: с одной стороны, научную речь, ее терминологию, с другой – “язык революционной эпохи”. Оценивая язык науки как поэт, Бальмонт предъявляет к нему такие же требования, как к языку художественной литературы. Как эмигрант Бальмонт не принимает нововведения, характерные для советского языка. У Бальмонта вызывают возражение иноязычные слова вне зависимости от того, где они употреблены: “Безумно-злое дело – и дело непостижимо-неумное – повседневно вводит в русский язык целое сонмище иностранных слов, которые легко могут быть заменены исконно русскими, уже существующими и полноценными, или исконно-русскими, которые дремлют в основе русского языка несосчитанными рядами и могут быть разбужены каждую минуту творческою волей” [17]. Бальмонт переводит на русский язык даже такие общепринятые термины, как хорей, дактиль, абзац: “Каждый законченный отрывок страницы – то, что мы называем варварским словом абзац” [19].

Больше внимание Бальмонт уделяет новой орфографии. Отношение Бальмонта к ней – однозначно отрицательное: “Безумно-злое дело – и дело необъяснимо-неумное – совершила русская академия, измыслив нескладное, безобразное так называемое новое правописание и услужливо дав этого уродливого недоноска пестовать и ходить той недоброй мамке, которая не есть няня, а только всего Баба-Яга и зовется большевизмом. Новое правописание, разрушая мудрое, продуманное, веками зодчески рассчитанное и строго расчисленное построение старого правописания, само по себе является источником порчи русского слова, и говоримого, и записываемого, а в руках супостатов всего подлинно русского, задавшись целью разрушить, а если можно, и вовсе истребить Россию как Россию, это расхлябанное правописание есть, конечно, орудие распространения невежества и одно из средств

разложения”, “Полагаю, что, естественно, будет убежденным врагом новой безграмотной грамоты всякий, кто любит слова как живые существа” [20]. Эти же мысли выражены и в тут же приведенных стихах:

Без Ъ все слово – срезанное “Квак”!  
Бесхвостый конь и пес, хвоста лишенный.  
Без ь лишь коммунист умалишенный  
Все буквы грудит в общий кавардак”.

Комментируя статью Бальмонта, Ю. И. Семикоз, опубликовавший ее в 1990 г. в журнале “Русская речь”, пишет: ”...появление статьи в “Современных записках” обусловлено, на наш взгляд, причинами исключительно личного, ностальгического умонастроения; по крайней мере трудно найти безупречно логическое обоснование для напечатания этой статьи в 1924 году, когда академические и общественные страсти по поводу принятия новой русской орфографии улеглись” [21]. Однако все не так просто и не так лично.

Повышенное внимание к слову и языку характерно не только для Бальмонта, но и для русской эмиграции вообще. Причину этого нетрудно понять.

Русский язык для Бальмонта, как и для других эмигрантов, – память об утраченной родине: ”Там везде говорят по-русски; это язык моего отца и моей матери, это язык моей няни и моего детства, моей первой любви, почти всех моих Любостей, почти всех мгновений моей жизни, которые вошли в мое прошлое как неотъемлемое свойство, как основа моей личности. Там говорят “до свидания”, “милый”, “прощай”, “люблю” [22]. Но это только одна сторона вопроса.

Когда Тургенев писал свое знаменитое стихотворение в прозе “Русский язык”, Россия еще была единым государством. Когда Бальмонт в статье “Русский язык” цитировал это стихотворение, положение дел изменилось. Революция сделала русский язык не просто внутренней опорой человека, но связующим звеном между представителями великого народа, рассеянного по белу свету, и залогом будущего единства этого народа.

Мысли Бальмонта о русском языке находятся в том же русле, что и соображения других писателей и философов русской эмиграции. Для них характерно противопоставление великого простого русского языка его современному “безумному” состоянию. В 1918 году еще будучи на родине, Вяч.Иванов писал:”... его кощунственно оскверняют богомерзким месивом – невероятными, бессмысленными, безликими словообразованиями, почти лишь звучаниями, стоящими, на границе членораздельной речи...” [23].

Иноязычные слова, аббревиатуры, новая орфография – это большие вопросы, к которым писатели обращаются не только в статьях, но и в художественных произведениях, не только в прозе, но и в стихах.

Ремизов в романе “Взвихренная Русь” собирает аббревиатуры: Горохр, домкомбед, Севпрос. О невнятных, невразумительных словах вроде “совнархоз”, “уеземельком”, “совбур” и “реввоенком” пишет А. Аверченко.

Над аббревиатурами иронизирует Гиппиус: "И я ходил в петрокомпроды, Хвостился днями у крыльца в райком... Но и восьмушки не нашел – свободы Из райских учреждений ни в одном", "Столпы, радетели, водители / Давно в бегах. / И только вьются согласители / В своих Це-ках", Аббревиатуры высмеивает И. А. Ильин: "Как поганки в гнилом лесу, лезли отовсюду слова неслыханного на Руси жаргона, начиная с "совдепа" и "совнаркома" и кончая такими издевательскими перлами, как "помучкота" (помощник участкового комиссара трудовой армии) и "замком по морде" (заместитель комиссара по морским делам)" [24].

Как и многие русские люди, Бальмонт болезненно переживает то, что родина, страна утратила свое имя: "Россия превратилась в РСФСР, а потом обернулась в СССР". Он задает вопрос: "... Нужно или не нужно признавать Советское правительство России или, вернее, СССР, ибо ведь Россия сейчас в некотором смысле в небытии". В статье "Парадоксы коммунизма" Б. Вышеславцев пишет: "Русская поэзия, русская проза, русский язык отказывается вмещать марксизм. Как тут быть? Пришлось изменить язык, переименовать города и даже переименовать Россию" [26].

Старое и новое название государства сопоставляет М. Осоргин: "Но в то время Россия была еще только Россия – простое имя, годное на все случаи, не отяжеленное нудной связью слов иностранных и надуманных, не сокращенное в буквенный нывих языка" [27]. Новое название России прокомментировано в стихотворении М. Кузмина 1932-1933 гг. "Не губернаторша сидела с офицером...", в котором Богородице принадлежат слова: "Ненареченной быть страна не может. Одними литерами не спастись". И. А. Ильин пишет о "новом гнусном названии русского государства "РСФСР" [28].

Новая орфография ассоциируется с большевизмом не только у Бальмонта. "По приказу самого Архангела Михаила никогда не приму большевицкого правописания. Уж хотя бы по одному тому, что никогда человеческая рука не писала ничего подобного тому, что пишется теперь по этому правописанию" [29], – писал И. Бунин в 1919 г.

Вопрос о новом правописании за границей обсуждается еще в начале 50-х гг. Об этом свидетельствуют статьи И. Л. Ильина "О русском правописании", "О наших орфографических панах", "Как же это случилось?" из сборника "Наши задачи", включавшего статьи 1948-1954 гг.: "... новое поколение его не уберегло... Не только тем, что наполнило его неслыханно-уродливыми, "глухонемыми", как выразился Шмелев, бессмысленными словами, слепленными из обломков и обмылков революционной пошлости, но еще особенно тем, что изуродовало и снизило его письменное обличие. И эту искажающую, смысл убивающую, разрушительную для языка манеру писать объявило "новым" "правописанием". Тогда как на самом деле эта безграмотная манера нарушает самые основные законы всякого языка. И это не пустые жалобы "реакционера", как утверждают иные эмигрантские неучи, а сушая правда, подлежащая строгому доказательству" [30].

Если в Советской России вопрос об орфографии был решен декретом 1918 г., то на эмиграцию этот декрет не распространялся, там старая орфография

использовалась еще долго. Во всяком случае статья Бальмонта в “Современных записках” напечатана по старой орфографии, что и воспроизведено в статье В. В. Виноградова.

Русская эмиграция видела свою миссию в сохранении русской культуры, в противостоянии тем разрушительным процессам, которые происходили на родине. Она осознавала русский язык как хранитель культуры и веры отцов, как память об утраченной родине. В статье Бальмонта изложена некоторая программа, общая для русской эмиграции, – эта программа включает в себя и сохранение традиции, и уважение к ней, и неприятие языка революционной эпохи, того, что с легкой руки Оруэла называют теперь новоязом. В то же время русский язык, как “великий, могучий, правдивый и свободный”, был дорог и многим из тех, кто жил в Советской России, в СССР, а наука о русском языке немислима без работ Л. В. Щербы и В. В. Виноградова. Как писал Бальмонт, “нет местничества среди тех, кто каждый по-своему тклет покров Мировой Красоты” [31].

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Цитируется по книге: Бальмонт К.Д. Где мой дом. М., 1992.
2. Указ. соч. С. 340.
3. Указ. соч. С. 340.
4. Указ. соч. С. 354.
5. Указ. соч. С. 342.
6. Указ. соч. С. 382.
7. Указ. соч. С. 350.
8. Указ. соч. С. 346.
9. Указ. соч. С. 350.
10. Указ. соч. С. 316.
11. Указ. соч. С. 315-316.
12. Указ. соч. С. 344.
13. Указ. соч. С. 355.
14. Указ. соч. С. 355.
15. Указ. соч. С. 356.
16. Виноградов В.В. Проблемы культуры речи и некоторые задачи русского языкознания // Вопросы языкознания. М., 1964. №3. С. 9,11.
17. Бальмонт К.Д. Указ. соч. С. 356.
18. Бальмонт К.Д. Указ. соч. С. 354.
19. Бальмонт К.Д. Указ. соч. С. 357.
20. Бальмонт К.Д. Указ. соч. С. 358.
21. Семикоз Ю.И. Константин Бальмонт // Русская речь. М., 1990. № 2. С. 42.
22. Бальмонт К.Д. Указ. соч. С. 275.
23. Иванов В. Наш язык // Из глубины. М., 1990. С. 147.
24. Ильин И.А. Наши задачи. М., 1992. т. 2. С. 95-104, 118-122.
25. Бальмонт К.Д. Указ. соч. С. 332.

26. Б.Вышеславцев. -Парадоксы коммунизма // Путь. 1926. № 3.
27. Осоргин М. Времена. М., 1989. С. 109.
28. Ильин И.А. Указ. соч. С. 242.
29. Бунин И. Окаянные дни. М., 1990. С. 88.
30. Ильин И.Л. Указ. соч. С. 95.
31. Бальмонт К.Д. Указ. соч. С. 360.



## ТИПЫ И ФУНКЦИИ НОВООБРАЗОВАНИЙ В ПОЭЗИИ К. БАЛЬМОНТА

Поэзия конца XIX – начала XX вв. характеризуется стремлением к максимально полному использованию выразительных возможностей слова и установкой на словотворчество, к которому обращаются поэты разных направлений. В поэтическом словотворчестве XX в. сочетаются устойчивое, типологически-общее, стандартизованное и индивидуально-особенное. Это особенно ярко проявляется в выборе словообразовательных моделей для создания новых лексических единиц, приемах их включения в текст, в ориентации на мотивирующие слова определенной семантики, связанные с общей образной системой поэтического языка данного периода.

К. Бальмонт, рассматривавший словотворчество как источник обновления художественной речи, проявление и “воли поэта”, и “воли самого языка”, как важное средство сохранения его самобытности, определял новообразования как “исконно-русские” слова, “которые дремлют в основе русского языка несосчитанными рядами и могут быть разбужены каждую минуту творческой волей” [1]. Основное требование поэта к ним – воплощение “гармонии русского духа, его солнечной основы, его зеркальной ясности, его слияния с Природой” [2].

Новообразования К. Бальмонта преимущественно потенциальные слова. Среди них преобладают:

а) деадъективы с суффиксом -ость: кошмарность, ужасность, глянцевитость, бездонность, ручьистость, звездность, хрустальность, змеиность, румяность, зеленоватость, расцветность и мн. др.

б) прилагательные -сложения и сращения с опорным адъективным компонентом: юно-жадные уста, пустынно-душные дни, солнцелунные века, рассветно-серое платье, чудовищно-свирепый пляс жадных атомов, сладко-влажный поцелуй, изящно-томный ирис, воздушно-алые розы, опально-лунная глубина, влажно-светлые рыбы, любяще-любимый сын, различно-прекрасна (вода), бесконечно-богаты (уста), первозданно-богаты (два рта), всегда-лучистое звено, вечно-золотой край, вечно-солнечные страны, радостно-расширенные реки;

в) сложные существительные: златооко, златослезы, златопчелы, трицвет, огнепляска, древорыба, солнцестрел, благовеяние и др.

г) субстантивированные прилагательные: В *явном* и *тайном* святыня одна (В явном и тайном); Но только б упиться *бездонным*, *безбрежным*, (Возвращение); Кто ласку *вешнего* и *вербного* (В ослепшем сердце истребил) (Шатэлейон); Разве мало нам было *дневного*? (Черный кубок); Тринадцать *белокрылых* плыло / На серебро-влажной быстрине (Тринадцать); Мне звездный поет водоскат О *вечном*, о *мудром*, *глубоком*... (Окно). Субстантивируются и отдельные наречия, например, *туда*.

д) непереходные глаголы с суффиксами -е- и -и-, имеющие

деривационное значение “приобретать или обнаруживать признак, названный мотивирующим именем”, а также приставочные производные с каузирующей семантикой: лазурить, лиловеть, замглить, заалмазить, замедить; см., например: Огнем замедила все зеркало морское (Сон за бессонницей); Мгла замглила даль долин (Гобелен);

е) суффиксально-постфиксальные глаголы с деривационным значением “виднеться, выделяться тем, что названо мотивирующей субстантивной основой”: звездиться, паутиниться, огниться и др., см., например: Я смотрел на луч на половице, /Как в окне он по-иному *паутинится* (Пламя мира),...Звездный куст *огнится* многоцветной пеленой (Стих венчальный).

Значительно реже встречаются:

а) сложные наречия: странно-отрешенно, узывно-четко, радостно-тревожно, сладко-исключительно, навзрыд-навзвон и др.;

б) прилагательные, образованные при помощи суффикса -н- со сравнительно-уподобительным значением: *молнийный*, *острыйный*. См., например: Дай молнийных морских мне чар (К нынешней);

в) отглагольные существительные, образованные нулевой суффиксацией: вскипы (волн), перебег (зарницы), ступь (мороза), взметы (гор), вспев (былины), переплески (сил), перескок (коня) и др.;

г) прилагательные, образованные при помощи суффикса –ист- и выражающие отношение к тому, что названо мотивирующей основой, и количественную (качественную) оценку, или же имеющие семантику “похожести”: *снежистый* (лик), *пламенистый* (лист), *ручьистый* (Бах).

Остальные новообразования Бальмонта единичны и не типизируются. Таким образом, новообразования Бальмонта отражают общую для поэтической речи конца XIX – начала XX века ориентацию на отыменное словообразование [3]: способность существительных и прилагательных вызывать широкий круг ассоциаций и умножать эмоционально-оценочные приращения смысла определяет их доминирующую роль среди мотивирующих слов. Особенно значимы для Бальмонта в этом плане прилагательные. Мир, воссоздаваемый поэтом, – это мир, в котором четко определены первосущности (огонь, воздух, земля, вода), мир беспредельного разнообразия признаков и неярких, зыбких теней “идей” – субстанций.

Отсюда доминирующая роль в индивидуальном стиле К. Бальмонта таких новообразований, как сложные прилагательные, запечатлевающие мимолетные признаки или отображающие их взаимодействие, и существительных с суффиксом -ость, связанных или с “отвлечением эпитета”, или с воссозданием абстрактных начал и неопределенных субстанций. Отвлеченные существительные на -ость – продуктивная словообразовательная модель в языке XX в. вообще. В творчестве же Бальмонта она отличается особой продуктивностью. Высокая частотность их употребления как в формах единственного, так и множественного числа – отличительная черта в стиле поэта, при этом среди мотивирующих слов большое место занимают единицы не первой степени образования, а сложные слова: сновиденность, стозвучность,

всепобедительность, всегласность, зеленовейность и др. Существительные на -ость служат в поэзии Бальмонта средством наименования открываемых поэтом скрытых сущностей и их символизации. Формы же множественного числа “призваны... сообщить им как бы функцию самостоятельных существ, лишенных, однако, грубой материальности внешнего мира” [4]: В блестящих *звездностях* есть бешенство страдания (Мировая тюрьма).

Несмотря на то, что новообразования Бальмонта в целом носят характер потенциальных слов и образуются по продуктивным моделям, в ряде случаев обнаруживаются нарушения структуры словообразовательного типа и расширение круга производящих слов. Так, при образовании деадъективов посредством суффикса -ость привлекаются не только качественные прилагательные, но и прилагательные относительные, а также причастия, см., например: Икона пашни, луга, / *Церковность* аромата ( В раздвинутой дали ); Превратить народ могучий в *восходящест* плит, / Быть создателем загадок, сфинксом пирамид... / О Египте эту сказку ты явил, как был (Три страны); Дух поет, в *отъятости* сгорая (Два цвета ).

При образовании сложных прилагательных с нулевым суффиксом частично также снимаются ограничения на круг производящих основ: в качестве первого компонента сложений используются основы не только имен прилагательных, обозначающих отличительный признак, но и основы существительных, ср., например: златокрылый вестник, златоклювая вила – громокрылый вестник, молнеглазые громы, зарницеликий Вседержитель.

Глаголы типа *заалмазить*, *замедить*, *засвирелить* образуются с пропуском ближайшего звена словообразовательной цепи и носят окказиональный характер.

В поэтических текстах Бальмонта частично снимаются или нейтрализуются такие оппозиции, как “конкретность / абстрактность”, “лицо / нелицо”, “носитель признака / сам признак”. Важную роль в этом процессе играют новообразования, см., например: Зеркало в зеркало. / Снег *овеснившийся* / В чашечках ландыша (Трилистник); Невидимка бросил верхний свой предел. / И запутал *заалмаженный* овес./ И у девушки качает прядь волос. (Невидимка); И туча бежала за тучей, / За валом *мятежил* вал (Мертвые корабли); И ширится горений пелена / *Расчисленность* всех торжеств – не наши (Полюс); Весь лес, – в рубинах, в меде янтаря, / В *расцветностях* которых не измерим (Золотой обруч).

Функции новообразований в поэзии Бальмонта разнообразны. Они служат средством компрессии и передачи емкой художественной информации, см., например: *Небосинь* изливает мне в сердце зарю (Колодец); Если пронзен *острожальной* стрелой,/ Долю свою и в недоле открой (Алтарь). Так, сложное прилагательное *острожальный* свертывает сравнительный оборот (острая, как жало, стрела) и содержит общие семы с предикатом пронзен, что создает в строке семантический повтор, дополняемый звуковым повтором (*острожальной стрелой*). Новообразования в поэзии Бальмонта используются как тропы, см., например, сложные слова-оксюмороны, сложные метафорические эпитеты и предикаты со сравнительным значением:

*Прекрасно-тяжки* золотые слитки (Лучший стих); Ты теплое в *радостно-грустном* апреле (Гимн солнцу); Как *страшно-радостный* и близкий мне пример, / ты все мне чудисься, о царственный Бодлер (К Бодлеру); Гвоздики девически-нежной любовь (Фата Моргана) *Птицебыстрая*, как я, / И еще быстрее (Мать).

Новообразования устанавливают связь между разными признаками (световым и звуковым, световым и цветовым), сближают их и входят в состав синестетических метафор, см., например: В лесах цветет древесная заря: / *Рябиново-топазным* перезвоном ( Сентябрь ). Часть из них по структуре и сами синестетические метафоры: Все в *светозвонах* небеса? (Дверь); Наклоняется к краю земному / *Златоалый* задымленный шар (Черный кубок).

“Неомифологизм” поэзии XX века определил появление в художественной речи новообразований, называющих мифологических существ. “В поэтическом языке рассматриваемого периода отмечается некоторая активизация этого приема: денотативное поле фантастических существ... пополняется новыми объектами и соответственно создаются новые наименования, нередко выступающие как имена собственные” [5]; см., например: Вихревик (С. Городецкий), Снегич-Маревич, Сказчич-морочич, Снегун, Снегляночка (В. Хлебников), Леснянка (В. Каменский). К. Бальмонт посредством новообразований, созданных суффиксацией или (чаще) сложением, в основном расширяет пантеон славянской языческой мифологии, см., например: Царевна-Недотрога / У Змея у *Зловрога* (Царевна-Недотрога); Девица волшебная, богиня *Громовница* (Богиня-Громовница); Радуйся, *Сладим-река* (Радуйся); Это нежные *лесунки* веселят (Полдневный лес ); Посудите же! Я *Лесуночка* \ Инструмент мой – балалаечка. / У меня своя в мыслях луночка, / Я в глухом лесу многознаечка. (Лесуночка).

Некоторые мифологические имена выходят затем за пределы славянской темы (зловрог) или, напротив, интерпретируются как личные мифологемы:

Правят миром страшные Старухи,  
И давно уж не звенит мне канареечка,  
Но любил я так – как любят духи,  
Ах ты птичка-солнцеличка, *златофеечка!* (Пламя мира).

См. также: Всем снится нам от детства *Пламень-птица*. (Крылья).

Новообразования Бальмонта характеризуются устойчивостью употребления и связаны с основными мотивами его творчества. Высокой частотностью отличаются компоненты сложений огн (е)-, злат (о)-, пустыни (о)-, круг (о)-. “Любимая моя стихия – Огонь. Я молюсь огню. Огонь есть истинно всемирная стихия, и кто причастился Огня, тот слит с Мировым,- писал К.Д. Бальмонт. – Он душой своей входит в таинственные горницы, где горят негасимые светильники – и струятся во взоры влиянья волшебных талисманов, драгоценных камней” [6]. Новообразования с компонентом огн (е)-используются как мифологемы, характеризуют как мир природы, так и жизнь чувств, подчеркивают интенсивность цветовых признаков, реализуют сквозной

для символистов мотив “жизнь – горение”, см., например: Низина ледяной области – багряна, / Цветы из *огнепламенной* растут (Полнос); Тут начнется *огнептичий* хоровод (Невидимка); Из пламени – вскипы воды, / И жизнь в *огнеплетущей* лаве (Окно); За *огнекрыльми* подходит тишина (Черта); Потом, вспоив столетья, миллионы / Горячих, *огнецветных*, страстных дней, / Ты жизнь вело чрез выси и уклоны, / Но в каждый взор вливалось блеск огней (Гимн Солнцу). Сложения и суффиксальные новообразования с корнем *огн* (е)-объединяются в поэзии Бальмонта в образное поле, включающее и узуальные единицы, варьирующие тот же образ: Вся небесная высь – в полосе *огневеющей* гривы (Северный венец); Виттория Колонна и влюбленный / В нее Буанаротти. Эти два / Сияния, чья *огненность* жива / Через столетья, в дали отдаленной (Неразделенность); Ловить миг цветущей *огневицы* (Золотой обруч).

С образом огня взаимодействует образ золота (злата), также развивающий мотив блеска, сияния, см. следующую автохарактеристику лирического героя:

В страстях всю жизнь мою сжигая,  
Иду путем я золотым  
И рад, когда, во тьме сверкая,  
Огонь возносит легкий дым (Восходящий дым. 1936 г.).

Компонент *злат* (о)- входит в состав многочисленных сложений (существительных и прилагательных) и называет или характеризующий признак, или объект сравнения: От Солнца – талисман в цветеньи *златоока* (Сон за бессонницей); Под Солнцем косвенным в круженьи *златопыль* (Прогалины); Что вещательней долгого клича кукушки? / Слез Морского Царя – *златослез* янтаря? (Лесной Царевне – Литве); Добросил ты свой гулкий табор-стан, / Свой говор *златозвонкий*, среброкрылый, / До той черты, где Тихий океан / Заворожил подсолнечные силы (Русский язык); Найдет он пажить / И *златопышное* руно (Дверь).

Образы кругового вращения, движения в новообразованиях с компонентами *круг-*, *-верть*: Но каждый пламень истлевает в дым. / Медь мертвая с отливом золотым / И зыбь всего есть зыбь *круговозврата* (Прах); Одна есть правда – речь вести с созвездьями, / что указуют путь *кругообъемлющий* (Туда, туда...); В одной лучевой *водоверти*, / Там вечно живой океан, / Там новые жизни и смерти (Окно); Крутить мечту дорогой *кругогема* (Златой обруч).

Образ земной пустыни связан с новообразованиями с первым компонентом *пустынно-*, которые носят тропеический характер: И смерть его – *пустынно-страстный* крик / В безумный век безмерного хотенья (Марло); Они (строки) журчащий ключ во днях *пустынно-душных* (Набат).

Один из ключевых образов в поэзии Бальмонта – образ звезды. Он символизирует свет, сияющий во тьме, силы духа, выступающие против сил тьмы, кроме того, он связан с идеей множественности. Слово звезда служит вершиной словообразовательного гнезда, включающего, наряду с узуальными образованиями, новообразования *звездность*, *звездоцветно*, *созвездный*,

*звездиться, звездно-лунный, белозвездный, многозвездный*: Шепнет *звездоцветно* в ночах, как сирень (Славянское древо ); Вот – ночи Африки *звездятся* в вышине (Юная кубанка); И может быть, в мгновенном вскрике / Я *звездность* правды обниму (Созвенность); Он нам блеснет улыбкой *многозвездной* (Лермонтов); Но вернее я дома, – вступая в *созвездные* сны (Голубая Отчизна); Обвенчались все деревья с *белозвездной* тишиной (Озими).

Ряд повторяющихся новообразований объединяет корень – цвет. Он характеризуется диффузностью семантики: или обобщенно указывает на цветовой признак, или имеет значение цветка, который символизирует красоту, весну, мимолетность. В сочетании с компонентом злат (о)- образ цветка связывается с солярной символикой, а также в ряде контекстов может быть интерпретирован как архетипический образ души: *Златоцветом* таял час (Вода золотая); В былинках светит / Зеленый разум, / И, воскурясь, / Он – *златоцвет* (Воскуряющиеся); Ах, где вы, сирени *первоцветов* моих (Романс); *Черноцветная* мантия мысли, с обрамленьем добрызнувших звезд (Черный кубок); *Многоцвет* сапфиров, жемчугов (Задымленные дали).

Мир Бальмонта гиперболичен. Этот гиперболизм отражает “чувство внемерного, чувство безмерного”, которое, по мнению Бальмонта, живет в истинно романтической поэзии: ”Пафос романтики и творческий огонь нашей современности – это чувство внемерного, беспредельного. Мы хотим пересоздания всей Земли... Это вполне возможно, ибо Человек есть Солнце и его чувства – есть планеты” [7]. Тема “безмерности” находит отражение в повторяющихся в поэзии Бальмонта новообразованиях двух типов:

а) *деадъективов безгранность, бездонность, неисчерпанность*:

*Безгранность* пряжи сна. Бессрочный срок (Полнос); Глядим в *бездонность* мы в *узорностях* предела (Огонь); Я блеск *бездонности* зеркальной / Роскошно гаснущего дня (Голос заката); Идут хоромы светил / В *бездонности* , с духом созвонной (Окно);

б) в сложениях или сращениях с первыми компонентами *все-, много-, всегда-, вечно-, бессмертно-*: Меж нами цепь мучений, / Одних небесных заблуждений / *Всегда-лучистое* звено (К Шелли); Свежей весной / *Всеозаряющее* (Только любовь); И *вечнодевственную* рутой / Душа литовская цветет (Обручение); Там полдень – *вечно-золотой* (Розы); Нет, я люблю только мертвые горы, / Листья и *вечно-немые* цветы (И “да” и “нет”); *Бессмертно-свеж* безбрежный океан (Отречение); *Многоскатно* всюду, *многопольно* (Задымленные дали); *Многорасцветный* праздник головней (Золотой обруч).

Таким образом, новообразования в поэзии Бальмонта воплощают инвариантные мотивы творчества поэта. Их устойчивость и повторяемость превращают внешне разрозненные тексты в единый *сверхтекст* , определяя его внутреннее единство.

Новообразования используются как конструктивный элемент композиции и на уровне одного текста. Так, например, в стихотворении “Снежный лик”, посвященном памяти А.Блока, они входят в текстовое словообразовательное гнездо *оснеженный, снежистый, снежный*, варьируют сквозной образ произведения, отраженный в его заглавии, и устанавливают интекстуальные

связи с произведениями самого Блока. Новообразования Бальмонта служат, наконец, показателями цельнооформленности единиц поэтического текста – строки и строфы. Они включаются или в ряд слов одинаковой структуры, или сочетаются в пределах строки (строфы) с однокоренными словами. Словообразовательный повтор при этом или порождает, или подчеркивает повтор звуковой, см., например: *Всеобъемля, всемирность, всесветом своим усыпая, / Умеряя пожар мой, бурунный, багряный прибой, / Только ты меня видишь, Отчизна моя голубая, / И всегда к тебе в сердце светильник горит голубой (Голубая Отчизна); Всегда, веснуя, дух наш весь веселье (Золотой обруч); Безбрежностью изваян облик мира, / Бездонность всюду синью смотрит в душу (Крылья); Паутинитъ паутинки тех тончайших снов (Песня звезды )* [8].

Таким образом, новообразования играют важную композиционную роль в поэтических текстах Бальмонта. Отражая особенности его мировидения, они участвуют в варьировании сквозных образов его творчества и определяют целостность отдельных произведений, циклов, блоков циклов, их взаимодействие и связи друг с другом. В новообразованиях Бальмонта отразились процессы, характерные для поэтического словотворчества начала XX века. В то же время особенностями индивидуального стиля поэта являются высокая степень частотности существительных на -ость и устойчивость компонентов новообразований, повторяющихся в различных текстах.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бальмонт К. Русский язык. // Бальмонт К. Где мой дом. Проза. Стихотворения. М., 1992. С. 356.
2. Указ. соч. С. 360.
3. Александрова О.И. Русское поэтическое словотворчество (организация плана выражения) // Художественная речь. Куйбышев, 1988. С. 92.
4. Гофман В. Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27-28. М., 1937. С. 86.
5. Александрова О.И. Указ. соч. С. 113.
6. Бальмонт К. Указ. соч. С. 32.
7. Бальмонт К. Указ. соч. С. 565.
8. Все цитаты приводятся по изданиям. Бальмонт К. Избранное. М., 1983; Бальмонт К. Где мой дом. М., 1992.

Опубликовано: К. Бальмонт и мировая культура. Сборник научных статей 1 Международной конференции (1-4 октября 1994г. Шуя, 1994). С. 82-90.

## ОБРАЗ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДУШИ В ЛИРИКЕ К. БАЛЬМОНТА

Посмотрим на образ человеческой души в лирике К. Бальмонта сквозь призму его художественной концепции и попытаемся ответить на вопрос, что представляет собой, с точки зрения поэта, человеческая душа, какими свойствами она обладает, каково ее место в мироздании, времени и пространстве.

Бальмонт – прежде всего символист. Характер же “образности и основные особенности словоупотребления символистов во многом связаны с представлением о единстве мира и вытекающей из этого всеобщей связи явлений (“все во всем”). Поскольку мир в разных своих проявлениях един, он может быть описан при помощи ограниченного количества образов, представляющих собой сущностные характеристики мира и выражающих универсальные закономерности” [1].

Душа (и поэта, и человека вообще) представляется Бальмонту цельной и беспредельной, как мир:

Все в ней слилось в *бесконечную цельность*,  
Только душе я молитвы пою,  
Только одну я люблю *беспредельность*,  
Душу мою! (“В душах есть все”).

Вы разделяете, сливаете,  
Не доходя до бытия.  
Но никогда вы не узнаете,  
Как *безраздельно целен я!* (“Далеким близким”).

В цельности и беспредельности поэт ощущает силу мира, его красоту (“Много есть еще созданий в мире бытия, Но *прекрасна* только *слитность* разных Ты и Я (“Три страницы”). Он поклоняется “*красивой цельности* отдельной *красоты*” (“Гимн солнцу”). И поэтому определение любящей души как души “бесконечной” в стихотворении “Нетленное” можно считать закономерным.

Семантика беспредельного варьируется в таких типичных для Бальмонта словосочетаниях, как: “*запредельность души*”, “*пропасть души*”, “*глубина души*”; в отдельных же стихотворениях “беспредельное”, “безмерное” означает единое цельное: “Я как *точка безмерного круга*, Все – мое, и вблизи, и вдали!” (“Осенний праздник”).

Душа – микрокосм,местилище всех противоречий мира, высокого и низкого, небесного и земного:

О да, молитвенна душа,  
И я молюсь всему.



Картина мира хороша,  
Люблю я свет и тьму.  
Все, что приходит, то прошло,  
В воспоминаниях светло  
Живут *добро* и *зло*. /"О да, молитвенна душа..."/

Именно это ее свойство позволяет ей балансировать между двух миров, контрастность которых представлена у Бальмонта через романтическую оппозицию слов ЗДЕСЬ, ТУТ, ТАМ, организующих вертикаль мироздания, на полюсах которой находятся мир земной, от которого бежит поэт, и мир небесный, к которому он так стремится.

Мир земной (то, что ЗДЕСЬ, ТУТ), "наш грешный мир", тяготит душу своей дисгармонией, разъединением, распадом:

Мы разорвали, расцепили живую слитность всех стихий,  
И мы, живя одним убийством, бормочем лживо: "Не убий".  
( "Проклятие человекам").

Он представлен через такие реалии как *ночь, мрак, пещера, болото, трясина, шум, грохот*. Часто семантика темного начала, хаоса, присутствующая в них, акцентируется сочетанием слов с традиционной отрицательной символической окраской: "*в темной ночи этой жизни*", "*мрак земного зла*". При этом слова "земной", "этот" приобретают ту же отрицательную оценочность.

На этом фоне возникают образы "темной", "бледной", "холодной", "погибшей" души, "душонки", о которой скорбит поэт, которую он ненавидит и жаждет воскресить к жизни. Знаком гибели души часто служит сужение, ограничение пространства:

В болоте дрожит умирающий лик.  
То месяц багровый печально *поник*. ( "Камыши").

И тиной запахло. И сырость ползет.  
Трясина заманит, *сожмет*, засосет. ( "Камыши").

Однако и земной мир дихотомичен, темной его стороне соответствует светлая, брызжущая красотой, счастьем, радостью, любовью, пленяющая тайнами, откровениями:

В царстве *света*, в царстве *тени*, бурных снов и тихой лени,  
В царстве *счастья земного* и *небесной красоты*,  
Я всем сердцем отдавался чарам тайных откровений,  
Я рвался душой в пределы недоступной высоты,  
Для меня *блистало Солнце* в дни весенних упоений,  
*Пели птицы*, навевая лучезарные мечты,

И акации густые, и душистые сирени  
Надо мною наклоняли *белоснежные цветы*. (”Первая любовь”).

Отсюда мотив святости земли, приобщенности ее к райской жизни, миру небесному:

Я вновь удаляюсь к первичным *святыням*,  
Где дремлют купавы на озере *синем* (...) (”Позабытое”).

Как хороши цветы! В них *райская* есть слава!

(...)

Пусть все мои цветы, – о, мать моя *святая*,  
Россия скорбная, – горят мне на пути. (“Прости”).  
Как нам отрадно проникнуться *правдой Небес* на Земле!  
 (“Нет и не будет”).

Мир же небесный (то, что ТАМ) выступает как мир идеальный, “мир иной”, “иная отчизна”, “небесная радостная отчизна”, “призрачное чудо”, “Мир Святыни”, “Недоступный Рай”, “Вечность”. Основные его характеристики – цельность, бесконечность, полнозвучность, гармоничность, красота, наполненность любовью. Семантика красоты, представленная в символических образах цветения, музыки, света и радости (”огни иных миров”, “радость эфирная неземных пространств”, “Мы только грезы красоты, Мы только капли в вечных чашах *Неотцветающих цветов, Непогигающих садов*”) наиболее типична для него. Душа, будучи двойственной, но цельной, находится в постоянном поиске идеального мира. Мотив ухода, бегства ее из реального мира пронизывает все творчество Бальмонта, его душа – вечный-пилигрим, скитающийся в поисках запредельной правды, воли и простора: ”Есть люди, присужденные к *скитаньям* / ... Да, я *бродяга*, топчущий поля” (“Разлука”); “Нам снились видения рая, Чужие леса и луга, И прочь от родимого края *Иные влекли берега*” (“Мы шли в золотистом тумане”).

Поиск идеального мира – поиск не только иных пространств, но и иных времен: *Я жить не могу настоящим* (...) *Я в неясном грядущем живу* (...), *Я в бегстве живу неустанном, В ненасытной тревоге живу* (”Ветер”).

Душа ищет связи с запредельным, подключенности к нему. Сигналами этой подключенности в поэзии Бальмонта выступают 1) звуки пения, музыки, колокольного звона; 2) нить, струна, мост; 3) особые состояния души.

Звуки музыки, пения, колокольного звона, выступающие как символы красоты и гармонии, – наиболее частотные сигналы связи микро- и макрокосма:

В темной ночи этой жизни  
Дышит зов к иной отчизне,  
Звон заоблачных соборов,  
Ткань светлей земных узоров. (“Зов”).

Душа ощущает: “Тону”,

Глаза удивляются взору.  
И я предаю тишину  
*Завешему* в вечности *хору*. ("Зеркало").

Мой дух живет среди лесов,  
Где в тишине уединенья  
Внемлю я *музыке незримых голосов*.  
( "Мне ненавистен гул гигантских городов").

Душа далеко не всегда способна уловить моменты слияния с миром. Часто она слышит лишь невнятные намеки:

Когда ты заглянешь в прозрачные воды затона,  
Под бледную ивой, при свете вечерней звезды,  
*Невнятный намек* на призыв колокольного звона  
К тебе донесется из мрака хрустальной воды. ("Затон")

Семантика невнятности, нераскрытости проявляется через употребление в контексте глаголов ЧУДИЛОСЬ, КАЗАЛОСЬ, прилагательных ТАИНСТВЕННЫЙ, НЕПОНЯТНЫЙ, НЕЯСНЫЙ, СТРАННЫЙ, неопределенных местоимений:

Мне *чудилось*: колокол дальний  
С лазурного неба гудел.  
Все тише, нежней и печальней,-  
Он *что-то* напомнить хотел.

Нить, струна и мост – традиционные символы связи, соединения, прообразы пути [2] – также достаточно часто употребляются поэтом:

Ты руку невольно потянешь над сонным затоном,  
И миг все исчезнет, и только вдали  
С чуть слышной мольбою, с каким-то заоблачным звоном  
Незримо порвется *струна* от небес до земли. ("Затон").

Между Временем и Вечностью,  
Как над брызнувшей водой,  
К нам заброшен бесконечностью  
*Мост* воздушно-золотой. (...) ("Мост")

Меж прошлым и будущим *нить*  
*Я* тку неустанной проворной рукою. (...) ("Нить Ариадны").

Образ души-пряжи, возникающий в лирике Бальмонта, подчеркивает деятельную основу самой души в установлении контакта с мирозданием: "Моя

душа – внимательная пряжа” (“Звериное число”), “И в крайний миг, и в час мой самый жалкий Моя душа – работница за прялкой”.

Особые состояния души, когда она прорывается в запредельное, – это мгновения непонятной, невольной тревоги, печали, тоски, миг озарений, пробуждений:

Когда меж тучек туманных  
Полночной порой загорится Луна,  
*Душа непонятной печали полна,*  
Исполнена дум несказанных,  
Тех чувств, для которых названия нет... (“Когда меж тучек туманных” .)

И все, что в родной стороне  
Меня *озарило* на миг,  
Теперь пробудило во мне  
*Печали* певучий родник. (“В столице”)

Они возникают

1) в момент рождения и смерти, сна; секунды сопряжения и небытия, дня и ночи, света и тьмы:

*В раннем детстве я проник*  
И в тишь планет и в здешний ропот. (“Ранним утром “).

Я верю, что *божественен предсмертный* взгляд. (“Болото” ).

Оттого он *пел в предсмертный час,*  
Что *пред смертью*, вечной, примиряющей,  
Видел *правду* в первый раз. (“Лебедь”).

И еще есть *иное сиянье* для нас,  
Что горит пред взором навеки потухнувших глаз.  
В нем *внезапное знание*, в нем ужас, восторг  
Пред безмерностью новых глубоких пространств. (“Гимн огню”).

Дай мне побыть *во сне*,  
В бездонной глубине,  
Где скрыты зерна дней. (“К ночи”).

Как правило, они сопровождаются вспышками света, появлением солнца, луны, звезд, комет, молний:

Когда *луна* сверкнет во мгле ночной  
Своим серпом, блистательным и нежным,  
Моя душа стремится в мир иной,

Пленяясь всем далеким, всем безбрежным. ("Лунный свет").

Идите все на зов *звезды*,  
Глядите: я горю пред вами.  
Я обещаю вам сады  
С неомраченными цветами. ("Я обещаю вам сады").

Узрев *комету*, дрогнула земля.  
И в эти дни Димитрий встал из гроба... ("В глухие дни").

2) в моменты обострения чувств, когда разум отключен:

И если в минуту  
*Глубокого чувства*  
Мы смотрим безгласно  
И *любим* без слов,  
Мы видим, мы слышим,  
Как светят нам солнца,  
Как дышат нам блески  
Нездешних миров. ("Тончайшие краски")

Состояния души, граничащие с безумием, – сигналы приобщения к божественному:

*Безумие* луны! И вся ты – как луна,  
Когда вскипит волна, но падает, как *пена*. ("Музыка").

3) в моменты примирения, ведущие к единству:

*То будет таинственный миг примиренья*,  
Все в мире воспримет восторг красоты,  
И будет для взора не три измеренья,  
А столько же сколько есть снов у мечты.

4) в моменты творческих взлетов:

Поэты. Братья. Увенчали нас  
Не люди. Мы древней людей. *Мы своды*  
*Иных миров*. Мы Духа переходы.  
И грань – секунда, где наш алмаз. ("Поэт").

Для символистов характерно восприятие поэта, художника, музыканта как проводника сверхправды, правды всех пространств, времен и народов. В моменты особого напряжения духа творящий человек способен слиться с мировым. Его характерная черта – способность к отклику.

Я зеркало ликов земных  
И собственной жизни бездонной.  
Я все вовлекаю в свой стих,  
Что взглянет в затон углубленный. ("Зеркало").

Лучшим же доказательством единства души и мироздания являются их единые характеристики. С одной стороны, мироздание наделяется антропоморфными чертами (*сонная пустыня, печальная луна, дружные созвездья, ужасающиеся звезды, забывшаяся ночь; радость гор, долин и полей; душа* восходящей стихии и др.); с другой стороны, душа представлена через явления мира (*моря души, душевное дно, дрожащая мгла ресниц, ручьиственный Бах, лунный взлет Шопена*). Типично соединение в одном контексте конкретного значения слова и этого же слова в значении символическом:

Зажглась вечерняя звезда .  
И сколько слез в ее мерцаньях.  
Прощай. Бездонно. Навсегда.  
Застынь звездой в своих рыданьях. ("Прощай")

Отдельные слова прямо указывают на родство человека и мироздания (люди – *дети* солнца, небо *родимое*, "я обручился с тишиной"). Закономерным выглядит в этой цепи мотив ученичества у природы:

Я ласково учусь зеленой тишине,  
Смотря, как царственны, сто лет проживши, ели.  
(...)  
Я голубой учусь у неба вышине,  
У ветра в камышах учился я свирели.  
(...)  
Я красному учусь у пламенного мака,  
Я золото беру у солнечных лучей,  
Хрустальности мечты учил меня ручей. ("Наука").

Слитность души с мирозданием Бальмонт воспринимает как высшее проявление красоты...

Я замер в *сладкой* дреме ожиданья.  
Вот-вот кругом *сольется* все в одно.  
Я в *музыке* всемирного мечтанья.  
(...)  
Исходный луч в сплетенье с мировым,  
Мой разум слит с *безбрежностью блаженства*,  
Поющего о мертвом и живом. ("Освобождение").

Таким образом, сказанное позволяет заключить, что основные свойства

души в поэтической системе Бальмонта отражают сущностные характеристики мира как такового, а именно: цельность и беспредельность, слитность контрастных проявлений мира, стремление к связи предельного и запредельного на пути к идеальной целостности, стихийное проявление единой творческой воли (мира и души). Следовательно, в поэтической концепции Бальмонта душа и мироздание соотносятся как микро- и макрокосм.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала 20 века. М: Наука, 1986. С. 50.
2. Топоров В.Н. Мост // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М: Сов. Энциклопедия, 1992. С. 176-177.

## К ВОПРОСУ О РИТМИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СТИХОТВОРЕНИЙ К.Д. БАЛЬМОНТА (ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СЛОВЕСНЫХ И СИНТАКСИЧЕСКИХ УДАРЕНИЙ)

О значении, которое придавал К.Д. Бальмонт музыке стиха, говорят все, кто так или иначе соприкасается с его поэзией. Однако при анализе его ритмических достижений главное внимание обращается обычно на активизацию редких для русской поэзии метров и в какой-то мере – редких стрóf.

В этой работе делается попытка расширить обычный для стиховедения репертуар понятий (метр, размер, цезуры, характер клаузул, строфика, анжамбеманы) и учесть при анализе ритма также и синтаксический рисунок стиха в той мере, в какой синтаксические особенности речи выражены в ритмомелодике. Думается, это поможет более адекватно оценить гибкость и разнообразие реальной ритмики стихов поэта даже и там, где он не выходит за рамки традиционной метрики и строфики.

Общепринятой методики анализа синтаксического ритма разработать пока не удалось, поэтому есть необходимость разъяснить те термины, которые будут использоваться при анализе в предлагаемой работе, и, соответственно, приемы анализа.

Известно, что составляющими ритмомелодики являются длительность, сила и высота слогаобразующих звуков. Но в русском языке из этих параметров только длительность обнаруживает более или менее прямую связь с синтаксическим выделением слова, как правило, ударный гласный выделенного слова длительней. Сила же звука зависит еще и от его собственного качества (безударный [а] сильнее ударного [у]), и от положения в начале или в конце фразы. Высота тона тоже связана с синтаксической выделенностью слова неоднозначно: иногда выделение происходит за счет повышения, а иногда, наоборот, за счет понижения тона. Свои нюансы в мелодику вносит неравносложность слов. И хотя интуитивно мы практически всегда чувствуем, какое слово во фразе выделено, более того – какое выделено сильнее, какое слабей, – единого физического коррелята ритмических ощущений установить пока не удается. [1].

Однако, поскольку ритмомелодика синтаксиса – это способ выражения смысловых отношений, то мы можем опереться именно на эти отношения, не прибегая непосредственно к акустическому описанию. Одна из методик такого представления синтаксической структуры – верней, тех ее отношений, которые отражены в ритмомелодике, – выглядит следующим образом.

Чтобы не отвлекать внимание неравносложностью и разнообразием качества ударных гласных, возьмем искусственное предложение, в котором все слова односложны и имеют под ударением [а]. Чтобы проследить возможно большее число градаций синтаксического ударения, обратимся к максимальному объему простого предложения – к предложению, имеющему



обособленные члены, – например, деепричастный и сравнительный обороты: “Взяв плащ, наш брат Карл Грасс спал там, как я, пять раз”. Фразовое ударение приходится здесь на слово раз. Но и тема, и рема состоят из трех синтагм каждая, и каждая синтагма имеет собственное ударение. Вместе с тем, и эти ударения неравнозначны. В теме самое сильное ударение приходится на слово Грасс, менее сильное – на слово плащ, еще менее сильное – на слово брат. В реме более сильное ударение – на слове я, более слабое – на слове спал. Прочие слова синтаксически безударны. Если обозначить эти градации цифрами, мы получим такую схему предложения: 131214/211315 (черта – граница темы и ремы). Фразовое ударение, поскольку оно является организующим началом предложения и имеет более или менее постоянную силу, будем в любом предложении обозначать индексом 5. Прочие же синтаксические ударения будут получать возрастающий индекс зависимости от числа синтагм в теме и реме. Например, схема односинтагменного предложения “Брат спал” будет выглядеть как 15; схема двухсинтагменного “Наш брат там спал” – как 1215 и т.д. При наличии однородных членов индексы одинаковы: схема предложения “Там брат, сват, зять” выглядит как 1555. Подчеркнем, что все эти индексы обозначают смысловые градации: фразовые ударения, ударение минимальной синтагмы, ударение более крупной синтагмы, в которую объединяются две минимальные, ударение темы, состоящий из нескольких синтагм, и т.д. – но они вовсе не передают фонетических соотношений, т.е. схема 15 не означает, что во фразе “Брат спал” слово спал в 5 раз сильнее. Безударные слоги мы – столь же условно – обозначим индексом 0.

Пользуясь этой методикой, построим схему стихотворения К.Д. Бальмонта “Я мечтою ловил уходящие тени...”

1 Я мечтою ловил уходящие тени,	1030020010050
2 Уходящие тени погасавшего дня,	0010020001005
3 Я на башню всходил, и дрожали ступени,	1050020010050
4 И дрожали ступени под ногой у меня.	0010050002001
5 И чем выше я шел, тем ясней рисовались,	0150121020010
6 Тем ясней рисовались очертанья вдали,	1020010005001
7 И какие-то звуки, вдали раздавались,	0010050010020
8 Вкруг меня раздавались от Небес и Земли.	1030020004004
9 Чем я выше всходил, тем светлее сверкали,	2150031050010
10 Тем светлее сверкали выси дремлющих гор,	1050010201004
11 И сияньем прощальным как будто ласкали,	0030010120050
12 Словно нежно ласкали отуманенный взор.	1020050001003
13 И внизу подо мною уж ночь наступила,	0030010150020
14 Уже ночь наступила для уснувшей Земли,	0150020001004
15 Для меня же блистало дневное светило,	0040020010050
16 Огневое светило догорало вдали.	0010050001003

17 Я узнал, как ловить уходящие тени,	1051020010040
18 Уходящие тени потускневшего дня.	010030001004
19 И все выше я шел, и дрожали ступени,	0150120010050
20 И дрожали ступени под ногой у меня.	0010050002001

Текст допускает некоторые разночтения: возможно, видимо, наряду с отраженным в схеме чтением 1-й строки в виде "Я мечтою / ловил уходящие тени" и чтении ее в виде "Я мечтою ловил / уходящие тени" – тогда схема будет иметь вид 1020030010050. Но этот факт не заслоняет главного: учет синтаксических ударений выявляет огромное разнообразие вариантов того метра, которым написано стихотворение (по В. Л. Холшевникову это 4-стопный анапест о наращенной цезурой). Полностью совпадают ритмически лишь последние строки 1-й и последней строф, совпадающие и лексически. Достаточно близки также предпоследние строки этих строф, а также 7-я и 12-я строки стихотворения. Они еще более сблизятся, если пренебречь слабыми словесными ударениями на слабых слогах анапеста. Но тут мы сталкиваемся с фактом, который как раз показывает необходимость учитывать синтаксические ударения и при традиционном анализе стопной структуры традиционных русских размеров. Словесные ударения на таких словах, как *я, чем, тем, словно, уже* и т.п., несомненно, есть: иначе по законам редукции русских гласных они бы произносились как [йи], [ч'им], [т'им], [сльвна], [ужы]. Но отсутствие синтаксического ударения или его слабость сравнительно с синтаксическим ударением соседнего слова позволяет использовать их в слабых словах анапеста, не создавая впечатления сверхсхемных ударений. Разумеется, это бывает и в двусложниках. При таком разнообразии (19 вариантов анапеста в одном небольшом стихотворении) трудно выявить на ограниченном материале излюбленные ритмические ходы поэта, выявить "бальмонтовскую интонацию", имея ввиду не импрессионистическую формулу, какой у нас обычно и являются подобные выражения ("пушкинская, тютчевская и т.д. интонация"), а строгий, с цифрами в руках анализ.

И все-таки попытаемся сравнить два примерно одинаковых по объему текста стихотворения двух разных поэтов, написанные одним и тем же размером; "Камыши" К.Д. Бальмонта и "Лесной царь" В. А. Жуковского (перевод из Гете). По описанной методике ритмическая схема стихотворения К.Д. Бальмонта будет выглядеть так:

1 Полночной порою в болотной глуши	01002001003
2 Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши.	12002001005
3 О чем они шепчут? О чем говорят?	04005102003
4 Зачем огоньки между ними горят?	04005102003
5 Мелькают, мигают – и снова их нет,	05005005012
6 И снова забрезжил блуждающий свет.	05001001002
7 Полночной порой камыши шелестят.	01002005001
8 В них жабы гнездятся, в них змеи свистят.	15002015002
9 В болоте дрожит умирающий лик.	01002001005
10 То месяц багровый печально поник.	15001001002
11 И тиной запахло. И сырость ползет.	05001005001

12. Трясина заманит, зажмёт, засосёт. 01005005005
13. «Кого? Для чего? – камыши говорят. – 05005002001
14. Зачем огоньки между нами горят?» 01005102001
15. Но месяц печальный безмолвно поник. 02001001005
16. Не знает. Склоняет всё ниже свой лик. 05002015012
17. И, вздох повторяя погибшей души, 02001001003
18. Тоскливо, бесшумно шуршат камыши. 02002001005

Схема перевода В. А. Жуковского «Лесной царь»:

1. Кто мчится, кто скачет под хладною мглой? 15015001002
2. Ездок запоздалый, с ним сын молодой. 05002015002
3. К отцу, весь издрогнув, малютка приник; 05102003004
4. Обняв, его держит и греет старик. 02015005003
5. «Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?» 05102113005
6. «Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул: 05002502103
7. Он в тёмной короне, с густой бородой». – 05102005001
8. «О нет, то белеет туман над водой».
9. «Дитя, оглянися; младенец, ко мне; 01005001005
10. Весёлого много в моей стороне: 02005001002
11. Цветы бирюзовы, жемчужны струи; 05001001005
12. Из золота слиты чертоги мои». 05001002001
13. Родимый, лесной царь со мной говорит4 05001201005
14. Он золото, перлы и радость сулит». – 15005005001
15. «О нет, мой младенец, ослышался ты: 15102005001
16. То ветер, проснувшись, колыхнул листы». 15001002003
17. «Ко мне, мой младенец; в дуброве моей 05101002001
18. Узнаешь прекрасных моих дочерей: 03002001005
19. При месяце будут играть и летать, 02001005005
20. Играя, летая, тебя усыплять». 01001002005
21. «Родимый, лесной царь созвал дочерей: 05001203005
22. Мне, вижу, кивают из тёмных ветвей!. – 12005001002
23. «О нет, всё спокойно в ночной глубине: 15105001002
24. То вётлы седые стоят в стороне». 15001002001
  
- 25 «Дитя,-я пленился твоей красотой: 15105001002
- 26 Неволей иль волей, а будешь ты мой”. 03003002015
- 27 “Родимый, лесной царь нас хочет догнать; 05001312005
- 28 Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать”. 25115012005
- 29 Ездок оробелый не скачет, летит; 02001005005
- 30 Младенец тоскует, младенец кричит; 01005001005
- 31 Ездок погоняет, ездок досакал... 01005001005
- 32 В руках его мертвый младенец лежал. 03015002001

Здесь бросается в глаза полный ритмико-синтаксический параллелизм 30-й и 31-й строк. Кроме того, с ними совпадает 9-ая строка – с той, однако, разницей, что вместо подлежащего в ней обращения, что делает существенно различным реальное интонирование. Совпадают по расположению синтаксических ударений, а также и по интонационному рисунку вообще 13-я и 21-я строки. В 19-й и 29-й совпадают синтаксические ударения, но 19-ая – начало предложения, а 29-ая – целостное предложение – границы предложений не отражены нашей схемой (подобно тому, как традиционная схема, отражая словесные ударения, не отражает словесных границ). Очень близки 23-я и 25-я строки, хотя обращение в 1-й стопе 25-й опять-таки создает некоторое интонационное различие. Никакая схема не отразит, однако, всех нюансов: иначе это будет не схема, не модель, а копия. Поэтому, приняв за основу лишь расположение синтаксических ударений, мы вправе говорить в рамках избранной методики об идентичности всех перечисленных строк и, следовательно, о наличии в балладе 26 вариантов амфибрахия.

Неодинаковый объем стихотворений заставляет искать относительные, а не абсолютные цифры для сравнения вариантности их ритмического рисунка. Такой величиной может быть отношение числа вариантов размера строки к числу самих строк. (Назовем его коэффициентом вариантности). У В. А. Жуковского эта величина равна 0.81. В стихотворении У. Д. Бальмонта “Камыши” она составляет 0.89. В стихотворении “Я мечтою ловил уходящие тени...” этот коэффициент равен 0.95. Иначе говоря, вариантность бальмонтовских трехсложников выше, чем вариантность амфибрахия В. А. Жуковского. Это может показаться неожиданным: ведь традиционно считается, что, чем в стихе меньше ритмических перебивов, чем он ближе к “идеальной” схеме, тем он напевнее, а стихи К.Д. Бальмонта, разобранные здесь, явно напевнее баллады “Лесной царь”, содержащей элементы живого диалога с явно “говорными” интонациями. Но, видимо, перебив перебиву рознь. Музыкальность, напевность стиха нарушает сверхсхемные ударения и ритмические инверсии. Но, как мы уже видели, не всякое “лишнее” словесное ударение на самом деле является сверхсхемным: если рядом со словесным ударением, не несущим синтаксической нагрузки, стоит ударение, несущее такую, то несинтаксическое ударение воспринимается как безударность. С учетом сказанного мы можем утверждать, что у К.Д. Бальмонта есть в сущности лишь одно сверхсхемное ударение – в 10-й строке стихотворения “Я мечтою ловил уходящие тени...” на слове *выси*. Поскольку оно несколько сильней, чем ударение следующего слова *дремлющих*, то создается ритмическая инверсия: вместо стопы анапеста возникает стопа дактиля. Но перепад ударений незначителен, и это не особенно заметно. То же можно сказать о 7-й строке баллады “Лесной царь”. А вот в 6-й строке выражение *лесной царь* с фразовым ударением на слове *царь* создает очень сильную синкопу – ярко выраженную анапестическую стопу, перебивающую амфибрахий. В похожих на 6-ю строках 13-й, 21-й, 27-й этот перебив тоже есть, но он менее ярок, т.к. здесь слово *царь* стоит уже не под фразовым, а только под тематическим ударением. И все же синкопы налицо, на 32 строки текста их

оказывается 5, тогда как на 38 строк бальмонтских текстов – только 1. Традиционное представление, таким образом, оказывается верным, но уточняется представление о самой синкопе и сверхсхемном ударе вообще.

Относительно трехсложников интересно еще отметить такой факт. В анапесте словесное ударение на 1-м слоге при наличии синтаксического на 3-м не создает впечатления сверхсхемного (ср. в стихотворении “Я мечтою ловил уходящие тени...” строки 1-ю, 3-ю, 6-ю, 8-ю, 10-ю, 12-ю, 17-ю). Ощутимее словесное ударение на 2-м слоге (ср. первые две стопы строки “И все выше я шел, и дрожали ступени”). Ср. еще: “Выл буран, сыпал снег” и “Свистел ветер, шел снег”.

Предложенная методика имеет, разумеется, свои недостатки. Она трудна тем, что предполагает уверенное владение анализом коммуникативной структуры предложения, она содержит и свои ограничения объема охватываемых ею фактов ритмомелодики. Но при достаточно большом объеме материала она способна предметно выявить интонационно-ритмическое своеобразие поэта и превратить такие выражения, как “пушкинская мелодика” или “бальмонтская интонация” из интуитивно-образных в аналитически-научные формулы.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Автор этих строк в одном из докладов на кафедре фонетики Ленинградского университета на экспериментальном материале пытался показать, что таким коррелятом является произведение суммарной энергии звука на частоту. Но идея была оценена неоднозначно и развития не получила.

2. См.: Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая анталогия: Из истории русского стиха // Составитель, автор статей и примечаний В. Е. Холшевников. Л., 1984. С. 297.

## МИР РАСТЕНИЙ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ К. БАЛЬМОНТА

Мир растений занимает в поэзии Бальмонта особое место. Природа для него, как для Тютчева, “великая живая цельность”; жизнь природы подчинена своим законам: “Ничего в ней нет, кроме движения и Красоты, безупречной и неумолимой”, – пишет Бальмонт. Каждая из стихий, образующих мир (вода, воздух, земля, огонь), являет образы природных начал, непосредственно связанных с человеком имеющих отношение к растительному миру, инвариантно представленному в дереве и цветке. Полное единство человека, дерева и цветка в различных проявлениях – важнейший “нервный узел” поэзии Бальмонта. Афористически лаконичное отражение этого находим, в частности, в словах египетской сказки, взятых эпитафией к книге “Ясень” (с подзаголовком “Видение Древа”): “Ибо я зачарую мое сердце и помещу его на вершине древа в цветке”. [1]

У Бальмонта почти нет употребления слов семантического поля “растительный мир” без контекстных смысловых приращений. Даже в чисто пейзажных стихах деревья, цветы, травы – это явление единого мира, в котором у человека есть свое, определенное место и который человек пытается осмыслить; естественно, что образы и номинации растений становятся знаками этого мира.

Корневым, изначальным представлением детства выступает парк (*сад*) в родовом имении, образы которого совершенно реальны: липы, березы, ивы над прудом, колосья посевов вокруг, полевые васильки, лесные и садовые цветы: ландыши, фиалка, гвоздика, дрема, кашка, сирень, жасмин. Но поэт сознательно подчеркивает в них семантику родного, корневого для себя начала: “Мне хочется снова дрожаний качели В той *липовой роще*, в деревне *родной*, Где утром *фиалки* во мгле голубели...” (1,76); “*Береза родная* со стволом серебристым, О тебе я в тропических чащах скучал, Я скучал о *сирени в цветку* и о нем, соловье голосистом, Обо всем, что я в детстве с мечтой обвенчал.” (1,111).

Стихи, в которых представлен мир детства, проникнуты сильным ностальгическим чувством, образы взрастившей поэта природы ярко оценочны: “В саду, где светили бессмертные зори *Счастливых младенческих дней*, От липы до липы, в обветренном хоре Качались шуршанья ветвей.” (1,224); “О, весенние грозы! *Детство с веткой сирени*, в вечерней тиши – соловей, Зыбь и шелест листвы этой *милой* плакучей березы, *Зачарованность снов* – только раз *расцветающих* дней!” (1,111).

Не случайно духовный рост ребенка в этом мире определяется как *расцвет*, а образ усадебного сада представляется воплощением рая – вечно цветущей благодатной земли, где царит гармония и красота. Раем названа липовая роща в стихотворении “Возвращение”: “Но только б упиться бездонным, безбрежным В *раю белоснежном*, в *раю голубом*” (1,76); идиллический образ безмятежно цветущего мира воспринимается как ипостась

земного рая:

В начальных днях *сирень родного сада,*  
С жужжанием вокруг нее жуков,  
Шмелей, и ос, и ярких мотыльков,  
*Есть целый мир, есть звездная громада.*

Увита в *хмель* садовая ограда,  
*Жасмин* исполнен лунных огоньков,  
А лето с пересветом светляков  
Как служба ночью в храмах Китеж-Града...

*...Но счастлив тот, кто в детстве видел сад... (2,221-222)*

В результате с особой значительностью, мифологически емко читаются самые простые стихи о корневом начале не только автора, поэта, но человека вообще, который предстает как дитя природы, погруженное в ее стихию:

Палящий зной. Июльский день истомный.  
Ребенок, я сижу один в *саду*.  
*Березы шелестят* в полубреду.  
Чуть ходит ветер зыбью вероломной.  
Крепчает. Он уж бурей стал объемной.  
Рвет *листья*...

Естественно, что черты мира детства становятся знаками родины, России; мотив цветения при этом может быть общим для представления родины и собственного жизненного пути (см., например, стихотворение “Прости” – 1,169).

Образ родины предстает у Бальмонта, с одной стороны, в конкретности русских реалий растительного мира, – с другой, становясь в контексте бальмонтской лирики знаками русской земли, образы растительного мира представляют родину поэта типизированно, обобщенно; этому способствует акцентирование признакового начала – через определения и существительные, выражающие опредмеченный признак. В стихотворении “Родное” на выражение символического портрета России направлены и названия в форме субстантива, и доминирующие номинативы, которые подчеркивают ключевые образы, и характеризующие определения, а также метафора, вводящая семантически насыщенный в языке символистов образ сна [2]: “Апрельский сон с его улыбкой маю”. Обобщающий характер портрета и его лирическая тональность подчеркнуты двумя заключительными строками:

Аллеи рек. Зеркальности озер.  
Хрустальный ключ. Безгласные затоны.  
Живая сказка – страшный темный бор.

Его вершин немолкнувшие звоны.

Воздушность ив. Цветы родных полей.

Апрельский сон с его улыбкой маю.

Я целый мир прошел в мельканье дней,

Но лучше вас я ничего не знаю. (1,132)

Объединяя знаки России в едином метафорическом контексте, Бальмонт создает глобальный символический образ: Россия -дерево (“Прощание с деревом”, 1,212).

Мифологичен весь облик дерева, живущего в веках: вокруг него организуется земное пространство (“А под деревом раскинулось море посева, И шумели колосья, И пели ручьи”); оно возносится кроной ввысь и погружается в стихию воздуха, птиц и гроз, объединяя мир земной и небесный; его ствол – это средоточие жизненной силы. Дерево – Россия в стихотворении Бальмонта, таким образом, располагается не только в земном пространстве, но и простирается в высокий незримый ему мир, лишь чувствуемый в знаках “заоблачной первой слезы”, в “пряже зарниц”; а кроме того, углубляется во времени – это вековое дерево; семантика древности выражена на уровне образных соответствий и подчеркивается параномастически: дерево-древний (“Были древние горы ему однолетки, И ровесницы степи, и пряжа зарниц”). Семантика углубления во времена и в толщу народной культуры, народное образное видение проявляются в мотиве сказочности, который окрашен еще и лирическим авторским чувством: “Я любил вознесенное сказками дерево”. В самом облике дерева – черты фольклорных существ: “...в этом древе, с ресницами Вия, Между мхами, старинного лешего взор”.

Таким образом, перед нами – одна из модификаций Древа Мирового, представляющегося в фольклоре центром, стержнем мира вообще (“космической опорой”). [3] У Бальмонта это стержень не только пространственный, но и временной, и духовный, обнаруживающий живой, вековой, растущий дух народа (“Это дерево в веках называлось Россия”), – тем трагичнее звучит последняя строка стихотворения: “И на ствол его острый наточен топор”.

Тот же образ находим в перифрастическом контексте: “Слава тебе и величье, благодатная в странах *Россия, Многовершинное древо* с переключкой и гулом ветвей!” (“Вольный стих” – 1,205). Развитие мотива дерева при разработке образа славянского мира отражается в стихотворении “Славянское Древо”.

Такая масштабность видения позволяет Бальмонту распространить символику растительного мира на все мирозданье, усматривая в цветении и росте проявление общих свойств природы в целом. Отсюда образ ноуменального, запредельного мира, соотнесенного с миром земным именно в цветении:

...Нет, не слон-исполин, не горячие львы



Говорят о великой стезе мироздания,  
А былинка одна, зыбь ее расцветанья,  
И всемирная оцупь растущей листвы. (“Ощупь”, 2,328)

Так возникает типичный для символистов мотив Небесной Отчизны, духовной космической родины тех, кто умеет проникать в вечность и жить в объемном, беспредельном мире: “Высокий подвиг Судьбой загадан *Всем тем, чьи корни В земле немой: Извеять к Солнцу Свой синий ладан, Молитвой к Небу Идти домой*” (“Воскуряющиеся”, 3,100).

Земля как часть огромного космоса у Бальмонта часто называется “зеленая звезда”, “планета изумруда” – она окрашена в изумрудный цвет земной растительности; это “звезда, на которой сквозь небо мерцает трава” (“Фата Моргана”). Голубой цвет – цвет неба – традиционно общий тон, знак высших сфер, отсюда – “Отчизна моя голубая” – романтический образ небесной родины:

Я избрал себе угол высокого тихого дома,  
Предо мной *зеленеют две мощных столетних сосны,*  
И земля, Океаном объятая, сладко знакома,  
Но вернее я дома, – вступая в стозвездные сны.  
Всеобъемля, всемирность всесветом своим усыпая,  
Умеряя пожар мой, бурный, багряный прибой,  
Только ты меня видишь, *Отчизна моя голубая.*  
И всегда к тебе в сердце светильник горит голубой.  
 (“Голубая отчизна” , 3,90).

Среди образов, отражающих связь двух миров – земного и небесного (“*трилистник Ориона*”, “Предо мною звезды рдели, в *звездной роце* звонный гул”), находим метафору, опирающуюся на общность цвета земного растения и надмирной вечной высоты: “Он плыл, как бог египетских времен, Туда, где голубеет *вечный лен*” (“Фет”, 1,243).

Семантика вечности, которой наделяются образы дерева (сада) и цветка, превращают их в символы высшего бытия, к которому причастны избранные:

...Но, милый брат, и я и ты –  
Мы только грезы Красоты,  
Мы только *капли в вечных чашах*  
*Неотцветающих цветов,*  
*Непогибающих садов.*  
 (“ Мой друг, есть радость и любовь... “, 1,48).

В выражении мотива вечности Бальмонт использует и традиционные образы-символы зерна и виноградной лозы. В поэме “Земля” их появление подготовлено деталями земного растительного мира, как бы снятыми укрупняющимся планом: земля как “восторг изумруда, майская сказка”; затем

“растенья земные”, “земные цветы”, “нива” – ее шелест, шорох, пение; акцентируются колосья: “кротко льнет зерно к зерну” – и “гроздь ягод” виноградной лозы. Символический смысл этих образов выражен в заключительных строфах:

*О, победное Зерно,  
Гроздь ягод Бытия!  
Будет белое вино,  
Будет красная струя!*

*Протечет за годом год,  
Жизнь не может не спешить.  
Только колос не пройдет,  
Только гроздь будут жить... (2,148).*

В стихотворении "Озими" Бальмонт распространяет образ вечного возрождения на сферу человека, его духовного мира: *зерно – посев – всходы – образы*, объединенные в метафоре *озими* с семантикой неизбежного и бесконечного явления добра как общего свойства божественного мира:

*Есть озими в небе. Есть озими в сердце печальном.  
Дождись. Под теплом разойдется скоробленный наст.  
Опять человек пожелает быть светлым, зеркальным,  
И все, что потеряно, Солнце найдет и отдаст...  
...Озимь земную небесная озимь блюдет.  
Быть воскресенью. Так было и будет вперед...  
...Вместе с посевом – скрижаль человеку дана:  
Быть изумрудом – свершая дорогу зерна. (3,78).*

Как часть космоса, растительный мир проявляет в себе стихийные начала (не случайно Бальмонт пишет в стихотворении "Лесной царевне Литве": "За то, что мы с одной *стихии* С тобой привержены, к *лесной*..." – 1,228-229). Возможно, тесное взаимодействие стихий и растений, особенно цветов, для Бальмонта – ярчайшее проявление "живой цельности природы", а значит, залог особого "знания" цветка, его способности чувствовать и отражать в себе некую тайну жизни (аналогичное значение М.Н.Эпштейн отмечает у Жуковского, который выводит цветок "как воплощенное бессмертие, нездешность, порыв в запредельное [4]). В этой образной системе находит место и человек, его изначальная сущность: "*И пыль цветочная огнем вошла в меня*" (2,200); "Лишь помни мой намек, завет цветов: *Гори*..." (2,132); "Дальше, нас манит число роковое в вечность, где *новые вспыхнут* цветы. *Будем как солнце*, оно – молодое. В этом завет красоты!" (1,51).

Красота – вот что объединяет и одухотворяет природу: вот почему Бальмонт приходит к предположению, что цветы – проявление сущности природы, живые знаки этой сущности:

Быть может, вся природа – *мозаика цветов*?  
Быть может, вся природа – различность голосов?  
Быть может, вся природа – лишь числа и черты?  
Быть может, вся природа – *желанье красоты*?  
...Лишь есть одна возможность сказать мгновенно: стой!  
Разбив оковы мысли, быть скованным мечтой...  
...Тогда нам вдруг понятна стозвучность голосов,  
*Мы видим все богатство и музыку цветов...* (1,57).

Единая мировая воля пронизывает жизнь растений и человека; исконно в слове это порождает изоморфизм – взаимное отражение свойств двух миров.

У Бальмонта особенно активно уподобление человека цветку, дереву: "Ты выросла, как *тополь молодой*" (1,202); "Ты – *золотая хризантема*, и *черный ирис* – мидый твой" (2,303); "Ты стала *розою* пламенистой" (3,81); "И ясным был всегда, как *зыбь листвы* ясна в лесу, на срывном скате" (1,228); "Не твои ли *нарциссами* светят глаза?.." (3,59); "Но ты, певучая, с *устами- лепестками...*" (1,147).

Одному субъекту часто соответствует несколько параллельных объектов сравнения, что придает образу объемность, усложняет и углубляет его: "Ты мне *калина родимых лесов*, Ты мне *цветок при болоте* (...) *Алое яблоко* в позднем саду (...) *Гроздь рябины* осенних часов (...) *Осыпь румяной брусники*" (3,79).

Целый ряд сравнений с цветами или травами используется для передачи поэтом собственного состояния: "Я расцвел бы, как *ландыш*, как *белый влюбленный цветок*" (1,71); "И я с душою андрогинны, *нежней, чем лилия долины*, Живу, как *тень*, среди людей" (1,32).

В некоторых сравнениях проявляется сложная семантика слова *цветок*, связанная с символическим соотношением цветка и запредельного, непостижимого мира, – семантика таинственности, загадочности:

Счастье души утомленной –  
Только в одном:  
*Быть как цветок полусонный* В  
блеске и шуме дневном,  
*Внутренним светом светиться.*  
Все позабыть и забыться,  
Тихо, но жадно упиться  
Тающим сном... ("Белладонна", 1,38-39).

Бальмонт усиливает и развивает традиционную метафору *жизнь – цветение*, используя при этом сравнение с цветком как образ гармоничности жизни и смерти в едином космическом бытии:

...Дети солнца, не забудьте голос меркнувшего брата,  
Я люблю в вас ваше утро, вашу смелость и мечты,

Но и к вам придет мгновенье охлаждения и заката, -  
В первый миг и в миг последний будьте, будьте *как цветы*.  
*Раскрывайте, отцветайте, многоцветно, полновластно,*  
Раскрывайте все богатство ваших скрытых юных сил,  
Но *в расцвете* не забудьте, что и смерть, как жизнь, прекрасна  
И что царственно величье холодеющих могил... ("Тише, тише...", 1,85).

Прием олицетворения позволяет подчеркнуть семантику живого, одухотворенного начала в растительном мире: "Листья исполнены страха, *плачут*, что лето прошло" (1,235); "В былинках светит *зеленый разум*" (3,99); "загрязившая ель" (1,126); "И жало, и шелест, и крылья осы *Пред ртом золотой орхидеи*" (3, 36-37); "Мрачно *смотрит* лес могучий" (1,16). Особенно активны при этом глаголы говорения (шире – общения), передающие действия и состояние деревьев, цветов, трав по принципу антропоморфизма: *внемлют* лес, сосны и ели, белые акации; *разговаривают и поют* вершины; *поет* тростник, валежник; *гуторят* вязы с ясенем и кленами; *шепчут* сосны, ели, камыши, ландыши; *молчит* лес. Цветы *слышат*, но – лепестками, и не человеческий голос, а воздух: "Мы пьем корнями земную силу, *Мы лепестками весь воздух слышим*" (3.71-72). Листья откликаются зеленью на лучи солнца, поэтому – "Солнце светит звонами, *Листьями зелеными*" (1,45).

Бальмонт делает важное открытие: для того, чтобы понимать невидимую сущность мира, нужен особый слух – духовный, нужно органичное слияние с каждой малой травинкой, с самим воздухом; нужен особый настрой на глубинную тишину. Бальмонт выражает это достаточно декларативно:

Мне ненавистен гул гигантских городов,  
Противно мне толпы движенье,  
*Мой дух живет среди лесов,*  
Где в тишине уединенья  
  
*Внемлю я музыке незримых голосов...*  
...Где сладко быть среди цветов  
*И полной чашей пить из родника забвенья.* (1,16)

Такое глубинное общение строится на полутонах и намеках; при его выражении часто подчеркивается особое состояние – замороженности, сна, дремоты:

Медвяная *тишь* от луны округлой и желтоогромной  
В сосновом лесу разлилась, *дремотный безмолвствует бор*.  
И только по самым верхам скользит ветерок неумный,  
И между высоких вершин *чуть слышимый идет разговор...* (1, 222)

Мистическое молчание леса – знак особой углубленности в таинственный, недоступный рациональному познанию тонкий мир ("В лесу", 1,150); такой лес

поэт называет вещим. В стихотворении "Фантазия" лес трепещет в лунном свете, "весь исполнен тайных грез" (1,14) . В этой погруженности в мировую тайну скрывается колдовское, завораживающее начало: "Ветвей зеленая завеса Сплелась над жуткою чертой. И тишь, и *чарованья леса Сошлись, колдуя*, над водой..." (3,23).

Сама тишина имеет цветовой признак: зеленая – колдовская, голубая – вещая: "Но в этой *тишине зеленой* Ждал голубой я тишины, От нежносеребрящей склоны, От голубеющей луны..."

Поэт подчеркивает свое ученичество в постижении таинственного языка природы: "Я ласково учусь зеленой тишине", "Я красному учусь у пламенного мака"; и тогда становится возможным метонимически живописать особое состояние разлитой по всему миру грусти: "Мне жаль. *Бледнеют лепестки*. Мне жаль. Кругом все меньше света. Я вижу: в зеркале реки Печаль в туманности одета..." ("Прощай", 1,135).

Но постичь тайну жизни и красоты невозможно. Цветок распускается по воле какой-то незримой силы: "И нельзя раскрыть цветок рукою, а незримая сила заставляет его в должный миг расцвести", – пишет Бальмонт в романе "Под новым серпом" (3,206). Эта общая для всего мира воля и есть сила творчества, – духа, творящего красоту:

...Но если я поэт, да не забуду,  
Что в творчестве подземное должно  
Вращать, вращать, вращать веретено,  
Чтоб вырваться возможно было чуду,  
Чтоб дух *цветка* на версты лился всюду,  
Чтоб в душу стих глядел и пал на дно ("Поэт" 1,185)

"Красота – это то, что одухотворяет вещество, а творчество поэта – роскошь сопричастности к этой преобразующей работе духа", – пишет В.Крейд о поэтическом мироощущении Бальмонта (3,9).

Сам Бальмонт не раз подчеркивал, что высокой творческой силой его питают растения – цветы, деревья: "*Зеленая листва* говорит о беспредельном творчестве, и мне кажется тогда, что я не знаю ничего лучше, чем этот *голос зеленого лесного молчания...*" (3,199); "*И нежный дух лесной былинки Вбирая в творческую грудь*, По звездной я иду тропинке И возвращаюсь в Млечный Путь" (3,33).

Не случайно постижение стиха представлено Бальмонтом как ученичество в мире цветов, деревьев и трав "...*Плакучие ветви берез* Мне дали певучий размер амфибрахий, – В нем вальс улетающих грез (...) Близ нивы беседовал я сам с собою И видел в колосьях намеков, *И рифмою чудился мне голубою Среди желтизны василек...*" (1,244-245). Цветок давал поэту образ чистой красоты, питающийся силой вселенского духа; в стихах Бальмонт подчеркивает это символическое единение формулами отождествления: "*Я тайный стебель подводных трав . Я бледный облик речных купав. Я легкий призрак меж двух миров. Я сказка взоров. Я взгляд без слов. Я знак заветный*, – и лишь со мной

Ты скажешь сердцем: "Есть мир иной" (1,136). .

Таинственная связь сущего в мире, видимого и невидимого, передается в лирике Бальмонта гибким и гармоничным взаимопроникновением мира человека и мира растений, в равной мере подчиненных творящей силе:

...Мечта рождает Красоту,  
Из нежных слов я ткань плету  
*Листок восходит в лепесток,*  
*Из легких строк глядит цветок.*  
*Мгновений светлых водопад*  
*Нисходит в мой цветущий сад,*  
Живите ж все, любите сон, -  
Прекрасен он, кто в Жизнь влюблен. (2,133).

Но в лирике Бальмонта акцентируется невыразимость такого взаимопроникновения двух миров, непроявленность до конца, загадочность того и другого:

Полувлюбленный стих, полудуховный бред,  
О том, что сладко – здесь, чего быть может – нет.  
Незавершенный сон, невыявленный срок,  
Неузнанная мысль, *нетронутый цветок...*  
*...Весь верх листка – огонь, но мгла – испод листка.*  
Чу, песня за рекой, но песня далека... ("Проголины", 3,89)

В статье "Мысли о творчестве" Бальмонт приводит слова Новалиса: "Мы с Невидимым связаны ближе, чем с Видимым... Дети Бога, мы Божеские ростки..." (3,313). В этой метафоре подчеркнута мысль об органичнейшей связи всего сущего в мире, имеющем единого творца. Видимо, здесь причина того, что поэтика Бальмонта насквозь мифологична.

Образы растительного мира группируются в единую систему на основании ключевых мифологем: дерева, трав и цветов, зерна и винограда, меда, дома, цветка как такового. Основанием объединения в систему служат семантические связи представленных мифологем по следующим направлениям: "рост, цветение и плодоношение сущности жизни"; "временное и вечное в едином космическом бытии"; "общая творящая воля, формирующая целостный мир в его многообразии и взаимодействии составляющих, включая человека – его внутренний мир, творческую энергию".

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Материал цитируется по изданиям: Константин Бальмонт. Стозвучные песни. Сочинения (избранные стихи и проза). Ярославль, 1990. В тексте – 1; Бальмонт К.Д. Светлый час. стихотворения и переводы из 50 книг. (Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М., 1992. Кн. 1,- В тексте -2; Бальмонт К. Д. Где

мой дом, стихотворения, худ. проза, статьи, очерки письма.) Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М., 1992. Кн. 2. В тексте – 3. Вторая цифра соответствует цитируемой странице.

2. Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986. С. 61-64.

3. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах. М., 1991. Т.1.С. 398.

4. Эпштейн М.Н. "Природа, мир, тайник Вселенной...": Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 211.

“БАЛЬМОНТ – ПОЭТ: АДЕКВАТ”  
(М. ЦВЕТАЕВА – К. БАЛЬМОНТ: ЭКСПРЕССИЯ ОТНОШЕНИЙ И  
ЭКСПРЕССИЯ ЯЗЫКА ДВУХ ПОЭТОВ)

"Поэт с утренней душой", по словам А. Блока, Константин Дмитриевич Бальмонт – и поэт, воспринимающий "рассвет как удар меча", Марина Ивановна Цветаева. Они – поэты одного временного поколения, с абсолютно разными, даже противоположными поэтическими системами ("певучесть Бальмонта" – и цветаевское "не верю стихам, которые льются; рвутся – да!"; "импрессионизм", поэзия впечатлений Бальмонта – и цветаевское "моя же специальность – жизнь").

М. Цветаевой, так высоко ценившей труд поэта и знающей в этом толк, лучше, чем кому-либо из ее современников, удалось написать портреты Звезд Серебряного века.

М. Мандельштам вспоминал: "В Цветаевой Мандельштам ценил способность увлекаться не только стихами, но и поэтами. В этом было удивительное бескорыстие" [1]. Одним из таких ее увлечений был друг-поэт К. Бальмонт. М. Цветаева не имела случайных адресатов, тем более, когда речь шла о Поэтах. Ее предельно сконцентрированное, контрастное мироощущение помогло создавать блестящие и психологические очерки людей. Размышления о поэтах о природе поэтического дара были основной темой аналитической прозы М. Цветаевой [2].

Как справедливо отмечает К. Азадовский, Цветаева не слишком любила расточать юбилейные славословия, и Бальмонт, вероятно, – единственное исключение. [3]

Естественно, что отношения двух поэтов, да еще такого уровня, как Бальмонт и Цветаева, не могли не характеризоваться ярко выраженной экспрессией.

Цель данного доклада: раскрыть экспрессию отношений двух поэтов, реализованную в авторских текстах через выразительно-изобразительные качества речи.

Объектом исследования послужили очерки, посвященные К. Бальмонту: "Чердачное" (Из московских записей 1919-1920 г.); "Бальмонту" (К тридцатилетию поэтического труда) -1925 г.; 4 глава "Бальмонт и Брюсов" из очерка "Герой труда / Записи о Валерии Брюсове" – 1925 г.; "Слово о Бальмонте" (выступление по поводу 54-летия литературной деятельности поэта) – 1935 г.; а также очерк Бальмонта "Где мой дом?" – 1924 г.

В одном из своих интервью скульптор Э. Неизвестный отметил, что творчество художника – это точка пересечения горизонтали и вертикали, где под "горизонталью" понимается современность, под "вертикалью" – парадигма культурных ценностей, точка пересечения – вклад художника в данную парадигму.

Как уже отмечалось нами, каждый художник имеет свою формулу бытия.



Формула Бытия для художника – характер его творчества. Проза М. Цветаевой предельно афористична, и мысли о сущности творчества выражаются у нее предельно обобщенно, с помощью формул [4].

Одна из цветаевских формул о назначении поэта, сущности его творчества, звучит в ее "Слове о Бальмонте": "Путь – единственная собственность "беспутных" (речь идет об одиноких путях творчества поэтов).

Данная общая формула (и итог своей собственной судьбы, в том числе) входит как компонент в парадигму творчества поэта М. Цветаевой и реализуется, расшифровывается в частных характеристиках конкретных поэтов, например, К. Бальмонта. Выбору адресата есть объяснения: 1) с точки зрения М. Цветаевой, "Бальмонт – поэт: адекват", следовательно, идеал служения Поэзии, тому высшему, что оценивала и принимала сама Цветаева.

2) Бальмонт – поэт-друг, следовательно, знание его жизни позволяло ей давать ему характеристику.

Дружба поэтов была взаимной и продолжалась достаточно долго, естественно, что это отразилось и в авторских текстах самих поэтов, и в воспоминаниях о них современников.

С психологической точки зрения, "экспрессия – выразительность, сила проявления чувств, переживаний... Формы экспрессии у лиц, принадлежащих к одной культуре, являются относительно однородными. Экспрессия оказывает существенное влияние на характер межличностных отношений" [5].

Авторы очерков используют определенный культурно-ситуативный контекст (особенности их жизни в данный период – от 1919 до 1935 г.; особенности жизни стран, в которых они находятся в тот или иной год, особенности политической ситуации, окружения и т.п.) Каждый из поэтов обладает своей образностью, своей динамикой в выражении отношения характеризующегося определенной эмоциональной оценкой.

Выражение отношения в тексте (текст рассматриваем как суммарный общий текст – С.Л.) анализируются в докладе на ситуативном (информативном) уровне и на лингвистическом уровне.

Делая анализ на ситуативном (информативном) уровне, мы используем как внешнюю (затекстовую) информацию, так и внутреннюю (текстовую). Делая анализ на лингвистическом уровне – только текстовую информацию.

На ситуативном уровне выстраивается следующий доминантный ряд, определяющий характер отношений Цветаевой и Бальмонта: дружба – цена слова – отношение к быту – творческое сравнение с современниками – отношение к России.

Обоснуем выбор ключевых лексем. 1. Дружба – это основа взаимоотношений поэтов (общепризнанный факт – достаточно обратиться к затекстной информации: см. работы А. Эфрон, К. Азадовского, И. Одоевцевой, А. Цветаевой, Швейцер и др.) В 1922 г. К. Бальмонт дарит М. Цветаевой сборник стихов с надписью: "Любимой сестре (выделено мною – С. Л.) М. Цветаевой с голосом певчей птицы. К. Бальмонт. 1922, сентябрь, Бретань". [6] В работе "Три встречи с Блоком" пишет об особом духовном родстве с М. Цветаевой [7]. В очерке "Где мой дом?" вспоминает о Цветаевой следующее:

"И, хоть мы совсем не влюблены друг в друга, вряд ли многие влюбленные бывают так нежны и внимательны друг к другу при встрече" [8]. "Она (М. Цветаева – С. Л.) не боялась обидеть – и даже такого друга, как Бальмонт, – пишет Д. Швейцер [9]. В очерке "Слово о Бальмонте" Цветаева замечает: "С Бальмонтом все как в сказке: "Богаты пути жизни"- как сказал он когда-то в своих "Горных вершинах". Да, но когда идешь с Бальмонтом, – добавляю я" [10]. А в очерке "Герой труда" называет сердце Бальмонта "золотым" [11].

Действительно, они были связаны почти родственными узами, и позднее, когда Бальмонт уже не создавал шедевров, Цветаева не могла осуждать его.

2. Цена слова – это суть творчества поэта, его процесса, каторжного труда: хороши чистовики. Бальмонт очень любил стихи Цветаевой, а в очерке "Где мой дом?" сказал: "Я иду к Марине Цветаевой. Мне всегда так радостно с ней быть, когда жизнь притиснет немилосердно. Мы шутим, смеемся, читаем друг другу стихи" [12]. М. Цветаева в очерке "Чердачное" словно бы отвечает ему: "Его слово: "Я все время чувствую угрызения совести, чувствую, что должен помочь" – уже помощь. Люди не знают, как я безмерно – ценю слова! / Лучше денег, ибо могу платить той же монетой!" [13]. Она называет Бальмонта "великим тружеником" и в очерке "Слово о Бальмонте" перечисляет все то, что написал он и перевел, – огромный труд [14].

Без истинной цены слова нет Поэта.

3. Отношение к быту – быт – противопоставление Бытию, основе существования любого художника; но реальность миновать невозможно, поэтому, несомненно, вопросы быта затронуты в очерках. "Бальмонт рад бы (помочь – С. Л.), да сам нищий", – пишет Цветаева в "Чердачном" [15]. "Бальмонт всегда мне отдавал последнее. Не только мне – всем. Последнюю трубку, последнюю корку, последнее полено. Последнюю спичку. И не от жалости, а от великодушия. От прирожденного богатства. Поэт не может не дать" [16]. В "Чердачном" Цветаева приводит слова Бальмонта о голоде: "Глупцы думают, что голод – это тело. Нет, голод – душа, тотчас же всей тяжестью падает на душу. Я угнетен, я в тоске, я не могу писать!" [17]

4. Творческое сравнение с современниками – Цветаева и Бальмонт не могли не описать тот культурный фон, который их окружал, в котором они творили. Бальмонт в очерке "Три встречи с Блоком" пишет о том, что своими считает тех поэтов, к которым чувствует "сильное душевное устремление", и называет имена Ю. Балтрушайтиса, В. Иванова, М. Цветаевой [18]. Цветаева же, наоборот, противопоставляет во всех работах К. Бальмонта другим поэтам: глава "Бальмонт и Брюсов" полностью построена на противопоставлении, в очерке "Бальмонту" Бальмонт противопоставлен Ф. Сологубу и В. Иванову, в очерке "Слово о Бальмонте" всей эмиграции. Везде даются характеристики поэту.

5. Отношение к России – истинный поэт при всей его вселенской масштабности всегда любит и высоко ценит свою Родину. Очерк К. Бальмонта "Где мой дом?" очень ярко показывает его отношение к России: "Россия – Мой Дом. Я не мыслю себя вне Москвы." [19] Цветаева в "Слове о Бальмонте": "Если эмиграция считает себя представителем старого мира и предстоящей

Великой России, тогда Бальмонт – самое лучшее, что дал в конце старый мир. Последний наследник” [20]. В “Герое Труда”: Бальмонт – Явление, но не в России. Поэт в мире поэзии, а не в сгране” [21].

Таким образом, действительно, формы проявления экспрессии у Цветаевой и Бальмонта относительно однородны: и эта однородность проявляется в общих темах рассуждений и оценки жизненных ситуаций. Сила проявления чувств по отношению к тем или иным реалиям зависит от объективных факторов (происхождения, образования, воспитания) и субъективных, личностных, факторов, а Цветаева и Бальмонт – личности, прямо противоположные друг другу, отсюда и разность оценок (больше восторженности у Бальмонта, больше резкости у Цветаевой). Однако, снова обратясь к общей формуле М. Цветаевой "Путь единственная собственность "беспутных", мы можем констатировать однородность главного – оценки творчества поэта, его Бытия, потому что выделенный нами доминантный ряд, определяющий характер отношений поэтов к жизни и друг другу, находит свое подтверждение в этой формуле. Докажем это: а) Путь – свое слово, утверждение Бытия поэта, отличное от других, пусть и талантливых, современников; б) единственная собственность – ср.: быт; в) “беспутных” – мн. число, указывает на признание такого же, одинокого, рядом (в пространстве, а не на пути), духовное родство – знак дружбы; г) общий смысл – цена слова и цена пути; д) расширенный контекст – одинокие пути творчества в России: "Таков ты был, Бальмонт, в Советской России, – таким собственником! – один против всех – собственников, тех или этих" [22].

Мы видим максимальную выразительность и яркость содержательной стороны динамики отношений в афористичных, формульных характеристиках Цветаевой.

Рассмотрим экспрессию языка поэтов. Для этого обратимся к лингвистическому определению экспрессивности: "Экспрессивность – совокупность семантико-стилистических признаков единицы языка, которые обеспечивают ее способность выступать в коммуникативном акте как средство субъективного выражения отношения говорящего к содержанию или адресату речи... Экспрессивность как одно из свойств языковой единицы тесно связана с категорией эмоциональной оценки и в целом с выражением эмоций у человека” [23]. Перед нами – проза поэтов, а это, по справедливому мнению Р. О. Якобсона, не одно и то же, что проза прозаиков [24]. Кстати, и антропологи, и психологи признают, что именно лингвистика является наиболее продвинутой и точной наукой о человеке [25]. На лингвистическом уровне анализа нас интересует семантика указанных выше прозаических текстов поэтов и их экспрессивная синтаксическая организация. Экспрессивность понимается нами прежде всего как семантическая категория, а ее семантическим основанием является эмоциональная оценка, интенсивность и образность [26].

На лингвистическом уровне проведем анализ двух текстов: "Где мой дом?" и "Чердачное", чтобы показать экспрессивность адекватности мировосприятия двух поэтов, описывавших один и тот же период жизни и, независимо друг от друга, использующих в текстах одни и те же ключевые слова для

характеристики своего внутреннего состояния и внешнего мира.

Обратимся к одной лишь ключевой лексеме "дом", определяющей семантическую и композиционно-синтаксическую организацию очерков (по анализу эмотивной лексики данных очерков готовится статья).

Ассоциативное поле лексемы отражает ее коммуникативный потенциал в лингвистическом и экстралингвистическом аспектах [27].

Рассмотрим употребление данной лексемы: а) на уровне названия; б) на лексическом уровне; в) на композиционно-синтаксическом. Используя метод сопоставления, приходим к интересным выводам.

Название обычно создает определенный эмоциональный настрой в восприятии текста и может выступать определенным сквозным мотивом, повторяясь в тексте, [28], что и характерно для текстов очерков. Название очерка К. Бальмонта "Где мой дом?" - экспрессивная вопросительная конструкция, ответ на которую дает в той или иной мере развернутый текст. Название очерка М. Цветаевой "Чердачное" – субстантивированное прилагательное, обладающее яркой экспрессивностью в связи с переносным обозначением названия "дома" и заключающейся в нем подтекстовой информации, которая раскрывается после прочтения текста.

Как отмечает Н. С. Болотнова, "коммуникативная ориентация лексических элементов художественного текста выражается в эстетически обусловленной актуализации их ассоциативных связей, направленных на формирование художественного смысла целого текста (если слова – ключевые), или его фрагментов, отражающих определенные ситуации" [29]. В очерке Бальмонта лексема "дом" обладает следующим ассоциативным полем: 1 линия значений: дом – Москва 1920 года – промерзлая комната – квартира с наглыми жильцами – Россия; 2 линия значений – дом М. Цветаевой – дом переводчика Эфроса – "Кафе поэтов"; 3 линия значения (лексика коннотативов): холодная собачья конура; 4 линия значений – (коннотация появляется за счет актуализации скрытых сем эмотивности из конситуации) громады темных домов – крыша высокого дома – много домов с открытыми воротами – дом не там, куда идешь. Опосредованно характеристика "дома" дается у Бальмонта через самое существенное в его жизни: "Рабочим моим кабинетом эта комната не перестала быть... Шкаф с книгами ... стоит на месте: этого у меня никто не отнял. На своем месте и письменный стол ... и вчера оконченная рукопись..."

В очерке М. Цветаевой "Чердачное" ключевая лексема "дом" обладает следующим ассоциативным полем: 1 – дом – свой чердак – Борисоглебский переулок – чердачная комната – моя комната; 2 – дом – дом Бальмонта; 3 – страшный ледяной низ "бывшая Алина детская" лексика коннотативов ; 4 – опосредованное восприятие "дома" через реальность и творчество: дом – камень со строящегося дома – все здание – уют старого полукрестьянского дома (Гете) – Царское Село – Москва – "Храм Дружбы" – "Дом Счастливой матери" – Церковь. Так же, как и у Бальмонта, смысл существования в доме – "Не записала самого главного: веселья, остроты мысли, взрывов радости при малейшей удаче, страстной нацеленности всего существа – все стены исчерканы строчками стихов ...", "... все в доме, кроме души, замерзло, и ничего

в доме, кроме книг, не уцелело..."

На композиционно-синтаксическом уровне в очерке К. Бальмонта лексема "дом" употребляется в позиционно-лексическом повторе, типичной конструкции экспрессивного синтаксиса, как в составе предикативных, так и в составе непредикативных единиц. Вопросительная конструкция "Где мой дом?", употребленная в названии, шесть раз повторяется в тексте. Словосочетание "мой дом" в контексте очеркаполучает эмотивную коннотацию "за счет наведения сем эмотивности из консоциации на семантику нейтральных слов." [30].

Очерк М. Цветаевой построен контрастно, по принципу "день дома" – "ночь дома", в "ночь дома" включается и творчество. "День дома" – это быт, голодная Москва, одиночество, единственное утешение – встречи с К. Бальмонтом и разговор о душе; "ночь дома" – это стихи, письмо Али, боль за Россию, воспоминания о другой жизни (18 век).

Таким образом, мы видим, как работает ключевая лексема "дом" в том и другом очерке: текстовые совпадения налицо, начиная с названия и кончая композиционно-синтаксическим построением. Выявленный нами на ситуативном уровне доминантный ряд: дружба – цена слова – отношение к быту – творческое сравнение с современниками – отношение к России, – проявляется и в экспрессии языка поэтов при анализе только двух очерков и одной характерной для них ключевой лексемы "дом", что подтверждает если и не адекватность, то близость двух поэтов, представителей, одной локальной культуры, их духовное родство.

Итак, если основная идея художественных текстов М. Цветаевой, посвященных проблемам творчества и личностям, создающим его, заключена в формулу "Путь – единственная собственность "беспутных", то, показывая путь Бальмонта, Цветаева приходит к выводу, что "Бальмонт – поэт: адекват". М. Цветаева создает своего рода парадигму творчества К. Бальмонта, давая ему оценку и показывая его вклад в мировую культуру. Парадигма его творчества вычленяется из текстов Цветаевой, посвященных Бальмонту, и состоит из 30 формул, одна среди прочих – формула, вынесенная в название нашего доклада. Парадигма творчества (понимается широко – как оценка его работ и его личности – прилагается к докладу- Л. С.)

Каждую из данных формул можно расшифровать как контекстом цветаевских очерков, поскольку некоторые из формул конситуативно обусловлены, так и контекстом культуры: культуры символизма, культуры Серебряного века, культуры России, мировой культуры. Р.О.Якобсон отмечает предрасположенность поэзии символизма к именованным конструкциям и к абстрактным существительным, приводя в пример поэзию К. Бальмонта [31]. Великолепное языковое чутье М. Цветаевой позволило ей " охарактеризовать поэта К. Бальмонта, используя абстрактную эмотивную лексику, именованными конструкциями со схемой "N1 -N1", включая ее структурные варианты.

И, вероятно, место настоящего художника на пересечении горизонтали своих собственных текстов и проходящих сквозь временной пласт современности вертикалей оценки его творчества другими людьми, причем на

разных этапах творчества оценка может быть разной.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Мандельштам М. Старые друзья. – Воспоминания о Марине Цветаевой: Сборник. М.: Советский писатель, 1992. С. 139.
2. Коркина Е.Б. Предисловие к статье М.Цветаевой "О поэзии и прозе". Звезда, 1992. № 10. С. 3.
3. Азадовский К. Цветаева и Бальмонт (К истории знакомства) Звезда, 1992. № 10. С. 180.
4. Лаврова С.Ю. Textoобразующая роль конструкции "N1 – N1" в поэтике М.Цветаевой (на материале статьи "Поэт о критике") // Всероссийская научная конференция "Художественный текст и культура". Тезисы докладов. Владимир, – 1993. С. 164.
5. Психология. Словарь (Под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. 2-е изд., испр. и доп. М.: Политиздат, 1990. С. 458-459.
6. Саакянц А. Из книг Марины Цветаевой // Альманах библиофила. М., 1982. Вып. 13. С. 105.
7. Бальмонт К. Три встречи с Блоком // Лит. обозрение. 1980. № 11. С. 109-110 (публикация А. Парниса).
8. Бальмонт К. Где мой дом? Приложение в кн. Цветаева М. И. Избранная проза в двух томах. 1917-1937. Т. 1. С. 425.
9. Швейцер В. Быт и Бытие Марины Цветаевой. М.,: Интер-принт, 1992. С. 334.
10. Цветаева М. И. Избранная проза в двух томах. 1917-1937. Т.2. С. 330.
11. Указ. соч. Т. 1. С. 216.
12. Бальмонт К. Указ. соч. С. 425.
13. Цветаева М. И. Указ. соч.
14. Цветаева М. И. Указ. соч. Т. 2 . С. 334.
15. Цветаева М. И. Указ. соч. Т. 1. С. 83
16. Цветаева М. И. Указ. соч. Т. 2. С. 331.
17. Цветаева М. И. Указ. соч. Т. 1. С. 89.
18. Бальмонт К. Три встречи с Блоком. С. 109-110.
19. Бальмонт К. Где мой дом? С. 426.
20. Цветаева М. И. Указ. соч. Т. 2. С. 334.
21. Цветаева М. И. Указ. соч. Т. 1. С. 214.
22. Цветаева М. И. Указ. соч. Т. 1. С. 171.
23. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. Б. Н. Ярцева. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 591.
24. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 324.
25. Там же. С. 370.
26. Лукьянова Н. А. Экспрессивная лексика разговорного употребления. Проблемы семантики. Новосибирск: Наука, 1986. С. 45-75.
27. Болотнова Н.А. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. Томск: Изд-во Том. ун-та,

1992. С. 106.

28. Там же. С. 68-69.

29. Там же. С. 112.

30. Шаховский В. И. Отраженные эмоции в семантике слова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. Т. 46. № 3. С. 241-242.

31. Якобсон Р. О. Указ. соч. С. 38.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Условная (составная) парадигма характеристики К. Бальмонта, М. Цветаевой (на основе текстов указанных выше очерков М. Цветаевой; учитывается временной срез создания текстов автором): "Чердачное" (1919-1920):

1. "Его слово: "Я все время чувствую угрызения совести, чувствую, что должен помочь" – уже помощь".

2. "Беспутный – ты, Бальмонт..."

3. *"Путь – единственная собственность "беспутных"*.

4. "Бальмонт – не только влюбленный соловей, но костер самосжигающий".

5. "...ибо поэт – больше всего: завтрашний день".

6. "Поэт такой редкий гость на земле, что каждый день его должен быть праздником".

7. "Демократические идеи для поэта – игра, как монархические идеи..."  
"Единственное, чем он не играет, -слово".

8. "Бальмонт – вне себя, весь зале".

9. "Бальмонт – движение, вызов, выпад".

10. "...когда целое – Бальмонт". "Герой труда" (август, 1925):

11. "Все, что не Бальмонт, – Брюсов, и все, что не Брюсов, – Бальмонт".

12. "Бальмонт: открытость, настежь – распахнулось".

13. "Бальмонт: раскрытая ладонь – швыряющая".

14. "Ничего от рабочего – Бальмонт".

15. "Бальмонт – бражник. Веселье бражничества – Бальмонт".

16. "Победоносность Бальмонта – победоносность восходящего солнца:  
"есмы и тем и побеждаю".

17. "Его любовь к России – влюбленность чужестранца".

18. "Бальмонт – явление, но не в России".

19. "Не русскость / русскость, как составное / и русскость, как составное /  
и русскость Бальмонта – вселенность его".

20. "Как сам Бальмонт – тоска Руси по заморью, так и наша любовь к нему  
– тоска той же по тому же".

21. "Бальмонт – пример непреодоленного дара". "Слово о Бальмонте"  
(1935):

22. *"Бальмонт – поэт: адекват"*.

23. "Хлеб с Бальмонтом – настоящий хлеб, насущный, а картошка  
московская и кламарская. и не картошка вовсе, а роскошный пир". "Ибо

присутствие Бальмонта это действительно присутствие".

24. "То, что так часто принимает за позу, есть лишь природа поэта, странная обычному человеку, так, например, носовые "ен" и "ан" Бальмонта".

25. "Литовские родники – вот чем наряду с лирической своеобразностью объясняется "поза" Бальмонта".

26. "Бальмонт, наряду с тем, что он лирический поэт Божьей милостью, еще и великий труженик".

27. "Если эмиграция считает себя представителем старого мира и предстоящей Великой России – тогда Бальмонт – самое лучшее, что дал в конце старый мир. Последний наследник".

28. "Бальмонт наш успех".

29. "...благодарность Бальмонту – наша первая обязанность, а помощь Бальмонту – договор с нашей совестью".

30. "Бальмонт – это литература, а литература – история".



