

Roza Alimpijewa, Swietlana Taran
Kaliningrad

Метафорика света и цвета как способ выражения авторской модальности в идиостиле Максимилиана Волошина*

Термин „авторская модальность” вошел в научный обиход в конце 80-х годов XX века¹, а интерес к ее изучению особенно возрос в последние десятилетия в связи с повышенным исследовательским вниманием к модальности текста. „При этом, – отмечает Светлана Ваулина, – большинство существующих трактовок авторской модальности, различаясь частными деталями, в целом сводятся к пониманию ее как разновидности субъективной модальности, основу которой составляют «отношение», «оценка», «точка зрения субъекта (говорящего)»².

Отмеченным фактом обусловлено пристальное внимание современных исследователей авторской модальности к художественному тексту, который, как известно, „пронизан субъективностью и антропоцентрическими устремлениями, а антропоцентричность выражается в речи и как субъективно-модальное значение”³. При этом антропоцентризм языка через модальность определяется прежде всего в слове – его важнейшей единице. „Можно сказать, – считает Михаил Бахтин, – что художник с помощью слова обрабатывает мир, для чего слово должно имманентно преодолеваться как слово, стать выражением мира других и выражением отношения к этому миру автора”⁴. Иначе говоря, собственно словесный

* Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ № 09-06-00172-а.

¹ См.: Л.Г. Барлас, *Источники текстовой выразительности*, [в:] *Проблемы экспрессивной стилистики*, Ростов-на-Дону 1987; В.А. Кухаренко, *Интерпретация текста*, Москва 1988.

² С.С. Ваулина, А.И. Ткаченко, *А. Твардовский через призму авторской модальности (на материале публицистических текстов поэта)*, [в:] *Наследие А.Т. Твардовского в диалоге с прошлым, настоящим и будущим: Материалы Международной науч. конф.*, Воронеж 2010, с. 89–96.

³ Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.Б. Казарин, *Лингвистический анализ художественного текста*, Екатеринбург 2000, с. 194.

⁴ М.М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1986, с. 169.

стиль может быть определен как отношение художника к языку и обусловленные им способы оперирования языком, как „наиболее непосредственное, зримое и осязаемое выражение авторского присутствия в каждом элементе, материально воплощенный и творчески постигаемый «след» авторской активности, образующей и организующей художественную целостность”⁵.

Для выражения индивидуальных личностных смыслов язык выработал ряд ресурсов, в числе которых наиболее заметную роль играют так называемые речевые аномалии, в первую очередь тропы, позволяющие дискретными средствами языка передавать континуальные по своей природе смыслы, выстраивать новые концепты, обогащая этим когнитивную базу индивидуально-авторского дискурса. А потому конкретно-чувственная основа художественного образа всегда оригинальна, ибо она воспроизводит действительность под субъективным углом зрения писателя, а значит, тропы, составляющие суть творческого мышления, могут рассматриваться как форма присутствия автора в тексте. При этом три основные функции тропов – познавательная, индивидуализирующая и субъективно-оценочная, позволяющие писателю создать индивидуальный и эстетически окрашенный образ⁶, – в полной мере соответствуют сущности авторской модальности, взятой в аспекте оценочного отношения автора к изображаемому.

В плане вышесказанного несомненный интерес представляет метафорическое использование минералогической лексики в поэзии одного из самобытнейших творцов Серебряного века Максимилиана Волошина. При этом необходимо отметить, что для Волошина-художника минералогическая лексика служит прежде всего средством воплощения таких важнейших культурологических категорий, как свет и цвет. Кроме того, четко выраженное единство цвета и света в идиостиле Волошина приводит к мысли о том, что „окрашенный свет” в рассматриваемой поэтической системе становится основой „новой живописи”, на что неоднократно обращал внимание и сам художник⁷. А поскольку для его творчества характерен синтез поэтического и живописного начал, выражающийся и в зрительности художественных деталей, и в значимости цветовых слов, то принцип „окрашенного света” как выражение

⁵ М.М. Гиршман, *Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения*, Москва 1982, с. 267.

⁶ См.: Л.И. Тимофеев, *Основы теории литературы*, Москва 1971, с. 220.

⁷ См.: М.А. Волошин, *Лики творчества*, Ленинград 1989, с. 213.

философско-эстетической концепции Волошина, индуцирующей в авторскую модальность, становится ее активным модификатором.

Примечательно, что своеобразие волошинского восприятия цвета и света как некоего единства имеет христианскую основу. Так, Павел Флоренский⁸ и Евгений Трубецкой⁹, рассматривая краски и их смысловую гамму в основном применительно к православной иконописной традиции, настаивают на онтологической подчиненности категории *цвет* неразрывно связанной с ней в истории культуры категории *свет*: „цветность солнечного света есть [...] то видоизменение, которое привносит в солнечный свет пыль земли и, может быть, еще более тонкая пыль неба”¹⁰, „при духовном трезвении самые краски одухотворяются, делаются прозрачнее, чище, пронизываются светом и, оставляя земляность, приближаются к *самоцветным камням* [выделено нами. – Р.А., С.Т.], этим сгусткам планетных лучей”¹¹. Так, например, красный и розовый цвета, по мнению Павла Флоренского, это та же самая пыль, но „видимая не против света, а со стороны света, не смягчающая своею освещенностью тьму планетных пространств, не разбавляющая ее светом, но, напротив, от света отнимающая часть света, заставляя глазу свет [...] и своею непросвещенностью прибавляющая к свету тьму”¹².

Огромный семантический потенциал и эстетическая заряженность минералогических лексем являются одной из главных мотиваций их метафорического употребления. Как принято считать, художник, используя соответствующие метафоры в своих текстах, пытается прежде всего усилить выразительность ощущаемого, воспринимаемого, отражаемого, что, в свою очередь, предполагает реализацию „сверхсмыслов”, которые раскрывают весь объем его содержания. Синкретизм, универсальность, традиционная развернутость волошинской метафоры имеют „вполне четкую ориентацию на предельную концентрацию смыслов”¹³. А потому не случайно, что минералогические лексемы, реализуя метафорику света и цвета, выявляют в волошинских контекстах дополнительные эмоционально-

⁸ П. Флоренский, *Иконостас: Избранные труды по искусству*, Санкт-Петербург 1993.

⁹ Е. Трубецкой, *Два мира в древнерусской иконописи*, [в:] *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология*, Москва 1993, с. 225–226.

¹⁰ П. Флоренский, *Иконостас: Избранные труды...*, с. 310.

¹¹ П. Флоренский, *Иконостас*, Москва 2003, с. 143.

¹² *Ibidem*, с. 225–226.

¹³ В.В. Кашинская, *Метафора в художественной системе М. Волошина (На материале лирики 1900–1910 гг.)*, [в:] *Художественное мышление в литературе XVII–XX веков*, Калининград 1996, с. 114.

-оценочные, экспрессивно-стилевые и образно-ассоциативные коннотации, способствующие более тонкой оценке изображаемого. Кроме того, нередко в силу своих внутренних потенций и в зависимости от контекстуальной позиции они могут создавать глубинный культурологический и символический подтекст, индуцируемый авторской модальностью.

Поэтому вполне естественно, что метафорическое употребление минералогических лексем нацелено не только и не столько на передачу определенного цвета как такового, сколько на характеристику в целом цвето- и светообразов, соотнесенных с природными реалиями и ассоциирующихся с тем или иным минералом, его цветом, сиянием, блеском и формой. Ср.: „Старинным *золотом* и жёлчью напитал / Вечерний свет холмы...” (II, 571)¹⁴; „О этот час в затишьи бледных утр, / Когда в горах *златится перламутр* / И чуткий дым встает со дна долины...” (I, 391); „Всё замерло – холмы, деревья, тучи / В лимонном *олове* осенних вялых вод” (II, 579); „*Серебро* полыни / На шиферных окалинах пустыни...” (II, 78); „Сиянье горных *аметистов*” (II, 594); „Холмы, окованные *медью*, / Сквозь дымно-розовый *янтарь*” (II, 596); „Белые яблони сыплют цветами, / В туче лиловой горит *бирюза*” (II, 393); „Здесь не вьется меж камней / Виноградная лоза, / Не сверкнет меж смольных сеней / Струйкой влаги *бирюза*” (I, 392); „Не замкнут круг. Запятыя не допеты... / Когда для всех *сапфирами* лучей / Сияет день, журчит в горах ручей...” (I, 122); „*Хрусталь* предгорий так прекрасен...” (I, 164); „В волнах шафран, / Колышутся *топазы*, / Разлит закат / Озерами огня” (I, 99). Следует отметить, что в приведенных примерах посредством метафорического употребления соответствующих лексем, индуцирующих семантические признаки *свет* и *цвет*, не только создаются красочные наглядно-чувственные образы, соотнесенные с реалиями и явлениями природы (река, закат, горы, небо, море и пр.), но репрезентируется сугубо авторская оценка изображаемого, направляемая стремлением поэта передать красоту и величественность изображаемых картин.

Так, в первом примере лексема *золото* конструирует один из любимых цветообразов волошинских поэтических зарисовок – образ вечернего неба. При этом метафорическое использование минералогической номинации *золото* поддерживается употреблением в качестве

¹⁴ Здесь и далее примеры приводятся по: М.А. Волошин, *Собрание сочинений*, т. 1: *Стихотворения и поэмы 1899–1926*, Москва 2003; т. 2: *Стихотворения и поэмы 1891–1931*, Москва 2004. Римской и арабской цифрами обозначены соответственно том и страница издания.

ее цветового синонима лексемы *жёлчь*. Лексема *золото* этимологически связана с цветообозначением *желтый*, которое, в свою очередь, повлияло на древнерусское название жёлчи – зълчь (Сл. Фасмера). Близкие фонетически и графически, лексемы *золото* и *жёлчь* реализуют в структуре создаваемого цветообраза одинаковые экстенсиональные смыслы¹⁵ – эмотивные смысловые признаки *цвет* (желтый), *свет*, *тепло*, индуцируемые авторской модальностью и наведенные в сознание читателя содержанием контекста. Сходная модально-оценочная информация передается при использовании лексемы *золото*, эксплицирующей цвето- и светообраз, соотносённый с представлением об утренней заре. Ср.: „Там, где фиалки и бледное *золото* / Скованы в зори ударами молота...” (I, 45).

В последнем из приведенных выше примеров метафорическое осмысление минералогической лексемы *топаз* как экспликатора цветообраза, основанного на соответствующих, связанных с явлением захода солнца зрительных и эмоциональных ощущениях, подчеркивается метафорическим употреблением лексемы *шафран*, которая в структуре образа также наделена функцией передачи определенного цветового оттенка (шафран – „луковичное растение с яркими цветками желтого, розового и синего цвета” – МАС, БТС). При этом обе лексемы в русском языке обозначают соответствующие природные реалии (драгоценный камень и цветок), с которыми в ментальном пространстве многих этнокультур связаны вполне конкретные светоцветовые ощущения (известно, что высушенные цветы шафрана издавна использовались разными народами в качестве естественного красителя оранжево-желтого цвета¹⁶; „топаз совершенно прозрачен и очень слабо окрашен, нередко в желтый цвет различной густоты от бледно-желтых до густых вишнево-коричневых тонов”¹⁷). А потому не случайно, что указанные лексемы являются, как правило, средством репрезентации концептов *желтый* и *оранжевый*, чему также в немалой степени способствует этимологический фактор: рус. шафран заимствовано через ср.-в.-н. *saffrân*, ср.-нж.-нем. *safferân* из ит. *zafferano* от араб. *za'farân* „желтый” (Сл. Фасмера), др.-рус. *тумпазия* – из. греч. *τοπάζιον*, которое восходит к более древнему *τοπάζος*, по-видимому, вост. происхождения (Сл. Фасмера), предположительно, из санскритского *topazos* „огонь”¹⁸.

¹⁵ См.: Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.Б. Казарин, *op. cit.*, с. 215.

¹⁶ См.: С.П. Красиков, *Цветы и самоцветы: Мифы, легенды, предания*, Москва 1999, с. 164.

¹⁷ *Ibidem*, с. 340.

¹⁸ См.: *Магия камня*, сост. Т.П. Гладышева, Санкт-Петербург 2000, с. 322; Н.В. Зиминая, *Минералы и самоцветы*, Москва 2001, с. 212; С.П. Красиков, *op. cit.*, с. 339.

Однако при этом нужно учитывать, что окраска этих природных объектов (топаза и шафрана) может быть различной. Интересна характеристика связанного с реалией „шафран” цветового восприятия, принадлежащая Сергею Красикову: „Кто хоть однажды видел цветущие поля шафрана, никогда их не забудет. От горизонта до горизонта колышется темно-лиловое море и лиловым цветом поджигает бездонное небо. [...] Даже солнце, ярко-золотое солнце, проплывая над лиловыми полями шафрана, чуть-чуть лиловеет, а поле шафрана в это мгновение принимает оттенок увядающей зари, и потому кажется, что это не поле вовсе, а заря вечерняя упала на землю и осветила ее от горизонта до горизонта”¹⁹. Цветовая палитра окраски топаза тоже довольно обширна: эти драгоценные камни бывают бесцветными, коричневато-желтыми, оранжевыми, розовых и фиолетовых оттенков, золотисто-желтыми и голубыми. Нередко в одном кристалле топаза чередуются голубые и розовые оттенки²⁰. Как можно полагать, использование в одном образном цветовом ряду минералогической лексемы *топаз* и наименования цветка *шафран* не случайно и даже закономерно для Волошина, стихи которого всегда отличались смысловой насыщенностью и многоплановостью: цветовая гамма отраженного в море заката, ее неоднородность и красочность ассоциируются у поэта с соответствующими, знакомыми ему реалиями. Ср., например, передачу связанного с явлением рассвета светоцветового ощущения, которая осуществляется при помощи метафорического употребления соответствующих лексем: „Скрыты горы синью пятен и линий – / / Переливами *перламутра*. / Точно кисть лиловых бледных *глициний*, / / Расцветает утро” (I, 161). Отметим также, что обе лексемы (*топаз* и *шафран*), актуализируя в рамках контекста экстенциональные смысловые признаки (*цвет, свет, блеск, форма*), а также направляемые авторской модальностью оценочные коннотации „прекрасный”, „величественный”, сообщают описанию значительный эстетический заряд, который соответствует высокой стилевой доминанте стихотворения, образующейся за счет наличия целого ряда книжно-поэтических слов и словосочетаний („священный”, „крылья серафимов”, „крылатые корабли” и др.).

Созданию эстетически насыщенных свето- и цветообразов, соотнесенных с семантической зоной „небесные светила”, способствует метафорическое употребление лексем *алмаз* и *сапфир*. Ср.: „Над

¹⁹ С.П. Красиков, *op. cit.*, с. 164.

²⁰ См.: *Магия камня...*, с. 322.

зеркальной влагой Океана – / Грозди солнц, созвездий виноград... / Как рыбак из малой Галилеи, / Как в степях халдейские волхвы, / Ночь-Фиал, из уст твоей Лилеи / Пью алмазы влажной синевы” (I, 144); „Сапфирами увлажненные ночи” (I, 171); „Седая зыбь в алмазы раздробит / Снопы лучей, рассыпанные в море, / Но тех ночей, – разверстых на Фаворе, / / Блеск близких солнц в душе не победит” (I, 121). Как видим, основанием метафоризации выступают семантические признаки *форма*, *блеск*, *сияние*, *прозрачность*. Кроме того, в первом примере в условиях макроконтраста лексема *алмаз* реализует и дополнительную ассоциативно-оценочную коннотацию „царственность”, направляемую авторскими интенциями, что становится возможным благодаря культурологическому фактору: алмаз – ‘первый по блеску, твердости и ценности из дорогих (честных) камней’ (Сл. Даля), который „завоевал себе славу «короля» драгоценных камней из-за необычной красоты прозрачных кристаллов, яркого блеска и исключительной твердости”²¹.

Ассоциации с формой и цветом жемчуга, с его перламутровым блеском, сиянием, переливами находятся в основе создаваемых поэтом метафоричных образов, соотнесенных с представлением об облаках (цветообразом „облако”). Ср.: „Небо в перьях – высится и яснится... / / Жемчуг дня... Откуда мне сие? / И стоит собор – первопричастница / / В кружевах и белой кисее” (I, 85); „Жемчугами расшит покров / И венец лучей над горами – / Точно вынос Святых Даров / Совершается в темном храме” (I, 138); „И соткан был ее [Богородицы. – Р.А., С.Т.] покров / Из жемчуга лугов поемных, / Туманных утр и облаков...” (I, 240).

В первом примере красота, белизна и сияние облаков передается цветоцветовой метафорой „жемчуг дня”. При этом лексема *жемчуг* не только реализует дифференциальные признаки „округлая форма”, „белый цвет”, „перламутровый блеск”, но и выступает как символ чистоты. Как отмечает Владимир Купченко, этот образ возник еще в письме Волошина Маргарите Сабашниковой из Руана от 24 июля 1905 года: „А снаружи весь собор, светлый и пышный, был похож на тринадцатилетнюю первопричастницу, которая, осторожно подобрав кисеи, кружева и ленты своего белого облака, ступает кончиками ног по черным плитам запыленного временем города”²². Второй пример представляет собой метафору в составе сравнения: сияние нагорий в лучах заката напоминает

²¹ Н.В. Зиминая, *op. cit.*, с. 21–22.

²² Цит. по: В.П. Купченко, *Комментарии*, [в:] М.А. Волошин, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 462.

поэту блеск жемчуга, его красоту и торжественность, которая сродни только выносу Святых Даров. В результате лексема *жемчуг* приобретает дополнительную эмоционально-оценочную коннотацию „святость, сакральность”, что с особой убедительностью выявляется в третьем примере, где цветоцветовая метафора „жемчуг лугов поемных” служит для раскрытия образа Богоматери. Ср.: „И шли волхвы, чтоб увидеть / Ее – жемчужину жемчужин” (I, 240).

В идиостиле Волошина посредством метафорического употребления минералогической лексики с учетом цветоцветовой и самоцветной символики происходит кодировка душевных переживаний и авторских интенций, в которой четко прослеживается взаимопроникновение поэтического „Я” и мира природы. Так, представление о прозрачности камня, а также его культурологическое осмысление становятся главными основаниями употребления в составе цветоцветовых тропов лексем *лазурь*, *аметист*, *опал*, *янтарь*. Ср.: „Лучше скорбь и муки, / Небо без лазури, / / Чем тоска, томленье, / Скука и порывы...” (II, 310); „Осенней четкостью зеленых *янтарей*, / Морскими далями и окнами развалин / Грустит душа” (II, 590); „И были дни, как муть *опала*, / И был один, как *аметист*” (I, 66).

В первом из приведенных контекстов традиционная соотнесенность представления о радости и счастье с наглядно-чувственным образом светлого, ясного, безоблачного лазурного неба обуславливает возникновение собственно волошинской метафоры „небо без лазури” как синонима денотата „скорбь, мука”. Вместе с тем благодаря символике камня лазурита (камень искренности, дружелюбия, сочетающий в себе счастье любви, удачу, радость, мир²³) лексема *лазурь* выявляет модально-оценочные коннотации „светлый”, „безоблачный”, „счастливый”, „радостный”, индуцируемые авторским сознанием. Во втором примере получает отраженность цветообраз, построенный на основе взаимопроникновения внутреннего мира субъекта и окружающей природы и раскрывающий сущность душевных переживаний лирического героя. Цветовая палитра пейзажа основана на слиянии цветовых оттенков морской волны с теплыми, осенними тонами, вследствие чего в волошинском осмыслении „камень моря”, „морской ладан” (как называют часто янтарь) приобретает зеленый цвет. При этом контекстуально выявляемые в семантической структуре лексемы *янтарь* модально-оценочные коннотации „прозрачный” и „светлый” позволяют говорить о положительной

²³ См.: Н.В. Зиминая, *op. cit.*, с. 137.

эмоциональной окрашенности, способствуя конструированию поэтического образа „светлая грусть”.

В последнем из приведенных примеров лексема *аметист*, приобретая смысловые обертоны „прозрачность”, „ясность”, вступает в антонимические отношения с минералогической номинацией *опал*. Два сравнения представляют тезу и антитезу, основанные на противопоставлении лексем *опал* и *аметист* по наличию / отсутствию семантических признаков „мутный – ясный”. Кроме того, в контексте стихотворения минералогические лексемы становятся средством передачи оценки духовного состояния поэта. Известно, что еще в эпоху Средневековья, культура которой оказала немалое влияние на мировосприятие Волошина, „природа виделась огромным хранилищем символов [...]. Среди минералов это были драгоценные камни, вид которых поражал зрение, воскрешая миф богатства [...]. У камней и цветов символический смысл совмещался с их благотворными или пагубными свойствами”²⁴. Символические значения аметиста (внутренняя гармония) и опала (обманчивые надежды, горе и утраты)²⁵, подчеркнутые цветовой символикой (лиловый – „цвет молитвы, противопоставляется желтому – цвету царственного самосознания и самоутверждения”²⁶), становятся основой для более глубокого осмысления и противопоставления дней душевной смуты и духовного просветления. Как видим, „многозначность символического образа обусловлена тем, что он с равным основанием может быть приложен к различным аспектам бытия”²⁷. В приведенном примере символично-метафорическое употребление названий камней в структуре сравнения объединяет два разноплановых явления – человека и природы, тем самым выражая порой тончайшие индивидуально-авторские интенции.

Таким образом, Волошин, будучи чрезвычайно наблюдательным поэтом, воспринимает мир посредством исключительно чуткого оптического инструментария, в котором, безусловно, важнейшее место отводится цвету и свету. При этом метафорическое использование минералогической лексики как способа цветоцветовых номинаций, выражая стремление автора найти верный тон, прозрачный и чистый, („который был бы неточным и эмоционально невыразительным, используй поэт только

²⁴ Ж. Ле Гофф, *Цивилизация средневекового Запада*, Москва 1992, с. 309.

²⁵ См.: *Магия камня...*, с. 299.

²⁶ М.А. Волошин, *op. cit.*, с. 293.

²⁷ Н.Ф. Крюкова, *Метафорика и смысловая организация текста*, Тверь 2000, с. 43.

название цвета”²⁸), является единственным ключом, позволяющим проникнуть в суть создаваемых Волошиным образов, выявить эмоционально-этические, аксиологические установки поэта, определяющие сущность авторской модальности как текстообразующей категории²⁹. Отмеченная авторской интенцией, минералогическая лексика в художественном контексте предстает в виде сложного единства культурного и индивидуального, приобретая тем самым неисчерпаемый смысл. При этом реализующаяся за счет использования минералогических лексем метафорика света и цвета создает в идиостиле Волошина некий семантико-эстетический „код” индивидуально-авторского понимания отношений между человеком и соотносенными с ним реалиями мироздания, индуцированного в текст авторской модальностью.

Список сокращений

- БТС – *Большой толковый словарь русского языка*, под ред. А.С. Кузнецова, Москва 1998.
 МАС – *Словарь русского языка*: в 4-х т., Москва 1957–1961.
 Сл. Даля – В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*: в 4-х т., Москва 1995.
 Сл. Фасмера – М. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*: в 4-х т., Москва 1964–1973.

Streszczenie

Metaforyka światła i koloru jako sposób wyrażania modalności autorskiej w idyostylu Maksymiliana Wołoszyna

W artykule jest rozpatrywana metaforyka światła i koloru realizowana poprzez użycie leksyki mineralogicznej występującej jako środek eksplikacji autorskiej modalności na materiale tekstów poetyckich oryginalnego poety „srebrnego wieku” M. Wołoszyna. Przedstawiono też właściwości wykorzystania leksyki mineralogicznej jako sposobu reprezentacji emocjonalno-etycznych oraz aksjologicznych wartości określających istotę autorskiej modalności jako jednej z najważniejszych kategorii tekstowych.

²⁸ Т.В. Ярушевская, *О художественной функции самоцвета в образной палитре М.Волошина*, [в:] *Вопросы русской литературы: Республиканский межведомственный научный сборник*, Львов 1989, вып. 1 (53), с. 77.

²⁹ См.: Н.В. Якимец, *Категория авторской модальности в функциональном аспекте: на материале „Театрального романа” М.А.Булгакова*, Нижний Новгород 1999, с. 13.

Summary

*Metaphors of light and color as a way of expressing the modality author's
in the idiosyle of Max Voloshin*

Metaphorics of light and color as means of the author's modality expression, being realized through the use of mineralogical lexics, is considered on the poetic texts of M. Voloshin, the original poet of the Silver Age. Peculiarities of the mineralogical lexics metaphorical usage as a method of representation of the emotional-ethical and axiological poet's guidelines, determining the essence of the author's modality as a text-building category, are stated.