

Инна Слемнева
Витебск

Цвет как язык поэзии

На первый взгляд названная тема исследования может показаться несколько странной. Если бы на обсуждение выносился вопрос о связи живописи и цвета, то это было бы понятно. Краски являются субстанциональной основой художественных полотен, а цвет – важнейшей составляющей живописного образа. Живопись невозможна без цвета. Как, допустим, и искусство икебаны. Но какое отношение цвет имеет к поэзии, которая представляет собой систему особым образом организованных слов? Слова же не окрашены. У них отсутствует хроматическое измерение.

Чтобы снять возможные недоуменные вопросы, сразу определим предмет исследования. В статье речь пойдет, во-первых, о роли поэтических слов, *обозначающих цвет*, в создании художественных образов. А, во-вторых, о природе и функциях *цветовых ассоциаций*, которые возникают при озвучивании поэтического текста. Считаем, что термин «цветопоэзия» должен обладать не меньшим семантическим статусом, чем «цветомузыка». По крайней мере, он имеет полное лингвистическое право на свое существование.

Поэтические слова-цветообозначения выполняют разнообразные функции. С определенными оговорками все их можно свести к трем: описательной (дескриптивной), метафорической и символической. Соответственно существует и три основных вида «цветослов» – эпитеты, метафоры и символы. В такой последовательности мы и рассмотрим их.

Самая простая цветообразность поэзии – описательная. Она есть результат прямого языкового изображения цветовых явлений, кото-

рые зафиксировал поэт, глядя на мир *по-орлиному зорко* (Б. Пастернак). С логической точки зрения «колористические эпитеты» выступают в качестве вербализованного предиката атрибутивных суждений. С эстетической – как средство «художественного украшения». Скрытого подтекста, двусмысленности, эзотерических коннотаций у таких художественных образов нет. Они имеют только одно семантическое измерение, экспликация которого не вызывает затруднений. Особую эмоционально-экспрессивную ценность представляют необычные оттенки и комбинации цветов, их неожиданные ракурсы: *мутно-голубой сумрак, румяная заря, розовое утро* (А. Блок), *лиловые тени, синий цветень мая, розовый конь* (С. Есенин), *лиловый сумрак* (А. Ахматова), *прозелень полнолуния* (М. Прада), *бронзовые пряди волос* (Л. Лугонес), *сиреневая мгла, сиреневый снег, желтый сумрак* (И. Анненский).

Описательные цветообразы широко применяются и в художественной прозе: *волосы будто светло-серый туман; вода серебрилась как волчья шерсть* (Н. Гоголь), *темно-пурпурная гавань; красновато-серое небо; розовато-серые улицы; зеленовато-серебристое небо; пурпурно-серая колокольня* (Дж. Пассонс), *сочная, темная зелень дуба* (Л. Толстой), *тополя, маслянисто блестящие под солнцем; лазурно светился душистый туман* (И. Бунин) и т.д. По яркости, экспрессивности, силе эмоционального воздействия подобные прозаические описания ничем не уступают лучшим поэтическим образцам. А вообще слово является подлинно поэтичным, если с его помощью увиденное изображается *с той отчетливостью и прозорливостью, с которой видит в самую критическую минуту светлый ум*¹.

Более сложной является природа метафорических цветообозначений. Как и всякой метафоре, им свойственно «семантическое двоемирие»: наличие переносного (подлинного) и прямого (фиктивного) значений. Различный статус значений метафоры становится очевидным при ее сведении к парафразе. Например, буквальное, непосредственное истолкование строк О. Мандельштама *И над лесом вечеряющим // Встала медная луна* приводит к выводу, что луна сделана из меди. Такой абсурд «снимается» парафразой, пересказом написанного. Это позволяет найти косвенное значение метафоры, т.е. правильно понять мысль автора. Луна в его художественном мире выглядит как диск медного цвета. В принципиальном отношении мета-

¹ А. В. Михайлов, *Языки культуры*, Москва 1997, с. 17.

форический «язык цвета» не отличается от «языка огня» (*сгорать от любви, жгущая ненависть, любовь вспыхнула, чувства тлеют*), «языка ветра» (*буря чувств, порывы любви, шквал страсти*), «языка жидкости» (*капля жалости, море любви, чувства кипят*), «зоологического языка» (*совесть мучает, тоска гложет, ревность терзает, измена ранит*) и др. Специфика колористических метафор состоит в том, что у них на первый план выходит именно живописная образность. Это обычные метафоры с подчеркиванием живописного элемента².

Потребность в метафорической колористике вызвана не только эстетическими, но и семантическими запросами, лексической бедностью исторически сложившегося языка. Метафорические цветослова обозначают то, у чего еще нет специального названия. Многие из таких метафор достаточно просты для понимания: *вечер черные брови насутил; холод осени синий; глаз златокарий омут; лебедем красным плавает тихий закат* (С. Есенин), *потускнел на небе синий лак; лиловый сумрак гасит свечи* (А. Ахматова), *зданий красная подкова; мерцают звезд булавки золотые; тонкий лед моей души; моря белый дым* (О. Мандельштам). Но есть и такие, *сквозь семантический алогизм которых нужно пробираться, как сквозь дебри южноамериканских джунглей, орудуя вместо мачете возможностями ассоциативного мышления*³. Вот некоторые из них: *багровая жажда* (М. Цветаева), *белый намек; разноцветная ложь* (А. Блок), *розовая истома; золотые лозмотья надежд* (И. Анненский), *васильковое слово* (С. Есенин), *утро шло кровавой баней* (Б. Пастернак), *гроздь черные невзгоды; черно-зеленая мигрень* (Л. Лугонес), *лишь крики диких уток вдали смутно белеют* (М. Басе), *и ветер в листьях сливы свежо зазеленел* (С. Саймаро).

Какими бы, однако, ни были причудливыми колористические неологизмы, в их основе лежит сходство явлений, обозначенных структурными элементами метафоры. Оно может быть совершенно несущественным, «субъективно-симилятивным», с ярко выраженным личностно-эмоциональным оттенком. Но наличие момента подобия (хотя бы на уровне субъективных ассоциаций) здесь обязательно. В качестве иллюстрации сошлемся на Аристотеля, который анализирует процедуру создания известного метафорического цветообраза

² А. Ф. Лосев, *Знак. Символ. Миф*, Москва 1982, с. 436.

³ В. Н. Клещикова, *Вкусная музыка и консервированная сирень*, «Русская речь», 1996, № 6, с. 19.

сея *богоданный свет*⁴. Он показывает, что такая метафора возникла в результате сравнения двух объектов: сеятеля и солнца. Когда сеятель разбрасывает семена, то это действие называется «сеять». Когда же солнце – свои лучи, то у такого процесса специального названия нет. Поскольку разбрасывание семян чем-то напоминает солнечное излучение (с точки зрения современной физики солнце, действительно, «разбрасывает» электромагнитные «семена» – фотоны), то слово «сеять» вполне подходит для характеристики света. Кстати, существуют и более яркие поэтические метафоры для описания потока солнечных лучей, например, с использованием образа водяных брызг: *молниевидный брызнул луч* (А. Фет), *ну-ка солнце ярче брызжи* (В. Лебедев-Кумач).

Прояснению сути процессов конструирования метафор-цветообозначений (как, впрочем, и других метафор) помогает обращение к т.н. процедурам традиционной и альтернативной классификации⁵. Традиционная классификация объектов позволяет объединить их в родственную группу только при наличии существенно-общих признаков. Так, солнце может быть одним из элементов множества горячих небесных тел (Вега, Альтаир, Полярная звезда и т.д.). А вот апельсин логично поставить в один ряд с яблоками, грушами, персиками и прочими фруктами.

Но есть возможность объединения апельсина и солнца в одну понятийную систему. Основанием синтеза является наличие у сравниваемых объектов общих, но несущественных, второстепенных свойств (нетрадиционная классификация). Апельсин и солнце – желтые (к тому же и круглые). Это позволяет создать на основе хроматического подобия метафору *апельсиновое солнце*. Ее понимание будет обеспечено при отыскании семантического контакта принципиально различных имен (основы альтернативной классификации), а распознавание – при обнаружении нарушения правил традиционной классификации (отождествление на основании сходства побочных, второстепенных характеристик). Альтернативная классификация обычно лежит в основе конструирования авторских метафор (т.н. диафор), в том числе и цветообозначающих.

Самая тонкая цветообразность поэзии – символическая. Она принципиально отличается не только от описательной, но и мета-

⁴ Аристотель, *Поэтика*, [в:] *Сочинения в 4-х томах*, т. 4, Москва 1983, с. 670.

⁵ К. И. Алексеев, *Метафора как объект исследования в философии и психологии*, „Вопросы психологии”, 1996, № 2, с. 79-80.

форической (хотя и возникает на их основе). Метафорический цветообраз всегда самодостаточен. Он является самостоятельной художественной реальностью. «Зеленая тоска» – это тоска, «черные думы» – это думы, «голубые звуки» – это звуки. Дело не меняет и то, что один из членов метафоры может быть невербализованным, «держаться в уме». Так, по небу, описываемому В. Брюсовым, плывут «белые ладьи», т.е. «белые облака – ладьи». Они могли бы иметь и иную окраску, и иную форму, и, естественно, породить иные ассоциации. Но если соответствующий семиотический конструкт есть метафора, то речь должна идти только об облаках, а не о чем-то другом.

Что касается цветового поэтического символа, то он выходит за рамки чисто художественных аспектов образа, указывает на нечто внешнее, субстанционально не совпадающее с его чувственно-значащим «телом». Цветосимвол поэзии (по крайней мере, взятый в зрелой эстетической форме) можно определить как словесный цветообраз, за которым скрывается абстрактно-понятийное, идейное содержание, как правило, нагруженное «экзистенциальным материалом».

Очень плохо, если двоянный метафорический цветообраз будет пониматься буквально (выдан за описательный). Но ничуть не лучше, если цветообраз символический окажется отождествленным с описательным или метафорическим. Информационно-эстетические потери будут ни с чем несравнимы, ибо из поэтического текста исчезнет его «душа» – идейное содержание. Однако опознать, идентифицировать, а затем интерпретировать цветосимвол не всегда просто.

Так, даже самый наивный читатель при восприятии есенинских строк *Люблю, когда на деревьях // Огонь зеленый шевелится* понимает, что в буквальном смысле слова никакого огня, тем более зеленого, здесь нет. Это легкое трепетанье листьев в лучах солнца создает иллюзию огня. Не вызывает труда и интерпретация словосочетаний того же поэта «розовый закат» (*На закат ты розовый похожа*) и «розовый конь» (*Словно я весенней гулкой ранью // Пророскал на розовом коне*). «Розовый закат» и «розовый конь» лишены семантической двусмысленности. Так действительно выглядят закат и конь в лучах заходящего и восходящего солнца. А вот знаменитое «розовое платье» Марины Цветаевой (*Все целовали! – Розового платья // Никто не подарил!*), или ее «бузина» с постепенно меняющейся окраской (зеленая – красная – темно-красная – черно-лиловая) могут быть правильно осмыслены только в контексте био-

графии поэта, особенностей развития России в XX веке и, что очень важно, символики цвета. Это не тривиальные описательные образы типа «травка зеленеет, солнышко блестит» или «миллион, миллион алых роз», а высокохудожественные символы, имеющие сложную цветообозначающую основу. Их раскодирование возможно только при овладении азбукой цветовой символики.

Давно замечено, что цвет может являться эффективной семиотической формой для выражения информации, имеющей нехроматическое содержание. Цвета (особенно их комбинации) характеризуются как теплые и холодные, успокаивающие и возбуждающие, стимулирующие и тормозящие, веселые и грустные, торжественные и будничные, живые и мертвые и т.д. Такие символные значения имеют под собой глубокие психофизиологические и социокультурные основания⁶. Это делает цветовую символику архетипичной. Так, в большинстве национальных культур белый цвет символизирует добро, очищение, исцеление; черный – зло, несчастье, нечистую силу; красный – жизнь, силу, энергию; пепельный – болезнь, смерть; розовый – юность, свежесть, нежность; коричневый – разложение, распад; голубой и синий – нечто чистое, возвышенное (цвет неба) и т.д. В то же время цвету, как и любому символическому знаку, присущи полисемия и амбивалентность, которые связаны с национально-культурными традициями и внутренней противоречивостью самого мира, переходом противоположностей друг в друга. Поэтому один и тот же цвет может символизировать не просто различные, но даже противоположные явления. Красный – это не только цвет жизни, но и смерти, цвет пролитой крови, страданий, символ поругания Христа, страстей Господних. Желтый – цвет Солнца, золота, знаковое свидетельство благородства, силы, величия, но он одновременно и цвет измены, лжи, дурных намерений и поступков (желтые одежды Иуды). Черный цвет символизирует не только мрак, могилу, болезнь, грех, но и высоконравственное смирение (черные одежды монахов), любовь (ночь – спутник любви), плодородие (цвет чернозема); белый – цвет добра, исцеления, святости, очищения, жизненных начал (цвет молока и семени) является также цветом болезни (смертельная бледность), савана и покойника.

Перечень известных нехроматических значений цветов (как основных, так и второстепенных) можно было бы легко продолжить. Но

⁶ Л. Н. Миронова, *Цветоведение*, Минск 1984, с. 7-16.

в итоге *это может привести в одну из ловушек символики – к соблазну создать аллегорическую систему на все случаи жизни*⁷. Универсального кодового ключа для расшифровки скрытого смысла нет и быть не может. Обращение *с цветом допускает такой же произвол, как и обращение со словом*⁸. В конкретном поэтическом тексте конкретного автора цвет может нести совершенно неожиданную символическую нагрузку. Однако *подлинными ценностями создает лишь тот художник, который не отрывается от корней традиции и культуры*⁹.

Учет возможных эзотерических значений цветослов, естественно, облегчает проникновение в духовный мир поэта, способствует правильному восприятию стихотворных строк. Но одного знания языка цветовой символики мало. Это необходимое, но далеко не достаточное условие для понимания поэтического текста. Его адекватное прочтение предполагает семантическое погружение в контекст и подтекст произведения, анализ социокультурной атмосферы, в которой оно создавалось, знание некоторых фактов из личной жизни автора и др. Только при выполнении этих условий станет ясно почему, допустим, М. Цветаева в качестве символа и своей собственной жизни, и истории России того времени выбрала бузину (*Я бы века болезнь – бузиной // Назвала*) с ее цветовыми метаморфозами: вначале нежная зелень, затем «кровь» созревшей ягоды и, наконец, опавшие сливово-липкие плоды. Становится понятным и ее тоска по так никем и не подаренному «розовому платью», которое превращается в символ несостоявшегося светлого праздника жизни, несбывшихся романтических, «розовых» надежд. При таком методологическом подходе легко объясняется увлечение А. Ахматовой в трагические годы ее жизни черными «поэтическими красками», тоскующего по родному Рязанскому краю, а в целом и России своего детства и ранней юности С. Есенина – синими и голубыми и др.

При раскодировании художественных символов, в том числе (а может быть и в первую очередь), создаваемых на цветообозначающей основе полезно придерживаться двух важных методологических правил. 1. Хотя взятый в своем «чистом» словарном ва-

⁷ К. Э. Керлот, *Словарь символов*, Москва 1994, с. 553.

⁸ Л. Н. Миронова, *Цветоведение*, с. 16.

⁹ Там же.

рианте символ обычно имеет несколько значений, в конкретном произведении литературы и искусства он выступает как одномерный семантический конструкт. В заданном автором контексте у него нет разных «смысловых уровней». Символ открыт для однозначной интерпретации¹⁰. 2. Открытость символа не означает простоту его семантической расшифровки. Всегда надо быть готовым к тому, что, казалось бы, лежащий на поверхности символический смысл может оказаться фикцией, иллюзией.

Обратимся в связи с этим к одному из самых загадочных стихотворений раннего Н. Заболоцкого *Офорт*. Вот как оно выглядит в незначительном сокращении.

Покойник по улицам гордо идет,
Его постояльцы ведут под уздцы,
Он голосом трубным молитву поет
И руки вздымает наверх.

Он в медных очках, перепончатых рамках,
Переполнен до горла подземной водой.
Над ним деревянные птицы со стуком
Смыкают на створках крыла.

А кругом громобой, цилиндров бряцанье
И курчавое небо, а тут –
Городская коробка с расстегнутой дверью
И за стеклышком – розмарин.

В стихотворении есть лишь одно, но ключевое цветообозначающее слово – розмарин. Так называют *вечнозеленый кустарник*, из листьев которого добывают одноименное ароматическое масло. Розмарин принято класть в гроб с усопшим как символ вечности, неземной, потусторонней жизни. Поскольку в стихотворении упоминается и покойник, и розмарин, то вроде бы кажется очевидным, что Н. Заболоцкий в сюрреалистической форме дает описание реальных похорон. Это достаточно распространенное мнение попытался укрепить шведский филолог Ф. Бьорлинг при помощи чуть ли не построчной дешифровки стихотворения¹¹. «Городская коробка с расстегнутой дверью» – это раскрытый гроб, «медные

¹⁰ Эрнст Гомбрих, *Символические образы*, «Вопросы философии» 2001, № 7, с. 143-144.

¹¹ См. подробнее: К. Ф. Пчелинцева, *Об одном стихотворении Н. Заболоцкого*, «Филологические науки» 2001, № 1, с. 111-112.

очки» – медные монеты на глазах умершего, «перепончатые рамы» – дряблая кожа покойника, обрамляющая его глаза, «трубная молитва» и «громобой» – звуки, издаваемые оркестром, «деревянные птицы», которые «смыкают на створках крыла» – скорее всего, метонимическое совмещение образов птиц, складывающих крылья, и закрывающейся крышки гроба. Ну а вторичное значение розмарина трактуется в общепринятом смысле слова – вечность загробной жизни.

Думается, однако, что подобное прямое прочтение столь тонкого и глубокого поэта, как Н. Заболоцкий, недопустимо. Вряд ли бы он взялся за художественное описание такой прозаической бытовой реальности. Речь, видимо, идет о чем-то другом, более абстрактном и трагически-величественном. Мы поддерживаем мнение, что понять рассматриваемое стихотворение можно только в общем контексте цикла «Городские столбцы», который *представляет собой неомифологическую разработку сценария гибели старого и рождения нового мира*¹².

Один из центральных образов этого цикла – оксюморон «живой покойник» (*покойник по улицам гордо идет*) есть «лиминальный» (переходный) персонаж, находящийся в промежуточном состоянии между жизнью и смертью. И он *может быть воспринят лишь как мифологема умирающего и распадающегося на составные части города-мифа Петербурга, неотвратимо становящегося Ленинградом*¹³.

При избрании такого ключа для расшифровки символического кода снимаются многие семантические противоречия и нестыковки, которые молчаливо обходят многочисленные интерпретаторы стихотворения. Покойник, которого ведут под уздцы – это Медный всадник как символ Петербурга, перепончатые рамы и медные очки – опустевшие окна особняков и узорчатые ограды парков и мостов, образ же «переполнен до горла подземной водой» легко увязывается с системой каналов и городской канализацией, деревянные птицы, со стуками смыкающие крыла – закрывающиеся ставни окон, звуковые эффекты соотносимы с карнавальным шествием, т.н. «потешными похоронами», во время которых сжигаются или подвергаются утоплению знаковые фигуры-символы старого мира¹⁴. А вот скры-

¹² Там же, с. 112.

¹³ Там же, с. 112.

¹⁴ Там же, с. 113.

тая семантика вечнозеленого розмарина остается инвариантной. Это символ вечности. Только в данном случае не загробной жизни, а города, который не исчезает бесследно, а просто переходит в иное качественное состояние. Разумеется, это всего лишь версия. Но она представляется убедительнее тех, которые выдвигаются при «лобовом» прочтении произведения.

Важно помнить, что любая незначительная деталь, второстепенный момент и лингвистического, и экстралингвистического, вне-текстового характера могут сыграть решающую роль при десимволизации поэтического текста. Возьмем, к примеру, ставшее хрестоматийным

Теория, мой друг, суха,
Но зеленеет жизни древо.

Общепринято считать, что И. Гете устами Мефистофеля выражает свое скептическое, по сути, нигилистическое отношение к теоретическому знанию. Теориями, как и сухими листьями, нечего дорожить. Ценность представляет только живая эмпирия, опыт, практика. В эту сферу и отсылает наивного студента коварный искуситель.

Но ведь есть еще и проницательный читатель. Именно ему адресуются указанные строки. А он должен знать, что Гете не только гениальный поэт, но и крупный ученый, который никогда не разделял позиции «ползучего эмпиризма». Логично предположить, что здесь есть какая-то «семантическая двусмысленность».

Обнаружить ее помогает обращение к символике цвета (Гете, кстати, заложил теоретические основы учения о цвете). В рассматриваемых стихотворных строках имеется одно цветообозначение – «зеленеет». Это если говорить об актуальной заданности слова. Потенциально же, в скрытом виде существует и другое. У немецкого слова «grau» есть два значения: «сухое» и «серое». Весь дух «Фауста» свидетельствует о том, что Гете вероятнее всего вводит в текст два смысловых уровня (А. В. Михайлов). Первый (поверхностный) основан на слове «*сухое*», второй (глубинный) – «*серое*».

Сухое – значит мертвое. Ему противостоит живое, зеленое. Сухое и зеленое находятся в состоянии контрарности. У них нет связующего звена. Приклеивая к теории ярлык «сухая», Мефистфель «дьявольски» издевается над наукой, метафизически отсекая ее от реальной жизни. И студент проглатывает такую смертельную

наживку. А вот серое – это ветхое, устаревшее, умирающее (серый цвет лица есть признак старости или тяжелой болезни), но еще живое. Серое не только разделено, но и сопряжено с зеленым. Замена «сухого» на «серое» (этот смысловой уровень предназначен для читателя) обеспечивает «связь времен», диалектический переход от старого знания к новому. Допущение наличия в рассматриваемом поэтическом тексте скрытого, «приращенного смысла» (В. Н. Виноградов) позволяет заключить, что Гете сформулировал не антитезу «теория-эмпирия», а «старая теория – новая теория». В итоге «высвечивается» совершенно иной символический смысл. *В противостоянии «серого» и «зеленого» обнаруживается временное – временное соотношение между древней теорией, существующей «от века», и всегда молодой и свежей, всегда только рождающейся...настающей жизнью*¹⁵. «Серое», как бы сказал Гегель, в «снятом виде» входит в «зеленое». Значительная часть его умирает, становится «сухим». Уцелевшее служит генетической основой дальнейшего развития науки.

Наряду с собственно лингвистическим аспектом у словесной цветообразности имеется и психологический. Слова – цветообозначения сами по себе, разумеется, лишены физической окраски. Поэтический цветообраз не тождествен живописному рисунку. Цветообразность поэзии в своем непосредственном лингвистическом выражении является мыслимой, существующей на когнитивном уровне. Цвет здесь выступает всего лишь как абстрактная реальность.

Сила настоящей поэзии заключается в том, что цветообозначающие слова (а иногда и не только они) в сочетании с другими художественными элементами могут вызывать реальные цветовые ощущения. Так, за стихотворными строками *Выткался на озере алый цвет зари // На бору со звонами плачут глутари* (С. Есенин) и *Русалка плыла по реке голубой // Озаряема полной луной* (М. Лермонтов) явно видятся, в первом случае, темно-синее небо, подсвеченное красками заходящего солнца, а, во втором, – тихая лунная ночь со свойственной ей холодной гаммой цветов.

Решающую роль в появлении цветоощущений играет звуковая оболочка стихотворных строк. При соответствующей расстановке гласных и согласных, их повторе (ассонанс и аллитерация), наличии особых синтаксических фигур (взять, к примеру, знаменитый элли-

¹⁵ А. В. Михайлов, *Языки культуры*, с. 15-16.

писис М. Цветаевой), озвученный поэтический текст создает хроматический эффект, который многократно усиливает символьное значение абстрактных цветослов. В данном случае происходит своеобразное удвоение чувственно-значащей части символического образа (звук – цвет – символизируемая идея).

На ассоциативную связь звукобукв и цветов в свое время обратил внимание французский поэт А. Рембо. В сонете *Гласные* он пишет о том, что звучащие *А, Е, И, У, О* вызывают соответственно ощущения черного, белого, красного, зеленого и синего. Однако проведенные экспериментальные исследования не подтвердили наличие такой корреляции. Выяснилось, что для абсолютного большинства испытуемых (данные К. Э. Керлота, А. П. Журавлева)¹⁶ взаимосвязь элементов цветового, буквенного и звукового рядов выглядит иначе.

Красный	Оранжевый	Желтый	Зеленый	Голубой	Синий	Фиолетовый
А	О	Ю	Е	И	Ы	У
ДО	РЕ	МИ	ФА	СОЛЬ	ЛЯ	СИ

Для лучшего запоминания соотношения звуков и цветов можно воспользоваться следующими мнемоническими примерами: А – красная рубаша палача; О – осень, клена крона золотая; Ю – южное солнце желтый песок раскалило; Е – свежесть молодого лета, зеленый переплет Есенина и Фета; И – птичий свист над синевой реки; Ы – черный бык, мычащий по ночам; У – грустный свет зелено-синих глаз твоих, глубоких как пучина¹⁷. Связь цветов и звуков с согласными буквами не является столь определенной и однозначной, но она тоже существует. Почему А. Рембо привел другие данные – сказать трудно. Возможно это результат его собственных субъективных ассоциаций. Но не исключено, что мы имеем дело с обыкновенным розыгрышем, большим мастером которого был поэт.

Явление синестезии (возбуждение органов чувств неадекватным раздражителем) изучено недостаточно. Но какой бы ни была природа этого психологического эффекта, поэты широко используют его, часто неосознанно, в своем творчестве (особенно с целью создания символических образов). Так, доминирующие *О, Ы и А* в стихотворении А. Тарковского *Перед листопадом* как бы окрашивают

¹⁶ К. Э. Керлот, *Словарь символов*, с. 464-467; А. П. Журавлев, *Звук и смысл*, Москва 1981, с. 120-122.

¹⁷ А. П. Журавлев, *Звук и смысл*, с. 129.

все произведение в желто-коричневые тона, сгущая тем самым символику грусти и печали, исходящую от используемых цветообозначений. Многократно повторяющееся *И* в *Персидских мотивах* С. Есенина создает ощущение синевы и небесной чистоты. А вот озвученный *Гамаюн – птица вещая* А. Блока богат багрово-красными и фиолетово-синими оттенками, что значительно усиливает и без того мрачную символику грядущих трагических социальных потрясений. Подобные «цветоноты» (Вл. Высоцкий) можно отыскать и у многих других поэтов.

Ассоциативная связка «звук-цвет» обладает свойством обратимости: звук способен порождать цветовые ассоциации, цвет – звуковые. Получается, что поэзия и живопись как бы меняются изобразительными средствами. Поэзия стремится к визуальности, созданию красочных живописных образов, а живопись – звучащих художественных полотен. Слова превращаются в цвета, а цвета выполняют функции слов. Такое соотношение поэзии и живописи хорошо выражено в следующих афоризмах (Г. Дебон): *Стихотворения – это картины без форм, картины – стихотворения с формами; поэзия – картины без слов.*

Передавать звуки при помощи цвета умели уже наши далекие предки. *В некоторых пещерах с рисунками определенных животных, сделанных еще 100 000 лет назад, можно и сегодня не только видеть эти рисунки, но и одновременно услышать звук бега этих животных или целого стада*¹⁸.

Искусство «цветозвуковой трансформации» со временем стало еще более совершенным. Так, анализируя творчество Марка Шагала, Г. Башляр приходит к выводу, что великий художник *передает говорящий голос*¹⁹. На его картинах *цвета становятся словами*²⁰. Аналогичную оценку можно дать полотнам Гойя, Чюрлениса, Глазунова и ряду других гениальных мастеров кисти. Так, *Гойя, начиная с «Капричос» – небывалый, все нарастающий крик, вопль, плач...И начинаешь едва ли не глотнуть от этого крика*²¹. Эти кричащие краски мастерски выразил А. Вознесенский в стихотворении *Гойя*.

¹⁸ М. А. Орлов, А. М. Широков, *Противоречие, изобретение, развитие. Избранные страницы классического ТРИЗ*, Минск 2001, с. 20.

¹⁹ Гастон Башляр, *Новый рационализм*, Москва 1987, с. 354.

²⁰ Там же, с. 355.

²¹ Андрей Вознесенский, *На виртуальном ветру*, Москва 1998, с. 466.

Я – Гойя!
Глазницы воронок мне выклевал ворон,
Слетая на поле нагое.
Я – горе,
Я – голос
Войны городов головы на снегу
Сорок первого года...

Слово, звук и цвет образуют здесь монолитное единство. Для создания и адекватного восприятия таких сложных художественных структур необходимо, образно говоря, *чтобы глаз не глож, а что не слепло*²².

Полагаем, что поиск у поэтического слова возможного цветозвукового ореола – достаточно перспективное направление семантического освоения глубинной символической ткани поэзии. Воспользуемся этим приемом для разгадки одного «литературного ребуса», связанного с поэмой А. Пушкина *Медный всадник*.

Памятник Петру I (основной персонаж поэмы), как известно, отлит из бронзы. Но у Пушкина бронзовым оказывается только конь (*Стоит с простертою рукою // Кумир на бронзовом коне*). А вот всадник – медный. Об этом свидетельствует и название произведения, и сам текст. Словосочетание *Всадник Медный* встречается дважды. Один раз эпитет медный используется для характеристики головы всадника (*Кто неподвижно возвышался // Во мраке медною главой*). Перепутать бронзу и медь Пушкин не мог. Это не досадная оговорка, а явный умысел. Поэма сознательно названа не *Бронзовый всадник*, а *Медный*. Возникает вопрос: почему?

Одно из объяснений сводится к следующему: *Благородную бронзу – материал бессмертия, славы и благодарности потомков Пушкин заменяет прозаической медью для того, чтобы снизить образ Петра I, воспетого в русской оде*²³. Слово «медный» призвано подчеркнуть *тупость и твердолобие* диктатора²⁴ (известная метафора *медный лоб*).

Аллюзии, скрытые намеки на те или иные качества или поступки личности (в большинстве своем негативные) широко используются в литературе и искусстве. Как правило, они представляют собой

²² Там же, с. 468.

²³ Л. Еремина, *Почему всадник медный?*, «Наука и жизнь», 1978, № 2, с. 132.

²⁴ Там же.

какой-то алогичный, а поэтому и обращающий на себя внимание, элемент художественного образа. Так, при изготовлении красочных декораций к бракосочетанию Козимо де Медичи с Элеонорой Толедской (1539 г.) было использовано множество исторических, геральдических и символических сюжетов. Все они легко «прочитывались», так как за ними скрывались известные эпизоды из жизни семьи Медичи и самого герцога. Но один яркий фрагмент никак не вписывался в общую картину: иллюстрация эпизода из двадцатой книги Ливия про трех дерзких посланцев Кампаньи, которые за свои возмутительные требования были изгнаны из Римского Сената. Ларчик открывался просто. Это была аллюзия на трех кардиналов, которые тщетно стремились убрать герцога Козимо из правительства²⁵.

Что касается предположения о наличии в *Медном всаднике* негативной аллюзии на Петра I, то оно представляется совершенно несостоятельным. Намекать на «тупость и твердолобие» самодержца Пушкин не мог, как говорится, по определению. Художественные образы и самого Петра, и памятника ему, и воздвигнутого им города на Неве торжественно-величавы. Известные слова о живом Петре (*Стоял он дум великих полн, // И вдаль глядел*), о памятнике (*Какая дума на челе! // Какая сила в нем сокрыта!*), о Петербурге (*Люблю тебя, Петра творенье, // Красуйся, град Петров, и стой // Неколебимо, как Россия*) делают невозможным столь оскорбительные намеки. Думається, здесь мы имеем дело с *позитивным* символом, в формировании которого активное участие принимает и сложная семантика, и цветозвуковая окраска слова «медный». Обоснование данного тезиса сводится к следующему.

Во-первых, *противопоставление «прозаической» меди «благородной» бронзе – неправомерно, ибо медь – это чистый самородный металл, без всякой примеси, а бронза – это сплав меди с другим металлом*²⁶. Медь (лат. *cuprum*) – это «руда из Кипра», того острова, на берег которого вышла Афродита из морской пены. По имени острова богиня любви звалась Кипридой, поклонение которой вылилось в Древней Греции в культ Афродиты, а медь, наряду с золотом, стала символом красоты²⁷. По свидетельству Г. Бидермана, в За-

²⁵ Эрнст Гомбрих, *Символические образы*, с. 145.

²⁶ З. А. Андрианова, *Почему всадник медный?*, «Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта», 1999, № 2, с. 107.

²⁷ Там же.

падной Африке медь выступала в качестве символа тепла и света; в средневековой Европе использовалась как средство борьбы с ведьмами и колдунами; по древнееврейским традициям меди покровительствовала богиня Хатор – символ начала и продолжения жизни²⁸. Символическое значение слова «медный» весьма многогранно, поэтому вполне можно предположить, что А. С. Пушкин назвал всадника «медным», чтобы подчеркнуть природный самородный гений Петра I²⁹.

Во-вторых, еще в эпоху Возрождения было установлено, что цвет связан со свойствами человеческой души. Так, белому цвету соответствует флегматический темперамент, черному – меланхолический, красному – сангвистический, желтому – холерический³⁰. В цвете меди преобладают желтые тона. И не исключено, что Пушкин сделал всадника медным для приведения в соответствие холерического характера своего героя с цветом памятника ему.

И, в третьих, что может, на наш взгляд, считаться весьма весомым аргументом: всем стихотворениям Пушкина свойственно удивительное соответствие содержания и цветозвуковой формы. *Мороз и солнце; день чудесный!* Это образ чего-то светлого, яркого, искрящегося, радостного. *Буря мглою небо кроет, // Вихри снежные крутя.* Такие слова ассоциируются с темнотой, чем-то угрюмым, страшным. «Бронзовый всадник» не мог вписаться в художественный мир поэта по фонетико-хроматическим соображениям. Бронзовый – значит мрачный, тяжелый, инертный, неуклюжий, мертвый. «Бронзы многопудье» (В. Маяковский) не могло скакать по улицам Петербурга даже в воспаленном воображении Евгения. Это мог сделать только «Медный всадник», который несся *на звонко-скачущем коне*. О вещественном субстрате коня здесь ничего не говорится. Все внимание обращено на Всадника. Он блесит, сверкает, стремителен, динамичен, подвижен. Это естественно. Медное – значит звонкое, поющее, солнечное. Медному, а не бронзовому Всаднику было по плечу *уздой железной* поднять Россию *на дыбы* на самом краю бездны.

²⁸ Бидерман Гане, *Энциклопедия символов*, Москва 1996, с. 85, 165.

²⁹ З. А. Андрианова, *Почему всадник медный?*, с. 108.

³⁰ Валентина Маслова, *Марина Цветаева. Над временем и тяготением*, Минск 2000, с. 116.

Предложенное прочтение поэмы не претендует на безусловность и абсолютность. Это один из логически возможных вариантов преодоления имеющихся семантических трудностей на основе цветозвуковой символики.

В заключение отметим, что языком поэзии в известном смысле могут являться не только цвет и звук, но и все прочие «перцептивные качества». При восприятии поэтического текста они наращиваются на стержневое отношение «звук – цвет». *Я ничего не имею против допущения*, – писал Гете, – *что цвет можно даже осязать*³¹. Например, «сливово-липкие» ягоды бузины М. Цветаевой вызывают тактильные ощущения.

Поэтический глаз может не только слышать и осязать цвет (*учится глаз осязать* – Гете), но и давать оценку его вкусовым качествам. *На вкус цвет тоже различим. Синий будет иметь щелочной, желто-красный – кислый вкус. Все проявления действительности родственны*³². Соответственно, вкусовые качества (разумеется, ассоциативного характера) присущи звукам. Так, поэтический слух А. Вознесенского воспринимает стрекотанье кузнечика как нечто вкусное (*Кузнечик*).

Сыграй кузнечик, сыграни,
мой акустический кузнечик,
и в этих музыках вкуснейших
луга и август сохрани.

А его звучащая *Лесная музыка* возбуждает центры обоняния.

Пасечник нашего лета
вынет из шумного улья
соты, как будто кассеты
с музыкой июля.

Взаимосвязь невербальных языков поэзии – это уже тема специального исследования.

³¹ И. Гете, *Избранные сочинения по естествознанию*, Москва 1957, с. 404.

³² Там же.

SUMMARY

It was examined the role of words, denoting colors in creating poetic images. Three types of color names were derived: epithets, metaphors and symbols. Specific features of descriptive, metaphoric and symbolic color imagery were analyzed. The nature of color associations when reading poetic text was investigated. The language of colour symbols was used for original reading of a number of poetic texts (J. Goethe, A. Pushkin, N. Zabolotsky, S. Yesenin, M. Tsvetayeva, O. Mandelshtam, A. Voznesensky and others). Approaches for learning interconnections of non-verbal poetic languages were detected.