

ЦВЕТОВЫЕ СИМВОЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В.БРЮСОВА

В течении жизни каждому человеку, осознанно или же нет, приходится иметь дело с цветом. Однако же спор о природе цвета, его значении, наполненности, отличии от других категорий, остается актуальным и по сегодняшний день. Упоминание о цвете присутствует в сакральных текстах начиная с 2 века до н. э. (к примеру, в Ригведе зафиксирована цветовая окрашенность, служащая определением богу Агни «...Ты взмываешь алыми ветрами / Неся благословение домашнему очагу... / В твоём желанном цвете видны все красоты разом...»[1]) однако, вероятнее всего, цветовая наполненность мира была понятна еще древнему человеку, судя по сохранившимся наскальным рисункам.

Античной культуре также было не чуждо понимание цвета, который был непосредственно связан с понятием и миропорядком (четыре первоэлемента, которым соответствовали необходимые цвета, образовывали космос), что отражено в работах известных древнегреческих философов: Демосфена, Гераклита, Анаксимена и др.[2]

Позднее в Средневековье цвету стали отводить роль исключительно ритуального и социального маркера. Так, к примеру, розовый цвет считается женским именно с тех времен, поскольку он представляет собой более бледную версию «мужского» красного цвета — символа богатства, силы, ярости и крови. Синий цвет одежды означал доброту, зеленый — весну и молодость, желтый — какие-либо пороки (цвет трусов и проститутки), черный — благородство, а белый — чистоту. Поэтому средневековые богословы (например, Аврелий Августин), восхваляя свет и цвет, как проявления божественного, тем не менее, указывают, на то, что они (цвета) могут быть и «обманными (от Сатаны) и отождествление их с Богом представляет собой заблуждение и даже грех»[3]. Жесткой связи между определенным цветом и мистическими силами, как это наблюдается ранее, практически, уже нет. Божественную сущность необходимо постигать внутренним, трансцендентным созерцанием, а не обольщаться внешней яркостью и красотой. Символика цветов амбивалентна, причем, в различные отрезки средневековья у того или иного цвета на первый план выдвигались то положительные, то отрицательные значения. Так, в раннем Христианстве превалировало положительное символическое значение желтого, как цвета Святого духа, божественного откровения, просветления и т. д. Но позднее, желтый приобретает негативный смысл, который, нередко, приписывается этому цвету и в наши дни. В эпоху готики его начинают считать цветом измены, лживости и т. д. Фиолетовый и синий считались мистическими, трансцендентными цветами. Богослов и философ Н. Кузанский называл фиолетовый «гармонией противоречий». Знаком кардинальского достоинства считался фиолетовый камень аметист. Синий (голубой) для христиан символизировал небо, был цветом вечности, настраивал на смирение, благочестие, выражал идею самопожертвования и кротости.

Таким образом, уже в это время цвет становится символом. В настоящее время большое количество исследований посвящено цветообозначениям — «лексическим

единицам, вербализирующим чувственные образы цвета» [4, с.98]. («Концептосфера цвета в китайской языковой картине мира», Морозовой Т.А., «Введение в психосемантику цвета» Яньшина П.В, «Формирование символической семантики цветообозначений» Шеховцовой О.А.) Говоря о цветовых символах, мы подразумеваем форму существования цветообозначений в художественной реальности, то есть семантически цельное функциональное конкретное «окрашивание» фрагмента художественной действительности.

Цвет является естественным знаком, или символом, поскольку обозначаемое и обозначающее в нем неразрывно слиты, что не противоречит возможности его интерпретации. К подобной семиотической ситуации всецело приложим тезис академика В. Ф. Петренко: образ является «перцептивным высказыванием» о мире. Главная особенность подобного рода знаков – слитность плана выражения (формы) и плана содержания. Последняя особенность характерна для образа, «эйдоса», в терминологии А. Ф. Лосева [4]. В отличие о дискурсивного понятия, для которого обратно соотношение между объемом (множеством объектов, подпадающих под категорию) и содержанием (структурой классифицирующих признаков категории), для эйдоса оно прямое: объем и содержание слиты в одно «смысловое изваяние». Это значит, что «элементами» объема цветового значения являются «элементы» его содержания. Следовательно, категориальные структуры, классифицирующие цвета, сами же и являются «означаемым» цветового образа. Другими словами, весь спектр реакций на цвет: физиологических, эмоциональных, поведенческих, интеллектуальных и т. п., при условии их константности, и представляет собой искомое содержание цветового значения. Следовательно, под естественным значением цветов следует понимать любую феноменологию, связанную с восприятием, воздействием или использованием цветов при условии ее (феноменологии) устойчивости.

В реальности художественного произведения цвет является категорией столь же определенной, что и в реальности действительной, поскольку зрение человека не плоскостное, но объемное, поэтому и цвета видятся нами не как плоское цветовое пятно, но как предмет, наделенный цветовой характеристикой. То же происходит и в реальности художественной – мы видим не отделенный цветовой символ, но предмет (или понятие) им наделяемое.

ЦС получает семантическое наполнение только будучи присоединенным к какому-либо предмету. Беспредметно он существовать не может. Крайние случаи его существования – это сопоставление одного ЦК с другим ЦК (например «Красное и черное» Стендаля)

В этом одно из отличий цветового символа и символа в его обычном понимании. Если символ существует и в обыденной «живой жизни», то ЦС существует только в художественной реальности. В реальности действительной функционирует другое понятие – цветообозначение (ЦО) – обозначение окрашенности предмета в какой-либо цвет.

ЦС маркирует предмет, но не в коей мере не является его дополнительной характеристикой. Здесь скорее предмет есть попытка «удержания» ЦС.

Таким образом мы приходим к пониманию цветового символа как опорной точки для создания целостного образа в произведении, некоей характеристики, которая явно или подспудно определяет природу данного образа. Следовательно, отсюда просходит понятие функциональности цветового символа.

В статье предыдущего года мы уже рассматривали значение цветowych символов в творчестве Есенина и уделили много внимания именно функции цвета. Вслед за Рогулиной Е.Э. [5] мы выделили такие функции цветowego символа в произведении:

1) характеристика действия, состояния;

Алый мрак в небесной черни
Начертил пожаром грань.
Я пришел к твоей вечерне,
Полевая глухомань

2) характеристика человека;

Черный человек
На кровать ко мне садится,
Черный человек
Спать не дает мне всю ночь.

3) характеристика предмета, понятия или явления;

Там, где капустные грядки
Красной водой поливает восход,
Клененочек маленький матке
Зеленое вымя сосет.

4) обозначение человека;

Хороша была Танюша, краше не было в селе,
Красной рюшкою по белу сарафан на подоле.

5) обозначение предмета, понятия;

Он зовет меня в дубровы,
Как во царствие небес,
И горит в парче лиловой
Облаками крытый лес.

6) компонент названия животных и растений.

За темной прядью перелесиц,
В неколебимой синеве,
Ягненок кудрявый — месяц
Гуляет в голубой траве.

К ним мы бы добавили еще и передачу некоторой событийности, развития, динамики. Как в нижеприведенной цитате из арабской поэзии, так и в «Черном человеке» Есенина наращивание количества цветowych символов ведет к уплотнению символического ряда, развертыванию значения цветowego символа и впоследствии – к кульминации.

Багряный цвет вселяет в сердце радость,
В рубиновом вине таится сладость.
Пунцовые бутоны красят сад,
Восход пунцов, и ярко-ал закат.
У тех, чья жизнь веселием богата,
Ланиты яркие, как цвет граната.

Сад Ибрагима был в цветенье ал,
И, как закат, огонь Мусы пылал.
[цит. по 6]

Отсюда следует, что функциональность цветового символа является семантикообразующим элементом художественной реальности.

Вплотную же подойдя к анализу творчества В. Брюсова, мы столкнулись с некоторой проблемой, так как основного качества цветового символа, т. е. функциональности, обнаружить не удалось. Такой аспект бытования цветового символа показался нам достаточно интересным и необходимым для изучения.

Оранжевый, зеленый, красный, желтый, синий, голубой, фиолетовый – именно в таком порядке расположены цвета в цикле «Семь цветов радуги». Учитывая тот факт, что Брюсов относился к поколению символистов, казалось бы, что таковое расположение цветов в цикле должно нести символическое значение или хотя бы иметь семантическую нагрузку. Однако проведя анализ циклической организованности данного произведения, мы приходим к выводу, что данное расположение никак не влияет ни на внутреннюю структуру цикла, ни на понимание художественного произведения вообще. Автор просто называет цвета радуги в произвольном порядке, тем самым обозначая только факт окрашенности-неокрашенности элемента цикла. То же самое мы наблюдаем в стихотворении «Три женщины», стоящем отдельно от цикла. Семантическая нагруженность каждого из цветов – незначительна, они легко заменяемы:

Три женщины – белая, черная, алая -
Стоят в моей жизни. Зачем и когда
Вы вторглись в мечту мою? Разве немало я

Любовь восславлял в молодые года? [7] (точно также автор мог бы назвать красный, синий и желтый или любые другие цвета).

Такие случаи употребления цветовых символов мы предлагаем назвать псевдофункциональностью. Значение цветового символа в таком случае дается только как факт окрашенности какого-либо предмета, явления, существа и др. и может существовать только в качестве оппозиции к другим неокрашенным предметам, явлениям, существам.

С другой стороны, статистически проанализировав цикл «Цвета радуги» Брюсова, мы приходим к выводу, что частотность употребления цветовых символов у этого автора необычайно высокая, причем частотность употребления необычных, смешанных цветовых символов, таких как лазурный, огненный, дымный, бирюзовый необычайно высока. Отсюда такое свойство брюсовской поэзии как калейдоскопичность, «странный случайности сломанных линий»[8]. Просто называя цвета, в случайной последовательности задействуя весь ряд цветовой палитры и порой добавляя к нему свои собственные авторские цвета, поэт описывает окружающий мир так, чтобы понять каждую его грань, каждый оттенок, в совокупности которых только и возможна художественная целостность. Он прямо утверждает это в литературных строках, обращенных к коллеге по литературному цеху З. Гиппиус:

Хочу, чтоб всюду плавала
Везде моя ладья,
И Господа, и Дьявола
Хочу восславить я... [7]

Говоря о Брюсове, нельзя также не утвердить целостность его цветовой картины мира. Самый частотный цвет в цикле «Семь цветов радуги» – белый. Учитывая концепцию Ньютона, совокупность всех цветов радуги образует целостный цвет – белый. ЦС белого, как правило и в народной традиции, и в христианской, несущий положительную коннотацию, здесь выступает в качестве целостного объединяющего начала, кроме того, белый цвет неоднократно выступает в качестве цвета инициации – т.е. перехода в иное состояние. Это иное состояние – сознание лирического героя и как человека, и как автора – творца, познавшего таинство творения – и маркирует здесь белый цвет. Таким образом, мы приходим к гиришмановскому тезису о художественном произведении как органичной ограниченности и восприятию данного цикла «Семь цветов радуги» как единого целостного произведения, имеющего в своем составе такие же органично ограниченные целостные художественные произведения.

Художественная целостность, согласно М. М. Гиришману, – это «полнота бытия»[9]. Целостность человеческого существования эстетически воплощается в красоте, в прекрасном мире и творчески осуществляется в произведении искусства, формирующем художественную культуру как «среду, возвращающую и питающую личность»[9]. Создавая художественный образ, творец пересоздает реально-существующую действительность и объединяет таким образом реальное и вымышленное, сущное и не-сущное. Это творческое пересоздание воспринимается и вторично создается через читателя. Создание и восприятие семантически значимой части произведения, а в данном случае цветового символа, – внутренне взаимосвязанные процессы. И диалог с другим здесь возможен только лишь как диалог с самой собой и наоборот.

Эта диалогичность существует не только в аспекте общения автор-читатель, но и в аспекте связи между писателями. В сборнике «Семь цветов радуги» Брюсов в качестве эпиграфа к третьему циклу стихов (красному) взял строки из известной оды Державина «Бог»:

Но что мной зрямая вселенна
И что перед Тобою я! [9]

Философские размышления о смысле бытия, о величии и ничтожестве человека, о всемогуществе его разума и одновременной невозможности познания – вышеперечисленные причины дают основание говорить о несомненном влиянии державинской поэзии на творчество Брюсова (а при более глубоком рассмотрении мы сможем заметить в его творчестве следы воздействия По, Малларме, Батюшкова, Жуковского и других поэтов, которых Брюсов переводил, изучал, редактировал). «Гражданский пафос, героика, философичность, а также жанрово-стилистическое многообразие – все эти характерные особенности державинской лирики оказали самое благотворное воздействие на поэзию Брюсова», – утверждает А. Е. Мирган[10].

Таким образом, анализируя цветовые символы, следует учитывать также и взаимосвязь с исторической традицией.

Итак, осуществив анализ ЦС в творчестве Брюсова на материале цикла «Семь цветов радуги», мы пришли к следующим выводам.

Интерес к проблеме цвета возник в глубокой древности и существует до сих пор. Природа цветового символа достаточно сложна и требует внимательного рассмотрения.

Цветовой символ обладает всеми свойствами символа – знака и одновременно служит выражением древних образов, существующих в сознании человека.

ЦС существует только в контексте художественного произведения и вне его существовать не может. Художественное произведение рассматриваем как целостный неделимый особый мир с собственными законами существования. Цветовой символ обладает своими признаками и наделен функциональностью, в особых случаях – псевдофункциональностью. Также поэтика цветového символа Брюсова калейдоскопична и целостна, а потому особенно важна для изучения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Ермакова О. Б. Концептуализация цвета в русском языке // Текст. : дис. канд. филол. наук : 10.02.01 / О. Б. Ермакова. – М., 2007. — 345 с.
2. Автайкина Н. П. Культурологические воззрения на цвет в античности, Византии и Древней Руси // Архитектура, градостроительство, дизайн, изобразительное искусство: вопросы теории и истории / Вестник АлтГТУ им. И. И. Ползунова, №1. – 2006.
3. Тарулова Г. История костюма в средневековый период – [Электронный ресурс] / Г. Тарулова. – Режим доступа: http://www.psyfactor.info/bibliotek_Buks/Culture/Rom/03.php
4. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – 2-е изд., испр. — М.: Искусство, 1995. — 320с.
5. Рогулина Е. Э. Национально-культурная семантика цвета в испанской фразеологии (на материале пиренейского национального варианта испанского языка): Автореферат дис. канд. филол. наук: спец. «Романские языки» / Е. Э. Рогулина. – М, 2006. – 19 с.
6. Шеховцева Е. А. Формирование символической семантики цветообозначений: культурологический аспект / Е. А. Шеховцева : Дис канд. филол. наук, спец «Общее языкознание». – Донецк, 2003. – 247 с.
7. Брюсов В. Я. Стихи / В. Я. Брюсов. – вступ. ст. М. Л. Гаспарова – М.: Прогресс, 1977. – 184 с.
8. Брюсов В. Я. Семь цветов радуги / В. Я. Брюсов. – М.: Искусство, 1998
9. Введение в эстетику. Сост. М. М. Гиршман, В. Я. Квашина/ Гиршман М. М., Квашина В. Я. – Донецк, 1999. – 64 с.
10. Миргян А. Е. Брюсов и русские поэты XVIII века // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры / А. Е. Миргян. – М.; Л., Наука, 1966. – с. 386-392.