

К ВОПРОСУ О ЦВЕТЕ В ПОЭТИКЕ В. Я. БРЮСОВА

А. В. ГЕВОРКЯН

Анализ цветовых значений в художественном тексте, цветовых соотношений в нем занимает важное место в исследовании поэтического творчества. Цветовые эпитеты, сообщая стихотворению определенный настрой и тональность, создают средствами живописной светотени оригинальные словесные картины, помогающие глубже раскрыть поэтическую индивидуальность и оригинальность. Особое смыслообразующее значение цвет приобретает в творчестве символистов, где он выступает как знак субъективных переживаний явлений действительности, а цветовое видение становится одной из определяющих сторон мироощущения представителей этого направления.

Цвет в поэзии Брюсова имеет самостоятельное значение, особенно в период от «CHEFS DE'OEUVRE» до «Семи цветов радуги». Исследование этой темы позволяет выявить новые грани как при анализе поэтических сборников, так и отдельных циклов и произведений, а также по-новому подойти к изучению ряда уже освещенных вопросов брюсовского творчества.

Определяя предмет исследования в целом, нужно прежде всего разграничить и определить три взаимосвязанных уровня этой проблемы. Первый — это «собственно» цветовой, цветовые эпитеты и символы в отдельных стихотворениях, их контекстуальное значение в этих произведениях. Второй — цвет в поэтической системе Брюсова, характеристика цветовых определений, их градация и разновидности, роль и значение цвета в отдельных циклах и сборниках. Третий уровень — цвет как отражение поэтического мировидения, его эволюция в творчестве Брюсова, значение в разные периоды, типологические отличия в поэтике цвета русских символистов. Отдельную тему может составить также изучение цвета в прозе Брюсова.

Анализируя поэзию Брюсова, можно заметить, что цвет в ней наполнен содержанием и несет в себе различное смысловое значение. Так, в его юношеских стихах, собранных впоследствии в сборник «JUVENILIA», значительное место занимает наиболее простая форма цветового смыслового наполнения — цветовые односложные эпитеты, которые пока еще во многом традиционны для поэзии вообще, особенно романтической: розовые краски, золотистые фен, голубая тишина, серебряная пыль и т. д. Этот ряд продолжается и в других сборниках: зори золотые, лучи золотые, голубой свет, небо черное, серое море, изумрудный венец, ночь белая и т. д. Рядом с ними в этих сборниках появляются также и оригинальные поэтические формулы: огни лимонно-апельсиновые, фиолетовые руки, лазоревая луна, сон лиловый и др. Характерной особенностью данного вида является то, что цвет здесь не несет в себе контекстуальной смысловой нагрузки, нейтрален в своем выражении и выполняет только лишь определительные функции.

Вторым видом, более сложной формой брюсовского цветового мировидения выступают стихотворные строчки и строфы, направленно вызывающие определенные чувства и создающие «живописное» настроение, мгновенный всплеск мерцающих, неосязаемых чувств, выливающих в импрессионистические картины —

**В узкие окна заката
Красного золота бросил*.**

(«Гребцы триремы», сб. «STEPHANOS»)

Сила воздействия этих словесных живописных картин заключается в контрастном противопоставлении, иногда довольно резком и в то же время составляющем логическое взаимосвязанное единство, смысловую целостность —

**И за кормой пурпурная зоря
Дрожала в синеве цветком желтофиоли.**

(Анатолий, сб. «CHEFS DE'OEUVRE»)

Одной из особенностей этого вида является также употребление двоящихся прилагательных, одно из которых содержит понятие цвета: странно-алые краски стыдливой зари, черно-безжизненный сад, солнца уголь кругло-красный, свет зелено-алый и др. Хотя обе части здесь обладают самостоятельным значением признака, они в то же время довольно тесно взаимосвязаны. Такое взаимосвязанное целое создает определенный образ, обладающий множеством дробящихся значений, которые способны разворачиваться и придавать основному дополнительные субъективные смысловые значения. Смысловая целостность еще больше усиливает в тексте создаваемое впечатление, обогащает вызванное настроение и тональность стиха более тонкими нюансами, придавая чувственность и осязаемость выраженной идее. Интересно в этом плане замечание Ю. Тынянова, который в своей статье «Валерий Брюсов» писал: «Он пользуется и оттенками, как красками. Брюсовские «оттенки» там, где он их употребляет, принципиальны, намеренны, и этой намеренностью сказываются; они также обнажены, как краски. Они в первую очередь живописны, а не музыкальны»¹.

Данный вид брюсовского цветового видения в представленных формах занимает главенствующее место в сборнике «CHEFS DE'OEUVRE» и ярко проявляется в последующих, от «ME EUM ESSE» до «Все напевы». Именно в этот период поэт определяет символизм как направление, а свой творческий метод как «поэзию намеков», направленно вызывающих определенное настроение. Развитие и трансформация этих идей органически выливается в дальнейшем в новую формулу «ключей тайн». Цвет и свет становятся знаками просветов, мгновений «экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину»². Важную роль при этом играло само слово, в отдельности и в сочетании, особенно производимое им впечатление, его внутреннее значение. Идеи эти прослеживаются в его статьях, в частности, в его работе «Карл V Диалог о реализме в искусстве», где Брюсов отмечал: «Символистическая поэзия, а вместе с тем импрессионистическая и декадентская,— это такая, в которой сливаются два содержания, сливаются органически, не насильственно: внешнее и внутреннее. За красотой внешних картин и образов, даваемых поэтом, таится более глубокий смысл, смысл философский, метафизический»³. Отсюда и тесная взаимосвязь и взаимозависимость на контекстуальном уровне между цветом и идеей, тональностью стихотворения. Ярким и характерным выражением этого может служить стихотворение «У гробн дня» (сб. «STEPHANOS»). Слово ГРОБ в данном контексте

* Здесь и далее в статье брюсовские тексты цитируются по изданию: Валерий Брюсов. Собрание сочинений в семи томах. М., 1973—1975 гг. с указанием номера тома и страницы. Все разрядки в работе даны нами (А. Г.).

¹ Ю. Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка. М., 1965, с. 271.

² В. Я. Брюсов. Собр. соч. в 7-и томах. Т. 6. М., 1973—1975 гг., с. 92.

³ Там же, с. 122.

не содержит в себе мистического, ритуального значения, а является символом-знаком реального времени суток — вечера, что соотносится также и с названием цикла — «Вечеровые песни». В то же время такое его поэтическое осмысление наполняет произведение новым содержанием, придает ему определенную философскую глубину. Время суток здесь приобретает также дополнительное значение перехода в другое физическое и душевное состояние, содержащее в себе момент достижения новой, абсолютной истины, которая познается во время высшего покоя и сосредоточения⁴ оно ассоциативно получает также значение угасания, успокоения —

Смолкните в сердце восторги и злора!

Тайна и мир осените меня!

Раскрытию этой идеи подчинен композиционный цветовой переход от светлого в начале стихотворения к темному в конце. «Запад багровый» обесцвечивается, то есть обесцвечивается, превращаясь в белый, который порождает бесплотные, призрачные тени («Белы, как дым из камильниц, туманы»). Эта бестелесность, граничащая с беззащитностью, затем полностью поглощается черным («Скорбные тени опутаны черным»), вбирающим в себя весь мир, его звуки и краски. Черный здесь воспринимается как состояние, когда человек, оставаясь наедине с собой, познает свое истинное «я», не прикрытое ослепляющим, обманчивым, иллюзорным светом «шумно прошедшего яркого дня». Он же есть в то же время и инобытие (=космос), из которого возникает само время и пространство, является мир (такое мировосприятие черного не случайно и характерно для Брюсова, что доказывает анализ и других его произведений).

Этот тип брюсовского цветового мировидения в определенных своих проявлениях тесно переплетается и перетекает в третий, где цвет уже непосредственно выступает как субъективный символ объективной реальности, ее предметов и явлений, а также в символической форме передает настроения и чувствования человека.

Наиболее простой вид указанного типа, выражаемый в форме прямой символизации мира, времени и человека, выявляется при анализе стихотворений «К металлам» и «Фонарики» из цикла «Современность» сборника «STEPHANOS». К. Чуковский в статье, посвященной поэзии Брюсова, цитируя эти произведения, отмечал, что в первом лишь перечисляются «свойства золота, серебра, бронзы, стали», а во втором «последовательно (и даже аккуратно) перечисляются свойства различных эпох»⁴. Между тем, взятые в контексте исследуемой темы, они выходят далеко за эти узко очерченные рамки и являются яркими примерами цветовой символизации чувств и настроений человека и самой человеческой истории. Так, в стихотворении «К металлам» золото — «символ сладострастной мощи», серебро — «сладостных гармоний», бронза — красота мерцающего в огненных отсветах женского тела, тайна ее отражений, а кишжал — символ мщеня. Во втором произведении каждый фонарик — символ века («Столетия — фонарики! О, сколько вас во тьме!// На прочной нити времени, протянутой в уме!»). Каждый из них имеет свой цвет и блеск, соответствующий деяниям, духу времени, выделяющий сущность, то характерное, что было присуще данному отрезку человеческой истории. Так, кровавая история ассирийских завоевателей характеризуется через багряный цвет, являющийся одновременно и символом царской власти. Золотой век греческой истории, время высочайшего расцвета ее художественной культуры, Рим, эллинская культура рассекают белым лучезарным светом толщу веков, озаряя все вокруг. Брюсовская символизация охватывает всю человеческую историю в ее значительных примерах истории культуры и наполнена ожиданием будущего.

⁴ К. Ш. Чуковский. Валерий Брюсов. Собр. соч. в 6-и томах. Т. 6, М., 1900, с. 20.

Более сложный характер получает символизация в других стихотворениях: «Осенний день», «Первый снег», «Весна», «Эту ночь я дышал тишиной...», «В час, когда гений вечерней прохлады...», «Охотник», «Кинжал» и др. Анализируя роль природы в брюсовском творчестве и приводя в качестве примера стихотворение «Весна», Д. Максимов отмечал: «Образы природы рисуются Брюсовым преимущественно импрессионистически, в традициях Фета:

Белая роза дышала на тонком стебле,
Девушка вензель чертила на зимнем стекле»⁵.

Однако контекстуальное содержание этого стихотворения значительно шире по смыслу и не сводимо к простому импрессионистическому, метафорическому изображению природы (на это указывает уже заглавие цикла—«Видения»). Его композиционное построение сближается также и с тютчевской традицией, где человек со своими настроениями находится в чувственной связи с природой. Данное со- или противопоставление разрешается в синтезе в заключительной части стихотворения, где природа, сливаясь с человеком, является символом его чувственного состояния. То же и в брюсовском произведении, где основная оппозиция стихотворения природа—человек (роза—девушка) реализуется в первых двустопных, служащих своеобразной экспозицией основной темы: символизации человеческих переживаний. В третьем, центральном стихе личностное, человеческое выдвигается вперед. Взаимопереход и смена природа—человек—природа заключается в двойное кольцо анафор: Белая роза дышала—Белая роза увяла и Голуби реяли—Голуби мелькнули и—кинулись прочь (оппозиция природа—мечта), внутри которого и совершается движение от предметного, чувственно ощущаемого, зримого мира к ирреальной вешности. Размывание это происходит в четвертом двустопии, а белая роза заключительного, пятого двустопия это уже не реальная роза, а символ несбывшейся, призрачной, чистой мечты, желаний и грез. Одновременно это и сама девушка, поникшая после зимнего пробуждения от бесплодного, несвершившегося, долгого ожидания. Само кольцевое построение тоже как бы реализует основное содержание: девушка остается в кругу, в плену реального мира, из которого вырвалась, кинулась прочь мечта. Это увядание разворачивается и во времени, когда утреннее ожидание перетекает в вечерний сон, размывающий реальные предметы. Здесь также реализуется противопоставление белого—голуби как мечта, реющие сквозь призрачный снег (слова, семантически содержащие в себе идею белого) и поглощающего эти грезы темного, черного вечера («Вечер настал и земное утешилось сном»). Утром следующего дня, когда исчезают голуби—мечты, белая роза уже превращается в символ угасшей, нерасцветшей любви.

В другом, более раннем стихотворении «Вечером перед церковью» (сб. «JUVENILIA») черный крест, «символ любви человека», земная, вешная ее ипостась противопоставляется сонму звезд, олицетворяющих небесное, светлое, чистое, дух человека, его идеальное. Предметное противопоставление (крест—сонм звезд) получает свое цветовое оформление, причем цвет привносит в него дополнительные смысловые значения, углубляющие и раскрывающие основное. Черный (темный) противостоит не только звездам, несущим идею света, содержащим в себе и цветовое значение (например, золотые или серебряные звезды), но и голубому небосклону. Именно это сочетание и выражает здесь в своей совокупности неземное, недостижимое, ирреальное. Таким образом, внесение этих значений в основную оппозицию бытие—небытие расширяет его смысловые границы, выводя за очерченные пределы реальной предметности и создавая тем самым возможность ее символизации. Разрешение оппозиции «земное—неземное», «реальное—

⁵ Д. Максимов. Поэзия Брюсова. Л., 1940, с. 66.

ирреально», «темное—светлое», преодоление тленности бытия дается в третьей строфе стихотворения, когда «уступает земное// Звездам небесной любви». Постигается высшая истина бытия, вечности, нетленности божественной любви перед лицом ее земного воплощения. Интересно замечание В. Жирмунского, одного из немногих, определивших философию цвета у Брюсова, правда несколько ограничивая ее. Он писал: «Между светом и тьмой в их контрастном напряжении Брюсов не знает переходов, оттенков и ступеней. Он беден красками: белый и черный—любимые красочные обозначения; при этом часто они имеют эмблематический смысл, как в сочетаниях «белый саван», «белые лилии», «белые плечи». Другие красочные обозначения встречаются очень редко, эстетически недифференцированы и всегда эмблематически заменяют собой некоторое настроение или идею, привычно связанную с этим цветом»⁶.

В приведенных выше примерах цветовая символизация носит локальный характер и замкнута непосредственно в пределах каждого конкретного стихотворения.

Более сложный характер носит символика цвета в пределах одного сборника. Здесь уже для выявления цветовых значений отдельных стихотворений, их цветового подтекста следует учитывать цикловый принцип организации художественного текста, иерархию смысловых уровней внутри сборника. Такое построение поэтических сборников, хотя и опосредованно, но оказывает существенное влияние на внетекстовые значения, в частности, на цветовую символизацию отдельного поэтического текста, которая в данном случае выносится за пределы каждого конкретного стихотворения, не содержится в нем текстуально и выявляется лишь при соотнесении его как с основной идеей сборника, так и с его частями-циклами. В этом отношении интересно замечание А. Э. Зелинского, который, исследуя смысловое единство цикла «В стенах» из сборника «TERTIA VIGILIA», отмечает: «Рассмотрение каждого стихотворения в контексте цикла иногда вносит коррективы в те выводы, которые делаются при их изолированном анализе»⁷. Сказанное в полной мере относится и к другим циклам этого сборника, в частности, к циклам «Любимцы веков», «У моря» и «Еще сказка». Так, например, анализируя цикл «Любимцы веков», М. Л. Мирза-Авакян писала: «...герои из цикла «Любимцы веков», как и воинствующие индивидуалисты Бальмонта,—«гордые хищники», носители одной черты—воли»⁸ (вряд ли эту характеристику можно отнести к Данте, Астрологу, Марии Стюарт и некоторым другим героям цикла). Эта точка зрения является доминирующей для большинства исследователей данного цикла. Но изучая его в едином контексте, в пространстве всего сборника «TERTIA VIGILIA», можно выявить и другую тему, являющуюся стержневой для этого цикла,— тему судьбы, времени и человека в их цветовой символизации.

Как известно, сборник «TERTIA VIGILIA» неоднократно претерпевал различные изменения. История создания его достаточно подробно освещена в статье В. С. Дронова «Книга Брюсова «Третья стража»», где в заключении, касаясь третьего издания сборника, исследователь пишет: «Брюсов счел нужным сделать некоторые перестановки и внутри отдельных циклов, переносы из цикла в цикл, придать в примечаниях к тому разночтения и варианты, дающие некоторое представление о творческой лаборатории поэта, но все это уже не меняло существа книги. Она приобрела свой окончательный

⁶ В. М. Жирмунский. В. Брюсов и наследие Пушкина. Пгд. 1922, с. 20.

⁷ А. Э. Зелинский. Цикл В. Я. Брюсова «В стенах». В кн.: В. Брюсов. Исследования и материалы. Ставрополь, 1986, с. 62.

⁸ М. Л. Мирза-Авакян. Брюсов—художник. В сб.: Брюсовские чтения 1962 г. Ереван, 1963, с. 69.

вид»⁹. А между тем, именно эта редакция претерпела наиболее существенные текстуальные и внетекстовые перемены. Так, например, стихотворение «О, да! Я — темный мотылек», впервые введенное в цикл «Еще сказка», композиционно находится в оппозиции к другому произведению этого же цикла «Я мотылек ночной. Послушно» и, развивая ее тему, уравнивает свето-теневые соотношения внутри цикла, придавая смысловую целостность и завершенность основной ее теме света-любви. И не случайно в предисловии ко второму тому своего собрания сочинений, который собственно и представлял собой третье издание книги, Брюсов писал: «Таким образом, лишь в этом, третьем издании «TERTIA VIGILIA» появляется, наконец, в своем полном объеме, — так, как она была задумана и осуществлена»¹⁰. Произведенные изменения, особенно контекстуальные, связаны и с темой цветовой символизации человека во времени и пространстве. Это обусловлено прежде всего появлением в сборнике поэмы «Краски», которая, хотя и была включена в состав сборника позднее других поэм, стоит первой в цикле «Лирические поэмы», что если учесть цикловый принцип и доминирующую в поэтике Брюсова текстовую смысловую иерархию, указывает на важность и значимость этой темы для поэта. Именно с этого сборника в поэтике Брюсова наиболее ярко и полно начинает проявляться его цветовое мировидение, которое, получая определенную градацию и структурируясь от темного к светлому, складывается в систему, где каждый цвет раскрывает свои смысловые значения в конкретных текстах, а весь спектр является целостной моделью мира в его цветовых ощущениях. Поэма «Краски» составляет логическое и тематическое единство с первым, программным для всего сборника, циклом «Возвращение», создавая тем самым определенное контекстуальное поле, объемлющее «TERTIA VIGILIA». В частности, тема возвращения в третьем стихотворении цикла — «Ребенком я, не зная страху», расширяясь до осмысления человеческой судьбы и предназначенья, приобретает уже мировоззренческое, философское значение и соотносится с этой же темой в поэме «Краски» (мотив этот сюжетно реализуется в диалоге поэта со своим двойником — «Вот я пришел к нему, вот я пришел к себе» — который вызывает в его памяти образы прошлого). Время и мир здесь символизируются через цвет, детские краски, несущие в себе идею памяти и являющиеся символами воспоминаниями прошлых впечатлений и переживаний. Краски эти возникают из небытия, в вечерний час и, разбудив в поэте уснувшее прошлое, вновь безмолвно исчезают в ночной мгле. Этот лейтмотив более конкретизирован в стихотворении «Ребенком я, не зная страху», в котором нити-пряжи судьбы также появляются из ночной мглы, черного пространства космоса, основы мироздания, из которого возникает, разворачивается и исчезает во времени и пространстве само бытие, чувственный мир. Человеческое существование, умозрение чувственного мира получают свою субъективную цветовую окраску

То нить казалась белой, чистой;
То вдруг под медленной луной,
Блестала тканью серебристой;
Потом слилась со мглой ночной.

Таким образом, брюсовское двухполюсное, черно-белое мировидение, пунктирно прослеживаемое в «CHEFS DE'OEUVRE», значительно расширяется и, структурируясь, получает свои оттеночные значения: белый — серебряный, черный же, оставаясь основой мироздания, в то

⁹ В. С. Дронов. Книга Брюсова «Третья стража». В сб.: Брюсовские чтения 1973 г., Ереван, 1976, с. 86.

¹⁰ В. Я. Брюсов. Полное собрание сочинений и переводов. Т. 2, Tertia vigilia. Стихи, 1898—1901. СПб., 1944, с. VI.

же время развертывается в красный—символ безбрежной темной силы страсти. Эти значения и сама символизация получают свое конкретное текстовое и контекстуальное наполнение в циклах «Любимцы веков», «У моря» и «Еще сказка». Так, например, судьба каждого героя цикла «Любимцы веков» получает свое знаковое обозначение, цветовую символизацию, раскрывающую его сущностное значение. Первые две нити парок (белая—символ вневременности, философской мудрости и холодной рассудительности, спокойствия и умиротворенности; мерцание серебра—отблеск теней великих, символ духовного просветления, символ сна и мечты) можно соотнести со стихотворениями «Старый викинг», «Данте в Венеции», «Флоренция Декамерона». Черный, белый и серебряный господствуют и в цикле «У моря», следующим за «Любимцами веков». На это указывает, прежде всего, количественный подсчет цветовых обозначений в нем. В двадцати одном стихотворении, составляющем весь цикл, всего по одному разу встречается серый (море серое), голубой (нежно-голубой простор), зеленый (зеленые склоны) и два раза синий (сине море, дали синие), которые по смыслу нейтральны и выполняют лишь функции эпитетов. В то же время черный, белый, серебряный и красный или же понятия, несущие в себе эти цветовые значения и характеристики (ср. «месяца свет электрический»; море, как литое зеркало; полоса огней, ответных солнцу) встречаются в четырнадцати стихотворениях и передают поэтическое, импрессионистическое мироощущение действительности (нпр., стихотворение «Кипит встревоженное море...»).

Белый и серебряный разливают в природе безмерное спокойствие и тишину. Это наиболее часто встречающиеся определения ее состояния («тихо грохочут камни», «стихает море», «журчанье тихое фонтана», «манит тихим зовом», «море—в бессильном покое» и т. д.). Но эта безмятежность сна-грезы взрывается тогда, когда мир объят тьмой, которая поглощает, вбирает в себя свет. Противоположение темного и светлого вносит в природу чувство вечного возвращения, где рождение и смерть всего лишь мимолетные состояния вечного круговорота жизни. И море уже не просто явление природы, оно становится огромным космосом, который таит в своих темных глубинах нераскрытые истины (ср. стихотворения «Лежу на камне, солнцем разогретом»..., «Месяца свет электрический...», «Кипит встревоженное море...»). Именно это и есть основная тема цикла, которая разворачивается уже в первом стихотворении

Только что в дали сверкающей
Видел волны зароженье,
Миг—и с волной отбегающей
Тихо грохочут камни.

Составной частью, третьим элементом брюсовского поэтического мироздания является красный. В спектре «TERTIA VIGILIA» это самый плотный, насыщенный цвет, явленный в своем наиболее сильном оттеночном значении—багровом

Я, наконец, на третьей страже,
Восток означился горя
И обагрива нити пряжи
Кровавым отблеском заря!

Свои смысловые значения эта программная тема реализует в текстовых значениях и понятиях, образах циклов «Любимцы веков» и «Еще сказка». Так, строка «Восток означился горя» в сочетании с багровым цветом, знаком царственной власти восточных правителей, указывает здесь на нечто большее, чем просто конкретное время суток или географическую часть света, и соотносится прежде всего с восточными персонажами цикла «Любимцы веков»—Ассаргадон, Баязет, а также

с рядом других сильных личностей, властителей-индивидуалистов, например, Александр Великий, символизируя в этих образах высокие трагические порывы и страсти, напряженне духа, силу, войну и кровь. Эти же значения и цвет как поэтическая постоянная Брюсовского мироощущения и мировидения раскрываются и в стихотворении «Фонарики»

**Вот пламенники красные — подряд по десяти.
Ассирия! Ассирия! мне мимо не пройти!
Хочу полюбоваться я на твой багряный свет:
Цветы в крови, трава в крови, и небо красный след.**

Основное же место в иерархии смысловых уровней красного, как в «TERTIA VIGILIA», так и во всем Брюсовском творчестве занимает значение любви как огня в его свето-теневых значениях. Понятия данной темы, являясь смысловой доминантой этого цвета, раскрываются на протяжении всего дореволюционного творчества поэта — от юношеских стихов до «Семи цветов радуги». В сборнике «TERTIA VIGILIA» огонь — это первоэлемент реального мира, порождение и земное воплощение космического черного, его земная плоть. Эта двойственная взаимопроницающая, взаимопронизывающая черно-красная природа любви-огня (здесь сразу же следует отметить, что второе понятие привносит в основное дополнительное, но качественно характеризующее понятие стихийности) господствует во всем пространстве обоих циклов, определяя их темы и качества вешного мира. С одной стороны — это миг любви, как «огневая полоса»; любовь, как солнце, как «влияние жгучего огня»; башня любви, где «ламп кровавый след затеплен навсегда». И даже хранящий след женщины, багряный лист, взятый в данном контексте, — это не только и не столько реальный осенний лист, он содержит в себе дополнительное значение символа угасшей, отцветшей, но яркой и страстной любви (стихотворение «Роскошен лес в огне осеннем...», цикл «Еще сказка»). Красный как символ сильных чувств, всепоглощающей любви, переходящей в сладострастную и иступленную страсть опосредованно присутствует и в образах «любимцев веков» — Клеопатра, Мария Стюарт и другие

**Всех красивей я из ламий!
Грудь — бела, а губы — кровь
Я вопьюсь в тебя губами,
Перелью в тебя любовь.**

Параллелизм кровь — любовь указывает на равенство и взаимосвязь этих двух понятий для поэта. Традиционная рифма получает здесь новое смысловое наполнение и значение, ибо Брюсовское мироощущение любви далеко от бестелесного, духовного, светлого, романтического чувства, а является испепеляющей страстью торжествующей плоти. Его Дон Жуан, ищущий святых глубин и новых миров, восклицает:

Да! я гублю! пью жизни, как вампир!

Это сравнение так же, как и другие, например — «Ты — женщина, ты — ведьмовский напиток», указывает на родовое понятие другой, темной стороны Брюсовского поэтического мироощущения — на ночь — и символизацию любви через черный цвет. Именно ночь и черный космос, из недр которого разворачивается красный, определяют второй качественный ряд как данной темы, так и анализируемых циклов в целом: ночной, темный мотылек; «ночное солнце — страсть»; любовь, приходящая черной тучей. Ночь вместе с космосом и огнем, являющимися основными понятиями античной философии и космогонии, диктует и выбор образов, в которых эти понятия сливаются воедино. Они взяты как из древнегреческой мифологии (Ламия, Цирцея), так и из реальной истории (Клеопатра), и олицетворяют собой темную стихию

любви-страсти. Эти же образы привносят в основные смысловые значения черного и красного еще одно понятие — понятие смерти.

Наиболее ярко взаимопроникновенность красного и черного, их основных смысловых значений достигается в стихотворениях «Я мотылек ночной. Послушно...» и «О да! я темный мотылек...», составляющих логическое единство и цельность. В первом из них мотылек, символизирующий лирического героя, находится в плену всежигающей и губительной любви-страсти, любви-огня

Хочу упиться смертью знойной,
Изведать сладости огня.
Еще один полет нестройный —
И пламя обовьет меня.

Но лирический герой Брюсова не только готов погибнуть в сладострастной любовной борьбе, но и, как Дон Жуан и другие герои циклов «Любимцы веков» и «Еще сказка», сам таит в себе губительный огонь. Происходит трансформация образа, черное порождает красное

О да! я — темный мотылек,
Но я и светлая свеча.

(ср. «Ты — женщина, ты — ведьмовский напиток», где ведьмовский напиток есть знак черного, и следующую за ним строку — «Он жжет огнем, едва в уста проник» — знак красного). Таким образом, тема достигает своей завершенности.

Символизация черного и красного, намеченная в «TERTIA VIGILIA» получает свое развитие и в цикле «Из ада изведенные» (ад = черно-красная стихия любви-огня, таящая в себе смерть, — программа цикла) сборника «STEPHANOS»

Вновь тот же кубок с влагой черной,
Вновь кубок с влагой огневой!
Любовь, противник необорный,
Я узнаю твой кубок черный
И меч взнесенный надо мной.

И не случайно, что стихотворению «Кубок», откуда взяты эти строки, предпослана цитата из стихотворения цикла «Еще сказка» сборника «TERTIA VIGILIA».

Цветовая символизация внутреннего «я» человека, времени, восприятие мира в красках — темы, намеченные в программных произведениях «Ребенком я, не зная страху...», «Краски» и реализованные в циклах «Любимцы веков», «У моря», «Еще сказка» — складываются в устойчивую и емкую поэтическую формулу

Я видел только свет, святой калейдоскоп,
Лишь краски и цвета сняли из тумана..
Была или будет жизнь? и колыбель? и гроб?
И начинал мираж вращаться вокруг, сменяя
Все краски радуги, все отблески огней
И краски были мир.

В выделенных строках радуга и мир выступают как равнозначные и взаимоопределяющие друг друга понятия (краски радуги — краски были мир). Вместе с тем радуга является центральным смыслообразующим понятием, определяющим брюсовское мироощущение периода 1909—1916 гг. Оно семантически объемлет собой эту поэтическую формулу и позволяет одновременно раскрыть целостность и раздробленность, единство и многообразие реальной действительности. Данная тема получает свое развитие в стихотворениях «Южный Крест», «И снова я, простерши руки...», «На заре» сборника «Зеркало теней». Особенно ярко она проявляется в цикле «На груди земной» того же

сборника, где жизнь (= мир как краски, как радуга) понимается не только как радость бытия, но и вмещает в себя и страдания в качестве равноценной стороны человеческого существования. Тема эта становится программной основой следующего сборника поэта — «Семь цветов радуги» — и требует своего отдельного исследования, которое выходит за пределы объема данной статьи. Здесь же укажем только, что каждый цвет-цикл символизирует разные стороны действительности и внутреннего мира самого поэта. Сборник «Семь цветов радуги» явился последним цветовым всплеском в творчестве Брюсова, после которого цвет перестает занимать сколь-нибудь заметное место в его поэтической системе. Примечательно, что в стихотворении «Парки в Москве», повторяющей тему «Ребенком я, не зная страху...» из «TERTIA VIGILIA», поэт уже не дает цветовой характеристики новой нити, новой действительности:

**И на площади, мне сказывали,—
Там, где Кремль стоял как цель,
Нить разрезав, цепко связывали
К пряже — свежую кудель...**

Красный цвет, являясь основным в поэтике Брюсова, также теряет свои значения и становится отчасти трафаретным для своего времени (красные знамена, Красный Кремль, красный поход, алый всадник / = революция / и т. д.). Функции цвета таким образом вновь сводятся к простой метафоричности. Все эти изменения обусловлены тем, что брюсовская поэзия становится к этому времени менее самостоятельной, схематичной, искусственной и экспериментаторской.

Ա. Վ. ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ — Գույնի պոետիկայի խնդիրները Վ. Բրյուսովի քննադատությունում. — Վ. Յա. Բրյուսովի պոեզիան ռուս սիմվոլիզմի գունային համակարգում իր հատուկ տեղն է զբաղեցնում: Նրա պոետիկայում գույնը ունի տարբեր իմաստային բովանդակություն: Առաջինը գունային մակդիրներն են, որոնք ունեն շեղոք բնույթ և շեն կրում են թատերաստային բազմիմաստություն՝ կատարելով միայն որոշիչ դեր:

Գունային ընկալման ալելի բարդ ձև են կազմում բանաստեղծական այն տողերը կամ քառյակները, որոնք նպատակաուղղված են որոշակի ըզգացմունքներ և տրամադրություն առաջացնելու: Գույնը այստեղ հանդես է գալիս որպես այլաշխարհի կամ մարդկային զգացմունքների թրթռուն նըշաններ՝ կապված իմպրեսիոնիստական աշխարհընկալման և բրյուսովյան «ակնարկների պոեզիայի» («поэзия намеков») տեսական դրույթի հետ: Գույնի և բանաստեղծության գաղափարի միջև առաջանում է անմիջական ենթատերքստային կապ: Բրյուսովի՝ գույնի ընկալման համար դա երրորդ՝ ամենաբարդ ձևի հիմք է: Այն այստեղ արդեն հանդես է գալիս որպես օբյեկտիվ իրականություն, մարդու տրամադրության և զգացմունքների սուբյեկտիվ սիմվոլացում: Այդ սիմվոլացումը բացահայտվում է ինչպես առանձին բանաստեղծություններում, այնպես էլ առանձին շարքերում և ժողովածուներում, որոնք Բրյուսովի կողմից ընկալվում են որպես ամբողջական տեքստ: Այս դեպքում գույնը անուղղակի ազդում է կոնկրետ բանաստեղծության վրա՝ առաջացնելով ենթատեքստային բազմիմաստություն: Այս ձևի սահմաններում բացահայտվում է նաև օբյեկտիվ աշխարհի բրյուսովյան գունային մոդել, որը նրա պոեզիայում եռագույնից («Tertieu vigilia») ընդարձակվում է գեպի ծիածանի յոթ գույնը («Семь цветов радуги»):