

## ЦВЕТОВАЯ СИМВОЛИКА «РАДУГИ» В ПОЭЗИИ В. БРЮСОВА И Е. ЧАРЕНЦА

А. В. ГЕВОРКЯН

Цветовая символизация объективной действительности, художественное познание мира в красках, а еще шире — в его свето-теневых соотношениях является одним из основных принципов символистической поэзии, ее типологически определяющим качеством. В своем творчестве и теоретических работах представители этого направления значительно расширили общекультурную семантику существующих до них цветовых определений (напр., известные сине-лиловые миры А. Блока, вышедшие за рамки простого определения и сложившиеся в многоуровневое понятие, явив собой цельную философскую тему ~ «образ»). Природа символизации во всех этих случаях у символистов не есть оторванная от жизненных реалий умозрительная идея, а основанный на общефилософской концепции познания бытия от тьмы к свету, художественно переработанный личный опыт, мировосприятие поэта, отраженное сквозь призму его субъективных, чувственных ощущений.

У некоторых представителей этого направления, в частности, у В. Брюсова и Е. Чаренца, цветовая безобразная символизация действительности получает свое конкретно-зримое воплощение в понятии «радуга». Это позволяет им дробяще-многогранно и в то же время целостно, одновременно определить не только сущностные начала сложного внутреннего мира человека, но и самой действительности вообще. В творчестве В. Брюсова эта тема нашла свое наиболее полное отражение в сборнике «Семь цветов радуги», а у Чаренца — в «Радуге». Интересно отметить, что в свое время символика цвета в обоих сборниках, ее значению в них была дана почти схожая, достаточно близкая оценка. Так, И. Поступальский, выделяя темы брюсовского сборника, отмечал: «Цветовое деление «Семи цветов радуги» искусственно. Три основные тенденции установили мы в книге: 1) брюсовский «акмеизм», 2) научные стихи, 3) отклик на войну 1941 г.». Л. Арутюнов в своей монографии о Чаренце писал: «Искусственные цветовые построения ее в состоянии передать трагедию»<sup>2</sup>. И если в дальнейшем символика цвета в сборнике армянского поэта получила различное толкование, то вопрос семантики цвета в «Семи цветах радуги» В. Брюсова остается еще открытым. Сравнительный анализ этих двух поэтических сборников помогает, с одной стороны, определить то новое, что внес молодой Чаренц не только в эту общую тему, но и в семантику цвета символизма вообще. В то же время такое исследование позволяет по-новому осветить и осмыслить проблему символика цвета и в зрелом творчестве Валерия Брюсова. Сопоставление книги главы русского символизма со сборником армянского поэта в определенной степени дает ключ к раскрытию значения цвета в «Семи цветах радуги». Единство темы и общий контекст (философия цвета символизма и концепция познания мира в оппозиции свет-тьма), сходство композиционных принципов построения текста позволяет исследовать эти сборники как типологические единицы одного ряда. Вместе с тем, рассматривая в этом ряду еще один сборник на ту же тему — «Радугу» западноармянского поэта Мисака Мецаренца, можно вы-

<sup>1</sup> И. Поступальский, Поэзия Валерия Брюсова в ее идеях и связях с временем. М., 1933 г., с. 67.

<sup>2</sup> Л. Арутюнов, Чаренц. Эволюция творчества. Ереван, 1967 г., с. 64.

явить также различия и в восприятии самого понятия «радуга», а отсюда и разное ее философское осмысление и художественное воплощение.

Для Мисака Мецаренца радуга не есть строгая иерархия несливающихся, не смешивающихся между собой цветов, олицетворяющих ту или иную сторону бытия. Она являет собой прежде всего пестрое и яркое многоцветье, чувственную, живописную игру света и тени. Такое мировосприятие обусловлено как ранними впечатлениями поэта, в детстве наблюдавшего сквозь подаренный отцом хрусталик мир в его переливающихся красках, так и точкой наблюдения, выбранной М. Мецаренцем (известно, что первоначально сборник должен был называться «Սուզ արդիւն տակ», дословно «под золотой подпоркой виноград»). Отсюда и сравнительно малое количество чистых цветов в стихах (нпр., синее наслаждение, синие дали, красная тоска, белоснежные мысли, желтое поле цветов и т. д.). Во всем поэтическом пространстве сборника преимущественно преобладают оттеночные сочетания, среди которых выделяются эпитеты серебряный, золотой и багряный (ծիրանի): серебряные светлы, серебряные лучи сна, серебряные волосы, душа серебрится, золотые нити, золотые языки солнца, золотой цветок солнца, золотой сон, багряное пламя, багряные светлы, лазурные цвета, фиолетовые горы и т. д. Быстротечность и мимолетность отражается и в самих названиях стихотворений (ср. «Искры», «Мерцания», «Приступы», «Секунды»).

Мир как калейдоскоп «цветных» впечатлений, мир как волшебный кристалл (понятие, также содержащее в себе значение оттеночности) — вот одна из основных тем и идей сборника. Не случайно в стихотворении «Քրիստալներ» («Мерцания») именно это понятие определяет основной атрибут мецаренцевской радуги —

Հզգացում մը Քյուրեզի,  
Միտանի երանով,  
Ցալուտ հոգույս մութին քով  
Լույս ակունքը կպնի:

Чувство как кристалл,  
С радужным оттенком,  
Во тьме моей больной души  
Светлые бородады проложит\*.

(перевод подстрочный)

В сборнике выявляется обусловленная оттеночностью, устойчивая форма сравнения мира природы с драгоценными камнями (= радужными кристаллами, отсылающими к детским воспоминаниям поэта): небо, украшенное сапфирами; деревья в изумрудном одиночестве; изумрудное тело пастбищ, изумрудная тишина и т. д. В стихотворении «Շերամի նիւշ» («Сон шелкопряда») это мировосприятие складывается в смысловой параллелизм, внутри которого каждый цвет является знаком-символом, указующим на свою предметную пару в микро-мире: перламутр — шелкопряд (= его тело), изумруд — лист, бриллиант — луна

И перламутр, и изумруды, и бриллианты... вместе.

В едином блеске сливаются в одно шелкопряд, лист и луна.

(перевод подстрочный)

Тема эта, программная для сборника «Радуга» и определяющая его поэтику, наиболее полно выявляется в стихотворении «Քյուրեզի դուրբանք» («Кристалльные чары»). Для мальчика, смотрящего сквозь хрусталик на солнце, мир расцветивается радугой. Очарованный этой живописной картиной, он впадает в грезы от разноцветья оттенков ее. Мир этот соотносится в стихотворении с душой поэта, который, как ребенок, играющий хрусталиком, заморожен и очарован пылающим солнцем любви

Ահ, ինչ դուրբանք, ծրածան ծուլեր ունի ամեն բան...  
Շափուղաններ... կարկեսան... գյուրջու՛ք, շողա՛կ ու թարշիշ...  
Սուլն է լեցուն գույներով ու ծիրերով սպիտիշ.  
Թելան գաշտերն ու լեռներն, ինչպես մարմանք ու ճամբան:

Ах, что за волшебство, все в радужных лучах...

Сапфир, карбункул... изумруд, бриллиант и яхонт...

\* Здесь и далее в работе подстрочный перевод стихотворений в пятируемых армянских источниках на русский выполнен нами (А. Г.). Проведения цитируются по: Միտակ Մեծաբեց, Երկեր, Եր., 1986, 256 էջ, Սիլիշ Զաբեց, Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հ. 1, Եր., 1986, 440 էջ:

Море играет красками и золотыми лучами...  
Как поля и горы, как тишь и дорога.

Тема kaleidoskopичности мира отражается отчасти и в композиционном построении сборника. В частности, здесь следует отметить отсутствие определенной, жестко обусловленной смысловой текстовой иерархии. Стихотворения сборника можно переставлять без ущерба для общего смысла и идей его. В нем нет также ярко выраженного по месту и теме программного стихотворения. Все это более характерно для принципов построения двух других анализируемых сборников.

Совершенно по-иному воспринимают понятие радуга Валерий Брюсов и Егеше Чаренц. Для них каждый цвет, в отличие от мецаренцевской качественности (= радужность), есть одно из сущностных начал определяющих бытие, его основы. Более того, в отличие, например, от безобразных моделей А. Рембо и А. Белого, у которых «цветовой» процесс познания «безличностен», субъектом брюсовского и чаренцевского познания является конкретный человек, автономная личность, последовательно осмысливающая свое «я» и мир. Лирический герой здесь равен самому поэту. Этой определенностью и обусловлено обозначение, сформление самого предмета познания (= сама жизнь или внутренний мир человека) в конкретно-зримое понятие — радуга.

В анализируемых сборниках название цвета, выносимого в заглавие каждого цикла, указывает на основную смыслообразующую роль цвета, цветовой символики в раскрытии текстовых значений и образов. Совокупность цветовых значений можно раскрыть при полном анализе текста. В сборниках выявляется определенная двухуровневая семантика цвета, определенная взаимосвязанная и взаимопределяющая иерархия смыслов:

1. цвет как эпитет, как одна из основных, определяющих характеристик лирических героев, их внутреннего мира и предметного мира, окружающего их;
2. цвет как более общее и иррациональное, пространственно моделирующее понятие.

В поэзии В. Брюсова это мироощущение выявляется уже в стихотворении «Париж» (сб. «Urgi et orbi»), где наблюдение за переливанием красок витражей собора складывается в формулу: «Все краски радуги. И краски были мир». Тема эта, преломляясь в других сборниках (ср. цикл «На пруду земной» из сборника «Зеркало теней» или отдельные стихотворения: «И снова я, простирая руки...», «Южный Крест», «На заре» из того же сборника) становится в дальнейшем программной основой сборника «Семь цветов радуги». Семь цветов радуги здесь — это художественная символизация взаимоотношений человека с действительностью, цветовое мировосприятие разных ее сторон, мироощущение зрелого человека, достигшего определенного жизненного рубежа. На это, например, указывает расположение цветов в спектре — от жизненно-яркого, самоутверждающегося оранжевого до темного, угасающего фиолетового. В предисловии к сборнику В. Брюсов писал: «все семь цветов радуги одинаково прекрасны, прекрасны и все земные переживания, не только счастье, но и печаль, не только восторг, но и боль. Останемся и будем верными любовниками Земли, ее красоты, ее неисчерпаемой жизненности, всего, что нам может дать земная жизнь — в любви, в познании, в мечте»<sup>3</sup>. Таким образом, уже здесь поэт по существу указывает на роль и значение цвета в раскрытии основной темы и идеи сборника. Каждое цветовое обозначение тем самым не является искусственным, как утверждает И. Поступальский, а выступает как символ той или иной стороны бытия, значение которого раскрывается в пределах каждого конкретного текста того или иного макроцикла, получая свое смысловое наполнение в реалистических стихотворениях. В своей совокупности же цвета эти есть мировая гармония бытия, равно утверждающая цепность его светлых и темных сторон.

Первый, наиболее произвольный и субъективный цвет брюсовской радуги, не связанный с определенной общекультурной традицией — оранжевый — символизирует самого лирического героя, его внутренний мир. Личное местоимение «я» присутствует в заглавии всех трех циклов этого макроцикла и составляет способ-

<sup>3</sup> В. Я. Брюсов. Собр. соч. в 7-и томах. Т. 2, М., 1973, с. 417.

разное триединство. Оно выявляет уровни самосознания героя: «я» как субъект, как отдельная, осознающая, самоосознающая личность (цикл «Я сам»); «я» как объект, часть целого, единица рода человеческого (цикл «Сын земли» — «Я сын земли, дитя планеты малой...»); «я» как слияние этих двух сторон (цикл «Перед тобою я» с характерным эпиграфом «Но что мной зримая вселенна, // И что перед Тобою я»).

Смысловое наполнение второго макроцикла — «Зеленый» — достаточно традиционно и символизирует взаимоотношения человека и природы. Сам цвет сообщает циклу приглушенность тона и тематическое единство микроциклов. Природа для лирического героя некий храм, куда он приносит свои земные печали и страдания. Он как бы сверяет настрой души с этим естественным камертоном.

Самоуглубленность, ощущение вечности и в то же время суетность мирского бытия перед лицом божественного («Оранжевый»), отрешенность и созерцательность, уединенность и погруженность в природу (цикл «Зеленый») взрываются красным — символом полноты чувств и желаний, сил и стремлений, нового расцвета, возрождения. Выбор этого цвета для символизации слепой, огненно-багровой стихии страсти и безумных наслаждений (цикл «В буйной слепоте страстей» с характерным эпитетом из Тютчева: «Как, в буйной слепоте страстей, // Мы то всего вернее губим, // Что сердцу нашему милей!») обусловлен и развивает темы и мотивы предыдущих произведений В. Брюсова, его семантику красного\*.

Последнее стихотворение цикла «Красный» — «Умершим мир» — по своему содержанию в определенной степени подготавливает появление в спектре желтого цвета. Под этим цветом в брюсовскую радугу вторгается война. Весь мир преобразуется, становится царством машин и оружия. Преобразуется сама природа. И дождь уже не весенний, очищающий землю, а это град пуль, убивающий все живое вокруг. Такое ощущение желтого обусловлено восприятием этого цвета в поэтике русского символизма, где он олицетворяет зло, разрушение, стихию темных воинственных сил (ср. А. Белый: «Первое сияние, разворающее мрак, окрашено желто-бурым, аловещим налетом пыли»)†.

Композиционно цикл «Желтый» преломляет «Семь цветов радуги» на две части. Следующие цвета раскрывают отношение человек-время. Смысловым единством темы объясняется и общая цветовая основа этих циклов: «Синий» — человек и современность, мироощущение человека в современном городе; «Фиолетовый» — человек и время, прошлое и будущее.

Со скоростью кинокадров мелькают перед героем мимолетные видения городской жизни; современный мир как синема (еще одно понятие, обуславливающее выбор цвета) — вот программа цикла «Синий». Именно это понятие определяет как цвет цикла, так и его мотивы и темы. Мир покрывается обманчивым, призрачным блеском электрических светов, делая безобразное прекрасным, темное — светлым, скучное — красочным и волшебным, настоящее — ложным, реальное — иллюзорным. Лучезарным и чистым остается лишь детский мир, не потревоженный машинной цивилизацией.

Последний цикл, «Фиолетовый», наполнен мечтаниями и грезами. В круг вступает новая сестра (слово, также указывающее на большую близость этих двух макроциклов), продолжая рассказ о радостях и страданиях людей. Тихий вечер и сон властвуют в микроцикле «В душевной глубине» (ср. стихотворения «Умирающий дед», «Ночь», «Усни, белоснежное поле»). Жизнь в минуту душевной усталости теряет свои краски, и в угасающий мир поэта уже не проникает луч солнца. В лексике стихов второго микроцикла («В минуту жизни») преобладают такие сочетания, как «глыба льда», «вечный холод», «мертвый огонь», «печальный ряд сосеи», «унылая память» и др. В завершающем цикле «На памятном листке» фиолетовый уже символизирует время, тема эта определяет его основное содержание: стихотворные послания ушедшим («Н. Н. Сапунову», «На смерть Скрябина»), вышедшим («Ф. Сологубу», «Николаю Бернеру», «Лири и ось», посвященное Вяч. Иванову) и грядущим («Игорю Северянину»).

\* См. об этом подробнее в нашей работе «К вопросу о цвете в поэтике В. Я. Брюсова». — Вестник Ер. ун-та. Обществ. науки № 1, 1993 г., с. 66—75.

† А. Белый. Символизм как миропонимание. — Мир искусства. 1904 г., № 5, с. 188.

Таким же композиционно «замкнутым», целостным текстом, как и брюсовский сборник «Семь цветов радуги», является сборник армянского поэта Егише Черенца «Радуга». Тема цвета, его значений в этой книге — объемная и многоплановая проблема. В данной статье мы осветим лишь некоторые ее аспекты.

Известно, что сборник «Радуга» был посвящен подруге поэта, Карине Котанджян. Но он своим содержанием, контекстуальным наполнением выходит далеко за частные рамки конкретных впечатлений и взаимоотношений двух личностей. Как отмечает М. Я. Поляков: «реальные события, пережитые поэтом, в контексте произведения приобретают иной смысл, нежели тот, который они имели при жизни поэта. Лирические циклы Пушкина, Лермонтова или Блока (стихи о Прекрасной Даме) приобрели совершенно иное измерение. Непосредственный опыт, получивший художественное опосредование, расширяет свои границы». При этом, определяющее значение приобретают здесь как форма, т. е. композиционное построение, контекстуальные связи между циклами, имеющие у символистов смыслообразующее значение, так и моделирование художественного пространства на уровне ключевых символов ~ «образов», указующих и отсылающих к содержательным планам.

Основную семантику цвета в сборнике раскрывают первые стихотворения, имеющие программный характер внутри каждого цикла («Синий, сестра, это молитва души» в цикле «Синий», «В синеве, в синеве — золото солнца» — в «Золотом», «После синего и после золотого» в цикле «Фиолетовый») и стихотворения «И звездный поэт в Лабиринте твоём синем», «Душа не умирает. Тело оставив в яме земной...» — для всего сборника в целом. Значение цвета как самостоятельного понятия-знака, символа выявляется и внутри самих стихотворений (ср. «синий — молитва души», «ты полюбила синеву — не нашла», «мы не знаем, сестра моя, куда нас ведет синева» и др.).

Собственно цвет в сборнике имеет двухуровневую смысловую иерархию: цвет как эпитет и цвет как символ ирреального или же предметного мира. В первом своем качестве он определяет конкретные понятия, окружающие лирических героев «Радуга». В примерах с синим это в основном вариативные значения, семантически связанные с небом и временем (ср. «горит в синеве золото солнца», «синее небо», «а небо есть — и синее пока», «в беспредельной синеве», «в синей мгле», «в нечерней синеве» и др.), реже встречаются другие сочетания («синеглазые воды», «синие поля»). Преобладающая часть сочетаний с золотым на этом уровне соотносится с солнцем или же по смыслу тесно связано с ним (напр., «золото солнца», солнце, как «золотая бабочка», «улыбка—золото солнца», «златопылавный лик солнца—даря», «золотая цепь», «золотые розы», «золотые дали»). Фиолетовый же как частное, оттеночное воплощение синего во всем одноименном микроцикле имеет лишь два определения: «в вечерний час фиолетовый» и «фиолетовая мгла».

Вместе с тем, цвет уже на этом уровне выступает также в качестве одной из основных характеристик лирических героев, их внутреннего мира. В этих своих значениях он являет собой второй уровень, где те же цвета имеют уже символическое значение. На этом уровне цвет выражает сущностные значения сборника. Как и в «Семи цветах радуги», на это указывают заглавия циклов, имеющие миро-моделирующее значение. Отсюда и частое написание цветовых значений с большой буквы. Соотношение же предметного и иррационального внутри цикла (=цвета) зависит от идеи и тематики каждого конкретного цикла (ср. преобладание идеального, отвлеченного, беспредметного в синем и фиолетовом и доминирующую предметность, плотность вещного мира в золотом — как воплощение материального мира).

Эта двойственность определяется прежде всего основной идеей «Радуги». В наиболее общем виде ее можно свести к понятию двоемирия, соотносимого как с платоновской философией, его делением на мир идей и чувственный мир, мир вещей, так и с миропониманием символистов, которые за обыденной реальностью, в реальном призывали видеть знаки, проявления ирреального\*. Связующим элемен-

\* М. Я. Поляков, Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1986 г., с. 330.

\* Ср. тезисы брюсовской статьи «Ключи тайн».

том между этими двумя мирами является человеческая душа в своем желании обрести небесную любовь взамен земной. Так, например, в книге Г. Арнима «История античной философии», хорошо знакомой Е. Чаренцу (она находится в его библиотеке), читаем: «Душа, по мнению Платона, есть существо, посредствующее между чувственным и умопостижимым миром. Корнями она погружена в чувственный мир, а стремится вверх, в мир умопостижимый. Если она хочет достигнуть истинного знания, то должна стремиться к наибольшему освобождению от уз тела»<sup>6</sup>. Тема эта рассматривается в программных для всего сборника стихотворениях «Я звездный поэт в Лабиринте твоём синем» и «Душа не умирает. Тело оставив в яме земной...», открывающих «Радугу». Первое произведение определяет собой конкретный, образный мир сборника, его личностный уровень. Здесь выявляется основная оппозиция: «звездный поэт» и сестра, лирическая героиня, получающая в последующих циклах более частные сущностные и качественные определения\*. Так, например, сочетание «звездный поэт» семантически содержит в себе также и свое цветное обозначение — золотой. Тема эта будет в дальнейшем развита в одноименном цикле. Синий Лабиринт души переносит на «сестру» данную цветовую характеристику и складывается в сборнике в поэтический образ «синей сестры», тем самым делая этот цвет знаком-символом лирической героини. Тема же Синего Космического Лабиринта содержит в себе значение бесконечности, беспредельности человеческой души. В то же время это символ мироздания, макрокосма, поиска своего «я» в тайниках родственной души. Осознание своего «я» проходит через блуждание в космическом лабиринте другого противоположного мира. Таким образом, уже в этом стихотворении можно выделить три миромоделирующих цвета: синий («Я... в Лабиринте твоём Синем»), золотой («Я звездный поэт», «Сестра, я прохожу, как звезда...») и опосредовано, потенциально мыслимый фиолетовый (= символ угасания золотого на синем фоне, ср. «Душа моя — свет погибшей звезды»).

Отсюда переход ко второму стихотворению, расширяющему тему первого и поднимающего ее на другой, более высокий уровень. Душа здесь уже смывается в ее безличностном, вне-конкретном понимании, равно соотносясь в этом своем значении как с лирическим героем, так и с лирической героиней (ср. «Душа не умирает. Тело оставив в яме земной...»). Синий Лабиринт ее души, проецируясь на Космический Лабиринт благодаря равенству, единству ключевого, определяющего понятия, переносит на него и основное цветное обозначение с его возможными значениями. Синий край же в этом стихотворении («Но когда достигает моя душа, как священная жертва, — //Закатного Синего края — светлого края Твоего...») есть та последняя грань, за которой прорыв в Вечность, в беспредельность. Осознав, преодолев синий Лабиринт ее души, можно достичь осознания тайны космического. Мотив этот прямо соотносится со следующей мыслью из уже упоминавшейся книги Г. Арнима в главе, рассматривающей философию Платона: «Душа заключена в теле, как в темнице, за прежнюю вину. Она не уничтожается вместе с телом, обитает им, а переходит все в новые и новые тела (ср. у Чаренца: «Душа не умирает. Тело оставив в яме земной. //Скитается она в Космическом Лабиринте...» — вставка ваша, А. Г.). Если она дела себя в каждой из этих отдельных жизней так, как угодно божеству, то, пройдя известный ряд жизненных периодов, может возвратиться наконец на свою небесную родину»<sup>7</sup>.

Переход от небесного, космического к земному совершается в одноименном со-

\* Г. Арним. История античной философии. Авториз. пер. с нем. С. И. Поварина. СПб., 1910 г., с. 60. Ср. также платоновское деление любви на Афродиту Уранию и Афродиту Пандемос, а также Эрот небесный и пошлый (=земной) в диалоге «Пир».

<sup>7</sup> Там же, с. 61.

\* Следует отметить одну интересную деталь. Обозначения «брат» и «сестра» в сборнике можно связать не только с христианской традицией, широко представленной в нем, но и с египетской, также хорошо знакомой Чаренцу. Так, например, М. Э. Матье указывает: «В Древнем Египте слово «сестра» означало «возлюбленную», слово «брат» — «возлюбленного»; «брат» и «сестра» являются в египетской любовной поэзии обычными обозначениями любящих» (см. М. Э. Матье. Древнеегипетские мифы. М.—Л., 1956 г., с. 49).

сборником цикла «Радуга». Известно, что каждый цвет радуги в культурологической традиции соотносится как со звуковым рядом (потами), так и с определенной планетой. Понятие это являет собой земное, зримое воплощение космической гармонии (ср. уже упоминавшееся брусовское мироощущение радуги). Эта тема — стремление души из реального к ирреальному, отражение небесного в земном — выявляется уже в первом стихотворении цикла — «Девушка-лампада с глазами богоматери...». Именно богоматерь наиболее полно символизирует такое, но уже личностное, воплощение, соединение земного и вне-земного, небесного в одном лице. Этот же образ-сравнение диктует в определенной степени и цветовую гамму чаренцевской радуги: синий, золотой, фиолетовый, тем самым контекстуально отсылая к христианским пластам культуры и значениям этих цветов в ней\*. Так, например, Н. Г. Котанджян отмечает: «Цветовой доминантой трех миниатюр цикла («Благовещение», «Благовестие Захарии» и «Поклонение волхвов») служит фиолетовый тон. Выбор этого тона не был произвольным, а предопределен иконографическим каноном, согласно которому одеяния Богоматери трактовались в хроматических оттенках, колеблющихся от пурпурного до фиолетово-синего»<sup>8</sup>. Христианская традиция определяет семантику этих цветов в сборнике: божественное, дух истины, небесную любовь к истине, божье дыхание (=синий, фиолетовый), наиболее ярко эти значения можно выявить в циклах «Вечер прощанья» и «Газеллы»; свет солнца (цикл «Золотой»).

Вместе с тем, два других стихотворения цикла «Радуга» — «Три цвета есть в мире грез твоих...» и «Три блика, три оттенка, три цвета...» в значительной степени автобиографичны. Карине Котанджян в своих воспоминаниях писала: «...Три разноцветных платка подарил мне и сказал, что дарит, чтобы я накинула и убедилась, что глаза мои соответственно млеяются, принимая различные оттенки, почему и написал, посвятив мне, «Радугу»<sup>9</sup>. Эти настроения также определили, по сути, трехцветность чаренцевской радуги

*Երեք ճաճանի, երեք երանդ, երեք գույն,*

Три блика, три оттенка, три цвета.

*Որ անցան —*

Что прошли —

*Քույր, կապիլ ենք քո աչքերում, իմ հոգում —*

Сестра, зажгли в твоих глазах, в моей

*Սրտանի:*

душе —

Радугу.

Цикл «Синий» расширяет основную взаимосвязанную, взаимообусловленную смысловую оппозицию «реальное-ирреальное». Основные значения этого цвета раскрываются в программном стихотворении «Синий, сестра, это молитва души», открывающем цикл. Понятия-мотивы этого произведения конкретизируются внутри него и сохраняют свою символическую, знакомую природу, получая вместе с тем и реальное наполнение. Отсюда и выбор определенных, содержащих в себе семантические значения границ, пограничности. В пространстве реального — это небо: «Синий — роса//Души, неба», «В синеве слова текут с небес к небесам», «вижу синие небеса», а также эпитеты из этого корня: голубой (цвета неба) поцелуй, голубые (цвета неба) глаза-молокода.

Другое значение, контекстуально выявляемое в цикле, это синий как знак утра. Таким образом, в анализируемом спектре синий-золотой-фиолетовый приобретают дополнительное, временное значение: утро—день—сумерки—вечер. Наиболее ярко это выявляется в первом издании «Радуги» (ср. посвящение «вечерней сестре —

\* Ср. напр., «как правило, лейтмотивом в колористической композиции выступает хорошо гармонирующий с золотом синий тон... Второй по значительности цветовой доминантой является благороднейший фиолетовый цвет, также превосходно уживающийся с золотом. Именно эти два цвета — синий и фиолетовый — чаще всего сплавляют воедино колористическую гамму всех мозаик, придавая им необходимую цельность и монументальность». (В. Н. Лазарев. История византийской живописи. М., 1986 г., с. 67).

<sup>8</sup> Н. Г. Котанджян. Цвет в рамесредневековой живописи Армении. Ереван, 1978 г., с. 40.

<sup>9</sup> Կարինե Գարեգյան, Հուշեր Չարենցի մասին, «Հուշեր Ե. Չարենցի մասին» գրքում, Եր., 1986, էջ 45.

Нарине Котанджян», эпиграф «Ты моя последняя, вечерняя, звездная сестра, а также название последнего цикла — «Закатное. Синяя тоска. Гавеллы для любимой девушки» и завершающее стихотворение этого цикла «Приблизимся однажды вечером к Вечной Синеве»). В самом же цикле «Синий» эти значения выявляются как во временных характеристиках (ср. «Прежде солнца и прежде золотого», «Ранним утром, когда солнца нет»), так и через состояние лирической героини (ср. «еще ты спишь, как призрак // В чистой Синеве» и т. д.). Стремление вверх, в идеальное, небесное содержится и в других мотивах: снний — молитва души; звон, зовущий на молитву; печать души, освятившаяся в Лабиринте Синего. Домнирующая беспредметность цикла (ср. также синий — тоска, грусть) диктует и основное качество мира синего — текучесть идеального в реальное и наоборот (отсюда и выбор глаголов «հասի», «հլիմիսի»). Так, например, мотив «Синий — звон колокола, зовущий на молитву» в программном стихотворении в последующем в том же цикле «Синий» находит свое идеальное перевоплощение

Քնիւր, արքայքերը — մարտիր  
 Հողանքներ են, որ  
 Հղանում են երկնադուխի  
 Զանգ — աշրհրդ խոր:

Сестра, слезы —  
 Чистые звоны,  
 Что рождаются в твоих голубих  
 (цвета неба)  
 Глубоких глазах-колоколах.

Схожие значения синего выявляет Г. Рштуни и в творчестве М. Мецаренца. Анализируя поэтическую строку мецаренцевской лирики — «В синеве моих желаний ты розовое облако», — он пишет: «Синий у большинства символистов является символом тоски, печали, рассвета, будущего, надежды, мечты, романтических взлетов души. Синевя желаний выражает сразу синтез всех грёз. Любимое существо появляется на этом фоне как чудо природы, как осуществление душевного счастья»<sup>10</sup>.

Основанием действительного мира выступает золотой. Цвет этот наиболее полно, предметно выражает идею матерьяльного, вещного (цикл «Золотой»). В мистической же традиции золото (=золотой) это высший из всех металлов, олицетворяющий жизнь. Так, например, Папиос, автор достаточно известный Чаренцу, писал: «Тот же прогресс жизни происходит в царстве растительном, которое через сотни тысяч лет производит самое лучшее свое произведение — человека, составляющего солнце животного царства, как золото есть солнце металлов — царства ископаемого»<sup>11</sup>. Именем солнце и выступает в цикле «Золотой» центральным смыслообразующим понятием, являясь символом реального мира, реальной жизни. С его появлением исчезает мечтательный, иррациональный мир синего. Отсюда и преобладание в цикле реалистических, зримых картин: природы: лебеди в озере, горная дорога, волны озера, белые паруса, безбрежные золотые хлебные дали, колосья. Это описание предельно конкретизируется и детализируется в следующей строке «Մի ոսկեգլուխ քոզ կն հագել դաշտ, անտառ ու սեզ» (дословно «золотой венец одели поле лес и пырей»). Мир этот также наполнен звуками (звон, песни колоколов, шептанье колосьев), которые слышны даже в душе героя («золотой шепот души»). И все же этот реальный мир, раскинувшийся под лучами животворящего солнца не прельщает и чужд звездной душе поэта, даже если он определен и материализован в душе лирической героини (стихотворение «Օ, տեսրի ք ար, տեսրի ք սուրբ ք սուրբ», «Кольцо к кольцу, золотые и раскаленные...». «Я верю шепоту колосьев, слову —»). Герой стремится ввысь, в идеальное. Мир этот также устремлен вверх, в небесное. Этим обусловлен выбор как пейзажных зарисовок (ср. горный монастырь, горная дорога), содержащих в себе идею верха, высоты, так и другого центрального понятия цикла — креста, символизирующего предметный мир. Он также, как и сравнение с богородицей воплощает идеальное в реальном, связует и соединяет в себе эти две стороны бытия. Вместе с тем крест олицетворяет также страдательный путь познания человеком высших истин, воплощает чистую любовь,

<sup>10</sup> Չ. Ռշտունի, Միմադրիզմը և Միակն Մեծարենցի արվեստը, «Չառսմ-բանասիրական հանդես», 1984, № 1, էջ 74:

<sup>11</sup> Папиос, Первоначальные сведения по оккультизму. М., 1993 г., репринтное изд., 1911 г., с. 58.



стремление человека от земного к небесному. И золотой угасает, ибо идеальнее для героя ближе и важнее реального-золотого.

Преобразование это совершается в фиолетовом. Цвет этот совмещает в себе два первых и есть воспоминание о них. «И разольется печальная мгла.//Фиолетовая,// Печальным воспоминанием о синем, золотом»). Возможность связи этих двух цветов обусловлена оттеночностью фиолетового, что определяет темы и семантику его. С золотым фиолетовый связывается через красный в значении огня угасающего солнца (т. е. расплавленного золотого) и близкими ему значениями. Именно этой темой, собственно, завершается цикл «Золотой» («И синий—близь солнца раскаленный //Розовый!..» — стихотворение «И слабея, бледнея погаснет...»). Эти же значения выявляются далее в самом цикле «Фиолетовый» («Всполохи... ослабли и погасли...», «сны (грезы) сгорели», «розовое небо»). Оттеночность этого цвета диктует выбор основного понятия мгли как пограничного состояния между золотым и синим, между реальным и ирреальным. В этом своем значении он связывается с общей цветовой основой синего (=космического). Фиолетовый поглощает в себя предметный мир золотого («золотая нить», «огненное солнце-бабочка», «умирающее солнце»). Угасает реальное не только в лирической героине («Когда в последний раз улыбнулось.//Лицо твое во мгле фиолетовой), но и сам материальный свет («Лучи... парят, умирают и гаснут», «И лучи, что пресияли и прошли» и т. д.).

Таким образом, фиолетовый в совокупности своих значений выступает как знак, наиболее полно выражающий основную идею данного цикла — пограничного состояния между сном и явью внутреннего мира героев. Этим обусловлен и выбор мгли как понятия, выражающего такое состояние размытости реального и ирреального. Единство цветовой основы фиолетового с синим делает возможным этот переход от золотого в синий, в ипо-бытие. К этому, по сути, сводится и в этом заключается функция данного цвета в сборнике. Он создает возможность возврата к синему на более высоком уровне, а также переход героев в ипо-мир, иже ирреальное существование (циклы «Вечер прощанья» и «Газеллы»).

Заключительная часть содержит возврат лейтмотива: пунктирность синего в поэтическом пространстве циклов «Вечер прощанья» и «Газеллы». Как уже было отмечено, последний, в первом изучении имел название «Закатное. Синяя тоска. Газеллы для любимой девушки». Цикл этот является своеобразным продолжением цикла «Синий», его второй, дополнительной частью. Синий характеризует здесь предметы и явления и выступает в качестве основного смыслообразующего элемента: синий стакан, синее молоко, синяя тоска, душа, обитающая в синей клетке, смерть, как вестник Синей Земли. Героиня приобретает в цикле «Газеллы» двойственность, текучесть. С одной стороны она олицетворяет синее, с другой — сама превращается в паломницу, идущую рядом с лирическим героем в поисках синей мечты, синей тайны. Оба героя, став смиренными пилигримами, в неизвестности, полные сомнения, босые бредут в коридорах синего Лабиринта души

Мы не знаем, сестра моя, куда нас синева уведет.

Потеряли мы старые дороги мира;

Мой друг-сирота, сестра моя, куда нас синева уведет...

Но все-таки Лабиринту есть конец и есть свет, есть надежда на обретение космической гармонии, на соединение небесного и земного в человеке. Последнее стихотворение «Приблизимся вечером к Вечной Синеве», завершающее сборник, образует композиционно замкнутый круг. Понятие Вечная Синева, таким образом, вбирает в себя все основные значения синего, ключевые символы-образы, нпр. Синий Космический Лабиринт и т. д.

Обобщая анализ цветовой символики у В. Я. Брюсова и Е. Чаренца, отметим следующее. Цвет у них выступает средством субъективной символизации действительности, человеческих чувств и настроений. Вместе с тем он складывается в определенную модель, основанную на свето-тепловых соотношениях символистической традиции. В то же время, если у Е. Чаренца эта символизация выявляется в тм числе и непосредственно в самом тексте стихотворения, в поэтических темах Синей Девы, Синего Лабиринта, диктующих строй и поэтику его сборника «Радуга», то у В. Брюсова символизация мира и чувств носит более опосредованный характер и

вытекает из названий циклов, эпиграфов. Именно на этом уровне реалистические по своему содержанию стихотворения характеризуют и символизируют определенные стороны настроения поэта, складываясь в целостное цветовое мироощущение («Оранжевый» — мир самого поэта, «Зеленый» — человек и природа, «Желтый» — человек и война и т. д.). Оригинальность и своеобразие цветового мышления армянского поэта проявляется также и в цветовом построении, композиционном строении сборника, существенно нарушающих символистский канон — спектр от семицветного сужается до трех цветов с доминированием одного из них.

**Ա. Վ. ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ—Միածանի գունային սիմվոլիկան Վ. Բրյուսովի և Ե. Չարենցի պոեզիայում.—**Օրյեկտիվ իրականության գունային սիմվոլացումը խորհրդապաշտության գեղագիտության բաղկացուցիչ մասն է: Միմվոլիզմի որոշ ներկայացուցիչների մոտ, օրինակ Վ. Բրյուսովի և Ե. Չարենցի, գունային համակարգը, ստանալով կոնկրետ-տեսանելի բնույթ, մարմնավորվում է ծիածանում: Ուսումնասիրելով նաև Մ. Մեծարենցի «Միածան» ժողովածուն՝ կարելի է բացահայտել այս թեմայի գեղարվեստական առանձնահատկությունները: Վերջինիս մոտ ծիածանը լույսի և գույնի խալտարդետ մի զգայական խաղ է: Մինչդեռ Վ. Բրյուսովի և Ե. Չարենցի մոտ գույնը ունի այլ փիլիսոփայական բովանդակություն և կատարում է այլ դեր: Յուրաքանչյուր գույն, հանդես գալով որպես շարքի անվանում, մարդու և աշխարհի էությունը բնորոշող մի սիմվոլ է: Ռուս բանաստեղծի՝ ծիածանի յոթ գույները խորհրդանշում են կյանքի տարբեր կողմեր և երևույթներ: Միածամանակ, որպես ամբողջականություն, նրանք բացահայտում են կյանքի ներդաշնակությունը: Ե. Չարենցի գունային նշանակությունները դրսևորվում են «Միածան» ժողովածուն բացող ծրագրային բանաստեղծություններում, արտահայտելով հոգու տիեզերական և երկրային բովանդակությունը: Այս գաղափարը ավելի է կոնկրետանում «Կապույտում», «Ոսկում» և «Մանուշակագույնում»: