

СЕМИОТИКА ЦВЕТА В АВТОРСКОМ ПОЭТИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ «ПЕСНИ ВЕТРА»

М.А. Кучерова

*Аспирант кафедры русского языка и литературы
email: maryread409@gmail.com*

Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого

В статье при помощи семиотического анализа поэтического текста выявляется имплицитная информация символического характера. Рассматриваются дифференциальные и интегральные признаки символических значений цвета в различных культурах и в авторском цикле. Отмечены как лексико-стилистические средства выразительности, так и структурные особенности, с помощью которых репрезентируется имплицитная информация в поэтическом тексте. Результаты исследования вносят вклад в лингвистическую методологию, а также дают обобщенное представление о символизации цвета в рамках семиотического анализа текста. При проведении исследования использованы методы наблюдения, обобщения, анализа и интерпретации полученной информации, сопоставления и синтеза результатов.

***Ключевые слова:** семиотика, семиотический анализ, цвет, символ, имплицитная информация, поэзия, методология.*

Как известно, язык является знаковой системой, реализующейся в материальных формах и выполняющей различные функции: коммуникативную, познавательную, репрезентирующую и т.д. Любой знак выступает как совокупность означающего и означаемого, т.е. несёт в себе какую-либо информацию: «Цель знаковой деятельности – передача определенного содержания...» [Лотман 1998: 20] посредством той или иной материальной формы. Изучением знаков и знаковых систем занимается семиотика – наука, предметом которой являются закономерности процесса «знакового представления информации», т.е. означивания, или семиозиса [Мечковская 2007: 14]. По мнению Ч.У. Морриса, именно семиотика «дает основу для понимания» всех видов человеческой деятельности, нашедших «отражение в знаках» [Моррис 2001: 96].

Однако в отношении произведений искусства нельзя отождествить язык художественного текста с планом выражения, т.к. «знаки имеют в искусстве... изобразительный характер» [Лотман 1998: 13], соответственно, язык такого текста становится частью «содержания». В исследовании мы рассмотрим те символические значения, которыми наделяются основные цвета, опосредованно или непосредственно представленные в авторском поэтическом цикле «Песни ветра».

Кроме этого, мы сопоставим выявленные значения с традиционной интерпретацией цвета как знакового элемента.

Цикл состоит из восьми стихотворений, объединенных идеей духовного самосовершенствования лирического субъекта. Внутри цикла выдержана строгая композиция, отвечающая его идейному содержанию. К вопросу о структуре произведения мы вернемся по окончании анализа каждого из её компонентов.

Первое стихотворение «Нотные станы» выступает в качестве предисловия к основной композиции цикла и служит фоном, на котором изображается каждый из последующих элементов («*Низкая резкость... зимние сумерки...*»). Цветовые характеристики «фона» сводятся к белым и чёрным полосам, причем значения цветов сужаются к середине стихотворения: в первой и последней строфах оттенки полос «размываются» до «тёмных» и «светлых» тонов, как бы скрывая начало и конец повествования, тогда как в центре попеременно используются параметры «чёрный» и «белый», что делает изображение более чётким. Таким образом, вступительное стихотворение – это «нотный стан», предназначенный для фиксации музыки.

К слову, на музыку, которая имеет высокую семиотичность, в том числе в рамках цикла, обращает внимание уже название произведения. Образы ветра и звука – прозрачных воздушных субстанций, приобретающих тот или иной цвет в зависимости от окружающих их условий, – появляются в каждом из семи «цветных» стихотворений, связывая их в музыкально-образную систему.

Итак, обратимся непосредственно к рассмотрению цветовых символов внутри цикла.

Белый цвет считается символом чистоты, непорочности и святости в большинстве западных культур [Толковый словарь Даля] (в культуре некоторых азиатских и средиземноморских стран белый является символом траура). В славянской фольклорной традиции белый связан с жизнью, миром и бытием.

Авторская интерпретация значения белого цвета не противоречит традиционному толкованию: в стихотворении «Слова» *белый лист, белое солнце, белые крылья* и ряд других деталей, имеющих белый цвет в природе, символизируют начало, приводящее в движение окружающую действительность. Кроме того, образы, использованные в стихотворении, утверждают идею жизни и нового начала. Слова, строящиеся из «бессвязных звуков», упорно «летающие» и «тающие» на бумаге, призваны пробуждать, нарушая тишину, и побуждать к действию «взоры» и «чувства», что подтверждается побудительными синтаксическими конструкциями.

Примечательно также противопоставление образов в последней строфе:

Хладные в белом воители с тишью

И чистые дети звонких небес –

Бессвязные звуки строятся в текст... [Кучерова: Слова [http](#)],

– где звуки – фонетические компоненты «слов» – обретают символический облик в качестве образов «воителей» и «детей», упомянутых как «хладные» и «чистые» соответственно, что в очередной раз отсылает читателя к белому цвету.

Красный, как и некоторые его оттенки, упомянутые в тексте (ср. прилагательные «*алый*», «*багряный*», «*вишневый*», «*багровый*»; существительные «*магма*», «*искры*», «*пожар*», «*кровь*», а также «*пурпур*»), представлен в стихотворении «Внутри». Он символизирует чувства, причем это как ощущения, передающиеся в тело при помощи соответствующих органов (в первых двух строфах описана работа чувственных анализаторов: «*пряными вдохами*», «*мягкая кожа*» и «*твёрдый кулак*», «*взглядов касания, сладь и гармонии*»), так и сложные комплексы психофизиологических реакций («*багровые страсти и гневные искры*») [Кучерова: Внутри [http](#)].

В христианской традиции красный цвет, как правило, имеет положительные ассоциации («величие», «царственность») [Попова 2003: 22]. У восточных славян красный угол – это наиболее важное, священное место в избе, где стоят иконы и обеденный стол [Славянские древности: Этнолингвистический словарь], а в европейской культуре красный является символом мужества и свободы, любви (в Европе Средневековья невесты надевали красные платья на свадьбу) и ярости (в мифологии древних римлян «цвет крови» связан с Марсом – богом войны) [Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона]. В книге «Закат Европы» Шпенглер пишет: «Желтый и красный цвета, тона, преобладающие в античной цивилизации, – это краски переднего плана, цвета материи, толпы, детей... Красный – цвет сексуальности, языка крови...» [Шпенглер 2019: 258-259].

Таким образом, авторская интерпретация значения цвета несколько отличается от традиционной, но в противоречие с ней не вступает: эти отличия незначительны и обусловлены идейным содержанием цикла, а именно идеей «чувствования» как такового. Стоит обратить внимание, что в последней строфе цвет теряется «в руинах», когда «сердце гаснет», т.е. человек перестает что-либо чувствовать («*ни цвета, ни звука*»).

В большинстве культур **синий цвет** связан с таинством и мудростью [Толковый словарь Даля]. В христианской иконописи верхняя одежда Иисуса Христа изображается синим, что символизирует его духовность и божественность. «...В земной атмосфере синий цвет разлит, начиная от светлейшей небесной лазури до глубочайшей синей черноты ночного неба. Синий привлекает нас трепетностью веры в бесконечную духовность...» [Иттен 2020: 88]. Для русской культуры характерна ассоциация синего

цвета с морем, ночью и звездами, ощущением холода и небесной высоты. Для западной же – «синий и зеленый цвета – краски неба, равнины и моря... цвета одиночества...» [Шпенглер 2019: 258].

В цикле в стихотворении «Океан» синий цвет (ср. такие тропы, как «лазурная ткань», «васильковый», «сапфировые волны», «лазоревый взгляд», «синие звезды», «чернильное небо зим») становится символом мечты («безбортный корабль»), лёгкости и свободного пространства:

*...Там так тихо и дышится славно,
Словно паруса ветренный бег
Заставляет корабль безбортный лететь
По просторам сапфировых волн...* [Кучерова: Океан <http>].

Кроме того, океан наделяется целительной силой («васильковый его лазарет»), способной вернуть утраченные чувства.

Стоит также обратить внимание, что именно в этой части цикла впервые появляются герои: эксплицируется лирический субъект, возникают его собеседник (присутствие собеседника подтверждается использованием в речи как глаголов в форме повелительного наклонения, например, «*Отведи* меня...», так и местоимения второго лица единственного числа, например, «...*ты* помнишь?...») и персонифицированный образ океана («*Океан, посмотри...*», «...*твои* руки, и сердце, и сны»), способный испытывать ощущения и видеть сновидения. Введение потенциальных собеседников и просьба о помощи свидетельствуют о попытке лирического субъекта проецирования собственных чувств на его гипотетических слушателей.

В христианстве **зелёный цвет** – символ вечной жизни. В литературе зелёный цвет связан с силами постоянно возрождающейся природы, а выражение «зелёный друг» регулярно употребляется в отношении леса или отдельного дерева [Русский ассоциативный словарь]. В фольклоре, однако, встречается обращение к зелёному цвету с отрицательной коннотацией: например, в выражении «Крепок орешек, да зелен» низкое качество предмета при привлекательных внешних параметрах выражается через использование в его характеристике зелёного цвета, приобретающего значение незрелости [Славянские древности: Этнолингвистический словарь].

Авторская интерпретация цвета строится на традиционной ассоциации зелёного с природой (ср. «малахитовые подушки», «яблочко-серые глаза», «оттенок дождя», «прозрачно-зелёный хрусталь», «нефритовый звук»; «крапива», «можжевелник»), которая в свою очередь становится символом возрождения духа. В стихотворении «Странник» лирический субъект входит в лес и, погружаясь в его пространство, находит успокоение для неудовлетворенной души:

*Не надо слов и чувств не нужно,
Не прячусь, не бегу от боли.*

*В лесах на малахитовых подушках,
Бессонное, ложится море...* [Кучерова: Странник [http](http://)].

Помимо успокоения, лирический субъект, оставшись наедине с природой и внимая её сигналам, вновь обретает способность «чувствования»: (в третьей и четвертой строфах появляются такие детали, как «песни», «душистый можжевельник», «прозрачно-зелёный хрусталь», которые свидетельствуют о работе органов чувств). Это и становится возвращением лирического субъекта к жизни.

Примечателен также образ собеседника («...в глазах твоих яблочно-серых...»), который снова возникает перед лирическим субъектом. Можно предположить, что этим собеседником здесь является сам лес: на протяжении всего стихотворения лирический субъект обращается только к нему, а характеристика, которая предлагается читателю, соответствует лесному пейзажу. Ещё одна деталь, подтверждающая, что собеседник – это не кто иной, как лес, является развязка встречи, описанная в последней строфе:

*А теперь, словно памятным даром
Мне твое откликается имя...* [Кучерова: Странник [http](http://)].

Отсюда становится известно, что потенциальный собеседник не может последовать за лирическим субъектом, однако оставляет «подарок» для своего «гостя» в виде «имени».

В рамках анализа цветовых значений остановимся также на такой детали, как «оттенок дождя». Традиционно образ дождя сопровождается пессимистичным настроением, что находит отражение во многих произведениях искусства. Однако в христианской традиции дождь символизирует воодушевление, нравственное очищение и обретение духовности. Так, дождь, являясь бесцветным в природе, приобретает свой «окрас» в символическом аспекте, что в очередной раз отображает идейное содержание цикла.

С **жёлтым цветом** связано множество своеобразных традиций. Например, в Китае жёлтый – символ и жизни, и смерти одновременно [Иттен 2020: 86]. В русской поэзии XVIII–XIX вв. при характеристике предметов жёлтого цвета чаще всего употребляется эпитет «золотой», коннотативное значение которого положительное. Начиная со второй половины XIX века, в русской прозе жёлтый цвет, вместе с использованием в прямом значении для обозначения соответствующих объектов, приобретает негативные коннотации, связанные с болезнью и насилием.

Что касается христианской традиции, жёлтый цвет становится здесь символом света и тепла, божественного сияния и познания: «...задние планы картин... выступали в роли символического пространства нездешнего мира, чудесного царства солнца и света. Золотой нимб святых являлся признаком их особого озарения... Символом небесного света могло

быть только золото...» [Иттен 2020: 86]. Однако в иконописи Иуда изображается в жёлтом плаще – так цвет наделяется еще и символическим значением предательства.

Авторские интенции относительно цвета вычитываются не только из названия стихотворения «Дорога из жёлтого кирпича», которое содержит прямую отсылку к одному из главных элементов ландшафта волшебной страны Оз (первое упоминание в сказочном цикле Л.Ф. Баума), воплощающему символ надежды и ориентир для путников, но также из образно-символической организации стихотворения. Лирический субъект имплицитно, оставляя вместо себя более широкое местоимение первого лица множественного числа «мы», как бы предлагая другим разделить с ним то воодушевление, которым он преисполнен. Собственно дорога, по которой он движется, названа «дорогой надежды», обобщающей различные элементы, очевидно, положительно воздействующие на эмоциональное состояние лирического субъекта:

*...Морями цветов или танцами фраз
В созвучиях скрипки, пиано и звёзд,
Иль яркостью жёлтых трамвайных глаз,
Иль в позолоте закатных берёз*

Ведите, дороги, нас прочь от печали... [Кучерова: Дорога из жёлтого кирпича [http](http://)].

Кроме того, в этом стихотворении присутствуют детали заданного цвета, придающие общему пейзажу жёлтые оттенки («пески» и «скалы», «трамвайные глаза»). Таким образом, можно констатировать воодушевление лирического субъекта, его стремление «забыть запах крови, потерь и страстей». Стоит также заметить, что речь идет не о забывании непосредственно «крови, потерь и страстей» как факта, но о том, чтобы забыть их «запах» – ощущение, до значения которого сужается способность чувствовать.

Чёрный цвет является одним из самых многозначительных в мировой культуре и, как правило, характеризует объект с отрицательной стороны, т.е. символизирует собственно негативный признак или совокупность негативных признаков. Это подтверждается существованием таких образных выражений, как «чёрный день» (о дне несчастья), «чёрная душа» (о злом, коварном человеке), «чёрное дело» (о нехорошем деле) и др. [Толковый словарь Даля].

Далеко не всегда чёрный цвет имеет отрицательные коннотации. Например, в японской культуре он ассоциируется с опытностью и зрелостью, о чем свидетельствует обозначение высшего ранга в боевых искусствах именно чёрным цветом (чёрный пояс).

Однако традиционно чёрный цвет всё-таки является символом скорби и смерти, чему не противоречит и авторская интерпретация его значения. В стихотворении «Чёрное солнце» лирический субъект

сталкивается со стариком в поношенной одежде чёрного цвета, но идейно-символический смысл встречи проявляется не во внешнем виде человека, а в его словах, которые он произносит, выражая тем самым свое сущностное наполнение:

...Познал я, что солнце не встанет в ночи;

Что умерший телом не возвращается, –

Это я тоже знаю, увы...

<...>

...Но я говорю с тобой – сердцу отрадно,

Дышу – я живой, хоть и с болью в груди.

И выну ещё семь десятков кинжалов!.. [Кучерова: Чёрное солнце
http]

– за констатацией разочарования следует демонстрация внутренней силы человека, который преодолевает выпадающие ему трудности («...Дорогу осилит идущий...»), духовное увядание и ментальную смерть. Строчки «Привиделось солнце мне в этих глазах // Кричащих: чудо не вне, а внутри...» являются антитезой к идее, высказанной стариком в начале стихотворения: утверждая, что «чудес не случается» и «солнце не встанет в ночи», он сам становится «солнцем, вставшим в ночи», где образ ночи перекликается с чёрным одеянием старца и символизирует не только пережитые им трудности, но и приближение физической смерти. Иными словами, «чудом» названа заключенная в этом человеке духовная сила, способная «победить» бессилие.

Сиреневый цвет – последний из представленных в цикле, и, так как он является оттенком фиолетового, его следует рассматривать как промежуточный тон между красным и синим, а также белым, осветляющим и обобщающим их. По свидетельству И. Иттена, «...принято считать, что все осветлённые цвета представляют собой более светлые стороны жизни, в то время как затемнённые символизируют тёмные и негативные её силы...» [Иттен 2020: 89].

В русской культуре, однако, символизация цвета почти не встречается. В одном из сочинений («Ночная фиалка») А. Куприн пишет: «...что касается фиолетового цвета, то этого цвета русский народ совсем не знает и нигде не употребляет. Лиловый он еще понимает по сирени...» [Куприн 1973].

В завершающем стихотворении цикла «Мы – музыка» сиреневый цвет связывается с «небесной любовью и духовным величием...», выражающимися через «живые» глаза с «сиянием ласковым яркого цвета, // Как винно-фиолетово-светлый...». Образ лирического субъекта размывается к середине произведения; его замещает образ синкретического существа, что довольно наглядно представлено переходом от личного местоимения со значением единичности («я») к личному местоимению со значением множественности («мы»).

Собственно, характеристике этого синкретического существа и посвящено окончание стихотворения:

Мы вместе. Мы сила и нежность.

Нам – целое небо. Мы прочная крепость.

Мы вечность. Мы пылкость и юность.

Мы рядом друг с другом. Друг в друге.

Мы музыкальные сказки, этюды.

Мы свежесть заката. Мы вдох на губах.

Мы песни ветров в сиреневых снах [Кучерова: Мы – музыка [http](http://)].

Подобное воплощение целостности в соответствии с идейным содержанием цикла становится подтверждением обретения лирическим субъектом нравственной «гармонии» в процессе идеального взаимодействия с человеком.

Возвращаясь к вопросу о композиционном строе произведения, необходимо отметить, что стихотворения выстроены в определенной циклической последовательности, что отвечает общей организации образно-символической системы корреляций между семиотическими значениями цветов и этапами духовного совершенствования центрального образа-персонажа, т.е. лирического субъекта.

Композицию произведения можно представить в виде таблицы.

Композиционный строй цикла «Песни ветра» с точки зрения семиотики цвета.

Элемент	Цвет	Этап
«Нотные станы»	Фон из белых и чёрных полос	-
«Слова»	Белый	Рождение
«Внутри»	Красный	Чувствование
«Океан»	Синий	Успокоение
«Странник»	Зелёный	Возрождение
«Дорога из жёлтого кирпича»	Жёлтый	Воодушевление
«Чёрное солнце»	Чёрный	Сомнение
«Мы – музыка»	Сиреневый	Обретение

Анализируя данные таблицы, стоит еще раз обратить внимание на графу «Этап», в которой представлен определенный порядок взаимосвязанных состояний человека. Соотнося состояния с цветами цикла, мы убеждаемся в существовании ранее упомянутых корреляций.

Таким образом, с помощью семиотического анализа, непосредственно расширяющего лингвистическую методологию, в поэтическом тексте были выявлены и зафиксированы символические значения цвета и те лексико-стилистические и структурные средства выразительности, которые способствуют репрезентации идейно-образной системы цикла.

Библиографический список

- Иттен И.* Искусство цвета. СПб.: АРОНОВ, 2020. 96 с.
- Куприн А.И.* Собрание сочинений в 9 томах. Т. 8. М.: Худ. литература, 1973. 624 с.
- Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. 704 с.
- Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона:* в 4 т. СПб., 1907-1909. Т. 2. Вып. 3: Кигн — Початок. — СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1909. 1055 с.
- Мечковская Н.Б.* Семиотика. Язык. Природа. Культура. 2-е изд., испр. М. Издательский центр «Академия», 2007. 432 с.
- Моррис Ч.У.* Основания теории знаков // Семиотика / под ред. Ю.С. Степанова. М.: Академ. Проект, Деловая кн., 2001. 702 с.
- Попова Н.* Античные и христианские символы. СПб.: Аврора, 2003. 64 с.
- Русский ассоциативный словарь.* В 2 т. / Ю.Н. Караулов, Г.А. Черкасова, Н.В. Уфимцева, Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов. Т. 1. От стимула к рекции: Ок. 7000 стимулов. М.: АСТ-Астрель, 2002. 784 с.
- Славянские древности: Этнолингвистический словарь* в 5-ти томах / Под ред. Н.И. Толстого. М: Международные отношения. (Институт славяноведения РАН). Т. 2: Д (Давать - брать) – К (Крошки), 1999. 702 с. Т. 5: С (Сказка) — Я (Ящерица), 2012. 736с.
- Толковый словарь Даля* – Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: [в 4 т.] / В. И. Даль. 2-е издание, исправленное и значительно умноженное по рукописи автора. Санкт-Петербург; Москва: М. О. Вольф, 1880-1882. Т. 4: Р – Ижица, 1882. 704 с.
- Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. I. Образ и действительность / Пер. с нем. Н.Ф. Гарелин; Авт. комментариев Ю.П. Бубенков и А.П. Бубнов. Минск. «Поппури», 2019. 656 с.

Источники цитирования стихотворений

- Кучерова М.А.* Нотные станы [Электронный ресурс] URL: <https://stihi.ru/2020/12/22/9207>
- Кучерова М.А.* Слова [Электронный ресурс] URL: <https://stihi.ru/2021/06/22/165>
- Кучерова М.А.* Внутри [Электронный ресурс] URL: <https://stihi.ru/2021/08/11/8002>
- Кучерова М.А.* Океан [Электронный ресурс] URL: <https://stihi.ru/2021/07/09/7128>

Кучерова М.А. Странник [Электронный ресурс] URL:
<https://stihi.ru/2021/07/22/7460>

Кучерова М.А. Дорога из жёлтого киртича [Электронный ресурс]
URL: <https://stihi.ru/2021/07/03/6332>

Кучерова М.А. Чёрное солнце [Электронный ресурс] URL:
<https://stihi.ru/2021/08/20/3453>

Кучерова М.А. Мы – музыка [Электронный ресурс] URL:
<https://stihi.ru/2021/08/31/8184>