

А. М. К а л ю т а
(Минск)

РЕФЛЕКСЫ НАРОДНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О СИМВОЛИКЕ ЦВЕТА В ПОЭЗИИ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО

W artykule *Refleksy ludowej symboliki koloru w poezji Arsenja Tarkowskiego* autor dowodzi, że semantyka kolorów w poetyckim tomie „Vestnik” Arsenja Tarkowskiego tkwi w systemie wyobrażeń ludowych. U Tarkowskiego *biały* jest symbolem zaświatów, bywa wykorzystywany jako znak smutku i żałoby (por. znana w ludowej tradycji nie tylko Słowian *biała żaloba*). *Czerwony* oraz jego odcienie (*malinowy, różowy, karmazynowy, truskawkowy, ognisty*) często symbolizują krew i śmierć. *Zielony* to z jednej strony znak wiosny, nieśmiertelności wszystkiego żywego na ziemi, ale jednocześnie związany jest z ideą umierania. *Czarny* konceptualizowany jest jako niedobry, zły, znak żałoby, symbol losu. Te poetyckie, autorskie metafory różnobarwnych smutków (z przewagą jednak spektrum czarno-białego) w sposób zadziwiający pokrywają się z ludową tradycją symbolicznego interpretowania barw. Wszystkie kolory, które występują w wierszach z tomu „Vestnik” (*biały, czarny, czerwony, niebieski, żółty, zielony, granatowy, fioletowy*) wykorzystywane są jako znaki zła i żałoby (oczywiście również w innych znaczeniach), co pozwala mówić o pojęciu „kolorowej żałoby” w poezji Tarkowskiego.

Поэтическая картина мира Арсения Тарковского во многом строится из фрагментов зрительных впечатлений, важной частью которых являются цветовые характеристики образов. Стихам Арс. Тарковского никогда не была присуща какая-то повышенная эмоциональность метафоры или сложность рифмы. Если вся суть стиля Б. Пастернака в его строке «рыдающей строфы сырую горечь пью», то стиль поэзии Тарковского можно представить словами «был язык мой правдив, как спектральный анализ...». Но простота языка его поэзии, основанная

на стремлении к естественности поэтической речи, многого стоит. Это не застывшие образы, положенные на ритмическую основу. Это обызательное движение — мысли, языка, представления. Как писал Ю.М. Лотман, «чем лапидарнее текст, тем весомее слово, тем большую часть универсума оно обозначает» (Лотман, 1972: 86). Поэзия Арс. Тарковского динамична благодаря «авторитету», весомости слова, что, в свою очередь, достигается глубокими знаниями традиций мировой и отечественной культуры. Следы этих традиций наблюдаются и в использовании поэтом цветовых характеристик при создании поэтических образов.

Динамичность языка поэзии Арс. Тарковского во многом зависит от активности прилагательного; реже ее «цветовая составляющая» представлена и другими классами слов — глаголами и существительными. Мы провели наблюдение за использованием цветообозначений в лучшем, на наш взгляд, поэтическом сборнике Арс. Тарковского «Вестник» (1969). Вот каковы позиции основных цветов спектра вместе с ахроматическими обозначениями цвета в стихотворных текстах «Вестника». Цифровые показатели частот появления данной цветовой характеристики в стихотворных текстах включают и обозначения тонов и оттенков.

Список 1:

1. Белый 68; 2. Черный 45; 3-4. Красный 32; 3-4. Синий 32; 5. Желтый 29; 6. Зеленый 22; 7. Голубой 9; 8. Фиолетовый 5.

Как видно из этого перечня, на долю ахроматических обозначений цвета (*белый + черный*) приходится 113 употреблений, или 46,7%. На основные хроматические цветообозначения, кроме отсутствующего *оранжевого*, приходится 129 употреблений, или 53,3%. Основываясь на этих цифрах, можно было бы сделать вывод о примерном равенстве черно-белой и цветной части поэтической картины мира, но общий взгляд на колористическую наполненность стихов Тарковского позволяет говорить о превосходстве холодных и ахроматических цветов над теплыми.

При этом следует помнить об одном важном обстоятельстве: поэтическое слово ситуативно в плане контекстного значения, и это в полной мере относится к цветообозначениям, имеющим, кроме популярнейших основных цветов, массу тонов и оттенков, рождающих в сочетании с другими словами неожиданные, латентные смыслы. Обозначения цветов, как писал В. Тэрнер, «являются не просто различиями в зрительном восприятии разных частей спектра; это сокращенные или концентрированные обозначения больших областей психобиологического опыта, затрагивающих как разум, так и все органы чувств...»

(Тэрнер, 1983: 103). У Тарковского даже в, казалось бы, обычном изображении больничной палаты слово *белый*, используемое вначале для обычного зрительного образа, неожиданно меняется функционально-семантически и переводит реальную картинку в мир видений, мифопоэтических представлений, вызывая образ то ли ангела-хранителя, то ли Смерти:

*... и теперь мне снится
Под яблонями белая больница,
И белая под горлом простыня,
И белый доктор смотрит на меня,
И белая в ногах стоит сестрица
И крыльями поводит...*

(Я в детстве заболел... , 266)

Как отмечал Н.И. Толстой, *белый цвет* является частым эпитетом смерти (ср.: «белый, как смерть») (Славянские древности, 1, 153). У Тарковского *белый свет* в образе *чистого поля* как его эквивалента сопряжен со смертью: «Мертв лежит он в *чистом поле...*» (Мщение Ахилла, 229). Однако, кроме этого, *белый свет* представляет «этот» свет в противоположность «тому», *не белому* свету. Вот почему нагнетание путем повтора признака *белый* ставит лирического героя на грань между «этим» *белым светом* и «тем», где властвует «*белая сестрица*», где *белая простыня* становится белым саваном. В другом стихотворении мотив соотнесенности *белого* цвета *глаз* со смертью отражает весьма архаичные представления славян о важности зрения у покойников на «том» свете (об этом: Толстой, 1995: 193):

*... И души белыми глазами
Глядят вослед поверж земли.*

(Зимой, 204)

В древнерусской народной традиции понятие *белого дня* обычно соотносимо с *белым светом*, который включает представление о мире, находящемся за порогом собственного дома (Колесов, 2000.: 231). У Тарковского:

*... Но почему
С рифмовником бродить по белу свету
Наперекор стихиям и уму
Так хочется и в смертный час поэту?*

(Рифма, 159)

*Еще ребенком я оплакал эту
Высокую, мне родственную тень,
Чтоб, вслед за ней пройдя по белу свету,*

Благословить последнюю ступень.

(Анжело Секки, 64)

Белый день — это жизнь на белом свете, время пребывания человека на земле (Колесов, 2000: 235). Однако у Тарковского понятие *белого дня* в мотиве воспоминаний об ушедшем связывается с бестелесностью, образом умершего отца, запечатленного памятью стоящим на дорожке. Так *белый день* превращается в атрибут призрачного, в часть загробного мира, в своего рода *белый траур* по ушедшему навсегда времени, где было место невозвратимому счастью общения с родителями. На этом месте, называемым поэтом *райским садом*, давно лежит камень:

Камень лежит у жасмина.

Под этим камнем клад.

Отец стоит на дорожке.

Белый-белый день.

(Белый день, 84)

Камень, под которым клад — известный образ в похоронной обрядности славян, «символ «мертвой» природы», «место, где лежит покойник, чтобы защитить домочадцев от смерти» (Славянские древности, 2, 451, 501), «дом усопшего». Таким образом, Тарковский, сводя камень, клад под ним и видение стоящего отца в один пространственно-временной узел на фоне «белого-белого дня», не столько вспоминает, сколько поминает, не утрачивает, а подтверждает и укрепляет свою связь с прошлым. Ибо он от предков унаследовал убеждение, что человек, не помнящий прошлого, не имеет и будущего. «Прошлое не только устремлено вспять, оно уходит и в грядущее», — говорил Арс. Тарковский („Литературная газета”, 1977, №2). Об этом у него есть и иные блестящие строчки, которые сложились в связи со смертью Н. Заболоцкого:

За мертвым сиротливо и пугливо

Душа тянулась из последних сил,

Но мне была бессмертьем перспектива

В минувшем исчезающих могил.

Листва, трава — все было слишком живо,

Как будто луну кто-то положил

На этот мир смущенного порыва,

На эту сеть пульсирующих жил.

(Могилы поэта, 74)

Возвращаясь к отождествлению Тарковским *белого дня* с «запретельной» формой существования, подчеркнем усиление этого впечатления повтором *белый-белый день*, что уже заставляет уйти от тожде-

ства «*белый день = белый свет*» в значении «наш, «этот» мир» и прийти к тождеству «*белый-белый день = не белый, «тот» свет*». Догадка подтверждается далее на лексико-семантическом уровне употреблением поэтом собранных в одной строфе эпитетов, вроде бы диссонирующих с темой тоски по ушедшему: «*в цвету серебристый тополь*», «*вьющиеся розы*» и «*молочная трава*», но как раз цветение, буйство произрастания соотносится с народным поверьем о праведности покойника при жизни (Славянские древности, 2, 62). Кстати, и выстраивающийся ряд оттенков разной интенсивности *белого цвета* (*белый — серебристый — молочный*) также «работает» не на идентификацию растений, а на создание картины «не белого, призрачного света», хотя сам по себе «*серебристый*» тополь — лишь тополь, а эпитет «*молочная*» в применении к траве используется в значении «*молодая*».

К семантике цветов мы еще вернемся, а сейчас завершим общий обзор элементов цветовой символики у Тарковского. Показателен в этом плане другой перечень слов — расширенный реестр обозначений тонов и оттенков, составивших суммы частот основных названий цвета из списка 1 (приводятся частоты $>$ или $= 2$).

Список 2:

Белый 35, черный 30, зеленый 15, золотой 10, желтый 8, серый 8, синий 8, красный 7, багровый 5, голубой 4, малиновый 4, розовый 4, сизый 4, лиловый 3, ржавый 3, седой 3, серебряный 3, алмазный 2, жухлый 2, млечный 2, темный 2.

Здесь приведены только слова с частотой не менее 2 по той причине, что всего в сборнике «Вестник» нами зафиксировано 253 случая обозначений цвета, и их простое перечисление заняло бы много места. Но в структурно-семантическом плане поля слов списка 1 очень похожи. В них выделяются 5 лексико-семантических групп. К примеру, к полю слова *красный* (сумма частот 32, см. список 1) относятся (кроме основного названия *красный* с частотой 7):

1. группа прилагательных «тона, близкие по цвету»: *багровый 5, малиновый 4, розовый 4, рдяный 1, червонный 1*;
2. группа прилагательных «оттенки, напоминающие красный цвет»: *ржавый 3, маков 1, клубничный 1, огненный 1*;
3. группа «существительные цвета»: *ржа 1, в красном 1*;
4. глагольная группа: *рдеет 1*;
5. группа «цветовые композиты с элементом красного или красноватого цвета»: *зелено-ржавый 1*.

В целом, подсчет сумм частот всех групп дал такие результаты:

1. Основные названия цветов спектра — 108;

2. Группа «тона, близкие к основному цвету» — 38;
3. Группа «оттенки, напоминающие основной цвет» — 43;
4. Группа «существительные цвета» — 23;
5. Группа «глаголы цвета» — 11;
6. Группа «цветовые композиты с элементом, называющим основной цвет, его тон или оттенок» — 20;
7. Группа «общие названия цвета» — 11 (сюда вошли слова *цветной 3, радужный 1, раскрашенный 1, разноцветный 1* и др.).

Такая целостная картина колористики у Тарковского говорит о близости оттенков или тонов основного цвета, скажем, *белого*, в физическом плане. Но вовсе не свидетельствует об односложности их семантической интерпретации в функции, как это часто бывает в прозаических произведениях, обычных цветовых эпитетов (см. Доброер: 205 и далее). Для поэзии вполне обычным является выход за рамки канонических спектральных характеристик обозначаемого и использование колористических характеристик в иных функциях.

Элементы обозначений цветовой символики у Тарковского, как мы видели, зачастую переступают границы обычного качественного значения. Выше уже упоминалось о *белом* цвете одежды как об одном из символов смерти в мифопоэтических представлениях славян, хотя и у других народов, в том числе, неиндоевропейских (в Китае, Японии), *белый* цвет означает знак траура и скорби. Этот мотив, свойственный минорной, в целом, поэзии Тарковского, в разных вариантах встречается и в других стихах поэта. Обозначение похорон как *белых*:

*Ты бедный мальчик сумасшедший,
С каких-то белых похорон
На пиршество друзей приведший
Колоколов печальный звон.*

(Поэт начала века, 268)

— по-иному представляет семантику лексемы *белый*, приводя в движение сложный механизм ассоциаций и текстовых реминисценций, ведь многим славянским народам известно понятие *белого траура*. (Славянские древности, 1, 153). Д.К. Зелениным, к примеру, в «Очерках русской мифологии» описан обряд похорон русскими Костромы-весны, облаченной с ног до головы в *белые простыни* (Зеленин, 1995: 269). Им же приводились данные о том, что еще в XIX веке крестьяне Гродненской губернии представляли полудниц (респ. 'русалок') в *белых одеждах* (Зеленин, 1995: 224; ср. аналогичные свидетельства С.В. Максимова, Е.Г. Кагарова и В.Я. Проппа, проанализированные в: Померанцева, 1978:

144–145). Но *белые похороны* — это еще и знак чистоты, возвышенности и ценности ушедшей жизни (о схожем обозначении «безгрешия» — Белова, 1998: 44). Потому-то лирический герой Тарковского, «скорбя внизу, на земле» об ушедшем поэте, явился на *белые похороны* в «*черной выношенной ткани*». Таким образом, одна из основных оппозиций «*белый — черный*», кореллируя с оппозициями «верх — низ» и «жизнь — смерть», преобразуется в тождество, а *черный цвет* одежды вновь возвращает читателя к более привычной символике, связанной со смертью и трауром.

С другой стороны, в текстах религиозного содержания для *белого* цвета одежд известна символика радости, очищения от грехов. Сказано у Екклесиаста: «Да будут во всякое время одежды твои светлы. . .» (Екклесиаст, 9–8). Может, поэтому в строчках Тарковского «*Твоя могила в белой шапке, / Как царь, проходит мимо них*» (Могила поэта, 75) больше величественности, светлой печали, чем безнадежности, неотвратимости конца телесного бытия.

Вместе с тем, и другие цвета спектра использовались различными культурами для обозначения смерти, скорби. Общеизвестна в этом плане семантика *черного* цвета (см., к примеру, Moszyński, 1967: 337, 553, 708 и др.). Есть свидетельства, что в Бирме цветом скорби является *желтый* (да и у древних славян отмечается связь загробного царства с *желтым* и *золотым*: Успенский, 1982: 60; у Тарковского как негативный признак упоминается *жухлый цвет* травы, снега), а в Турции — *фиолетовый* (Фоли, 1996: 351). Последнее особенно интересно в связи с описанием Тарковским гибнущей Трои, найденной впоследствии Г. Шлиманом в Западной Турции:

Фиолетовой от зноя,

Остывающей рукой

Рану смертную потрогал

Умиравший Патрокл. . .

(Мщение Ахилла, 229)

Обратим внимание, что *фиолетовый* цвет здесь сопряжен с наступающим признаком смерти — *остывающей рукой*. Выстроилась цепочка семантических сдвигов обозначений: *фиолетовая (рука)* — *остывающая (рука)* — *смертная (рана)*, что приводит к их определенной контекстуальной синонимичности. Вообще Тарковский нередко обращался к историческим легендам и персонажам, и при этом цветовые эпитеты выходят на качественно новый уровень, переставая обозначать лишь часть спектра: ведь и *красный* цвет в разных культурах считался знаком жизни и одновременно смерти или ее предвестницы — войны (не

случайно бог войны у римлян — Марс; см., в частности: Попович, 1985: 58). В «Мщении Ахилла», в заключительной строфе:

*Так не дай пролить мне крови,
Чистой, грешной, дорогой,
Чтобы клейкой красной глины
В смертный час не мять рукой.*

Налицо отражение распространенной в мифопоэтических культурах оппозиции *белый (живой) — красный (мертвый)*, и, очевидно, здесь упоминание *красной (кровоавой) глины* наряду с императивной формой всего высказывания, воспринимаемого как заклинание, заговор, соотносится с цветом крови, пролитие которой связано со смертью, с похоронными ритуалами (Раденкович, 1989: 132–133). Учитывая украинские корни Тарковского (родился в Кировограде), уместно упомянуть о *красном трауре*, принятом в украинском погребальном обряде (Успенский, 1982: 60). О связи крови (красного) со смертью писал и Д.К. Зеленин (Зеленин, 1995: 301). У Тарковского же атрибутом смерти предстает и *червонная рубаха*:

*Передо мною плаха
На площади встает,
Червонная рубаха
Забиться не дает.*

(Петровские казни, 215)

Несомненный намек на *багряную* ризу, в которую одели Иисуса перед казнью: «И воины, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову, и одели Его в багряницу» (Иоанна, 19–2). Вероятно, *червонная рубаха*, (т.е. *красная, кровавая*) да еще вкупе с плахой на площади, месте публичных наказаний, является для поэта неотъемлемым российским атрибутом, печальным, проклятым символом вечного российского распятия — кровавых преобразований, революций, войн, приводящих за собой смерть. Отсюда и переосмысление привычной для атрибуции заката метафоры *багровый* (у Тарковского *тревоги*), вместе означающих конец эпохи монархии в России и начало новой, кровавой эпохи смуты и безбожия:

*И под вечер горькие дали,
Как душная бабья душа,
Багровой тревогой дышали
И бога хулили, греша*

(Затмение солнца. 1914, 115)

С этими строчками перекликаются и «*В малиновой и дымной смуте / И мы пойдем своим путем*» (Чем пахнет снег, 102). Кривавой составляющей *красного траура* насквозь пропитано описание резни армян турками в стихотворении «Комитас» (172) (псевдоним классика армянской музыки С. Согомоняна):

*Вся в крови моя рубаха,
Потому что и меня
Обдывает ветром страха
Стародавняя резня...
До утра в гортани воздух
Шелушится, как смуда,
И стоит в багровых звездах
Кривда страшного суда.*

Наконец, одна деталь в описании Тарковским метафизического существа — русалки — заставляет задуматься о далеких отголосках народного представления о *синем трауре*. У Тарковского:

*Слушать не хочет ершей да плотниц,
Губ не синит и не красит ресниц...
(Русалка, 244)*

Как отмечал Л. Раденкович, «поскольку *синий цвет* чаще всего связан с морем, а в нем обитает нечистая сила, он символизирует место обитания злых духов» (Раденкович, 1989: 138). Река как водоем и locus обитания русалок также ассоциируется с *синим* цветом. К тому же учтем большую любовь Тарковского к Пушкину, который, как отмечал Б.А. Успенский, в «Истории Петра» приводит «фамильное предание»: «Жены молодых людей, отправленных „при Петре“ за море, надели траур (*синее платье*)» (выделено мной — А.К.) (Успенский, 1982: 56). Интересно, что традиционное представление о *синем цвете* как символу неба соотносимо с раем, который также ассоциируется с *синим* (*голубым*), в то время как ад с *черным* и *красным* (Бартминский, Небжеговская, 1999, 63–64). Тем не менее, рай — это место, куда попадают души умерших. Таким образом, предположение о существовании *синего траура* косвенно подтверждается в строках:

*Давно мои ранние годы прошли
По самому краю,
По самому краю родимой земли,
По скошенной мяте, по синему раю,
И я этот рай навсегда потеряю.
(Песня, 182)*

Синий рай для Тарковского — детство, куда нет возврата, воспоминания, которые не отпускают, и хотя к раю, по народным верованиям, ведет узкая тропинка (у Тарковского далее по тексту — мост), но врата в этот рай уже закрыты (в мифологии такое же представление). Интересно также, что *синий цвет*, сочетаясь, чаще в виде тонов и оттенков, с *черным*, встречается в композитах как негативный знак: «над черно-сизой ямою» (145), «под воронкой черно-синей» (Ночная бабочка «Мертвая голова», 270).

Мы уже отмечали, что символика цветов в народной культуре неоднозначна. В отношении *зеленого цвета* также можно говорить о его амбивалентности. Часто *зеленый цвет* у Тарковского — это знак весны, растительности, продуцирующей силы природы и полноты жизни, и это находится в гармонии, к примеру, с народными представлениями о пробуждении жизни от зимней спячки:

*И снег сошел, и ранняя весна
На цыпочки привстала и деревья
Окутала своим платком зеленым.*

(Полевой госпиталь, 227)

Тарковский использует *зеленый цвет* для метафорического описания динамики в природе: «*зеленый царь*», «*ветров зеленые кочевья*», «*меж зеленых ладов проходя, как комета*» и др.

*Дышит мята в каждом слове,
И от головы до пят
Шарики зеленой крови
В капиллярах шепуршат.*

(Струнам счет ведут на лире... , 284)

Так выражает поэт идею бессмертия всего живого на земле (кстати, существует же понятие вечнозеленых растений!). Конечно, эти метафоры хороши сами по себе, они даже «самодостаточны». Но интересна исключительно архаическая связь *зеленого цвета* с идеей умирания. Осирис был египетским богом плодородия и загробного царства и всегда изображался окрашенным в *зеленый цвет* (Мифы народов мира, 2, 268). Есть данные, что *зеленый* в похоронной обрядности славян выступает как цвет «того света», как атрибут «пространства, в котором находится нечистая сила и где она властвует» (Раденкович, 1989: 137). Еще *зеленый* — цвет непослушания, незрелости. Этот цвет отмечается исследователями как знак гнили, плесени и распада, болезни и смерти в индоевропейских и языках других семей (Waszakowa, 2000: 230). А кроме этого, ревность — «*зеленоглазый монстр*», по выражению шек-

спировского Яго, приводит к смертельному концу в финале трагедии. У Тарковского мотив состоявшейся или надвигающейся смерти «в зеленом» отмечен в трех случаях. Дважды он связан с именем Марины Цветаевой, ее гибелью в Елабуге:

*От серого платья в окне
Темнеют четыре аршина
До двери. Как в речке на дне —
В зеленых потемках Марина.*
(Стирка белья, 167)

Зеленые потемки — это трагический итог ненайденного выхода из тупика, это тональная эстафета от «серого платья в окне» к метафорическому изображению могилы — «четырёх аршин». Кстати, и *серый цвет* ассоциируется в народных поверьях с пеплом и тьмой, а в славянских заговорах *серый* характерен для хтонических персонажей и нечистой силы (Раденкович, 1989: 140). *Серый* — еще и признак неудачи, безликости, подавленности (Бетехтина, 2000: 228). Второе упоминание о *зеленом* в виде близкого ему по тону *фосфорного* цвета находим в стихотворении «Через двадцать два года» (171), где данная колористическая характеристика — часть образа, связывающего загробное существование Марины с памятью о ней на земле:

*Как я боюсь тебя забыть
И променять в одно мгновенье
Прямую фосфорную нить
На удвоенье, утроенье
Рифм —
и в твоём стихотворенье
Тебя опять похоронить.*

Третий пример — «*зеленое молчанье*» как следствие начавшейся I Мировой войны, уже сказавшейся на «взгляде без движенья» «обожженных войной глаз» дезертира:

*И стало темно. И в молчанье
Зеленом, глубоко как сон,
Ушел он...*
(Затмение солнца, 1914: 116)

Как мы убедились, для Тарковского обычным является использование приема наложения одного изобразительного плана на другой, когда зрительное восприятие отступает перед натиском завуалированной метафорами и историческими параллелями текстовой идеи, требующей дополнительного знания и расшифровки. Потому-то призрак простоты

его поэзии возникает лишь от поверхностного ее восприятия. На самом же деле, поэзия Тарковского глубока и диахронична в смысле сопоставления исторических событий и персонажей разных эпох с современностью, и простота изложения — лишь выработанная десятилетиями труда форма, ведь для поэта «Слово только оболочка, / Пленка жребиев людских, / На тебя любая строчка / Точит нож в стихах твоих» (Слово, 51). Вот поэтому цветовые характеристики изображаемого зачастую передают затекстовые ассоциации, когда язык — «оболочка» — только средство, не всегда адекватное мощи и глубине мироощущения:

*Когда вступает в спор природа и словарь
И слово силится отвлечься от явлений,
Как слепок от лица, как цвет от светотени, —
Я нищий или царь? коса или косарь?...*

(Когда вступает в спор... , 259)

Арс. Тарковский, не чураясь в отдельных случаях обычной атрибуции изображаемого прямой цветовой характеристикой («...оторопь желтой листвы за окном» (Перед листопадом, 7), «Еще любил я белый подоконник...» (25 июня 1939, 27), «В снегу, под небом синим, а меж ветвей зеленым...» (Синицы, 205), «Девочке в сером халате...» (Четвертая палата, 249), «...все цвета потерял, кроме двух: / Светло-синий, / Светло-коричневый там, где...» (Дагестан, 197) и др.), часто применяет распространенный в поэзии прием «ложной апелляции к конкретным чувственным представлениям адресата», когда не предполагается буквальное восприятие цвета, когда «запрещается» наглядная живописность» (Некрасова, 1991: 69–70). В этом плане интересны обращения к *черному цвету*, стоящему на вторых позициях после *белого* в списке 1 (основные цвета с оттенками) и списке 2 (расширенный реестр).

В традиционных народных культурах, чьи традиции впитала в себя поэзия Тарковского (много переводившего восточных поэтов), символика *черного цвета* связана со смертью, злом, ночью, трауром (не в Японии, где *черный* символизирует радость), скорбью, болезнями, негативным началом (Фоли, 1996: 350). Она противостоит символике *белого цвета*, образуя с ним ряд антитетических пар: благо — зло, чистота — отсутствие чистоты, отсутствие неудачи — отсутствие удачи, отсутствие несчастья — несчастье, жизнь — смерть, здоровье — болезнь, свет — тьма и т.п. (Тэрнер, 1983: 86). Может быть, в наиболее явном виде такое бинарное противостояние прослеживается в строчках, посвященных загубленному О. Мандельштаму:

*Оперенный рифмой парной,
 Кончен подвиг календарный, —
 Добрый путь тебе, прощай!
 Здравствуй, праздник гонорарный,
 Черный белый каравай!*

(Поэт, 166)

Упоминание о караваяе именно в таком «оксюморонном» сочетании весьма знаково. Каравай в обычаях славянской народной культуры используется в качестве ритуального хлеба, прежде всего свадебного. Чаще каравай пекли из пшеничной муки (Славянские древности, 2, 463), отсюда возникает понятие *белого каравая*, причем номинативное значение прилагательного со временем уступает место метафорическому обозначению, связывающему его с представлением о чистоте, плодородии, сакральности. Так словосочетание становится лексикализированным, что и позволило Тарковскому присоединить к нему новый эпитет — *черный*. Таким приемом нейтрализуются все перечисленные выше представления о *белом караваяе*, и ему приписывается новое, окказиональное значение, связанное с *черным трауром*, скорбью. Введение в текст стиха этого оксюморона мастерски подготовлено предшествующими строками, в том числе, благостным пожеланием при расставании «*Добрый путь тебе...*», тут же нейтрализованным похоронно-ритуальным «*прощай!*».

Представление о *черном* как о недобром, плохом, злом — постоянный элемент «Вестника», одна из составляющих обобщений минорный тон поэзии Тарковского. (Минорный, но не упаднический, ведь поэт никогда не был ни эстетствующим декадентом, ни модернистом вообще, хотя и любил повторять слова А. Ахматовой: «В нашей жизни нет ничего, о чем не было бы написано у Кафки» (Книжное обозрение, 1992, №12). *Черный цвет* как знак скорби, потери используется во многих стихах сборника:

*Отнятая у меня, ночами
 Плакавшая обо мне, в нестрогом
 Черном платье, с детскими плечами,
 Лучший дар, не возвращенный богом...*
 (Отнятая у меня..., 22)

Черный цвет одежды как символ судьбы, трудного жизненного пути человека, как атрибут демонов судьбы у славян встречается почти повсеместно (Moszyński, 1967: 480; Седакова, 1994: 47). Отметим еще в этой связи одно место из стихотворения «Русалка»: «... *вон как скукожилась черная кожица*», где поэтическая характеристика относящегося к демонам существа совпадает с представлениями многих славянских народов

о заложных покойниках, рисующих их в своем воображении черными (Зеленин, 1995: 300; Раденкович, 1989: 128).

Образ вечного покоя, застывшей жизни убитого оленя создается Тарковским через описание мертвого глаза, причем для усиления образа поэт использовал подряд два схожих по значению словосочетания, относящихся к одному денотату:

*Вижу я тусклое око с какой-то налипшей травинкой,
Черное, ожостеневшее яблоко без отражений.*
(Охота, 100)

Черный цвет пожарища, покинутого людьми жилища связывает через века реалии XX века с воображаемой картинкой цезарианского Рима:

*На черной трубе погорелого дома
Орел отдыхает в безлюдной степи...*
(На черной трубе..., 82)

Даже, на первый взгляд, обычный эпитет для масти лошади превращается у Тарковского в дополнительный штрих в общей картине страданий, горя, поселившейся рядом смерти (тем более, что при описании масти животных вообще должны использоваться иные лексемы, входящие в особую подсистему цветообозначений — вороной (черный), гнедой (красно-рыжий), пегий (пестрый) и т.д.):

*А на выезде плачет жена,
Причитая и руки ломая,
Словно черные кони Мамая
Где-то близко, как в те времена...*
(Проводы, 86)

Черный хлеб для поэта, скорее, признак тяжкого, недоброго времени гражданской войны, чем обычная бытовая реальия; скорее, знак голода, чем вид:

*Мне с винтовками люди давали
Черный хлеб двадцать первого года.*
(Стихи из детской тетради, 124)

Черный ветер в качестве олицетворения разгула нечистых, демонических природных сил, как знак судьбы, встречается в стихотворении «В дороге»: «Где черный ветер, как налетчик, / Поет на языке блатном...» (76).

По-существу, приведенные примеры (*черные кони, черный хлеб, черный ветер*) представляют мотив времени, видимого в черном цвете,

хотя, как мы уже видели, имеются и иные цветовые атрибуции смерти, траура. Интересен выбор поэтом субституттов времени, который частично отражает и народные представления о неудаче, недоле, несчастье (см., к примеру, Moszyński, 1967: 216, 337, 357, 412, 665–667 и др.; Толстой, 1994; Раденкович, 1989). Ветер, кони, труба, хлеб в другом стихотворении — *на черной Каме* (Беженец, 83) и т.д. — все это зооморфное и нулевоморфное изображение времени зла, насилия и потерь. В наиболее же концентрированном и привычном для языка виде мотив неудачного, *черного* времени представлен в *черных днях* (Moszyński, 1967: 708; Седакова, 1994: 60):

*Мне в черный день приснится
Высокая звезда...
Что с нами ни случится,
В мой самый черный день,
Мне в черный день приснится
Криница и сирень...*

(Мне в черный день приснится... , 113)

Представление о *черных днях*, *черных временах* в личной судьбе поэта вытесняет «погодное» значение в словосочетании *пасмурный день* с привычным народной культуре соотношением дождя и слез:

*Сегодня пришла, и устроили нам
Какой-то особенно пасмурный день,
И дождь, и особенно поздний час,
И капли бегут по холодным ветвям.
Ни словом унять, ни платком утереть...*

(С утра я тебя дождался вчера... , 29)

Этот же мотив звучит и при описании иного, «горького», как определяет его поэт в самом начале стихотворения «Фонари» (194), временного периода: «... чтобы легче нам было в июле / Отказаться от черной весны». Весна, чье наступление обычно связано в народном сознании с уходом богини смерти — Зимы, предстает *черной*, оказываясь в одном темпоральном ряду с несчастливыми, *черными* днями (периодами).

Оценочный признак со значением «плохой, злой, приносящий несчастье» присущ и понятию о *черной душе*, упоминание о которой встречается в стихотворении «Снежная ночь в Вене» (203):

*Ах, Изора, глаза у тебя хороши
И черней твоей черной и горькой души.
Смерть позорна, как страсть. Подожди, уже скоро,
Ничего, он сейчас задохнется, Изора.*

Душа в народной антропологии обычно представляется как «бес- смертная субстанция жизни». Однако, по мнению С.М. Толстой, «верования о душе имеют непосредственное отношение к ... представлениям о смерти...» (Славянские древности, 2, 162). В этом стихотворении Тарковского как раз слились эти представления с легендой об умерщвлении Моцарта Сальери, который использовал, по версии А.С. Пушкина, «... яд, последний дар моей Изоры». Таким образом, *черная душа* — это социальный признак личности. Понятие о *черной душе* стоит в одном ряду с «*черными людьми, чернюю*», представляющими часть категориального различия между «верхом» и «низом», между знатным и подлым (Колесов, 2000: 199–200).

«Гений приходит для того, чтобы затворить ворота за своей эпохой», — говорил Арсений Тарковский, имея в виду Пушкина. Пожалуй, это относится и к самому Тарковскому, может быть, последнему Поэту ушедшей эпохи.

Литература

- Тарковский Арсений А., *Вестник*, М.: Советский писатель, 1969.
- Бартмицкий Ежи, Небжеговская Станислава, *Языковая картина польского рая и ада*. — *Славянские этюды*, Сборник к юбилею С.М. Толстой, М.: Индрик, 1999, с. 58–69.
- Бетехтина Е. Н., *Об употреблении слова серый применительно к обозначению солдат царской армии*, [В:] *Слово во времени и пространстве*, К 60-летию профессора В.М. Мокиенко. СПб.: Фолио-Пресс, 2000, с. 227–233.
- Белова Ольга В., *Символика цвета в славянских книжных сказаниях о животных*, [В:] *Слово и культура*, Т. 2, М.: Индрик, 1998, с. 44–50.
- Waszakowa Krystyna, *Konotacje semantyczne i kulturowe polskiej nazwy barwy zielonej i jej odpowiedników w języku ukraińskim, szwedzkim i wietnamskim*, „Etnolingwistyka” 12, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2000, s. 221–232.
- Доброер Александр, *Синонимия цветowych прилагательных в прозе Ивана Бунина и Александра Куприна*, „Etnolingwistyka” 12, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2000, s. 205–220.
- Зеленин Д. К., *Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки*, [В:] *Избранные труды*, М.: Индрик, 1995.
- Колесов В. В., *Древняя Русь: наследие в слове. Мир человека*, СПб.: Филол. ф-т СПб. гос. ун-та, 2000.
- Лотман Юрий М., *Анализ поэтического текста*, Л.: Просвещение, 1972.
- Мифы народов мира*, 2-е изд., Т. 2. М.: Российская энциклопедия, 1994.
- Moszyński K., *Kultura ludowa słowian.*, Т. 1, część 1. Warszawa, 1967.
- Некрасова Е. А., *Приемы языковой изобразительности в стихотворных текстах* [В:] *Поэтика и стилистика 1988–1990*, М.: Наука, 1991, с. 64–76.

- Померанцева Э. В., *Межэтническая общность поверий и быличек о полуднице*, [В:] *Славянский и балканский фольклор. Генезис. Архаика. Традиции*, М.: Наука, 1978, с. 143–158.
- Попович М. В., *Мировоззрение древних славян*, К.: Наукова думка, 1985.
- Раденкович Любимко, *Символика цвета в славянских заговорах*, [В:] *Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской культуры: источники и методы*, М.: Наука, 1989, с. 122–148.
- Седакова И. А., *Балканославянские представления о демонах судьбы: трансформации во времени и пространстве*, [В:] *Время в пространстве Балкан, Свидетельства языка*, М.: РАН, 1994, с. 42–63.
- Славянские древности*, Этнолингвистический словарь под общей редакцией Н.И. Толстого, М.: Международные отношения. Т. 1, 1995, т. 2, 1999.
- Толстой Никита И., *Южнослав. Црна земља, чрна земља, и Бели Бог, Бел Бог в символично-мифологической перспективе*, [В:] *Время в пространстве Балкан*, с. 22–32.
- Толстой Никита И., *Язык и народная культура, Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике*, М.: Индрик, 1995.
- Тэрнер В., *Символ и ритуал*, М.: Наука, 1983.
- Успенский Борис А., *Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского)*, М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982.
- Фоли Дж., *Энциклопедия знаков и символов*, М.: Вече. АСТ., 1996.

MANIFESTATIONS OF THE FOLK COLOUR SYMBOLISM IN ARSENIY TARKOVSKY'S POETRY

A claim is made that the semantics of colour in Arseniy Tarkovsky's volume of poetry *Vestnik* derives from the system of folk ideas. White is a symbol of the afterworld, sadness and mourning (cf. white mourning, a tradition present in Slavic and other cultures). Red and its shades ("raspberry", pink, crimson, "strawberry", "fiery") often symbolize blood and death. Green is on the one hand a symbol of spring, of the immortality of wildlife, but is also connected with dying. Black is conceptualized as a bad symbol of mourning, a symbol of fate. It is amazing that these poetic, auctorial metaphors of multicoloured sorrows (with a predominance of the black–white scale) should coincide with the folk tradition of a symbolic interpretation of colours. All colours in *Vestnik* (white, black, red, blue, yellow, green, dark blue, purple) are, on top of other meanings, used as signs of evil and mourning, which allows one to identify the concept of a "colourful mourning" in Tarkovsky's poetry.