

ЭСТЕТИКА

Е.Г. Мещерина*

«СЕ КРАСОТА ИЗ СИНЕГО ЭФИРА...» (к проблеме эстетики цвета в поэзии Серебряного века)

Памяти Евгения Георгиевича Яковлева

В статье рассматривается влияние эстетики цвета в качестве одной из ключевых основ творчества выдающихся поэтов Серебряного века, а также софиологии и философии искусства, представленных крупнейшими мыслителями XX в. — В. Соловьевым, П. Флоренским, С. Булгаковым.

Ключевые слова: поэзия Серебряного века, эстетика цвета, цветовой символизм, софиология.

The author considers the influence of aesthetics of colour as one of key bases of creativity of eminent poets of the Silver Age, as well as Sophiology and philosophy of art, represented by outstanding thinkers of XX century — V. Soloviev, P. Florensky, S. Bulgakov.

Key words: poetry of the Silver Age, aesthetics of colour, colour symbolism, sophiology.

При всем разнообразии эстетических качеств и направлений, парадоксальности соединения крайнего индивидуализма и устремленности к надмирному единению человечества, изощренного эстетства и глубокой религиозности в лирической поэзии Серебряного века есть одно объединяющее свойство — яркая, почти сверхживописная цветовая палитра. Красочная симфония лирики, связанная с метафизикой света и символизмом, создает особый, вбирающий в себя «все трепеты и все сиянья жизни» (Волошин) мир. Здесь «солнце цвета мальвы золотистой» и «полудня пламень синий» (Анненский), «озер агатовых колдующие очи» и «снежная, гиацинтово-синяя луна» (Волошин), здесь «звенит голубая звезда» (Есенин) и «в белом пламени клонится куст ледяных ослепительных роз» (Ахматова). Этот утонченно-индивидуальный и одновременно природно-объективный мир един благодаря его красочной основе, ярко прописанной, звучащей, но от этого не менее таинственной субстанции цвета.

Есть духи глаз. С куста не каждый цвет
Они вплетут в венки своих избраний...¹

(Вяч. Иванов)

* Мещерина Елена Григорьевна — доктор философских наук, профессор кафедры философии Московского государственного ун-та печати, 8-903-593-80-52.

Роскошь и даже избыточность цвета воспринимаются как отражение того пиршественного состояния духа, которое, по мнению исследователей², характеризует русскую культуру рубежа XIX—XX вв. Летящая «сразу во все стороны» (Лосев) культура Серебряного века одним из направлений своего полета избрала поистине живописную красочность поэзии, одновременно и сближающую поэтическое и художественное творчество, и выявляющую особенности эстетики цвета в искусстве слова.

Наиболее прочный фундамент эстетика цвета имеет, без сомнения, в софиологии и философии искусства В. Соловьева, П. Флоренского, С. Булгакова, в трудах поэтов-теоретиков символизма. *Кладезь символа холодный учит нас красе небес...* (Вяч. Иванов). Богатство красок в пейзажной лирике поэтов-символистов поражает, указывая на присущее им уникальное чувство цвета.

Старинным золотом и желчью напитал
Вечерний свет холмы. Зардели, красны, буры,
Клоки косматых трав, как пряди рыжей шкуры.
В огне кустарники, и воды как металл³.

(М. Волошин. Из цикла «Киммерийские напевы»).

Но прежде чем обратиться к значению одного из самых сложных христианских символов — Софии Божественной премудрости для понимания цвета и цветности как воплощения самой жизни и красоты, следует остановиться на причинах существования красочного строя поэтической мысли Серебряного века вне идеологии того или иного направления.

Красочное мироощущение, характерное для мистериальных произведений Скрябина, было «знамением времени» и поэтому вошло не только в творчество символистов и тех, кого принято считать их непосредственными предшественниками. Яркая живописность, не уступающая поэзии символистов, отличает многие стихи С. Есенина, Н. Гумилёва, А. Ахматовой, Б. Пастернака, Г. Иванова, И. Северянина, М. Кузмина. На характере «цветописи» поэзии сказались особенности культурного пространства этого времени, куда входили не только мировые проблемы (грядущая катастрофа, судьбы России, культуры), но и проблемы языка искусства, внимание к Античности, интерес к восточным культам (особенно к индуизму, в котором развита цветовая символика⁴). К этому следует присоединить влияние западноевропейского символизма, модернистский синтез искусств, дендизм, увлечение мистикой и спиритизмом, высокую ценность утонченности и субъективности чувства. Здесь и упоение формой вместе с отрицанием искусственных ухищрений, и осознание трагизма собственной избранности. *Только слабо блеснула корона / На несчастной моей голове.* (Г. Иванов)⁵.

Среди различных причин присутствия света и цвета в качестве «строительного материала» поэтического образа главной представляется сама природа лирической поэзии, воздействие которой, по убеждению В. Соловьева, не уступает катартической силе трагедии. «Не одна только трагедия служит к очищению (κάθαρσις) души: быть может, еще более прямое и сильное действие в этом направлении производит чистая лирика на всех, кто к ней восприимчив»⁶.

Мысли философа о «глубочайших внутренних состояниях» как источнике приобщения к сущности и красоте мира имеют большое значение для понимания феномена лирической поэзии. Отмеченная еще Платоном сила воздействия лирики или чистой поэзии связана с тем «излиянием чувства», которое составляет сущность индивидуальной поэзии со времени ее возникновения в древневосточных культурах. Уже в древнекитайской лирике были «заданы» темы и жанры того космического мироощущения, которое определяло изысканность и трагизм, неповторимость и постоянство переживания вечности и красоты мироздания в хрупком человеческом сердце. *Утром иней белеет / на красной кленовой листве, / Вечерами туман / проплывает в густой синеве. / Вот и осень прошла, — / мне до боли ушедшего жаль, / В растревоженном сердце / глубокая зреет печаль*⁷ (Се Линъюнь. IV–V вв.). Глубокие переживания связывают поэта с подлинной сутью вещей, «с бытием *an sich* всего существующего», делают причастным к тайнам мира, той невидимой для других красоте, которая «находит себе прямое и полное выражение в прекрасных звуках и словах»⁸. Поэтому чистая лирика, подобно музыке, входит в «прямые или магические» «предварения» совершенной красоты. *Грянул гром, чашка неба расколота, / Тучи рваные кутают лес. / На подвесках из легкого золота / Закачались лампы небес* (Есенин)⁹.

Полагая вслед за Кантом поэзию высшим видом искусства, Соловьев относит ее наряду с живописью также и к «косвенным предварениям» красоты, что означает воспроизведение разрозненных явлений прекрасного «в сосредоточенном, очищенном, идеализированном виде»¹⁰, свободном от всех материальных случайностей. *Скоро звезды проснутся. / Сочетаясь в узор, / Их намеки сплетутся / В серебристый собор* (Бальмонт)¹¹. При этом живописность как «частное эстетическое понятие, подчиненное общему понятию красоты», по определению Соловьева, обозначает ту сторону прекрасного, которая проявляется в зрительных очертаниях и «сочетании цветов и красок»¹².

А.Ф. Лосев видел основу необыкновенной глубины и образной силы поэзии Вяч. Иванова в сочетании «максимально космического, всеохватного» с «максимально родным и интимно пережи-

тым». Художественность, по мысли философа, и заключается именно в объединении этих двух сфер, что само по себе уже требует «небывалых словесных сочетаний, небывалых комбинаций»¹³. Такие сочетания рождаются в обращении поэта к вечернему солнцу: *...И горы рдеют, как алтари твои; / И рдеет море влажными розами... / И мещешь в мир твой пламя венцов твоих, / И мещешь в мир твой пурпур одежд твоих...* (Вяч. Иванов).

Чуткость к природной жизни, способность к особому видению сливаются, как полагает Соловьев, «с чуткостью любви, и одно усиливает другое». Эти две темы — вечная красота природы и бесконечная сила любви, составляя главное содержание чистой лирики, имеют в поэтическом вдохновении один и тот же голос и «как два крыла поднимают душу над землею»¹⁴. Выводы Соловьева имеют множество подтверждений в самой поэзии. *Как бронзовой золой жаровень, / Жуками сыпет сонный сад. / Со мной, с моей свечью вровень / Миры расцветившие висят* (Пастернак)¹⁵.

В то же время природа лирического чувства, связанного с «ночной стороной души», чаще всего трагична. Определяя «главный тон» стихов Блока, Г. Иванов отмечал: «Мы знаем, что все значительное в лирической поэзии пронизано лучами некоей грусти, грусти-тревоги или грусти-покоя — все равно. «Веселеньких» великих лирических произведений не бывало. <...> И разве может быть иначе, если самое имя этой божественной грусти — *лиризм*»¹⁶.

Рассуждения Соловьева об особом статусе подлинно лирического переживания отрицают некоторые современные представления о, мягко говоря, неэстетичности эмоционального «материала» поэзии. «В поэтическом откровении нуждаются не болезненные наросты и не пыль и грязь житейская, а лишь внутренняя красота души человеческой, состоящая в ее созвучии с объективным смыслом вселенной»¹⁷. *Как океан меняет цвет, / Так сердце под грозой певучей / Меняет строй...* (Блок)¹⁸. Отличие лирики от других поэтических жанров и видов искусства в том, что она останавливается на более простых, единичных и вместе с тем более глубоких моментах созвучия души с истинным смыслом мировых и жизненных явлений. *Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель... / По нагорьям терн узорный и кустарники в серебре. / По долинам тонким дымом розовеет внизу миндаль, / И лежит земля страстная в черных ризах и ораях* (Волошин).

Человек как микрокосм «устроен» по образцу макрокосмическому: его личность зиждется на алтаре огненного страдания, переплавляющего «темный огонь желаний» в силу сострадания и любви. Основы мироздания и таланта родственны, и именно это рождает феномен лирической поэзии с ее «щемящей интимностью космического порыва» (Лосев).

А я — серебряной пустыней
Несусь в пылающем бреду,
И в складки ризы темно-синей
Укрыл Любимую Звезду.

(А. Блок)

Необыкновенные красочные сочетания, само использование красок в поэзии обусловлены прежде всего высоким уровнем напряженности чувства, переживающего природные явления как состояния собственной души или по самой близкой аналогии с ними. *Тайные думы поэта / В сердце его прихотливом / Стали потоками света, / Стали шумящим приливом...* (Гумилёв). По этой причине символизм красок, сближающий 19 живописи и поэзии, не есть черта только поэзии символистов. Вместе с тем следует учитывать границы символических интерпретаций, которые полагает «позитивная теория символа» (Аверинцев). «Снимая» имеющий основания в природе символа «антианализм», она должна вполне учитывать «его рациональные и внерациональные аспекты, не мистифицируя последних»²⁰. Здесь уместно вспомнить замечание Флоренского о той монаде, которая есть «не метафизическая сущность, данная логическим определением, но переживается в живом опыте; она — религиозная данная, определяемая не а priori, но а posteriori, — не гордостью конструкции, но смирением приятия»²¹. *Черно и пепельно, сине, красно и бело. / И красоты той ум человеческий вместить не может!* (Волошин).

Перед лицом надвигающейся катастрофы начала XX века культура стремится остановить «сползание в бездну» средствами искусства, которому придавали религиозное значение не только символисты. Идея жертвенного избранничества, характерная для ранних дневников Блока, свойственна в той или иной степени почти всем представителям «серебряной» плеяды поэтов. *И ныне есть еще пророки, / Хотя упали алтари, / Их очи ясны и глубоки / Грядущим пламенем зари* (Гумилев). Поэт-пророк, через которого говорит будущее, данной только ему силой способен перевести непонятные большинству знаки, предупредить о надвигающейся гибели. *И, взгляды ваясь в свой ночной кошмар, / Строй находить в нестройном вихре чувства, / Чтобы по бледным заревам искусства / Узнали жизни гибельный пожар* (Блок).

Уже в этих четверостишиях «бушует пламя». Немногим ранее небесного огня для воплощения красоты искала «трепетная кисть» Фета. Стихия огня, прежде всего в космическом его значении — одна из главных тем искусства этого времени. Олицетворением ее стала известная симфоническая поэма Скрябина «Прометей. Поэма

огня», начало которой — знаменитый «Прометеев аккорд» — описывается композитором как «таинственный полумрак. Зеленовато-фиолетовый, трепещущий»²².

Солнце, космическое пламя присутствуют не только в названиях и образах стихотворений. *Пламенем наполненные жилы, / Сердце знойное и полное огнём...* (Ф. Сологуб)²³. Грядущему пожару, сжигающему пока только сердце поэта, посвящены целые сборники стихов: «*Cog Ardens*» Вяч. Иванова, «Костер» и «Огненный столп» Гумилёва, «Неопалимая купина» Волошина, «Возле дыма и огня», «Горящие здания» и «Отсветы зарева» Бальмонта, «Пламенный круг» Ф. Сологуба, «Пепел» А. Белого. «Сияний вещей пламень ярый» наполнял и стихи В. Соловьёва. «При свете этого «вездесущего огня» поэзия поднимается до «высей творения» и этим же истинным светом освещает все предметы, уловляет вековечную красоту всех явлений»²⁴. Само разнообразие красок, их переходов, изменчивости и цветовых оттенков имеет огненную, солнечную природу, которую можно распознать в движении закатного луча.

Но поздний луч зари возжег благоговейно
Зеленый свет лампад на мутном дне бассейна.
Орозовив углы карнизов и колонн,
Зардел в слепом окне, златые кинул блики
На бронзы черные, на мраморные лики,
И темным пламенем дымится Трианон.

(М. Волошин)

Как главная категория христианской культуры, особенно периода Средневековья, огонь символически соединялся с понятиями Божественности, святости, «девства», нетления (икона как «искусство огня» у Флоренского), вечности. Стихия космического огня — важная тема для понимания природы цвета и одновременно силы слова, онтологический смысл которого составляет фундамент христианской традиции. *И орел не взмахивал крылами, / Звезды жались в ужасе к Луне, / Если, точно розовое пламя, / Слово проплывало в вышине* (Гумилёв).

Позднее огонь, его очистительная и одновременно сжигающая сила соединяются с вечными темами поэзии — страданием, любовью, жертвой, гибелью, возрождением. Подземное пламя, обжегшее Данте, — символ причастности поэта к тайнам мироустройства для В. Брюсова²⁵. Огненная купель омывает и спасает поэта у Ф. Сологуба. В поэзии Серебряного века сохраняется понимание стихии огня в ее мироустроительном, Божественном, созидательном значении. *И неподвижно, на огненных розах / живой алтарь мироздания курится* (Фет)²⁶; *И под личиной вещества бесстрастной / Везде огонь божественный горит* (В. Соловьёв)²⁷; *И в звере, и в синей*

звезде / Я слышу поющее пламя (Волошин). Сами краски, цветность — символы жизни. Их отсутствие — знак инобытия, смерти. *Безлистный лес уснул, гнилой и безуханный, / Бесцветный и пустой, скелетный и нагой (Северянин. Пора безжизния)*²⁸.

В испытании искусства религиозными задачами заново осмысливается его природа, включающая в себя и понимание дела поэта как апостольского служения, и законов искусства как законов жизни (идеи «жизнетворчества», по большей части трагического). Сюда же входят представления об искусстве как роде утонченной игры, откуда берет начало известный эстетизм и куда органично вписывается игра чувств и красок. В игре сливаются мир природы и мир театра. Что достовернее для поэта, которому пейзаж может представляться театральной декорацией, и как во сне, могут оживать бумага, краски и картон? *Это — лунная ночь невозможного сна, / Так уныла, желта и больна. / В облаках театральных луна, / Свет полос запыленно-зеленых / На бумажных колеблется клёнах (Анненский. Декорации)*²⁹.

В своей статье о Бальмонте, рассуждая о «новой поэзии», И. Анненский подчеркивает, что, в отличие от классической поэзии, которая искала у природы сочувствия и отражения своего я, новая поэтическая школа «идет от бесповоротно — *сознанного* стремления *символически стать самой природою*, отображая и плавные уклоны лебединых белоснежностей, и все эти переплески ее жизнью и желаний, и самобытность камней, и все, что вечно обновляется, не переставая быть сном»³⁰. Мир пейзажной лирики Серебряного века уникален тем, что он сам — порождение огненной стихии, содержащей в себе красочное пиршество мира. Его символом стал «царский поезд заката» (Блок), которым как космическим театральным действием «для посвященных» любовались поэты-символисты. Вместе с тем этот мир обладает силой, способной преодолеть тление, что было изящно отмечено еще в философской лирике Фета. *Этот листок, что иссох и свалился, / Золотом вечным горит в песнопенье*.

Онтологичность этому миру, где луч радости разлагается «влагой бытия» «на семицветность боли» (Волошин) придает его красочная, «видимая» основа. Построение такого пейзажа встречается уже у В. Соловьева. *Этот матово-светлый жемчужовый простор / В небесах и в зеркальной равнине, / А вдали этот черный застывший узор, — / Там, где лес отразился в пучине*. Создаваемый пейзаж обладает подчас избыточностью цвета, которая придает ему, с одной стороны, черты искусственности, а с другой — наделяет подлинностью, выразительностью и силой. Цвет здесь выполняет не просто образно-поэтические функции, он содержит онтологию, отражающую мощь замысла и непредсказуемую игру сил природы. Красота,

создаваемая органичным сплавом глубокого переживания и мысли, представляла творение достойным высокой власти Создателя. *А на краю земли, в красе надменных линий, / Восточный стражник — мыс подбьмлет свой шелом, / И синие хребты властительным челом / Из влажной бирюзы встают до тучи синей* (Вяч. Иванов).

Краски в лирике Серебряного века служили не только символом чувства, они были способом его преображения, инструментом создания эстетической формы. Краскам В. Соловьев доверяет (хотя и «с юмором стыдливости»³¹) передачу глубокого переживания образа Софии, закрепляя за пурпуром, золотом и лазурью их «софийное» значение. Благодаря своей объективной природе краски структурируют чувственный хаос, внося порядок в мучительный калейдоскоп эмоций. Говоря о поэзии М. Кузмина, В.М. Жирмунский подчеркивал, что искусство для поэта начинается не в мистике эмоций, не в «непобежденном, смутном и трепещущем хаосе», а с момента победы над ним, когда найдено «абсолютное средоточие в мире, вокруг которого все предметы располагаются в правильном и прекрасном порядке»³². *Заря шафранно-полуденная, / Тебя зовет душа влюбленная: / «Еще, еще в стекло ударь! / И (радость глаза) / Желтей топаза / Разлей обманчивый янтарь!»* (Кузмин. Зимнее солнце)³³.

Используя красочные эпитеты, поэт, чье искусство, по словам Канта, «возвещает только о занимательной игре идеями», как бы вторгается в сферу живописи, в сферу «искусства *чувственной иллюзии*»³⁴. «Истинный поэт влагает в свое слово нераздельно с его внутренним смыслом и музыкальные звуки, и краски, и пластичные формы»³⁵. Восприятие сложного поэтического образа, связанного с различными по характеру чувствами и ассоциациями, по убеждению П.А. Флоренского, основано на некоем первичном «общем корне» всех ощущений, который не существует сам по себе, но в котором сливаются различные реакции³⁶. Интонация, цвет — чувственные характеристики, которые материализуют идеальное, невидимое начало произведения, его скрытое содержание. Соединение элементов в целостный образ, в котором значение каждого из них изменяется по сравнению с их восприятием в отдельности, происходит благодаря тому, что Флоренский называет вслед за Кантом «законом иллюзий», а поэты считают «властью соединять в создании одним прекрасным разрозненные части» (Г. Иванов).

Мысль о том, что единство и взаимодействие наших зрительных, слуховых, вкусовых и обонятельных ощущений обусловлено «одним великим протяженным многообразием», частями и «случайными обмолвками» которого они являются, встречается у В. Хлебникова. Поэт говорит о «некоторых величинах», «независимых переменных», с изменением которых ощущения разных видов

переходят одно в другое. В результате действия этих переменных «синий цвет василька (...), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им»³⁷. Та же мысль, родственная древневосточной эстетике, выражена в стихах Г. Иванова. *Мелодия становится цветком, / Он распускается и осыпается, / Он делается ветром и песком, / Летящим на огонь весенним мотыльком, / Ветвями ивы в воду опускается...*

Обращаясь к зрению (пусть и на уровне «внутреннего пейзажа»), поэзия воздействует на такое глубинное чувство, как осязание. По словам Флоренского, уже Аристотель отмечал, что зрение есть распространенное и утонченное осязание, поскольку «предмет ощупывается глазом посредством светового луча»³⁸. Отличие цвета как «элемента» поэтического образа от метра, ритма, звука в том, что он вызывается опосредованно. Тем не менее именно краски могут направлять восприятие читателя в нужное поэту русло. «Материал поэзии, слова, слишком мало чувственно плотен, чтобы не подчиниться *всякой* мысли поэта; но именно поэтому он не способен оказать достаточно давления на фантазию читателя, чтобы принудить его воспроизвести то, что мыслит поэт»³⁹.

Вместе с тем звуки и слова как чувственно-бесплотные «средства» поэзии, с точки зрения самих поэтов, именно благодаря этому качеству, «схватив на лету», могут закреплять в памяти «и темный бред души, и трав неясный запах» (Фет). Язык живописи, воплощающей в веществе красочный строй мира, по мнению поэта, может быть тяжел: *Дух отучнел; и густ, и плотен / Сочится спектра каждый цвет. / Застыл в хранилищах полотен, / Как жемчуг в раковинах, свет* (Вяч. Иванов).

Различия между живописью и поэзией в восприятии и средствах подражания природе были отмечены еще Леонардо да Винчи. Во-первых, живопись ближе к природе, поэтому она более полно изображает ее и не требует интерпретаций и перевода. Во-вторых, восприятие поэзии, содержание которой постигается созерцанием, продолжено во времени. Вместе с тем поэт, обращающий те же самые вещи, что и живописец, «к общему чувству посредством слуха <...> доставит глазу не менее наслаждения»⁴⁰. Живописные зарисовки поэтов иногда настолько точны и ярки, что рождают образ зрительный, прямо обращаясь к нашей способности наблюдать и любоваться увиденным, будь то бархатное крыло бабочки «с его живым миганьем» (Фет) или мерцанье «пестрых спинок жуков, похожих на звезду» (Гумилёв). Красочно-точное сравнение может родиться из наблюдения поэта за огнем в камине: *Так плещет на багряном маке / Крылом лазурным мотылёк* (Фет).

Краски в поэзии обусловлены также необходимостью обретения опоры в мире «непреходящей текучести». Поэт — «участник мировой игры богов», а никак не «провозвестник своей субъективности»⁴¹. В связи с этим Лосев отмечал, что субъективный иррационализм, возникший в виде реакции на классическое искусство, и вообще никогда не мог выдержать свой принцип до конца ввиду своей полной нелепости и безжизненности. «Очень скоро вспомнили о том, что субъективное переживание человека вовсе не есть только одна текучесть, но что ему свойственна также и определенного рода организованность и структура»⁴². Поэтому экспрессионизм, акмеизм и имажинизм констатируют не просто текучесть переживания, они ищут «устойчивые образы», которые полностью не принадлежат ни к вещам реальной действительности, ни к субъективному потоку переживания. Такими «устойчивыми образами» стали красочные описания, выполняющие функции символа, который должен служить преодолению индивидуализма путем «обострения его до сверхиндивидуализма, т.е. до раскрытия в личности сверхличного содержания, ее внутреннего я, вселенского по существу»⁴³.

Особенностью существования цвета в поэзии является то, что, с одной стороны, цвет, его оттенки и переходы сродни чувству, но, с другой — игра красок сверхчувственна и олицетворяет ту кантианскую красоту, с которой «дух играет». *Коль правда, что душа моя, пред тем, / Как в мир сойти, на мир иной взирала, / Поэтом тот родится, с кем / София вечная играла...* (Вяч. Иванов).

В таком случае цвет может быть средством формирования изощренного поэтического языка, который создает созвучную душе поэта «изысканную и изысканную картину мира» (Лосев). В своих «Дневниках» Блок отстаивает права того нового направления в искусстве, которое стремится к тайне и откровению через жертвенное служение «вечному и неумолимому божеству». Острые и глубокие переживания, «пиршество неосязаемого» требуют защиты, покрова. Поэт «ищет ночи для прикрытия тайны своих вдохновений» и «сумрака для своих надежд»⁴⁴. При этом Блок отделяет язык символистов от «темных формул», искусственно создаваемых «по отсутствию соответствующих талантов» с помощью непонятных терминов и словесных конструкций.

В «Изыскательных замечаниях» к своим «Испанским песням» Бальмонт отмечает, что «символика и тайный смысл цветов очень интересная и мало разработанная область»⁴⁵. Таковой она остается и по сей день⁴⁶. Бесспорно можно констатировать лишь наличие связи между цветом и душевным состоянием при весьма существенных различиях в психологии красок как у разных народов, так и у отдельных художников и поэтов, для которых краски в пер-

вую очередь — «знаки ранящих мгновений» (Волошин). *Весна, я с улицы, где тополь удивлен, / Где даль пугается, где дом упасть боится, / Где воздух синь, как узелок с бельем / У выписавшегося из больницы (Пастернак)*. Тем не менее поэт обращается к цвету как устойчивому образу, который представляет собой «взвешивание внутреннего значения материала на объективных весах»⁴⁷. Поэтому на значение красок в поэзии распространяются теории света и цвета, существующие в это время.

Одной из самых значительных теорий в области цвета следует признать органично связанную с метафизикой света⁴⁸ софиологию, основы которой были созданы В. Соловьевым. Проясняя «идею Софии» через цветовой символизм, Флоренский рассматривает краски как «небесные знамения» и определяет метафизическое значение трех основных цветов — фиолетового (и голубого), красного (и розового) и зеленого⁴⁹. Цвет рождается из взаимодействия или вернее, воздействия света на тьму, которая «бежит света», расступается перед ним. Любое ограничение света, его ослабление, пассивность означают уклонение «в сторону той или иной цветности».

Видимые нами цвета — с физической стороны — соотношение света солнца с той земною и отчасти небесной средой, которую наполняет единый свет. Среда, придающая свету цветность, есть «тончайшая тварь», первоисток сотворенного мира, «метафизическая пыль» и идеальная граница⁵⁰ между Божественной энергией и тварной пассивностью — София. Созерцаемая как «первый сгусток бытия, относительно самостоятельный от Бога», София зрится голубою или фиолетовою⁵¹. Поэтому фиолетовый и голубой цвета — тьма пустоты, небытия, видимая нами сквозь освещенную солнцем тончайшую атмосферную пыль. Эти цвета — символы мировой души, духовной сути мира, первооснова нашего существа (душа как голубой кристалл в мистике Вяч. Иванова). Голубой цвет, который в человеческом чувственном мире настраивает душу на созерцание, есть образ «Мира Умного», граница между Светом, «богатым бытием» и «Тьмою-Ничто» и поэтому естественно принадлежит Софии и через нее носителнице Софии — Приснодеве⁵².

Розовый или красный — цвета Софии, созерцаемой от мира по направлению к Богу, как явление Бога на земле. Это неотделимая от Божественного света передовая волна Божественной энергии, идущей преодолевать тьму, образ Божий для нас.

Зеленый как третье метафизическое направление символизирует «райский аспект», в котором нет еще движения к свету или от света. Это «уравновешенность света и тьмы», «зеленоватость зенита», в котором есть лишь движение «около Бога», «свободное играние перед лицом Божиим»⁵³.

Лазурь, синь, фиолетовый, голубой, сапфирный — цветовые доминанты стихов многих поэтов Серебряного века. «Несказанное, синее, нежное», и «синь, упавшая в реку», как и «синяя ширь», голубые поля и само «васильковое слово» Есенина восходят к «неколебимой синеве» неба, мудрости и красоте сотворенного мира. *За темной прядью перелесиц, / В неколебимой синеве, / Ягненок кудрявый — месяц / Гуляет в голубой траве.* Как символ мира метафизического, который явлен в реальности, цвет существует в поэзии В. Соловьева и воспринявшего от него «крещение» Вяч. Иванова. *Не веруя обманчивому миру, / Под грубою корою вещества / Я осязал нетленную порфиру / И узнавал сиянье Божества...* (В. Соловьев)⁵⁴. «Софийные» краски, восходящие к образу Приснодевы, входят в красочный символизм стихов Блока и Ахматовой. *Разлетясь по всему небосклону, / Огнечерная туча идет. / Я пишу в моей келье Мадонну, / Я пишу — моя дума растёт* (Блок). *А высоко взлетевшее небо, / Как Богородицын плащ, синело...* (Ахматова)⁵⁵.

Поэзия Вяч. Иванова содержит все оттенки синего (если принимать его за основу) цвета, среди которых доминирует лазурь: *Мы вечности обеты в Лазури красоты... лазурной чаши сладостный кристалл...* Лазурны разверзшиеся «вожделенные глубины» — мира и памяти. В цикле сонетов под названием «Голубой покров» только в трех строчках одного из стихов содержится несколько эпитетов «синей гаммы»: *Лазоревых и малахитных зал, / Как ствольный бор, толпился сумрак синий. / Сафир густел, и млел смарагд павлиний...* При этом лазурь, по сравнению с синим, представляет собой более экспрессивный образ, что подтверждает ее определение в Словаре Даля: лазорь или лазурь — «густой и яркий небесный цвет», ультрамарин⁵⁶.

Идею о происхождении красок из Света, воспринимаемого глазом как белый цвет, и Тьмы, символом которой в христианской традиции является черный, разделяли практически все художники начиная с мастеров эпохи Возрождения⁵⁷. Леонардо да Винчи, полагавший, что «качество цветов познается при посредстве света», первым среди «простых цветов» называет белый, хотя «философы не причисляют ни белого, ни черного к числу цветов, так как один является причиной цветов, а другой — их лишением»⁵⁸. Среди других основных цветов, «смешение которых бесконечно», Леонардо называет желтый, который следует принять «за землю», зеленый, означающий воду, синий — воздух и красный — огонь. Отвергаемые с точки зрения метафизики черный и белый в живописи являются главными, «ибо живопись состоит из теней и светов», поскольку «почти никогда поверхности освещенных тел не бывают подлинного цвета этих тел»⁵⁹.

Особый интерес для проблемы цвета в поэзии, где цветовой образ не статичен, представляет психофизиологическая теория красок В. Кандинского. Краски здесь рассматриваются в динамике, в связи с их способностью «стремиться вперед или назад и делать картину парящим в воздухе существом»⁶⁰. «Теплые» краски, тяготеющие к желтому цвету, обнаруживают свое качество направленностью к зрителю, в отличие от «холодных» красок синей гаммы, излучение которых противоположно. Теплота и холод — контраст, определяющий внутреннее качество краски, есть первый принцип их разделения. Гармоническое сочетание образуют только цвета разнонаправленные. И здесь возникает указанная еще Леонардо и ставшая главной в поэзии Серебряного века гармония желтого и синего, имеющая значительную историю в христианской культуре.

Опираясь на символизм древнерусской иконописи, Флоренский определяет желтый и голубой цвета как «обнаружение жизни», «Логос в мире и Софию»⁶¹. Золото куполов и небесная синь — образ духовного начала, небесной гармонии в русской живописи. Духовная доминанта картины Сурикова «Боярыня Морозова» — знаменитый «образ-поклон» (боярышня в желто-синем одеянии), «повторенный» в золотых куполах на синем фоне в самой глубине картины, куда направлен бег саней.

«Золото в лазури» — название первого сборника стихов А. Белого, где мир пронизан золотым сиянием, и золото — это солнце, золотой эфир, золотое руно, огонь, заливающий мир, подобно океану. *Светозарные волны, искрясь, / зажигают кресты колоколен... За солнцем, за солнцем, свободу любя, / умчимся в эфир голубой!*⁶² Но неизбежен переход ликования в страдание, Божественная радость покоится на жертве и крови. *Но везде вместо солнца / ослепительный пурпур огня.* Солнце — огонь — золото — слово — сердце поэта — единая тема поэзии Белого, Бальмонта, Вяч. Иванова, Волошина. *Святое око дня, тоскующий гигант! / Я сам в своей груди носил твой пламень пленный, / Пронизан зрением, как белый бриллиант / В багровой тьме рождавшейся вселенной (Волошин).*

Гармоничное с точки зрения как метафизики, так и психофизиологической теории сине-золотое сочетание проявляет особенности творчества каждого из поэтов. Это цветовая основа одного из самых красивых, насыщенных воздухом и светом творений Анненского. *...И цвета старого червонца / Пары сгоняющее солнце / С небес омыто-голубых. / И для ожившего дыханья / Возможность пить благоуханья / Из чаши ливней золотых.*

В стихах Бальмонта, соединяющего небесные цвета с цветами земли, «солнечный подсолнечник, солнце на земле», «синий лен» и «лиловые гроздья роскошных глициний», фиалки, незабудки — воплощение субстанции цвета, имеющего огненно-солнечную

природу, — возводят «до солнечной двери и крыши по взлетной тропинке огня».

Вокруг гармонии синего и золотого вращается поэтическая мысль раннего Есенина. *Сквозь синь стекла желтоволосый отрок / Лучит глаза на галочью игру... С златной тучки глядит Саваоф, / Хлесткий ветер в равнинную синь / Катит яблоки с тощих осин.* Особенность красочной палитры поэта — удивительная чистота тона, допускающая вместе с тем и сложные цветовые характеристики. *Омут розовых туманов / Не устанет берег золотить... Что ни лист, то свеча на заре...* В золотом тоне особенно явственно проступает молитвенный лик стихов Есенина. *То сучья золотых стволов, / Как свечи, теплятся пред тайной... Догорит золотистым пламенем / Из телесного воска свеча...*

Сине-золотое звучание на фоне красочного великолепия и игры оттенков (...*Меж базальтовых скал и жемчужных*) характерно для стихов Гумилева, видевшего синий как «райский аспект». *Синими светлами рая... Золотые листья опадали / В синие и сонные пруды...*

Но наряду с гармонией синего и золотого у поэтов «серебряной» плеяды особые права получило дисгармоничное, по мнению живописцев, соединение двух «холодных» цветов — синего и черного. *В черно-синем огне расцветают медовые тучи...* (Волошин). В связи с этим можно предположить, что черно-синее — символ того исполненного драматизма красочного действия, той «холодной» гармонии трагического, которая проступает «в дыму, в огне, в сиянии, в кружевах» (Г. Иванов).

Рассуждения Кандинского о психологическом значении синего цвета определенным образом продолжают его метафизику. Склонность синего к углублению настолько велика, что приобретает мистические качества, пробуждая в человеке тоску по сверхчувственному. «Погружаясь в черное», синий перестает быть «цветом торжественной, сверхземной углубленности» и становится знаком «нечеловеческой печали»⁶³. Для В. Соловьева черное и лазурь — «тени двух миров», причудливо переплетенные в человеческой душе, таинственное соединение двух вечно враждующих начал. *О, как в тебе лазури чистой много / И чёрных, чёрных туч! / Как ясно над тобой сияет отблеск Бога, / Как злой огонь в тебе томителен и жгуч.* Черный цвет «прорывается» сквозь скрывающую его лазурь, ведь он содержится в синем изначально как «подстилающая синеву бездна». «И вот, глядя в лазурь, мы видим, что невозможный вид бездн мира занавешен воздушно-белой фатой... Соединение бездны мира, находящейся там, где нет ни времен, ни условий, с воздушно-белой прозрачностью как символом идеального человечества — это соединение открывается нам в соединяющем цвете неба — этом символе богочеловечества, двуединства»⁶⁴. *На сереберверхий свой*

шатер / Дух гор наваял пепл суровый / И скорби мрак черно-лиловый / До их подножия простер (Вяч. Иванов).

Вместе с тем синий цвет в силу своей двойственности имеет такую же склонность переходить в светлый голубой тон, психологически имеющий, по мнению Кандинского, «более безразличный характер». *Голубая яблоня над кружевном моста / Под прозрачно-призрачной верленовской луной...* (Г. Иванов). Голубой рождает «ярость голубоглазую ветров» (Вяч. Иванов), он летит «голубым водопадом» (А. Белый), становится единственной трижды названной краской в одной строфе у Блока. *И когда предамся зною, / Голубой вечерний зной / В голубое голубою / Унесёт меня волной.*

«Синонимом» синего была не только лазурь, но и фиолетовый, «имеющий склонность переходить в лиловый». В теории Кандинского фиолетовый, в котором активный красный вытесняется «холодным», удаляющимся от человека синим, утрачивает значение равновесия и в эмоциональном плане выражает печаль, угасание, неустойчивость⁶⁵. В поэзии фиолетовый цвет имеет несколько иные смысловые оттенки. Для И. Северянина это цвет томной утонченности и скрытой экспрессии. В изысканном сочетании с серебром он становится цветовым символом триумфа и тонкой иронии. *Отныне шарф мой фиолетов, / Берета бархат в серебре: / Я избран королем поэтов / На зависть нудной мошкаре.* Фиолетовый, сиреневый, лиловый как продолжение сине-голубой гаммы — доминантные цвета в поэзии Б. Пастернака (*Я вишу на пере у творца / Крупной каплей лилового лоска.*) и Г. Иванова, соединяющего с ними прохладу лунной реки, цветение хризантем, космический ледяной эфир. *Как будто вспоминает Врубель / Обрывки творческого сна / И царственно идет на убыль / Лиловой музыки волна...*

Оставляя в стороне метафизические значения черного и белого цветов, Кандинский рассматривает склонность краски к свету или тьме как второй принцип их разделения, при котором движение (излучение) также направлено или к зрителю (светлые тона), или от него (темные).

Белый цвет, полагает художник, действует на психику как безмолвие, но наделенное внутренним звучанием (паузы в музыкальном произведении). «Белый цвет звучит, как молчание, которое может быть внезапно понято»⁶⁶. Магия белого цвета без противопоставления его черному (чему, вероятно, способствовали и белые петербургские ночи) была интересна поэтам Серебряного века. *Ночь, белой лилией провевая, взлетает, точно белый лебедь, / И исчезает белой феей, так по-весеннему бела...* (Северянин). Белый — символ утра, начала действия света, серебро росы, цветение черемухи, белизна берез. *Троицыно утро, утренний канон, / В роще по березкам белый перезвон (Есенин).* Белый входит в редко привлекающее поэтов

состояние природы сразу после заката, ту «догоревшей зари нищету», которую любили Анненский и Г. Иванов⁶⁷. *На белом небе все тусклей / Златится горящая лампада, / И в доцветании аллей / Дрожат зигзаги листопада* (Анненский).

Но чаще всего белый цвет — это снег, белые поля, музыка метелей, морозные узоры, в которых не только волшебным образом играют и преломляются лучи, но и таится мертвящий холод. Белый цвет тревожит и рождает ассоциации с несбыточным. *Есть слова — их дыханье, что цвет, / Так же нежно и бело-тревожно, / но меж них ни печальнее нет, / Ни нежнее тебя, невозможно...* (Анненский).

Черный цвет у Кандинского звучит как «ничто без возможностей». Это тоже вечное безмолвие, но уже без «будущности и надежды», музыкальным аналогом которого является «заключительная пауза». В поэзии черный цвет имеет прежде всего метафизическое, а не цветовое значение. В этом смысле достаточно вспомнить «Черного человека» Есенина и раннюю лирику Блока (поэма «Черная кровь»). *О, безысходность печали, / Знаю тебя наизусть. / В черное небо Италии / Черной душою гляжусь.* С черным в пейзажных «зарисовках» трагического состояния может соединяться такой важный для стихов Блока цвет, как желтый. *В черных сучьях дерев обнаженных / Желтый зимний закат за окном. / (К эшафоту на казнь осужденных / Поведут на закате таком).*

Несомненно, что цветовая палитра каждого поэта через изящество «прекрасной игры ощущений» указывает на глубинные особенности его восприятия жизни. Физическое чувство светотени, восходящее к «крайним» цветам — белому и черному, обусловило именно это «цветовое» сочетание в поэзии Мандельштама, о которой у А. Тарковского сказано: *Там в стихах пейзажей мало...* Не случайно именно полотна Рембрандта притягивали поэта: *Как светотени мученик Рембрандт... И мастер, и отец черно-зеленой темы*⁶⁸. Эпитеты «черный», «темный» доминируют в зрительной фактуре поэтических образов Мандельштама: «черный ветер», «черный блеск пруда», «в изголовье Черное Распятые» и «лютеранский проповедник на черной кафедре своей». И как отклик на рембрандтовское сочетание — «зеленой ночью папоротник черный». Ощущение тьмы присутствует и в безмолвии («черноречивое молчание в работе»), и в звуке «черноголосого смычка». Поневоле вспоминается одно из «предсказаний» Леонардо: «Дойдет и до того, что не будет заметных различий промеж красками, мало того, все они станут черного цвета»⁶⁹. Вечное противостояние черного и белого в мире (*А снега на черных пашнях / Не растают никогда...*) входит в образ Ахматовой (*Как Черный ангел на снегу...*). Субстанция тьмы проступает и в арке на площади, и в обиде, и в стене ветра, и в узах земного заточения, и в самом дереве слова, «ослепшем

дереве дум». На этом темном фоне вспыхивают редкие, но, возможно, поэтому и такие яркие цветовые характеристики слова и звука «таинственно-родного» стиха, ласкающего слух «льнянокудрою, каштановой волной». Светотень облекает слова, написанные и живущие на бумаге: *И букв кудрявых женственная цепь / Хмельна для глаза в оболочке света...*

В теории красок Кандинского красный, который в материальной сфере богат и разнообразен, в области духовной производит впечатление «целеустремленной необъятной мощи», а также кипения и горения, но, в отличие от желтого, «главным образом, внутри себя»⁷⁰. Что касается оттенков красного, то его светлый, теплый тон (сатурн), родственный средне-желтому, излучает силу, энергию, радость. Средне-красный (киноварь) символизирует «равномерно пылающие страсти», уверенную в себе силу, зрелость, которую не легко заглушить. По сравнению с другими цветами, красный имеет более общепринятую трактовку, тем не менее отличия в его оттенках в поэзии весьма существенны.

В стихах Ф. Сологуба, часто говорящего то «от лица» шута и чародейки, то собаки (*Когда я был собакой седого короля...*), наряду с «большим количеством» золота и огня в стихах красный цвет предстает чаще всего как алый. *Полуночная жизнь расцвела, / На столе заалели цветы...* Для Вяч. Иванова красный — часто рдяный. *Мы всплески рдяной пены / Над бледностью морей...* Рдяный цвет родствен лазури как цвет «горящий», максимально выражающий огненную сущность краски. Даль определяет глагол «рдеть» как «гореть, воспалиться, заниматься жаром, ярко алеть»⁷¹. *Киноварь вспыхнет, зардеет багрец...* (Вяч. Иванов). Вместе с тем в пейзажах Вяч. Иванова на лилово-малахитовом фоне стихов-картин является яркое сочетание алого и белого, связанное с характерными для поэзии В. Соловьева образами алтаря, истекающего кровью агнца, любви, пламени, веры, скорби. *А облако, назад — горе — / Путеводимое любовью, / Как агнец, жертвенною кровью / На снежном рдеет алтаре* (Вяч. Иванов).

Характер угрозы красный, близкий цвету крови и зарева, имеет в стихах Ахматовой и Есенина. *А напротив высокий клен / Красным заревом обогрен... Ветер ветер лебединый, / Небо синее в крови...* (Ахматова). В поэзии Есенина красный (алый, багряный, малиновый), в отличие от «пейзажного» розового (*Закружилась листва золотая / В розоватой воде на пруду...*) — символ жертвы и страдания. *Головой разможжась о плетень, / Облилась кровью ягод рябина... Только знаю — багряной метелью / Нам листья на крыльцо намело.* В красном и его сочетаниях проступает характерный для русских духовных стихов и органичный для Есенина сплав мифологического пласта русской

культуры с христианством. *По пруду лебедем красным / Плавает тихий закат... Схимник-ветер шагом осторожным / Мнет листву по выступам дорожным / И целует на рябиновом кусту / Язвы красные незримому Христу.*

Не разделяя трагического символизма красного, Бальмонт характеризовал свое восприятие ярко-красного цвета как родственное золотисто-желтому, вызывающему ликующую радость жизни, отмечая при этом, что «алый цвет тревожит, а золотистый умиротворяет в волнении»⁷². *Громы умерли на дне / Голубых небес. / Весь в пурпуровом огне / Золотистый лес. / Ветер быстрый пробежал, / Колыхнул парчу. / Цвет рябины алым стал, / Песнь поет лучу...*

Тревожное и энергетически мощное сочетание двух «теплых», направленных к читателю тонов — красного (алого) и желтого, является «доминантным» не только в лирике Бальмонта. Стихи Блока, посвященные одному из главных христианских праздников — Благовещению, строятся на основном созвучии древнерусских икон — золота как Божественного начала, «Света неприступного», и красного — символа жертвы, крови, власти и любви. *...И внезапно красные одежды / Дрогнули на золоте стены.* Для Блока, в восприятии которого краски насыщены чем-то мучительно-ускользающим (вероятно, отсюда повторы как стремление «удержать» цвет), красный, имеющий трагическую сущность, — часто алый, багряный. *Лишь бархат алый алой ризой / Лишь свет зари — покрыл меня... И ель крестом, крестом багряным / Кладет на даль воздушный крест...* В восприятии Блоком красного цвета, его оттенков и переходов угадывается дань мистической софиологии В. Соловьева, идеями которого был увлечен молодой поэт. *Но заалелся переплет окна / Под утренним холодным поцелуем, / И странно розовеет тишина...*⁷³.

В цветовых доминантах стихов Блока А. Белый видел знаки периодов его творчества. «Голубые пути» блоковской Музы (1901—1904) вспыхивают лазурью, от которой загорается сердце поэта и все в природе: *красная тайна... красное пламя... алый сумрак.* «Объективные данные пейзажа у Блока на основании статистики материала» — это «бунт стихий, укрываемый в мягкости синевы и розоватости зорь; *голубое, синее, красное...* моделируют его ауру»⁷⁴. Отыскивая в духе символизма аналогии между звуками и красками⁷⁵, Белый указывает на отражение прорывов самосознания поэта «через застылые льдины страстей» к духовному центру в образах природных стихий, нераздельно связанных с цветностью. «В черном небе у Блока, *стекляннозеленом* к закату, резкий ветер протреплет *стеклянные струи* дождя; и сквозь дождь нам зловеще глядятся его страшные *желтые* зори; страшные години России отвердели над Блоком...»⁷⁶.

Практически все оттенки красного встречаются в самой живописной по разнообразию красок поэзии Волошина — алый, киноварь, багряный, рдяный, пурпурный. *Здесь чернь и киноварь, там пятна позолоты / И лики стертые неведомых икон...* Экспрессия и чувство, создающие красочный тон как образ присутствия иного мира в мире природно-объективном, — важная составляющая пейзажной лирики Волошина. Красный цвет присутствует как знак обжигающей мысли, страсти и переходит в таинственный лиловый в пейзажах вечернего Парижа. *Дымится кровь огнем багровым, / Рубины рдеют винных лоз, / Но я молюсь лучам лиловым, / Пронзившим сердце вечных Роз...*

В цветовой символике А. Белого, использующего в своих рассуждениях «теософские открытия» Мережковского, красный — это «ужас огня и тернии страданий», преодоление искушения и совершившегося греха раскаянием и мукой. Тем не менее основным цветовым аккордом лирики Белого (особенно ранней) остаются красный (алый) и золотой, поскольку его образует само солнце, космический огонь. *В розах золото лучей / красным жаром разлива-ется... Пронизал голубую эмаль / огневеющий пурпур снопами.* Родственные по природе золотой и красный играют под зимним холодом, таятся в серебре метелей, холодных багровых закатах, блещущих алмазами морозных стеклах. *Пусть грудой золотых камней / Вскипит железный мой камин: / Средь пламенистых, легких звеньев / Трежущий прядает рубин.*

Исследуя «стадии» красного цвета («огненный блеск красного зарева», адский огонь, «красный дракон» Апокалипсиса, «огненный цвет всепожирающей страсти»), Белый подчеркивает особое значение сочетания красного и серого. «В физике известно свойство белого луча окрашиваться красным цветом при прохождении сквозь запыленную, непрозрачную среду... впечатление *красного* создается отношением белого светоча к серой среде»⁷⁷. Серый цвет как воплощение небытия в бытии, придающее последнему призрачность, связан с возможным определением зла как относительной срединности, двусмысленности. *Серое небо и серое море / Сквозь золотых и пурпурных листов, / Словно тяжелое старое горе...* (В. Соловьев).

Идеи Белого нашли свое непосредственное отражение в стихах Волошина (*Красный в сером — этот цвет надрывающей печали*) и Блока, что подтверждает мысль об особенностях использования красок поэтами-символистами — почти всегда в метафизическом их значении. *Сквозь серый дым от края и до края / Багряный цвет / Зовет, зовет к неслышанному раю, / Но рая нет. / О чем в сей мгле безумной, красно-серой / Колокола...* (Блок). В то же время в урбанисти-

ческой лирике Волошина серый связан с ожившим «дождливым» колоритом Верлена, «серыми феями» дождя, прядущими «нити серого шелка». *В дождь Париж расцветает / Точно серая роза...*

По сравнению с сине-золотым и красным в его сочетаниях зеленый, который и со стороны метафизики, и в психофизиологических интерпретациях считается основным цветом, в поэзии Серебряного века встречается не так часто. В отличие от значений зеленого в софиологии Флоренского Кандинский приравнивает зеленый в отношении «моральной ценности» к серому, но с той весьма существенной разницей, что в зеленом, скрывающем в себе парализующие друг друга силы желтого и синего цветов, есть возможность активности и жизни, а в сером — нет⁷⁸.

Зеленый цвет в поэзии не несет той драматической нагрузки, которой наделял его Кандинский («самодовлеющий покой природы, преодолевшей весну»). Скорее зеленый воспринимался поэтами в русле традиционном: равновесие, покой, умиротворенность. *Я вошла вчера в зеленый рай... (Ахматова)*. В то же время присутствует восприятие зеленого цвета как причастной стихии огня органической части космоса. *Душа грустит о небесах, / Она нездешних нив жилища. / Люблю, когда на деревьях / Огонь зеленый шевелится (Есенин)*. У Вяч. Иванова зеленый цвет предстает в «каменном» обличье малахита, образах «зеленооких дев», в «зеленовейных прохладах» или «подразумевается» в «стройной дрожи тополей», «тонких повиликах» и оттенках бирюзы. Природное, «древесное» начало зеленого может быть основой мощи и изысканности картины. *И вскоре нас покрыл сквозной зеленый кров / Огненным проливнем за-капанных дубов, / Узорчатый шатер ветвей перекрученных...* В поэтических пейзажах Волошина зеленый цвет — полноправный участник красочного действия преломления и разложения светового луча. Взгляд поэта-живописца отмечает тяжелые складки зеленых шелков, которыми шевелит ветер, и черную зелень ночного города, и зеленую, подводную мглу окна, за которым «бьются зори огненным крылом».

В метафизике и психологии цвета нет символического описания серебра, той «кормчей серебряных путей» (Вяч. Иванов), которые дали название блистательному цветению поэзии рубежа веков. *Снегов серебряных порфира* одевала уже пейзажи Фета, который в мощи и красоте морского прибоя (*На скалы мечет океан / Твою серебряную ризу...*), как в «неизреченных глаголах ангельских уст», угадывал присутствие Духа, «сущего и единого». Скрытое горение красоты серебра видел Гумилёв. *Океан взревел и, взметенный, / Отступил горой серебра...* Серебро в поэзии близко белому цвету — это «огнь снеговой» (Блок) и «серебристые фиалы» метелей (Анненский). Это знак «холодной», возвышенной и трагической красоты,

символ «говорящего молчания» и благородной утонченности картины. *Одна утеха, что местами / Налет белил и серебра / Мягчит пушистыми чертами / Работу тонкую пера* (Анненский).

Очевидно, что отличия в красочной палитре поэтов проявляются не только в разнообразии значений основных красок, но и в оттенках цветов. На более тонкую природу красочных тонов по сравнению с простыми цветами указывал Кандинский, отмечая при этом, что они символизируют не «материальные состояния души», как элементарные краски, а «вызывают гораздо более тонкие вибрации, не поддающиеся словесным обозначениям»⁷⁹. *Я люблю на бледнеющей шири / В переливах растаявший цвет... / Я люблю всё, чему в этом мире / Ни созвучья, ни отзвука нет* (Анненский).

Способность различать оттенки, по мнению Анненского, — признак зрелости восприятия, поскольку молодость распознает только цвета⁸⁰. Лишь полутона хранят «недосказанность песни и муки» — суть лирической поэзии. *По бледно-розовым овалам, / Туманом утра облиты, / Свились букетом небывалым / Стального колера цветы.*

В стихах символистов встречаются такие переходы-полутона и тончайших вибраций оттенки, такие мерцания и переливы света, которые можно представить только с помощью «живого опыта» и изощренных словесных построений. *Факел косматый в шафранном тумане... Влажной парчой расплесканный луч... Алым трепетом пали на статую золотистые пятна...* (Волошин). Возможно, это описания той части символа, которая, как и «холодный сумрак аметистов», не подлежит рационалистической трактовке.

Будучи «устойчивым образом» в мире текучести, цвет и особенно его оттенки отражают в то же время такое очевидное качество мира, как его изменчивость. В переходах красок можно видеть утонченную игру: *В смене красок было пенье / Трех томов стихотворений* (Бальмонт). Но можно видеть и трагическое начало, угрожающую двойственность, заключенную в необъяснимых превращениях. *Есть демон утра. Дымно-светел он, / Золотокудрый и счастливый. / Как небо, синь струящийся хитон, / Весь — перламутра переливы. / Но, как ночью тьмой сквозит лазурь, / Так этот лик сквозит порой ужасным, / И золото кудрей — червонно-красным, / И голос — рокотом забытых бурь* (Блок).

Воплощением таинства цветовых превращений, взаимодействия и сочетания красок, символом «светового прекрасного», «просветленной материи» (В. Соловьев), способной противостоять распаду, было для символистов явление радуги. *И мгновенно житейское канет, / Словно в темную пропасть без дна... / И над пропастью медленно встанет / Семицветной дугой тишина...* (Блок). В эстетике

Вяч. Иванова «Дева Радужных Ворот»⁸¹ из стихов В. Соловьева становится «радугой тайного завета» и раскрывается в теории символизма как способ таинственного диалога между двумя душами. «Сочетаются двое третьим и высшим. Символ, это третье, уподобляется радуге, вспыхнувшей между словом-лучом и влагой души, отразившей луч»⁸².

В рассуждениях А. Белого сама природа символа основана на переживании, порождающем возможность восприятия-соучастия. «А поскольку символ есть образ, претворенный переживанием, постольку символисты указывают на тройственное начало символа; всякий символ есть триада “abc”, где “a” — неделимое творческое единство, в котором сочетаются два слагаемых (“b” — образ природы, воплощенный в звуке, краске, слове, и “c” — переживание, свободно располагающее материал звуков, красок и слов, чтобы этот материал всецело выразил переживание)»⁸³. Эти представления вошли в современную трактовку символа, в которой символ представляет собой «диалогическую форму знания», в отличие от точных наук как «монологической формы знания (интеллект созерцает вещь и высказывается о ней)»⁸⁴.

В «радуге-символе» выражен статус цвета, цветности как языка понимания, глубокого, сокровенного, лишь угадываемого в жесте, взгляде и скрытого от словесных определений. Слово поэта — луч, который «обручает» его молчание с молчанием слушателя «радугой тайного завета»⁸⁵. *И доколь, кто тайн твоих достоин, / Не придет, я буду, верный воин, / Жрец и жертва, лунный храм стеречь, / Вещих листьев слушать легкий лепет / И ловить твоих касаний трепет, / Любующихся на мой отсветный меч* (Вяч. Иванов).

«Пейзажный символизм» лирики, ее «цветопись» обусловили глубокий интерес поэтов к живописи, для которого недостаточно оснований в самой эстетике модернизма, в идее синтеза искусств во вселенском соборном действе, призванном «уничтожить границы рамп».

Творчество отдельных художников, знаменитые картины, живописные образы — отдельная тема поэзии Серебряного века. Известные, часто цитируемые слова Гумилёва «Есть Бог, есть мир...» родились при обращении поэта к творчеству Фра Анжелико, который, по легенде, «растворял цветы в епископами освященном масле». Бальмонт говорит о «жестоком и мрачном анатоме» Рибейре, что «мрак приобщил к красоте», о гении Веласкеса, умевшем «таинственным сделать простое». Мастерам Высокого Возрождения посвящал свои стихи Вяч. Иванов, поставивший важные акценты в отличиях эстетики южного и северного Возрождения. ...*Когда в утехах / Чудотворящей кисти Юг / Восславил плоть, на фландрский*

луг / Спускались ангелы в доспехах / Стальных перчаток и кольчуг. Поэту близок «мятущийся дух» Сандро Филиппи (Боттичелли), в искусстве которого он угадывал «и поцелуй небес, и тень Савонаролы». О тайне Джоконды Иванов говорит с помощью фило-софско-поэтического термина «прозрачность»⁸⁶, который в свою очередь раскрывается в теме символического значения драгоцен-ных камней⁸⁷ (поэма «Царство Прозрачности»).

Стремление к воплощению в зрительных образах метафизиче-ских идей, экспрессия и утонченность языка, изящная декоратив-ность и необычные цветовые решения объединяли, по убеждению В. Брюсова, символистов с прерафаэлитами. «Характерное созда-ние — «Прозерпина» Россетти, в котором художник хотел изобра-зить тоску человеческой души в мире света и красоты»⁸⁸.

Обращение поэтов к пейзажной живописи было основано на ее объективном родстве с пейзажной лирикой, на общем для худож-ника и поэта глубоком переживании природы... *Природа, мир, тайник вселенной, / Я службу долгую твою, / Объятый дрожью со-кровенной, / В слезах от счастья отстою (Пастернак)*. Поэт может мыслить как художник, представляя себя живописцем. *На горы во мраке ночном, / На серую тучку заката, / Как кистью, я этим лучом / Наброшу румянца и злата (Фет)*.

Несомненно, что цветное начало поэзии мастера и живописца слова М. Волошина нераздельно связано с его пейзажной живопи-сью (*Я много видел. Дивам мирозданья / Картинами и словом отдал дань...*). Цикл стихов «Киммерийские сумерки» Волошин посвя-щает своему другу художнику К.Ф. Богаевскому, с которым вместе писал горы Крыма. Исследователи отмечают, что акварели Волоши-на, который любил творчество японских мастеров пейзажа Утамаро и Хокусая, никогда не писались с натуры. После длительных про-гулок, даровавших чувство ритма холмов и оврагов, смены красок, камня и песка, кустов и отмелей, поэт возвращался в мастерскую и писал «музыкально-красочную композицию на тему киммерий-ского пейзажа»⁸⁹. Волошину принадлежит замечательное по глу-бине (поэт исследует родословную художника, его детские впечат-ления) и поэтичности описание феномена живописи Сурикова, включающее блестящее исследование эволюции колористической стороны его творчества, раскрывающее живописный дар самого поэта⁹⁰.

В стихах Волошин отдает дань поющим в его душе «фанфарам Тьеполо и флейтам Джорджоне». Его увлекают поиски импрес-сионистов: цикл «Руанский собор», развивающий тему освеще-ния, непостоянства цвета, несомненно, связан со знаменитыми полотнами К. Моне. *И я склоняюсь на ступени, / К лиловым пятнам темных плит, / Дождем фиалок и сирени / Во тьме сияющей облит.*

Одним из источников образности, связанной с цветом, было погружение в другие культуры, «культурная изысканность», под которой понималось не только знание или уважение к тысячелетнему опыту мыслящего человечества. По словам Блока, это призывание «все извилины своей жизни обогреть кровью мыслей»⁹¹. В интеллектуальную жизнь литературных кружков этого времени входили «восемнадцатый век под Сомовским углом зрения, тридцатые годы, русское раскольниковство» наряду с газеллами, французскими балладами, акростихами и стихами на случай⁹². «Дух мелочей прелестных и воздушных» (Кузмин) напоминал об эпохе рококо. «Отплытие на о. Цитеру» — название раннего сборника стихов Г. Иванова, отсылающее к известной картине Ватто, певца галантного века, творчество которого было близко поэту той утонченной игрой, за которой скрывается мучительная тоска. *Отчаянье я превратил в игру...* Игра красок и изысканных жестов таит в себе не только личную горечь и иронию автора. Это сама суть искусства. В этой тонкой и безысходной игре человека и художника, реальности и искусства — человек умирает, а художник остается.

Сплав сверкающей всеми оттенками настроений формы, скрывающей глубину и трагизм подлинного переживания, с острой и глубокой мыслью, смелыми и неожиданными ее поворотами создает уникальность поэзии этого периода. «Прилагая к земле неземные силы» (В. Соловьев) поэты стремились выполнить главную со времен Гомера задачу поэзии — «увеличение красоты мира»⁹³. Поэзия Серебряного века решает эту задачу, противопоставляя хаосу и распаду выстрадавшие и жертвенно оплаченные образы прекрасного, то эпически мощные, то утонченно-изысканные, соединяющие «энергию смысла» со «сверканием словесной ткани» (Вейдле). «Огненная тема» поэзии, порождающая пиршество красок — символ служения красоте. «София есть “сокровенный сердца человек в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа <...>” (1 Петр 34) Только София, одна лишь София есть существенная Красота во всей твари; а все прочее — лишь мишура и нарядность одежды, и совлечется личность этого призрачного блеска при испытании огнем»⁹⁴. За вечерю Бога в стихотворении Вяч. Иванова, посвященном гениальному творению Леонардо, «среди нищих стен», «мира скорбь и желчь потира» проступают лики красоты — «бледная лампада» и одновременно «луч под тайной бранных линий». И только Красота отвечает на «вызов Зла смятенным чадам Мира».

Из тесных окон светит вечер синий:
Се Красота из синего эфира,
Тиха, нисходит в жертвенный триклиний.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Все отрывки из стихотворений Вяч. Иванова даются по: *Иванов В.И.* Стихотворения и поэмы. М., 2001; *Он же.* Лирика. Минск, 2000.
- ² Л. Сабанеев поясняет данный эпитет как «слишком густую и слишком заоблачную атмосферу мыслей», а также в античном смысле как наличие массы свободного времени для занятий философией и искусствами (Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993. С. 348). Следует указать и на связь эпитета с платоновским «Пиром», идеи которого были не только темами знаменитых сред на «Башне» Вяч. Иванова, но и постоянно «присутствовали» в атмосфере литературно-философских собраний Москвы и Петербурга. Об «искусственной атмосфере», в которой жила и творила духовная элита тех лет, см. также: *Степун Федор.* Встречи. М., 1998. С. 136; и др.
- ³ Отрывки из стихотворений М. Волошина даются по: *Волошин М.А.* Дом поэта: Стихи. Л., 1991; *Он же.* Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М., 1991.
- ⁴ В традициях брахманизма, буддизма и индуизма слоги мантры имели цветовой аналог. Известны также живописные изображения *раг* — священных песнопений, исполнение которых находилось в строгой зависимости от космических ритмов (Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967. С. 112, 118).
- ⁵ Отрывки из стихотворений Г. Иванова даны по: *Иванов Г.В.* Стихотворения. М., 2002.
- ⁶ *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика М., 1991. С. 404.
- ⁷ «Утренний иней на листьях клена» (Поэзия семейства Се) / Пер. со ст.-кит.; Предисл. и примеч. Л.Е. Бежина. М., 1993. С. 78.
- ⁸ *Соловьев В.С.* Указ. соч. С. 84.
- ⁹ Отрывки из стихотворений С. Есенина даны по: *Есенин Сергей.* Стихотворения. Поэмы: В 2 т. М., 1961.
- ¹⁰ *Соловьев В.С.* Указ. соч. С. 84.
- ¹¹ Отрывки из стихотворений К. Бальмонта даны по: *Бальмонт К.* Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1990.
- ¹² *Соловьев В.С.* Указ. соч. С. 221.
- ¹³ *Иванов Вяч.* Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 160.
- ¹⁴ *Соловьев В.С.* Указ. соч. С. 419.
- ¹⁵ Отрывки из стихотворений Б. Пастернака даны по: *Пастернак Б.Л.* Стихотворения и поэмы. М., 1988.
- ¹⁶ *Иванов Г.* «Стихи о России» Александра Блока // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. М., 1990. С. 543.
- ¹⁷ *Соловьев В.С.* Указ. соч. С. 401.
- ¹⁸ Все отрывки из стихотворений Блока даны по: *Блок А.А.* Стихотворения: В 3 кн. СПб., 1994.
- ¹⁹ Все отрывки из стихотворений Н. Гумилева даны по: *Гумилев Н.С.* Избранное. М., 1991.
- ²⁰ *Аверинцев С.* София-Логос: Словарь. Киев, 2006. С. 394.
- ²¹ *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. I (1). С. 324.
- ²² *Томпакова О.М.* О вновь найденной партитуре «Прометея. Поэмы огня» // Гос. мемор. музей А.Н. Скрябина: Уч. зап. М., 1998. Вып. 3. С. 47 и др.

- ²³ Все отрывки из стихотворений Ф. Сологуба даны по: *Сологуб Ф.К.* Лирика. Минск, 1999.
- ²⁴ *Соловьев В.С.* Указ. соч. С. 405—406.
- ²⁵ См.: *Брюсов В.Я.* Поэту // Брюсов В.Я. Избранное. М., 1983.
- ²⁶ Все отрывки из стихотворений Фета даны по: *Фет А.А.* Улыбка красоты: Избр. лирика и проза. М., 1995.
- ²⁷ Все отрывки из стихотворений В. Соловьева даны по: *Соловьев В.С.* «Неподвижно лишь солнце любви...» М., 1990.
- ²⁸ Отрывки из стихотворений И. Северянина даны по: *Северянин Игорь.* Стихотворения и поэмы 1918—1941. М., 1990.
- ²⁹ Все отрывки из стихотворений И. Анненского даны по: *Анненский И.Ф.* Избранное. М., 1987.
- ³⁰ Там же. С. 303.
- ³¹ *Аверинцев С.* Указ. соч. С. 784. Заметим также, что в пользу именно такой оценки говорит цитирование Лермонтова: «И в пурпуре небесного блистания / Очами, полными лазурного огня...».
- ³² Цит. по: *Кузмин М.А.* Избранное. М., 2003. С. 119.
- ³³ Отрывки из стихотворений М. Кузмина даны по: *Кузмин М.А.* Указ. соч.
- ³⁴ См.: *Кант И.* Критика способности суждения. М., 1994. С. 195.
- ³⁵ *Соловьев В.С.* Указ. соч. С. 533.
- ³⁶ См.: *Флоренский П.А.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000. С. 323.
- ³⁷ *Хлебников Велемир.* Проза. М., 1990. С. 5.
- ³⁸ *Флоренский П.А.* Статьи и исследования... С. 132.
- ³⁹ Там же. С. 117.
- ⁴⁰ *Жуков А.Н.* Неизвестный Леонардо: притчи, аллегории, фации. Ростов н/Д, 2007. С. 67.
- ⁴¹ *Соловьев В.С.* Указ. соч. С. 408.
- ⁴² А.Ф. Лосев о Вяч. Иванове // Иванов Вяч. Архивные материалы и исследования. С. 156.
- ⁴³ *Иванов Вяч.* Архивные материалы и исследования. С. 525—526.
- ⁴⁴ *Блок А.А.* Дневники. М., 1989. С. 29.
- ⁴⁵ *Бальмонт К.* Указ. соч. С. 484.
- ⁴⁶ Современные словари и энциклопедии обычно только перечисляют значения цветов в различных культурах, а также их использование разными объединениями, общественными, политическими и т.п. При этом трактовка цвета и выбор той или иной традиции весьма субъективны (см., например: *Фоли Д.* Энциклопедия знаков и символов. М., 1996. С. 350—366).
- ⁴⁷ *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М., 1992. С. 64.
- ⁴⁸ См. ст. «Метафизика света» (*Аверинцев С.* Указ. соч. С. 310—311).
- ⁴⁹ Эти краски были зафиксированы на древней (до XVI в.) иконе Святых дев и мучениц: Веры, Любви и Надежды и матери их Софии. По правую руку от Софии — одна дева в красном, «на другой лазорь», а одеяние третьей девы — «празелень» (Иконописный подлинник Новгородской редакции по софийскому списку конца XVI века. М., 1873. С. 11).
- ⁵⁰ Такую идеальную границу бытия и ничто, светопроницаемую и прозрачную поэты-символисты видели в драгоценных камнях. Символику камней Бальмонт и Вяч. Иванов связывали с их библейской историей, метафизикой цвета, мистическими учениями.

- ⁵¹ См.: *Флоренский П.* Небесные знамения (размышления о символике цветов) // *Маковец.* 1922. № 2. С. 16.
- ⁵² См.: *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. Т. 1 (I). С. 375.
- ⁵³ *Флоренский П.* Небесные знамения. С. 15—16.
- ⁵⁴ Строчки из известной поэмы В. Соловьева «Три свидания», в примечании к которой автор подчеркивает, что эти стихи носят шуточный характер. Ирония часто сопутствует музе Соловьева, предупреждая о неправомерности буквального прочтения его лирики, как это случилось с часто цитируемым стихотворением «Das ewig-weibliche» («Вечная Женственность»), имеющим красноречивый подзаголовок «Слово увещательное к морским чертям» (см.: *Соловьев В.С.* «Неподвижно лишь солнце любви...». С. 113, 124).
- ⁵⁵ Отрывки из стихотворений А. Ахматовой даны по: *Ахматова А.А.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1990.
- ⁵⁶ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 12 т. М., 2002. Т. 5. С. 255.
- ⁵⁷ Флоренский ссылается на Джотто как одного из «величайших красочных символистов», который не просто пользовался «условною раскраскою традиции», а создавал «новые символы для каждой картины и, значит, лично переживавший их» (*Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. Т. 1 (2). С. 554).
- ⁵⁸ *Леонардо да Винчи.* Избр. произв.: В 2 т. М., 1995. Т. 2. С. 141.
- ⁵⁹ Там же. С. 143, 151.
- ⁶⁰ *Кандинский В.* Указ. соч. С. 85.
- ⁶¹ См.: *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. Т. 1 (2). С. 556.
- ⁶² Отрывки из стихотворений А. Белого даются по: *Белый А.* Солнце. М., 1992.
- ⁶³ *Кандинский В.* Указ. соч. С. 68—69.
- ⁶⁴ *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 209.
- ⁶⁵ См.: *Кандинский В.* Указ. соч. С. 77—78.
- ⁶⁶ Там же. С. 72.
- ⁶⁷ См., напр., стихотворение Г. Иванова «Я люблю безнадежный покой...».
- ⁶⁸ Отрывки из стихотворений Мандельштама даны по: *Мандельштам О.Э.* «И ты, Москва, сестра моя, легка...»: Стихи, проза, воспоминания, материалы к биографии; венок Мандельштаму. М., 1990.
- ⁶⁹ Цит. по: *Жуков А.Н.* Указ. соч. С. 58.
- ⁷⁰ *Кандинский В.* Указ. соч. С. 74.
- ⁷¹ *Даль В.И.* Указ. соч. Т. 10. С. 319.
- ⁷² *Бальмонт К.* Указ. соч. С. 484.
- ⁷³ Ср. у Флоренского «розовая тень», которой молился Вл. Соловьев (см.: *Флоренский П.* Небесные знамения. С. 16).
- ⁷⁴ *Белый А.* Избранная проза. М., 1988. С. 288.
- ⁷⁵ См., например, сонет А. Рембо «Гласные», где описывается «система соответствий» между гласными звуками и цветами: А — черный; Е — белый; И — красный; У — зеленый; Д — синий: Тайну их скажу я в свой черед. / А — бархатный корсет на теле насекомых, / Которые жужжат над смрадом нечистот (см.: *Лотман М.Ю., Минц З.Т.* Статьи о русской и советской поэзии. Таллин, 1989. С. 43).
- ⁷⁶ *Белый А.* Избранная проза. С. 296.
- ⁷⁷ *Белый А.* Символизм как миропонимание. С. 204.

- ⁷⁸ См.: *Кандинский В.* Указ. соч. С. 67.
- ⁷⁹ Там же. С. 79.
- ⁸⁰ См.: *Анненский И. Ф.* Указ. соч. С. 53.
- ⁸¹ Гностический термин из строфы стихотворения В. Соловьева «Нильская дельта»: Не Изида трехвенечная / Ту весну нам приведет, / А нетронутая, вечная / «Дева Радужных Ворот».
- ⁸² *Иванов Вяч.* Архивные материалы и исследования. С. 163.
- ⁸³ *Белый А.* Символизм как миропонимание. С. 257.
- ⁸⁴ *Аверинцев С.* Указ. соч. С. 389—390.
- ⁸⁵ *Иванов Вяч.* Архивные материалы и исследования. С. 163.
- ⁸⁶ О том, что этот термин является ключевым для размышлений Вяч. Иванова, говорит статья Блока, посвященная поэту и названная им «Прозрачность» (см.: *Иванов В.* Лирика. С. 5—8).
- ⁸⁷ Например, алмаз был символом преображения («угля мрачность, преображенная в алмаз»); рубин — «луч алый» жертвенной крови, «слеза небесного венца»; изумруд — «луч, рождающий на земле», живые силы весны, «зов творческой мечты»; сапфир — «камень-волхв», все неземное на земле, «небес сгустившийся эфир»; аметист — символ утешения и чистоты, «глубоких звезд намек немой».
- ⁸⁸ Из литературного наследства В. Брюсова // Литературное наследство. М., 1937. Т. 27—28. С. 270.
- ⁸⁹ *Филиппов Г.* Дом в мироздании // Волошин М. А. Дом поэта: Стихи. С. 23.
- ⁹⁰ См.: *Волошин М. А.* Суриков. Л., 1985. С. 184—185.
- ⁹¹ *Блок А.* Прозрачность // Блок А. Стихотворения. Кн. 2. С. 5.
- ⁹² См.: *Гумилев Н.* Предисловие // Кузмин М. Избранное. С. 38.
- ⁹³ *Гумилев Н. С.* Избранное. С. 193.
- ⁹⁴ *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины. Т. I (1). С. 351.