

Л.Ю. ПАРАМОНОВА

*(Уральский государственный педагогический университет,  
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 2-276.63  
ББК Ш5(4/8)

## **ЦВЕТОЗВУК КАК СИМВОЛ В РУССКОМ И ФРАНЦУЗСКОМ СИМВОЛИЗМЕ**

**Аннотация:** В статье представлен сравнительный анализ произведений русского и французского символизма в аспекте восприятия цвета, рассматриваются возможные сходства, различия и взаимовлияния авторов друг на друга.

**Ключевые слова:** французский символизм, русский символизм, цвето-звук, символ, фоносемантика, импрессионизм.

Как известно, символизм явился необходимым следствием переходной эпохи, показателем драматического перелома сознания и поиска новых форм художественности, как для Франции, так и для России. Именно в литературе в первую очередь стала очевидна потребность в обновлении традиции, необходимость выработки новой поэтики. Сложившийся к концу XVIII в. во Франции уклад жизни предстал удручающим «миром цвета плесени», боги умерли, что способствовало погружению в себя, открытию человека как личности. «Открытие себя» способствовала в большей степени поэзия, что и определило ведущее направление в литературе. Возглавили новое искусство во Франции молодые поэты Верлен, Рембо и Малларме. Новое направление распространилось и на музыку, и на живопись, и на литературу; его манифест был опубликован в 1886 году. Тогда и стали открыто говорить о школе французского символизма.

Новая поэтика провозглашала «я» поэта как единственный источник восприятия и познания мира: реальность преломлялась через душу и эмоции субъекта. Отсюда – тяга символистов к музыке и живописи. Символизм требует от поэта музыкальности, передачи оттенков, новых поэтических приемов, внутренних созвучий, борьбы с односторонностью прежней рифмы. Но прежде всего – музыки, ибо она одна может передать смутное и сложное в человеке. Отсюда же утонченность и изощренность в мировосприятии и соответственно в средствах поэтического воспроизведения; передача оттенков и полутонов. Символисты стремились к созданию единого чистого искусства как синтеза музыки, поэзии и живописи, что и сформировало технические особенности поэтики.

В России начала XIX века ориентация на западноевропейскую культуру имела первостепенное значение, что выражалось в первую очередь в количестве переводной литературы. Федор Сологуб выпускает сборник стихов Верлена, пытается переводить произведения Гюго, Мопассана, Рембо, Малларме и др. Брюсов, Волошин, Анненский не только переводят, но и используют французские стихи в качестве эпиграфов и посвящений, чем прививают читающей публике любовь к французской поэзии. Все это формирует нового читателя и создает фон для развития русского символизма. Русские писатели перенимают поэтику западных мастеров, это все та же поэтика намеков, недосказанности, «соответствий» между реальным и «иномирным», сложной метафоричности, превалирования музыкального начала. Но эта поэтика всходила на иной почве, потому в ней были развиты свои темы, мотивы и формы искусства. Однако при всей самобытности этого метода в России, влияние Запада отрицать невозможно. Проследим эту взаимосвязь на примере символики цвета в западном и русском символизме.

Символизм стремится выразить слитные впечатления от ощущений цвета, звука и запаха, что мы можем наблюдать как в импрессионистской поэзии Верлена, так и в статье Бальмонта «Поэзия как волшебство»<sup>1</sup>. Поэзия понимается здесь как выражение чувств, настроений, душевных устремлений поэта. Художник не отражает действительности, она для него – лишь повод для передачи состояний собственной души. Символ становится главным средством понимания невысказанного поэтом, реализует принцип выражения одних чувств и ощущений посредством других, то есть запах – звуками, звук – цветом и т.п. Благодаря стремлению поэтов-символистов к синтезу поэзии с живописью актуальным становится вопрос об использовании цвета как символа и в живописи импрессионистов, и в поэзии.

Импрессионистическая поэтика в живописи претворяет мир реальности, объективно данной нашему зрительному восприятию, с точки зрения впечатления. Впечатление субъективно и мимолетно, поэтому и в литературе, и в живописи использовались яркие мазки: краски, эмоции, чувства, в поэзии – одна интонация, тональность, одно настроение, замена глагольных форм назывными предложениями. Объект дается в чьем-то восприятии, но и сам воспринимающий субъект растворяется в объекте. Таковы картины К. Моне, Э. Дега, О. Ренуара, К. Писсаро. Они богаты цветом, светом и чувством – ощущением радости, весны, вдохновения, печали, проникнуты теплом

---

<sup>1</sup> Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство // Стозвучные песни: избранные стихи и проза. – Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1990. – 326 с.

изображенного времени года и особенной атмосферой того или иного уголка земли.

Стремление передать оттенок словом сближает с импрессионизмом поэзию Верлена. Склонность поэта к импрессионизму, пишет Г.К. Косиков<sup>2</sup>, «проявляется не только в колористической гамме его стихов. Текучесть, подвижность, изменчивость реальности, свойственные верленовским образам, создают ощущение того, что каждая зарисовка является именно поэтическим впечатлением от переживаемого момента». Верлен использует в своих стихотворениях приглушенные, пастельные тона («лист пожелтелый», «даль туманная», «глаз ледяных эмаль»), применяя принцип цветописи. Очень часто в его поэзии употребляются синий и голубой цвет, также весьма нередко – алый как цвет заката. Рассмотрим стихотворение «Утренний благовест» (в пер. А. Эфрон):

Пурпурно-рыжая Аврора  
Последних жарких дней огнём,  
Как страстью, жаждущей простора,  
Обурекает окоём.

Ночь, отливая синевою,  
Истаивает, словно сон.  
Коралловою полосой  
Угрюмый запад обнесён.

Вдоль затуманенной равнины  
Росы мерцают светляки.  
Луч солнечный, косой и длинный,  
Вперяется в клинок реки.

С невнятным шумом пробужденья  
Свивается в один венчик  
Дыханье каждого растенья –  
Почти невидимый дымок.

Всё ярче, шире и привольней,  
Подробней дали полотно:  
Встает село под колокольной;  
Ещё одно; ещё окно

---

<sup>2</sup> Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М., 1993. С. 5-62.

Зарделось – в нём взыграло пламя.  
Багровым отсветом небес  
Оно сверкнуло над полями,  
Метнулось в молчаливый лес,

Отброшенное мимоходом  
Зеркальным лемехом сохи.  
Но вот, в согласии с восходом,  
Заголосили петухи.

Вещая час большого неба,  
Глаз, протираемых до слёз,  
Куска проглоченного хлеба  
И стука первого колёс,

Час неуют и озноба,  
Пронзительного лая псов  
И вдоль тропы – одной до гроба –  
Тяжёлых пахаря шагов.

А вслед – последняя примета  
Дня, распростершего крыла:  
Творцу Любви, рождению света  
Поют хвалу колокола.

В стихотворении подчеркнуто импрессионистический взгляд на мир, заря и утренний колокольный звон здесь одухотворены, преобразены взором художника. Картина мира наносится словно крупной кистью, образ за образом, поэт переводит взгляд с неба на воду, потом на землю и в туманную даль нового дня. Природа будто медленно перетекает из одного состояния в другое, меняется, происходит перетекание из сна в реальность и из реальности в сон. Верлен одну за другой добавляет краски: открывая стихотворение «Пурпурно-рыжей Авророй», он наносит поверх слои синевы – «Ночь, отливая синевой, // Истаивает...», и мы видим этот переход от алого в сине-фиолетовое небо, которое чуть светлеет к горизонту: «Коралловою полосой // Угрюмый запад обнесен». В этих строках, в нарисованной поэтом картине – пробуждение от темной, огненной ночи, от страсти к покою сна, который обволакивает ясностью и прохладой. И в этой затуманенной, белесой пелене вдруг пробивается «луч солнечный, косой и длинный» – просыпаются краски дня и вместе с ними оживает душа поэта. И мы словно чувствуем ее пробуждение: «Все ярче, шире и привольней... Село над колокольной // Еще одно, еще окно...» Мир заливается

красками, одну за другой их наносит художник смелыми резкими штрихами, багровое пламя метнулось в лес, и на земле воцаряется «час большого неба», час покоя и нового дня. Поэт пишет просторы словами-красками, и мы читаем стихотворение так, как смотрим на картину художника, наблюдая «рождение света», ощущая все звуки и запахи, как будто бы сами вживую присутствуем при восходе солнца, запечатленном Верленом.

Аналогично, в русском символизме ощущалось веяние импрессионизма. Символизм стремился вернуть в искусство представление об идеальном, о высшей сущности, скрытой за обыденными предметами и импрессионистическая поэтика как нельзя лучше выражала это стремление. У многих поэтов-символистов можно найти элементы импрессионистской поэтики, но наиболее ярко ее черты выражены в творчестве К. Бальмонта и И. Анненского. А это означает повышенное внимание к материи стиха, его звуковой инструментровке, стремление к передаче психологического состояния не только через описание, но и через само звучание стихотворения, через звукопись и цветопись. Обратим внимание на стихотворение Бальмонта «Белый лебедь»:

Белый лебедь, лебедь чистый,  
Сны твои всегда безмолвны,  
Безмятежно-серебристый,  
Ты скользишь, рождая волны.

Под тобою  
глубь немая,  
Без привета, без ответа,  
Но скользишь ты, утопая  
В бездне воздуха и света.

Над тобой  
Эфир бездонный  
С яркой Утренней Звездой.  
Ты скользишь, преображенный  
Отраженной красотою.

Символ нежности бесстрастной,  
Недосказанной, несмелой,  
Призрак женственно-прекрасный  
Лебедь чистый, лебедь белый!

Как и в поэзии Верлена, поэтический мир в этом стихотворении колеблется на грани между сном и явью: образы Бездонного Эфира и

Утренней звезды отсылают нас к мотиву сна, пробуждения ото сна, да и сам образ белого лебедя выступает как символ чистоты и непорочности, свойственной высшим сферам бытия. Бальмонт окрашивает свое стихотворение в монохромную гамму, краски здесь светлые и легкие – «белый лебедь», «безмятежно-серебристый», «чистый», «в бездне воздуха и света». Стихотворение легко и воздушно, и рисует нам картину раннего, прозрачного утра, когда еще только всходят первые звезды, чуть слышен шум спокойной воды (не зря поэт так настойчиво использует аллитерацию на [л]: лебедь, безмолвны, скользишь, волны). И это утро для него – есть символ нежности и чистоты, поэт переносит свои чувства на природу, на просыпающийся мир, и потому возникает мотив отражения – отражения лебедя в воде – как отражение его в душе поэта, как противостояние красоты и нежности всему темному. Вот она, та «глубь немая», что безмолвствует под водной гладью, но свет сильнее ее, и лебедь есть символ этой силы. Пейзажные зарисовки у Бальмонта, как и в ранее рассмотренном стихотворении Верлена, порождены определенным психологическим состоянием, они органически вплетаются в настроение, создают особый образ мира.

Интересно рассмотреть, как изменяется цветопись Верлена в переводах русских поэтов. Используя подстрочный перевод стихотворения «Парижский набросок», мы обнаруживаем обычное для Верлена использование цвета для создания атмосферы стихотворения, колорита того пейзажа, что окружает лирическое «я»:

### *Croquis parisien*

#### **Парижский набросок**

*La lune plaquait ses teintes de zinc*

Луна расстилала оттенки цинкового света

*Par angles obtus .*

Под тупым углом

*Des bouts de fumee en forme de cinq*

Густой дым в форме цифры пять

*Sortaient drus et noirs des hauts toits pointus .*

С острых крыш тянулись черные и высокие столбы.

*Le ciel etait gris . La bise pleurait*

Небо оловянно-серого цвета. Плакал холодный ветер.

*Ainsi qu'un basson .*

Так, как фагот.

*Au loin , un matou frileux et discret*

Далеко осторожный, больной и робкий.

*Miaulait d'etrange et grele facon .*

Мяукал странно дрожащий от холода кот.

*Moi , j'allais , revant du divin Platon*  
Я, я ходил, мне виделся дивный Платон  
*Et de Phidias ,*  
И Фидий,  
*Et de Salamine et de Marathon ,*  
И Саламин, и Марафон.  
*Sous l'oeil clignotant des bleus becs de gaz .*  
Перед глазами мигал синим рожок.

Цветовая гамма создается оттенками цинкового света (серовато-голубого), и черными столбами дыма, и оловянно-серым небом, и синеватым свет фонаря. Все это вместе рисует картину вечернего города, неба, темно-серого, синего, чуть тронутого чернотой дыма и светом луны. Атмосфера стихотворения тревожна, на это указывают плач ветра и жалобное мурчание брошенного озябшего кота. Но вся эта ситуация преломляется в восприятии лирического героя, становясь романтической: ночная прогулка, мысли о вечном, о гениях прошлого, и одиночество, и раскинувшаяся впереди улица с тусклыми фонарями. Звучит мотив безнадежности перед судьбой и вечностью, мир предстает холодным и бесприютным.

Русские поэты предпринимали попытки перевести это стихотворение Верлена.

ПАРИЖСКИЙ НАБРОСОК  
Луна проливала свет жестяной,  
Белила углы,  
Над готикой крыш, над их крутизной,  
Дымы завивались, черней смолы.  
Был пуст небосклон, и ветер стонал,  
Как некий фагот,  
Вторя ему, свой тянул мадригал  
Иззябший и робкий бродяга-кот.  
Я шел, как во сне, в тебя погружен,  
Эллада теней...  
Мне Фидий сопутствовал и Платон  
Под взглядами газовых фонарей.  
(Перевод А. Эфрон)

ПАРИЖСКАЯ ЗАРИСОВКА  
Латунный свет луны рисует тени  
Пером тупым.  
Из труб печных густой и без сомнений  
На цифру пять похожий вьется дым.  
Сереет небосвод. Холодный ветер

Ревмя ревет.  
И проклиная все и вся на свете,  
Мяучит где-то бедолага кот.  
Я ухожу от мудрого Платона,  
От островов  
Эгейских, от Сапфо, от Марафона  
Под свет неверный газовых рожков.  
*(Перевод В. Андреева)*

ПАРИЖСКИЕ КРОКИ  
Луна на стены налагала пятна  
Углом тупым.  
Как цифра пять, согнутая обратно,  
Вставал над острой крышей черный дым.  
Томился ветер, словно стон фагота.  
Был небосвод  
Бесцветно сер. На крыше звал кого-то,  
Мяуча жалобно, иззябший кот.  
А я,  
я шел, мечтая о Платоне,  
В вечерний час,  
О Саламине и о Марафоне...  
И синим трепетом мигал мне газ.  
*(Перевод В. Брюсова)*

Если обратиться непосредственно к цветовым эпитетам в первых двух переводах, то можно заметить, что авторы заменяют их более экспрессивными словами, выражающими, скорее, состояние души героя, чем окружающий мир. Из всех используемых Верленом цветов А. Эфрон сохраняет лишь черноту дыма – «черной смолы», хотя сам поэтический мир данного стихотворения куда мрачнее, чем в оригинале. Здесь – готика и крутизна крыш, острые углы, пустое мертвое небо, ветер стонет и иззябший кот тянет песню своей возлюбленной. Мир в этом стихотворении пограничен с потусторонним – здесь тени сопутствуют живым, Платон и Фидий идут рука об руку с лирическим героем, и не случайно упомянута готическая острота крыш, означающая устремленность к небу, к иному миру. Таким образом, этот перевод сделан почти без цветовых обозначений. Обратимся теперь к переводу Валерия Брюсова. Поэт не только сохраняет цветовую символику оригинала, но и привносит в нее свои оттенки значения. Сравним: «с острых крыш тянулись черные столбы» и «вставал над острой крышей черный дым»; у Брюсова дым воспринимается как что-то одушевленное, действующее по своей воле. Небо оловянно-серого цвета у него



превращается в бесцветно-серый небосвод. К серому добавляется эпитет «бесцветный», что указывает на неопределенность, пограничность и зыбкость состояния героя. Ветер здесь уже не плачет, а томится в этой серо-черной безысходности. Мир у Брюсова окрашен в монохромную гамму – свет луны, серость неба и чернота дыма, никаких других оттенков, все серо и беспросветно. И вдруг, в последней строфе, появляется синева. Но это не просто синий фонарь, это «синий трепет» газового фонаря, и наряду с именами философов этот цвет воспринимается уже как напоминание о вечном, о какой-то высшей гармонии. Здесь мы уже не видим верленовской разделенности мира высокого и этого обыденного ночного города, его бесприютности и потерянности. Наоборот, скорее мир преобразуется сквозь призму чувств, и серая улица, освещенная фонарями, здесь воспринимается как путь к гармонии, как противопоставление души лирического героя и этого серого, монохромного мира. Таким образом, Брюсов вносит свои смысловые оттенки в переводимое стихотворение, осмысляя каждый цвет более глубоко, вкладывая в каждый свою семантику.

Первоначально цвет использовался поэтами только как вспомогательное средство, как способ передать яркие краски мира, рисующие «пейзаж души». Но по мере развития символизма, глубже и целенаправленнее становится обращение поэтов к цвету как к символу. Одним из таких обращений явилось стихотворение Рембо «Гласные» (в пер. А.А. Кублицкой-Пиоттух):

А  
черный; белый  
Е; И  
красный; У  
зеленый.  
О  
синий; тайну их скажу я в свой черед.  
А  
бархатный корсет на теле насекомых,  
Которые жужжат над смрадом нечистот.  
Е  
белизна холстов, палаток и тумана,  
Блеск горных ледников и хрупких опавал.  
И  
пурпурная кровь, сочащаяся рана  
Иль алые уста средь гнева и похвал.  
У  
трепетная рябь зеленых вод широких,  
Спокойные луга, покой морщин глубоких

На трудовом челе алхимиков седых,  
О  
звонкий рев трубы, пронзительный и странный,  
Полеты ангелов в тиши небес пространной,  
О  
дивных глаз ее лиловые лучи.

Это стихотворение становится программным для всего французского символизма, хотя до сих пор не вполне ясно, было ли это попыткой переложения на бумагу синэстезии (цветного слуха) или просто литературной игрой поэта. «Я верил всем волшебствам, – писал Рембо в “Озарениях”. – Я изобрел цвета гласных: А – черное, Е – белое, У – красное, И – зеленое, О – голубое. Я определил форму и движение каждой согласной и при помощи инстинктивного ритма надеялся изобрести поэтическое слово, которое рано или поздно было бы доступно всем чувствам». Поэт создает в этом стихотворении особые миры, ассоциативные цепочки видений, которые возникают у него при произнесении того или иного звука. И как следствие, каждый звук несет в себе какое-то чувство или переживание»<sup>3</sup>.

Например, читаем:

У  
трепетная рябь зеленых вод широких,  
Спокойные луга, покой морщин глубоких  
На трудовом челе алхимиков седых,  
О  
звонкий рев трубы, пронзительный и странный,  
Полеты ангелов в тиши небес пространной,  
О  
дивных глаз ее лиловые лучи.

Стало быть, звук «у» воспринимается поэтом как нечто спокойное, величественное, крепко связанное с природой и вечностью, в то время как «о» есть что-то преходящее, волнующее, непостижимое. И это соединение запахов, звуков и цветов открыло перед символистами огромные возможности дать в одном слове целый сложный образ, включающий в себя все богатство испытанных чувств, мыслей и ассоциаций художника. Горький позднее напишет: «Нужно, сказали они, связать с каждой буквой известное, определённое ощущение: с А – холод, с О – тоску, с У – страх и т. д.; затем окрасить все буквы в цве-

---

<sup>3</sup> Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. – М.: Наука, 1982.

та, как это уже сделал Рембо, затем придать им звуки и вообще оживить их, сделать из каждой буквы маленький живой организм. Сделав так, начать их комбинировать в слова, и это поведёт к тому, что каждая данная комбинация букв, сопровождаемых цветом, звуком и каким-либо ощущением, в одном слове может дать читателю целый сложный образ, который он воспримет сразу всеми органами восприятия, – и судите сами о силе впечатления от стихотворения, написанного такими словами!»<sup>4</sup>. Несомненно, в словах Горького есть определенный скепсис, писатель видит опасность впасть в манерность, в пустую условную игру звуками. Однако в России цветовой символизм становится отправным пунктом в попытках поэтов выразить непостижимое.

В России к проблеме значения цвета обращаются П. Флоренский, А. Белый, в 1915 году выходит статья К. Бальмонта «Поэзия как волшебство». Бальмонт пишет, что мир есть всегласная музыка и дает свою характеристику звукам природы. В этой статье, подобно Рембо, автор делает попытку дать каждому звуку свой образ, включающий зрительную, цветовую или тактильную характеристику. Впоследствии в своем творчестве Бальмонт будет подтверждать высказанное цвето-звуковосприятие, расцвечивая свои стихи согласно выдвинутой концепции. Сравним ее с «цветными гласными» Рэмбо, обратившись к некоторым примерам:

Звук [А]

У Рембо – черный, «бархатный корсет на теле насекомых, которые жужжат над смрадом нечистот», здесь явно отрицательная коннотация, как что-то резкое, отвратительное и назойливое. У Бальмонта же, напротив, звук [а] есть вся гамма красок от Рая до Ада, первый звук человеческого рта, и сад наслаждений, и вопль терзания, все вмещающий и всепоглощающий.

Звук [О]

У Рембо – звонкий рев трубы, полеты ангелов и «дивных глаз ее лиловые лучи», у Бальмонта – звук восторга и пространства (вот они полеты ангелов в высоте!), все огромное, темное и бездонное, синее и фиолетовое. Отметим переключку с ранее приводимой метафорой «лиловые лучи глаз». Видимо, Бальмонтом звук [о] действительно воспринимался как лиловый.

Звук [У]

Для Рэмбо этот звук означает рябь зеленых вод, луга, покой морщин глубоких. И у Бальмонта мы слышим некий отзвук того же смыс-

---

<sup>4</sup> Горький М. Поль Верлен и декаденты // М. Горький. Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. – М., 1953. С. 124-137.

ла: [y] – музыка шумов, что-то многострунное, упругое, гул на морском берегу, дума.

Таким образом, сопоставляя восприятие цветов и звуков символическими, мы можем обнаружить некую общность в восприятии тех или иных образов. Хотя имеют место, само собой, и значительные различия. Например, звук [y] у Рембо был зеленым и природным, в то время как у Бальмонта (и впоследствии в русском символизме) зелеными воспринимались звуки [э] и [е], [y] же описывалось как что-то темное, сине-фиолетовое, стихийное. У Рембо с образами стихий связан звук [о] – голубой, недоступный, символизирующий вселенную.

Ни в коей мере нельзя отрицать влияния французского символизма на формирование символистской поэтики в России, но при всем ориентировании на западно-европейские образцы, русский символизм создает свою систему образов и символов, значительно отличающуюся от французской. Идея цветового символизма широко распространилась в русской поэзии и пошла дальше, чем в западно-европейской традиции. Цветообозначения использовали в своих стихах Брюсов, Блок, Анненский, а позднее и Ахматова, Есенин и др. У каждого поэта сформировалась своя система цветового мироощущения, значение цвета стало тесно переплетаться с фонетикой и фоносемантикой, начало чему и положил Рембо своим стихотворением «Гласные».