

Zacharijeva, Irina

## Цветовые эффекты в лирике Арсения Тарковского

*Opera Slavica*. 2014, vol. 24, iss. 3, pp. 27-36

ISSN 1211-7676 (print); ISSN 2336-4459 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/131967>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Ирина Захариева

## Цветовые эффекты в лирике Арсения Тарковского

В статье рассматриваются проявления цветовых эффектов в лирике Арсения Тарковского. Уделено внимание тематике стихотворений, связанных с цветовой символикой. Привлечены цветовые эпитеты и детали, служащие эквивалентом рефлексивной синестезии эмоций автора. Аргументирована связь лирики Тарковского с живописью с целью отображения смысла бытия.

**Ключевые слова:** синестезия; цветосимволика; краски и звуки; цветовые сочетания; цветовые эффекты

### The Colour Effect in Lyrics by Arsenij Tarkovskij

The article examines manifestations of color effects in the lyrics Arseny Tarkovsky. Attention is paid to the subject of poems related to the color symbolism. Brought color epithets and parts, serving the equivalent of reflexive emotion synesthesia author. Reasoned use lyrics Tarkovsky with painting to reflect the meaning of existence.

**Key words:** synesthesia; color symbolism; colors; sounds; color combinations; color effects

Цветовые эффекты слова служат предметом внимания исследователей специфики индивидуального художественного творчества.

*Синестезия* (от греч. *synaisthesis*) — «дополнительное ощущение», исходящее от одного и того же раздражителя. «Природа синестезии, вероятно, заключается в усиленном взаимодействии органов чувств».<sup>1</sup> Интенсивное использование цветовых эффектов выполняет отчасти подобную роль, как и синестезия. *Арсений Тарковский* (1907–1989) может быть охарактеризован как поэт, причастный именно к этому явлению.

Тяжелые бытовые условия и невозможность опубликовать написанное привели к тому, что первый сборник его лирики появился в печати лишь в 1962 году и получил авторское заглавие «Перед снегом», т. е. накануне старости, — по аналогии с первым сборником стихов Александра Блока «Перед Светом», т. е. в раннюю пору жизни.

В 1930-х, 1940-х и в 1950-х годах поэтические сборники оформлялись автором в допечатных вариантах, а известен он был прежде всего как переводчик иноязычных поэтов республик, входивших в состав Советского Союза (грузинских, армянских, туркменских).

<sup>1</sup> *Bol'saja psihologičeskaja ènciklopedija*. Moskva, «Èksmo», 2007, s. 424.

Время загоняемых внутрь эмоций диктовало и особенности их проявления, что породило совокупность способов выражения лиризма *косвенным* путем — посредством использования средств *словесной живописи*.

Побудительным стимулом к творчеству, — судя по направленности лирического потока у Тарковского, — послужил ни с чем не сравнимый подъем юношеских чувств к женщине, старше его по возрасту. История любви поэта освещается в мемуарной книге его дочери Марины Тарковской (род. в 1934 г.) «Осколки зеркала» — в части, озаглавленной строкой поэта «Лучшего имени влажные звуки...» (из стихотворения «Песня», 1960). Марина Густавовна Фальц жила в Елисаветграде, как и семья Тарковских. Женщина «была хороша собой, умна, образованна, прекрасно играла на рояле [...] хорошо знала поэзию, и при всем том ее отличали полная неприиспособленность к жизни, незащищенность и непрактичность».<sup>2</sup> В 1932 году Мария Фальц умерла от туберкулеза. Стихи, обращенные к ней, будут появляться «в разные эпохи его биографии».<sup>3</sup>

Стихотворение 1932 года «Все ты ходишь в платье черном...» рисует образ ушедшей в цветовом контрасте, привносимом двойственностью ощущений: *темное — светлое*.

Умершая становится воплощением *тьмы* вместе с окружающей ее обстановкой: *черное* платье, *темная* горница, *ночные* церкви. Но в этой *неразличимой тьме* взгляд поэта как бы *высвечивает* летающих ангелов «в куполах ночных церквей» и видит, как «...розы расцветают в темной горнице твоей».<sup>4</sup> *Свечение* создается символикой опорных слов: летающие *ангелы* «в куполах ночных церквей» напоминают о душе Марии, а расцветающие розы в «темной горнице» символизируют любовь Арсения к ушедшей женщине. Тематика стихотворения *сообразуется с игрой светотеней*.

Год смерти Марии Фальц — 1932-ой — был особым годом для Тарковского и в другом отношении: это год рождения его сына Андрея от первого брака с Марией Вишняковой, литератором по профессии. Как уточняла дочь Тарковского Марина, отец ушел из семьи в 1937 году.

Через год после рождения Андрея (будущего знаменитого кинорежиссера) появляется *жизнеутверждающее* стихотворение Арсения Тарковского о ребенке («Под сердцем травы тяжелеют росинки...», 1933). Там, где появляется ребенок, жизнь оказывается сильнее смерти. Начальная строка стихотворения подсказывает, что *событие* появления ребенка на дорожке совершается ранним утром. Торжество живой материи передано посредством упоминания ягод устойчивого цвета: ребенок «несет землянику в открытой корзин-

<sup>2</sup> TARKOVSKAJA, M.: *Oskolki zerkala*. Moskva, VAGRIUS, 2006, s. 270.

<sup>3</sup> Там же, с. 268.

<sup>4</sup> TARKOVSKIJ, A.: *Stichotvorenija*. Serija «Vsemirnaja biblioteka poëzii». Moskva, Èksmo, 2005, s. 29–30. В дальнейшем цитируется по данному изданию с указанием страницы в тексте.

ке»: цвет ягод напоминает лирическому говорящему утреннюю *зарю* («как будто в корзинке несет он зарю»).

Эмоционально-экспрессивный центр изображения идущего по тропинке босого ребенка заключается именно в насыщенном *багрово-алом* цвете земляники, напоминающем цвет зари. Насыщенный *алый* цвет связывает человека с природой и с космосом, т. е. с помощью красок *событийная* картина движения мальчика *концептуализируется*.

Нередкое в стихотворениях Тарковского возвращение к воспоминаниям детства показывает *сохранность, живость* творческой памяти, загруженной реалиями, — с подключением колористики: «Я входил в стеклянный дом / С белой бабочкой в руке...» (в стихотворении «Ничего на свете нет...», 1933). *Белая бабочка* в руке малыша, еще не обладающего даром членораздельной речи, — это картинное воплощение ощущения изначальной *чистоты и трепетности* детского восприятия мира.

Близко к этому стихотворению еще одно, уже принадлежащее военной поро, — «Белый-белый день» (1943). В стихотворении упоминается отец, умерший в 1924 году: «Камень лежит у жасмина. / Под этим камнем клад. / Отец стоит на дорожке. / Белый-белый день». Воспоминание о невозвратном ослепительном времени, составляющем один день жизни, помечено *удвоенным* световым эпитетом: «Белый-белый день». В картине дня соседствуют светлые краски — «молочная трава», «серебристый тополь». И много лет спустя лирический субъект уверен в своей правоте: «Никогда я не был счастливей, чем тогда» (с. 84). Погруженность в «белый день» — символизация счастливого состояния человека, дух которого еще не познал жизненных невзгод. Сам по себе *белый цвет* означает интенсивную *освещенность* пространства, что и вызывает подъем авторских эмоций.

Детское воспоминание поэта о матери (ум. в 1944 г.) связано с *сине-лиловым* цветом: «У матери пахло спиртовкой, фиалкой, / Лиловой накидкой в шкафу на распялке...» (в стихотворении «Тогда еще не воевали с Германией...», 1966). *Лиловый* цвет включает и культурное прошлое, ассоциируясь с «лиловыми мирами» (наименование Владислава Ходасевича) русских символистов.

*Сиреневый* цвет, близкий к *лиловому*, — с оттенком *синевы* — служит выражением прекрасного таинства земного и небесного пространств: «Столько было сирени в июле, / Что сияние мира синело» (в стихотворении «Душу, вспыхнувшую на лету...», 1976).

В свои дни рождения Тарковский — в соответствии с собственной настроенностью — старался создать поэтический текст в ознаменование особого для него дня. В стихотворении «25 июня 1935 года» краски функционируют как исходная характеристика праздничной даты: «Хорош ли праздник мой, малиновый иль серый, / Но все мне кажется, что розы на окне...» (с. 54). Через

контрастирующие цвета «малиновый»/«серый» выражается ожидание того, что предстоящий день может быть и *радостным* (малиновый), и *сумрачным* (серый). Дополнительная деталь — «розы на окне» — вносит яркий мазок ожидаемой *красной* краски. Колористические эпитеты замещали авторскую рефлексии цветовой символикой.

При уподоблении себя «домашнему сверчку» («Сверчок», 1940) лирическое Я использует два цвета — *золотой* и подразумеваемый *белый*: «А другой для меня приготовил шесток золотой» (с. 61); «Сколько я поговорок / сложил в коробок лубяной...» (*лубяной* коробок сплетается из коры березы и по обыкновению отличается *белым* цветом). Колористическая функция *белого* цвета дает о себе знать при его сочетании с другими красками.

Цветовое контрастное словосочетание «черный белый каравай» (хлеба), который будет куплен — вместо лакомств — в день получения редко выпадающего гонорара (в стихотворении «Поэт», 1963), — это наглядное *знаковое* описание материальной бедности того, кто подразумевался в стихотворении. Поэт Семен Липкин, друг Тарковского, пояснял связь стихотворения с личностью и бытом Осипа Мандельштама и указывал на точность воспроизведения характера анонимного персонажа суровых тридцатых годов — «необыкновенного и гонимого поэта».<sup>5</sup>

В состоянии отягченности самим собой («Я так давно родился...», 1938) автор созерцает тропинку от речного *дна* обыденности, где он находится, к отдаленной звезде, а *связь* человека Земли с Космосом осуществляется посредством звездного «зеленого луча»: «А я лежу на дне речном / И вижу из воды / Далекий свет, высокий дом, / Зеленый луч звезды» (с. 55). Цветовой эпитет непосредственно участвует в создании идеального топоса.

В стихотворении «Кем налит стакан до половины...» (1939) мотив *общения поэта с любимой* решен не в ожидаемом *черном*, а в *белом* цвете; эпитет «белый» повторен дважды: «Ты в белом спишь, и ты, должно быть, рада, / Сквозь явь и сон, как белый луч скользя, / Что о себе мне говорить не надо / И ни о чем напоминать нельзя». По сравнению со стихотворением «Все ты ходишь в платье черном...» намечен контраст в цвете одежды Марии: она является воображению поэта в *белом* ночном одеянии, а мотивировкой цветового контраста служит ее посмертная трансформация — уподобление «белому лучу». Теряя физические черты, образ эстетически возвышается посредством приобщения к космическому миру.

В стихотворении 1960 года «Песня», так же связанном с образом Марии Фальц, колористическим мотивом служит словосочетание «белые руки». Мотив соединяет героиню с природой (прибрежная ива) и со славянским фольклором (русалка).

<sup>5</sup> LIPKIN, S.: *Tragizm bez kriika. Segodnja Arseniju Tarkovskomu ispolnilos' by 90 let.* «Literaturnaja gazeta» 1997, № 25/26, 25 ijunja.

*Белый* цвет доминирует в стихах Тарковского. После того как он перенес операцию по ампутации левой ноги в военном госпитале в 1943 году, переживание *белого* цвета совместились и с больничными условиями («Я в детстве заболел...», 1966): «И теперь мне снится / Под яблонями белая больница, / И белая под горлом простыня, / и белый доктор смотрит на меня, / И белая в ногах стоит сестрица...» (с. 315). Условия жизни диктуют приоритет восприятий, а восприятия усиливают момент субъективности в его лирике.

С годами изменяется цветовой колорит в тех стихах, которые были связаны с воспоминаниями о Марии Фальц. Стихотворение «Стол накрыт на шестерых...» (1940) построено как мысленный разговор с незабвенной подругой. Воспоминание о ней возникает в стихотворении при введении *синего* цвета ее туалета: «Как двенадцать лет назад, / Холодна рука / И немодные шумят / Синие шелка». То, что она приходит в гости к поэту из иного *пространства*, подтверждается словами гостя: «— Каблучки мои в пыли, / Выцвела коса, / И поют из-под земли / Наши голоса» (с. 64). После упоминания пришедшей о том, что голоса гостей раздаются «из-под земли», читатель отдает себе отчет в том, что поэт устраивает встречу за столом для умерших родных и близких людей: ко времени написания стихотворения уже нет в живых ни отца Александра Карловича (1862–1924), ни брата Валерия (1903–1919). «Немодные [...] синие шелка» женского образа символизируют *отшумевшее* прошлое. Заметка комментатора подсказывает, что еще двое из *шестерых* гостей за столом — это фольклорные анимизированные образы — «горе и печаль».<sup>6</sup>

Обращено к Марии Фальц и стихотворение 1946 года «Невысокие, сырые...» (с. 133–134). Поэт вспоминает о ее фортепианном исполнении Десятого вальса Шопена, а затем о том, как ей пришлось продать фортепиано марки «Рениш». [...] Глаза души автора продолжают созерцать «синий шелк простого платья» и «бирюзовое кольцо» на похудевшем пальце. От Марии — с ее «серо-синими глазами» — в благодарной памяти поэта остается *голубое* сияние.

Это стихотворение — лучшее подтверждение тому, что настроение в живописи (включительно в словесной живописи) создается при помощи выразительного *компонента сюжета* с использованием нужной краски, получающей символический смысл.

Стихотворение военной поры «Ночной дождь» (1943) обращено к жене Антонине Бохоновой и воспроизводит день их знакомства в мае 1936 года: «По воле случая впервые / Мы встретились в ненастный день...» (с. 93). Стихотворение строится на *влажных* и *световых* эпитетах, подразумевающих связанную с дождем серебристо-серую цветовую гамму. Вспоминаются «радуги

<sup>6</sup> TARKOVSKI, A.: *Samosázvavašta duša. Izbrani stichove i proza. Dvujezično izdanje*. Podbor i prevod ot ruski Vladimir Morzochanov. Sofija, Izd-vo «Ergo», 2010, с. 448. МОРЗОХАНОВ, Вл., Бележки. Заглавие двуязычного сборника взято из стихотворения Тарковского «В пятнах света, в путанице линий...» (1975): «Пятая координата жизни — / Самосознающая душа».

в тумане / Вокруг неярких фонарей» (т. е. вторжение *красноватых* и *желтоватых* оттенков на *сером* цветовом фоне), и возникает лицо героини, мокрое от дождя: «Как слезы, капли дождевые / Светились на лице твоём...». *Светящиеся* капли на лице — словесный живописный портрет женщины, взволнованной новым знакомством. Достигнута игра *световых* тонов, наводящая лирического субъекта на мысль, что его ожидает нечто необычное, призванное обновить представление о собственной жизни: «Что жизнь тревожна и светла».

Из десяти стихотворений цикла «Памяти Марины Цветаевой» (1941–1963) выразительной колористикой отличается стихотворение «Стирка белья» (1963). Женщина-поэт, вынужденная заниматься бытом, стирает белье перед распахнутым окном: «От серого платья в окне / Темнеют четыре аршина / До двери. / Как в речке на дне — / В зеленых потемках Марина». *Серый* цвет упоминаемого платья стимулирует сравнение с «распятьем» и ведет к параллели — к «зеленым потемкам» ее самоубийства в городке Елабуге на реке Каме, куда она попала во время войны: к *серому* цвету подключается эпитет *зеленый*, — эпитет, характерный для стихов *зеленоглазой* Марины. Сравнение темного платья с «распятьем», по моему предположению, пришло из стихотворения Николая Гумилева «Пятистопные ямбы»: «И ты ушла в простом и темном платье, / Похожая на древнее Распятье».<sup>7</sup>

Стихотворения цикла «Чистопольская тетрадь» написаны в октябре-ноябре 1941 года в Чистополе (на территории Татарстана) — месте эвакуации семьи поэта (жил он в то время с женой Антониной Бохоновой и с ее дочерью Еленой Трениной). Из Чистополя Тарковский в декабре уехал в Москву, а из Москвы — в действующую армию. В цикл входит десять стихотворений. Стихотворение, помещенное первым, — косвенно выражает общенародные эмоции начала Отечественной войны. Действие подвержено расширению в пространстве: «...воздушную тревогу / Объявляют на земле» (с. 75). В эти угрожающие моменты ангел с «белоснежными крылами» выступает заступником мирных людей перед «Господним порогом», и Господь посылает «соглядатая» (мистического свидетеля) в «смертный город». Посланник Бога летит «сквозь мрак проклятый» и «сквозь лазурные лучи»: в «мраке», спустившемся на землю, поэт *прозревает* небесную лазурь, движение от тьмы к свету. А людская судьба в пору испытания получает определение «красногривая» (ассоциация с огнем и пожаром). Соединяются краски *черная, белая, голубая* и *красная*. Введение нескольких контрастирующих красок мотивировано экспрессивной эмоцией — общенародное отторжение от мрака и вера в восторжествование *лазурного* света.

<sup>7</sup> GUMILEV, N.: *Stichotvorenija i poëmy*. Biblioteka poëta — Bol'saja serija. Leningrad, 1988, s. 221.

Находясь на территории полевых боев, Тарковский пишет стихотворение «На полоски несжатого хлеба» (1943), где колористическим способом дает ощутить противоположность между *воюющей* землей и *мирным* небом: «Как ты близко, закатное небо / От моей опаленной земли!» («закатное небо» представляется озаренным *розоватыми* тонами, а «опаленная земля» связана с *черным* цветом). Стихотворение развивается не только на цветовом, но и на визуальном противопоставлении: здесь в земле «горячие воронки», а там, в небе «золотые ладьи» облаков.<sup>8</sup> При добавлении *золотой* оцветченности облаков образуется *трехцветная* цветовая гамма: розовое — черное — золотое.

В 1944 году поэт посвящает своей будущей третьей жене Татьяне Озерской стихотворение «Как золотая птичка...», сотканное из эпитетов *света*, прорезающих на короткое время темноту комнаты. Наблюдая за сгорающей спичкой, автор успевает заметить ее «голубое сердечко», а после затухания спички замечает «дымные колечки», образующие «желтый свет». Стихотворение заканчивается душевным признанием, вдохновленным *золотой* краской: «О, если б жар мгновенный, / Что я в стихи вложил, / Не меньше спички тленной / Тебе на радость жил!» (с. 96–97). Опять, как и в предыдущем стихотворении, получается *трехцветное* сочетание, состоящее из *золотого*, *голубого* и *желтого* тонов, *вспыхнувших* в темноте комнаты и уподобленных нежным чувствам пишущего.

Тарковский-поэт с художнической заинтересованностью выделял бабочек, как украшение природного мира. В его стихах не раз возникают очертания крылатых крохотных существ (см. стихотворение «Бабочка в госпитальном саду», 1945). Описание бабочки основано на колористике как *цветовых*, так и *световых* коннотаций: «Из тени в свет перелетая, / Она сама и тень и свет...» (с. 103). Из ощущения переменчивости окраски крыльев летающей героини в полете рождается эпитет, фокусирующий *гамму* цветов: «О госпожа моя *цветная*, / Пожалуйста, не улетай!» (выделено И. З.).

Стихотворение «Посредине мира» (1958) возвеличивает авторское Я как создающее, но утверждает собственное смирение перед «мотыльком». Образ мотылька оживает в финальной строфе, когда упоминается его ослепительная окраска: «...мотылек, / Как *золотого* шелка лоскуток» (с. 198). В стихах романтического Тарковского образы мотыльков и бабочек несут в себе совмещение *световых* и *цветовых* признаков.

Интересно для нашей темы стихотворение 1946 года «Луна в последней четверти», когда в словесном оформлении достигается *смешение* красок. Луна на ущербе нравится влюбленным своим «смутным светом»: «И желтовата и красна в последней четверти луна, / И беспокойна и смутна: / Земле принад-

<sup>8</sup> TARKOVSKI, A.: *Samosázvavašta duša. Izbrani ctuxose i proza. Dvuezično izdanie*, s. 265.



лежит она» (с. 115). Покрытая облачным слоем луна сравнивается с «дымом», влекущим в темноту. Если изобразить на полотне ночное светило, видимое с земли всего лишь на четверть, то понадобятся как раз те самые «мглистые» и «дымные» краски, которыми оперирует художник слова.

Умение Тарковского использовать в поэзии *язык живописи* проявилось в стихотворении «Пауль Клее» (1957) — о швейцарском художнике-экспрессионисте, тяготеющем к абстрактным формам. *Пауль Клее* (1879–1940) — творец, воплощавший дух современности, преобразователь окружающего мира в искусство: «Он хотел, чтоб линии и пятна, / Как кузнечики в июльском звоне / Говорили слитно и понятно» (с. 157). Автор показывает отступление живописца от фотографического реализма и характеризует его картины через краски: «И висят рядком картины Клее — / Голубые, желтые, блажные...», что воспринимается — через субъективное *прочтение* красок — как *нежные, жизнерадостные, добрые*.

С привлечением цветовой символики написано и стихотворение «Пускай меня простит Винсент Ван-Гог...» (1958). Голландский художник *Ван-Гог* (1853–1890) выражает в своих картинах собственный обостренный трагизм мироощущения, что понятно и близко Тарковскому. Автор признает непосредственное воздействие на него «мастера линии и колорита»<sup>9</sup> и сближает свою стихотворную «строку» с его живописным «мазком». Из красок, характеризующих художника, отобраны характерные для него краски — *лимонная* и *насыщенно-голубая*: «Лимонный крон и темно-голубое — / Без них не стал бы я самим собою...» (с. 208). Таким способом автор стихотворения замещает автобиографическую подробность: на него, как на художника слова, более всего воздействовали *лимонная* и *насыщенно голубая* краски Ван-Гога («Без них не стал бы я самим собою...»).

Засвидетельствован биографами пристальный интерес Арсения Тарковского к личности и к трудам *Григория Сковороды* (1722–1794). Украинский философ проповедовал «уход от мирской суеты и самопознание».<sup>10</sup> Философские воззрения Сковороды импонировали русскому поэту, познавшему безгласность своего маргинального положения. В стихотворении «Григорий Сковорода» (1976) автор оценивает его трактат «Алфавит мира», опирающийся на Библию, посредством привлечения символической краски: «Из-за литер его Алфавита / Брезжит небо синее сапфира, / Крыльям разума настезь открыто» (с. 376).

Поэт нагружает меняющуюся символикой и *зеленый* цвет, различая в нем различную степень *интенсивности* окраски. Среди волнующих воспоминаний о детских годах появляется живописный образ таинственного домика

<sup>9</sup> TARKOVSKIJ, A.: *Stichotvorenija*. Moskva, 2005, s. 445. (Комментарии Д. Бака.)

<sup>10</sup> TARKOVSKIJ, A.: *Stichotvorenija*, s. 464. (Комментарии Д. Бака.)

(«Был домик в три оконца...», 1976). В этом образе самым памятным оказывается его окраска: «...даже в спектре солнца / Такого цвета нет» (с. 380). Сохранившаяся в памяти окраска домика связана с насыщенным зеленым цветом: «Зеленый до того, / Что я в окошко спальни / Молился на него». И по истечении времени поэт верит, что домик переместился «из рая», не меняя своего «оттенка»: «Поныне домик чудный, / Чудесный и чудной / Зеленый, изумрудный, / Стоит передо мной» (с. 380).

К *зеленому* цвету сводится и изображение московской весенней грозы («Первая гроза», 1967). Если в Крыму гроза «лиловая», а в Париже — «белая», то в Москве она шествует в «павлиньих радугах», а далее причудливое сочетание тонов сводится к зеленому цвету — при уподоблении грозы плачущей девочке: «И девочка бежит по гребню светотени // А это жизнь моя / в зеленом по колени...» (с. 324).

Когда зрительный образ тускнеет за далью прожитых лет, в качестве последних штрихов задерживаются в памяти цветовые признаки образа: «Красный фонарик стоит на снегу. / Что-то я вспомнить его не могу» (с. 353). Мысленные допущения при желании вспомнить *зрительный* образ основываются на *подсказывающих* цветовых сочетаниях: «Может быть, это на снежную ширь [белый] / Вышел кружить красногрудый снегирь» [красный].

Цветовые эффекты у художника слова замечаются не только при использовании эпитетов, но и в ходе вовлечения в текст ягод, фруктов, явлений природы с *устойчивой*, заведомо известной цветовой окраской. В стихотворении «Поздняя зрелость» (1965) описания подразумевают определенный цвет: «яблока тяжесть» (желтое), «шиповника мякоть» (красное), «брусничная поляна» (красное и зеленое), «первый снег» (белое и черное).

С конца 1950-х годов поэт начал подводить жизненные и творческие итоги. В стихотворении 1959 года «Вы, жившие на свете до меня...» содержится обращение к великим предшественникам, — включительно к Данте Алигьери, — с оценкой, включающей колористический компонент: «Спасибо вам, вы хорошо горели» (с. 229). Уподобляя творчество процессу горения, автор упоминает и о собственной причастности к *огненной* стезе / «А разве я не хорошо горю?...».

Задумываясь об истоках художественного процесса на личном опыте, поэт признает, что изначально реальный мир открывался ему «в каждом цвете, в каждом тоне» и состоял из «тысяч радуг и ладов» («До стихов», 1965). **Цветосимволика** ставилась им в центр самовыражения: «...от всего живого / Я принял только цвет и звук...» (с. 299), т. е. ведущими *раздражителями* для него были краски и звуки.

Среди используемых лириком цветовых тонов напоминают о себе опорные краски: бирюзово-синий цвет — воплощение мечты; близок к функци-

ям *синего* цвет **золотой**; **зеленый** цвет — символ жизни; **белый** цвет — символ *поглощения* и светлых, и тревожных сторон бытия.<sup>11</sup>

В 1956 году в стихотворении «Я учился траве, раскрывая тетрадь...», касаясь отличий своего творчества, Тарковский выдвинул формулу: «Я ловил соответствия звука и цвета...». **В соответствии звука и цвета усматривается *си-нестетический* характер лирики того, кто пришел в мир в то время, когда личностное творчество в поэзии не получало официального признания.** Он не хотел пройти «мимо смысла бытия» (с. 370), и краски в содружестве со звуками помогли ему выполнить предназначение русского поэта — вопреки обстоятельствам.

**Irina Zakharieva**

“St. Kliment Ohridski” University of Sofia, Sofia, Bulgaria

*irina\_zaharieva@abv.bg*

---

<sup>11</sup> FOLI, D.: *Ėnciklopedija znakov i simbolov*. Pervod s anglijskogo. Moskva, VEĀE AST, 1997, s. 350–361. Из широкого спектра символики *синего* цвета применительно к лирике А. Тарковского мы избираем «совершенство», *зеленый* — это цвет «природы, свободы, радости, надежды»; *белый* цвет «символизирует чистоту, целомудрие», означает «абсолютную тишину», а также ассоциируется с «набожностью и религиозными обрядами».