

Gorczyca, Wojciech

Цвета Зинаиды Гиппиус в "лесу символов"

Новая русистика. 2019, vol. 12, iss. 2, pp. 5-18

ISSN 1803-4950 (print); ISSN 2336-4564 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/NR2019-2-1>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142007>

Access Date: 16. 02. 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.

Цвета Зинаиды Гиппиус в «лесу символов»

Zinaida Gippius's Colours in the “Forest of Symbols”

Войцех Горчица

(Чанец, Польша)

[статьи]

Abstract:

The author investigates the semantics of colour in the selected Zinaida Gippius's poems from the intercultural and spiritual (psychological) perspectives. He draws attention to the issue of semantic bipolarity of symbol. He reconsiders this aspect in the context of Zinaida Gippius's many poetic conceptualizations, including interactive metaphor and synaesthesia. What needs attention is the analysis of the “black” colour referred to Lilith—Adam's first wife, and the symbol of sexual liberation. Gippius's colour depends on the transaction between interculturally captured contexts. In this sense, the author notices Gippius's interest in the Hebrew, Egyptian, Chinese, European (e.g. Christian—“Byzantine”) contexts. The author's conclusions are referred to the works by Charles Baudelaire (*The Albatross*), Nikolay Gumilyov (*The Knight with a Chain*) and Vincent van Gogh (*The Sower*). Interculturalism, as such, definitely differentiates Gippius from Andrei Bely, in whose works colour is subordinated to the light of non-setting sun as a symbol of divine might and power.

Key words:

intercultural perspective; Hebrew, Egyptian, Chinese, “Byzantine” contexts; “black” colour referred to Lilith; Gippius vs. Charles Baudelaire and Vincent van Gogh

Как подчеркивает Мария Жепиньская, символизм, сецессион, экспрессионизм, фовизм сосредотачивают свое внимание на проблематике цвета. В живописной *praxis* цвет долго соединяли с проблемой света и тени. В импрессионизме цвет выходит из темноты тени, будучи по-прежнему связан с освещением, солнечным светом. Дальнейшая дорога цвета — это его эмансипация и интенсификация. Тенденция к усилению роли цвета, к его самостоятельности, однозначности и агрессивности является тенденцией все растущей в выдающихся достижениях живописи. В поэзии выступает то же самое явление очарованности цветом. Научно-оптический подход к цвету, характерный напр. для импрессионизма, уступает постепенно место тенденции, которая выдвигает на первый план ценности, касающиеся выразительности, эмоциональности и ассоциации [RZEPIŃSKA 1983, 512].

Опережая итоги интерпретации, касающиеся места и значения цвета в поэзии Зинаиды Гиппиус, которые будут представлены в статье в дальнейшем, следует подчеркнуть, что автору *Черного серна* (1908) близка прежде всего символистская тенденция с ее интеркультурными и психологическими профилями. Это прежде всего решает об оригинальности творчества Гиппиус как старшего символиста.

Творчество Гиппиус, хотя оно в последнее время приобретает все большую популярность и хотя оно интерпретировано с учётом интеркультурных контекстов [POTYRAŃSKA 2017], требует дальнейших исследований. В прошлом (т. е. в 90 годы XX века) это творчество дискредитировали, считали, что оно мало или вообще неактуально [BOBILEWICZ 2002, 63–64].

Подходу к цвету, с каким мы встречаемся в стихах Гиппиус, близка точка зрения критиков живописи конца XIX века. Живописец Морис Дени и критик Альберт Орье пишут: «Искусство уже не воспринимается нами чисто оптически — как наиболее тонкая фотография натуры. Натура для нашего ума служит лишь только предлогом» [RZEPIŃSKA 1983, 517].

По Морису Дени, волнения или состояния души, вызванные каким-либо видом, возбуждают в воображении художника знаки или пластические эквиваленты, которые позволяют воспроизводить эмоции без потребности ссылаться на подражание.

Это способствует созданию новых значений. Вот что писал на тему раскрытия нового значения цветов Поль Гоген: «Цвет, который является вибрацией, похоже как музыка, может достигнуть того, что наиболее всеобщее, и, одновременно, неуловимое, т. е. внутренней силы» [RZEPIŃSKA 1983, 517–518].

Как известно, символизм, считающий средством познания вечного бытия поэзию, как искусство автономическое, философско-эстетические положения

связывал с идеализмом, признающим мистическое единство мира за правдивое — вечное и несокрушимое бытие, за иллюзорное и бренное — материальное бытие. Это нашло свое отражение в решаемых философией проблемах, касающихся абсолюта, заинтересованности проблематикой подсознания. Основным средством экспрессии стал символ, содержащий намек, многозначный, с музыкальным фоном высказывания. В этом смысле цвет подчеркивал роль носителя духового мира, отход от поверхностной трактовки явлений, обратился к изображению идеи и к изъятию чувств [*Symbolizm...*].

В этом отношении стоит иметь в виду несколько положений Мирча Елиаде, утверждавшего между прочим, что символы никогда не теряют психической актуальности; они могут подвергаться поверхностным изменениям, но их функция остается неизменной. Чтобы это увидеть, довольно снять их новые маски [ELIADE 1998, 19].

Предшественником такого понимания символа является Шарль Бодлер и его «цветы зла». Бодлер сильнее чем романтики, подчеркивает веру в мир современных идей — истинную отчизну поэтов. Это обнаруживается в воображении материального мира как «леса символов», будучих далеким отражением идеальной сущности, в которой цвета, отзвуки и запахи соединяются по принципу эквивалентов [FALICKA 1977, 748]. Многозначность символа, его «психическая актуальность» проявляется у Бодлера напр. в стихотворении «Альбатрос», в котором вера в мир идей совершенных борется со злом материального мира. Аналогию между прекрасным в воздухе и уродливым, тянущим за собой по палубе крылья, как деревянное весло, альбатросом, и судьбой поэта, создающего братские отношения с бурей, похожего на князя, сидящего на облаке, сброшенного на землю и натравляемого на каждом шагу, надо понимать в контексте значений, которые создает интеракционная метафора.

Что касается российской поэзии, то трудно связывать «лес символов» Зинаиды Гиппиус и их цветочные воплощения с достижениями Андрея Белого и Александра Блока, которые верили, по образцу Владимира Соловьева в то, что искусство, как единая сила, в состоянии изменить мир. Таким образом, напр. белый и черный цвета служили Белому в качестве примеси, благодаря которой можно было получать необыкновенно богатую гамму оттенков в пределе одного цвета. Это было связано с верой, что миром управляет сияющий свет незакатывающегося солнца — символа божеской власти [POPIEL-MACHNICKI 1999, 131].

В свою очередь, у Валерия Брюсова символ солнца приобрел коннотации, ассоциирующиеся со значением деструктивно-критической утопии, присущей напр. его произведению *Город будущего (Город солнца)*, в котором поэт

использовал в качестве образца известный *Город солнца* Томаза Кампанеллы [GORCZYCA 2008, 58].

Одним из более существенных произведений, в котором Гиппиус затрагивает проблематику абсолюта и одновременно беспредельности времени и пространства, опираясь на символику черного цвета, является стихотворение под заглавием *Черный серп*. Основным средством экспрессии становится в нем символ с его намекающей и многозначной оболочкой. В «лесу символов» выступают рядом с «луной» (серпом луны) «цепь», «собака», «вода» и «вино».

В основе концептуализации символов, создающей план поэтического дискурса, лежит очень тонко подчеркнутый Гиппиус факт, что [...] чертой истинных символов является двойная валентность: они могут перемещаться с одного значащего полюса на другой — «крайности не соприкасаются друг к другу». Наиболее глубокое бытие является наиболее ясным светом и одновременно непроницаемой темнотой [LURKER 1994, 27].

Наиболее емким, в смысле значения, является черный серп. Если бы говорить о крайностях этого символа, то стоит вспомнить, что в греческом мифе серп считается лунарным символом бога Кроноса, персонификацией лета и атрибутом греческого бога урожая и плодовитости Приапа [TRESIDDER 2001, 192]. Черный цвет серпа луны имеет свои соотношения с мифом о Лилит, которая является архетипом соблазнительницы, персонификацией опасного времени луны (*femme fatale*). Лилит можно отождествлять с греческой Геката, покровительницей черной магии и обольстительного аспекта луны. Архетип Лилит-Геката — это женская магия, темная природа [PIOTROWSKI 2006, 13].

Лилит связана с древнегреческой традицией и обычно выступает как первая жена Адама. Она появляется только в *Книге Исаия* (10, 34, 14) как ночной кошмар а также в *Книге Иова* (40, 18, 15) как лицо живущее в палатке греха. Лилит — это Богиня ночи, олицетворение большой воли. Она основоположник вольного выбора и символ сексуального наслаждения. За это ее резко осудили [PIOTROWSKI 2006, 13–14].

Гиппиус рассматривает миф о Лилит в контексте греческой «жатвы», т. е. подчеркивает в конечном фрагменте стихотворения, что Богиня ночи и олицетворение вольной воли, которые отождествляются в форме черного серпа, влекут за собой только мнимый страх:

И страх мой — и тот притворный:

Я рад, что кругом темно,

Что месяц корявый, черный,

[GIPPIUS *Černyj*]

Рассмотрим это оптимистическое заключение с точки зрения значений «леса символов» и их соотношений. Ситуация лирического субъекта в «теперь» сцены как-будто отождествляется с ситуацией «спеленутого младенца» и, в связи с этим, вежливого, тихого, наивного («Спеленут, лежу, покорный, / Лежу я очень давно»). Срывая маску ребенка, лирический субъект обращается к правремени, и ищет ответа на вопрос, касающийся сущности нашего вольного выбора. В процессе духовных поисков, лирический субъект, вводя символику «цепи», задумывается над вопросом точности/ неточности стремлений к единству с учетом дружбы, связи духовных сил с земными и над смыслом поисков знака официального статуса [TRESIDDER 2001, 119].

Такой способ понимания символа затрагивает также его крайность, т. е. понятие рабства и сбрасывания оков. С похожей ситуацией мы встречаемся в случае «собаки», понимаемой как эмблема презрения и одновременно лояльности — лояльности, так как в финале стихотворения оказывается, что лирический субъект отбрасывает «бесчестную долю»:

*Когда-то я был упорный,
Вил цепь, за звоном звено...
Теперь, как пес подзаборный,
Лежу да твержу одно:
И чем мой удел позорный?
Должно быть так суждено.*

[GIPPIUS *Āernyj*]

Гиппиус обогащает статус Лилит, символикой «воды», понимаемой как возобновление, а также «вина», что имеет связь с превращением «воды» в «вино». Вопрос о том, какая сила совершила это превращение, остается открытым. Открытым, потому что отцы церкви выбросили Лилит из библейской традиции [POPIEL-MACHNICKI 1999, 131–132]. У Исаия и Иова говорится о Лилит лишь мимоходом, как о символе греха.

Двухполюсный характер «черни» как ахроматического цвета в этом стихотворении и одновременно ее взаимодействие можно рассматривать как своеобразную когнитивную амальгаму, которая, с одной стороны, возобновляет египетское понимание «черни», т. е. бессмертие души и сохранение тела [Symbolizm...], с другой, христианскую традицию, которая соединяет «чернь» со смертью, покаянием, трауром. В «материальном мире», по Гиппиус, выигрывает христианская «чернь», «чернь» отцов церкви. В «идеальном мире» стихотворения Лилит является вечным и несокрушительным бытием.

Тот вид интеркультурного дискурса, какой ведет Гиппиус с читателем, тесно связан с проблематикой *gender*. Как известно, поэтесса была бисексуальным лицом [Zinaida Gippius...]. Стихотворение *Черный серп*, в художественном смысле, опережает на 50 с лишним лет, разработанную Робертом Столлером концепцию *gender iduity* как индивидуальное половое сознание (напр. исследования, касающиеся гермафродитизма и транссексуальности [BURZYŃSKA 2007, 443–444]). Персонифицируя проблему вольной воли по отношению к сексуальности, Гиппиус подошла к ней, учитывая культурное значение «луны». Оно, как известно, ассоциируется с женским началом [CIRLOT 2006, 138], а также с «чернью». Одновременно, придавая своему тексту характер скрытого намека, Гиппиус связала его с древнегреческой и египетской традициями, отмечая отрицательную оценку Лилит, какую она получила от отцов церкви.

Стоит в этом месте подчеркнуть, что двухполюсный способ интерпретации символа, с каким мы встречаемся у Гиппиус, близок, что касается российской поэзии Серебряного века, к Николаю Гумилеву. Об этом свидетельствует между прочим аналогия между значением «цепи» у Гиппиус и значением «цепи» у Гумилева. В стихотворении *Рыцарь с цепью*, из цикла *Дорога конквистадоров*, «цепь», когда-то символ плена, изменяет свое значение и перевоплощается в символ возобновления, предостережения, отцовского наставления [GORCZYCA 2008, 133–144].

Дискурсивная характеристика текста в культуроведческом аспекте порождается, благодаря изучению категорий. В результате того у поэта появляются изменения значений категорий и их перемещения в пределах их сети радиальной [GORCZYCA 2004, 60–61; TABAKOWSKA 2001, 53–57]. Они могут создавать систему. Эти изменения, в случае поэзии Гиппиус, характеризуются высокой частотностью по отношению к цветам как растениям и их разноцветному миру. Бывает, что они поражают читателя. Их порождает внутренний мир лирического субъекта, его эмоции, интеллект, манера и поэтическая программа.

Рассматривая этот вопрос с учетом элементарных свойств прототипа, следует вспомнить, что цветы отличаются красотой, духовным совершенством, искренней невинностью, божеским благословением [TRESIDDER 2001, 105].

Хуан-Эдуардо Сирлот утверждает, что цвет является воображением «центра» и, в связи с этим, ипостасью души. Солянный характер цветов (т. е. связанный с символом солнца) усиливается в апельсиновых и желтых оттенках. Красные цветы связаны с вечной жизнью, кровью и со смертью. «Голубой цвет» — цвет романтиков, ассоциируется с невозможностью [CIRLOT 2006, 217]. По своей натуре этот цвет является символом бренности, весны и красоты. Тайную

мечту, по мнению Филиппа Отто Рунге, мы предугадываем чудесным способом в цветах [RZEPÍŃSKA 1983, 231].

Гиппиус, как символист, придает цвету каждый раз иной смысл, часто противоречащий его архетипическому пониманию. Примером этого может служить стихотворение *Цветы ночи* (1904). Присутствие цветов в ночном пейзаже исключает их связь с символическим значением солнца, сильно закоренившуюся в культуре. Ночь появляется в этом стихотворении как «тайный эффект исторического момента», возникающий в воображении художника и подчеркивающий, что чадом ночи, как дочери темноты и хаоса, была между прочим смерть [TRESIDDER 2001, 140–141].

Именно со значением смерти связывает Гиппиус «зло» цветов. Поводом ненависти является факт, что «цветы» как собеседники в поэтическом дискурсе отбрасывают требование изменения значения, которое ставит им лирический субъект. Такое состояние вещей отнюдь не обозначает того, что поэтесса не хочет больше заниматься этой темой, наоборот, она возбуждает рост интереса к ней со стороны поэтессы. Это подтверждает присутствие ряда метафорических варражений с характерной для символизма синестезией.

*Темны, теплы тихие стены,
И давно камин без огня...
И я жду от цветов измены, —
Ненавидят цветы меня.*

*Среди них мне жарко, тревожно,
Аромат их душен и смел, —
Но уйти от них невозможно,
Но нельзя избежать их стрел.*

[GIPPIUS *Cvety*]

Психическое состояние лирического субъекта («тревожно») согласуется с ароматом цветов («аромат их душен»). Взаимовлияние противоречивого («аромат душен и смел») является причиной того, что то, что лишает свободы действия, становится тем, что притягивает, во что можно влюбиться. Оттуда утверждение, которое приводит на мысль стрелы Эроса («нельзя избежать их стрел»). Тот факт, что цвета не представляют самих себя, а ассоциируются с другими феноменами, видно у Гиппиус выразительно в слышимости цветов [RZEPÍŃSKA 1983, 231]. Элементами порождающими слышимость (Шелестят, шевелятся, дышат, / Как враги, за мною следят. / Все, что думаю, — знают, слышат / И меня отравить хотят) являются: «вечерний луч», «красавый шелк»

и «ядовитый арум». Луч ассоциируется с оплодотворенностью, святостью, духовным просвещением и творческой энергией [TRESIDDER 2001, 173]. Здесь, как вечерний (луч), порождает «зло» цветов — зло их представителя, ядовитого арума. Это вне сомнения типичный арум, т. е. палестинский, фиолетового цвета [*Arum palaestinum...*]. Фиолетовый цвет, который вызывает отрицательные ассоциации со смертью, трауром, декадансом, находит в стихотворении Гиппиус свое отражение. С другой стороны, фиолетовый цвет (напр. в культуре Китая) символизирует мудрость и власть [*Kolor Fioletowy...*].

Цветы покоряют лирический субъект, знают все, о чем он думает. Перед смертноносными стрелами цветов, ядовитыми каплями арума нет ухода, потому что они снабжены «мудростью» и «властью».

Цветы в стихотворении Гиппиус не являются ни символом ничтожности предмета, ни невозможности. Несмотря на то, что они являются «злой красотой», они сочетаются с тайной мечтой, которую мы чудесным способом в них предугадываем.

Магия «злых цветов» связана у Гиппиус с сублимацией высокой красоты — часто опасной, которая, как мудрая, угрожает смертью, если она неточно воспринимается — угрожает смертью, потому что имеет власть. Злые цветы злы прежде всего потому, что они представляют собой кратковременную красоту, которая так интересует поэтессу. Они не создают возможности довольно долго погружаться в созерцании этой красоты. Удаляются, как любовник.

Категории цветов имеют свои центры и периферии. Это обозначает, что элементы категорий не являются отнюдь равноценными. Название цвета относится прежде всего к базовому цвету и только благодаря обобщению на основе базовых примеров, термины, определяющие цвета, приобретают полный смысловый объем.

Основные названия цветов характеризуются между прочим тем, что не подчиняются другим названиям. «Багровый» и «пурпурный» напр. не являются в английском языке основными названиями, потому что они определяют разновидности «красного» цвета [TAYLOR 2001, 27–37].

Свойства процесса категоризации цветов обнаруживаются в значениях терминов, определяющих цвета, они одновременно являются свойствами процесса человеческого познания, а также человеческого языка. По Джорджу Лакоффу, нереальным становится понимание функции языка как независимой от сенсорно-моторного и познавательного развития, восприятия, памяти, личности и других аспектов опыта [TAYLOR 2001, 41–42].

«Картина мира» («вторая действительность») в поэтическом тексте Зинаиды Гиппиус, в котором она выражает свое «я-в-мире» и «я-перед-миром», воспринимаемая в процессе семиозы, убеждает в том, что в поэзии Гиппиус

сталкиваются противостоящие друг другу «картины мира» многих культур, стимулированные цветами (напр.: «черный» в древнем Египете и в Европе; «фиолетовый» в Китае и в Европе). Трудно говорить о категорическом преобладании базовых цветов в ее поэзии. Цвет у Гиппиус является эманацией знаний на тему соответствующего ему символа, что проявляется в процессе поэтической интерпретации, использующей часто оксюморон и явление синестезии.

В стихотворении *Дома* (1908) поэтическую интерпретацию значений цветов следует связывать с присутствием метафоры-символа (цвета-другья; цвета-дни; цвета-часы (ход времени); цвета-смерть). Вводя интеркультурные реляции (цвета цветов — лирический субъект), поэтесса создает широкую перспективу «состояний души». Цвета: зеленый, лиловый, серебряный, алый определяет как «суровые» и «усталые». Цвета: желтый, красный и белый, в свою очередь, ассоциируются с лишними днями и робкими часами. Красный цвет отождествляется с жестокостью, кротостью, молчанием и смертью.

Обратим внимание на культурные профили одного из базовых цветов — красного, как цвета основного психологического порядка, а также двух вторичных — зеленого и алого.

*Зеленые, лиловые,
Серебряные, алые...
Друзья мои суровые,
Цветы мои усталые...*

*Вы — дни мои напрасные,
Часы мои несмелые,
О, желтые и красные,
Лиловые и белые!*

*Затихшие и черные,
Склоненные и ждущие...
Жестокие, покорные,
Молчаньем Смерть зовущие... —*

[GIPPIUS *Doma*]

На зеленый цвет, как символизирующий возобновление, Гиппиус не обращает внимания. Ее также не интересует факт, что зелень является цветом Святой Троицы и откровения [TRESIDDER 2001, 254]. Пессимистическая тональность разговора с цветами в финале стихотворения достигает апогея

и способствует введению периферийных значений, которые, благодаря силе поэтического слова, становятся центральными. В такого рода профилировании значений Гиппиус интересуют атрибуты зеленого цвета, которые ассоциируются с завистью и болезнью.

Это район холодного спектра. Добавим, что некоторые теоретики связывают зелень с теплым спектром [RZEPIŃSKA 1983, 126–127]. Можно считать, что в таком понимании зеленого цвета свое участие имеет желтый, который у Гиппиус часто связан с отрицательным значением.

Красный цвет, который, по своему значению близок к лишнему дню, в стихотворении Гиппиус отвергает античную традицию, связанную с красным как символом жизненных сил, огня, крови, войны, страсти и плодovitости [TRESIDDER 2001, 254].

По-моему, Гиппиус, «иллюстрируя» внутреннее состояние лирического субъекта, относится к традиции воображения Марии Магдалины у креста в «красном» одеянии. Это обыкновенный цвет киновари, а не тайный багрянец, императорский цвет. В этом смысле красный цвет одеяния Марии Магдалины может служить примером двойной символики: с одной стороны греха чувственности, с другой, освящения посредством любви к Христу [RZEPIŃSKA 1983, 126–127].

Алый цвет — «суровый и усталый друг» — имеет «византийские» и романтические коннотации (напр. Эжен Делакруа). Существенно, однако, влияние Михаила Лермонтова. О том, что алый цвет можно связывать у Гиппиус с византийской традицией, свидетельствует его присутствие в стихотворении *Цветы ночи*.

*Свет вечерний лучи бросает
Сквозь кровавый шелк на листы...
Тело нежное оживает,
Пробудились злые цветы.*

[GIPPIUS *Cvety*]

Поскольку вечерний свет бросает на листы сквозь кровавый шелк одушевленные лучи и будит «злые» цветы, постольку в стихотворении *Дом «алый»* цвет не имеет таких характеристик. Наоборот, он ассоциируется с усталостью, строгостью. По-моему, такое качество «алого» цвета надо связывать с эффектами его интерпретации в поэме Михаила Лермонтова *Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова* [LERMONTOV 1948]. Кульминационный момент построенной искусно Грозным интриги, в которую он вводит Кирибиевича и Калашникова, создает алая заря с ее силой

и властью. Особенность зари состоит в том, что, будучи атрибутом Грозного, она борется с тучами, которые, в свою очередь, олицетворяют семью Калашникова. В морально-этическом плане Грозный и алая заря проигрывают с тучами. Смысл действий Грозного Лермонтов подвергает сомнению, спрашивая: «Уж зачем ты, алая заря, просыпалася, на какой радости разыгралася?» [GORCZYCA 2012, 134–135].

Таким образом Лермонтов нарушил центральные значения алого цвета, символизирующего достоинство и господство. Гиппиус также отходит от цвета «рожденных в пурпуре» потомков византийских кесарей и воспитанных для пурпура кардиналов. В момент поэтического вдохновения она идет дальше Лермонтова. Поэтесса снимает хрестоматийный глянec с этого «цвета-друга», называя его усталым. Возобновленный алый цвет (похоже как возобновленные другие цвета: зеленый, черный, желтый, серебряный, лиловый и белый) в финале стихотворения лирический субъект одобряет.

О том, что крайности соприкасаются, что наиболее глубокое бытие является наиболее ясным светом и одновременно непроницаемой темнотой, убеждает Гиппиус в стихотворении *Зеленое, желтое и голубое* (1903). Внутренний мир лирического субъекта — усталого, слабого, который на вопросы, поставленные ему втайне, получает лишь только неприятные ответы, создает интеракционная метафора — трансакция между контекстами [LIBURA 2007, 19].

Макс Блейк, в таком случае, говорит о проектировании запаса знаний, в котором вспомогательная тема (носитель) соединяется с главной темой.

*Лампада мне понятна,
Зеленая лампада.
Но лампы желтой пятна
Ее лучам — преграда.*

*И, голубея, окна
В рассветном льду застыли...
Сплелись лучи — в волокна
Неясно-бурой пыли.*

[GIPPIUS *Zelenoje*]

Если главной темой мы считаем значения, которые в культуре принадлежат лампе, (зеленой лампе), то полезно дать здесь несколько ее характеристик. Истина, интеллигенция, жизнь, дух — это основные атрибуты лампы, ассоциирующиеся со светом, что так убедительно запечатлел в *Белой гвардии* Михаил Булгаков. Лампа является символом материнской заботы, в искусстве она часто олицетворяет ночь [TRESIDDER 2001, 107].

В такой ситуации вспомогательной темой надо считать «желтые пятна», видны на лампе. Мы наблюдаем здесь конфликт между зеленым цветом, лучами и желтым цветом. Какой запас знаний проектирует Гиппиус на главную тему? Желтый цвет пятен, мешающих лучам пробиться, понижает миролюбивые и одновременно творческие возможности зеленой лампы. Таким образом, исключаются такие атрибуты зелени, как: возобновление, молодость, плодовитость. Желтый цвет вместе с символикой пятна [CIRLOT 2006, 316] не является в этом отношении проявлением «гармонии центра». Его можно, по-моему, соединять с судьбой людей объявленных вне закона, с категорией каплера, т. е. со смертью.

Познавательная ценность метафоры Гиппиус состоит между прочим в том, что понижение как функция желтого пятна, не исключает совсем свойств луча, который, как обычно, ассоциируется с плодovитой мощью, святостью, духовным просвещением. Луч «профильтрированный» через «желтое пятно», теряет свои «святые» архитипические достоинства, что проявляется в воображении окон, которые, лишённые своей основной символики, не олицетворяют сознания. Голубея, они застыли и обледенели. Это наводит на мысль конец течения времени и смерть, а также заключает в себе присутствие следующей интеракционной метафоры, в которой луч с его светом, как главная тема, под влиянием «желтого пятна» как вспомогательной темы приобретает вид «сплетенных волокон пыли неясно-бурого цвета», что связано несомненно с символикой собственной формы и текстуры.

Так понимаемый поэтессой «желтый цвет», дает повод для формулировки двух установок. Первая из них касается картины Ван Гога *Жнец*. По мнению Куно Миттельштедта, в картине *Жнец* живописец видит «картину смерти» в таком смысле, что люди являются рожью, которую он убирает. Однако, в этой смерти нет печали. Все происходит в ясном свете дня [MITTELSTÄDT 1974, 24]. Трудно согласиться со всеми утверждениями Миттельштедта. Мотив смерти, по-моему, создает пейзаж картины *Жнец*, в которой преобладает желтый цвет (желто-бурый), дополненный ржавым и рыжим цветами. С другой стороны, силуэт жнеца, полон экспрессии движения, до некоторой степени искаженный, подчеркнутый контуром, дает повод утверждать, что он символизирует жизнь слишком активную, вынужденную его экзистенциальным статусом, а это прикасается к смерти.

Мои замечания, касающиеся аналогии понимания желтого цвета у Гиппиус и Ван Гога, а также трансакции между контекстами, позволяют подчеркнуть, что символизм для Ван Гога как живописца и Гиппиус как поэта является сферой специфических мотивов и настроений, а также то, что выступает у них специфическая экзальтация цветом.

Апогей этой экзальтации у Гиппиус мы находим, в анализированном стихотворении «Желтое окно», написанном после октябрьской революции. Поэтесса концептуализирует в нем мотив окна в семантической сетке цвета черного, желтого, ржавого, рыжего и кровавого. Процесс сжигания начинает желтый цвет. Вид из желтого окна создает неизбежимый процесс умирания [GORCZYCA 2018, 15–30].

Подытоживая, можно подчеркнуть, что в анализированных поэтических произведениях Зинаиды Гиппиус суть цвета не зависит от качества цвета. В желтом напр. на первый план выдвигается символ позора, клейма независимо от такого или другого качества цвета. Похоже, в черном мы обнаруживаем или символ бессмертия души и сохранения тела, или жестокости и смерти без валоризации цвета. Все это зависит от трансакции между интеркультурными контекстами. Свет у Гиппиус не влияет, как напр. у Марины Цветаевой, на тональность цвета, что имеет связь с живописью барокко, в которой темнота была равноправна по своему отношению к свету, так как обуславливала его сияние и великолепие [GORCZYCA 2004, 32; RZEPIŃSKA 1988, 137]. Свет у Гиппиус на своем пути встречает препятствия в виде «кровавого шелка» или «желтого пятна». Это дает поэтессе повод к интерпретации часто отдаленных от значимого центра атрибутов цвета и раскрытию новых и существенных значений.

Библиография:

- Arum palaestinum*. <<https://pl.wikipedia.org/wiki/obrazki>>. [online]. [cit. 18. 6. 2019].
BOBILEWICZ, G. (2002): *Symbolizm w poezji*. In: DRAWICZ, A. (red.): *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Warszawa.
BURZYŃSKA, A. (2007): *Gender i queer*. In: BURZYŃSKA, A., MARKOWSKI, P. (red.): *Teorie literatury XX wieku*. Kraków.
CIRLOT, J. E. (2006): *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Kraków.
GIPPIUS, Z.: *Cvety noči*. <<http://gippius.com/lib/poetry/cvety-nochi.html>>. [online]. [cit. 18. 6. 2019].
GIPPIUS, Z.: *Černyj serp*. <<http://gippius.com/lib/poetry/cherny-serp.html>>. [online]. [cit. 18. 6. 2019].
GIPPIUS, Z.: *Doma*. <<http://gippius.com/lib/poetry/doma.html>>. [online]. [cit. 18. 6. 2019].
GIPPIUS, Z.: *Zelenoje, želtoje i goluboje*. <<http://gippius.com/lib/poetry/zelenoe-zheltoe-i-goluboe.html>>. [online]. [cit. 18. 6. 2019].
ELIADE, M. (1998): *Obrazy i symbole*. Przeł. M. i P. Rodakowie. Warszawa.

- FALICKA, K. (1977): *Wiek XIX*. In: FLORYAN, Wł. (red.): *Dzieje literatur słowiańskich*. T. I. Warszawa.
- GORCZYCA, W. (2004): *Mariny Cwietajewej myśli o Innym*. Bielsko-Biała.
- GORCZYCA, W. (2008): *Briusow * Iwanow * Gumilow*. Bielsko-Biała.
- GORCZYCA, W. (2012): *Iwan IV Groźny. Portret kulturowy władcy*. Bielsko-Biała.
- GORCZYCA, W. (2018) *Zinaida Gippius, symboliści, eserzy i Józef Piłsudski*. *Slavica Litteraria* 21, 2018, 1, s. 15–30.
- Kolor Fioletowy*. <<https://wszystkiesymbole.pl/kolor-fioletowy/>>. [online]. [cit. 18. 6. 2019].
- LERMONTOV, M. (1948): *Pesnja pro carja Ivana Vasil'jeviča, molodogo opričnika i udalogo kupca Kalašnikova*. In: LERMONTOV, M.: *Poëmy i povesti v stichach*. Moskva–Leningrad.
- LIBURA, A. (2007): *Amalgamaty kognitywne. Powstanie i rozwój koncepcji integracji pojęciowej*. In: LIBURA, A. (red.): *Amalgamaty kognitywne w sztuce*. Kraków.
- LURKER, M. (1994): *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. Wojnakowski. Kraków.
- MITTELSTÄDT, K. (1974): *W kręgu sztuki. Vincent van Gogh*. Przeł. W. Skowron. Warszawa.
- PIOTROWSKI, P. (2006): *Lilith. Czarny księżyc. Antropologia ciemnej strony duszy*. Bydgoszcz.
- POPIEL-MACHNICKI, W. (1999): *Inspiracje rosyjskich poetów kolorystów (G. Dzierżawin, F. Tiutczew, K. Balmont, A. Biely, W. Klujew, S Jesienin)*. *Acta Neofilologica* I, 1999, nr. I, s. 128–134.
- POTYRAŃSKA, A. (2017): *Motywy demonologiczne w poezji Zinaidy Gippius (w ujęciu kontekstualnym)*. Lublin.
- RZEPIŃSKA, M. (1983): *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków.
- RZEPIŃSKA, M. (1988): *W kręgu malarstwa*. Wrocław.
- Symbolizm*. In: *Encyklopedia (PWN)*. <<https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/symbolizm.html>>. [online]. [cit. 18. 6. 2019].
- TABAKOWSKA, E. (red.) (2001): *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*. Kraków.
- TAYLOR, J. R. (2001): *Kategoryzacja w języku*. Przeł. A. Skucińska. Kraków.
- TRESIDDER, J. (2001): *Słownik symboli*. Przeł. B. Stokłosa. Warszawa.
- Zinaida Gippius*. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Zinaida_Gippius>. [online]. [cit. 18. 6. 2019].

About the author

Wojciech Gorczyca, profesor emeritus, Czaniec, Polsko, wgorczyca@ath.bielsko.pl