

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**ОБОЗНАЧЕНИЕ КРАСНОГО ЦВЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ
ПОЭТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Русский язык и литература
заочной формы обучения, группы 02031351
Рахманиной Ирины Евгеньевны

Научный руководитель
д.ф.н., профессор
Чумак-Жунь И. И.

БЕЛГОРОД 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава I. Теоретические обоснования изучения цветового концепта в поэзии Серебряного века	7
1.1. Цветовой концепт в художественной литературе	7
1.2. Идеи футуризма в контексте русского модернизма	11
1.3. Идеи символизма в контексте русского модернизма	16
1.4. Идеи акмеизма в контексте русского модернизма	20
1.5. Творчество Сергея Есенина в контексте русского модернизма	22
Выводы по главе I	25
Глава II. Система образов красного цвета в поэзии Серебряного века	27
2.1.1. Образ красного цвета в поэзии Владимира Маяковского	27
2.1.2. Интерпретация образов красного цвета в поэзии Маяковского	34
2.2.1. Образ красного цвета в поэзии Анны Ахматовой	
2.2.2. Интерпретация образов красного цвета в поэзии Ахматовой	42
2.3.1. Образ красного цвета в поэзии Александра Блока	
2.3.2. Интерпретация образов красного цвета в поэзии Блока	48
2.4.1. Образ красного цвета в поэзии Сергея Есенина	
2.4.2. Интерпретация образов красного цвета в поэзии Есенина	51
2.5. Классификация образов красного цвета в творчестве поэтов Серебряного века	52
2.6. Изучение цветовых концептов в школе	54
Выводы по главе II	55

Заключение	57
Список литературы	61

ВВЕДЕНИЕ

Поэзия Серебряного века обозначила собой один из важнейших периодов русской литературы. Представители разных литературных течений создали собственную картину мира, являющуюся и по сей день источником вдохновения для современных поэтов, которые не скупятся на использование тех же идей, концептов, стилистических приемов. В рамках этих литературных течений (символизм, акмеизм, футуризм, новокрестьянская поэзия и т.д.) поэты создали особую систему образов и осветили путь уже нескольким поколениям читателей.

Принимая во внимание то колоссальное влияние, которое поэзия Серебряного века оказывает на других поэтов, ее слушателей и критиков, мы взяли за исследование одного из образов, представленных в стихах этой эпохи. Для этого мы выявили упоминания красного цвета в творчестве поэтов. Здесь необходимо заранее определить, что же представляет из себя красный цвет у поэтов Серебряного века разных течений, а также определить, что такое цвет в рамках литературного произведения.

Красный цвет стал одним из главных символов революции, а потом и самого СССР. Исключая политические ассоциации, человек на протяжении многих веков связывает красный цвет с образами любви и страсти, крови и страданий, роскоши и превосходства [Лобель 2014: 65]. И до сих пор художники кисти и слова используют красный цвет для обозначения тех или иных чувств. Здесь для нас становится очевидным, что в рамках исследования мы будем рассматривать красный цвет в качестве лингвистического концепта. Но прежде чем приступить к анализу концепта, нам необходимо подробно описать это понятие, после чего рассмотреть структурированную по смысловому признаку группу цветового концепта в художественной литературе. Мы делаем предположение, что поэты серебряного века руководствовались близкими результатам исследованиями понятиями при создании образов своих произведений.

Также в начале исследования стало понятно, что нам необходимо изучить историю и становление поэзии Серебряного века, чтобы увидеть целостную картину и предпосылки к исследованию темы. Мы предполагаем, что изучение исторической и культурной составляющей даст нам подсказку для дальнейшего исследования.

Определив вектор исследования, мы намерены повторно озвучить проблемные вопросы. Как поэты модернистской эпохи строили собственную систему образов, «плеснувши краску из стакана»? Какие же чувства и образы современный поэт может раскрыть, используя красный цвет? Исследование темы даст нам понимание системы образов поэтов Серебряного века, а значит, основу для ее построения современным поэтам. Эти позиции определяют **актуальность** нашей работы.

В качестве объекта исследования мы определили обозначения красного цвета в творчестве поэтов Серебряного века.

В качестве **предмета** выступили концепты и образы, представленные в творчестве поэтов Серебряного века.

Цель исследования: определить значение красного цвета в творчестве поэтов Серебряного века.

Задачи исследования:

1. Изучить понятие цветового концепта и то, как он представлен в художественной литературе.

2. Изучить картину мира футуристов в контексте русского модернизма.

3. Проанализировать поэтические произведения Анны Ахматовой, Александра Блока, Сергея Есенина и Владимира Маяковского с упоминанием красного цвета.

4. Интерпретировать упоминания красного цвета в поэзии Анны Ахматовой, Александра Блока, Сергея Есенина и Владимира Маяковского.

5. Оценить значение красного цвета в творчестве поэтов в контексте литературных течений Серебряного века.

Решение поставленных задач осуществлялось с использованием следующих **методов исследования:** анализ литературы по исследуемой

проблеме, сравнительно-сопоставительный анализ, метод сплошной выборки, а также метод концептуального и компонентного анализа.

По обозначенной проблеме существует ряд исследований, которые мы намерены проанализировать в теоретической части работы, однако, большинство научных работ посвящено отдельному изучению общих явлений поэзии Серебряного века или же изучению красного цвета в творчестве определенных авторов. Объединение этих двух проблем и определяет **новизну** данного исследования.

Наше исследование имеет четко обозначенную **структуру**: оно состоит из введения, двух глав, выводов по каждой главе, заключения и списка использованной литературы. Первая глава будет посвящена теоретическому изучению предпосылок использования красного цвета в произведениях, иначе – исторической и культурной составляющей, а также красного цвета как литературного концепта. Во второй главе мы намерены рассмотреть, как на примерах произведений представителей разных течений поэзии Серебряного века использовалось обозначение красного цвета, и дать соответствующую интерпретацию.

Глава I. Теоретические обоснования изучения цветового концепта в поэзии Серебряного века

1.1. Цветовой концепт в художественной литературе

Задавшись целью определить значение красного цвета в поэзии Серебряного века, мы намерены исследовать, как же этот самый красный цвет, а точнее, обозначенный нами концепт, проявляет себя в художественной литературе. Полученные теоретические знания дадут нам направление в изучении концептов русских модернистов, тем самым создав нам условия для глубоко анализа поэзии Анны Ахматовой, Александра Блока, Сергея Есенина, Владимира Маяковского и выбранного концепта.

Мы считаем, что обозначение красного цвета в творчестве поэта – это концепт. Большой энциклопедический словарь трактует концепт таким образом: (от лат. *conceptus* – мысль, понятие) – «смысловое значение имени (знака), т.е. содержание понятия, объект которого есть предмет имени (например, смысловое значение имени Луна – естественный спутник Земли)» (Большая советская энциклопедия). По Д.С. Лихачеву, концепт – это «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода». [Лихачев 1997: 10] Другие известные филологи, З.Д. Попова и И.А. Стернин, дают следующее определение: концепт – это «информационная структура, которая отражает знание и опыт человека, оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, отраженной в человеческой психике». [Попова 2001:14]

Трактовка «концепта» зависит от подхода к пониманию термина: лингвокогнитивного, лингвокультурного, психологического, психолингвистического, семантического или логико-понятийного. Так, по мнению Е.С. Кубряковой, концепт – это «термин, служащий объяснению единиц ментальных и психологических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знания и опыт человека; оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона,

концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике». [Кубрякова 1996: 90] С.А. Аскольдов полагает, что концепт нужно рассматривать как общее понятие, замещающее нам в процессе мысли неопределённое множество предметов одного и того же рода [Аскольдов 1997: 269]. С.Ю. Степанов рассматривает концепт как основную ячейку культуры в ментальном мире человека, сгусток культуры в сознании человека, он не столько мыслится, сколько переживается. [Степанов 2001:45] Для нас наибольший интерес представляют последние два определения.

Одним из значимых концептов в мировой культуре является цвет. Цвет – это один из способов познания мира и окружающей действительности. Цвета имеют связь с человеческим сознанием, занимают в нем условленные места. Проблема цветового концепта и его проявлений в языке изучалась многими исследователями с совершенно разных сторон.

Мы считаем цвет концептом, так как его смысл не исчерпывается денотативным значением, зафиксированным в словарях. Понятие «цвет» – многоаспектное, сложное по структуре, оно передает не только зрительное ощущение, но и «целый комплекс коннотативных наращений, экспрессивных ощущений и ассоциативных реакций, придающих слову дополнительный смысл, зачастую на уровне подсознания» [Ионова2000: 9]. Кроме стабильных, принятых большинством реакций на тот или иной цвет или цветовое сочетание, существуют и особые, непостоянные реакции, индивидуальные для всех людей и даже для одной и той же личности на протяжении разных этапов ее развития. Эта часть концепта «Цвет» зависит от опыта, мировоззренческих установок и эмоционального состояния человека, и она может быть вычленена в ходе интерпретационной работы с конкретными текстами.

В современной науке цвет уже давно изучается не только как физическое явление, но и как психологическая, философская, культурологическая категория. Примечательно, что в лингвистических словарях понятие «цвет» не рассматривается, то есть, справедливо не воспринимается учеными в качестве элемента лингвистического понятийного аппарата. Однако, в лингвокультурологических справочниках концепту «цвет» уделяется особое

внимание, так как в нём заложена историческая, культурная, интеллектуальная, эмоциональная информация.

Если рассматривать данное явление с лингвокультурных позиций, то мы приходим к выводу, что цвет определенно является концептом, так как он имеет аналог в объективной реальности, влияет на физическое и психоэмоциональное состояние человека, содержит ресурсы логического и чувственно-образного познания мира, является эстетической и морально-нравственной категорией и элементом мифа, культа, реализуется в цветообозначениях, словосочетаниях, идиомах [Астахова 2014: 27].

Особое значение концепт «Цвет» играет в художественном тексте. Здесь речь идёт уже не столько об общих для определённого народа или группы стран цветовых характеристиках, сколько об индивидуальном восприятии действительности, которое воплощается в собственной художественно-образной картине мира писателя. Используя те или иные названия цветов, автор художественного произведения может более глубоко передать настроение главных героев, их эмоции и чувства, обозначить конфликт и т. д.

Собственная цветовая картина мира, состоящая из определённого, характерного только для этих творцов, набора цветовых концептов, существует у С. Есенина, Э.М. Ремарка, Ф. Фицджеральда и многих других авторов. Тут важно отметить, что у каждого литератора смысловое наполнение концепта «Цвет» особое, поэтому, например, концепт «чёрный цвет» у писателей разных стран и исторических эпох будет индивидуальным. Для нас не вызывает никаких сомнений тот факт, что комплексный анализ картины писателя и создание концептуальной модели автора невозможны без тщательного изучения цветовых концептов, фигурирующих в его творчестве [Капнина 2016: 23].

Так каким же образом концепты цвета могут универсально выражаться в литературной речи? Воспринимаемые ощущения концептуализируются различными способами, и в разных языках воплощены различные цветовые концепты. Цветовые концепты способны развивать нецветовые значения и приобретать в языковой картине мира добавочные значения, эстетические и символические [Копачева 2003: 198].

Говоря именно о красном цвете, исследователи предлагают следующий ассоциативный ряд, выраженный в художественной литературе в конце XIX века: цвет крови, спелых ягод земляники, яркого цветка мака, жизнь, любовь, энергия, яркость, красота, опасный, агрессия, борьба, горячий, воодушевление, волнение, угроза, борьба эмоций, агрессия, жар огня. жизнь, энергия, яркость, красота, угроза, вождение, страсть, жертва, власть. вождение, соблазн, жертва, страх, неприязнь, грубый, неприятный, власть, тоска, свет огня [Белобородова 2000: 220].

Мы можем привести следующий пример использования концепта красного цвета в русской литературе, произведение М. Цветаевой «Красный бычок».

*Я — большак,
Большевик,
Поля кровью крашу.
Красен — мак,
Красен — бык,
Красно — время наше!*

*Бирюза —
Берега!
Воздушки весенни!
Не со зла —
На рога —
А с души веселья!* [Цветаева 2017: 872].

Здесь мы видим пример того, как в данном обозначении красного цвета отражаются тяжелый труд, борьба, война, ярость и страсть. Андрей Белый говорил, что «красный цвет был эмблемой России губившего хаоса». Получается, поэзия Серебряного века стала своего рода каналом, транслирующим происходящие в этот период изменения. Поэтому мы намерены в следующих параграфах рассмотреть картину мира основных направлений поэзии этого времени и их ярких представителей –Анны Ахматовой, Александра Блока, Сергея Есенина и Владимира Маяковского.

1.2. Идеи футуризма в контексте русского модернизма

Владимир Маяковский является одним из ярких представителей течения русского модернизма, которое нашло отражение во многих областях культуры.

Футуризм (от лат. *futurum* – будущее) – общее название художественных авангардистских движений 1910-х – начала 1920-х гг. XX в., прежде всего в Италии и России.

Футуризм как течение в отечественной поэзии возник не в России, а был целиком привнесён с Запада, где он зародился и был теоретически обоснован. Родиной нового модернистского движения стала Италия, а главным идеологом итальянского и мирового футуризма стал известный литератор Филиппо Томмазо Маринетти (1876-1944), выступивший 20 февраля 1909 года на страницах субботнего номера парижской газеты «Фигаро» с первым «Манифестом футуризма», в котором была заявлена его «антикультурная, антиэстетическая и антифилософская» направленность.

Можно сказать, что любое модернистское течение в искусстве утверждало себя путем отказа от старых норм, канонов, традиций. Однако футуризм отличался здесь крайне экстремистской направленностью. Это течение претендовало на построение нового искусства – «искусства будущего», выступая под лозунгом нигилистического отрицания всего предшествующего художественного опыта. Маринетти провозгласил «всемирно историческую задачу футуризма», которая заключалась в том, чтобы «ежедневно плевать на алтарь искусства».

Футуристы проповедовали разрушение форм и условностей искусства ради слияния его с ускоренным жизненным процессом XX века. Для представителей направления характерно преклонение перед действием, движением, скоростью, силой и агрессией; возвеличивание себя и презрение к слабому. В футуризме утверждался приоритет силы, упоение войной и разрушением. В этом плане футуризм по своей идеологии был очень близок как

правым, так и левым радикалам: анархистам, фашистам, коммунистам, которые были ориентированы на революционную дискредитацию прошлого.

Творческий процесс в эстетике футуризма по своей природе импульсивен и спонтанен. Это направление искусства прислушивалось к звукам улиц и стремилось точно передать и воспроизвести хаос мира, находясь в городе. Немецкий культуролог А. Хаузер в 1972 г. отмечал, что футуризм выражал протест против эстетики конформизма рубежа веков. Футуризм отрекался от созерцательности символизма и был анархическим бунтом против привычной обыденной реальности, выступая против традиционного «общественного вкуса». Представителей нового направления объединяло также восторженное отношение к проекту идеального будущего и отвращение к прошлому в жизни и искусстве.

В русской литературе модернизм был представлен следующими направлениями: символизм, акмеизм, и конечно, футуризм.

Русские авангардисты начала века вошли в историю как новаторы, совершившие переворот в мировой культуре – как в поэзии, так и в других областях творчества. Помимо этого, многие представители направления прославились как великие скандалисты. Футуристы, кубофутуристы, эгофутуристы и супрематисты поразили воображение публики. «Но в рассуждениях об этих художественных революционерах, – отмечали А. Обухова и Н. Алексеев, – часто упускают очень важную вещь: многие из них были гениальными деятелями того, что сейчас называют «промоушн» и «паблик рилэйшнз». Они оказались провозвестниками современных «художественных стратегий» – то есть умения не только создавать талантливые произведения, но и находить самые удачные пути для привлечения внимания публики, меценатов и покупателей. [Алексеев 2003: 127]

Русский футуризм начинается с издания манифестов литературной группы кубофутуристов «Пощечина общественному вкусу» (1912) и «Садоксудей II» (1913). Кубофутуристы – это как раз В. Хлебников, В. Маяковский, Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Каменский, Е. Гуро, Б. Лифшиц.

В своих манифестах кубофутуристы выдвигали радикальную эстетическую программу, которая сводилась к следующим требованиям: отказ от прошлого: культуры, языка, иначе – культурный нигилизм. «Прошлое тесно», – говорилось в одном из манифестов. Поэзия должна выражать дух времени. Маяковский и другие футуристы в своем манифесте провозглашают, что в их строках трепещут «Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова» [Маяковский 1961: 244].

Особенности существования русского футуризма описал один из участников группы «Мезонин поэзии», Сергей Третьяков: «В чрезвычайно трудное положение попадают все, желающие определить футуризм (в частности литературный) как школу, как литературное направление, связанное общностью приемов обработки материала, общностью стиля. Им обычно приходится плутать беспомощно между непохожими группировками <...> и останавливаться в недоумении между «песенником-архаиком» Хлебниковым, «трибуном-урбанистом» Маяковским, «эстет-агитатором» Бурлюком, «заумь-рычалой» Крученых. А если сюда прибавить «спеца по комнатному воздухоплаванию на фоккере синтаксиса» Пастернака, то пейзаж будет полон. Еще больше недоумения внесут «отваливающиеся» от футуризма – Северянин, Шершеневич и иные... Все эти разнородные линии уживаются под общей кровлей футуризма, цепко держась друг за друга!» (Краткая литературная энциклопедия)

Поэзия русского футуризма была тесным образом связана с авангардизмом в живописи. Известно, что многие поэты-футуристы были художниками: В. Хлебников, В. Каменский, Елена Гуро, В. Маяковский, А. Крученых, братья Бурлюки. В то же время многие художники-авангардисты писали стихи и прозу, участвовали в футуристических изданиях не только в качестве оформителей, но и как литераторы. Художники К. Малевич, П. Филонов, Н. Гончарова и М. Ларионов обогатили культурное наследие футуризма и даже стали его теоретиками.

Всем представителям данного направления свойственно притяжение к особенностям городской действительности, к словотворчеству. Тем не менее, футуристы в своем поэтическом творчестве были вовсе не чужды традициям

отечественной поэзии. Хлебников во многом опирался на опыт древнерусской литературы. Каменский – на достижения Некрасова и Кольцова. И. Северянин высоко чтит А.К. Толстого, А.М. Жемчужникова и К. Фофанова, Мирру Лохвицкую. Стихи Маяковского и Хлебникова были буквально "прошиты" историко-культурными отсылками, а предтечей кубофутуризма Маяковский назвал Чехова-урбаниста, и это несмотря на оскорбительные высказывания поэта о великих писателях прошлого.

Владимир Маяковский начал свой путь с громогласных футуристических выступлений, издевательских «пощечин общественному вкусу». Уже с первых шагов он заявил о себе грубо и резко. Со всей бескомпромиссностью молодости Маяковский «бросался» в новое искусство, веря, что, выбросив из поэзии «слова с чужими брюхами», он принесет в жизнь новое настроение. Сам поэт истолковывал этот период как «формальную работу, овладение словом». Годы, когда Маяковский начинал поэтический путь, были полны сложных противоречий, напряженных духовных исканий. Эта бурная эпоха преобразований требовала от поэзии нового языка. «Борьба наша за новые слова для России вызвана жизнью. Развилась в России нервная жизнь городов, требует слов быстрых, экономных, отрывистых...» [Маяковский 1937: 76]. Отсюда пошла его приверженность к «самовитому слову», предающему быстрый темп эпохи «растрепанным синтаксисом», отсюда его стремление пополнить «словарь новыми словами». Маяковский призывал отточить поэтический язык для отражения пестрого, бурного жизненного потока.

Уже в раннем творчестве Маяковского переплетаются два начала – сатира и тонкая лирика. Первое проявляется в неприятии старых порядков, вражде с толпой и ненависти к большому, страшному городу. Сатира поэта обрушивает свой гнев на глупых обывателей – заложников еды и «раковин вещей». Вторая сторона души поэта – нежная, ранимая, глубоко спрятанная, но прекрасная, видящая звезды и умеющая принимать красоту этого мира. Самоироничное стихотворение «Себе, любимому, посвящает эти строки автор» непостижимым образом сочетает в себе оба качества поэта:

«Четыре.

*Тяжелые, как удар.
«Кесарево кесарю – богу богово».
А такому,
как я,
ткнуться куда?
Где для меня уготовано логово?» (1916)
[Маяковский 1983: 417].*

Со временем Маяковский находит свое призвание, встав на трибуну революции. В дальнейшем исследовании мы коснемся по большей части «революционного» творчества поэта, поэтому считаем необходимыми указанные выше предпосылки к использованию Маяковским образов, обозначенных нашим исследованием.

1.3. Идеи символизма в контексте русского модернизма

Именно символисты на рубеже XIX–XX веков подняли «знамя борьбы» против диктата приземленного реализма, начав процесс грандиозного обновления отечественного искусства в 1900–1920-х годах.

Это обновление началось с литературы в 1890-х годах, затем оно захватило и другие виды искусства – знаменем же его, по сути, стало слово, которое и дало движению название, – «символ» (от греч. σύμβολον – знак, опознавательная примета). В традиционной поэтике слово «символ» означало «многозначное иносказание», в отличие от «аллегии» – «однозначного иносказания». Опираясь на религиозное понимание символа как земного знака небесных истин, символисты пытались «передать на сокровенном языке намеков и внушения нечто невыразимое» [Аверинцев]. По какому принципу они создавали эти образы? Думается, что они размывали словарный контур слова и предельно расширяли его значение.

Историк литературы Михаил Свердлов отмечает, что «символ в этой новой поэтике не просто указывает на что-то тайное, но более того – знаменует небывалую прежде концентрацию таинственного в душе и в мире. Само слово «тайна» находится в центре символистской поэтики, притягивая к себе другие слова или притягиваясь к ним: «ключи тайн», «мгновенья тайн», «тайна жизни», «тайна гроба», «тайны заката» и «тайны рассвета». За существительным «тайна» тянется бесконечный шлейф эпитетов, эпитет «таинственный» блуждает в поиске все большего числа определяемых существительных» [Свердлов 2015: 53]. Так, выписав название стихотворения Аполлона Григорьева, «Тайна скуки», Александр Блок рядом торжественно замечает: «Ему зачтется это!» Он же, буднично описывая свою прогулку с женой по Равенне: «Все говорят про нее, что bella. Называют барышней», – вдруг как будто забывает об окружающем: «Один я... Тайна» [Александр Блок. Новые исследования и материалы]. Для других направлений, следующих за символизмом, отражение реальности посредством символа было сродни западне. «Получилось крайне неудобно, – писал акмеист Осип Мандельштам, – ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь».

Весь мир в понимании символистов оказывался тайным языком символов; они стремились искать в словах и вещах в первую очередь знаки чего-то иного. Символ у них стремится к захвату всех вещей и явлений: в символистском сознании мир, согласно французскому поэту Шарлю Бодлеру, воспринимается как сплошной «лес соответствий»; всюду угадывается намек, отовсюду стоит ждать чудесных вестей. Разумеется, многие модернисты следующего поколения, пытавшиеся преодолеть своих предшественников, восставали против всевластия символа: «Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием, – возмущался Мандельштам. – <...> Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой».

Отношение к символу как знаку тайны разделило две эпохи в развитии символизма. В эпоху «старших символистов» (1890-е годы) тайны ищут прежде

всего в мире сокровенного «я». Характерно, что первые символисты воспринимались современниками в первую очередь как проповедники крайних форм субъективизма и эгоцентризма – и не без основания. Ведь и сам Валерий Брюсов, идеолог символизма в 1890-е годы, утверждал, что секрет современного искусства – в осознании «глубокой мысли, что весь мир во мне». В своих стихах символисты первой волны стараются довести эту мысль до предела. У Константина Бальмонта местоимение «я» является едва ли не любимой анафорой, он будто заклинает: «Я вольный ветер, я вечно вею», «Я весь – весна, когда пою, я – светлый бог, когда целую!» Это значит, что «я» для символистов этого поколения становится предметом культа. По Федору Сологубу, его мечты равны вселенной, себя же он уподобляет Творцу: «Я – бог таинственного мира, весь мир в одних моих мечтах...» В свою очередь, Дмитрий Мережковский превращает лозунг «возлюби себя» в религиозный принцип: «Ты сам – свой Бог...», «Будь бездной верхней, бездной нижней, своим началом и концом». А Зинаида Гиппиус с готовностью следует этому призыву: «Люблю я себя, как Бога, – любовь мою душу спасет».

Не отрекаясь от преемственности, «младшие символисты» (1900–1910-е годы) ведут свои поиски тайн в противоположном направлении: от себя к непостижимому миру – к загадкам сущего, «глуби заповедной» и «туманной Вечности». Мистическое томление 1890-х годов («тоска неясная о чем-то неземном») в 1900-е годы перешло в мистические порывы. Предтечей нового мироощущения был признан философ и поэт Владимир Соловьев. Андрей Белый в своей «Второй симфонии» даже изобразил его в виде пророка – трубящим в рог на крыше московского дома и возвещающим о грядущем «солнце любви». Соловьев видел во всем борьбу «тьмы житейских зол» и мистической «золотой лазури», мечтал о воплощении на земле небесной красоты (Софии), освобождении «мировой души» как женского начала из плена косной материи. «Знайте же, Вечная Женственность ныне в теле нетленном на землю идет» – его последователи, младшие символисты, Александр Блок, Андрей Белый, воспринимали его слова как пророчество на ближайшее будущее. Они читали приметы грядущего воплощения «Великой Жены» на

лицах любимых женщин – Любви Менделеевой, в образе которой Блок угадывал Лучезарную Подругу, Деву Радужных Ворот, или Маргариты Морозовой, которую Андрей Белый в «Симфонии (2-ой, драматической)» именовал «сказкой» и «синеглазой нимфой» [Белый 211: 49].

У Блока в таинственном свете предстоящего воцарения Великой Жены традиционные концепты превращаются в уже мистические знаки: ветер – это не просто ветер, это весть «оттуда», закат – уже не просто закат, это весть о конце прошлого времени и начале новых времен. У Белого в каждой вещи, даже затерявшейся в толще быта, в каждом слове угадывается знак – или мирового преобразования, или мировой катастрофы: «...конец – „близится“, и надо готовиться к бою с Антихристом и к встрече с Христом». Религиозный и чуть ли не мистический посыл символизма только усиливается со временем. Третьим «пророком» символистской «второй волны» становится Вячеслав Иванов, чья ученая поэзия стремилась, по словам Блока, «потонуть в народной душе», слить культ древнегреческого бога Диониса с христианством и русской идеей. В «Кормчих звездах», своем первом сборнике, Иванов, предвидя близкие сроки творческого претворения истории в хоровое религиозное действие, загадочно вещает: «Всё – жрец и жертва. Всё горит. Безмолвствуй», «И припевы соглашает с вражьем станом вражий стан, и раздолье оглашает очистительный пэан» [Иванов 1980: 613].

Мистическая настроенность и готовность к чуду выдержала все испытания, которые выпали «младшим символистам». Они всегда оставались хранителями тайны. Что-то таинственное прячется, например, в строках Белого: «Голосил низким басом. В небеса запустил ананасом»; мерцает в отчаянных блоковских признаниях: «А ты, душа... душа глухая... Пьяным пьяна... пьяным пьяна...»; Блока же пишет после трагедии «Титаника»: «Есть еще океан»; диктуются мрачные исторические пророчества – будь то звучащие в романе Андрея Белого «Петербург» слова Медного всадника: «Да, да, да... Это – я... Я гублю без возврата» или строки о том же Медном всаднике в стихах Вячеслава Иванова: «То о трупы, трупы, трупы спотыкаются копыта...».

В начале XX века на возглас символистов откликнулись композиторы и художники. Усиленные поиски заповедных путей в разных видах искусства привели их в движение навстречу друг другу. Поэзия на рубеже XIX–XX веков мечтает стать музыкой и тоскует о красках, музыка и живопись тяготеют к священному, заклинательному слову.

Идея связующей музыки – одна из важнейших в символизме. Три европейских властителя дум питали ее – философ Фридрих Ницше с его мыслью о рождении искусства «из духа музыки», композитор Рихард Вагнер, видевший в музыке воплощение «универсальных потоков божественной мысли», и Поль Верлен с его призывом «Музыка прежде всего». «Музыкой выражается единство, связующее... миры, – вслед за ними учил Андрей Белый. – В музыке мы бессознательно прислушиваемся к этой сущности». Блок выразил ту же мысль в стихах: «Все – музыка и свет: нет счастья, нет измен... Мелодией одной звучат печаль и радость...». Впечатляющим итогом этих исканий стала поэма Блока «Двенадцать». Завершив ее строками в ритме детской песенки – четырехстопным хореем с мужскими рифмами: «В белом венчике из роз впереди Иисус Христос», – поэт записал в дневнике: «Сегодня я гений». В поэме наплывают друг на друга и сталкиваются музыкальные стихии: звуки городского романса и заупокойной молитвы, ритм плясовой, частушки и боевого марша, хаос шумов – шепоты, крики, выстрелы, завывание метели. И все это связывается космической стихией, музыкой сфер. Внешняя какофония ритмов и интонаций скрыто соединена в гармоническую композицию, с идеальной симметрией всех двенадцати частей (первая часть перекликается с двенадцатой, вторая – с одиннадцатой и так далее).

На наш взгляд, в рамках проблемы концепта, образы символистов имеют особое значение: они являются концептами как таковыми, однако наделяют их новыми смысловыми категориями.

1.4. Идеи акмеизма в контексте русского модернизма

Акмеизм (от греч. акме – высшая степень чего-либо, расцвет, зрелость, вершина, острие) – одно из модернистских течений в русской поэзии 1910-х годов, сформировавшееся как реакция на крайности символизма. Главные идеи акмеизма были изложены в программных статьях Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии», опубликованных в журнале «Аполлон».

Акмеисты, пришедшие на смену символистам, не имели детально разработанной философско-эстетической программы. В поэзии акмеизма в основу был положен реалистический взгляд на вещи. Туманность и нечеткость символов заменялась точными словесными образами. Здесь слово должно было вернуть свой изначальный смысл.

В противовес футуристам акмеисты ориентировались на древние достижения культуры. Они часто использовали обращения к мифологическим сюжетам и образам. Если символисты в своем творчестве ориентировались на музыку, то акмеисты – на пространственные искусства: архитектуру, скульптуру, живопись. В стихах, к примеру, Гумилева, отражен его опыт как путешественника, присутствуют элементы экзотики.

Отличительной чертой акмеистского круга поэтов являлась их сплоченность. По существу, акмеисты были не столько организованным течением, подкрепленным теоретической базой, сколько группой талантливых и очень разных поэтов, которых объединяла личная дружба. У символистов ничего подобного не было: попытки Брюсова воссоединить собратьев оказались тщетными. То же наблюдалось у футуристов – несмотря на обилие коллективных манифестов, которые они выпустили. Акмеисты, или «гиперборейцы» (по названию печатного рупора акмеизма, журнала и издательства «Гиперборей»), сразу выступили единой группой. Своему союзу они дали знаменательное наименование «Цех поэтов».

Акмеизм насчитывает шестерых наиболее активных участников течения: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам, С. Городецкий, М. Зенкевич, В. Нарбут. На заседаниях «Цеха», в отличие от собраний символистов, решались конкретные вопросы: «Цех» являлся школой овладения поэтическим

мастерством. Некоторые исследователи полагают, что при анализе творчества Мандельштама, Ахматовой и Гумилева, представляется возможным говорить об особой семантической поэтике, объединяющей творчество трех этих стихотворцев [Левин 1974: 49].

Как литературное направление акмеизм просуществовал недолго – около двух лет. В феврале 1914 г. произошел его раскол, а «Цех поэтов» был закрыт. Акмеисты успели издать десять номеров своего журнала «Гиперборей» (редактор М. Лозинский), а также несколько альманахов. «Символизм угасал» – в этом Гумилев не ошибся, но сформировать течение столь же мощное, как русский символизм, ему не удалось. Конечно, этот факт не умаляет ни достижений представителей течения, ни степени их влияния на поэзию будущих лет.

Для полного понимания картины мира следует отметить основные принципы акмеизма:

- освобождение поэзии от символистских призывов к идеальному, возвращение ей ясности;
- отказ от мистической туманности, принятие земного мира в его многообразии, зримой конкретности, звучности, красочности;
- стремление придать слову определенное, точное значение;
- предметность и четкость образов, отточенность деталей;
- обращение к человеку, к «подлинности» его чувств;
- поэтизация мира первозданных эмоций, первобытно-биологического природного начала;
- переключки с минувшими литературными эпохами, широчайшие эстетические ассоциации, «тоска по мировой культуре».

1.5. Творчество Сергея Есенина в контексте русского модернизма

Сергей Есенин в процессе своего творческого развития соприкасался со многими крупнейшими художниками, представлявшими основные поэтические

течения в русской литературе начала XX столетия: символизм, акмеизм, футуризм.

Наиболее плодотворным было для него, как доказано исследователями, влияние символизма. Этот факт вынуждал некоторых критиков отнести Есенина и других поэтов-новокрестьян к третьему поколению русских символистов. Уже в 20-е гг. критик В. Львов-Рогачевский назвал Есенина в одной из своих статей крестьянским поэтом-символистом. И на сегодняшний день Есенина относят то к поэтам-символистам, то к неосимволистам.

Взаимодействие символистской и новокрестьянской идей видится вполне закономерным, так как им свойственны мистические религиозные поиски, романтические установки и поиски новых смыслов в действительности. Как известно, многих символистов привлекал так называемый новорусский стиль, неославянский классицизм, проявившийся в разных сферах искусства начала XX в.

Общими моментами в картинах мира младосимволистов и поэтов-новокрестьян было понимание цели творчества как восстановления «органической эпохи» в искусстве, стремления к обновлению мифа, модернизация архаики, реконструкции древней культуры слова в современном поэтическом языке.

«Переплетение евангельских и революционных мотивов, элементы утопического романтизма в восприятии революции, использование религиозной символики и библейских аналогий, стилевой полифонизм, декламативно-ораторская экспрессия послужили основой того, что поэмы С.Есенина «Инония», А.Блока «Христос Воскресе» воспринимаются не только отечественными, но зарубежными исследователями как своеобразный триптих о русской революции, имеющий общую идейно-эстетическую основу» [Воронова].

Наряду с символистским влиянием Есенин и другие новокрестьянские поэты в своих творческих исканиях ощутили воздействие акмеистской эстетики. Клюев, как известно, входил вместе с Гумилевым, Ахматовой и

Городецким в круг «Цеха поэтов», публиковался в их изданиях «Гиперборей» и «Литературный альманах». Проявлял интерес к акмеизму и Сергей Есенин.

С акмеистами раннее творчество Есенина роднит поэтизация предметного мира, выразительная пластика предметного образа как осязаемо-новокрестьян вместе с акмеистами к русским неоромантикам, и в том, что Есенин проявлял несомненный интерес к художественному опыту акмеистов, свидетельствует, например, одно из его ранних стихотворений «Сонет» (1915): «Я плакал на заре, / когда померкли дали...». Показав, что его таланту доступны и такие рубежи, Есенин, однако, не стремился повторить подобные опыты в дальнейшем, избрав собственный путь к вершинам поэтического мастерства, не отрываясь от родной для него стихии.

Творчество Есенина последующих лет подтвердило, что ему оказались не чужды и авангардные поиски футуризма. Масштабность их художественного мышления, экспрессия боли, эпатажность выпадов хулигана – юродивого по отношению к равнодушной толпе, идущая от раннего Маяковского, и словотворческие искания Хлебникова – все это оказывало воздействие на Есенина как в революционный, так и более поздний периоды, не разрушив при этом его ярко выраженной поэтической индивидуальности, говорящей как об органическом носителе художественной культуры народа.

Думается, что одна из определяющих особенностей творчества Есенина и самой его личности – это влияние не только «серебряного», но и «золотого» веков русской поэзии. Именно он объединил интуитивный «русский дух» с веяниями модернизма. Важно подчеркнуть, что не только поэты «Серебряного века» влияли на творчество Есенина, но и есенинское творчество воспринималось ими как значительный литературный факт и фактор художественного влияния. Это признавали все признанные мэтры «Серебряного века». «Его не вырвешь из полей и рощ», – замечала Анна Ахматова. «Есенин – весенний гений, – говорил Игорь Северянин. – Сергей – гордость русского народа. Его стихи – живой родник. Его стихи рождены русской стихией». Осип Мандельштам, ссылаясь на есенинскую строку «Не расстреливал несчастных по темницам...», подчеркивал: «Вот символ, вот

поэтический канон настоящего писателя». М. Цветаева много размышляла о «ржаном Есенине», собираясь писать о нем поэму. Борис Пастернак причислил Есенина вслед за Пушкиным к ряду творцов, олицетворявших в себе высшее моцартовское начало.

Все это вместе взятое позволяет утверждать, что уже в рамках эпохи «Серебряного века» Есениным была создана новаторская эстетика и система образов, объединившая мифические традиционно русские образы, новую образную систему символистов, ясные структуры акмеистов и эпатаж футуристов.

Выводы по главе I

Нами был рассмотрено понятие концепта в художественной литературе, особенности концептов цвета, а также картина мира футуристов, символистов, акмеистов и Сергея Есенина в контексте русского модернизма.

Концепт – это сложное понятие, в разных областях науки получившее разную интерпретацию. Это – культурные образы в сознании человека, замещающие нам в процессе мысли неопределённое множество предметов одного и того же рода. Цвет определенно является лингвистическим, лингвокультурным концептом, который дал основу для нашего исследования.

Нами были рассмотрены основные этапы развития самых популярных течений Серебряного века: футуризм, символизм и акмеизм. Каждое из течений провозглашало новую систему образов, и, как в случае акмеизма и символизма, появлялось в ходе реакции на одно из направлений. Поэзия Сергея Есенина, как одного из наиболее ярких и «звонких» представителей своего времени, была рассмотрена отдельно, в первую очередь потому, что в течение нескольких лет творчества его произведения и идеи исследователи относят к разным литературным течениям.

Новаторские и образные идеи представителей поэзии Серебряного века соответствуют понятиям, подразумевающим использование концепта, а значит, мы можем определить и проанализировать его в контексте творчества Владимира Маяковского, Александра Блока, Анны Ахматовой и Сергея Есенина. Мы приходим к выводу, что концепт красного цвета здесь будет выступать в качестве группы образов, объединенных «цветным» названием, словно пятно краски, играющее в разных местах полотна свою художественную роль. Поэтому, говоря об отдельных обозначениях красного цвета в стихах поэтов, мы даем себе право пользоваться понятием «образ».

Мы отметили, что каждое из обозначенных поэтических течений, будучи связанными общей историей и модернистскими взглядами, выдвигали совершенно разные положения и по-разному интерпретировали искусство. На наш взгляд, именно эти различия имеют главную ценность для нашего

исследования. Мы предполагаем, что в разрезе выбранного концепта системы образов представителей разных течений раскроются наиболее ярко и точно.

Глава II. Система образов красного цвета в поэзии Серебряного века

2.1.1. Образ красного цвета в поэзии Маяковского

Опираясь на теоретические положения, представленные в предыдущей главе, мы намерены проанализировать и структурировать упоминания красного цвета в поэзии В. Маяковского, а затем дать им полноценную интерпретацию.

Творчество Владимира Маяковского, буквально «художника слова», весьма ярко представлено не только в художественной поэзии, но и в плакатном искусстве. Нам уже понятно, что тяготеющий к визуальным образам футуризм, вместе с современным экспрессионизмом в изобразительном искусстве, выдвигает на первый план яркие цветовые образы, которые и определяют форму и содержание произведения. Даже детские книги Маяковский считал нужным издавать в трех цветах – черный, белый, красный – для ясности и бескомпромиссности образов [Маяковский 1955: 275].

Мы полагаем, что в любом литературном творчестве можно изобразить красный цвет и очевидным прилагательным или эпитетом, и глаголом, и даже использовать иносказание. Перечисление упоминаний красного цвета мы начнем с его конкретных употреблений.

Один из самых ярких примеров «прямого» употребления красного цвета – это стихотворение «Письмо Татьяне Яковлевой»:

*«В поцелуе рук ли,
губ ли,
в дрожи тела
близких мне
красный
цвет
моих республик
тоже
должен
пламенеть.
Я не люблю*

*парижскую любовь:
любую самочку
шелками разукрасьте,
потягиваясь, задремлю,
сказав -
тубо -
собакам
озверевшей страсти». (1928)*

(Здесь и далее): [Маяковский 1983: 115].

Лексически красный цвет здесь представлен отдельно, однако нам понятно, что все словосочетание «красный цвет моих республик» – это перифраз. И, если судить по следующим строкам, обозначает он именно патриотизм. Конечно же, речь идет о преданности «красной» революции и советскому государству.

Понимая, что большая часть упоминаний красного цвета будет символизировать именно политические, революционные образы, мы считаем нужным сгруппировать их именно по смысловому признаку, а не по форме употребления.

Очередной политический мотив уже не в любовной лирике раскрывается в «Сказочке»:

«Цвету интеллигенции посвящаю

Жил да был на свете кадет.

В красную шапочку кадет был одет.

Кроме этой шапочки, пришедшейся кадету,

*ничего в нем **красного** не было и нету.*

Прослышит кадет — революция где-то,

шапочка сейчас же на голове кадета.

нужен

массу поднимающий

спортсмен». (1928)

Футуристы известны нам не в последнюю очередь благодаря придуманным новым словам, к которому, конечно, «краснокожий» паспорт не относится, но определенно создает яркую и реалистичную метафоричную картину в великом произведении «Стихи о советском паспорте»:

«И вдруг,

как будто

ожогом,

рот

скривило

господину.

Это

господин чиновник

берёт

мою

***краснокожую** паспортину.*

Берёт –

как бомбу,

берёт –

как ежа,

как бритву

обоюдоострую,

берёт,

как гремучую

в 20 жал

змею

двухметроворостую». (1929)

Пожалуй, самый яркий и частый «красный» образ мы встречаем в стихотворении «Красный ёж»:

*«Голой рукою нас не возьмёшь.
Товарищи, – все под ружья!
Красная Армия – **Красный** ёж –
железная сила содружья.
Рабочий на фабрике, куй, как куёшь,
Деникина день сосчитан!
Красная Армия – **Красный** ёж –
верная наша защита». (1920)*

В оппозицию политическим возгласам выходит, с одной стороны, неполитический, а с другой – скрытый, ассоциативный «красный» образ. В стихотворении «Прошение на имя...» поэт пишет:

*«Маяковский вот...
поищем ярче лица, –
недостаточно поэт **красив**.
Крикну я
вот с этой
с нынешней страницы:
не листай страницы!
Воскреси!
Надежда. Сердце мне вложи
кровищу –
– до последних жил.
В череп мысль вдолби!
Я свое, земное, не дожил
на земле
свое не долюбил». (1923)*

Гениальное произведение «Облако в штанах» продолжает этот, можно сказать, телесный, «кровавый» образ: «...душу вытащу, растопчу. Чтоб большая! – и окровавленную дам, как знамя» (1915).

В. Маяковский использовал не только прямые и ассоциативные указатели на цвет, но и различные формы слов для определения цвета. Например, в

стихотворении «Подлиза» (1928) вместо прилагательного «красный» присутствует его глагольная форма: «В возмутительных прыщах зря краснеет на плечах не башка – а набалдашник». Однако, особого символа упоминание красного цвета в данном случае не несет.

Примером все же особого метафоричного применения красного цвета является стихотворение «Война объявлена». Здесь можно увидеть двойную коннотацию красного цвета: еще одни большевистские и «кровавые» образы.

*«Громоздящемуся городу уродился во сне
хохочущий голос пушечного баса,
а с запада падает **красный** снег
сочными клочьями человеческого мяса».* (1914)

В стихотворении «Разговор на одесском рейде» читателю представляется красный цвет в двух его проявлениях: один – знак, символ пришедшего коммунизма, а другой – обозначение большевистской Абхазии.

*«Что сигналият?
Напрягаю я
морщины лба.
Красный раз...
угаснет,
и зеленый...
Может быть,
любовная мольба.
Может быть,
ревнует разозленный.
Может, просит:
– **«Красная Абхазия!»**
Говорит
«Советский Дагестан».»* (1926)

Таким образом, мы озвучили одиннадцать стихотворений с примерами употребления концепта красного цвета в поэзии Владимира Маяковского. Мы

совершили попытку объединить их по форме выражения смысла, однако, увидели, что эти обозначения можно объединить в три группы образов.

2.1.2. Интерпретация образов красного цвета в поэзии Маяковского

Прежде чем приступить к интерпретации конкретного цвета, хочется еще раз подчеркнуть «визуальность» образов В. Маяковского. В стихотворении «А вы могли бы?» (1913) он провозглашает:

*«Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана».*

То есть мы видим, что всю окружающую его действительность поэт представлял как холст, на который необходимо нанести краски. Попробуем понять, о чем же говорят красные пятна на его буквальной «картине» мира.

Проявления представленного концепта стоит начать рассматривать по группам. Выше мы показали объединенные тематикой стихотворения, однако здесь стоит их поделить на способы интерпретации «красного» образа. Первый способ – это уже устоявшееся метонимичное изображение большевиков. В стихотворении «Красный еж» неизменно повторяющийся политический лозунг окончательно уводит нас от самого красного цвета и оставляет лишь революционные образы: *«Красная Армия – Красный ёж – Красная Армия – Красный ёж – Красная Армия – Красный ёж...»*. И цвет, и еж, и армия здесь становятся неделимым целым.

К этим же «большевистским» образам можно причислить и обозначения красного цвета в примерах из стихотворений «Товарищи, поспорьте о красном спорте!» и «Стихи о советском паспорте» несмотря на то, что уже устоявшаяся политическая коннотация получает здесь «свежие» ассоциативные связи с красотой и видом человеческой красной кожи.

В «Сказочке», стихотворении, полном иносказаний, мы видим жуткие метаморфозы образов: красное от дуновения времени становится черным, а цвет – это метка, атрибут. С одной стороны, цвета здесь имеют глубокий символ:

черное – смерть, конец, красное – жизнь, спасение, с другой стороны, это просто перифраз, обозначение героев стихотворения.

В «Война объявлена» мы уже видим не просто сочетание разных смыслов, но их объединение: красный снег – он же кровавый, он же революционный. Опять мы видим трехцветную картину: черная тьма, белый снег, красная кровь. Маяковский снова пишет полотно словами.

Красное мигание в стихотворении «Разговор на одесском рейде» снова дает нам образ революции, прямо не указывая на него. Последние три примера отражают большевистские образы через тропы, основанные на уподоблении, то есть красный цвет приобретает не устоявшийся, но переносный смысл.

Особый интерес представляют стихотворения, где Маяковский использует красные «кровавые» образы, показывая глубину своих душевных терзаний. Так, в «Письме...» поэт с первых же строчек не отделяет себя и свои чувства от Родины: в поцелуе «должен пламенеть» красный цвет «моих республик». Таким образом, рождается удивительная метафора, когда любовь к конкретному человеку не отделяется от любви к Родине. В. Маяковский, как представитель новой, советской России, очень саркастично и ревностно относится ко всем эмигрантам, покинувшим страну, пусть и по самым разным причинам. И хотя в России «ста миллионам было плохо», поэт считает, что все равно ее надо любить и такую.

Другой пример ассоциативного значения, строки из поэмы «Облако в штанах», словами «знамя» и «окровавленную» указывают нам на красный цвет. Благодаря этому мы можем увидеть окровавленную ярко-красную картину. Такие приемы построения у В. Маяковского мы встречаем часто: «в сто сорок солнц закат пылал» или «среди тонконогих, жидких кровью». Мы опять же связываем такой образ красного цвета с эмоциональностью, живостью.

Наиболее ярко, на наш взгляд, личный образ уязвимости отражается в строчках «Сердце мне вложи кровищу – до последних жил. В череп мысль вдолби!». Поэт взывает не к красоте, одной стороне «красного» образа, а к крови, даже «кровище». Так, эти строки заключают озвученную нами структуру образов красного цвета в стихах Маяковского.

В рамках концепта красного цвета в творчестве поэта мы выделили следующие образы, которые берет на себя обозначение красного цвета: уже устоявшееся название большевиков «красными», равно как и вся большевистская атрибутика, далее – метафоричные указания всего большевистского, и, наконец, личный, «кровавый» образ уязвимого человека.

2.1.1. Образ красного цвета в поэзии Анны Ахматовой

Анализ творчества поэтессы на предмет упоминания красного цвета мы начнем со стихотворения «Третий Зачатьевский», относящегося к позднему периоду ее творчества. Название соответствует улице, где в 1918 году жила Ахматова.

Переулочек, переул...

Горло петелькой затянул.

Тянет свежесть с Москва-реки,

В окнах теплятся огоньки.

Покосился гнилой фонарь -

С колокольни идет звонарь...

Как по левой руке - пустырь,

А по правой руке - монастырь,

А напротив - высокий клен

Красным заревом обогрен,

А напротив - высокий клен

Ночью слушает долгий стон.

Мне бы тот найти образок,

Оттого что мой близок срок,

Мне бы снова мой черный платок,

Мне бы невской воды глоток. (1940)

(Здесь и далее) [Ахматова 2009: 648].

Красный цвет здесь стал часть противопоставления: *«Как по левой руке - пустырь, а по правой руке - монастырь, а напротив - высокий клен **красным** заревом обогрен»*. Читатель сразу считывает политический подтекст и представляет картину: с одной стороны – «белая» церковь, с другой – возвышающийся «красный» клен. Клен – это символ революции (напомним, что в стихотворении речь идет о событиях 1918 года). Примечательно, что по левую сторону от противопоставленных друг другу монастыря и клена остался лишь пустырь. На наш взгляд, именно чувство пустоты испытывала поэтесса, переживая события революции, она не могла принять новые порядки.

Гражданская лирика Анны Ахматовой ярко представлена поэмой «Реквием», где в эпилоге автор пишет:

Узнала я, как опадают лица,

Как из-под век выглядывает страх,

Как клинописи жесткие страницы

Страдание выводит на щеках,

Как локоны из пепельных и черных

Серебряными делаются вдруг,

Улыбка вянет на губах покорных,

И в сухоньком смешке дрожит испуг.

И я молюсь не о себе одной,

А обо всех, кто там стоял со мною,

И в лютый холод, и в июльский зной

*Под **красною** ослепшею стеною. (1963)*

В сочетании с словом «ослепшая» красный цвет получает негативную коннотацию: Ахматовой ненавистен этот цвет, который виден каждому, но сам слеп к чувствам других людей. Ставшая жертвой большого террора, Ахматова

глубоко переживала эти события, и тот факт, что большевицкий террор она обозначила лишь двумя определениями, говорит о глубоком значении, который она вкладывала в цветовые образы.

Особенный интерес для нас представляет четверостишие, которое автор написала после обеда, устроенного в ее честь в Европе.

*Не в таинственную беседку
Поведет этот пламенный мост:
Одного в золоченую клетку,
А другую на **красный** помост. (1965)*

Пережив события красного террора, поэтесса рассуждает об этой «скользкой дорожке» успеха, иначе – пламенному мосту. Пламя, как и красный цвет, говорит об опасности. Красный помост – это признание заслуг или еще одна «красная стена»? Этот вопрос остается для нас загадкой. Однако, можно с уверенностью сказать, что Ахматова не выбрала более легкий путь птица в золотой клетке, противопоставленному опасности и осуждению. Хотя в обе стороны ведет огненная дорога, именно – «пламенный мост».

Ахматова известна множеством стихотворений, относящихся к любовной лирике, в которых красный цвет сыграл не последнюю роль.

*Я знала, я снюсь тебе,
Оттого не могла заснуть.
Мутный фонарь голубел
И мне указывал путь.*

*Ты видел царицын сад,
Затейливый белый дворец
И черный узор оград
У каменных гулких крылец.*

*Ты шел, не зная пути,
И думал: «Скорей, скорей,
О, только б ее найти,*

Не проснуться до встречи с ней».

*А сторож у **красных** ворот*

Окликнул тебя: «Куда!»

Хрустел и ломался лед,

Под ногами чернела вода.

«Это озеро, — думал ты, —

На озере есть островок...»

И вдруг из темноты

Поглядел голубой огонек. (1915)

В приведенном выше стихотворении «Сон» автор создает целый ряд цветовых образов, можно сказать, цветовую картину: мутный голубой фонарь, белый дворец, черные ограды, красные ворота, черная вода, голубой огонек. Все цвета выражают спокойствие, надежду (голубой) или глубины мысли и пропасть (черный), однако красный, как и сторож, предупреждает: «Куда!» Красный цвет здесь выражает предупреждение, однако, герой хочет попасть в эти ворота. Таким образом Ахматова говорит герою и читателям: любовь манит, привлекает, но таит в себе большую опасность.

Понимание красного цвета как предупреждения встречается в еще двух стихотворении Анны Ахматовой:

*1. ... **Красный** дом твой нарочно миную,
Красный дом твой над мутной рекой,
Но я знаю, что горько волную
Твой пронизанный солнцем покой... (1913)*

*2. Всё обещало мне его.
Край неба, тусклый и **червонный**,
И милый сон под Рождество,
И Пасхи ветер многозвонный,*

*И прутья **красные** лозы,
И парковые водопады,
И две большие стрекозы
На ржавом чугуне ограды... (1915)*

Издревле народы предсказывали будущее по небу, особенному положению солнца и луны. Здесь **червонное** (устаревшее обозначение красного цвета) небо тоже служит знаком, однако, оно предвещает не опасность, а глубокие чувства, любовь. Красные прутья лозы, подобные артериям, поток воды и две стрекозы – все здесь предвещает бурю чувств между двумя людьми. Приведем еще два примера из творчества поэтессы, доказывающих высокое значение красного цвета как символа чувств и любви. В стихотворении «Ждала его напрасно много лет» встречаем такие строки:

*И белые нарциссы на столе,
И **красное** вино в бокале плоском
Я видела как бы в рассветной мгле.
Моя рука, закапанная воском,
Дрожала, принимая поцелуй,
И пела **кровь**: блаженная, ликуй!*

Помимо упоминания красного цвета мы видим параллель: красное вино – кровь. Плоский бокал, вероятно, означает сосуд жизни, причем нежеланной формы: скорее всего, до прихода героя жизнь лирической героини была скучна. Красный здесь – кровь, сильнейшие чувства, которые наполняют героиню. В стихотворении «Смятение» Анна Ахматова объединяет мотивы опасности и переполняющих чувств:

*Не любишь, не хочешь смотреть?
О, как ты красив, проклятый!
И я не могу взлететь,
А с детства была крылатой.
Мне очи застит туман,
Сливаются вещи и лица,*

*И только **красный** тюльпан,*

Тюльпан у тебя в петлице.

Героиня боится того, кто пришел к ней с красным тюльпаном, но не может отвести от него взгляд. Героиня не видит ничего, кроме образа своих мечтаний – красного тюльпана.

2.1.2. Интерпретация образов красного цвета в поэзии Ахматовой

В гражданской лирике Анны Ахматовой красный цвет означает большевиков и советскую власть, и каждое его упоминание несет негативную коннотацию. Жертва большого террора, Ахматова говорит, что напротив пустыря «высокий клен красным заревом обогрен», а значит, приносит только разрушения, несмотря на свой величавый вид. «Под **красною** ослепшею стеною», стояли жертвы репрессий, о которых автор пишет в поэме «Реквием». В позднем творчестве ненависть к революции у Ахматовой сменилась принятием, что не умаляет боли в ее душе. Ахматова рассуждает о том, как «красный» цвет определяет судьбы людей (Не в таинственную беседку поведет этот пламенный мост: одного в золоченую клетку, а другую на красный помост»). Здесь уже прослеживается образ красного цвета как символа опасности, который подтверждается в ее любовной лирике: «а сторож у **красных** ворот окликнул тебя: «Куда!»», «край неба, тусклый и **червонный**», «**красный** дом твой нарочно миную»«И прутья **красные** лозы»,«**красное** вино в бокале плоском», «и пела **кровь**: блаженная, ликуй!», «и только **красный** тюльпан, тюльпан у тебя в петлице». Лирическая героиня Ахматовой боится открывать себя новым чувствам и ощущает опасность, но не может устоять перед ними: в конце концов, только они способны заполнить «плоский бокал», иначе – жизненный сосуд.

2.1.1. Образ красного цвета в поэзии Александра Блока

Предлагаем начать анализ цветовых единиц в творчестве Блока с его стихотворения «Анне Ахматовой».

*«Красота страшна» — Вам скажут, —
Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи,
Красный розан — в волосах.*

*«Красота проста» — Вам скажут, —
Пёстрой шалью неумело
Вы укроете ребенка,
Красный розан — на полу... (1913)
(Здесь и далее) [Блок 2017: 290].*

Как мы уже упоминали, взгляд символистов на цветовые концепты имеет для нас особое значение, так как они награждали символом и значением каждую смысловую единицу текста. В данном примере Блок проводит параллель между красным цветом и красотой, недаром исторически они являются однокоренными словами. Красный цвет – символ женской красоты, атрибут «Прекрасной дамы». Красный розан в волосах говорит о принятии героиней своей женской привлекательности, а упавший цветок – об ее утрате. Собственно, вступление к циклу «Стихи о Прекрасной даме» подтверждает наше предположение о связи красного цвета с женским образом.

*Отдых напрасен. Дорога крута.
Вечер прекрасен. Стучу в ворота.*

*Дольнему стуку чужда и строга,
Ты рассыпаешь кругом жемчуга.*

*Терем высок, и заря замерла.
Красная тайна у входа легла.*

Кто поджигал на заре терема,

Что воздвигала Царевна Сама?

Каждый конёк на узорной резьбе

***Красное пламя** бросает к тебе.*

Купол стремится в лазурную высь.

*Синие окна **румянцем зажглись.***

Все колокольные звоны гудят.

***Залит весной** беззакатный наряд.*

*Ты ли меня на **закатах** ждала?*

*Терем **зажгла?** Ворота отперла? (1903)*

В отличие от Ахматовой, Блок зачастую раскрывает цветовой концепт, не употребляя название цвета. «Красную» картину создают следующие фразы: «заря замерла», «красная тайна», «поджигал на заре терема». Мы делаем предположение, что дом на заре – это сама Дама. Замершая заря бросает луч на облик Прекрасной дамы, радуется и румянит ее лицо, придает ей сил. Лирический герой, видя эту красоту, спрашивает, подпустит ли она его к себе. Красный здесь – цвет зарождающейся жизни, зари, символ красоты и здоровья.

В этом же цикле стихотворений Блок использует красный цвет как нечто прекрасно-томительное, чувство любви и страсти. Красный цвет не вызывает в нем чувство опасности, но будто бы приглашает предаться мечтаниям в ночном Санкт-Петербурге.

*Белой ночью **месяц красный***

Выплывает в синеве.

Бродит призрачно-прекрасный,

Отражается в Неве.

Мне провидится и снится

Исполненье тайных дум.

*В вас ли доброе таится,
Красный месяц, тихий шум?* (1901)

Гражданская тематика также освещается А. Блоком в стихотворении «Гаюн, птица вещая»:

*«На гладях бесконечных вод,
Закатом в пурпур облеченных,
Она вещает и поет, Не в силах крыл поднять смятенных...
Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд **кровавых**,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...»* (1899)

В данном примере красный цвет репрезентируется словами закатом в **пурпур облеченных** и **кровавых**, что сообщает читателю об опасности. Рифмующиеся слова «кровавых» и «правых» как будто бы говорят о скорби автора по ушедшим воинам.

Более «активный» красный цвет вновь представит в творчестве Блока для описания чувственной женской героини. Красный приравняется к огненному, страстному, прекрасному:

*Прискакала дикой степью
На вспенённом скакуне.
"Долго ль будешь лязгать цепью?
Выходи плясать ко мне!"*

*Рукавом в окно мне машет,
Красным криком зажжена,
Так и манит, так и пляшет,
И ласкает скакуна.* (1905)

Восхищение красотой сменяется в творчестве Блока отвращением к распутству, красный становится символом пошлости и самоуничтожения.

*Город в **красные пределы**
Мертвый лик свой обратил,*

Серо-каменное тело
Кровью солнца окатил.
Стены фабрик, стекла окон,
Грязно-рыжее пальто,
Развевающийся локон —
Все закатом залито.
Блещут искристые гривы
Золотых, как жар, коней,
Мчатся бешеные дива
Жадных облачных грудей.
Красный дворник плещет ведра
С пьяно-алою водой,
Пляшут огненные бедра
Проститутки площадной,
И на башне колокольной
В гулкий пляс и медный зык
Кажет колокол раздольный
Окровавленный язык. (1903)

Здесь присутствует целый ряд репрезентантов концепта: **красные пределы, кровью солнца, грязно-рыжее** пальто, **все закатом залито, блещут искристые гривы золотых, как жар, коней, красный** дворник плещет ведра с **пьяно-алою водой, пляшут огненные бедра, медный зык, окровавленный** язык. Как мы видим, красный цвет больше не является признаком рассвета и не сообщает о начале новой жизни. Город залит закатным солнцем, после чего превратится в большое пиршество, противное герою. Даже церковный колокол, тот, кто должен нести благую весть, «окровавлен», его рот не золотой, а медный, все греховно, чистые красные тона стали грязно-рыжими, кровавыми.

Мы не можем обойти сторон гражданскую лирику Александра Блока, так как каждый писатель Серебряного века так или иначе отразил эту тему в своем творчестве. В стихотворении «Сытые» поэт противопоставляет «белое» и «красное» движения:

*Они давно меня томили:
В разгаре девственной мечты
Они скучали, и не жили,
И мяли белые цветы. <...>
Теперь им выпал скудный жребий:
Их дом стоит **неосвящен**,
И жгут им слух мольбы о хлебе
И красный смех чужих знамен! (1905)*

В этих строчках автор показывает свою благосклонность к большевикам, однако в той лишь степени, что признает закономерный закат аристократов и буржуазии. В их домах больше нет света, ни физического, ни духовного, и этот свет герой видит в красной армии. Здесь, как и в любовной лирике поэта, красный означает силу и обновление жизни.

Говоря о гражданской лирике Блока, нельзя не упомянуть про поэму «12», где красный цвет буквально проходит красной нитью через все повествование. Представим отрывок из поэмы:

*...Вдаль идут державным шагом...
— Кто ещё там? Выходи!
Это — ветер с красным флагом
Разыгрался впереди...*

*Впереди — сугроб холодный.
— Кто в сугробе — выходи!
Только нищий пёс голодный
Ковыляет позади... (1918)*

Красный ветер противопоставлен белому снегу, будто бы первый готов разворошить каждого, кто скроется в сугробах. Здесь красное знамя – сильное, энергичное, смелое, оно сулит перемену к лучшему.

2.3.1. Интерпретация образов красного цвета в поэзии Блока

В творчестве Блока, известного символиста, концепт красного цвета раскрывается через ряд репрезентантов, среди которых само название красного цвета присутствует не всегда: *все закатом залито, кровью солнцаокатил, ктоподжигал на заре терема*. Такая образная картина характерна для творчества поэтов этого направления.

Лучше всего образ красного цвета раскрывается в стихах Блока не через темы, а конкретные образы. Так, и в гражданской, и в любовной лирике красный цвет показывает красоту, силу, обновление (например, «красный смех чужих знамен» или «ветер с красным флагом»), которые уподоблены «*залит весной беззакатный наряд*» или «*синие окна румянцем зажглись*».

Образу силы, жизни и рассвета противопоставлен закат и томление, где красный цвет становится символом разгульной жизни и греха: *красные пределы, кровью солнца, грязно-рыжее пальто, все закатом залито, блещут искристые гривы золотых, как жар, коней, красный дворник плещет ведра с пьяно-алюю водой, пляшут огненные бедра, медный зык, окровавленный язык*. На наш взгляд, с помощью такого противопоставления автор лишь показывает две стороны одной медали: жизнь и удовольствие можно направить как на созидание, так и на разрушение, красное солнце может быть как началом нового дня, так и признаком заката. Так или иначе, красный цвет в представлении Блока – сильный, живой, он говорит об эмоциях, любви, страсти, начале нового или «забытье» в своих чувствах.

2.4.1. Образ красного цвета в поэзии Сергея Есенина

Есенин, поэт природы и чувств, выражал то, что лежало у него на сердце, через образы природы. Говоря о красном цвете, он говорил о жизни и силе. В «Отговорила роща золотая...» поэт пишет:

*...Не жаль мне лет, растраченных напрасно,
Не жаль души сиреневую цветь.
В саду горит костер рябины красной,
Но никого не может он согреть.*

*Не обгорят рябиновые кисти,
От желтизны не пропадет трава,
Как дерево роняет тихо листья,
Так я роняю грустные слова... (1924)*
(Здесь и далее) [Есенин 2018: 312].

Метафора «костер рябины красной» – это молодая жизнь, которая разгорается, словно огонь. Автор пока не верит, что этот огонь может погаснуть, ведь нет такой беды, которая может глубоко его поразить. Но тем не менее, образ красного цвета здесь – положительный, ведь рябина по-прежнему останется красной. Эта идея жизни хорошо просматривается в известном стихотворении «Не жалею, не зову, не плачу»:

...Дух бродяжий! ты все реже, реже

Расшевеливаешь пламень уст

О моя утраченная свежесть,

Буйство глаз и половодье чувств.

Я теперь скупее стал в желаньях,

Жизнь моя? иль ты приснилась мне?

Словно я весенней гулкой ранью

Проскакал на розовом коне.

Все мы, все мы в этом мире тленны,

Тихо льется с кленов листьев медь... (1921)

Обратим внимание, что оттенки красного соответствуют времени года и периодам жизни человека. Весна – розовый цвет, розовый конь. Это – цвет инфантильности, обращение к детским эмоциям и воспоминаниям. За весной следует лето – красный цвет – «пламя уст» и костры, которые жгут в августе. Красный цвет, выраженный пламенем – это расцвет жизни. После расцвета следует увядание, золотая осень и «медь», которая опадает с кленов.

Так же, как и у Блока, в творчестве Есенина красный цвет не является «триггером», негативным фактором, будоражающим чувства героя. Наоборот, с уходом красного солнца он ощущает тревогу:

*Гаснут **красные** крылья заката,
Тихо дремлют в тумане плетни.
Не тоскуй, моя белая хата,
Что опять мы одни и одни. <...>*

*Знаю, годы тревогу заглушат.
Эта боль, как и годы, пройдет.
И уста, и невинную душу
Для другого она бережет. ... (1916)*

Белая хата, где одиноко сидит герой – это обновление, переживание нового. Ему тяжело принять такие перемены, поэтому герой с тоской вспоминает о красном закате. Сильнейший жизненный посыл, которому сопутствует упоминание красного цвета, содержится в следующем четверостишье:

*Там, где капустные грядки
Красной водой поливает восход,
Клененочек маленький матке
Зеленое вымя сосет. (1910)*

Клен – дерево, новая жизнь, человек. Есенин сам иногда сравнивает себя с кленом. Красная вода – это живительная вода. Приходя с рассветом, роса дает жизненные силы растению. Сергей Есенин черпает эти силы от природы.

В красном цвете таится не только личностные побуждения, но и страсть к другому человеку. Герой встречает алую зарю вместе с женщиной, которая ему нравится. Утро будто бы приветствует их и посмеивается:

*...Ты сама под ласками сбросишь шелк фаты,
Унесу я пьяную до утра в кусты.
И пускай со звонами плачут глухари,
Есть тоска веселая в алостях зари. (1910)*

Как у Маяковского и Блока, положительно оценивающих события революции, Сергей Есенин видел в происходящем надежду и символ перемен к лучшему, духовную силу. Здесь красный цвет тоже имеет положительную коннотацию:

О верю, верю, счастье есть!

Еще и солнце не погасло.

*Заря молитвенником **красным***

Пророчит благостную весть.

О верю, верю, счастье есть... (1917)

Красный молитвенник – это своего рода каламбур, так как большевики порицали религию и священные тексты. Красный цвет здесь выступает в роли предтечи и предвещает радостные события. Мы снова видим образ зари и рассвета.

2.4.2. Интерпретация образов красного цвета в поэзии Есенина

В поэтике Есенина красный цвет предстает лишь в положительной коннотации, означая жизнь и «буйство глаз и половодье чувств». Он показывает рождение новой жизни: «...красной водой поливает восход, клененочек маленький матке зеленое вымя сосет.», ее продолжение: «дух бродяжий! ты все реже, реже расшевеливаешь пламень уст», «костер рябины красной», ее угасание: «гаснут **красные** крылья заката». Мы отметили, что разные оттенки красного отражают разные состояния души человека. Розовый – это символ детства и беззаботности, медь – увядание жизни.

В любовной лирике Есенина также присутствует красный цвет: «есть тоска веселая в алостях зари». В противопоставление Блоку, поэт не осуждает ночное веселье и встречает рассвет с улыбкой. В гражданской лирике Сергея Есенина красный цвет – это благовест: «заря молитвенником **красным** пророчит благостную весть».

2.5. Классификация образов красного цвета в творчестве поэтов Серебряного века

На основе анализа многочисленных примеров употребления концепта красного цвета в работах поэтов Серебряного века мы представили классификацию, объединяющую упоминания данного образа в рассмотренных примерах с целью упрощения дальнейшей работы с поэтическим текстом.

1. Красный цвет как символ жизни, начала нового, буйства чувств. Выражается через образы зари, ветра, растений. Характерно для творчества Александра Блока, Сергея Есенина, Владимира Маяковского.

Примеры: *«сердце мне вложи кровяищу – до последних жил» (Маяковский); «...красной водой поливает восход, кленочек маленький матке зеленое вымя сосет.»*, *«дух бродяжий! ты все реже, реже расшевеливаешь пламень уст»*, *«костер рябины красной»*, *«гаснут красные крылья заката» (Есенин); «все закатом залито»*, *«кровью солнцаокатил»*, *«ктоподжигал на заре терема» (Блок).*

2. Красный цвет как символ революции и большевиков. Выражается через образы знамен, ветра. Положительная коннотация характерна для творчества Александра Блока, Сергея Есенина, Владимира Маяковского. Негативная коннотация характерна для творчества Анны Ахматовой.

Примеры: *«...душу вытащу, растопчу. Чтоб большая! – и окровавленную дам, как знамя»*, *«берёт мою краснокожую паспортину» (Маяковский); «под красною ослепшею стеною»*, *«не в таинственную беседку поведет этот пламенный мост: одного в золоченую клетку, а другую на красный помост» (Ахматова); красный смех чужих знамен»*, *«ветер с красным флагом» (Блок); «заря молитвенником красным пророчит благостную весть» (Есенин).*

3. Красный цвет как символ опасности. Выражается через образы ворот, света, крови. Характерно для творчества Владимира Маяковского и Анны Ахматовой.

*Примеры: «а сторож у **красных** ворот окликнул тебя: «Куда!»», «край неба, тусклый и **червонный**», «**красный** дом твой нарочно миную» (Ахматова); «Красная Армия – Красный ёж» (Маяковский).*

4. Красный цвет как символ любви. Выражается через образы крови, вина, цветов. Характерно для творчества Анны Ахматовой и Александра Блока.

*Примеры: «и прутья **красные** лозы», «**красное** вино в бокале плоском», «и пела **кровь**: блаженная, ликуй!», «и только **красный** тюльпан, тюльпан у тебя в петлице» (Ахматова); «**залит весной беззакатный наряд**», «**синие окна румянцем зажглись**» (Блок).*

5. Красный цвет как символ разгульной жизни. Выражается через образы заката, света, колокола, зари. Характерно для творчества Александра Блока и Сергея Есенина.

*Примеры: **красные пределы, кровью солнца, грязно-рыжее пальто, все закатом залито, блещут искристые гривы золотых, как жар, коней, красный дворник плещет ведра с пьяно-алою водой, пляшут огненные бедра, медный зык, окровавленный язык** (Блок); «**есть тоска веселая в алостях зари**» (Есенин).*

Стоит отметить, в творчестве 3 из 4 поэтов, рассмотренных в нашем исследовании, лишь Анна Ахматова наградила красный цвет негативной коннотацией при описании событий революции и последующих годов. Конечно, это связано с событиями в жизни Анны, чьи самые близкие люди пали жертвами красного террора.

2.6. Изучение цветовых концептов в школе

Все авторы, чье творчество было отобрано нами для исследования, изучаются учащимися в рамках школьной программы. В предыдущих параграфах мы обосновали важность изучения цветовых концептов, и, на наш взгляд, школьники уже младшего звена способны на элементарном уровне оценивать значение того или иного цвета в произведениях, чья тематика соответствует их возрастной категории.

На наш взгляд, при знакомстве с поэтическими текстами важно осознавать, насколько велика роль каждого средства выразительности, учитывая ограниченность языковых средств. Если школьник не сможет «считать» красные образы революций в поэме «Двенадцать» или множестве произведений гражданской лирики Маяковского, он не сможет понять основную идею текста. Чтобы этого избежать, нужно, на наш взгляд, уделять особое внимание цветовым образам при разборе художественных произведений на уроках литературы в старшей и средней школе.

Например, можно создать «палитру стиха» или «палитру автора», для которой школьники на бумаге изобразят цвета, обозначения которых им встречались в текстах. Такой метод подойдет для индивидуального домашнего задания, после выполнения которого ученики проведут сопоставительный анализ цветовых палитр различных произведений разных авторов.

Изучение цветовых концептов в школе также успешно реализуется в качестве индивидуального проекта. Современные ресурсы, например, сайт <https://prezi.com>, может помочь ученику создать трехмерную презентацию, которая поможет грамотно визуализировать «цветные» образы.

Выводы по Главе II

Во второй главе исследования мы находили и анализировали примеры использования образа красного цвета в работах Владимира Маяковского (футуризм), Анну Ахматову (акмеизм), Александра Блока (символизм) и Сергея Есенина.

В рамках концепта красного цвета в творчестве Владимира Маяковского мы выделили ряд образов, которые берет на себя обозначение красного цвета: уже устоявшееся название большевиков «красными», так же как и вся большевистская атрибутика, и, личный, «кровавый» образ уязвимого человека, символ опасности.

В гражданской лирике Анны Ахматовой красный цвет означает большевиков и советскую власть, и каждое его упоминание несет негативную коннотацию («под *красною* ослепшею стеною»). Также в ее творчестве

прослеживается образ красного цвета как символа опасности («а сторож у **красных** ворот окликнул тебя: «Куда!») и символ чувств и любви («и только **красный** тюльпан, тюльпан у тебя в петлице»).

В творчестве Блока как символиста концепт красного цвета раскрывается через ряд репрезентантов, где не всегда указано название самого цвета. В его гражданской и любовной лирике красный цвет показывает красоту, силу, обновление («ветер с красным флагом» и «синие окна **румянцем зажглись**»). Образу силы, жизни и рассвета в работах поэта противопоставлен закат и томление, где красный цвет становится символом разгульной жизни и греха: **красные пределы, кровью солнца, грязно-рыжее** пальто.

Есенин с помощью красного цвета показывает рождение новой жизни: «...красной водой поливает восход, клененочек маленький матке зеленое вымя сосет.», ее продолжение: «дух бродяжий! ты все реже, реже расшевеливаешь пламень уст», «костер рябины красной» и ее угасание: «гаснут **красные** крылья заката». В гражданской лирике Сергея Есенина красный цвет оповещает всех о радостных переменах: «заря молитвенником **красным** пророчит благостную весть».

На основе представленных в работе примеров нами была создана классификация образов красного цвета в поэзии Серебряного века: красный цвет как символ жизни, начала нового, буйства чувств; красный цвет как символ революции и большевиков; красный цвет как символ опасности; красный цвет как символ любви; красный цвет как символ разгульной жизни.

По итогам исследования мы определили, что понимание цветковых образов в художественных произведениях необходимо для максимально точной трактовки произведения, предлагаемого школьной программой, и предложили использовать «палитры автора», «палитры стиха», а также ресурсы для онлайн-презентаций для организации групповой и индивидуальной проектной деятельности у школьников.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы провели и завершили исследование, посвященное проблеме образа красного цвета в произведениях поэтов Серебряного века. В самом начале работы мы определили, что будем руководствоваться понятием концепта и цветового концепта, то есть некоторой семантической единицы, которая присутствует в творчестве различных авторов и идентифицируется репрезентантами концепта, которыми могут являться как прямыми наименованиями цвета, так и аллегорическими описаниями.

В ходе исследования нами был использован ряд методов, среди которых: анализ литературы по исследуемой проблеме, сравнительно-сопоставительный анализ, метод сплошной выборки, а также метод концептуального и компонентного анализа.

Мы начали исследования с изучения теоретического материала об истории поэзии Серебряного века.

Мы решили, что наиболее полно цветовой концепт можно представить лишь в разрезе, а именно – выбрать представителей самых популярных литературных течений и изучить их стихи на предмет отражения концепта красного цвета. Так, мы выбрали Владимира Маяковского от футуристов, Анну Ахматову от акмеистов, Александра Блока от символистов и Сергея Есенина, чье творчество представляет несколько литературных направлений.

Подробно изучив творчество каждого из них, мы отметили упоминания красного цвета в той или иной форме в произведениях авторов и выявили его функции. Так, в гражданской лирике Анны Ахматовой красный цвет означает советскую власть, и каждое его упоминание несет негативную коннотацию («под *красною* ослепшею стеною»). В ее творчестве прослеживается образ красного цвета как символа опасности («а сторож у *красных* ворот окликнул тебя: «Куда!») и символ любви («и только *красный* тюльпан, тюльпан у тебя в петлице»).

В гражданской и любовной лирике Блока красный цвет показывает красоту, силу, обновление («ветер с красным флагом» и «синие окна *румянцем*

зажглись»). Образу силы и рассвета в работах поэта противопоставлен закат и томление, где красный цвет является символом разгульной жизни и греха: *красные пределы, кровью солнца, грязно-рыжее* пальто.

Есенин с помощью красного цвета показывает рождение жизни: «...красной водой поливает восход, клененочек маленький матке зеленое вымя сосет.», ее продолжение: «дух бродяжий! ты все реже, реже расшевеливаешь пламень уст», «костер рябины красной» и, в итоге, ее угасание: «гаснут *красные* крылья заката». В гражданской лирике Сергея Есенина красный цвет, словно благовест, оповещает всех о радостных переменах: «заря молитвенником *красным* пророчит благостную весть».

Главным результатом нашего исследования стало создание классификации образов красного цвета в творчестве поэтов Серебряного века, которая служит для упрощения дальнейшей работы с поэтическими текстами этого периода.

1. Красный цвет как символ жизни, начала нового, буйства чувств. Выражается через образы зари, ветра, растений. Характерно для творчества Александра Блока, Сергея Есенина, Владимира Маяковского.

2. Красный цвет как символ революции и большевиков. Выражается через образы знамен, ветра. Положительная коннотация характерна для творчества Александра Блока, Сергея Есенина, Владимира Маяковского. Негативная коннотация характерна для творчества Анны Ахматовой.

3. Красный цвет как символ опасности. Выражается через образы ворот, света, крови. Характерно для творчества Владимира Маяковского и Анны Ахматовой.

4. Красный цвет как символ любви. Выражается через образы крови, вина, цветов. Характерно для творчества Анны Ахматовой и Александра Блока.

5. Красный цвет как символ разгульной жизни. Выражается через образы заката, света, колокола, зари. Характерно для творчества Александра Блока и Сергея Есенина.

Примеры: *красные пределы, кровью солнца, грязно-рыжее* пальто, *все закатом залито, блещут искристые гривы золотых, как жар, коней,*

красный дворник плещет ведра с *пьяно-алою водой*, пляшут *огненные бедра*, *медный зык, окровавленный* язык (Блок); «есть тоска веселая в аlostях зари» (Есенин).

Стоит отметить, в творчестве 3 из 4 поэтов, рассмотренных в нашем исследовании, лишь Анна Ахматова наградила красный цвет негативной коннотацией при описании событий революции и последующих годов. Конечно, это связано с событиями в жизни Анны, чьи самые близкие люди пали жертвами красного террора.

В ходе исследования мы пришли к незапланированным результатам. Мы отметили, что образ красного цвета далеко не всегда выражается прямым названием текста, а выступает в контексте. Так, наиболее «популярными» способами изобразить красный среди представителей поэзии Серебряного века являются фразы о заре или закате («гаснут *красные* крылья заката», «*все закатом залито*»), изображение знамен («и *красный* смех чужих знамен!», «ветер с красным флагом») и огня («Пляшут огненные бедра», «красный цвет моих республик тоже должен пламенеть»).

В ходе работы была достигнута цель исследования и решены его задачи. По итогам мы представили классификацию образов красного цвета в произведениях поэтов Серебряного века, тем самым обозначив высокую значимость этих образов. Решение сопутствующих задач помогло нам создать персональные картины использования репрезентантов красного цвета в работах каждого из рассмотренных авторов.

Осознавая необходимость внедрения результатов работы в технологии образовательного процесса, мы предложили несколько идей для работы с цветовыми образами на уроках литературы. В рамках групповой проектной деятельности ученики могут создать «палитру автора» или «палитру стиха», в рамках индивидуальной – создать он-лайн презентацию по теме исследования. Создание обучающих методик на основе результатов исследования или более глубокий анализ работ других поэтов Серебряного века дают повод для дальнейшего научного исследования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абазова К.В. Языковая репрезентация цвета: лингвокультурологический аспект (на материале кабардино-черкесского, английского и русского языков) [Текст]: автореф. дис... канд. филол. Наук / К.В. Абазова. – Нальчик: КБГУ им. Х. М. Бербекова, 2009. – 21 с.
2. Аверинцев С.С. «Символ» [Текст]//Философский энциклопедический словарь. – Москва: Сов. Энциклопедия, 1983.
3. Александр Блок. Новые исследования и материалы [Текст] / РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Отв. ред. И.С. Зильберштейн и Л.М. Розенблюм // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1– 5. Москва, 1980–1992. – 905 с.
4. Алексеев Н. Не соблазняяй, не пугай, не говори [Текст] / Н. Алексеев// Михаил Рогинский. Пешеходная зона. Живопись 1962–1967, 1995–2002. – Москва: ГТГ, 2003. – С. 127–128.
5. Аскольдов С.А. Концепт и слово [Текст] / С.А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. – Москва: Academia, 1997. – С. 267–279.
6. Астахова Я. Цветообозначения в русской языковой картине мира : дис. ... канд. фил. наук: 10.02.01 [Текст] / Я. Астахова. – Москва, 2014. –234 с.
7. Ахматова А. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе [Текст] / А. Ахматова. – Москва: Альфа-книга, 2009. – 1008с.
8. Белобородова И.В. Концепт «цвет» в лингвокогнитивном аспекте: На материале автобиографической прозы: дис... канд. филол. наук. [Текст] / И.В. Белобородова. – Таганрог, 2000. – 224 с.
9. Белый А. Полное собрание сочинений в 2 томах. Том 1 [Текст] / А. Белый. – Москва: Альфа-книга, 2009. – 1280 с.
10. Берловская Л. В. Цветовая палитра поэзии Анны Ахматовой [Текст] // Проблемы творчества и биографии А. А. Ахматовой: тез. докл. обл. науч. конф. / Л.В. Берловская. – Одесса, 1989. – С. 16–17.

11. Бобыль С.В. Семантико-стилистические свойства русских цветообозначений [Текст]: автореф дис... канд. филол. наук / С.В. Бобыль. Псков, 1987.
12. Богатырева Д.А. Жанрообразующие приемы создания портретов современников в мемуарной прозе М. Цветаевой [Текст] / Д.А. Богатырева // Вестник ТГУ. Вып. 4 (60). – Тамбов: ТГУ, 2008. – С. 246 – 250.
13. Большая советская энциклопедия [Текст] / гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – Москва: Советская энциклопедия, 1969–1978.
14. Блок А. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе [Текст] / А. Блок. – Москва: Альфа-книга, 2017. – 1020с.
15. Брагина А.А. «Цветовые» определения и формирование новых значений слов и словосочетаний [Текст] / А.А. Брагина // Лексикология и лексикография. – Москва: Наука, 1972.
16. Бродский И.А. О Марине Цветаевой. Поэт и проза [Текст] / И.А. Бродский. – Москва: Новый мир, 1991. – С. 151–157.
17. Вдовин В.А. «О новый, новый, новый, прорезавший тучи день!» (о революционных поэмах С.Есенина) [Текст] / В.А. Вдовин // Есенин и современность. – Москва, 1975. – С. 35–60.
18. Вежбицка А. Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия [Текст] / А. Вежбицка // Язык. Культура. Познание. – Москва: Русские словари, 1996. – С. 231–290.
19. Воронова О.Е. Сергей Есенин и "Серебряный век" русской поэзии [Электронный ресурс] / О.Е. Воронова // Научная библиотека РГУ имени С.А. Есенина – Режим доступа: <http://library.rsu.edu.ru/p6224/> – 03.02.2019.
20. Есенин С. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе [Текст] / С. Есенин. – Москва: Альфа-книга, 2018. – 719с.
21. Занковская Л.В. Цвет в поэтической образности С.Есенина [Текст] / Л.В. Занковская // Русская литература XX века. Советская литература. Москва, 1972.

- 22.Зубова Л.В. Цвет глаз в поэзии М. Цветаевой [Текст]/ Л.В.Зубова. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1987. – С. 68 – 81.
23. Иванов В. Собрание сочинений. Том 4. [Текст]/ В.Иванов. – Bruxelles: Foyer Oriental Chretien, 1987. - 800 с.
- 24.Ионова С.В. Особенности представления эмоциональных концептов в тексте [Текст] / С.В. Ионова // Филология на рубеже тысячелетий. – Ростов-на-Дону, 2000. – 280 с.
- 25.Капина Г.И. Концепт «цвет» в языковой картине мира [Текст] / Г.И. Капина, И.Б. Коротяева // Филология и лингвистика. – 2016. – №1. – С. 20– 23.
- 26.Колесова Д.В. Концепт и художественный текст [Текст]// Материалы ХХХ межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. Вып. 17. Секция «Язык и ментальность» (романо-германский цикл) 1– 17 марта 2001г. Санкт-Петербург, 2001.
- 27.Копачева А.Р. Концепт «белый цвет» в художественной картине мира. На материале поэтических текстов французских и русских символистов[Текст]: дис... канд. филол. наук. / А.Р. Копачева. – Челябинск, 2003. – 216 с.
- 28.Коптева Н.В. Функционирование колоризмов в художественном тексте как результат взаимодействия лингвокультурного и креативного факторов (на материале творчества русских писателей XIX XX вв.)[Текст]:дис... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2005. – 247 с.
- 29.Коркина Е.Б. Поэмы Марины Цветаевой единство лирического сюжета [Текст]: автореф. дис... канд. филол. наук. Ленинград, 1990. – 16 с.
- 30.Краткая литературная энциклопедия. Т. 7 [Текст] / гл. ред. А.А. Сурков. – Москва: Советская энциклопедия, 1972. С. 613–614.
- 31.Крученых А. Наш выход. К истории русского футуризма [Текст] / А. Крученых. – Москва, 1996. – 246 с.
- 32.Кубрякова Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов [Текст] / Е.С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. – Москва: Изд-во Моск. Ун-та, 1996. – 248 с.

- 33.Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка [Текст] / Д.С. Лихачев // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста. Антология / под. ред. В. П. Нерознака. – Москва: Academia, 1997. – С. 156.
- 34.Левин Ю. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма[Текст] / Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. // Russian Literature. – 1974. – № 7/8. – С. 47-82
- 35.Лобель Т. Теплая чашка в холодный день: Как физические ощущения влияют на наши решения [Текст] / Т. Лобель. – Москва: Альпина Паблишер, 2014. – 259 с.
- 36.Максимов Д. Е. Поэзия и проза А. Блока [Текст] / Д. Е. Максимов. Ленинград: Советский писатель, 1981. – 551 с.
- 37.Маяковский В. В. Пощечина общественному вкусу [Текст] / В. В. Маяковский, Д.Д. Бурлюк, А.Е. Крученых, В.В. Хлебников. // Полное собрание сочинений: в 13 т. – Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1961. – С. 244–245.
- 38.Маяковский В. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 2 [Текст] / В. Маяковский. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1955. – с. 480.
- 39.Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. [Текст] / В.В. Маяковский. – Ленинград: Худож. лит., 1983. – 656 с.
40. Миллер Л. В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория [Текст] / Л.В. Миллер // Мир русского слова. – Москва, 2000. – №4. – С. 39-46.
41. Минц З. Г. Поэтика Александра Блока [Текст] / З. Г. Минц. – Санкт-Петербург, 1999. – 727 с.
42. Можнова Ж. И. Концептуальное и эстетическое значение слова в системе художественного текста[Текст]/ Ж.И. Можнова // Человек и его язык: антропологический аспект исследований: Межвузовский сборник научных трудов.– Нижний Новгород: НГПУ, 1996. – С. 29-33.

- 43.Павловски М. Религия русского народа в поэзии Есенина [Текст]/ М. Павловская // Столетие С.Есенина. Международный симпозиум. Есенинский сборник. – Москва, 1997. – С. 93–116.
- 44.Пелевина Н. Ф. О соотношении языка и действительности (обозначение красного и синего цветов)[Текст] / Н.Ф. Пелевина // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – Москва, 1962. – С. 149–152.
- 45.Попова З.Д. Очерки по когнитивной лингвистике. [Текст] / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж, 2001. – 191 с.
- 46.Поцепня Д. М. О единстве эстетических свойств слова в поэзии и прозе А. Блока [Текст]/ Д.М. Поцепня// Вопросы стилистики: Межвузовский научный сборник.– Саратов, 1972. Вып. 4. – С. 74– 84.
- 47.Поцепня Д. М. Проза А. Блока. Стилистические проблемы [Текст] / Д.М. Поцепня. – Ленинград, 1976. – 136 с.
- 48.Поцепня Д. М. Эстетическое значение слова как семантико-стилистическая категория [Текст] / Д.М. Поцепня // Словоупотребление и стиль писателя. –Санкт-Петербург, 1995. – С. 12–35.
- 49.Свердлов М. Сергей Есенин. Биография [Текст]/М. Свердлов, О. Лекманов. – Москва: Corpus, 2015. – 810 с.
- 50.Семенова С.Г. Стихии русской души в творчестве Есенина[Текст] // Столетие С.Есенина. Международный симпозиум. Есенинский сборник / С.Г. Семенова. – Москва, 1997. – С. 23–35.
- 51.Свердлов М. Символизм в поэзии, музыке и живописи [Электронный ресурс] / Михаил Свердлов //Режимдоступа: <https://arzamas.academy/materials/1310> – 11.02.2018.
- 52.Серов Н.В. Эстетика цвета. [Текст] / Н.В. Серов // Методологические аспекты хроматизма. – Санкт-Петербург: СПбГУ, 1997. С.140–148.
- 53.Степанов С. Ю. Концепт [Текст] / С. Ю. Степанов // Константы: Словарь русской культуры: изд. 2-е, испр. и доп. – Москва: Академический проект, 2001. С.43–80.

- 54.Стернин И.А. Концепты – предмет исследования какой науки? [Текст] / И.А. Стернин // Языковое сознание. Содержание и функционирование. – Москва, 2000. – С. 239–240.
- 55.Тарановский К. Ф. Зелёные звёзды и поющие воды в лирике Блока[Текст] / К.Ф. Тарановский. – Москва: Языки русской культуры, 2000. – С. 330–342.
- 56.Тарановский К. Ф. Некоторые черты символики Блока[Текст] / К.Ф. Тарановский. –Москва: Языки русской культуры, 2000. – С. 319–329.
- 57.Фокин А. А. К вопросу о символике белого цвета в лирике А. А. Ахматовой (на материале сборника «Белая стая»)[Текст] / А.А. Фокин. – Одесса, 1991. – С. 111– 113.
- 58.Фомина В.С. Семантика цветообозначений как объект исследования и изучения [Текст] / В.С. Фомина. – Москва: Институт русского языка им. А.С. Пушкина,1994.
- 59.ЦветаеваМ. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе[Текст] /М. Цветаева. –Москва: Альфа-книга, 2017. – 1216с.
- 60.Шемякин Ф. Н. К вопросу об отношении слова и наглядности образа (цвет и его название)[Текст] / Ф.Н. Шемякин. – Москва, 1960: Известия АПН РСФСР. Вып. 113. – С. 5–47.