



Качоровская А. Е. Символика классической цветовой триады в поэме Зигфрида Липинера «Освобожденный Прометей» / А. Е. Качоровская // Научный диалог. — 2023. — Т. 12. — № 4. — С. 313—329. — DOI: 10.24224/2227-1295-2023-12-4-313-329.

Kachorovskaya, A. E. (2023). Symbolism of Classical Color Triad in Siegfried Lipiner's Poem "Freed Prometheus". *Nauchnyi dialog*, 12 (4): 313-329. DOI: 10.24224/2227-1295-2023-12-4-313-329. (In Russ.).



Журнал включен в Перечень ВАК

DOI: 10.24224/2227-1295-2023-12-4-313-329

Символика классической цветовой триады в поэме Зигфрида Липинера «Освобожденный Прометей»

Качоровская Анна Евгеньевна

orcid.org/0000-0001-7841-8181

кандидат филологических наук, доцент
кафедры немецкого и романских языков
для профессиональной коммуникации
kachorovskaya@mail.ru

Российский государственный
педагогический университет
им. А. И. Герцена
(Санкт-Петербург, Россия)

Symbolism of Classical Color Triad in Siegfried Lipiner's Poem "Freed Prometheus"

Anna E. Kachorovskaya

orcid.org/0000-0001-7841-8181

PhD in Philology, Associate Professor,
Department of German and Romance
Languages for Professional
Communication
kachorovskaya@mail.ru

The Herzen State Pedagogical
University of Russia
(St. Petersburg, Russia)

© Качоровская А. Е., 2023

ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

Рассматривается вопрос о взаимосвязи мотивного ряда поэмы австрийского литератора Зигфрида Липинера (1856—1911) «Освобожденный Прометей» (1876) с символикой классической цветовой триады. Новизна исследования видится в том, что анализ символики цвета в лирике Липинера проводится впервые в отечественном литературоведении. Отмечается, что австрийский контекст 1870—1880-х годов соотносится с символикой цвета в мировой литературе. Выполнен избирательный обзор эволюции цвета и мотива от раннего Средневековья до рубежа XIX—XX веков. Особое внимание уделяется сопоставительному анализу цветовых символов поэмы Липинера с элементами цветовой триады в «Божественной комедии» Данте, а также трактате «Учение о цвете» Гете. Красный и желтый (золотой) тона цветовой триады презентированы в качестве доминантных. Показано, что символика красного цвета в поэме «Освобожденный Прометей» взаимосвязана прежде всего с лейтмотивом прометеевского огня, что обуславливает актуальность исследования: тема прометеевского огня активно изучается в современном западном литературоведении. Доказано, что символика классической цветовой триады оказывает существенное влияние на мотивный ряд лирического произведения Липинера.

Ключевые слова:

цветовая триада; символика; Липинер; огонь; солнце.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

The question of the relationship between the motive series of the poem “Freed Prometheus” (1876) by the Austrian writer Siegfried Lipiner (1856—1911) and the symbolism of the classical color triad is considered. The novelty of the study is seen in the fact that the analysis of the symbolism of color in Lipiner’s lyrics is carried out for the first time in Russian literary criticism. It is noted that the Austrian context of the 1870—1880s correlates with the symbolism of color in world literature. A selective review of the evolution of color and motif from the early Middle Ages to the turn of the 19th—20th centuries is made. Particular attention is paid to the comparative analysis of the color symbols of Lipiner’s poem with the elements of the color triad in Dante’s Divine Comedy, as well as the treatise “Theory of Colours” by Goethe. Red and yellow (golden) tones of the color triad are presented as dominant. It is shown that the symbolism of the red color in the poem “Freed Prometheus” is interconnected, first of all, with the leitmotif of the Promethean fire, which determines the relevance of the study: the theme of the Promethean fire is actively studied in modern Western literary criticism. It is proved that the symbolism of the classical color triad has a significant impact on the motifs of Lipiner’s lyrical work.

Key words:

color triad; symbolism; Lipiner; fire; Sun.

Символика классической цветовой триады в поэме Зигфрида Липинера «Освобожденный Прометей»

© Качоровская А. Е., 2023

1. Введение = Introduction

Символика цвета как одного из важнейших элементов литературной эстетики находится в тесной связи с мотивами литературного произведения. Функции цвета разнообразны и многогранны. В немецкоязычной литературе краски углубляют символы и устойчиво коррелируют с мотивами голубого цветка («Blaue Blume»), бездны («Abgrund»), огня («Feuer»), тумана («Nebel») и света («Licht»), а также с мотивным рядом плодородия / неплодородия («Fruchtbarkeit / Unfruchtbarkeit») [Daemmrigh, 1995, S. 147]. Ассоциативный ряд, соотносимый с ключевыми контрастами «белого / черного» и «дня / ночи», связанный с «жизнью / смертью» [Ibid.], представлен уже в творчестве отдельных авторов средневековья.

Для настоящего исследования представляет особый интерес то обстоятельство, что в архитектонике множества произведений мировой литературы и живописи вне зависимости от эпохи можно заметить доминанту классической цветовой триады (желтого, красного и синего). Уже в раннегерманской литературе использование красок, относящихся к цветовой триаде, подчинено совершенно определенным целям и демонстрирует приверженность к красному и желтому цветам: «Они усиливают контрасты между светом и тьмой и освещают человеческие страсти («Begierde»), проявляющиеся, прежде всего, в желании владеть красным золотом («rotes Gold»), красным копьём или золотыми украшениями ...» [Ibid.]. Символика красного цвета с древнейших времен связана также и с инициацией таких человеческих качеств, как страсть («Leidenschaft») и агрессия («Agression») [Ibid.].

Гете (J. W. von Goethe, 1749—1832) в своем трактате «Учение о цвете» («Zur Farbenlehre», 1810) определяет данную триаду и ее оттенки как «элементарное учение о цветах» [Гете, 2019, с. 21]. Согласно исследованию Н. Н. Волкова, гетевскому учению предшествуют наблюдения Леонардо да Винчи (1452—1519) и «цветовая система Ньютона» [Волков, 2014, с. 57], представляющая собой круг, состоящий из всех цветов радуги. Интересно, что в системе масонских воззрений на всемирную религию, опирающуюся на идею «Homo humanus» [Keller, 1911, S. 17] — «человека гуманно-

го», круг является символом Вселенной («All») [Ibid., S. 20]. Символика «Великого Востока» также отчасти соотносима с классической цветовой триадой: синий и красный цвета соответствуют определенным градациям масонской иерархии: «... первые три степени — синие, с 4-й по 18-ю — красные и с 30-й по 33-ю — белые ...» [Нечаев, 2007, с. 12].

2. Материал, методы, обзор = Material, Methods, Review

В австрийской литературе 1870—1880-х годов приобретают известность такие не чуждые натурфилософским и христианско-гуманистическим идеям литераторы, как М. фон Эбнер-Эшенбах (Marie von Ebner von Eschenbach, 1830—1916), П. Розеггер (Peter Rosegger, 1843—1918) и Ф. фон Заар (Ferdinand von Saar, 1833—1906). В это же время появляется поэма юного австрийского автора Зигфрида Салома Липинера (Siegfried Salomo Lipiner) «Освобожденный Прометей» («Der entfesselte Prometheus»).

Богатая цветовая символика в поэме Липинера отчасти предвещает возникновение австрийского экспрессионизма, относящегося к 1908—1909 годам. Исследователи отмечают, что в литературных произведениях О. Кокошки (Oskar Kokoschka, 1886—1908) и Г. Тракля (Georg Trakl, 1887—1914), А. Кубина (Alfred Kubin, 1877—1959) и А. П. Гютерсло (Albert Paris von Guetersloh, 1887—1973) «...экспрессионизм осознает современность как последнюю апокалипсическую стадию инобытия мира накануне его грядущего преображения» [Жеребин, 2009, с. 23]. В живописи рубежа XIX—XX веков австрийский экспрессионизм представлен полотнами Э. Шиле (Egon Schiele, 1890—1918) и Э. Л. Кирхнера (Ernst Ludwig Kirchner, 1880—1938), чей колорит также тяготеет к цветам триады: насыщенно желтым, красным и сине-зеленым тонам.

В связи с лейтмотивом огня в исследуемом произведении Липинера следует упомянуть и влияние философии Ницше: «Типично австрийский микрокосм поэмы сравним с ницшеанским макрокосмом, постулирующим взаимосвязь прометеевского мифа и огненной символики...» [Качоровская, 2020, с. 226—227]. Интересна и точка зрения исследовательницы Э. Басси (р. 1969—), рассматривающей философию Ницше как источник экспрессионизма в живописи немецких и австрийских художников: «Два наиболее значимых источника этого направления нельзя отнести ни к современному искусству, ни к Европе: это искусство Средневековья и так называемых примитивных народностей. Третий источник имеет мало общего с визуальным искусством — это философия Фридриха Ницше» [Басси, 2007, с. 7].

Благодаря своей универсальности поэма Липинера выходит за рамки австрийского контекста 1870—1880-х годов и может быть рассмотрена в качестве аутентичного произведения, вобравшего в себя опыт предыду-

щих эпох и апеллирующего (в том числе в отношении цветовой символики) к мировым шедеврам. Например, исследователь и переводчик поэмы Н. А. Холодковский (1858—1921) называет лирическое произведение Липинера в ряду множества «мировых поэм» [Холодковский, 1908, с. 2], к которым он относит прежде всего «Фауста» Гете.

Предпринятая в данном исследовании попытка построения логической цепочки «Данте — Гете — Липинер» в ракурсе рецептивного подхода к цветовой символике не является случайной: поэма Липинера, оставаясь самобытным и оригинальным произведением, изобилует непроясненными цветовыми символами, варьирующими систему средневековых представлений о цвете (Данте) и идеи трактата «Учение о цвете» (Гете). Сравнительно-исторический метод исследования способствует детальному изучению материала, непосредственно связанного с темой классической цветовой триады. Материал выстроен в хронологической последовательности, от средневековья до рубежа XIX—XX веков.

3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

3.1. Цвет в Средневековье

Мир Средневековья вновь и вновь отображается в неисчислимых произведениях литературы и искусства в качестве эпохи, стремящейся постичь суть вертикали, способной излучать божественную благодать на несовершенного человека. У. Эко (1932—2016) в своем труде «Эволюция средневековой эстетики» (1958) определяет средневековую Вселенную как «неутомимо извергающийся поток прекрасного» [Эко, 2004, с. 43].

Обращение к цветовой символике в средневековой литературе невозможно без упоминания имени Данте Алигьери (1265—1321), создателя великой «книги о Вселенной» [Лозинский, 2022, с. 40] — «Божественной Комедии» (1308—1321), в которой, по мнению переводчика поэмы М. Л. Лозинского (1886—1955), «вмещено все знание, доступное западному Средневековью» [Там же, с. 36]. Интересно, что рассуждения самого Лозинского о поэме Данте включают тему трех основных цветов в живописи (синего, красного и желтого): «Когда мы перелистываем его книгу, она, как его таинственный Грифон, предстает перед нами “то вдруг в одном, то вдруг в другом обличье” (Чистилище XXXI, с. 123). Так, ограненный алмаз, если его вращать, загорается то синим, то алым, то желтым огнем» [Там же, с. 40].

Детальное изучение текста «Божественной комедии» позволяет выделить доминирующие красный и желтый цвета, а также реже встречающийся цвет триады — синий — во всех трех частях поэмы: «Ад», «Чистилище» и «Рай», хотя естественно, что в зависимости от части произведения один

и тот же цвет наделяется совершенно разными символическими значениями, а также соотносится с разными мотивами.

«Ад» Данте изобилует огненными символами, различные оттенки красного тона (преимущественно багрового) служат созданию определенной эмоциональной окраски текста, призванного вселять в читателя страх и ужас перед мастерски созданной материалистичностью наказаний грешников. «Пламень красный» [Данте, 2022, с. 53] озаряет глаза Харона — перевозчика грешных душ через сумрачную реку; в круге первом вспыхивает «багровым блеском» великая «Пустыня скорби» [Там же, с. 54]; в круге третьем обитает демон Цербер с «багровыми глазами» [Там же, с. 63]; призрачные мечети города Дита открываются взору Данте, «багровея, как будто на огне раскалены» [Там же, с. 71]. Это далеко не полный ряд перечислений багровых оттенков красного, которые символизируют и визуализируют для читателя (вероятно, как средневекового, так и современного) три основных греха человечества:

Гордыня, зависть, алчность — вот в сердцах

Три жгучих искры, что вовек не дремлют [Там же, с. 65].

Багровый цвет как символ кровавого Ада переплетается с мотивом желтого золота, в данном случае — извечного символа алчности и наживы. В Аду Данте оказываются грешники из разных слоев общества, причем правители и священники не являются исключением: «Здесь не один тиран, который жаждал золота и крови» [Там же, с. 83]. Данте и Вергилию встречаются как великие герои античной мифологии («Ясон, руна стяжатель золотого» [Там же, с. 109]), так и современники поэта из Болоньи, облаченные в свинцово-желтые одежды [Там же, с. 129]. Духовная жажда в грешных душах героев Данте подменена жадой обогащения: «Сребро и злато — ныне бог для вас» [Там же, с. 114]. Мотив золота, понятый в качестве инструментария для дидактического нравоучения, превращается в символ дьявольского обмана, поскольку, по мысли Данте: «Все золото, что блещет под луной» [Там же, с. 67] не в состоянии успокоить и осчастливить ни одной грешной души.

Та же красно-золотая цветовая гамма в «Чистилище» и «Рае» приобретает совсем иное значение. Символическое очищение душ сопровождается появлением более чистых, пронизанных божественным блеском и светом оттенков красного и золотого. Среди разнообразнейшей цветовой палитры вновь появляется багровый оттенок красного: «В час, перед утром Марс горит багрово» [Там же, с. 179], но, в отличие от мрачной символики Ада, багровый здесь сопутствует рассвету, предвещает новое, связан с мотивом надежды на Божественное прощение. Появляется «колесница света» [Там же, с. 183] — схожая с античным образом метафора для передачи ощущения

движения солнца по небосводу. Багровый тон подчеркивает тепло и красоту солнечного восхода: «Свет солнца, багровевшего за мной» [Там же, с. 183]. Реже в «Аду» Данте встречается синий цвет, соотносимый с мотивом ледяного холода и смерти: «Синели души грешных из льда» [Там же, с. 163].

Совсем иное значение приобретает синий в «Чистилище»: «Отрадный цвет восточного сапфира» [Там же, с. 175] символизирует, вероятно, вслед за гуманистическо-христианской традицией «небо, небесную истину, вечность, веру и верность» [Cooper, 1986, S. 50]. Символика синего сапфира также традиционно связана с «божественными добродетелями» («goettliche Tugenden») [Ibid., S. 40]. В сценах «Чистилища», так или иначе отображающих почти весь цветовой спектр, чаще всего встречаются оттенки красного и желтого, символизирующие духовное очищение и просветление: упоминается «рдяный Зодиак» [Данте, 2022, с. 188], возникает орел, «одетый в золотистый цвет» [Там же, с. 207]; описываются врата с тремя ступенями разного цвета: «мрамор белый», «пурпур почернелый» и «огнисто-алый, как кровавый ток» [Там же, с. 209]; являются «серебряный и золотой» [Там же, с. 209] ключи от врат. Желтый (золотой) и красный цвета передают в том числе и приближение нового, невиданного состояния духа: «Начальный век, как золото, светил» [Там же, с. 263]. Здесь впервые появляется Беатриче «в платье огнеалом» [Там же, с. 293]. Чистота горящего алого цвета, способствуя ощущению безгрешности образа, напоминает локальные цвета полотен Джотто (1266—1337).

В «Раю» Данте также доминируют чистые оттенки огненно-алого, представляющего в качестве традиционного раннехристианского символа прежде всего «Огонь» («Feuer») [Cooper, 1986, с. 51], «Солнце» («Sonne») [Ibid.], всеобъемлющую «божественную Любовь» («Liebe») [Ibid.]:

*...То жажда в нас должна **вспылать огнем***

Увидеть Сущность, где непостижимо

Природа наша слита с Божеством [Данте, 2022, с. 315].

Данте познает радость, сверкающую «как лал, в который солнце луч вонзило» [Там же, с. 344]. Звучит мотив сияющего солнца, означающий торжество духа, в котором уже нет примеси низменных и греховных человеческих устремлений. «Лучи того, кто движет мирозданье» [Там же, с. 310] озаряют поэта, он говорит только о своей возлюбленной. Образ Беатриче для Данте — это и есть само Солнце: «То Солнце, что зажгло мне грудь любовью» [Там же, с. 318]. Неописуемый «Божественный свет» [Там же, с. 363] неразрывно связан с символикой красного тона. Этот свет «словно уголь, пышущий огнем», «пламень», «блеск» или подобен «горизонту пред рассветом» [Там же].

Цвет имеет первостепенное значение также и для средневековой философии. Алхимическое сочинение «Aureus Tractatus» (XVI век н. э.), извест-

ное как «Золотой трактат Гермеса Трисмегиста» [Морозов, 2006, с. 291], изобилует цветовой символикой. Древняя версия философии герметизма, представленная в этом трактате, провозглашает цвет основой эволюционирующей материи. Только проходя «все стадии цвета» [Гермес, 2006, с. 296], материя может совершенствоваться. На этом же фундаменте зиждется так называемое «учение о тинктуре» [Там же, с. 308] — особой сущности, постижимой только через цвет.

Aureus Tractatus, собственно, представляющий собой подробную инструкцию для изготовления золота из ртути, преимущественно опирается на таинственное взаимодействие красного и желтого (золотого) цветов. Соответственно, преобразование материи из красной в золотую является важнейшим составляющим элементом сочинения. К красному и золотому цветам применяются поэтические эпитеты, которые должны быть понятны только посвященным. Так, например, подчеркивается, что необходимо для алхимических опытов золотаварения: «Южная краснота, что является душою золота» [Там же], причем имеется в виду «красный сульфид ртути» [Там же]. Само золото метафорически отождествляется с творческой первопричиной бытия, поскольку уподоблено солнцу: «Оно как солнце среди звёзд, более великолепное в Свете, и как силой Господа каждый овощ и все фрукты на земле великолепны, так и золото посредством этой же силы поддерживает всё» [Там же, с. 306]. Множество «золотых» эпитетов и у философского камня — сути духовных средневековых устремлений. Это — идеальное «золото без пятен, монотонное, что ни огонь, ни воздух, ни вода, ни земля не способна повредить» [Там же].

3.2. Цвет в эпоху Барокко и эпоху Просвещения

Использование цвета в эпоху развития немецкой барочной поэзии (Barockdichtung, XVII—XVIII) подчиняется изображению «персональных свойств и чувств» [Daemrich, 1995, S. 148] литературных протагонистов. Так, например, один из представителей немецкоязычной лирики стиля барокко, Мартин Опиц (Martin Opitz, 1597—1639) в своем сонете «Значение цветов» («Bedeutung der Farben», 1624) называет красный цвет символом «сокровенного любовного пыла» («innigliche Liebesbrunst») [Moritz, 2005, S. 55], желтый — «концом и исходом всех благ» («End und Ausgang aller Gunst»), а небесно-синий («Himmelblo») — цветом высоких смыслов («hohe Sinnen») [Ibid.].

Эпоха Просвещения, напротив, отчасти возвращаясь к средневековой символике, использует цветовую палитру как средство «живописать красивые нюансы настроения человека в его взаимоотношениях с природой» [Daemrich, 1995, S. 148]. Данная тенденция находит свое выражение в поэзии К. Брентано (K. Brentano, 1778—1842), Гете и Новалиса (Novalis, 1772—1801). Склонность к красочному изображению природы часто проявляется

в использовании золотого и серебряного цветов как метафоры природных явлений и различных качеств литературных персонажей. Последнее обстоятельство важно для европейской литературы, поскольку «Взаимосвязь символа и свойств определенной фигуры является общим пространством западной топологии и теории метафор...» [Schlaffer, 1999, S. 79]. В эту эпоху в западной литературе входят в моду такие словосочетания, как «золотые глаза» («goldene Augen»), «золотые тона» («goldene Farbe»), «сверкающие лучи» («glaenzende Strahlen») [Daemmrich, 1995, S. 148].

В связи с темой цветовой символики в литературе эпохи Просвещения, а также с философией пантеизма представляется важным подробнее остановиться на своеобразном толковании цвета в одном из прозаических трудов Гете — трактате «Учение о цвете». Согласно данному трактату, именно цвета могут разъяснить человеку не только саму природу света, их порождающую, но также и всё мироустройство в целом. Гете создает собственную теорию, в отличие от ньютоновской, состоящую из трех основных цветов — желтого, красного и синего, а также их сочетаний. Как и в теории Ньютона, цветовая триада Гете заключается в круг: «Однако самый яркий и чистый красный цвет можно, преимущественно в физических случаях, получить, соединив оба конца желто-красного и сине-красного. Вот живое воззрение на явление и возникновение цветов. Но можно также рядом со специфически законченным синим и желтым цветом принять законченный красный и получить регрессивно, путем смещения то, чего мы достигли прогрессивно, путем интенсификации. С этими тремя или шестью цветами, которые легко включить в один круг, единственно и имеет дело элементарное учение о цветах. Все остальные до бесконечности меняющиеся оттенки относятся больше к прикладной области» [Гете, 2019, с. 21].

Желтый тон в «Учении о цвете» наделяется чувственными характеристиками: это и «высшая чистота» [Там же, с. 60], и «всегда светлая природа» [Там же], обладающая «ясностью, веселостью, нежной прелестью» [Там же]. Особое значение придается золоту как лучшему во всех отношениях оттенку желтого цвета: «Золото в совершенно несмешанном состоянии дает нам, особенно когда присоединяется еще и блеск, новое и высокое понятие об этом цвете» [Там же].

Если интерес Гете к золотому оттенку желтого и к солнцу с его божественными свойствами во многом созвучен живописной и поэтической традиции средневековья, то свойства, которые он видит в различных оттенках красного цвета, например, в красно-синем пурпуре, отображая оттенки настроения человека, соотносим и с пантеистическим мировоззрением эпохи Просвещения: «Действие этого цвета так же естественно, как его природа. Он дает впечатление как серьезности и достоинства, так и прелести и гра-

ции» [Там же, с. 65]. Пурпурный тон у Гете может иметь также и совсем иную трактовку, близкую видениям «Ада» Данте: «Через пурпурное стекло хорошо освещенный ландшафт рисуется в страшном свете. Такой тон должен бы расстилаться по земле и небу в день страшного суда» [Там же, с. 66].

Лирике Гете, по отношению к которой существует возможность самых разнообразных прочтений, от вклада в «ренессанс античной культуры» [Boeschstein, 1999, S. 86] до интерпретаций восточных учений в «Западно-восточном диване» (с 1814 по 1819), также не чужды золотые и красные тона. Так, например, образ Зулейки в соответствии с восточной традицией, одет «гирляндами роз» и «написан по золоту» [Гете, 1988, с. 95]. Интересно также и то обстоятельство, что исследовательница творчества Гете И. Н. Лагутина, связывая символ солнца с теориями герметизма, уделяет особое внимание гетевскому «солнцепоклонству» [Лагутина, 2000, с. 14].

Цвет в немецкоязычной литературе и искусстве XIX столетия, а также на рубеже XIX—XX веков не только тесно переплетается с доминантными мотивами «Духа времени» («Zeitgeist») [Daemmrch, 1995, S. 148], но и нередко сопутствует раскрытию самобытности произведений того или иного литератора. Желто-золотой тон играет существенную роль в живописи австрийского символизма, прежде всего в творчестве Г. Климта (Gustav Klimt, 1862—1918) золотого периода. Например, золотая гамма картины «Юдифь» (1901) подчеркивает божественную сущность библейского персонажа: «Не случайно на картине так много золота — цвета не просто сакрального, а еще и выражающего собой реальность внутрибожественной жизни» [Сапронов, 2014, с. 450]. Библейский сюжет «Юдифи» Климта, по мнению исследователя П. А. Сапронова, взаимосвязан с символической визуализацией мотива «Эроса и Танатоса» [Там же].

В немецкоязычной прозе XX века выделяются произведения Г. и Т. Маннов (Heinrich Mann, 1871—1950; Thomas Mann, 1875—1955), где также часто фигурируют желтые и красные тона [Daemmrch, 1995, S. 148].

3.3. Символика цвета в поэме Липинера

Пять красочно декорированных песен поэмы «Освобожденный Прометей», объединенные лейтмотивом прометеевского огня, демонстрируют приверженность к той же красно-желтой цветовой гамме, что и шедевр Данте. Реже в тексте Липинера встречается и синий цвет — третий из классической цветовой триады. Символика цвета, рассмотренная на уровне литературных мотивов, содержит аллюзии и на различные произведения Гете, в том числе на трактат «Учение о цвете».

Поэму Липинера предваряет вводная часть: «Посвящение. К сынам Прометея». Уже само посвящение «прометидам», наследникам прометеевского огня, сразу обнаруживает тенденцию к желто-золотым тонам:

Вам, горсть бойцов, порука, что взойдет

Младой посев и жатва золотая... [Липинер, 1908, с. 21].

Словосочетание «жатва золотая» [Там же], вероятно, восходит к высоко-развитой цветовой метафорике эпохи Просвещения, а также к средневековому герметизму. Появление золотого тона, связанного, как и красный тон, с символом «солнца» («Sonne») [Cooper, 1908, S. 65], может означать «просветление» («Erleuchtung») [Ibid.], «стойкость» («Bestaendigkeit») [Ibid.], представлять собой «свойство святости» («Eigenschaft der Heiligkeit») [Ibid.]. Символ золота, собственно, состоит из тех качеств, которые в идеале должны быть сохранены и приумножены «Сынами Прометея». «Посвящение» повествует и о просветительской функции образа титана по отношению к последователям: «Он вам сиял, как светоч золотой» [Липинер, 1908, с. 22].

Доминирующая красно-золотая гамма поэмы может быть определена в качестве некоего обертона, усиливающего мотивный ряд восторженного воспевания природы и светлого природного Духа. С другой стороны, красный цвет, символизируя огонь, связан с мотивом крови — символа бунта и свободы. Встречаются и красно-черные тона, интерпретирующие настроение «Ада» Данте.

Песнь первая («Освобождение») изображает пробуждение Прометея. Прометей и поэт-повествователь спускаются с гор в цветущую долину, которая «Позлащена сиянием лучей» [Там же, с. 48]. Если в известном стихотворении Гете «Прометей» («Prometheus») (1789) титан вспоминает, что еще ребенком в заблуждении обращался к солнцу как истинному источнику добра и света («Kehrt ich mein verirrtes Auge zur Sonne» [Goethe, 2005, S. 180]), то титану, созданному Липинером, суждено увидеть в долине новое солнце и новое человечество, далекое от завещанных им идеалов. На тревожном фоне развития мотивов бунта и свободы, удручающих Прометея, «блещет солнца диск кровавый...» [Липинер, 1908, с. 30], поют свои мрачные песни чернокрылые парки — богини Судьбы, а новое человечество призывает огненного Духа Свободы:

Свободы древо все в цветах,

А древо рабства пало в прах,

Иссохла жизнь в его ветвях, —

В огонь его и в дым!» [Там же, с. 38].

Мотив бунтующего огня объединяется с темой грядущих кровавых со-бытий:

В крови свободный дух рожден

И кровью был воспитан он,

И кто мечом не побежден, —

Под топором падет! [Там же].

С размышлениями Прометея о будущем человечества появляется тема кровавого ручья:

... Ты ль, — сказать

Мне страшно, — **кровью потечешь, ручей,**

Ты, мир полей, исчезнешь ли опять? [Там же, с. 48].

Мотив кровавого ручья вновь отсылает к видениям «Ада» Данте. Так, в «Божественной комедии» Вергилий и Данте сходят «с кручи горной» [Данте, 2022, с. 69], вблизи «багрово-черного» [Там же] ручья, и видят те грешные души, которые были побеждены гневом.

В песне второй — «Без Богов», — представляющей в том числе пейзажи, имплицитно содержащие некоторые признаки барочной поэзии, также превалируют золотые и пурпурные тона. В этой связи необходимо вспомнить и приведенные выше рассуждения Гете о пурпурном тоне в трактате «Учение о цвете»: «...этот цвет, частью актуально, частью потенциально, содержит в себе все остальные цвета» [Гете, 2019, с. 65].

Пурпурно-золотые пейзажи в поэме Липинера не только декоративны, но и полны особого, не лишённого экспрессии очарования:

День догорает ...

Пурпурных туч гряды

Окутали вершины гор

И льют оттуда,

Подобно золотым потокам,

Свое сиянье [Липинер, 1908, с. 50].

Появляется мотив золотой арфы, отчасти коррелирующий с мотивом золотой арфы в начале «Фауста» (1808) Гете, в «Посвящении» («Zueignung»). Но в отличие от гетевской «золотой арфы» («Aelosharfe») [Goethe, 1982, S. 5], где арфе уподобляется сама «шепчущая песнь» поэта («Mein lispelnd Lied») [Ibid.], золотая арфа Липинера — еще и символ нисходящего с неба божественного света, вызывающего ассоциации со средневековой вертикалью:

Венцом блестящим

Сквозь тучи прорываются лучи

И простираются с небес

На грудь земли,

Как струны арфы золотые.

О золотая арфа!... [Липинер, 1908, с. 51].

Символика золотой арфы дополняет огненную прометеевскую тему, являющуюся лейтмотивом произведения Липинера. С этой точки зрения интересно значение символа арфы, которое взаимосвязано с «атрибутом Дагны» («Attribut von Dagna») [Cooper, 1986, S. 74] — кельтского бога

огня. С арфой связывают также и мотив «Смерти» («Tod») [Ibid.], что позволяет вспомнить мотив Эроса и Танатоса в австрийской живописи рубежа XIX—XX веков, о котором шла речь выше.

Многokrатно встречающийся золотой цвет в поэме Липинера может быть также и символом мудрости, науки, поисков философского камня. Но «блуждающий огонь» [Липинер, 1908, с. 68] псевдоучения, обещающий «светоч золотой» мудрости [Там же], — мотив, восходящий к ранней философии герметизма («Золотой трактат»), а также к гетевскому «Фаусту», — не приводит к свободе и счастью:

*Брось лживую затею эту, мудрость,
Что светоч золотой нам обещает,
Блуждающим огнем все вдаль влечет
И оставляет вдруг в глубоком мраке!* [Там же].

Менее заметное появление синего тона в третьей песне поэмы Липинера («Без цепей»), являясь частью ночного пейзажа, варьирует мотив очищающего прометеевского огня: ночной огонь «всего на свете прекраснее» [Там же, с. 86] своим мерцанием «из темной синевы небес» [Там же]. С другой стороны, третья песнь поэмы, изображающая бунт против богов в долине людей, изобилует агрессивной огненной символикой:

*Дворцам блестящим **огненная смерть!**
Вам, **золотые алтари**, погибель!* [Там же, с. 97].

В кровавой сцене пира бунтарей обыгрывается метафора «огненной реки»: «Так огненной рекой текло вино» [Там же, с. 102]. Мотив огня связан также и с христианской символикой: из «пламенного моря» [Там же, с. 120] является мистический Дух, наделенный чертами Христа. Согласно его воле Прометей должен искупить новые грехи человечества, чтобы вновь гармонизировать приближающуюся к апокалипсису реальность сообразно с «космическим принципом искупительной “любви”» [Lengauer, 1989, S. 1246].

Четвертая песнь поэмы Липинера — «Сестры судьбы» — повествует о поисках истинного мировоззрения. Здесь, напоминая игру светотени в живописи, неверие спорит с рождающейся пантеистической верой, а христианский мотив вечной жизни вступает в борьбу с бездной, в которой царит призрачный «вечный мир» [Липинер, 1908, с. 142]. Цветовые сочетания возникают в описаниях бунтующей природы, призванной усиливать ощущение сомнений мятущегося Духа: «Кровавых молний вокруг зигзаги блещут» [Там же, с. 141]. «В красноватом отблеске огня» [Там же] вновь являются зловещие парки — сестры судьбы, возвещающие приход вечной ночи и зовущие за собой, в бездну, поскольку окончился «жизни сон» [Там же, с. 143]. Но Прометей не следует за парками, он пробужден от сна «вечной смерти» [Там же, с. 144] к новой «жизни бодрой» [Там же].

Последняя, пятая, песнь («Искупленье») представляет собой экспрессивный гимн природному Духу. Здесь превалируют характерные для эпохи Просвещения словосочетания, которые, в терминологии А. Ф. Лосева (1893—1988), носят название «иконических знаков» [Лосев, 1982 с. 86]: «день златой» [Липинер, 1908, с. 149], «золотистые крыла» [Там же, с. 148] и т. д. «Искупленье» содержит также и явные реминисценции на образы и символику «Рая» Данте. Если в «сияющем эфире» [Там же] Липинера возникает не одно, а целое множество солнц («Над небесами солнце к солнцу льнет...») [Там же], то в тексте «Рая» Данте присутствует метафора второго солнца как невыразимого божественного света:

*И вдруг сиянье дня усугубилось,
Как если бы второе солнце нам
Велением Могущего явилось* [Данте, 2022, с. 311].

Освобожденный Дух в поэме Липинера парит «в высшей сфере» [Липинер, 1908, с. 147], где все вокруг пронизано божественным светом. «Рай» Данте состоит из множества сфер:

*Чего не может в этих сферах быть
Раз пребывать в любви для нас necesse ...* [Данте, 2022, с. 320].

Варьируя тему идеального пространства дантевского «Рая», песнь «Искупленье» Липинера тяготеет к утопии. Мир земной природы, отраженный в духе пантеистических воззрений Гете, обновляется в низших и высших сферах и трудится «над ковром цветущим жизни ...» [Липинер, 1908, с. 149]. Поэма заканчивается обращением духа Прометея к людям «не с золотого трона» [Там же, с. 157], а «из глубины измученного сердца» [Там же], поскольку истинный поэт, подобно Прометею, призван вновь и вновь творить, зажигая своей лирикой «огонь нетленный» [Там же, с. 168].

4. Заключение = Conclusions

Поэма Липинера «Освобожденный Прометей» коррелирует с классической цветовой триадой, которая, являясь частью языкового инструментария в литературе, представляет собой ключ к декодированию символов и способствует изучению мотивов произведения. В ракурсе цветовой триады представлена логическая цепочка «Данте — Гете — Липинер», позволяющая исследовать символику цвета поэмы Липинера с точки зрения ее включенности в мировую литературу. Изучена взаимосвязь желто-золотых и красных тонов с символами Солнца и Божественного света, берущих свое начало в литературе Средневековья и варьирующих свою символику под влиянием различных направлений в литературе и живописи последующих эпох, от культуры барокко до рубежа XIX—XX веков. С помощью сравнительного анализа символики цвета в поэме Липинера с цветовыми доминантами и

основным мотивным рядом «Божественной комедии» Данте, а также трактатом Гете «Учение о цвете» прослежены вариации двух превалирующих в тексте поэмы Липинера цветов, относящихся к цветовой триаде: красного и желтого (золотого). Рассмотрена также и символика реже встречающегося в тексте третьего цвета классической триады (синий). Лейтмотив прометеевского огня сопоставлен с различными символическими градациями цвета.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declare no conflicts of interests.

Источники и принятые сокращения

1. *Гермес Трисмегист*. Aureus Tractatus / Пер. В. Н. Морозов.. — Санкт-Петербург : Studia Culturae, 2006. — Выпуск 9. — С. 291—314.
2. *Гете И. В.* Западно-восточный диван / И. В. Гете ; изд. И. С. Брагинского, А. В. Михайлова. — Москва : Наука, 1988. — 895 с. — ISBN 5-02-0.12704-3.
3. *Гете И. В.* Учение о цвете / И. В. Гете ; пер. с нем. В. Лихтенштадта. — Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. — 256 с. — ISBN 978-5-17-13330-0.
4. *Данте Алигьери*. Божественная комедия. Новая жизнь / Данте Алигьери ; перевод с итальянского М. Лозинского, А. Эфроса. — Москва : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2022. — 768 с. — ISBN 978-5-389-06131-6.
5. *Липинер З.* Освобожденный Прометей / З. Липинер ; пер. и введение Н. А. Холодовского. — Санкт-Петербург : Издательство А. С. Суворина, 1908. — 174 с.
6. *Cooper J. C.* Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole / J. C. Cooper. — Leipzig : Drei Lilien Verlag, 1986. — 240 S. — ISBN 3-928 127-27-6.
7. *Goethe J. W.* Faust. Eine Tragoedie. Erster Teil / J. W. Goethe. — Leipzig : Verlag Philipp Reclam, 1982. — 158 S. — ISBN 3-379-00048-5.
8. *Goethe J. W.* Prometheus / J. W. Goethe // Deutsche Gedichte. — Koeln : Anaconda-Verlag GMBH, 2005. — 648 S. — ISBN 3-938-484-47-0.
9. *Moritz L.* Deutsche Gedichte / L. Moritz. — Koeln : Anaconda-Verlag GMBH, 2005. — 648 S. — ISBN 3-938-484-47-0.

Литература

1. *Басси Э.* Экспрессионизм : о творчестве немецких и австрийских художников. — Москва : Бертельсманн, 2007. — 288с. — ISBN 5-88353-273-X.
2. *Волков Н. Н.* Цвет в живописи / Н. Н. Волков. — Москва : Издательство В. Шевчук, 2014. — 360 с. — ISBN 978-5-94232-098-0.
3. *Жеребин А. И.* На рубеже веков / А. И. Жеребин // История австрийской литературы XX века. Конец XIX — середина XX века. — Москва : ИМЛИ РАН, 2009. — Т. 1. — 630с. — ISBN 978-5-9208-0330-6.
4. *Качоровская А. Е.* К вопросу о рецепции мифа о Прометее в австрийской литературе XIX—XX веков / А. Е. Качоровская // Научный диалог. — 2020. — № 3. — С. 221—235. — DOI: 10.24224/2227-1295-2020-3-221-235.
5. *Лагутина И. Н.* Символическая реальность Гете. Поэтика художественной прозы / И. Н. Лагутина. — Москва : Наследие, 2000. — 277 с. — ISBN 5-9208-0054-2.
6. *Лозинский М. Л.* Вступительная статья к «Божественной комедии» / М. Л. Лозинский // Данте Алигьери. Божественная комедия. Новая жизнь/Данте Алигьери : пер. с ит.

М. Лозинского, А. Эфроса. — Москва : Издательство Иностранка ; Азбука-Аттикус, 2022. — 768 с. — ISBN 978-5-389-06131-6.

7. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. — Москва : Издательство московского университета, 1982. — 480 с.

8. Морозов В. Н. Золотой трактат Гермеса / В. Н. Морозов // *Studia Culturae*. Гермес Трисмегист. *Aureus Tractatus*. — 2006. — Выпуск 9. — С. 291—295.

9. Нечаев С. Ю. Масоны и «Великий Восток» / С. Ю. Нечаев. — Москва : Издательский дом «Вече», 2007. — 320 с. — ISBN 978-5-9533-2147-1.

10. Сапронов П. А. Человек и Бог в западноевропейской живописи XIV—XX вв. / П. А. Сапронов. — Санкт-Петербург : Гуманитарная Академия, 2014. — 576 с. — ISBN 978-5-93762-109-2.

11. Холодковский Н. А. Введение к поэме З. Липинера «Освобожденный Прометей» / Н. А. Холодковский. — Санкт-Петербург : Издательство А. С. Суворина, 1908. — 174 с.

12. Эко У. Эволюция средневековой эстетики / У. Эко ; Перевод с ит. Ю. Ильина ; перевод с лат. А. Струковой. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. — 288 с. — ISBN 5-352-00601-8.

13. Boeschstein R. Poetische Sprache als psychologisches Dokument. Zu Goethes Dramefragment Prometheus / R. Boeschstein // *Prometheus : Mythos der Kultur*. — Muenchen : Fink, 1999. — 248 S. — ISBN 3-7705-3381-X.

14. Daemmrich H. u. I. Themen und Motive in der Literatur / H. u. I. Daemmrich. — Tuebingen, Basel : Francke Verlag, 1995. — 410 S. — ISBN 3-7720-1734-7.

15. Keller L. Die geistigen Grundlagen der Freimaurerei und das öffentliche Leben / L. Keller. — Jena : Diderichs, VII, 1911. — 170 S.

16. Lengauer H. Siegfried Lipiner. Biographie im Zeichen des Prometheus / H. Lengauer // *Die Oesterreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*. — Leipzig : Reclam, 1989. — S. 1227—1246. — ISBN-10 379309734X.

17. Schlaffer H. Odds and Ends. Zur Theorie der Metapher / H. Schlaffer // *Prometheus : Mythos der Kultur*. — Muenchen : Fink, 1999. — 248 S. — ISBN 3-7705-3381-X.

Статья поступила в редакцию 02.04.2023,
одобрена после рецензирования 15.05.2023,
подготовлена к публикации 24.05.2023.

Material resources

Cooper, J. C. (1986). *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*. Leipzig: Drei Lilien Verlag. 240 S. ISBN 3-928 127-27-6. (In Germ.).

Dante Alighieri. (2022). *The divine comedy. New Life*. Moscow: The foreigner, ABC-Atticus. 768 p. ISBN 978-5-389-06131-6. (In Russ.).

Goethe, I. B. (2019). *The Doctrine of Color*. Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus. 256 p. ISBN 978-5-17-13330-0. (In Russ.).

Goethe, I. V. (1988). *West-East Sofa*. Moscow: Nauka. 895 p. ISBN 5-02-0.12704-3. (In Russ.).

Goethe, J. W. (1982). *Faust. Eine Tragödie. Erster Teil*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam. 158 S. ISBN 3-379-00048-5. (In Germ.).

Goethe, J. W. (2005). Prometheus. In: *Deutsche Gedichte*. Koeln: Anaconda-Verlag GMBH. 648 S. ISBN 3-938-484-47-0. (In Germ.).

Hermes Trismegistus. (2006). *Aureus Tractatus*, 9. St. Petersburg: Studia Culturae. 291—314. (In Russ.).

- Lipiner, Z. (1908). *The Liberated Prometheus*. St. Petersburg: A. S. Suvorin Publishing House. 174 p. (In Russ.).
- Moritz, L. (2005). *Deutsche Gedichte*. Koeln: Anaconda-Verlag GMBH. 648 S. ISBN 3-938-484-47-0. (In Germ.).

References

- Bassi, E. (2007). *Expressionism: about the work of German and Austrian artists*. Moscow: Bertelsmann. 288 p. ISBN 5-88353-273-X. (In Russ.).
- Boeschstein, R. (1999). Poetische Sprache als psychologisches Dokument. Zu Goethes Dramefragment Prometheus. In: *Prometheus: Mythos der Kultur*. Muenchen: Fink. 248 S. ISBN 3-7705-3381-X. (In Germ.).
- Daemmrich, H. u. I. (1995). *Themen und Motive in der Literatur. Tuebingen*. Basel: Francke Verlag. 410 S. ISBN 3-7720-1734-7. (In Germ.).
- Eco, U. (2004). *Evolution of Medieval Aesthetics*. St. Petersburg: ABC Classics. 288 p. ISBN 5-352-00601-8. (In Russ.).
- Kachorovskaya, A. E. (2020). On the Reception of the Myth of Prometheus in Austrian Literature of 19th—20th Centuries. *Nauchnyi dialog*, 3: 221—235. DOI: 10.24224/2227-1295-2020-3-221-235. (In Russ.).
- Keller, L. (1911). *Die geistigen Grundlagen der Freimaurerei und das öffentliche Leben*. Jena: Diderichs, VII. 170 S. (In Germ.).
- Kholodkovsky, N. A. (1908). *Introduction to Z. Lipiner's poem "The Liberated Prometheus"*. St. Petersburg: A. S. Suvorin Publishing House. 174 p. (In Russ.).
- Lagutina, I. N. (2000). *Goethe's Symbolic Reality. Poetics of fiction*. Moscow: Heritage. 277 p. ISBN 5-9208-0054-2. (In Russ.).
- Lengauer, H. (1989)ю Siegfried Lipiner. Biographie im Zeichen des Prometheus In: *Die Oesterreichische Literatur: Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*. Leipzig: Reclam. 1227—1246. ISBN-10 379309734X. (In Germ.).
- Losev, A. F. (1982). *Sign. Symbol. Myth*. Moscow: Moscow University Press. 480 p. (In Russ.).
- Lozinsky, M. L. (2022). Introductory article to the "Divine Comedy". In: *Dante Alighieri. The divine comedy. A new life/Dante Alighieri*. Moscow: Publishing house Inostranka; ABC-Atticus. 768 p. ISBN 978-5-389-06131-6. (In Russ.).
- Morozov, V. N. (2006). The Golden Treatise of Hermes. *Studia Culturae. Hermes Trismegistus. Aureus Tractatus*, 9. 291—295. (In Russ.).
- Nechaev, S. Yu. (2007). *Masons and the "Great East"*. Moscow: Veche Publishing House. 320 p. ISBN 978-5-9533-2147-1. (In Russ.).
- Sapronov, P. A. (2014). *Man and God in Western European painting of the XIV—XX centuries*. Saint Petersburg: Humanities Academy. 576 p. ISBN 978-5-93762-109-2. (In Russ.).
- Schlaffer, H. (1999). Odds and Ends. Zur Theorie der Metapher. In: *Prometheus: Mythos der Kultur*. Muenchen: Fink. 248 S. ISBN 3-7705-3381-X. (In Germ.).
- Volkov, N. N. (2014). *Color in painting*. Moscow: V. Shevchuk Publishing House. 360 p. ISBN 978-5-94232-098-0. (In Russ.).
- Zherebin, A. I. (2009). At the turn of the century. In: *History of Austrian literature of the XX century. Late XIX — mid XX century, I*. Moscow: IMLI RAS. 630 p. ISBN 978-5-9208-0330-6. (In Russ.).

*The article was submitted 02.04.2023;
approved after reviewing 15.05.2023;
accepted for publication 24.05.2023.*