

Министерство науки и высшего образования РФ
ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет»
Филологический факультет
Направление 45.03.01 Филология
Профиль «Преподавание филологических дисциплин»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
ВЫПУСКНАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА

Символика цвета в творчестве А.С. Грина

Автор:
Лапкина Даяна Рафиковна,
4 курс

Научный руководитель:
доктор филологических
наук,
доцент
Васильева Светлана
Анатольевна

Допущен (а) к защите:

Руководитель ООП – к. филол. н., доцент
М.Л. Логунов

_____ г.

Тверь 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. Цветопись как литературоведческая категория.....	9
1.1. Учение о цвете.....	9
1.2. Цвет как символ.....	13
1.3. Цветопись в литературоведении.....	16
ГЛАВА 2. Роль цветописи в художественном мире А. С. Грина	23
2.1. Роль цвета в заглавиях.....	23
2.2. Роль цветовой антитезы.....	35
ГЛАВА 3. Мотив слепоты в творчестве А. С. Грина.....	42
3.1. Взаимосвязь цветописи и мотива потери зрения.....	42
3.2. Слепота как невозможность видеть цвет.....	60
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	70
Список использованной литературы.....	73
Приложение 1.....	79
Приложение 2.....	80
Приложение 3.....	81
Приложение 4.....	82
Приложение 5.....	83
Приложение 6.....	84
Приложение 7.....	85
Приложение 8.....	86
Приложение 9.....	87
Приложение 10.....	88
Приложение 11.....	89
Приложение 12.....	90
Приложение 13.....	91
Приложение 14.....	92

Приложение 15.....	93
Приложение 16.....	94
Приложение 17.....	95
Приложение 18.....	96

ВВЕДЕНИЕ

Творческое наследие А. С. Грина обширно. Многие рассказы писателя пропитаны мрачностью мировосприятия, суровостью мысли, пронизаны горькой иронией, что объясняется множественностью роковых испытаний, заготовленных непростой судьбой. Но, несмотря на противоестественную жесткость жизненных перипетий, Грину удалось сохранить в себе поражающе светлый мир, гармонию которого не в силах нарушить ничего, кроме человеческого безверия. Это мир мечты, в который он трепетно верил сам, в который он учил верить своих читателей. Эту особенность его творчества тонко подметил К. Паустовский: «Грин писал почти все свои вещи в оправдание мечты. Мы должны быть благодарны ему за это. Мы знаем, что будущее, к которому мы стремимся, родилось из непобедимого человеческого свойства – умения мечтать и любить»¹. Писатель А. Варламов в своей книге «Александр Грин» замечает: «Он родился в один год с Андреем Белым и Александром Блоком, умер в одно лето с Максимилианом Волошиным. В сущности – чистые временные рамки Серебряного века, все были дети страшных лет в России, еще не знавшие, что самое страшное ждет Россию впереди. Но даже в пестрой картине литературной жизни той поры Грин стоит особняком, вне литературных направлений, течений, групп, кружков, цехов, манифестов, и само его существование в русской литературе кажется чем-то очень необычным, фантастическим, как сама его личность. И в то

¹ Паустовский К. Г. Золотая роза: избранное. М.: Эксмо, 2007. С. 349.

же время очень значительным, необходимым, даже неизбежным, так что представить большую русскую литературу без его имени невозможно»¹. Грин был любимым писателем К. Паустовского, который, в свою очередь, посвятил ему очерк «Сказочник», вошедший в повесть «Черное море»: «Грин – человек с тяжелой, мучительной жизнью – создал в своих рассказах невероятный мир, полный заманчивых событий, прекрасных человеческих чувств и приморских праздников. Грин был суровый сказочник и поэт морских лагун и портов. Его рассказы вызвали легкое головокружение, как запах раздавленных цветов и свежие, печальные ветры»². Паустовский с сочувственной горестью называл Грина «неудачником» и поражался тому, как «взгляд его остался наивен и чист, как у мальчика», тому, как он, не замечая окружающего, «жил на облачных, веселых берегах». «Романтика Грина – писал он – была проста, весела, блестяща. Она возбуждала в людях желание разнообразной жизни, полной риска и «чувства высокого», жизни, свойственной исследователям, мореплавателям и путешественникам. Она вызвала упрямую потребность увидеть и узнать весь земной шар, а это желание было благородным и прекрасным. Этим Грин оправдал всё, что написал». М. Щеглов в статье «Корабли Александра Грина» замечает: «Во многих гриновских рассказах поставлен в разных вариациях один и тот же психологический опыт – столкновение романтической, полной таинственных симптомов души человека, способного мечтать и томиться, и ограниченности, даже пошлости людей каждого дня, всем

¹ Варламов А. Н. Александр Грин: биография. М.: Эксмо, 2010. С. 8.

² Паустовский К. Г. Золотая роза: избранное. М.: Эксмо, 2007. С. 201.

довольных и ко всему притерпевшихся. <...> Романтика в творчестве Грина по существу своему должна быть воспринята не как «уход от жизни», но как приход к ней – со всем очарованием и волнением веры в добро и красоту людей, в отсвет иной жизни на берегах безмятежных морей, где ходят отрадно стройные корабли...»¹.

Если жизнь писателя часто полосила темными оттенками, то его произведения всегда отличало буйство тонко подобранных красок. Д. Гранин отмечал: «Когда дни начинают пылиться и краски блекнуть, я беру Грина. Я раскрываю его на любой странице. Так весной протирают окна в доме. Все становится светлым, ярким, всё снова таинственно волнует, как в детстве»². Грин действительно обладал сверхтонким художественным чутьем. Цвет – это тот ключ, который Грин подобрал для восприятия действительности, для осознания места своего гения в этой действительности, для наполнения этой действительности своим внутренним содержанием. На языке цвета автор говорит с читателем. И это тот язык, метаязык, который выходит за рамки ограниченности слова и, отрывая читателя от действительности, поднимает его в сферу сверхчувственного, где становится возможным уникальный бессловесный диалог мироощущений автора и читателя.

Творчество Грина исследовалось в разных аспектах. Первые критические статьи, относящиеся к 1910-х г., провозгласили писателя романтиком, «мастером сюжета» и

¹ Щеглов М. Корабли Александра Грина. // Новый мир. 1956. №10. С. 238.

² Минакова А. Александр Грин: Вот что, молодой человек, я верю в бога. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://pravoslavie.ru/73771.html>. Дата обращения: 10.05.2019.

стилизатором, что предопределило последующее прочтение его прозы на несколько десятилетий¹. Так, работы 30-х гг. были посвящены исследованию психологизма и особенностей сюжетопостроения². В 40–50-х гг. изучение прозы А. С. Грина сдерживала идеологизированность литературоведения. В это время его имя значилось в списках запрещенных писателей, поэтому только с конца 50-х гг. снова начинают появляться статьи, посвященные исследованию творчества автора³. Ряд работ, рассматривающих произведения Грина с точки зрения категории художественного метода, появляется в 60–70-х гг.⁴ Здесь впервые особое внимание уделяется специфике гриновской символизации. В 1980-х г. гриноведы, оставив вопросы творческого метода, обратились к проблемам собственно поэтики⁵. Последние же десятилетия XX в. отмечены работами, связанными с изучением поэтики, жанровой специфики и различных форм условности, реализующихся в прозе А. С. Грина⁶. Таким образом, использование писателем цветовой символики

¹ Грин Н. А. Пролит бурь // Современный мир. 1913. № 6. С. 273–274; Рец. [Б/а] А. Грин. Загадочные истории // Бюллетени литературы и жизни. 1915–1916. № 21–22. С. 415.

² Шагинян М. А. А. С. Грин // Красная новь. 1933. № 5. С. 171–173.; Зелинский К. Л. Грин // Красная новь. 1934. № 4. С. 199–206.

³ Щеглов М. Корабли Александра Грина. // Новый мир. №10. 1956. С. 233–241.

⁴ Ковский В. Е. Романтический мир А. Грина. М., 1969. 298 с.; Харчев В. В. Поэзия и проза А. Грина. Горький, 1975. 256 с.

⁵ Загвоздкина Т. Е. Особенности поэтики романов Грина: дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.02. М., 1985. 215 с.

⁶ Джанашия Л. Г. Формы художественной условности в ранней прозе 20-х гг. (А. С. Грин, М. Булгаков, Е. Замятин): дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. М., 1996. 169 с.; Ковтун Е. Н. Типы и функции художественной условности в европейской литературе первой половины XX в.: дис. ... на соиск. степ. доктора филологических наук: 10.01.05. М., 2000. 304 с.

систематически не изучалось, являясь вместе с тем одной из центральных проблем его творчества.

Цвет – древнейшая реальность человеческого бытия, неизменно волнующая и занимающая умы реципиентов. Издавна люди пытались осмыслить природу цвета как особого феномена, перевести проявления мира цвета из разряда его тайн в разряд знаний о нем, поэтому на протяжении столетий многообразие этой реальности становилось объектом исследования, осваивалось и усваивалось теорией и практикой человеческого опыта. И если большинство ограничивалось достаточным для себя объемом знаний о цвете, получаемых эмпирическим методом, то единицы поднимались на теоретическую ступень научного познания, анализируя, синтезируя и классифицируя информацию с помощью логических процедур рационального познания. Таким образом, изучение цвета стало одной из ключевых задач, уверенно вошедшей в проблематику физики, химии, философии, психологии, этнологии, религии, лингвистики, искусствоведения, литературоведения.

Настоящая выпускная квалификационная работа посвящена исследованию языка цвета в прозе А. С. Грина. Посредством выявления цветовых символических образов, их интерпретации, наблюдения реализации и функционирования колоративной лексики в конкретных текстах, предпринимается попытка осмысления художественного мира писателя, особенностей авторского мышления и специфики речи принадлежащих его гению художественных произведений.

Объект исследования: творчество А. С. Грина.

Предмет исследования: роль цветописи и ее функции в творчестве А.С. Грина.

Актуальность работы. Содержание работы соответствует устоявшемуся направлению развития литературоведения, которое подчиняется разработке проблемы интерпретации художественных текстов, осуществляемой, в том числе, с помощью изучения функционирования колоративной лексики. Рассмотрению цветописи как основы творческого мышления русских поэтов и прозаиков посвящено немало исследований, однако семантический класс слов со значением цвета, характеризующийся в литературоведении многоаспектностью и неисчерпаемостью символического потенциала, позволяет нам говорить об актуальности проводимого нами исследования. Интерес к художественному миру А. С. Грина вызван отсутствием в современном литературоведении систематического подхода к изучению функционирования языка цвета в авторской прозе и, как следствие, отсутствием комплексного исследования этого феномена. При условии, что цвет является универсальным кодом воплощения художественной мысли А. С. Грина, а цветопись – основой художественного мира автора, нами была предпринята попытка необходимого заполнения этой лакуны.

Новизна работы заключается в осуществлении попытки системного прочтения прозы А. С. Грина с точки зрения актуализации символического потенциала колоративов и выявления особенностей их функционирования в авторском художественном тексте.

Цель работы: исследование роли цвета в творчестве А. С. Грина.

Задачи:

1. Изучить теорию вопроса по проблеме цвета в психологии, оптике и искусстве живописи.
2. Исследовать теоретический материал, посвященный рассмотрению цветописи как литературоведческой категории.
3. Проанализировать функции колоративной лексики в прозе А. С. Грина на материале ряда произведений.
4. Выявить закономерности использования цветовой символики в творчестве писателя.
5. Сделать выводы относительно места цветописи в художественном мире А. С. Грина и общих символов цветового пространства как отражения его творческого пути.

Теоретико-методологическая база исследования.

Работа основана на историко-функциональном, структурно-семантическом, герменевтическом методах, а также опирается на труды ученых, которые классифицировали цвета в соответствии с их световой природой (И. В. Гете¹, Г. Фрилинг и К. Ауэр²) и производимым психологическим воздействием (Ф. Стефанеску-Гоанг³, М. Люшер⁴, Ю. В. Лазарев⁵). Особенности функционирования цвета в

¹ Месяц С. В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая). М.: Кругъ, 2012. 461 с.

² Фрилинг Г., Ауэр К. Человек – Цвет – Пространство. М.: Стройиздат, 1973. 141 с.

³ Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2009. 713 с.

⁴ Люшер М. Цвет вашего характера. М. РИПОЛ классик, 1997. 236 с.

⁵ Зернов В. А. Цветоведение. М.: Книга, 1972. 239 с.

литературоведении рассмотрены на основе работ И. В. Гете⁶ и А. А. Блока².

Работа состоит из трех глав, введения, заключения, списка литературы и библиографии.

¹ Месяц С. В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая). М.: Кругъ, 2012. 461 с.

² Блок А. А. Краски и слова. // Золотое руно. 1906. №1. С. 98-103.

ГЛАВА 1. Цветопись как литературоведческая категория

1.1. Учение о цвете

Основой для создания теории цветописы как художественного приема послужили наблюдения средневековых богословов, реальная практика живописцев, работы искусствоведов, исследования литературоведов, труды психологов.

Иоганн Гете в своем труде «Учение о цвете», упорной работе над которым он посвятил 20 лет исследовательской жизни, излагает «живое воззрение на явление и возникновение цветов», которое он называет «естественным цветовым кругом»: «Для возникновения цвета нужны свет и темнота. Непосредственно около света возникает цвет, который мы называем желтым; другой возникает непосредственно около темноты, его мы обозначаем словом синий. Эти два цвета, если взять их в самом чистом состоянии и смешать между собою так, чтобы они находились в полном равновесии, создают третий цвет, который мы называем зеленым. Но и в отдельности из этих двух цветов может возникнуть новое явление, когда они сгущаются или затемняются. Они приобретают тогда красноватый оттенок, который может достигать такой высокой степени, что первоначальный синий и желтый цвет с трудом можно узнать. Однако самый яркий красный цвет можно получить, соединив оба конца желтокрасного и синекрасного»¹. Таким

¹ Месяц С. В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая). М.: Кругъ, 2012. С. 25.

образом, «естественный цветовой круг» Гете строится по вершинам равностороннего треугольника, обозначаемыми тремя основным цветами, а всё многообразие цветов и их оттенков базируется на триаде красного, синего и желтого, являясь лишь модификациями, обусловленными бесконечностью их комбинаций. На основе соответствий тому или иному цвету определенного настроения Гете выделял бодрящие, теплые, оживляющие, возбуждающие, т.е. в целом производящие на психику положительный эффект, и холодные, настраивающие на печально-беспокойный лад, порождающие меланхолию, иными словами – вызывающие отрицательные, негативные эмоции. «Веселыми» и «добрыми» он называл красный, фиолетовый, голубой и желтый, в то время как синий связывал с состоянием беспокойства¹.

В классификации, разработанной Ф. Стефанеску-Гоангом, выделяются две группы цветов: первая из них включает стимулирующие, возбуждающие цвета, такие как пурпурный, красный, оранжевый, желтый, а вторая группа состоит из цветов, соотносимых с процессами расслабления и успокоения, – зеленого, голубого, синего, фиолетового. Такое разграничение базируется на изменениях физиологических показателей, вызываемых действием того или иного цвета на организм человека: результатом воздействия цветов первой группы стало учащение сердцебиения и углубление дыхания, в то время как результат воздействия цветов второй группы был диаметрально противоположным. Из чего следует, что первая группа оказывает на нервную систему возбуждающее

¹ Месяц С. В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая). М.: Кругъ, 2012. С. 281.

воздействие, а вторая – успокаивающее. Если рассматривать отдельно взятые элементы «стимулирующей» группы в наиболее общем виде, то можно выделить следующие характеристики: пурпурный цвет – царственный, величественный, амбициозный; красный – возбуждающий, оживляющий, согревающий; оранжевый – пламенный, жизнерадостный; желтый – теплый бодрящий, соотносимый с дневной активностью. Элементы же «расслабляющей» группы обладают принципиально иными характеристиками: зеленый – спокойный, создающий ощущение психологического комфорта, доброжелательный настрой; голубой – легкий, прохладный, умиротворяющий, ласкающий; синий – тоскливый, сентиментальный, соотносимый с пассивностью ночного отдыха; фиолетовый – противоречивый, так как производимым эффектом суммирует эмоции от восприятия синего и красного. Фиолетовый понимается и как импульс к деятельности, и как агент торможения всякого рода активности. Автор охарактеризовал действие этого цвета как «завуалированное возбуждение»¹.

Классификация, предложенная экспериментальной психологией и оптикой, также выделяет две цветовые группы. Однако в ее основе лежит соотнесение цветов с физическими свойствами объектов окружающей нас действительности и природных явлений: ученые делят цвета на теплые, напоминающие жар огня и излучение света солнцем, и холодные, ассоциирующиеся со свежестью рассеянного лунного света, морозностью льда, колкостью дождя и прохладой водной стихии. Зеленый же цвет

¹ Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. Спб.: Питер, 2009. С. 424.

считается промежуточным, он в равной степени может относиться к обеим группам.

Развивая идеи теории Гете, авторы книги «Человек – цвет – пространство» Г. Фрилинг и К. Ауэр делят цвета на три группы:

1. Основные цвета – это желтый, синий, красный, т. е. те, из которых теоретически могут быть составлены все остальные цвета. Смешение же этих трех цветов в определенных отношениях всегда даст бесцветность, которую автор маркирует серым цветом.
2. Составные цвета первой степени – цвета, полученные смешением двух основных цветов. Это, например, оранжевый, получаемый от смешения желтого и красного; фиолетовый – от смешения красного и синего.
3. Составные цвета второй степени – цвета, образованные путем смешения составных цветов первой степени. Это, например, цвет охры, получаемый от смешения зеленого с оранжевым; серо-синий, получаемый от смешения фиолетового с зеленым и т.д.¹

В равносторонний треугольник Гете, Фрилинг и Ауэр вписывают такой же равносторонний треугольник, но в перевернутом виде, в вершинах которого уже располагаются составные цвета первой степени. Оба треугольника образуют вписанный шестиугольник, в противоположных точках которого всегда будут взаимно противостоять два цвета –

¹ Фрилинг Г., Ауэр К. Человек – Цвет – Пространство. М.: Стройиздат, 1973. С. 9.

основной и составной первой степени. В таком случае каждая цветовая пара, неизменно состоящая из трех основных цветов, будет представлять весь цветовой круг¹.

Известный швейцарский психолог М. Люшер, разработчик цветового теста Люшера, выделяет две исходные цветовые полярности, противопоставляя желтому синий. Эта оппозиция происходит из естественной, не поддающейся человеческому контролю, поочередной смены дня и ночи, света и тьмы. День дает человеку возможность действовать, проявлять активность, быть энергичным, в то время как ночь приносит с собой пассивность, покой и общее замедление физиологических процессов. С этими двумя состояниями человека ассоциируются два цвета: темно-синий, связанный с мрачностью ночного неба, и ярко-желтый – с активностью дневного солнечного света. Красный же цвет он рассматривает в составе другой основополагающей оппозиции – красного и зеленого. Люшер отмечает оказываемое красным цветом стимулирующее, возбуждающее действие на нервную систему. Красный означает силу воли, зеленый же – гибкость ума, сосредоточенность и пассивность. Таким образом, перед нами снова противопоставление возбуждения спокойствию, действия бездействию: «Четыре основных цвета: синий, зеленый, красный и желтый – отображают основные психологические потребности человека – удовлетворенность чем-либо, привязанность к чему-либо, активность, стремление к цели, ожидание чего-то хорошего, потребность

¹ Фрилинг Г., Ауэр К. Человек – Цвет – Пространство. М.: Стройиздат, 1973. С. 9-10.

в успехе»². Черный и серый, с психологической точки зрения, автор цветами не считает, так как черный – это отрицание цвета, а серый – его отсутствие, бесцветность².

Отличная от вышеприведенных классификация, предлагаемая Ю. В. Лазаревым, описана в книге В. А. Зернова³. Взяв за основу методологического аппарата психолингвистический анализ, ученый разделил цвета на две группы по характеру их воздействия на читателя. Первую группу составляли отличающиеся двойственным характером воздействия, инверсируемые цвета, то есть выполняющие либо жизнеутверждающую, либо жизнеразрушающую функции в зависимости от словесного окружения цвета. К этой категории он отнес зеленый, желтый, красный, синий. Инверсивная природа, например, красного цвета проявляется, как минимум, в двух семантически противоположных значениях – это молодость и здоровье противопоставленные страданию и гибели, возникающим в результате сужения семантического поля данного цвета, сочетающегося со словом «кровь». Вторую группу образуют неинверсивные цвета. Примером таких цветов, могут служить розовый и голубой, которые связаны в сознании читателя с явлениями положительной красоты. Однако нередко писатель сознательно переводит неинверсивные цвета в разряд инверсивных с целью создания необходимого психологического воздействия на читателя путем изменения условий использования того или иного цвета⁴.

¹ Люшер М. Цвет вашего характера. М.: РИПОЛ классик, 1997. С. 31.

² Люшер М. Цвет вашего характера. М.: РИПОЛ классик, 1997. С. 114.

³ Зернов В. А. Цветоведение. М.: Книга, 1972. 239 с.

⁴ См.: там же. С. 35.

1.2. Цвет как символ

Для искусства интерес представляют, прежде всего, психологические, эстетические и символистские особенности цвета. Так, в искусстве возникла теория цветописи как экспрессивно-эмоционального средства изобразительности, приема передачи состояний, цветовых особенностей предмета или пространства и их оценки. Цвета и их сочетания воздействуют на человека, способствуют формированию определенного настроения. Человек воспринимает окружающий мир в цвете, широко используя весь цветовой спектр, созданный природой, в своем творчестве, дополняя его другими красками. Психологи установили, что восприятие цвета, отражение его в сознании реципиента и закрепление в памяти не ограничиваются работой органов зрения, а сопровождаются целым рядом слуховых, вкусовых и тактильных представлений. Кроме того, цветовое воздействие на психический аппарат человека затрагивает познавательные процессы, оказывая влияние на мышление. Стоит уточнить, что в рамках данного исследования научный интерес для нас будет представлять не информационное содержание мыслительного процесса, а его динамические характеристики, изменяющиеся под воздействием энергетического цветового импульса.

У каждого человека есть свое отношение к цвету. Он испытывает симпатию к одним цветам и антипатию к другим. Из чего следует, что в сознании каждого индивида формируется личная цветовая шкала. Склонность человека к тем или иным цветам может меняться под воздействием многих разнохарактерных факторов, таких как изменение

возраста, социального статуса, материального положения; смена места проживания; события интимной жизни и связанные с ними трансформации психологических свойств личности. Это позволяет нам рассматривать цветовую шкалу отдельно взятого человека как выражение его индивидуальности.

Несмотря на то, что оценочное восприятие цвета отдельно взятым человеком сугубо индивидуально и возникающие при этом зрительные, слуховые, вкусовые и тактильные ассоциации могут расходиться с ассоциативными рядами, вызываемыми тем же цветом, но в сознании другого человека, можно проследить и некую надкультурную и надындивидуальную общность в восприятии цвета. Так, красный цвет во всех культурах считается цветом нервного возбуждения, а черный – цветом скорби и траура, вызывающим негативные эмоции, чувство страха и тревожности. Эта гипотеза находит подтверждение в схожести идиоматических выражений, присущих разным языкам: «зеленеть от тоски», «краснеть от стыда», «зеленеть от злости», «чернеть от горя».

Классическим примером ответного возражения на это предположение является различие в понимании разными культурами цвета траура: на Западе это черный, а на Востоке белый. В связи с этим В. Ф. Петренко подчеркивает, что скорее отношение к содержанию, кодируемого цветом, является национально-специфичным, а не собственно содержание: «Например, когда в качестве доказательства того, что цветовая символика национально-специфична, а не универсальна, приводят обычно пример того, что в

европейской культуре цвет траура черный, а японцев белый, то забывают, что символика белого цвета (чистой белой доски) означает девственное начало, рождение нового и одновременно растворение, исчезновение старого. В рамках буддистской традиции, где жизнь мыслится как цепь взаимопереходов бытия и небытия, начало и конец не столь антонимичные полюса, как для европейского мироощущения, и образы жизни и смерти, символика черного и белого мыслятся в диалектическом единстве. Налицо не различие цветовой символики, а различие в переживании и трактовке бытия»¹.

Итак, корреляцию цвета и эмоции в некотором смысле можно подчинить самым общим логическим и объективным связям, которые окажутся типичными для многих культур, народов и эпох. Всё вышесказанное дает нам право говорить о том, символ цвета является одним из традиционных мировых культурных архетипов, наряду с мотивом и символическим образом. Изучение цвета как архетипа приобретает исключительно важное значение, так как это ключ к восстановлению разрушенных или выпавших с течением времени звеньев в понимании логики развития как общечеловеческой культуры, так и локальных ее модификаций. Архетип цвета обнажает, достраивает и устанавливает те скрытые связи, которые связывают мифологию, фольклор, бытовое сознание современного человека и художественную литературу как область высокой, элитарной культуры в единое целое.

Как компонент культуры цвет приобрел с течением времени сложную и разнообразную систему смыслов и

¹ Серов Н. В. Символика цвета. СПб.: Страта, 2015. С. 73.

коннотаций различной аксиологии, что связано, прежде всего, с его мощным символическим потенциалом. В. М. Курмакаева, рассуждая над символикой цвета, пишет: «Как всякий символ, цветообозначения являются сложными лингвокультурными образованиями, которые, инкорпорируясь в текст, становятся основой множественности его смыслов и обогащают его образную и информационную структуры. Эта особенность цветообозначений активно используется в целях достижения определенных прагматических целей»¹.

Н. В. Горбач, рассматривая цвет как культурный символ, подчеркивает субъективный характер цветового восприятия: «Наделенный символическим потенциалом, цвет в произведениях искусства превращается в символ только при условии его соответствующей рецепции субъектом. Хотя сегодня процесс эстетического толкования символики цветов и основывается на объективных особенностях психики и морфологических, религиозных, культурных факторах, которые дополняются обыденным опытом, однако полисемантизм цвета приводит к субъективности и вариативности его символических значений»².

1.3. Цветопись в литературоведении

Таким образом, цвет представляет исключительный интерес и для литературоведения. Великий немецкий поэт И.

¹ Курмакаева В. Ш. Символика цвета в английском художественном тексте: дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.04. М., 2001. С. 207.

² Горбач Н. В. Цвет как составляющая художественной традиции литературы Средневековья [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/38/4323/> Дата обращения: 03.05.2019.

В. Гете в своем труде «Учение о цвете», переходя от теории цвета к обозначению его места в искусстве, писал: « ... цвет оказывает известное действие на чувство зрения, к которому он преимущественно приурочен, а через него и на душевное настроение. Действие это, взятое в отдельности, специфично, в сочетании – отчасти гармонично, отчасти характерно, часто также негармонично, но всегда определено и значительно, примыкая непосредственно к области нравственного. Поэтому, взятый как элемент искусства, цвет может быть использован для содействия высшим эстетическим целям»¹. Этим объясняется активное использование в литературе цветописы как искусства передачи цветов, красок окружающего мира языком художественного произведения.

Фрилинг соглашается с утверждением Гете: «Что цвет – это “сила”, которую можно использовать, знают, прежде всего, художники, которые посредством цвета выражают свои мысли и чувства»². Так как цветовые эпитеты есть результат интуитивного художественного отбора, то по общей цветовой тональности произведений отдельно взятого автора можно составить обширное представление и о личности творца, со всем многообразием проявлений его гения, характера, психики, и о его творчестве в целом, а также обсуждать вопросы особенностей художественного мира автора.

Цвет – это уникальный элемент художественного текста, средство выражения индивидуально-авторской мысли, полноценное авторское слово, обладающее огромной силой эмоционального воздействия. Тот или иной цвет в

¹ Месяц С. В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая). М.: Кругъ, 2012. С. 347.

² Фрилинг Г., Ауэр К. Человек – Цвет – Пространство. М.: Стройиздат, 1973. С. 17.

бесконечной множественности оттенков и полутонов способен не только вызвать у читателя зрительную ассоциацию, создать видимый образ, но и передать тончайшее психологическое состояние, трудноуловимую эмоцию, сконструировать определенное пространство сверхчувственной атмосферы. Цветовые эпитеты как средство выражения художественной мысли способны не только привести читателя в состояние, ощущаемое всеми системами человеческого организма, но и вызвать позитивные или негативные изменения в работе этих систем.

Искусство работы с цветом в художественном произведении называют цветописью. Под словом цветопись литературоведы понимают такой прием изобразительности, при котором художественный образ создается посредством колористики как науки о цвете, включающей в себя знания о природе цвета, его основных характеристиках и цветовой гармонии.

Е. С. Гладкова, рассматривая лингвокультурный аспект цветообозначений, выводит их важную функцию: «Цвет в литературе может также символизировать не только отношение к предметам действительности, но и опосредованно через это отношение сами предметы, он отражает внутренний мир автора через переживания его героя»¹.

Итак, цветовая символика выполняет следующие функции в художественном тексте:

¹ Гладкова Е. С. Лингвокультурный аспект цветообозначений [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/123/33212/> Дата обращения: 02.05.2019.

- 1) описательную – цветочные эпитеты используются писателем, чтобы описание стало зримо;
- 2) смысловую – цветочные эпитеты являются агентами смыслообразования в художественном тексте;
- 3) эмоциональную – цветочные эпитеты используются с целью воздействия на чувство¹.

А. Блок в статье «Краски и слова» призывает всех литераторов обратиться к живописи, научиться говорить языком ее творческого метода: «Живопись учит смотреть и видеть (это разные вещи и редко совпадающие) Благодаря этому живописец сохраняет живым и нетронутым то чувство, которым отличаются дети. <...> Ласковая и яркая краска сохраняет художнику детскую восприимчивость; а взрослые писатели «жадно берегут в душе остаток чувства». Пожелав сберечь свое драгоценное время, они заменили медленный рисунок быстрым словом; но ослепли, отупели к зрительным восприятиям. Говорят, слов больше, чем красок; но, может быть, достаточно для изящного писателя, для поэта – только таких слов, которые соответствуют краскам. Ведь это – словарь удивительно пестрый, выразительный и гармонический. Душа писателя поневоле зарождалась среди абстракций, загрузила в лаборатории слов. Тем временем перед слепым взором ее бесконечно преломлялась цветочная радуга. И разве не выход для писателя – понимание зрительных впечатлений, умение смотреть? Действие света и цвета освободительно. Оно улегчает душу, рождает прекрасную мысль. Живопись учит детству»². Автор утверждает: «Искусство красок и линий позволяет всегда

¹ См.: там же. С. 55-56.

² Блок А. А. Краски и слова. // Золотое руно. 1906. №1. С. 100.

помнить о близости к реальной природе и никогда не дает погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю»¹.

Уникальный художественный мир писателя всегда включает в себя особую лексико-семантическую группу слов, с помощью которых получают выражение цветосветовые представления личности, связанные с ее индивидуальной цветовой шкалой, особенностями творческого гения, свойствами и качествами ее психотипа. Подвергаясь авторской обработке, а, следовательно, семантическому развитию, такие лексемы превращаются в полнозначные символы, наполняясь переносными значениями и разнородными ассоциациями. Применяемые писателем в качестве творческого метода лексико-семантические группы, обозначающие цвет, делающие бесконечное многообразие красок окружающего мира доступным языку, особым образом функционируют в рамках художественного текста: они не только создают неповторимый образ-символ, но и несут идейно-творческую нагрузку.

К выбору того или иного цветового эпитета каждый поэт приходит путем непрерывных поисков, творческих исканий, непростого эстетического выбора, так как наделенный символическим смыслом цвет обнажает чувства писателя, служит способом выражения авторской мысли, подводит читателя к истолкованию идейного содержания произведения, позволяет прикоснуться к богатому наследию русской национальной культуры. Цветообразы позволяют по-новому интерпретировать особенности мировидения художников, обнаружить смысл возникновения и усложнения в процессе развития образных ассоциаций, углубить

¹ См.: там же. С. 99.

представления о поэтической индивидуальности писателя. Через цветопись выявляется не только характеристика образных рядов, но и поэтико-философское своеобразие творчества поэтов.

Такое языковое явление как колоративная лексика, включающая в свой состав соотносящиеся с цветовым спектром слова, активно и продуктивно функционирует в творчестве многих писателей, как одна из самых популярных лексических групп. Внутри цветообозначений выделяются две семантические группы:

- 1) собственно колоративы – это, например, красный, коралловый, голубой;
- 2) дополнительные характеристики цвета – светлый, темный, густой, блеклый.

Среди собственно колоративов выделяют две группы названий:

- 1) непердметные названия цветов (универсальные), таких как красный, желтый, оранжевый, синий;
- 2) предметные (производные) – розовый, лимонный, персиковый, лавандовый, золотой.

Непердметные цветовые названия образуют более устойчивую конфигурацию символов, так как их формирование определено психофизиологическим устройством цветного зрения. Предметные же названия возникают на базе речевого опыта, поэтому уступают в этом смысле названиям непердметным. В то время как слова первой группы являются универсалиями, которые можно обнаружить во всех языках, слова второй группы разные языки включают в свой словарь в разных вариантах. Однако

именно производные цветовые названия активно образуются в языке, пополняя его словарь, что объясняется постоянным расширением и обновлением речевого опыта. При этом сокращается число цветовых образов, ассоциирующихся с данным предметным названием. Соответственно уменьшается разброс цветовых оценок, происходит сужение локуса цветового пространства, представляющего данное название. Таким образом, предметное цветовое название сближается с непредметным или лучше сказать становится распредмеченным.

Сам по себе цвет, взятый изолированно, не может выступать в качестве символа. Находясь в контексте литературного произведения, колоратив так или иначе принадлежит либо изобразительной, либо объемной, либо пространственной структуре, где занимает совершенно определенное место, обусловленное идейным замыслом и композицией, которые в свою очередь способствуют выявлению символического содержания цветового знака. То есть раскрытие символического потенциала того или иного цвета зависит от:

- 1) общего идейного замысла художественного произведения;
- 2) общего композиционного построения;
- 3) общей цветовой структуры, реализующейся в конкретном тексте;
- 4) цветового окружения отдельно взятого колоратива;
- 5) определенной изобразительной структуры, формы, которой он принадлежит.

Таким образом, теория вопроса использования цвета в литературном творчестве как художественного приема, средства передачи авторского сознания, особенности художественного мира в области литературоведения тщательно не разработана. Исследователей интересует, прежде всего, реализация цветописи как показателя индивидуальности творческого гения, которая рассматривается на материале произведений отдельно взятого художника. Но говорить об отсутствии теоретической базы мы не можем, так как изучение цвета составляет проблематику широкого спектра наук. Слово, объектом лексической номинации которого является цвет и его оттенки, представляет собой феномен культурной информации. Оно неизменно сохраняет следы мифологического знания народа, его религиозных представлений, обладает обширными интертекстуальными связями, соотносится с несколькими лексико-семантическими вариантами. Цвет оказывает уникальное воздействие на эмоции, характер, психику, мышление и физическое состояние человека. Все вышесказанное объясняет активное использование литераторами цветописи как художественного приема. Писатели наполняют колоративную лексику эмоциональным, эстетическим, мировоззренческим и социокультурным смыслом, определяя этим свое писательское кредо.

ГЛАВА 2. Роль цветописи в художественном мире А. С. Грина

2.1. Роль цвета в заглавиях

В литературоведении заглавие традиционно считается сильной позицией художественного текста. Название – это самый первый знак, начинающий диалог между произведением как носителем голоса авторской мысли и читателем. Оно предшествует тексту и берет на себя основную нагрузку по преодолению границы между внешним миром и уникальным пространством литературного произведения. Даже поверхностное знакомство с творческим наследием писателя, ограничившееся беглым просматриванием одних заглавий, обнажит излюбленный художественный прием писателя – цветопись. Действительно, Грин довольно часто давал своим текстам «цветные названия». Это превратившиеся в национально-культурный символ «Алые паруса», это «Зеленая лампа», «Серый автомобиль», «Золотая цепь», «Черный алмаз», «Желтый город», «Золотой пруд», «Белый огонь», «Белый шар», «Синий каскад Теллури», «Дьявол оранжевых вод», «Барка на Зеленом канале». Как мы видим, основной массив цветowych названий строится по схеме: колоратив + неодушевленный предмет/явление. Выступая в качестве заглавия, такая модель сразу начинает работать как символ. Для обоснования этого предположения обратимся к конкретным художественным текстам. Так как осмысление названия не может происходить без ступенчатого анализа всех цветowych

символов того или иного произведения, мы будем также наблюдать, как функционирует каждый колоратив.

В небольшом рассказе «Желтый город»¹ собственно с желтым цветом читатель встречается только в заглавии – в самом тексте рассказа этот колоратив не используется. Автор рисует зрительный образ повествования с помощью черной и золотой красок, каждая из которых встречается в тексте единожды. «Черные бреши разбитых, пустых домов» (т. 3, с. 291) предстают перед героем, вошедшим в разрушенный и разоренный немцами бельгийский город Сен-Жан. Черный – это общекультурный символ скорби и траура, это отрицание цвета как отрицание жизни: «Черный – это та граница, за которой прекращается жизнь, и поэтому он олицетворяет идею уничтожения»². Черный – это «нет», это отказ, окончательная капитуляция, конец, за которым ничего следует. За «золотыми столами» пируют те безумные, в общество которых приводит героя старик. Золотой обладает мощной энергетикой. Это символ богатства и успеха, здоровья и мудрости. Однако влияние золотого цвета на слабую личность оказывается разрушающим, тут обнаруживаются его отрицательные аспекты – грусть и мученичество. Таким образом, все обозначаемые им состояния переходят на противоположный полюс со знаком «минус»: в конкретном тексте золотой символизирует нездоровье – сумасшествие, отсутствие мудрости – слабоумие и отсутствие богатства – обнищание.

¹ Грин А. С. Желтый город. // Грин А.С. Полное собрание сочинений в 6 т. Т. 3. М.: Правда, 1965. С. 291-293.

² Люшер М. Цветовой тест Люшера. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. С. 87.

Не используя в основном тексте колоратив «желтый», автор, тем самым, отрицает его: «Если желтый отвергнут <...> это значит, что надежды человека рухнули. Перед ним – пустота...»¹. Отторгнутый желтый – это попытка заглушить безнадежность и отчаяние, уничтожившие будущее жителей этого города, это попытка защитить себя от разрушающей силы желтого цвета. Итак, мы подошли к истолкованию заголовочного колоратива: желтый работает в данном произведении как символ болезни. Это цвета лица, высохшего после выстраданных слез. Желтый беспокоит воображение и, в конечном итоге, оказывает подавляющее воздействие на психику. Таким образом, мы нашли ключ к разгадке финала рассказа – самоубийства главного героя. Этот желтый город, это общество людей, подавленных и доведенных до сумасшествия, «пирующих каждый день за золотыми столами» (т. 3, с. 292), оказался несовместимым с жизнью. Герою, ощутившему разрушающее влияние «желтой» энергетики на свою собственную психику, жизнь показалась невозможным мучением и он осознал, что не хочет становиться мучеником. Остаток еще не подавленной воли он направил на то, чтобы насильственным, но самостоятельным ее усилием лишить себя жизни, равнозначной страданию.

В отличие от предыдущего рассматриваемого нами рассказа зеленый цвет, входящий в название рассказа «Зеленая лампа» (т. 6, с. 394–399), активно используется автором и в основном художественном тексте. Грин применяет колоратив «зеленый» восемь раз: это «зажженная лампа, прикрытая зеленым абажуром» (т. 6, с. 396), «зеленая

¹ См.: там же. С. 64.

иллюминация» (т. 6, с. 397), «мягкий зеленый свет» (т. 6, с. 397), «зеленое окно» – дважды и «зеленая лампа» – тоже дважды. Примечательно, что первое знакомство читателя с зеленой лампой в основном художественном тексте происходит через обозначение цвета абажура, после чего данный колоратив определяет существительное «лампа» уже непосредственно. Прежде чем делать выводы относительно этого приема, обратим внимание на то, что в рамках анализируемого рассказа зеленый цвет всегда определяет только издающие свет предметы. Теперь мы можем высказать свое предположение: зеленый не столько цвет, сколько свет. Это позволяет нам найти в тексте антитезу зеленый – темный, на которой строится всё произведение.

Темный – это не цвет, а дополнительная характеристика цвета, поэтому противопоставить его совершенно конкретному зеленому до настоящего момента мы не могли. Но если понимать зеленый как носитель света, то мы имеем дело с привычной оппозицией света и тьмы. Слова с корневой морфемой «темн» используются в тексте пять раз, один раз автор употребляет слово «мрачный» и один раз выражает эту семантику с помощью конкретного цвета – черного. Зеленое окно находится на фоне «мрачного дома», «темная фигура» главного героя вглядывается в «полутьму улицы». Неслучайным является и тот факт, что прилагательное «темный» выступает определением при существительном «лестница», а второй раз оказывается компонентом сложного словосочетания с этой же лексемой. Черный цвет определяет ту же самую лестницу – Стильтон оступился на «черной лестнице темного притона» (т. 6, с. 398). Таким образом,

черная лестница оказывается символом, противопоставленным зеленой лампе. С главным героем соотносится символ зеленой лампы.

Люшер писал, что тот, кто ставит зеленый цвет на первое место «хочет удержать всё, что ему принадлежит, и добиться своего, несмотря на сопротивление и препятствия»¹. Именно такой предстает перед читателем фигура Джона Ива, а зеленая лампа становится символом преодоления, надежды и веры в то, что «если желание сильно, то исполнение не замедлит». Символизируя духовность, зеленый цвет наполняется значением взросления, возмужания, духовного прозрения человека. Кроме того, зеленый – это воплощение твердости и постоянства. В таком случае мы можем рассматривать зеленую лампу как символ чего-то неизменного, но чрезвычайно важного в судьбе каждого человека. Это то место, та отправная и конечная точка, откуда всё происходит, откуда человек черпает силу и энергию, к чему он постоянно обращается и возвращается. Человек существует пока где-то в полутьме ночи, в одном из окон мрачного дома горит его зеленая лампа и освещает ему дорогу в непроглядной темноте жизни. Лестница же традиционно считалась вертикалью, соединяющей небо и землю. Эта лестница затемнена так, что человек не видит ступеней. Стилтон оступился и упал не с лестницы темного притона, а с лестницы жизни, покалечив не ногу, а душу. Черный, как мы уже отмечали, это цвет отрицания, путь Стилтона не освещался зеленым светом надежды, он передвигался в абсолютной темноте, поэтому скатился на

¹ Люшер М. Цветовой тест Люшера. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. С. 69.

землю. Однако в финале автор зажигает зеленую лампу и для него: Стильтон верит, что «там все еще горит зеленая лампа... лампа, озаряющая темноту ночи» (т. 6, с. 399). Этот свет загорается и для читателя: устами Джона Ива автор предупреждает: «Спускаясь по темной лестнице, зажигайте... хотя бы спичку» (т. 6, с. 399).

Зеленая лампа как символ выходит за рамки одноименного рассказа, и, расширяя границы своего функционирования, становится сквозным образом в творчестве А. Грина.

«Зеленая лампа» горит, опуская круглую тень, под потолком квартиры доктора Эмерсона, куда в финале рассказа «Серый автомобиль» (т. 5, с. 183–220) попадает страдающий психическим расстройством главный герой. Этот символ встречается на страницах завершающей рассматриваемый текст XI части и становится последним непосредственно цветным, то есть наполненным цветом, символом «живой» жизни в рассказе. Далее по тексту нам встречаются только белый, как символ пустоты, и серый, как отсутствие цвета, функционирующие в данном произведении как символы безжизненного.

«Лампа, покрытая ласковым зеленым абажуром» (т. 3, с. 389) вызывает восторг и укрепляет счастливое настроение очнувшегося от долгой болезни героя рассказа «Возвращенный ад» (т. 3, с. 382–410), приводя внутренний и внешний мир Галя Марка к общему знаменателю гармонии и порядка.

Исходя из вышесказанного, образ «зеленой лампы», рассмотренный нами в разных контекстах, сохраняет в

каждом из них свое основное символическое наполнение, что позволяет нам обсуждать его надтекстовую природу.

Небольшой рассказ «Белый огонь» (т. 4, с. 275–282), разделенный автором на две части, насыщен разнообразными красками¹. Мы будем рассматривать каждую часть отдельно, так как они резко противопоставлены по содержанию и по смыслу в соответствии с идейно-художественным замыслом. Контраст достигается благодаря особому цветовому решению.

Действие первой части происходит в стенах «зала художественных аукционов» (т. 4, с. 275). Колоративы здесь не столь частотны: в тексте нам встречаются «золотые гвозди покупателей» (т. 4, с. 275) и «узкая полоса желтой бумаги» (т. 4, с. 275). Если обсуждать другие лексические единицы, не называющие цвет напрямую, но являющиеся его носителями, то к группе цветообозначений мы добавим также слово «бронза». Автор, пользуясь метонимическим переносом, закрепляет за данной лексемой совершенно конкретную цветовую семантику. Теперь мы можем сделать вывод о цветовом фоне первой части: он представлен оттенками желтого. Желтый цвет обладает двойственной символикой: он может реализовывать как позитивные, так и негативные значения. В пределах первой части функционирует именно отрицательная семантика. Золотой работает как символ не богатства, но продажности; желтый – не бодрости духа и расслабления, но болезни и безумия; бронзовый – не благородства и величия, но духовного обнищания и тления. Цветопись помогает автору создать образ неподлинного, лживого, преследующего коммерческие цели искусства и его

¹ См. Приложение 1.

разрушающей силы. Именно рисунок с узкой полосой желтой бумаги становится причиной помешательства героя. Глазами сумасшедшего Лейтера Грин открывает нам истинные краски действительности: это всевозможные «оттенки идиотизма, рассеянные в физиономиях» (т. 4, с. 276).

Действие второй части разворачивается на лоне природы. Частотность колоративов ощутимо выше, чем в первой. Кроме того, здесь мы имеем дело уже не с разными проекциями одного цвета, а с целым буйством принципиально разных красок. Во-первых, это обилие зеленого: «узкий зеленый луг», «зеленые искры», «зелень». Зеленый цвет работает в качестве символа жизни, физической силы и душевного здоровья – это духовное возрождение героя, обретение им внутренней гармонии. Во-вторых, это троекратное употребление черного: «вода черная, как полоса бархата» (т. 4, с. 280), «чернота потока», «чернел курсив». Известно, что фактура бархата передает глубокий черный цвет в его чистом виде. Однако не станем делать поспешных выводов относительно символики данного колоратива и рассмотрим наиболее активно функционирующий в тексте второй части цвет – белый. Дважды он оказывается выражен собственно колоративом – «белое нечто» и «мрамор был бел», и дважды формой субстантивированного прилагательного «белизна» в сочетании с глаголом «сверкать» и образованным от него причастием. Белый и черный – это две крайности. Если белый – это чистый лист бумаги для написания новой истории, то черный – это конец этой истории без права на продолжение. Белый цвет символизирует совершенство,

абсолютную чистоту и духовность. Белый – это пустота, которую непременно нужно наполнить жизнью. Таким образом, черный не контрастирует с белым, противопоставляя жизнь смерти, его функция в данном тексте иная – усиливать влияние стоящего рядом цвета, противопоставляя отсутствие цвета пустоте.

Желтый цвет во второй части употребляется один раз в словосочетании «желтые мели» (т. 4, с. 278). Однако в этом случае начинает функционировать семантика положительная. Достигается этот эффект за счет обилия солнечного света, которым щедро насыщает автор описание природы. Здесь желтый – это уже не символ болезненности, а источник света. Он служит не причиной душевной болезни, а знаком освобождения. Единожды в тексте нам встречается «извилистая синяя щель» (т. 4, с. 279). Синий в сочетании с желтым дает зеленый, поэтому эти три цвета несут общую символическую нагрузку. Таким образом, синий – это снова спокойствие, умиротворение, восстановление сил. Еще один цвет, который вводит Грин в описание – серый. Это свет, шевелящий черноту потока «серыми отблесками» (т. 4, с. 279), и, как вариант серого, серебряный, встречающийся в форме деепричастия. Серый – это отсутствие цвета, бесцветность. Однако серый – это еще и сочетание белого с черным. Он находится на границе двух антагоничных цветов. Все три цвета сводятся автором воедино в пределах одного высказывания: «...внизу бродил искаженный свет, еле шевеля черноту потока серыми отблесками» (т. 4, с. 280). Свет – это чистота белого, которая не поглощается мраком черного, а лишь становится ярче на его фоне, отражаясь на его темной

поверхности серыми отблесками. Свет не побеждает тьму, он лишь подтверждает и утверждает свою природу. Серебряный – это усиление позиции света. Всё это многообразие красок помогает Грину создать зрительный образ подлинного, чистого искусства, представляющего собой «вечную человеческую душу, выраженную художественным усилием» (т. 4, с. 275). Именно соприкосновение с ним окончательно исцелило душу героя. Таким образом, цветопись – это язык, на котором Грин говорит читателю, что искусство бывает разрушающе-желтым, а бывает воскрешающе-белым.

Итак, мы подошли к раскрытию символики названия рассказа. Белый, повторимся, – это пустота, требующая заполнения. Огонь обладает созидательной и разрушающей функциями, поэтому Грин предусмотрительно дает его в паре с колоративом. В анализируемом тексте огонь – это символ обновления, рождения в новом воплощении, символ торжества жизни и света над смертью и мраком. Огонь является олицетворением истины. Его очищающее пламя освобождает человеческую душу от лжи, глаза – от слепоты, разум – от помешательства. «Истина в свете», – вот то, что хотел сказать своему читателю Грин.

Рассказ «Дьявол оранжевых вод» (т. 2, с. 423-444) состоит из шести частей, построенных в соответствии с рамочным композиционным принципом. Первая часть – «Предварительный разговор» – целиком является элементом обрамления «рассказа в рассказе». Шестая же часть содержит как заключение вставного рассказа, так и финал рассказа, закрывающего рамку. Сам же Грин пронумеровал пять глав, не включая в этот список «Предварительный

разговор». Разбирая каждую отдельную часть, попробуем обнаружить закономерности использования цветообозначений¹.

«Предварительный разговор». Колоративов, раскрывающих свой символический потенциал, в этой части мы не находим. Ряд лексических единиц со значением цвета встречается в тексте, однако они функционируют в качестве элемента устойчивых сочетаний, таких как «желтая лихорадка» (т. 2, с. 424) и «белая девушка» (т. 2, с. 424). В этот же ряд включается слово «золото», однако в данном контексте оно называет драгоценный металл, не выступая в качестве как цвета-символа. В этом фрагменте нас будут интересовать две аспекта: это первое упоминание о «дьяволе оранжевых вод» (т. 2, с. 424), раскрывать символический смысл которого мы будем по ходу анализа, и «костюм черного цвета» (т. 2, с. 424) Бангока, в котором он появляется при первом знакомстве с читателем. Это замечание будет принципиально важным для нашего дальнейшего исследования.

«I. Встреча с дьяволом». Во второй части с собственно колоративной лексикой, а также с цветообозначениями, выраженными другими лексическими единицами, мы встречаемся только в одном фрагменте – это снова первое знакомство с героем. На этот раз с «дьяволом» Барановым. Автор подробно описывает его костюм, состоящий из пестрой рубахи, символическое значение которой мы рассмотрим несколько позже, подпоясанной «шнурком с малиновыми кистями» (т. 2, с. 426) и «черной фетровой шляпы» (т.2, с. 426). Краски появляются и в описании портрета: герой

¹ См. Приложение 2.

представлен обладателем «русых, цвета подгнившей пеньки» (т. 2, с. 426) волос и «бесцветных глаз» (т. 2, с. 426). Получается, волосы Баранова были грязно-желтого оттенка. Интересно здесь сравнение с пенькой, ведь пенька – это грубое лубяное волокно, которое добывают путем долгого отмачивания конопляной массы в проточной воде. Именно в реку падает тело убитого Баранова, именно он становится «дьяволом оранжевых вод». Тонкая деталь, наполненная символическим содержанием, оказывается пророческой. Русый – это чистый, светло-коричневый цвет, в то время как «русый, цвета подгнившей пеньки» – это уже грязный, желто-коричневый оттенок. Не случайно здесь и слово «подгнившая», т.е. умирающая, разлагающаяся, вызывающая отвращение. Именно такой оказывается фигура Баранова, «бесцветные глаза» которого, отражают опустошенность души. Часто между «бесцветным» и «прозрачным» устанавливают синонимические отношения, однако в данном тексте взаимозаменяемость этих слов исключена. Прозрачный – значит чистый, а бесцветный – значит никакой. Грин не стал наполнять глаза героя оттенками черного, создавая при этом традиционно-демоническую фигуру, он сознательно лишил их цвета. Бесцветные глаза – это глаза мертвые. Теперь становится понятна логика пестроты рубахи и яркости костюма – это не что иное, как попытка раскрасить себя извне, искусственно создать ту энергию жизни, которую выдает блеск цветных человеческих глаз, это попытка слиться с живыми людьми, войти в их общество и поглотить своей бесцветностью. Примечательно,

что малиновый – это символ огня, который играет немаловажную роль в тексте.

«II. Твердая под ногами земля». В этой части мы снова наблюдаем концентрацию цветообозначений вокруг фигуры героя, появившегося на страницах рассказа впервые. Здесь это дорожный мастер – «черный по-европейски, т. е. цвета жидкого кофе» (т. 2, с. 429) человек в «белой шляпе» (т. 2, с. 429). Далее по тексту просто «человек в белой шляпе» (т. 2, с. 429). Этому персонажу отведена эпизодическая роль – он подсказывает главным героям, как добраться до нужного им места. И его облик Грин выстраивает на игре контраста: цвет его шляпы противоположен оттенку его кожи. Но не это оказывается главным, цвет шляпы безымянного рабочего противопоставлен «черной фетровой шляпе» Баранова. А смуглость его кожи – неоднократно подчеркнутой бледности всех остальных героев рассказа. Неслучайно Баранов называет его «туземцем»: он другой, чужой, непохожий на окружающих.

В третьей части «III. Первое искушение дьявола» цветообозначения не встречаются.

«IV. Второе искушение дьявола». Этот фрагмент текста насыщен всевозможными красками. Практически все колоративы, за очень редким исключением, работают на создание полноцветной картины природы и ее обитателей: «синий горизонт»; «белые барашки пара»; «мясистые зеленые узлы растительных канатов»; окружающая «зелень»; «темные просветы стволов»; «темно-зеленые лесные ниши»; «золотые локоны солнца», блестящие «красноватым оттенком»; «светлые водяные капли»; облака, «налитые

красным и розовым светом»; цвет воды, ставший «серым и тусклым»; «синее по-вечернему небо»; «черные ягоды»; «черные лапы ветвей»; «красный венец» костра; «серый песок» «черные головни»; «белая река»; «живое серебро рыб»; птица «грязно-жемчужного цвета, с серыми, переходящими в красное» крыльями и «белым султаном» на голове (т. 2, с. 430–436).

Описания природы давались автором и в предыдущих частях, но только в этой главе он использовал для ее изображения цветообозначения, благодаря чему, природа заиграла чистыми красками своего естества, блестящего силой, жизнью и энергией. Объясняется это всё тем же принципом – это первое знакомство с природой читателя. Предшествующий текст давал нам скудные, необходимые для развертывания сюжета описания потому, что природа выступала только в качестве необходимого фона. Здесь же автор вывел природу на первый план, поставил ее в один ряд с главными действующими лицами и познакомил читателя с новым персонажем. Примечательно, что описанию природы Грин посвящает целую главу, активно используя колоративы, в то время как изображению героев отводит несколько предложений и два-три цветообозначения. Природа, в отличие от человека, преисполнена энергии, могущества, жизни и жажды жизни. Автор не избегает темных тонов, традиционно имеющих негативный символический смысл, потому как в природе всё гармонично. Грин, изображая крайности, не составляет оппозиции день/ночь, свет/тьень, а подробно описывает, как одно естественным образом, сохраняя баланс, переходит в другое. Активным становится

красный цвет. Эта тенденция сохранится в заключительной части и найдет отражение в названии произведения.

Интересным для нас здесь также будет «иссиня-серое» (т. 2, с. 436) лицо Баранова. Цвет его лица меняется по мере того, как неудавшиеся испытания жизненной воли Бангока удаляют его от цели. В начальных главах автор о цвете лица «дьявола оранжевых вод» не упоминает, после первого испытания его лицо становится бледным, после второго – иссиня-серым, далее – красным, после третьего – помертвевшим и только после смерти оно смотрит, «успокоено улыбаясь» (т. 2, с. 443).

«V. Третье искушение и пуля – милостыня». Многоцветие природы снова уходит на задний план, нам встречаются только «синее небо», «золотые блестки» и узоры цвета «карминного и синего золота» (т. 2, с. 438). На первый план выходит основной цвет – красный. В тексте финальной части красный цвет появляется шесть раз. Причем, он сближается с оранжевым: «красная, оранжевого цвета вода» (т. 2, с. 441).

Итак, мы подошли к толкованию символики названия и оранжевого цвета как его элемента. Образ дьявола возникает из соответствия циничной и эгоцентричной фигуры Баранова. Это душевно свободный человек, тотально свободный – от общественных оков, моральных ценностей и обязательств, от связи с жизнью. Соотносится с образом дьявола мотив искушения и трехкратного испытания обольстительностью жизни после смерти. Тело убитого «дьявола» падает в реку, на поверхности которой отражаются красно-оранжевые языки пламени разведенного на берегу реки костра. Символ

огня не раз возникает на страницах анализируемого рассказа, прирастая в финале религиозными смыслами – огня адового и воплощения божественной справедливости. Огонь – это символ торжества света и жизни над мраком и смертью. «Дьявол», понимая, что бессилен перед жизнелюбием Бангока, проигрывает схватку с жизнью. Он напрямую говорит о собственной смерти, когда смотрит на «красную, оранжевого цвета» воду. В этот адовый костер он уходит или возвращается. Однако костер лишь отражается на поверхности воды. Вода – это, прежде всего, символ жизни. Важно заметить, что герой падает именно в реку, течение которой олицетворяет течение жизни. Водная стихия сильнее огненной, потому как жизнь сильнее смерти. Таким образом, оранжевый цвет символизирует огонь, воспламеняющий человеческий дух. Это символ костра, который горит в человеке до тех пор, пока он жив. Огонь не должен уничтожать, но непременно должен гореть на берегу и отражаться ярко-оранжевым светом на поверхности течения жизни.

2.2. Роль цветовой антитезы

Нередко А. Грин использует цветопись в качестве способа составления смысловых оппозиций. Идейные противопоставления, маркируемые колоративами, положены в основу многих рассказов, повестей и романов. Рассмотрим реализацию данной функции цвета на текстовом материале нескольких произведений.

Если мы обратимся к круговой диаграмме¹, построенной с учетом частотности цветовых символов рассказа «Серый автомобиль» (т. 5, с. 183–220), то станет наглядным преобладание колоративов «серый», «белый» и «черный», составляющих 32%, 18% и 14% от общего цветового поля соответственно. Как уже говорилось, черный и белый – это отправная и конечная точка всего многообразия цветового спектра – отсутствие цвета и его отрицание. Серый же – смешение этих крайностей, бесцветность. Обсуждаемая триада взаимосвязанных цветов представляет собой один идейный полюс рассказа – вызванный механистической цивилизацией кризис человеческого сознания. Согласно классификации цветов по их психологическому воздействию, серый, белый и черный отнесены к цветам глухих тонов: серый не вызывает раздражения, белый гасит его, а черный помогает сосредоточиться, но изолирует и подавляет. Таким образом, цветовая палитра мира машин гасит в человеке естественную активность, делая его натуру вялой и инертной.

В данном контексте серый автомобиль становится символом «мертвой», механизированной внешней жизни, безжалостно перерабатывающей живую человеческую душу, что неизменно приводит к серьезным нарушениям психики. Главный герой – Эбenezер Сидней – при первой встрече с серым автомобилем начинает чувствовать некоторую тревожность, постепенно перерастающую в навязчивую галлюцинацию, становящуюся в свою очередь основой мании преследования и приводящей в конечном итоге к забвению помешательства. Г. Фрилинг и К. Ауэр в своей книге «Человек – цвет – пространство» утверждают необходимость

¹ См. Приложение 3.

окрашивания транспортных средств, несмотря на оптимальное воплощение серого цвета в таком материале, как металл, в броские цвета, которые будут сигнализировать об опасности¹. Неслучайно Грин окрашивает машину в серый: автомобиль становится незаметным и человек, не видя перед собой опасности, оказывается под его колесами, жестоко перемалывающими внутренний мир личности, ломающими психику, замещающими душу подобным себе безличным механизмом. Таков по мнению Грина мир, к которому пришло общество на рубеже XIX–XX веков. Этот автоматизированный мир обесцвечен Грином, так как если в реальности нет места ярким краскам, в ней нет места и живой человеческой жизни.

На диаметрально противоположном полюсе оказываются голубой, составляющий 11% от всех цветообозначений, и составляющий 7% зеленый. К нему же притягиваются желтый, кофейный, золотой, лиловый и серебристый. Этот полюс, щедро раскрашенный Грином многообразием природных красок, представляет идею жизни стихийной и подлинной. Если носителем бездуховности, обезличенности и безжизненности в данном тексте выступает серый автомобиль, то воплощением естественной силы, красоты и жажды жизни становится природа. Зеленый цвет, являясь самым распространенным в природе, становится символом вечной жизни, бесконечного перерождения, отрицания небытия и смерти как категорий уничтожения и бесплодности. Голубой, цвет воды и неба, наполняется символическим значением свободы, легкости, чистоты и

¹ Фрилинг Г., Ауэр К. Человек – Цвет – Пространство. М.: Стройиздат, 1973. С. 57.

искренности. Согласно законам колористики, зеленый и синий являются плохо сочетающимися цветами, но та разница фактур, которую мы наблюдаем в природе, – голубизну безграничного воздушного пространства и гладкость плотных зеленых листьев – переводит дисгармонию в состояние баланса. Согласно классификации цветов по их психологическому воздействию, голубой уводит в пространство, направляет; зеленый освежает, ободряет и требует; сочетание же синего и зеленого подчеркивает движение и изменчивость. Таким образом, только два этих цвета содержат в себе те силы и энергию, которые обеспечивают естественный ход вещей и плавное течение жизни. В природе есть всё и всё в ней гармонично – именно этом контексте, по мнению Грина, возможна настоящая, здоровая, «живая» жизнь и психологическое равновесие личности.

Элементами цветовой антитезы могут выступать не только принципиально разные, контрастирующие цвета, но и трудноуловимые оттенки одного цвета. Так А. Грин выстраивает противопоставление в феерии «Алые паруса» (т. 3, с. 3–66). Общая диаграмма цветовых символов повести приведена в приложениях¹, предметом же нашего настоящего интереса будут являться два колоратива, между которыми Грин резко и определенно очерчивает границу – это красный и алый. Диаграмма наглядно демонстрирует преобладание алого цвета: он составляет 16 % от всех цветообозначений, встречаясь в тексте 25 раз, не считая заглавия. Красный составляет 6% от общего цветового круга и на его долю приходится 9 употреблений. Если в

¹ См. Приложение 4.

изолированном виде красный и алый синонимы, то в рамках данного произведения мы наблюдаем явление контекстуальной антонимии.

Красный цвет служит тем идейным полюсом, где сосредотачивается все пошлое, низменное, развратное. Красным раскрашен мир Меннерсов, завсегдаев их таверны, жителей Каперны. Смеясь над мечтами Ассоль, никто из них ни разу не называет паруса алыми, это всегда «корабль под красными парусами» (т. 3, с. 17). Согласно классификации цветов по их психологическому воздействию, красный действует как раздражитель, активизируя агрессивность. В данном контексте красный реализует свою негативную символику: это цвет грубой страсти, мести, злой иронии, вражды, ярости. Людям этого мира нет доступа к алым мечтам Ассоль, в их сердцах нет чувства, в душах нет чуда, а в мыслях – веры. Именно поэтому красный занимает только седьмое место среди цветовых символов повести, согласно количеству употреблений. Алый, открывая этот список как самый частотный колоратив, поглощает красный, провозглашая торжество чистоты и силы, над грязью и пошлостью.

Как известно, алый – это самый яркий оттенок красного. Между ними довольно трудно уловить разницу, однако для Грина она становится принципиально важной. Алый цвет служит противоположным идейным полюсом повести, где сосредоточены мечта, любовь, вера и те герои, души которых живительной связью соединены с этими понятиями. Алым раскрашен мир Ассоль, Лонгрена, Грея, старика Эгля. Грин не раз дает характеристику своему алому. И вовсе не

дополнительные характеристики цвета, помогающие живописцу различать оттенки, волнуют автора: его, как живописца слова, интересует идейное наполнение символа. Грин создает ассоциативные ряды, неоднократно проводит сравнения, использует множество других оттенков, тщательно подбирает форму и материю, наполняя колоратив символическим значением. Впервые мы встречаемся с парусами алого цвета в руках играющей маленькой Ассоль – это игрушечный кораблик, сделанный ее отцом: «Паруса тотчас сверкнули алым отражением в прозрачной воде; свет, пронизывая материю лег дрожащим розовым излучением на белых камнях дна» (т. 3, с. 10). В глазах повзрослевшей девушки, грезившей в полусне на берегу моря, это уже «сияющая громада алых парусов белого корабля» (т. 3, с. 15), который плыл, «разбрасывая веселье, пылал, как вино, роза, кровь, уста, алый бархат и пунцовый огонь» (т. 3, с. 45). В трудных поисках подлинно алого цвета находится капитан Грей: «Он терпеливо разбирал свертки, откладывая, сдвигал, развертывал и смотрел на свет такое множество алых полос, что прилавок, заваленный ими, казалось, вспыхнет. На носок сапога Грэй легла пурпурная волна; на его руках и лице блестел розовый отсвет. Роясь в легком сопротивлении шелка, он различал цвета: красный, бледный розовый и розовый темный; густые закипи вишневых, оранжевых и мрачно-рыжих тонов; здесь были оттенки всех сил и значений, различные в своем мнимом родстве, подобно словам: «очаровательно» — «прекрасно» — «великолепно» — «совершенно»; в складках таились намеки, недоступные языку зрения, но истинный алый цвет долго не

представлялся глазам нашего капитана» (т. 3, с. 47). Наконец, нужный материал был найден: «Этот совершенно чистый, как алая утренняя струя, полный благородного веселья и царственности цвет являлся именно тем гордым цветом, какой разыскивал Грэй. В нем не было смешанных оттенков огня, лепестков мака, игры фиолетовых или лиловых намеков; не было также ни синевы, ни тени — ничего, что вызывает сомнение. Он рдел, как улыбка, прелестью духовного отражения» (т. 3, с. 47). Не раз алые паруса сравниваются с огнем: они сверкают, сияют, вспыхивают, рвутся, солнце в их швах сияет «пурпурным дымом» (т. 3, с. 59). Здесь огонь выступает как символ пламенеющего сердца, любви, страсти, тепла и уюта, торжества света, мечты, жизни. Интересен здесь и материал, выбранный для алых парусов, — это шелк, потому как цвет «поднимается» за счет благородного блеска такни. Шелк символизирует мечту о возвышенной любви, нежность, алый шелк — огонь, радость, счастье. Если же говорить о взаимосвязи формы и цвета, то красному с его многообразием оттенков соответствует треугольник: это идеальная форма, вмещающая энергетику красного. Примечательно это потому, что паруса у Грина именно треугольные. Красный цвет имеет множество оттенков; доводов, обосновывающих выбор Грина в пользу алого, приведено немало, однако наше внимание еще не было уделено звукописи. Красный, бордовый, пурпурный, багряный — как только лексема «паруса» становится определяемой данными колоративами, повторение твердых, звонких согласных образует аллитерацию, создающую

неблагозвучный слуховой эффект. В то время как сочетание с «алым», за счет сонорных согласных, приятно слуху. Таким образом, алый цвет становится совершенством благозвучия, материального воплощения, и наполняется символическим смыслом глубокого и сильного чувства, пылкой и смелой мечты, светлой надежды, неуничтожимой веры, вдохновения, просветления, «чуда, которое делается своими руками» (т. 3, с. 52).

Также здесь интересна трактовка имени одного из главных героев – капитана Артура Грэя. Его фамилия дает нам совершенно определенный цвет – серый. Согласно цветовому тесту М. Люшера, серый – нейтральный, не содержащий никакого цвета, выражающий стремление оставаться ни во что не вовлеченным. Серый – это безжизненный покой, как бы предрекаемый Грэю фамильным родом. «Отец и мать Грэя были надменные невольники своего положения» (т. 3, с. 18), а мальчик был «обречен по известному, заранее составленному плану прожить жизнь и умереть так, чтобы его портрет мог быть повешен на стене без ущерба фамильной чести» (т. 3, с. 18). Однако энергетика имени Артур перебила бесцветность родового серого. Мальчики с этим именем обладают чувственной душой, завидным упорством, богатым воображением, мечтательностью: «Артур Грэй родился с живой душой, совершенно не склонной продолжать линию фамильного начертания» (т. 3, с. 18). Серый, как и большинство цветов, амбивалентен. И в характере главного героя реализован его положительный символический потенциал – благородство,

интеллигентность, стремление к духовному росту, надежность и целеустремленность.

Алые паруса – это символ, который смог подняться не только над конкретным текстом, став ключевым образом в творчестве Грина, но и стал общекультурным символом надежды на счастье для многих поколений. Сохраняя свои позиции и в современной нам действительности, «Алые паруса» имеют уже вековую историю.

Как мы видим, лишь изредка цветковые эпитеты в прозе А. С. Грина служат исключительно описательной цели. В большинстве своем колоративы наделены глубоким символическим значением и в той или иной степени выполняют в тексте смысловую и эмоциональную функции. Краски на страницах его произведений служат средством передачи характеров героев, их судеб со всем многообразием жизненных трудностей и выстраданных радостей, их взаимоотношений, чувств, тайн внутреннего мира и взглядов на мир окружающий. Особыми красками он раскрашивает описываемое место действия – ту или иную местность, город, деревню, лес, море. Часто красочными Грин делает и неодушевленные предметы, мастерски наделая их свойствами удивительной силы жизни. С помощью цвета Грин искусно составляет оппозиции, разводя по разным сторонам чувства и характеры, противопоставляя друг другу объекты действительности, проводя грань там, где ее провести трудно. Колоративы часто выносятся автором в заглавие, что предопределяет прочтение основного художественного текста.

ГЛАВА 3. Мотив слепоты в творчестве А. С. Грина

3.1. Взаимосвязь цветописи и мотива потери зрения

Мотив слепоты воплощается в творчестве А. С. Грина в самых разнообразных формах. Он может быть ведущим, как, допустим, в рассказе «Голос и глаз» (т. 4, с. 347–351) или же в «Ужасном зрении» (т. 4, с. 462–464), может быть одним из ключевых, что мы пронаблюдаем на примере анализа рассказа «Карантин» (т. 1, с. 115–148). Часто героями произведений Грина становятся истинные незрячие («Слепой Дей Канет» (т. 4, с. 468–472), «Судьба, взятая за рога» (т. 4, с. 400–404)), однако это всегда люди, которые лишились зрения в силу тех или иных жизненных обстоятельств. У него нет героев, слепых от рождения, потому как зрение для писателя – один из важнейших способов восприятия информации, ключ к познанию бытия. Грин видел мир в цвете, именно поэтому цветопись стала основой его художественного мира. Глаза – это тот орган, который позволяет нам видеть жизнь в многообразии ее цветов и оттенков. Для Грина видеть жизнь в цвете – значит прикоснуться к ней, познать ее, проникнуть в тайны природы, научиться видеть чужие человеческие души и заглянуть в свою собственную. Человек может лишиться зрения, сохранив при этом способность к душевному прозрению (слепой старик Нэд Сван из рассказа «На облачном берегу» (т. 4, с. 219–233), но первоначальное восприятие мира обязательно должно быть зрительным. Потеря способности видеть для героев Грина – это всегда тяжелый недуг и огромная утрата (Рен – главный герой

рассказа «Судьба, взятая за рога»). В ряде рассказов в финале Грин возвращает эту важнейшую способность своим героем. В рассказе «Карантин» реализуется идея частичной потери зрения, вызванной близорукостью. В некоторых произведениях звучит мотив душевной слепоты, героем которых становится «...человек с закрытыми внутренними глазами, слепыми, как глаза статуи» («Человек с человеком» (т. 3, с. 471–477)). Также Грин нередко говорит об ослепляющем воздействии цвета. Чаще всего это ослепительно-белый (например, «ослепительно-белый круг меловых скал» (т. 2, с. 376) в рассказе «Зимняя сказка» (т. 2, с. 372–383), однако «слепить» могут совершенно любые колоративы: «чернота краски ослепила глаза» (т. 2, с. 389) («Глухая тропа» (т. 2, с. 383–389)), «зеленая черта <...> подстерегала момент ослепить меня изумрудным блеском» (т. 2, с. 474) («Фанданго» (т. 5, с. 430–485)), «ослепительно горели золотые луковицы монастыря» (т. 1, с. 37) («Марат» (т. 1, с. 35–48)), «ослепительно сверкает голубое небо» (т. 1, с. 106) («На досуге» (т. 1, с. 102–106)). В уста одного из героев своего рассказа «Сладкий яд города» (т. 3, с. 265–276) Грин вкладывает важную для понимания данного мотива в контексте изучаемой нами темы фразу: «...говорить вам о том, что толковать слепому о радуге» (т. 3, с. 269). Радуга представляет собой не что иное, как огромный спектр цвета, получаемый в результате разложения преломленного белого солнечного цвета на лучи красного, оранжевого, желтого, зеленого, голубого, синего и фиолетового цветов. Уже по одной этой фразе можно судить о том, что слепота для Грина есть неразличение цветов, которое, как мы уже сказали,

тождественно непониманию подлинной жизни и отрешенности от нее. Слепота для Грина всегда связана с ахроматической палитрой: «Мгла осела в лесную гладь, сплывала в яркую черноту краски и линии, ослепила глаза, гукнула филином и притихла» (т. 2, с. 389) («Глухая тропа»).

Показательным художественным текстом, который позволит нам не только с разных сторон рассмотреть мастерство работы с цветом А. С. Грина, но и проследить развитие мотива слепоты, является рассказ «Карантин», датированный 1907 годом. И, прежде чем преступить непосредственно к анализу функционирующих в тексте цветообозначений, считаем целесообразным сказать несколько слов о его автобиографичности. Полагаем, что здесь будет удобнее изначально отталкиваться от основной идеи содержания, а не производить постепенное развертывание смысла произведения в процессе ступенчатого исследования реализации символического потенциала встречающихся колоративов.

В непростой судьбе писателя, как и в его творческом наследии, было немало страниц, пропитанных революционными настроениями. В 1902 г. по воле случая пересеклись пути 22-летнего А. С. Грина и эсеровской организации, привлекавшей солдат в свои ряды философией героического террора. Происходил призыв молодых людей к совершению акта массового убийства и, соответственно, самоубийства, который представлялся как освободительная миссия, подвиг. Будущий писатель, уже в то время остро ощущавший конфликт с общественностью, вел активную агитационную деятельность и подобно главному герою

рассказа был в 1903 г. арестован, провел больше года в тюрьме, был отправлен в Тверь на карантин, что в свою очередь помогло ему взвесить на чаше весов смерть и жизнь и ощутить безоговорочную весомость последней. В результате чего террористом Грин все-таки не стал, но многие его произведения, в особенности ранние, пропитаны духом революционного романтизма.

Перейдем непосредственно к содержанию взятого нами для анализа текста: в центре повествования находится судьба молодого революционера Сергея, который приезжает в провинциальный город по поручению партии. Мы узнаем, что до момента развертывания событий молодой человек провел какое-то время в тюрьме, а теперь, убедившись в отсутствии слежки со стороны полиции, должен был совершить террористический акт. Однако вынужденный карантин переворачивает сознание героя и он, подобно Грину, отказывается от кровного сотрудничества со смертью, отдавая свой голос жизни, утверждая тем самым ее победоносное превосходство. Рассказ разбит автором на девять частей, пронумерованных римскими цифрами. Двигаясь от части к части, следуя логике авторского мышления, мы предпримем попытку интерпретации цветовых символических образов данного рассказа.

В первой части художественного текста, являющегося объектом нашего рассмотрения, наблюдается активное использование колоративной лексики¹. Перед нами предстает картина весеннего времени года, и это принципиально важное уточнение, символический потенциал которого будет раскрыт нами несколько позже. Сейчас же для нас

¹ См. Приложение 10.

оказывается важным то, что Грин не жалеет красок для тончайшей прорисовки пейзажа. Кроме того в первой же строке возникает важный для писателя мотив слепоты как потери зрения под воздействием максимальной активности света и лишения возможности видеть цвета: «сад ослепительно сверкал, осыпанный весь, с корней до верхушек, прозрачным благоуханным снегом» (т. 1, с. 115). Далее по тексту мы узнаем, что снег есть не что иное, как осыпающиеся первым цветом яблоневые деревья. Для развертывания одной только этой метафоры автор использует несколько цветообозначений: прозрачный, белый, розоватый. Причем, Грин самостоятельно ограничивает довольно богатую символику белого цвета, представляя его как «девственный цвет» (т. 1, с. 115), т. е. чистый, непорочный, первозданный, никем и ничем не тронутый, исполненный нравственной чистоты. Недаром писатель сравнивает нежность опадающих лепестков со снегом: снег нисходит на землю с небес. Белый снег выступает здесь как символ света божественного прозрения, ослепления, озарения, это чистый лист не только обновленной жизни природы, но и прежде всего новой человеческой жизни. Недаром дважды употребляется прилагательное «прозрачный». Здесь нам важна его исключительная способность пропускать свет, ослепляющий своим торжествующим сиянием человека. Снег – это символ возрождения человеческой души, избавленной от грязи минувшего заблуждения. Появляется на страницах первой части рассказа и белая бабочка, которую хочет поймать главный герой, однако насекомое сразу же улетает, услышав легкие шаги девушки. Бабочка – традиционный

символ души, вбирающий в себя символику белого и приобретающий в данном тексте совершенно конкретное значение. Недаром именно в такую пейзажную зарисовку Грин вписывает фигуру Сергея, стоящего у порога свершения очищающего духовного переворота, начала истинной жизни. Розовый цвет, представляющий собой составной цвет первой степени по классификации Г. Фрилинга и К. Ауэра, получается в результате смешения белого и красного. С символикой белого мы определились, инверсируемый же красный в данном контексте несет в себе энергию любовной страсти. Получается, что розовый – это цвет чувственности, очарования. Однако Грин неспроста говорит не о розовом цвете, а о розоватом. Суффикс «оват», вносящий значение ослабленного качества, утверждает преобладание белого в смешении этих двух красок. Так, розоватый, а далее по тексту, как мы увидим, и собственно розовый, становятся символом женственности, именно нежно-романтического жизненного начала. Трепетные чувства к девушке будут тем самым мазком розового, который в первую очередь хочет нанести на новый жизненный холст Сергей.

Помимо наиболее частотного белого, который встречается в тексте первой части 7 раз, изобилует в описаниях черный, на долю которого приходится 5 употреблений. Черный Грин использует в описании животных (насекомых): здесь это жуки и пчелы. То есть с одной стороны мы имеем символ возрождающейся души в образе белой бабочки, а с другой – образ черной пчелы. В мифологии многих культур пчела так же является символом души, но она имеет связь с потусторонним миром, миром мертвых. В

космогонических мифах пчела помогает Богу бороться со злым духом. Теперь определимся с символикой черного цвета. Здесь черный вбирает в себя значение мрачной тягостности ошибок души, ее блужданий среди жизнеразрушающих идей. В то же время пчела – это символ трудолюбия. Так, образ черной пчелы является символом той темной стороны души героя, от которой он, в результате непростой внутренней работы, хочет избавиться, очиститься, воскреснуть, обратив свою душу свету неба.

Часто Грин использует черный цвет в описании пейзажа, не наделяя его при этом траурной семантикой. Как писал Гете, «для возникновения цвета нужны свет и темнота»¹. Грин активно пользуется не только собственно колоративами, но и дополнительными характеристиками цвета, в особенности, такими, как «светлый» и «темный». Частотными становятся слова разных частей речи с корневыми морфемами «свет» и «темн». Черный есть поглощение всех цветов. И если белый – это абсолютный свет, то черный – абсолютное поглощение света. Это два необходимых и не существующих друг без друга полюса мироздания, между которыми располагается весь спектр красок. Таким образом, черный и белый для Грина – это два основных цвета, которые неизменно встречаются в чистом виде в природе и обеспечивают многоцветное существование всего живого.

Черный Грин также использует в описании портрета: черными он делает глаза Дуни. Однако это не просто черные глаза, это «черные спрашивающие глаза» (т. 1, с. 117). Таким образом, автор сужает круг богатой символики данного

¹ Месяц С. В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая). М.: Кругъ, 2012. С. 25.

колоратива до значения неизвестности, борьбы, поиска истины. В глазах Дуни Сергей видит вопрос, обращенный к нему самому: разве правильным путем я иду? Именно омут этих вопрошающих глаз, требующих ответа, окончательно укрепил его веру в необходимость отречения от прежних идеалов, подводящих к черте смерти.

С помощью цвета Грин выстраивает вертикаль художественного пространства: «Зеленое озеро нежной, молодой травы стояло внизу, пронизанное горячим блеском, пламеневшим в голубой вышине» (т. 1, с. 115). На долю зеленого цвета, а также выступающей в роли цветообозначения лексемы «зелень» приходится 7 употреблений. Это один из самых частотных цветов в первой части рассказа, и неслучайно знакомство с главным героем происходит именно в окружении зеленого: мы видим Сергея, раскинувшегося на траве. В книге Г. Фрилинга и К. Ауэра мы встречаемся с утверждением, что цвет, доминирующий в пейзаже определенного района предопределяют внутренние склонности человека к тому или иному цвету¹. Сергей недавно приехал в провинциальный город, поэтому испытывает неосознанную тоску по зеленому: на его психику этот цвет воздействует активно. Если же мы обратимся к цветовому тесту М. Люшера, то увидим, что «человек, выбирающий зеленый, хочет, чтобы во всем торжествовали его собственные взгляды, хочет чувствовать, что все его поведение оправдано тем, что он – носитель основных и непреложных принципов»². Зеленый для Грина – это, прежде

¹ Фрилинг Г., Ауэр К. Человек – Цвет – Пространство. М.: Стройиздат, 1973. С. 11.

² Люшер М. Цветовой тест Люшера. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. С. 136.

всего, торжество жизни. Потому автором выбрано весеннее время года, когда сквозь грязь минувших холодных дней пробиваются молодые ростки новой жизни. Грин сознательно не дает нам описание портрета главного героя изолированно, он представляет его читателю через взаимосвязь с природой: волосы путались с травой, сеткой теней и резвостью пятен света было покрыто лицо, лучи света пронизывали ресницы и проникали сквозь веки, в глазах отражалась голубизна неба и зелень листьев. «Трудно было сказать, где кончается его тело и начинается земля. Самому себе он казался зеленью трав, пустивших глубоко белые нити корней в пьяную, рыхлую землю» (т. 1, с. 116). Именно буйство естественных красок природы с найденной ею тонкой гармонией игры света и тени подготовили тот душевный переворот, который помог герою бросить вызов смерти и дерзнуть отстаивать свое право на жизнь. Голубой, относящийся к дезинтегрирующей группе, снимает напряжение, вносит ясность в мысли и позволяет человеку принять важное жизненное решение. Свет соотносится в тексте не только с белым, но и с золотым и желтым цветами. Согласно учению Гете, желтый возникает непосредственно около света. В отличие от белого, желтый и золотой вбирают в себя значение не только света, но и тепла, торжествующего сияния, становясь символом истинности и просвещенности.

Во второй части рассказа Сергей возвращается в свое временное жилище. Дуня управляет с малолетней сестрой и хозяйством, герой же, зная, что на столе его ждет письмо неприятного содержания, оттягивает момент прочтения. Этот фрагмент текста так же богат цветообозначениями¹.

¹ См. Приложение 11.

Здесь мы видим красный, белый, серый, черный, зеленый, желтый, розовый, коричневый, синий. Примечательно значительное повышение частоты употреблений лексемы «пестрый». Пестрой видит герой кофточку Дуни, платье ее пятилетней сестренки, от пестрого блеска только что созерцаемого весеннего пейзажа требовали отдыха глаза, пестрый используется в описании нового места действия – дома Дуни: пестрые обои, яркие фотографии. Здесь Грин сознательно отказывается от работы с какими-либо конкретными, отдельно взятыми цветами, вмещая все многообразие овладевших сознанием героя красок в одно емкое свойство – «пестроту». Таким образом, автор противопоставляет бесцветность того мира, из которого пришел герой, на чем мы более подробно остановимся в следующих частях, цветовому разнообразию мира природы, разнообразию, от которого рябит в глазах, непривыкших к восприятию цвета.

В этом фрагменте текста мы также наблюдаем, как автор использует цвет для описания и характеристики неодушевленных предметов: это синий конверт, в котором находилось письмо тревожного для героя содержания. Если мы опять же обратимся к цветовому тесту М. Люшера, то увидим, что синий цвет символизирует полное спокойствие, разрешение напряжения, удовлетворенность. Однако в тексте мы наблюдаем совершенно обратное: Сергей испытывает крайнее волнение при виде письма, «... будто простой, синий конверт донес и бросил ему в лицо старые, огненные мысли, забытые в городе, разбил несложную гамму весенних дней» (т. 1, с. 120). Синий действительно служит

увековечиванию прошлого, а также символизирует те связи, которые выстраивает человек с окружающим миром, репрезентует чувство объединения, принадлежности к группе. Здесь оказываются важными последующие действия с этим письмом: Сергей разрывает конверт, т. е. он отрицает синий. Отвержение синего часто вызывает компенсаторную потребность в зеленом. Именно энергетика зеленого цвета, полученная от взаимодействия с природой, наполняла героя в момент обнаружения на своем столе синего конверта. В этом случае мы имеем дело с диктуемой зеленым настойчивостью собственного Я, подразумевающей мятежное требование независимости, желание порвать те связи с окружением и идеями прошлого, которые фиксирует синий. Письмо это было от друга, писавшего о необходимости скорого свершения террористического акта. Сергей на тот момент уже достаточно укрепился в своем решении ответить смелым «ни-за-что» (т. 1, с. 122) на содержание письма, чтобы выразить свой первый протест, разорвав синий конверт. Сам же лист с текстом герой сжигает, обратив его в серую кучку пепла. Серый здесь символизирует пережитое прошлое, выстраданное избавление от тяжелого груза минувшего.

Примечателен здесь портрет Дуни. Сергей после принятого им непростого решения вновь встречается с «черными спрашивающими глазами» (т. 1, с. 122) девушки, омут которых вновь заставляет героя остановиться и задаться вопросом: правильным ли путем я иду? Однако Грин дублирует черный цвет в описании внешности героини: Дуня была обладательницей блестящих черных волос, заплетенных

в косу и украшенных желтым бантом. Мы не станем анализировать эти цвета отдельно, здесь принципиально важным оказывается рассмотрение их в паре. Согласно символике цветных пар, выделяемых Люшером, черный в сочетании с желтым сигнализирует о внезапном кризисе, который может быть разрешен только в результате принятия жестких решений. Как мы уже говорили, желтый – наиболее близкий к свету, получается, что перед нами два самых крайних цвета – самый темный и наиболее светлый. Их соположение указывает на отсутствие среднего пути, на возможность только одного ответа – «да» или «нет». Сочетание этих цветов указывает на разрешение невзгод катастрофическим действием или изменением. Таким образом, в облике Дуни заключено пророчество: Сергей дерзко порывает с террористической деятельностью, разрушает товарищеские отношения с Валерьяном, взрывает предназначенный для акта массового убийства и самоубийства снаряд в лесу. Небезосновательно мы можем сделать вывод: именно Дуня сыграла ключевую роль в жизни Сергея, помогая ему совершить очень смелый, но жизнеутверждающий выбор. А розовое лицо девушки, контрастирующее с серым дряхлым забором, в финале будет тем самым проблеском надежды, который воскресит героя после долгого периода душевного застоя. Розовый станет символом обновления, зарождающейся жизни, стремления к счастью.

В третьей части рассказа цвет преимущественно работает на создание пейзажа¹. С помощью цветообозначений Грин тонко проводит грань между

¹ См. Приложение 12.

минувшим и настоящим. Причем, неизменный процесс гибели старого и зарождения нового переживает не только природа: эти метаморфозы, раскрашенные теми же самыми красками, происходят и в душе героя. Проходя по зеленому лугу, Сергей вспоминает апрель, когда он только приехал в этот провинциальный город. В контраст с насыщенным зеленым покровом, расстилающимся под ногами героя в момент повествования, вступает «блеклая прошлогодняя трава» (т. 1, с. 123). Солнце блестело тускло, в черных берегах речки «вздучался грязно-белым горбом» (т. 1, с. 123) снег. Теперь «зеленая и синяя краска рябили в глазах, пестрея лилово-розовым узором цветов» (т. 1, с. 124). Здесь же снова возникает упомянутый нами мотив зрения: перед глазами Сергея возник «тысячеглазый город» (т. 1, с. 124), но видение это быстро «потеряло свою остроту» (т. 1, с. 124), оно казалось герою «безжизненным и бледным» (т. 1, с. 124). Он понял, что не там было его место. В противовес слепому к восприятию цвета многоглазому городу Грин ставит «лаковую зелень брусники» (т. 1, с. 124), взявшую Сергея под свою защиту. Город лишен цвета, а значит, лишен жизни. Бесцветность и однообразие городского пейзажа ослепляет людей: их глаза, приученные видеть черное, серое, грязно-белое, перестают различать зеленое, синее, желтое. Поэтому не раз Грин указывает на то, что в глазах у Сергея рябило, что глаза требовали отдыха, недаром часто отказывается от конкретных колоративов, сводя всю палитру естественных красок в одной лексеме «пестрый». Глаза Сергея, поначалу ослепленные светом, теперь привыкали к цветному зрению, поэтому городской пейзаж, как и все воспоминания,

связанные с его жизнью в городе, становятся нечеткими, блеклыми, похожими на смутный сон. Возникая в голове Сергея, «серые и однообразные» (т. 1, с. 125), были они «враждебны зеленой, тысячеглазой жизни» (т. 1, с. 125).

В конце третьей части мы видим героя, испытывающего потребность в отстранении от цветового многообразия жизни: он спешит домой, его мыслям, одурманенным воздухом, необходимо было вернуться в привычное окружение – стены душной комнаты. Завтра должна была состояться тяжелая встреча с другом, которому Сергей намеревался сообщить о своем нелегком решении. Завтра должен был завершиться тот душевный переворот, который подготовился в период вынужденного карантина. Завтра должна была свершиться безоговорочная капитуляция прошлого, полное осмысление настоящего и обращение к будущему. Именно поэтому в четвертой части рассказа Грин сознательно отказывается от использования цветообозначений¹. В повествование он вводит только один колоратив – черный. Это «черная пустота» (т. 1, с. 128) комнаты, встретившая Сергея. Здесь черный цвет соотносится с беспросветным мраком, абсолютным концом, отрицанием, гибелью. Герой торопится зажечь лампу, а когда перед сном ее гасит, представляет, что мрак – это смерть. Думает о том, что совсем скоро должен был умереть, погрузиться в темноту, своевольно потушив огонь жизни.

Пятая часть рассказа посвящена повествованию об этом решающем дне «окончательных переговоров» (т. 1, с. 128). В этом фрагменте текста резко повышается активность черного

¹ См. Приложение 13.

цвета: на его долю приходится 8 употреблений². И все они соотносятся с фигурой приехавшего Валерьяна. Здесь Грин дает развитие одному из ключевых мотивов – мотиву зрения: принципиально важной деталью становятся «близорукие глаза» (т. 1, с. 129) Валерьяна. Этот человек, революционер, выходец городской среды. Неслучайно автор подмечает, что его одежда была «умышленно пестрой» (т. 1, с. 129). Неслучайно он говорит о той слепоте, которая лишает возможности видеть, а значит понимать чужие человеческие души. Неслучайно говорит о том, что во встрече этой была ошибка, лежащая за пределами пытающихся взаимодействовать сознаний. Прозрение Сергея, открывшаяся ему способность ясно видеть, различать цвета и черпать из них энергию, не соотносилось с близорукостью взгляда Валерьяна. Люди города, уставшие от однообразия серого, инстинктивно стремятся к цвету, к жизни, пытаются искусственно внести краски хотя бы в свой наряд. Пытаются вернуть четкость зрения, нося, как Валерьян, пенсне. Но глаза их по-прежнему остаются незрячими, души слепыми, а жизни пустыми, лишенными смысла. Когда Сергей с товарищем вышел в сад, когда перед его глазами вспыхнуло золотом солнце, искрящееся в яркой зелени травы, когда мелькнули вдалеке белые, красные, зеленые, серые крыши домиков и строений, он почувствовал, как разрешается его тревога, как укрепляется вера в правильность принятых решений, как разрушаются последние опоры отвергнутых идеалов, как разрастается в нем безграничная воля к жизни. Валерьян же был крайне напряжен, испытывал сильное нервное возбуждение, постоянно поправлял свое пенсне,

² См. Приложение 14.

желая увидеть истинный облик вещей, но его глаза так и остались близорукими, его фигура – черной, а лицо – желтым. И здесь черный цвет работает совершенно иначе, чем в пейзаже, портрете Дуни или описании комнаты Сергея. Тут черный цвет наполняется символическим содержанием – он отрицает цвет как таковой, выражает идею угасания, небытия. Это черта, за которой нет жизни. Черные глаза Валерьяна никогда не прозреют, никогда не смогут увидеть жизнь во всем многообразии ее красок. Разное значение приобретает в пределах данного фрагмента и желтый цвет. Дважды мы встречаемся с желтым, когда описывается шея и лицо Валерьяна, и один раз желтый характеризует солнечный свет. И если солнечный желтый символизирует дух жизнерадостности, лучезарности и счастья, то смуглое желтое лицо героя передает болезненность, импульсивность, разочарование, столкновение с пустотой. Таким образом, мы видим, что Грин выстраивает оппозиции не только с помощью принципиально разных цветов, не только с помощью разных, хоть и трудноуловимых, оттенков одного и того же цвета, но и на основе одного цвета, работая с его инверсивной природой.

В шестой части рассказа цветообозначения рассредоточиваются по двум разным полюсам: есть свет и характеризующие его белый, желтый и золотистый, и есть тьма с неизменно соотносимым с ней черным цветом¹. Действие происходит в неосвещенной комнате Сергея, странно напоминающей ему тюремную камеру. Темнота ночи, воцарившаяся в природе, сквозь окна проникала в комнату, наполняя ее пространство своим мраком. Описывая комнату, Грин делает цветовой акцент на низкой желтенькой

¹ См. Приложение 15.

двери, у которой герой, перемещаясь взад и вперед, каждый раз медленно поворачивается. Дверь является символом границы между тьмой и светом, перехода из одного состояния в другое, отказа от прошедшего и обращения к новой жизни. Желтый цвет, согласно цветовому тесту М. Люшера, выражает несдержанную эмоциональность, разрядку и последующую расслабленность. В психологическом плане разрядка есть освобождение от груза проблем, тяжести какого-либо бремени, сильного беспокойства или сдерживающих ограничений. Желтая дверь – это тот самый выход из мрачного, узкого, душного пространства, будь то каменный город, маленькая комната или тюремная камера, в мир света и красок. Ведь именно за этой желтой дверью на безграничных природных просторах свободно дышит многоцветная подлинная жизнь. Неслучайно возле этой двери герой совершает поворот, неслучайно в конце шестой части в нее входит с целью зажечь лампу Дуня, неслучайно герою захотелось «уютного света» (т. 1, с. 139). В тесных стенах комнаты не томится жизнь – в них скитается ожидание смерти. Таким образом, пространство комнаты Грин использует для метафорического выражения душевного состояния героя. Многолетнего состояния закрепощенности и измученности, а также произошедших в момент возникновения открывшегося выхода к свету перемен, совершившегося у желтой двери поворота. Шагая по комнате, Сергей ворочал в душе камни прошлого, среди которых были «светлые и темные» (т. 1, с. 138). Сначала им овладело чувство, «похожее на чувство человека, посетившего дневной спектакль» (т. 1, с. 136): снова и снова

хотелось, чтобы «белый, назойливый день» (т. 1, с. 137) сменялся «золотистым вечерним светом» (т. 1, с. 137). После возникли темные воспоминания прошлого, которые особенно больно было тревожить, поднимая со своих мест. Смутные картины детства загоразживала черная, вновь появившаяся, но уже окончательно удаляющаяся фигура Валерьяна.

Между этими полюсами тьмы и света, смерти и жизни, черного и белого Грином обозначена область серого. С помощью тускло-серого цвета автор характеризует привезенный Валерьяном снаряд. Тот самый снаряд, который, заключая в себе смерть, должен был подвести черту жизни. Именно поэтому он не мог быть никакого другого цвета, кроме как составного цвета первой степени – серого. Здесь же вновь возникает мотив зрения, который получит свое развитие в предпоследней части рассказа. Снаряд сравнивается с «безглазым» (т. 1, с. 137) существом.

Седьмая часть рассказа¹ подтверждает предположение, выдвинутое нами в ходе анализа шестой части: «Вошла Дуня, и желтый свет прыгнул в комнату, обнажив стены и мебель, закрытые тьмой» (т. 1, с. 139). Это безоговорочная победа света, торжество жизни, которые несет в своих руках Дуня, проходя через желтую дверь темной комнаты. Следовательно, это и окончательное просветление в душе Сергея. Он жадно смотрел на девушку с «чувством больного, наблюдающего уличную жизнь из окна скучной, бесцветной палаты» (т. 1, с. 140). Еще раз Грин подчеркивает разницу между двумя мирами: миром минувшего и болезненного, закрепощенного в городских стенах, и миром настоящего, наполненного подлинной жизнью, завораживающего своим

¹ См. Приложение 16.

многоцветием. Примечательно, что в этой сцене глаза Дуни перестают быть черными и спрашивающими, становясь «темными, смущающимися» (т. 1, с. 140). Больше они не требовали ответа на мучительно тяжелый вопрос, выбор был сделан, и Сергей знал, что он был сделан правильно. Больше в них не было предостережения, не было пророчества, не было мрака возможной смерти. Все свершилось, разрешилось, разрушилось. Глаза стали темными, но это не та тьма, которая перекрывает свет, а та естественная темнота, которая обеспечивает его существование, подтверждает его природу. Дуня вышла из комнаты, распахнув дверь, «цветным пятном» (т. 1, с. 140). У дверного косяка «блестела розовая улыбка» (т. 1, с. 140). Выход найден, дверь отныне открыта, а в ней улыбается розовыми мечтами новая жизнь. Однако, обернувшись, Сергей вновь встретился взглядом с враждебным прошлым: «безглазый» (т. 1, с. 141) снаряд смотрел на него «серым отблеском граней» (т. 1, с. 141), тая в себе «слепую силу разрушения» (т. 1, с. 141). Снова мы наблюдаем мотив утраты зрения: смерть окрашена черным цветом, предвестие смерти – серым, потому как глаза ее слепы, близоруки и люди, несущие в своих руках разрушение. Способность же к цветному зрению есть способность к ясному видению жизни.

В восьмой части рассказа вновь повышается частотность черного цвета¹, потому как посвящена она уничтожению разрушительного начала, окончательному обезвреживанию прошлого: Сергей взрывает «безглазый» снаряд в лесу. Грин работает с черным цветом при создании пейзажа: над головой простиралось черное пространство неба, навстречу

¹ См. Приложение 17.

попадались черные кусты, в дневное время «ослепленные светом» (т. 1, с. 141), впереди вздымался черный мрак, чернели корни бурелома. Размышляя о смерти, Сергей отрицал ее мрак, думая, что никогда не умрет и «вечно будет видеть голубое небо, золото солнца и слушать ночной мрак» (т. 1, с. 142). Видеть цвета для Грина есть одна из привилегий жизни, одно из обязательных ее условий. Мрак же глаз не различает, но его различает ухо, как обостряется слух незрячего. Этот мотив Грин так же активно развивает во многих своих произведениях: он является ведущим в рассказе «Голос и глаз», выступает одним из ключевых в рассказе «На облачном берегу». Перед тем, как взорвать снаряд, Сергей успел закрыть глаза. Сохранить зрение для Грина значит сохранить жизнь. Далее по тексту описываются исключительно слуховые ощущения от взрыва: «В ушах болезненно зазвенело. Тишина лопнула огромным, паническим гулом <...> Взрыв загремел тысячами звонов, тресков и протяжных, хохочущих криков. <...> Эхо завздыхало, плача тонкими голосами, и сгибло вдали» (т. 1, с. 143). «Ярко-молочный блеск» (т. 1, с. 143) оглушил и ослепил Сергея, он открыл глаза – в них плыл вырванный ударом зеленый уголок леса. Так тьма разрешилась ослепительно-очищающим светом. Временное состояние слепоты, вызванное вспышкой яркого белого света, встречающееся не в одном рассказе Грина, позволяет прозреть, усилить четкость зрения и восприятие резкости цветовых контрастов. Неслучайно первый цвет, который увидел, открыв глаза Сергей, был зеленый. Интересным тут оказывается рассмотрение взаимосвязи слуха и зрения. Как утверждали Г.

Фрилинг и К. Ауэр, зеленый – это один из приглушенных цветов, поэтому в помещениях с хорошей акустикой стоит выбирать именно его, избегая цветов «звучных»¹. Объясняют они это тем, что при шуме усиливается функция зрительных рецепторов, что влечет за собой усиление восприятия зеленого цвета. Повышенное же восприятие зеленого цвета, в свою очередь, покрывает шум. Стихает нестерпимый гул, снижается острота слуха и к герою постепенно возвращается зрение. Здесь Грин также наделяет зеленый символикой восторжествовавшей весны жизни, выстраданной гармонии и заслуженного спокойствия.

В девятой, заключительной, части рассказа Грин использует всего три колоратива: белый, на долю которого приходится 3 употребления, черный, встречающийся в данном фрагменте 4 раза, и дважды упомянутый красный². С похожей цветовой палитрой мы уже встречались в первой части рассказа: только в ней черный и белый занимали первые две позиции по количеству употреблений среди других цветообозначений. Это позволяет нам выделить еще одну важную функцию цветописи в творчестве А. С. Грина: с помощью цвета выстраивается композиция произведения. Соответственно, анализируя данный текст, мы можем говорить о кольцевой композиции. Однако если первая часть была насыщена еще и менее частотными хроматическими цветами, то в заключительной автор решительно отказывается от буйства красок. Так Грин утверждает одну из основных идей своего творчества: жизнь, переливаясь

¹ Фрилинг Г., Ауэр К. Человек – Цвет – Пространство. М.: Стройиздат, 1973. С. 16.

² См. Приложение 18.

многообразием цветов и оттенков, постоянно проходит путь от одного полюса к другому: от черного к белому и от белого к черному. Эти колоративы оказываются самыми частотными во всем творческом наследии писателя, потому как череда жизни и смерти, света и тьмы, добра и зла, счастья и горя, словом, череда черно-белых полос, есть то необходимое, что, не завися от нашего сознания, обеспечивает бытие Вселенной. Ахроматические цвета есть первооснова всего сущего, некий общий знаменатель. В данном фрагменте текста черной краской Грин рисует пейзаж: это черная пропасть неба, черный воздух, черная глубина деревьев и черные тени сада. Белый связан исключительно с образом Дуни: белое тело девушки представляет Сергей, белизна ее лица разбавляет мрак ночи, белая рубашка контрастирует с темным изгибом ее стана. Красный же связан со светящимися во мраке сада окнами и пылающим лицом Сергея. Красный Грин часто ставит рядом с ахроматическими цветами. Согласно цветовому тесту Люшера, красный передает психологическое состояние расходования энергии, является выражением жизненной силы, нервного напряжения, приобретая значение желания и всех форм потребностей и стремлений. Лицо Сергея было красным от того крайнего накала эмоций, которого не испытывал он никогда ранее в своей жизни. Грин наделяет свой красный именно этой символикой, для него это цвет жизненной силы и энергии, это воля к победе, импульс. Красный в символической форме соответствует свету, воспламеняющему дух человека. Недаром красные окна сравниваются с тлеющими в золе углями. Окна светились

«красным узором» (т. 1, с. 144) в «черной глубине деревьев» (т. 1, с. 144). Мы имеем дело с цветовой парой, значение которой трактуется как ожидание, что удовлетворение преувеличенных желаний компенсирует Сергею все то, чего ему не доставало. Именно поэтому с такой страстью бросается он целовать Дуню. Однако это не те стремления, которыми необходимо герою наполнить свою только что возродившуюся душу. Поэтому далее в диалог с черным вступает белый. Если рассматривать образованную ими цветовую пару, то мы увидим, что это сочетание представляет собой единство противоположностей, вызывающее сильное психическое напряжение. Хроматические цвета – это эмоции. Мир представляется человеческому сознанию в черно-белых тонах, когда в нем нет лишних эмоций. И если накал ситуации достигает своего предела, организм не выдерживает столь мощных чувств и отключает их. Происходит обесцвечивание картинки, которое есть не что иное, как защитный механизм, способ облегчения ситуации, сброса напряжения и восстановления сил и душевного равновесия. То же происходит с героем. Грин сознательно лишает повествование лишних красок. Луч красного выступает здесь как некий импульс, перспектива, но не тот верный путь, которым должен пойти Сергей. Чтобы строить новую жизнь, нужны трезвость мысли, ровность духа и душевная гармония. Нужны черный и белый, между которыми вновь и вновь придется совершать свой выбор. Сергей опустился на землю и в голове его «пестрыми скачками» (т. 1, с. 147) пронесли воспоминания: «Дуня, Валерьян, стальная коробка, взрыв, фальшивый паспорт,

снова Дуня» (т. 1, с. 147). За каждым звеном этой цепи закреплен определенный цвет: фигура Дуни – белая, Валерьяна – черная, снаряд – серый, взрыв – белый, разрывающий черный, и снова белый образ Дуни. Это бесконечная ахроматическая лента воспоминаний, история человеческой жизни, траектория странствий человеческой души, блуждающей между двумя неизменными полюсам. В данной точке последний кадр ленты Сергея белый, потому и заканчивается рассказ важным итоговым утверждением: «Жить! <...> Хорошо...» (т. 1, с. 147).

Итак, мы убедились, что данный рассказ, рассматриваемый в границах, обозначенных предметом нашего исследования, оказался очень наглядным, а работа с ним – продуктивной¹. На примере одного, сравнительно небольшого по объему текста мы смогли пронаблюдать реализацию максимального количества выделенных нами ранее функций цветообозначений, используемых А. С. Грином. Кроме того, нам удалось выявить новые цели применения автором цветописи: это создание развернутой метафоры и выстраивание композиции произведения. Так же мы увидели, как выстраивается оппозиция на основе одного инверсируемого цвета. Кроме того, нами был выделен принципиально новый важный мотив в творчестве А. С. Грина, имеющий непосредственное отношение к изучаемой нами теме, – мотив слепоты и в принципе зрения. Остановимся на его рассмотрении более подробно.

3.2. Слепота как невозможность видеть цвет

¹ См. Приложение 9.

Для рассмотрения реализации мотива слепоты как невозможности видеть цвет мы обратимся к двум рассказам А. С. Грина: это «Судьба, взятая за рога» и «Ужасное зрение». Их объединяет общая сюжетная канва: в центре повествования находится герой, страдающий так называемой нервной слепотой. В финале в результате опять-таки сильного нервного потрясения, зрение возвращается к героям. Причина внезапно настигшего персонажей недуга в обоих текстах одинакова: это сильное эмоциональное потрясение, полученное в результате пережитой каждым из них страшной грозы. В обоих рассказах последним зримым воспоминанием героев был ослепительный удар молнии в дерево, не только расколовший его ствол, но и лишивший глаза наиважнейшей способности видеть. Молния есть не что иное, как яркая вспышка белого света. В частности, в рассказе «Судьба, взятая за рога» автор делает акцент на «огненных кустах молний» (т. 4, с. 402), которые резким блеском и сверкающими вспышками освещали темноту ночи. Очнулся же главный герой – Рен – «в глубокой тьме, слепой» (т. 4, с. 402). Получается, что потере зрения – наступлению полной темноты и власти черного – предшествует разрядка предельно насыщенного белого. Долгое время Рен ждал, когда вновь загорится свет, но он всё не включался. Это подтверждает наше предположение: слепота у Грина связана с ахроматическими цветами. Ей предшествует белый, сущность ее в торжестве черного, выход же из этого состояния осуществляется снова через белый. Мы уже не раз говорили о том, что свет и темнота, маркируемые белым и черным, есть необходимые полюсы, между которыми

располагаются хроматические цвета во всем многообразии их оттенков. Следовательно, потеря зрения есть процесс утраты возможности видеть краски, обладающие цветовым тоном. Свет делает окружающие нас предметы видимыми. Темнота же приводит наше сознание в состояние неустойчивости. «Слишком яркий свет ослепляет нас, и вещи, как и в темноте, становятся невидимыми»¹. Отсутствие света вызывает чувство напряженности и изнеможения. Именно поэтому так часто у Грина «ослепительным» является именно белый цвет. Белый цвет здесь является символом застывшей жизни, видением после жизни, символом абсолютной тишины и слепоты. Черный как доминанта слепоты будет показан в рассказе «Ужасное зрение». Далее делать обобщения довольно затруднительно, поэтому последующий анализ будет проводиться для каждого текста отдельно.

В рассказе «Ужасное зрение» мотив слепоты заявлен уже в самом названии. Его непосредственную реализацию мы наблюдаем в первой же строке текста: слепой идет и прислушивается к пальбе, настороженно различая ухом удар за ударом. Здесь мы вновь можем видеть, как работает уже найденный и обозначенный нами мотив компенсаторного при потере зрения обостренного слуха. Однако Грин описывает не только акустическое восприятие окружающей героя картины, но и визуальное: в пределах одного предложения сталкивается авторская работа со звуком и с цветом. Мы не только слышим оглушительные пушечные взрывы, но и видим линию «желтых полей, обвеянных голубыми тонами полудня» (т. 4, с. 462). Примечательно, что сам герой не

¹ Фрилинг Г., Ауэр К. Человек - Цвет - Пространство. М.: Стройиздат, 1973. С. 21.

способен к зрительному пониманию окружающего пейзажа: о его слепоте мы узнаем в самом начале рассказа. Однако для Грина оказывается принципиально важным дать нам описание этой картины в цвете, противопоставив удары снарядов, доступных уху Акинфа, тем краскам природы, которые оказались недоступны его глазу. Неслучайно автор останавливает свой выбор на таких колоративах, как желтый и голубой. Здесь снова выстраивается вертикаль: внизу полоса желтых полей, над ней простор голубого неба. Желтый оказывается символом солнечного тепла и зрелых колосьев. Это цвет стимулирующей группы, бодрящий, соотносимый с дневной активностью. Голубой же, легкий, прохладный, ласкающий, относится к группе, действующей на человеческую психику расслабляющим образом. Данный колоратив здесь становится символом небесного спокойствия и свободы. Если же мы вновь обратимся к так называемому естественному цветовому кругу Гете, то вспомним, что «для возникновения цвета нужны свет и темнота»¹, а также то, что около первого образуется цвет, называемый желтым, а около другого – синий. Это две вершины того равностороннего треугольника, на котором базируется весь цветовой спектр. Голубой же, согласно этому кругу, находится около синего, но в то же время он ближе него к желтому. Снова мы наблюдаем встраиваемую автором основополагающую оппозицию света и темноты, но он сознательно отказывается от черного и белого: они нужны ему для маркирования слепоты. Таким образом, два диаметрально противоположных полюса оказываются сохранены и в мире слепого, и в мире

¹ Месяц С. В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая). М.: Кругъ, 2012. С. 25.

зрячего. Только для неполноценного, мертвого мира, не воспринимаемого глазом, Грин использует крайние точки ахроматической палитры, а для мира живого, цветного, доступного только ясному зрению, – хроматической.

Далее по тексту мы узнаем, что зрения Акинф лишился, будучи еще ребенком. Произошло это, как мы уже говорили, в результате ослепления предельно ярким белым светом молнии. На момент повествования герою сорок лет, и все это время он «смертельно тосковал о потерянном зрении» (т. 4, с. 463) . Это оказывается принципиально важным для нас, так как вновь А. С. Грин сравнивает слепоту со смертью, ставит их в один ряд. Для писателя это вещи одного порядка: утрачивая способность к восприятию окружающего мира в цвете, человек утрачивает способность к жизни; переставая чувствовать стимулирующее воздействие желтого цвета полей и умиротворяющее влияние полуденного голубого на психику, человек начинает испытывать тягостное уныние, вызываемое однообразием. Отсюда та самая «смертельная тоска», кроме которой герой ничего не испытывал все эти годы. Сейчас же Акинф шел к своей деревне, его настораживал запах гари. По памяти герой поставил ногу на мостик, не зная, что тот был разрушен снарядом, и упал в глубокий овраг. И, несмотря на сильную боль, Акинф с усилившимся сердцебиением заметил, как привычный «черный мрак» (т. 4, с. 464) становится красноватым: зрение возвращалось к нему. Таким образом, слепоту Грин соотносит с черным цветом. Черный есть отрицание цвета как такового, поэтому в данном контексте этот колоратив выражает идею небытия. Красный же, как мы не раз отмечали, является для

Грина носителем жизненной силы. Согласно тесту Люшера, тот, кто выбирает этот цвет, хочет, чтобы его деятельность приносила ему весь спектр переживаний и ощущение полноты бытия. Именно поэтому первым цветом, который Грин позволяет вновь открыть для себя Акинфу, оказывается красный. Кроме того, красный – это третья вершина равностороннего треугольника Гете. Больше хроматических цветообозначений в тесте не встречается. Таким образом, используя в небольшом по объему рассказе всего лишь три колоратива с цветным тоном, Грин смог воплотить идею существования целого спектра. Для него объективно существующий мир природы есть порождение цветового круга, в основе которого красный, желтый и голубой.

С небывалой радостью Акинф выбрался из оврага, но взору его открылся отнюдь не чарующий яркостью бьющих в глаза красок забытый пейзаж, вид родной деревни, а пугающий «ряд почерневших изгородей и груды черного пепла среди них» (т. 4, с. 464). Деревня сгорела, возможно – от снарядов. Герой снова почувствовал, как картинка перед глазами расплывается, но то была не слепота, то были слезы. Красноватый луч, разорвавший пелену мрака, дал герою надежду на созерцание подлинной, цветной, «живой» жизни, но глаз его снова увидел пугающе привычную мрачность черного. Черный здесь символизирует не только смерть и уничтожение, черный вновь выступает маркером слепоты. Только теперь уже это не та слепота, которую считают болезнью глаз, это слепота человеческих душ. И вновь, как мы видим, носителем смерти у Грина оказывается снаряд. Войны, оружие, взрывы – это та самая черта черного,

которую проводят сами люди. Порой мы сами призываем смерть, разжигаем бои, учиняем уничтожение, тем самым мы лишаем себя зрения, окружаем себя чернотой, лишая ярких красок жизни. Согласно цветовому тесту Люшера, тот, кто выбирает черный, восстает против судьбы, против рока, желая отказаться ото всего из-за упрямого протеста против существующего положения, при котором, по его мнению, все совершенно не так, как должно быть. Именно в этом кроется причина всех войн: внутренних, межличностных, гражданских, мировых. Мы сознательно отдаем предпочтение мраку, проводим черту, за которой нет цвета, а значит, нет жизни. Можно смотреть на этот мир абсолютно здоровыми глазами, но видеть только свойственную слепоте темноту. Здесь нам открывается смысл названия: ужасное зрение может быть обусловлено не только слепотой глаз, но и может оказаться вызванным слепотой души. Оно может стать и синонимом того бесцветного, мертвого зрелища, которое есть результат жестокой работы незрячих людских сердец, и которое, в свою очередь, вызывает слезы, действительно ухудшающие зрение. Сердце Акинфа жаждало жизни, его глаза были готовы к ее восприятию, но в итоге снова мрак, снова темнота и «смертельная тоска» черного цвета. Уничтожая жизнь, люди уничтожают краски. Уничтожая краски, люди уничтожают жизнь. Другими словами, выбирая черный, люди выбирают смерть, оказываются от жизни и обрекают себя на восприятие последней сквозь призму ужасного зрения. Это еще раз подтверждает высказанную нами ранее мысль о том, что слепота для Грина есть

торжество черного, что слепота – это невозможность видеть цвет.

Несколько иначе строится рассказ «Судьба, взятая за рога». В самом названии нет указания на интересующий нас мотив слепоты, более того, в первом же предложении мы встречаемся с цветообозначением – это «двойной оранжевый ореол» (т. 4, с. 400), окружающий луну. Грин отмечает, что данное природное явление сопутствует суровым морозам. В следующем предложении речь снова идет о холоде, однако показан он уже с точки зрения главного героя – слепца Рена. Он не мог видеть оранжевое свечение, говорящее о заморозках, но чувствовал их: иней, намерзающий на ресницах, мешал мигать, что было «единственной жизнью глаз» (т. 4, с. 400) с тех пор, как Рен лишился зрения. Это немного разгоняло постоянно испытываемое чувство «тяжелого угнетения» (т. 4, с. 400). Итак, снова мы видим героя, для которого слепота становится испытанием, равноценным потере жизни. Глаза героя лишены возможности видеть цвет, однако окружающую действительность он воспринимает все-таки глазами. Согласно наблюдениям Г. Фрилинга и К. Ауэра, касаясь воздействия на человека цвета в зависимости от его расположения в пространстве, оранжевый, располагаясь вверху, оберегает, согревает, концентрирует внимание¹. В оранжевом есть ощущение здоровья и солнечной энергии. Кроме того, оранжевый есть составной цвет первой степени, получаемый путем смешения желтого и красного. Потому он вбирает в себя символику света и тепла первого, а также

¹ Фрилинг Г., Ауэр К. Человек – Цвет – Пространство. М.: Стройиздат, 1973. С. 17.

силы воли и стремления к жизни второго. Примечательно, что это яркое природное явление, озаряя темное ночное небо, сопровождается сильным морозом. Так Грин подчеркивает борьбу и единство противоположностей неизменно существующую в природе, в которой писатель видел истинную гармонию. Теплый энергичный свет оранжевого противостоит и угнетенному состоянию главного героя, и той беспросветной тьме, в которую он оказался погружен. Оранжевый цвет оказывает возбуждающее действие на человеческую психику: развивает сильное желание к насыщенной и активной жизни. Но глаза героя, лишенные способности видеть, не могут принять эту энергию, а потому на протяжении всего повествования Рен чувствует себя на грани смерти. Его слепые глаза были невосприимчивы к свету и теплу, они чувствовали только холод и тьму. Здесь Грин развивает важную для своего творчества идею: незрячий человек лишен возможности целостного восприятия действительности. Ему недоступны контрасты, недоступно понимание основополагающего закона борьбы и единства противоположностей, а значит, ему недоступна сама жизнь. Он воспринимает ее односторонне, не видя то бесконечное множество граней, которое обеспечивает ее динамику. Именно поэтому слепые герои Грина находятся в состоянии крайнего угнетения, они похожи на живых мертвецов.

В общих чертах мы уже упоминали сюжет этого рассказа, а также говорили о том, каким образом Рен лишился зрения. Рен отчаянно ждал света, но он не загорался. Врачи ничем не могли ему помочь, оставив лишь

надежду на то, что зрение способно вернуться в результате такого же сильного нервного переживания. Теперь он ехал на встречу к жене, решив для себя, что если в момент свидания он так и не сможет ее увидеть, то пустит пулю себе в голову. Незрячего Рена сопровождал его друг Сеймур. Сеймур, восхищенный снежным пейзажем, хотел было сказать об этом товарищу, но вспомнил что «такое замечание относилось к зрению» (т. 4, с. 401). В следующем абзаце Грин в красках описывает этот пейзаж: «Белые равнины, в голубом свете луны, под черным небом» (т. 4, с. 401). Итак, мы имеем черный ночной небосвод, озаренный оранжевым светом ореола, окружающего луну. Сочетание оранжевого и черного вызывает чувство страха, таит в себе предостережение об опасности. Однако сама луна отбрасывает голубой свет, следовательно, нам нужно рассматривать также цветовую пару оранжевый – голубой. Данное сочетание в психологии имеет значение скрытой, рвущейся наружу энергии, это сосуществование таких противоположных состояний, как замкнутость и открытая активность. Помимо того голубой цвет, относящийся к дезинтегрирующей группе, снимает нервное напряжение, уменьшает чувство тревожности и агрессии. Таким образом, он нивелирует опасность, передаваемую сочетанием черного и оранжевого. Контрастная же монохромная пара белый – черный, нейтрализуя противоположную семантику, становится синонимом идеального единства. Опять же мы наблюдаем, как Грин выстраивает вертикаль с помощью цветовой антитезы: черное небо не имеет границ, оно уводит пространство в бесконечную тьму; белый снег расширяет его,

углубляет бездонной беспредельностью света. Поэтому закономерно авторское примечание, что во всем этом пейзаже было «что-то от вечности» (т. 4, с. 401).

В слепом же мире Рена было что-то от жизни, но все его существо жаждало смерти. С горестью он восклицает, что его супруге не нужен будет «траурный, слепой муж» (т. 4, с. 401). Это вновь указывает на то, что слепота для Грина есть торжество черного, реализация семантики скорби, потери, конца. Ожидая возвращение жены, Рен чувствовал, как «тоска, страх, горе убивали его» (т. 4, с. 402). «Всем напряжением воли, всей тоской непроницаемой тьмы, окружавшей его» (т. 4, с. 403) он отчаянно пытался различить «хоть что-либо среди зловещего мрака» (т. 4, с. 403). Слепота для Грина есть «свирепый мрак отчаяния» (т. 4, с. 403). Встреча с женой не излечила слепоту Рена, он выстрелил себе в висок, но промахнулся. Впадая в бесчувствие, он понял, что зрение возвращается к нему. Истинная встреча со смертью стала продолжением жизни. Это было то самое нервное потрясение, «которое могло вернуть то, что дорого для всех, – свет» (т. 4, с. 404). И снова мы возвращаемся к мысли Гете: «Для возникновения цвета нужны свет и темнота»¹. Слепота – это беспросветная, безжизненная тьма. Мрак был постоянным спутником Рена с момента потери зрения, поэтому так отчаянно стремился он увидеть свет. Ровно как и в природе, где между черным небом и белым снежным покровом есть оранжевый, голубой и тысячи других цветов, так и для зрительного аппарата: с появлением света Рен вновь обрел возможность видеть.

¹ Месяц С. В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая). М.: Кругъ, 2012. С. 25.

Видеть не только черное и белое, но и весь спектр цветов, пролегающий между ними. В финале Грин утверждает ту принципиально важную мысль, к которой мы шли на протяжении всего нашего исследования: свет, а значит и цвет, – это то, «что дорого для всех».

Таким образом, мотив слепоты является одним из ключевых в творчестве А. С. Грина. Нами была доказана взаимообусловленность использования этого мотива и цветописи. Слепота для Грина заключается в невозможности видеть цвет, что, в свою очередь, есть невозможность чувствовать жизнь. Потеря зрения тождественна смерти и связана с ахроматической палитрой. Подлинная жизнь по Грину – это жизнь цветная. За каждым цветообозначением Грин закреплял определенную семантику и энергетику, тем или иным образом воздействующую на психику его героев. Незрячие персонажи Грина всегда находятся в окружении цвета, увидеть который они не в силах, что вводит их в состояние глубокого отчаяния. Они не могут черпать силу из красного, искать успокоения в голубом, чувствовать тепло желтого. В их черном мире есть лишь психическая усталость и нервное истощение. Недаром слепота у Грина часто связана с сильным эмоциональным переживанием. Для него глаза не являются одним из органов чувств, зрение – это основной способ восприятия действительности. Важным для писателя оказывается не возможность видеть как таковая, а возможность видеть ясно, видеть жизнь со всех сторон, видеть ее контрасты, ее плавные переходы, ее многогранность. Многообразие цветов и их оттенков – это

метафора пестроты жизни, в быстротечной череде цветных и черно-белых полос которой, есть ее бесконечное развитие.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основании всего вышеизложенного, а также приведенных в приложениях к настоящей выпускной квалификационной работе диаграмм, наглядно демонстрирующих цветовые символы как разобранных нами рассказов¹ и повестей, так и неупомянутых, но не менее показательных рассказов² и романов³ А. Грина, мы можем сделать вывод относительно ключевых колоративов его творчества и проследить их динамику. Наиболее частотными цветами, которыми пользуется Грин для создания зрительного образа своих произведений, оказались черный, красный, белый, синий, голубой и золотой – набор цветов, традиционно ассоциирующихся с «морской» палитрой. Мы видим, что большая часть цветов относится к дезинтегрирующей, холодной группе, приглушающей раздражение, расслабляющей и успокаивающей, однако сигнализирующей о беспокойстве того человека, который ее придерживается. Наибольшее количество употреблений в большинстве рассказов приходится на долю черного цвета. Это объясняется непростой судьбой писателя, однако черный цвет Грин не признает торжество мрака, поэтому на первых позициях самых частотных цветов в том или ином тексте, рядом с черным, всегда оказываются либо цвета дезинтегрирующей группы, либо стимулирующий, теплый красный. В тонах холодной группы Грин искал того духовного равновесия и умиротворения, которое так сложно сохранять в

¹ См. Приложения 1-4, 9.

² См. Приложения 5, 6.

³ См. Приложения 7, 8.

тяжелых обстоятельствах жизни. Из красного он черпал энергию, волю, силы. Красным он утверждал жизнь. Нередко в паре с черным оказывается белый, что утверждает мысль об изменчивости жизни, резкости ее контрастов, сменяемости неудач и горя везением и счастьем. Часто в пару с черным Грин ставит красный. Эта цветовая пара позволяет ему показать, что не бывает безвыходных ситуаций, что пассивному страданию черного всегда противопоставит воля к жизни красного, что именно эту силу так важно не потерять в минуты преобладания черного.

Динамика цветовых символов носит волновой характер: в самых ранних произведениях писателя преобладают белый и красный, далее идет продолжительная полоса черного, потом на первые позиции выходят золотой и красный, а к жизненному финалу снова появляется черный. Данные изменения соотносятся с определенными этапами жизни писателя, подчиняющейся тому же волновому принципу. Это его падения и взлеты, горести и радости, темнота и просветление, но никогда не отчаяние, всегда желание жить и вера в лучшее. Именно этому Грин учил своего читателя, именно этой цели подчинялось все его творчество – научить видеть помимо черного другие цвета и уметь черпать из них силы для борьбы с трудностями.

Если мы двинемся дальше первой тройки наиболее частотных колоративов, то нам откроется неисчерпаемое многообразие цветов, их оттенков и дополнительных характеристик. Здесь уже преобладают цвета стимулирующей группы, оказывающей стимулирующее, возбуждающее действие на психику, согревающие,

жизнеутверждающие, освежающие. Особенно обширна палитра модификаций красного: здесь и алый, и пунцовый, и бордовый, и вишневый, и розовый, и малиновый. Кроме того, Грин использует множество цветов, в основу которых он входит: это оранжевый, рыжий, фиолетовый, сиреневый. Грин с одинаковой частотностью использует как непредметные, универсальные колоративы, так и производные – серебряный, золотой, лиловый, оливковый. В качестве цветковых символов он также использует сложные прилагательные: иссиня-серый, золотисто-серый, серебристо-голубой, серо-зеленый. Как мы видим, одной из составных частей таких колоративов часто выступает серый, потому как серый – это отсутствие цвета, требующее дополнения.

Цветопись в произведениях А. Грина используется в целях:

- 1) описания персонажей: внешности, одежды, характера;
- 2) описания животных;
- 3) характеристики неодушевленных предметов;
- 4) описания места действия, создания пейзажа;
- 5) создания развернутой метафоры;
- 6) определения сюжетных ходов;
- 7) изображения человеческих взаимоотношений;
- 8) углубленного изображения психических и душевных переживаний и поступков – прием психологизма;
- 9) выстраивания противопоставления – антитезы;
- 10) создания образов, наделенных символическим значением;

- 11) наполнения символическим содержанием сильных позиций текста;
- 12) создания зрительного образа;
- 13) выстраивания композиции произведения;
- 14) воздействия на чувства читателя, создания определенной эмоции.

Обобщая все вышеизложенное, можно сделать вывод относительно значения языка цвета в мире художественной прозы А. С. Грина. Колоративная лексика есть своего рода код, служащий средством выражения ключевых идей авторского мышления. Этот код довольно сложен, потому как символический потенциал слов со значением цвета неисчерпаем. Кроме того, следует учитывать дополнительные трудности, накладываемые внутритекстовым диалогом, в который вступают цветовые символы, диалогом междутекстовым, интертекстовым, диалогом с культурой в целом. Однако расшифровка этого кода открывает то дополнительное измерение текста, которое репрезентует уникальность авторского мировидения и делает его доступным читателю. Следовательно, проблема изучения языка цвета в творчестве А. С. Грина требует дальнейшего комплексного исследования с целью получения исчерпывающего научного результата.

Список использованной литературы

1. Грин А. С. Собрание сочинений в 6 томах / Под ред. Вл. Россельса. М.: Правда , 1965. Т.1. 473 с.; Т.2. 494 с.; Т.3. 456 с.; Т.4. 410 с.; Т.5. 490 с.; Т.6. 418 с.
2. Айсмен Литрис Дао цвета : цветовая гамма вашего дома и вашего настроения / Литрис Айсмен ; пер. с англ. Т. Новиковой. Москва : Эксмо , 2005. 173 с.
3. Амлинский В. В тени парусов: Перечитывая А. Грина / В. Амлинский // Новый мир. № 10. 1980. С. 238-249.
4. Антонов С. П. Александр Грин. Рассказ «Возвращенный ад» / С. П. Антонов // Новый мир. № 11. 1972. С. 251-270.
5. Арсеньева В. Л. Смысл цвета в социальной реальности : социально-философское исследование : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 09.00.11 / В. Л. Арсеньева ; Кабард.-Балкар. гос. ун-т им. Х. М. Бербекова. Нальчик , 2011. 24 с.
6. Бааль В. Мой Грин: Заметки, размышления. К 100-летию со дня рождения А. Грина / В. Бааль // Даугава. №8. 1980. С.77-79.
7. Базыма Б. А. Цвет и психика / Б. А. Базыма. Харьков : ХГАК , 2001. 172 с.
8. Балека Ян Синий - цвет жизни и смерти. Метафизика цвета / Ян Балека ; [Пер. с чешского: И. Мочульская]. Москва : Искусство XXI в. , 2008. 404 с.
9. Бердников К. В. Цветовой словарь эмоциональных состояний : К. В. Бердников. Москва , 2004. 167 с.

10. Блок А. А. Краски и слова. / Под ред Е. А. Певака // Золотое руно. 1906. №1. С. 98-103. Варламов А. Н. Александр Грин: биография / А. Н. Варламов. Москва : Эксмо , 2010. 540 с.
11. Бреслав Г. Э. Цветопсихология и цветолечение для всех / Г. Э. Бреслав. Санкт-Петербург : Б. & К. , 2000. 212 с.
12. Варламов А. Александр Грин. Биография / А. Варламов. Москва : Эксмо , 2010. 544 с.
13. Вигдергауз М. С. Цветопись / М. С. Вигдергауз. Москва : Химия , 1980. 95 с.
14. Гладкова Е. С. Лингвокультурный аспект цветообозначений // Молодой ученый. 2016. №19. С. 553-556. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/123/33212/> Дата обращения 02.05.2019.
15. Глинская И. Цвет как средство коммуникации [Текст] : курс лекций / И. Глинская, С. Стефанов. Москва : Российский ун-т дружбы народов , 2017. 106 с.
16. Гмызина Э. В. Цвет в культуре Древней Руси: слово и образ : диссертация ... кандидата культурологических наук : 24.00.02 / Э. В. Гмызина ; Вятский государственный педагогический университет. Киров , 2000. 164 с.
17. Горбач Н. В. Цвет как составляющая художественной традиции литературы Средневековья // Молодой ученый. 2012. №3. С. 234-237. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/38/4323/> Дата обращения 03.05.2019.
18. Грин Н. А. Пролив бурь / Н. А. Грин // Современный мир. № 6. 1913. С. 273-274.

19. Денисов В. С. Восприятие цвета / В. С. Денисов, М. В. Глазова. Москва : Эксмо , 2008. 171 с.
20. Еркомаишвили Е. Г. Функции цветописи, звукописи, одоризма в структуре художественной прозы : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.08 / Е. Г. Еркомаишвили ; Тбилис. ун-т. Тбилиси , 1990. 150 с.
21. Забозлаева Т. Б. Символика цвета [Текст] / Т. Б. Забозлаева. Санкт-Петербург : Vorey-Print , 1996. 115 с.
22. Загвоздкина Т. Е. Особенности поэтики романов Грина : дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.02 / Т. Е. Загвоздкина ; Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. Москва , 1985. 215 с.
23. Звонова И. А. Лингвокультурологический аспект диахронических изменений лексико-семантической группы цветовой символики в английском и русском языках : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.20 / И. А. Звонова ; Военный университет. Москва , 2006. 252 с.
24. Зелинский К. Л. Грин / К. Л. Зелинский // Красная новь. № 4. 1934. С. 199–206.
25. Зернов В. А. Цветоведение [Текст]: [Учеб. пособие для изд.-полигр. техникумов] / Под ред. канд. техн. наук Б. А. Шашлова. Москва : Книга , 1972. 239 с.
26. Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина / Отв. ред. Т. О. Осипова. Ростов н/Д : Изд-во Рост. ун-та , 1993. 64 с.
27. Ковский В. Е. Романтический мир А. Грина. / В. Е. Ковский. Москва : Наука , 1969. 298 с.
28. Кубасова Н. Е. Взаимодействие цветов в процессе одновременного зрительного восприятия : автореферат дис.

на соискание степени кандидата педагогических наук (по психологии) / Н. Е. Кубасова ; Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. Москва , 1967. 19 с.

29. Курмакаева В. Ш. Символика цвета в английском художественном тексте : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.04 / В. Ш. Курмакаева ; Московский ордена дружбы народов государственный лингвистический университет. Москва , 2001. 215 с.

30. Леонов Ю. П. Цвета в пространстве [Текст] / Ю. П. Леонов. Москва : Акрополь , 2015. 155 с.

31. Лилли Саймон Сила цвета и цветотерапия : используйте преобразующие силы света и цвета для здоровья и благополучия : [пер. с англ.] / Саймон и Сью Лилли. Москва ; Санкт-Петербург : ДИЛЯ, 2006 (СПб : Печатный двор им. А. М. Горького). 93 с.

32. Люшер М. Цветовой тест Люшера. [Пер с англ.] / М. Люшер. Москва : ЭКСМО-Пресс , 2002. 190 с.

33. Люшер М. Какого цвета ваша жизнь. Закон гармонии в нас : Практ. рук. : [Пер. с нем.] / М. Люшер. Москва : Нипро , 2003. 252 с.

34. Люшер М. Цвет вашего характера. [Пер. с англ.] / М. Люшер. Москва : РИПОЛ классик , 1997. 236 с.

35. Месяц С. В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая) [Текст] / С. В. Месяц. Москва : Кругъ , 2012. 461 с.

36. Минакова А. Александр Грин: Вот что, молодой человек, я верю в бога. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://pravoslavie.ru/73771.html> Дата обращения 10.05.2019.

37. Паустовский К. Г. Золотая роза: избранное / сост. С. Дмитренко. Москва : Эксмо , 2007. 509 с.
38. Первова Ю. Алые паруса в сером тумане / Ю. Первова // Грани: Журнал литературы, искусства, науки и общественно-политической мысли. №147-148. 1988. С.143-186, 65-128.
39. Прохоров Е. И. Александр Грин / Е. И. Прохоров. Москва : Просвещение , 1970. 120 с.
40. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии [Текст] / С. Л. Рубинштейн. Санкт-Петербург : Питер , 2009. 713 с.
41. Садыкова С. З. Взаимосвязь цвета и темперамента в изобразительной деятельности : диссертация ... кандидата психологических наук : 19.00.01 / С. З. Садыкова ; Ин-т сред. проф. образования Рос. акад. образования. Казань , 2002. 144 с.
42. Сафуанова О. В. Формы репрезентации цвета в субъективном опыте : диссертация ... кандидата психологических наук : 19.00.01 / О. В. Сафуанова ; Институт психологии РАН. Москва , 1994. 146 с.
43. Серов Н. В. Светоцветовая терапия : Смысл и значение цвета: информация - цвет - интеллект / Н. В. Серов. Санкт-Петербург : Речь , 2001. 254 с.
44. Серов Н. В. Символика цвета [Текст] / Н. В. Серов. Санкт-Петербург : Страта , 2015. 201 с.
45. Скрипкина В. А. Роль цветовой символики в раннем творчестве А. Блока, А. Белого, С. Соловьева / В. А. Скрипкина ; Московский гос. обл. ун-т. Москва : МГОУ, 2008. 148 с.

46. Соколов Е. Н. , Вартанов А. В. К исследованию семантического цветового пространства / Е. Н. Соколов , А. В. Вартанов // Психологический журнал. 1987. Т.8 № 2. С. 58–66.

47. Спивакова Е. М. Язык цвета в идиостиле А. Блока : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Е. М. Спивакова ; ГОУ ВПО Дальневосточный государственный университет. Владивосток , 2009. 338 с.

48. Тарасова Т. Ю. Мой цвет: [многогранность силы и тайны цвета : о чем говорит цвет? : цветотерапия : цвет и настроение] / Т. Ю. Тарасова. Санкт-Петербург : БХВ-Петербург, 2005. 63 с.

49. Урванцев Л. П. Психология восприятия цвета [Текст] : [Учебное пособие] / Л. П. Урванцев. Ярославль : ЯГУ , 1981. 65 с.

50. Фетисова С. А. Концептуализация имени цвета «красный» : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.19 / С. А. Фетисова ; Иркутский государственный лингвистический университет. Иркутск , 2005. 174 с.

51. Фирсов В. Н. Тайная власть цвета: прогулки по радуге : мифология и психология, религия и философия, символы и знаки, мистика и магия, приметы и поверья, физиология и врачевание, интерьер и одежда, дизайн и мода / В. Н. Фирсов. Москва : Центрполиграф , 2004. 350 с.

52. Фрилинг Г., Ауэр К. Человек – Цвет – Пространство. Пер. с нем. / Под ред. М. Коники. Москва : Стройиздат , 1973. 141 с.

53. Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство. Аспекты психолингвистического анализа / Отв. ред. В. Н. Телия; АН СССР , Институт языкознания. Москва : Наука , 1984. 175 с.

54. Харчев В. В. Поэзия и проза Александра Грина : [монография] / В. В. Харчев. Горький : Волго-Вятское книжное издательство, 1975. 256 с.

55. Чудакова М. Присутствует Александр Грин / М. Чудакова // Сельская молодежь. №6. 1976. С. 31-37.

56. Чудина Ю. А., Измайлов Ч. А. Психофизиологическая и лингвистическая составляющие в цветовых названиях русского языка / Ю. А. Чудина , Ч. А. Измайлов // Журнал Высшей школы экономики. 2011. Т. 8. №1. С. 101-121.

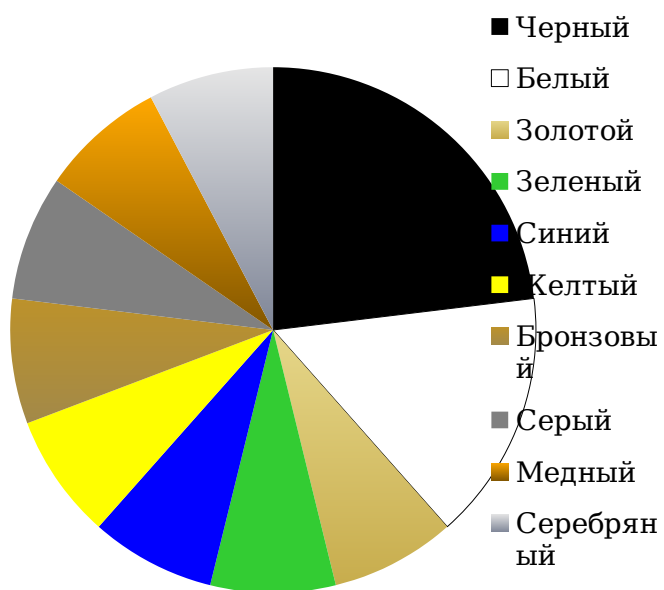
57. Шагинян М. А. А. С. Грин / М. А. Шагинян // Красная новь. № 5. 1933. С. 171-173.

58. Шалимова Л. А. Универсалии цвета [Текст] : [монография] / Л. А. Шалимова. Москва : У Никитских ворот , 2012. 442 с.

59. Щеглов М. Корабли Александра Грина / М. Щеглов // Новый мир. №10. 1956. С.233-241.

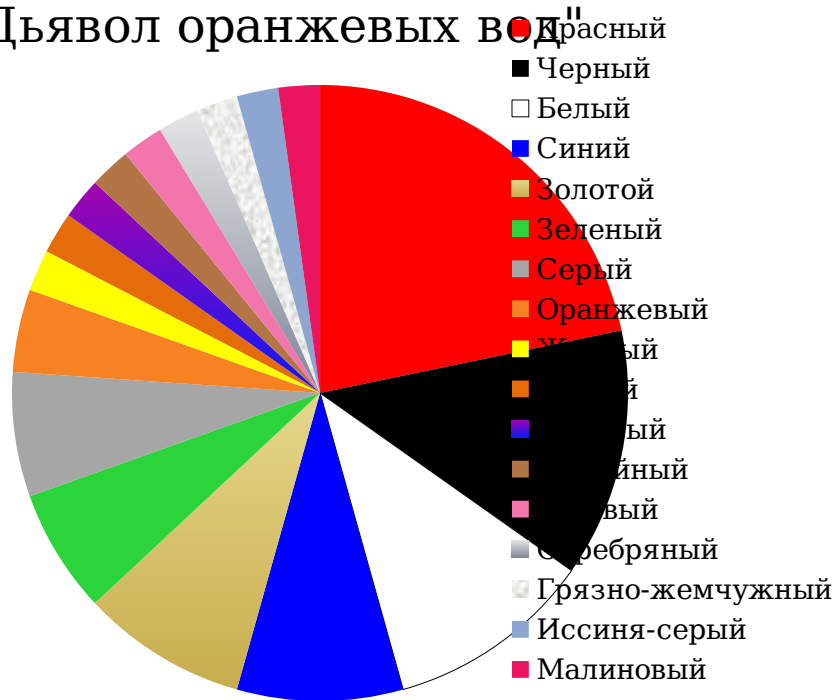
60. Яньшин П. В. Психосемантика цвета : [монография] / П. В. Яньшин. Санкт-Петербург : Речь, 2006. 368 с.

Цветообозначения в рассказе "Белый огонь"



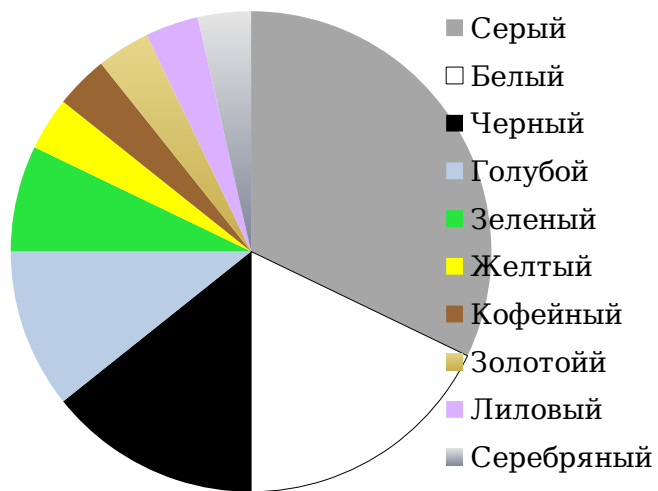
Приложение 1.

Цветообозначения в рассказе "Дьявол оранжевых вод"



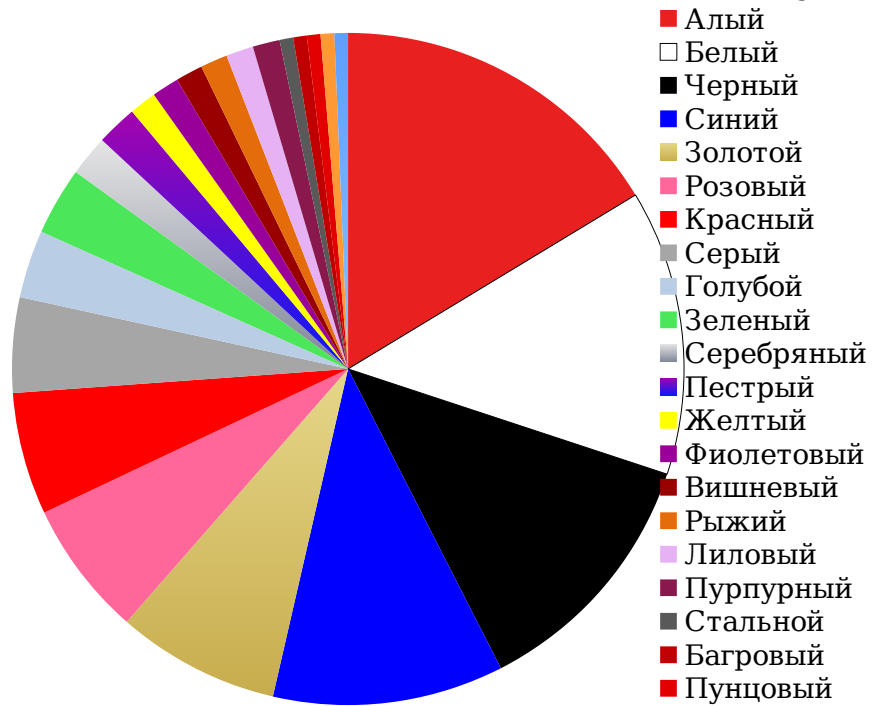
Приложение 2.

Цветообозначения в рассказе "Серый автомобиль"



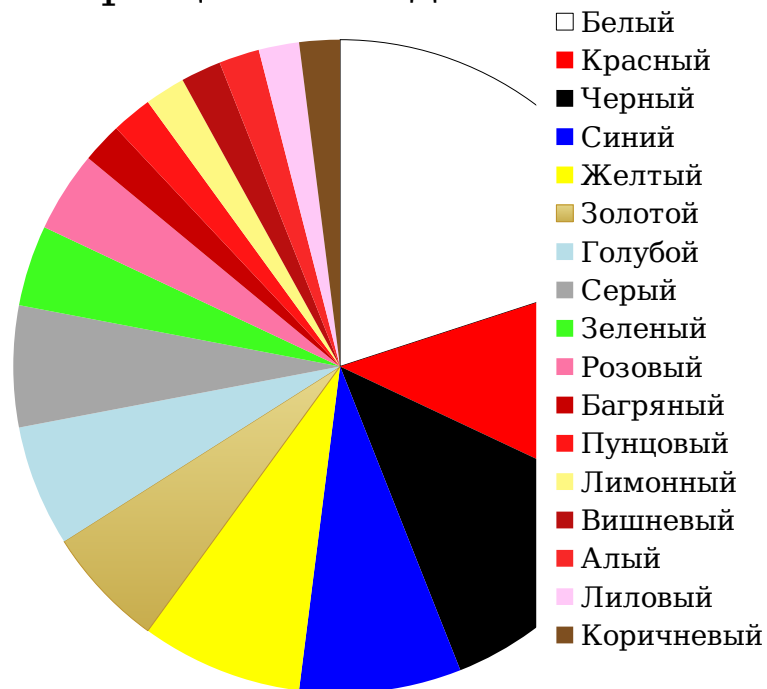
Приложение 3.

Цветобозначения в феерии "Алые паруса"



Приложение 4.

Цветообозначения в рассказе "Возвращенный ад"



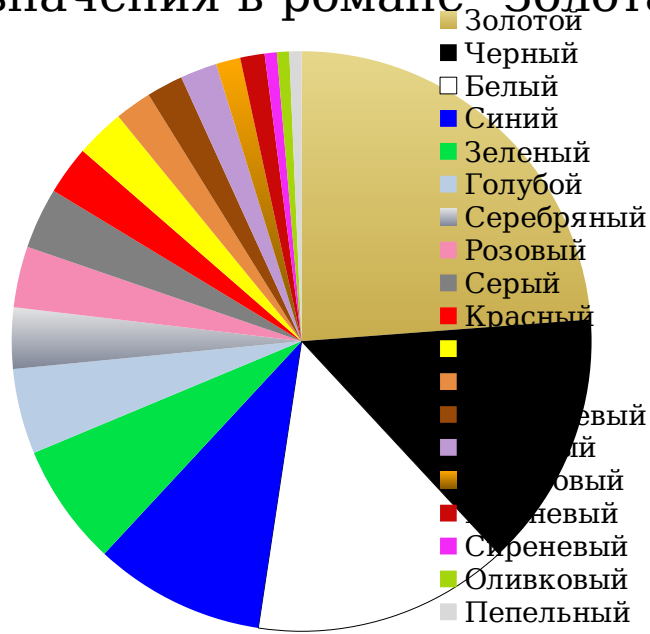
Приложение 5.

Цветообозачения в рассказе "Сто верст по реке"



Приложение 6.

Цветообозначения в романе "Золотая цепь"



Приложение 7.

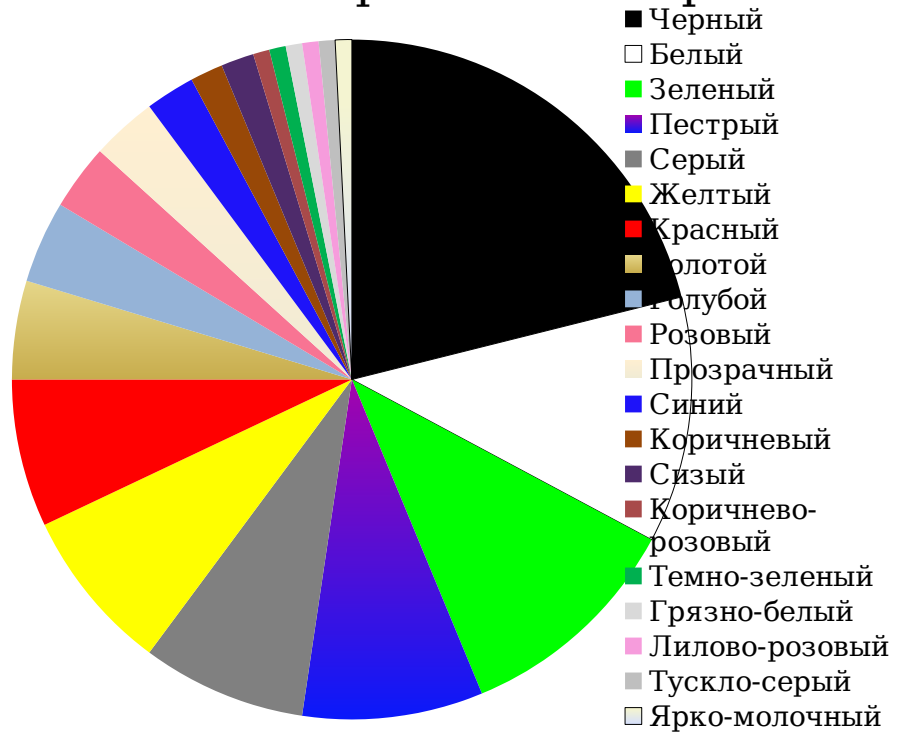
Приложение 8.

Цветообозначения в романе "Бегущая по волнам"



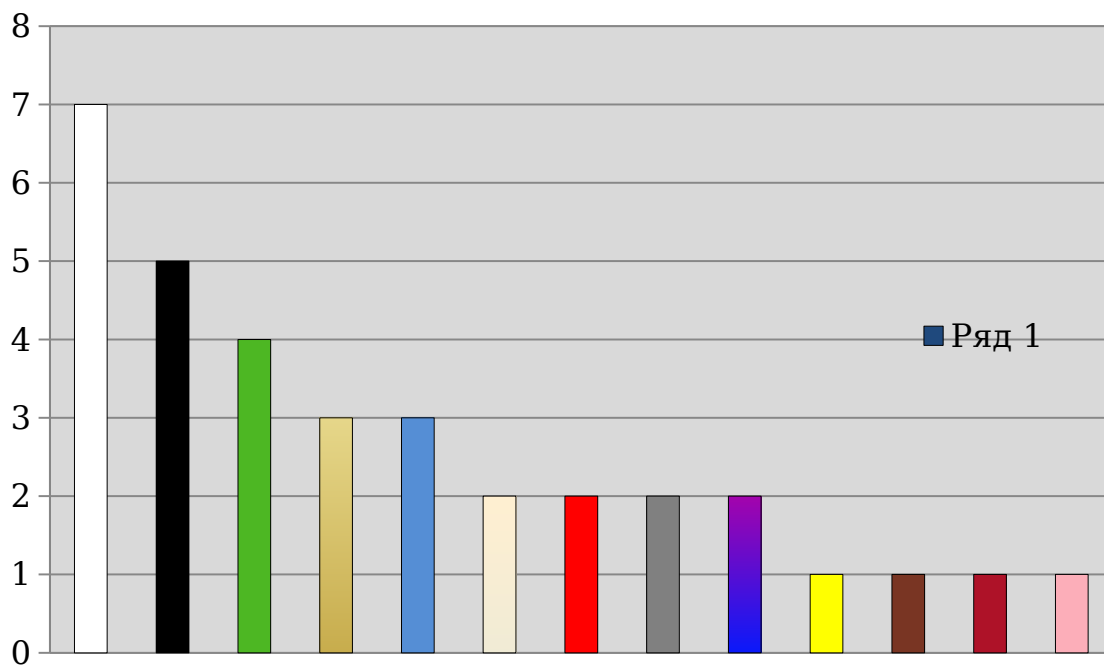
Приложение 9.

Цветообозначения в рассказе "Карантин"



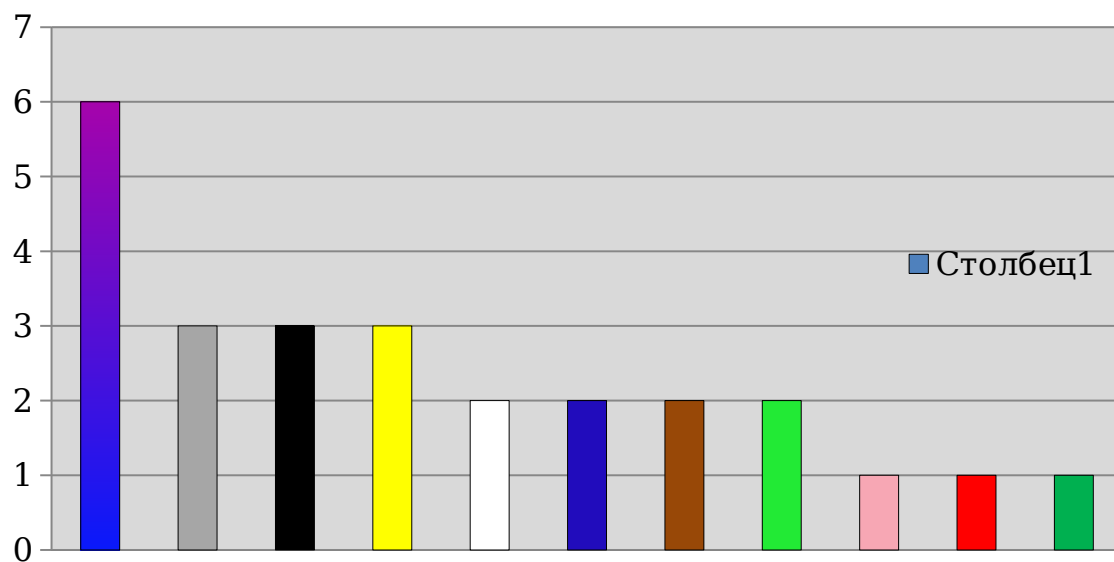
Приложение 10.

Цветообозначения в I части рассказа "Карантин"



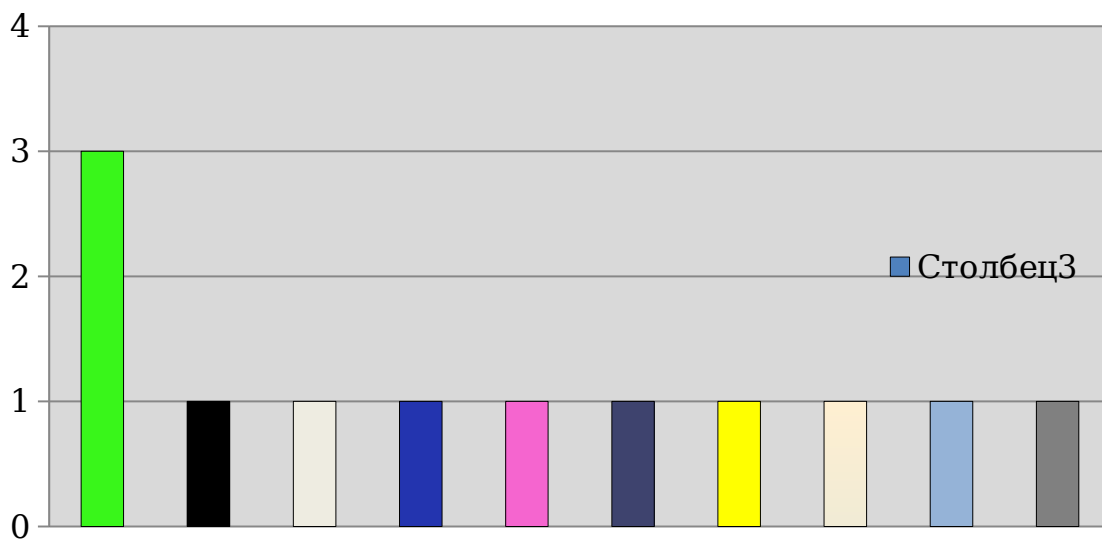
Приложение 11.

Цветообозначения во II части рассказа "Карантин"



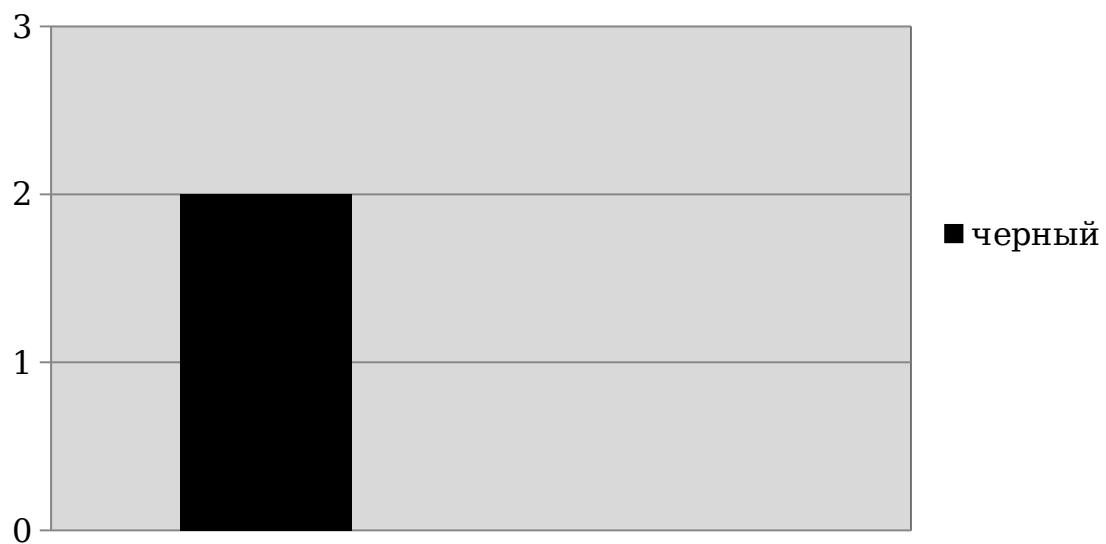
Приложение 12.

Цветообозначения в III части рассказа "Карантин"



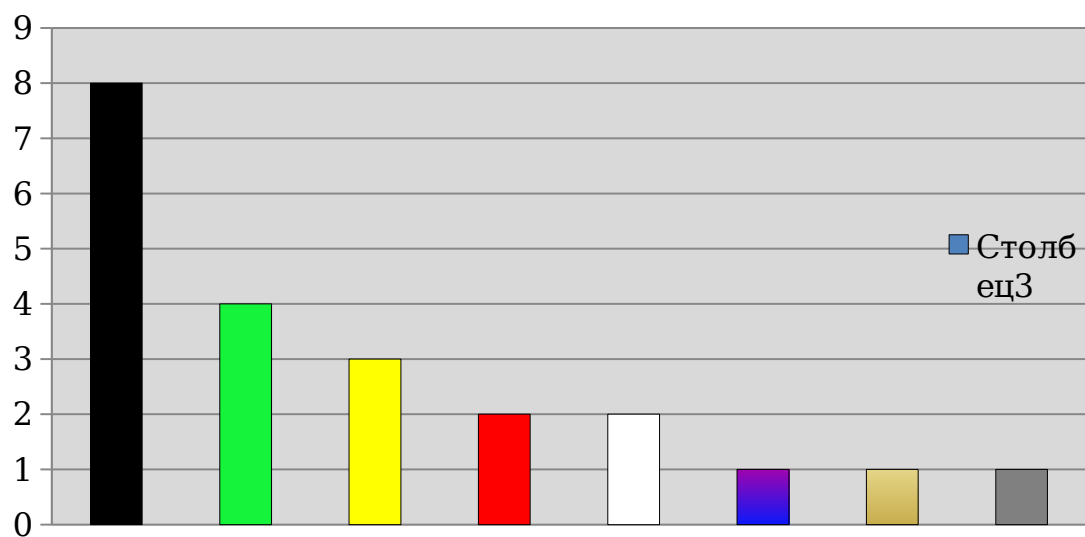
Приложение 13.

Цветообозначения в IV части рассказа "Карантин"



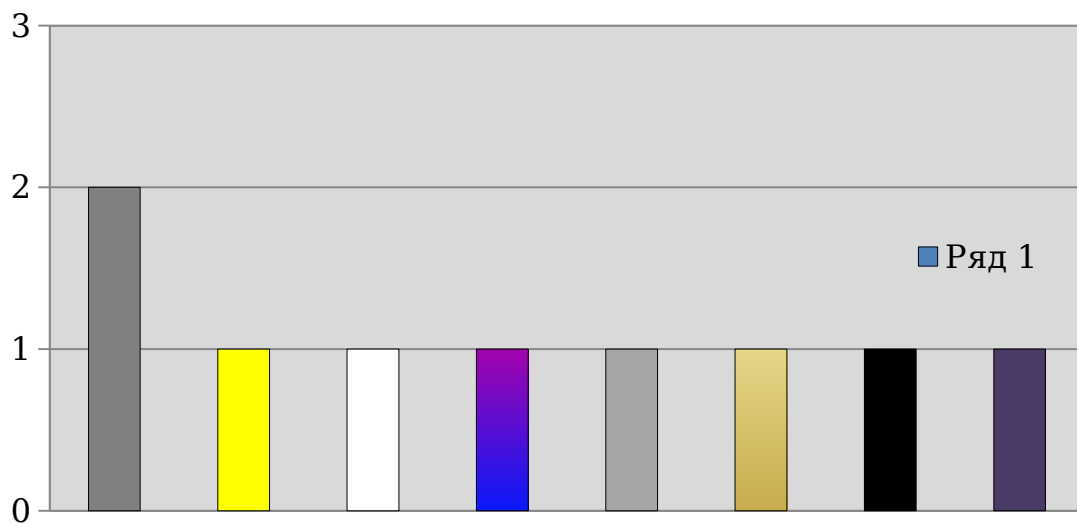
Приложение 14.

Цветообозначения в V части рассказа "Карантин"



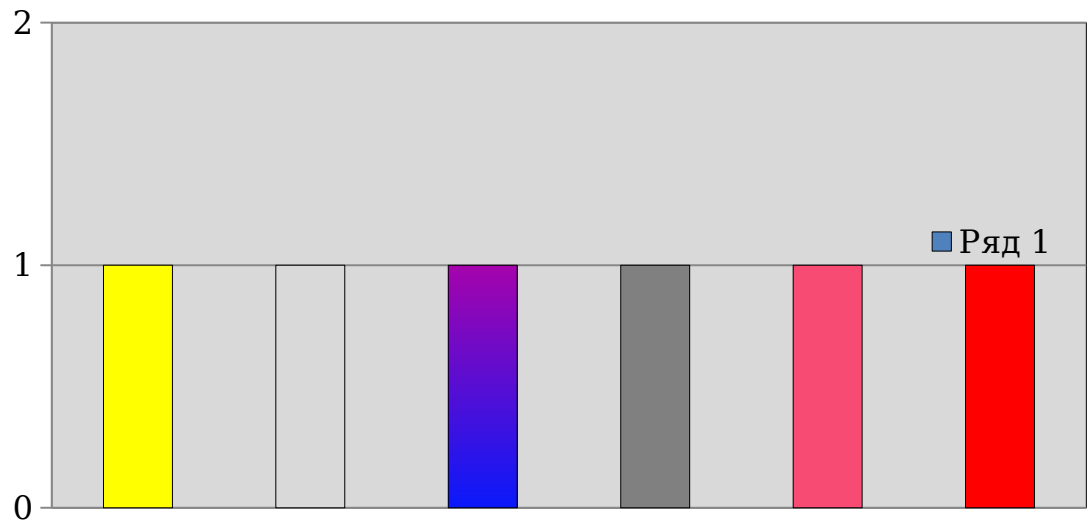
Приложение 15.

Цветообозначения в VI части рассказа "Карантин"



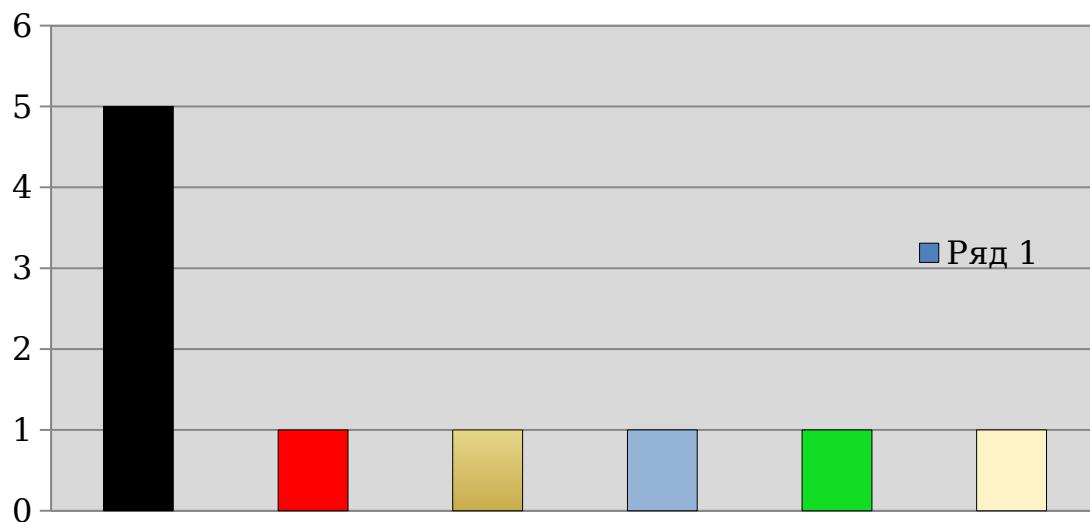
Приложение 16.

Цветообозначения в VII части рассказа "Карантин"



Приложение 17.

Цветообозначения в VIII части рассказа "Карантин"



Приложение 18.

Цветообозначения в IX части рассказа "Карантин"

