

*На правах рукописи*

**Дарененкова Влада Сергеевна**

**СИМВОЛИКА ЦВЕТА В «МАЛЕНЬКОЙ ЧЕРНОЙ  
КНИГЕ РАССКАЗОВ» А.С.БАЙЕТТ**

10.01.03 – литература народов стран зарубежья  
(английская литература)

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Екатеринбург – 2012

Работа выполнена на кафедре мировой литературы и культуры  
ФГБОУ ВПО «Пермский государственный национальный  
исследовательский университет»

**Научный руководитель:** доктор филологических наук, профессор  
**Бочкарева Нина Станиславна**

**Официальные оппоненты:** **Доценко Елена Георгиевна**  
доктор филологических наук, доцент  
ФГБОУ ВПО «Уральский  
государственный педагогический  
университет», профессор кафедры  
русской и зарубежной литературы

**Стринюк Светлана Александровна**  
кандидат филологических наук, доцент  
Пермский филиал ФГАОУ ВПО  
«Национальный исследовательский  
университет “Высшая школа экономики”»,  
доцент кафедры иностранных языков

**Ведущая организация:** ФГАОУ ВПО «Южный федеральный  
университет»

Защита диссертации состоится «20» июня 2012 г. в 14-00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.285.22 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук на базе ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина» по адресу: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина»

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2012 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат филологических наук,  
доцент

Л.А.Назарова

### ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Антония Сьюзан Байетт (Antony Susan Byatt) (род. 24 августа 1936 г., Шеффилд, Ю.Йоркшир, Англия) – современная британская писательница, литературный критик. Читала лекции в Лондонском университете, Центральной школе живописи и дизайна, Национальной галерее. Отмечая визуальный характер собственного мышления, Байетт утверждает, что видит «ненаписанные романы как абстрактные цветовые палитры и узоры», «как кубики цвета» (“as blocks of color”). Она по-визионерски предвидит образ будущей книги зашифрованным в цветовом символе.

Художественное творчество Байетт включает романы и рассказы, хотя прорезает между ними четкую грань не всегда возможно. Байетт часто использует структуру «текст в тексте», объединяет рассказы в сборники и книги. После романов *Shadow of a Sun* (1964, в 1991 г. переиздан как *The Shadow of the Sun*), *The Game* (1967), *The Virgin in the Garden* (1978), *Still Life* (1985) вышел первый сборник *Sugar and Other Stories* (1987), озаглавленный по названию одного из рассказов. После романа *Possession* (1990), получившего Букеровскую премию, Байетт экспериментирует с разными вариантами объединения малых жанров в книгах *Angels & Insects* (1991), *The Matisse Stories* (1993), *The Djinn in the Nightingale's Eye* (1994). В промежутках между романами *Babel Tower* (1996), *The Biographer's Tale* (2000), *A Whistling Woman* (2000), *The Children's Book* (2009) она издает сборники рассказов *Elementals: Stories of Fire and Ice* (1998) и *Little Black Book of Stories* (2003), единство которых обусловлено символикой стихий и цвета, что отразилось в обобщающих названиях. О жанре последнего произведения *Ragnarok: The End of the Gods* (2011) высказываются противоречивые мнения, но его эсхатологическое настроение созвучно колориту сборника *Little Black Book of Stories* – «Черной книги».

**Актуальность** обращения к позднему творчеству Байетт объясняется отраженным в нем колоссальным литературным и жизненным опытом автора: связывая разные поколения писателей второй половины XX – начала XXI в. (А.Мердок, М.Дрэббл, М.Робертс, Х.Мэнтел и др.), она философски осмысляет в своих произведениях историю и религию, литературу и искусство, науку и природу. Особое внимание к цвету связано и с объективными процессами, происходящими в современном – постмодернистском – искусстве рубежа веков: сменой культурной парадигмы и активизацией процессов интермедиальности.

**Объектом** нашего исследования стала поэтика последнего сборника Байетт (2002-2003 гг.), а **предметом** – символика цвета в рассказах «Черной книги» (*Little Black Book of Stories*, 2003). От предыдущих сборников книга отличается как мрачным оформлением – на чёрном фоне помещена репродукция картины исландского художника Йоханнеса С. Кьярвала

(*Jóhannes S. Kjarval*) «Лесной дворец» (*Forest Palace*, 1918), так и особенной концентрацией на «тёмных» аспектах жизни (война, смерть, безумие и др.).

Выбор *материала* исследования обусловлен, во-первых, непосредственным указанием на цвет (черный) в названии сборника, во-вторых, его концептуальным значением в художественной системе каждого рассказа, а также в творческой эволюции писательницы. Ни один из включенных в сборник рассказов (как и большая часть ее произведений) до сих пор (насколько нам известно) не переведён на русский язык, поэтому в работе используется наш перевод цитат из произведений Байетт и посвящённой ей критики.

**Цель** работы заключается в системном исследовании символики цвета «Черной книги» путем последовательного анализа и интерпретации колористических мотивов и образов в художественном целом каждого из пяти рассказов, включённых в сборник: «Существо в лесу» (*The Thing in the Forest*), «Боди-арт» (*Body Art*), «Каменная женщина» (*A Stone Woman*), «Сырой материал» (*Raw Material*), «Розовая лента» (*The Pink Ribbon*). К исследованию привлекаются более ранние произведения автора, ее интервью и критические работы.

Данная цель предполагает решение следующих **задач**:

- выявление эксплицитного и имплицитного присутствия цвета и связанных с ним мотивов и образов в каждом рассказе;
- исследование значения цвета и света в художественной системе произведений на уровне героя, конфликта, сюжета, хронотопа, композиции и стиля;
- интерпретация мотивов цвета и света во взаимосвязи с ключевыми мифопоэтическими архетипами и символами;
- систематизация основных цветов и их оттенков, анализ их идейно-художественного наполнения;
- сравнительный анализ колористической системы пяти рассказов, обоснование их тематической и композиционной целостности с точки зрения символики отдельных цветов и общей палитры.

Комплексное использование приемов *историко-поэтологического, мифопоэтического и интермедиального* анализа литературного произведения обусловило **методологию** исследования. Теоретическими ориентирами послужили труды, посвященные изучению литературы в контексте культуры, в том числе, мифу и символу (К.Г.Юнг, Г.Башляр, О.М.Фрейдберг, М.М.Бахтин, А.Ф.Лосев, Е.М.Мелетинский, В.Н.Топоров, С.С.Аверинцев и др.), символике цвета и взаимодействию искусств (И.В.Гете, В.Кандинский, П.А.Флоренский, В.Тернер, М.Пастуро, У.Пейтер, Дж.Хагструм, Д.С.Лихачев, Н.А.Дмитриева, Ю.М.Лотман и др.). Обраще-

ние к современным исследованиям символики цвета в литературе (В.Ш.Курмакаева, Е.М.Гуделева и др.) обнаружило различные методики лингвистического и литературоведческого анализа текста в указанном аспекте.

**Степень изученности вопроса.** Российские ученые в основном обращаются к роману Байетт «Обладание» (Самуйлова 2008, Антонова 2008 и др.), который ставится в один ряд с такими произведениями современных английских писателей, как «Попугай Флобера» Дж.Барнса и «Женщина французского лейтенанта» Дж.Фаулза (Муратова 1999), «Эрмитаж» М.Брэдбери (Пестерев 2005), «Хорошая работа» Д.Лоджа (Толстых 2008), «Чаттертон» П.Акройда (Гребенчук 2008). В большей степени уделяется внимание взаимодействию литературных направлений, интертекстуальности, в меньшей – мифопоэтике (Муратова 1999; Лившиц 2004), жанру рассказа (Конькова 2010). Многие зарубежные исследования творчества Байетт связаны с проблемами гендера, феминизма, психоанализа, подчеркивают обращение писательницы к вопросам женской идентичности и свободы от социальных ограничений (Lang 2001, Alban 2003, Coelsch-Foisner 2003). Особый интерес представляет монография К.Франкен (2001), исследующей многоголосье прозы Байетт, мастерство жанровых экспериментов. С.Уоллхед (2007) в последней главе работы, целиком посвященной новеллистике писательницы, анализирует мотивы жертвы и готического на материале двух рассказов – *Baglady (Elementals)* и *Raw Material (Little Black Book)*.

Среди исследований живописности прозы Байетт стоит отметить диссертацию С.Соренсен (1999), посвященную соотношению вербального и визуального языков и вопросам веры в романах и рассказах писательницы, а также исследование М.Уортона (2001), представляющее глубокий анализ роли живописи в творчестве Байетт – в основном на примере романа *Still Life* (1985) и сборника *The Matisse Stories* (1993). В других интермедийных исследованиях рассматривается взаимодействие слова и визуального образа (Petit 2008, Casado 2010, Führer 2011), цвета и звучания (Wallhead 2007); подчеркивается особая роль цвета в понимании образов героев (Kelly 1996, Dondershine 1998, Sorensen 1999, Торгашева, Бочкарева 2005); говорится об эстетизме прозы Байетт (Todd 1996), о полисемии серого и розового в ранних рассказах писательницы (Конькова 2010). Несмотря на богатство колористического материала в творчестве Байетт, отмечаемое большинством авторов, масштабных исследований по *символике цвета* в романах или рассказах писательницы нам обнаружить не удалось. По словам С.Дондершайна, давшего краткий анализ символики цвета в романе *Possession*, полное исследование значения цвета в романе стоило бы «геркулесовых усилий».

**Новизна диссертационного исследования** во многом обусловлена обращением к позднему периоду творчества Байетт, который не только по настоящему не осмыслен в литературоведении и критике, но еще и не завершен. Впервые осуществлена попытка системного прочтения рассказов сборника *Little Black Book of Stories* сквозь призму цвета и его символики. Выявлена основная палитра сборника, ее связь с повторяющимися темами, образами и мотивами, роль в организации сюжета и хронотопа, в характеристике персонажей. Доказано, что символика цвета является составной частью мифопоэтики Байетт, отражающей ее эстетические и философские взгляды. Определена многозначность имплицитного и эксплицитного цветообозначения, создающая трудности при переводе рассказов на русский язык.

***Основные положения, выдвигаемые на защиту.***

1. Цветовая символика А.С.Байетт как часть её поэтики представляет собой динамический компонент эстетической системы писательницы, отражающий авторское своеобразие, культурную традицию и современный литературный процесс. Ориентация на древнюю триаду «белый – красный – чёрный» обнаруживает эволюцию ее поздней новеллистики через смену цветовой парадигмы от красного и белого в сборнике «Элементалы: истории огня и льда» (1998) к черному в сборнике «Маленькая черная книга рассказов» (2003). Формула «делать черное еще чернее» рассматривается как характеристика современного искусства и вечный закон существования (черная Кали, черный феникс).

2. В минорной тональности «Черной книги» обнаруживается сложное, по кругам и спиралам, движение от черного к белому, серому, красному и розовому, присутствие других цветов, их сочетаний и оттенков. Все цвета амбивалентны и многозначны. Преодоление черного – попытка заново пережить прошлое и войну. Белый выражает одновременно страх смерти и радость рождения. Энергия красного (крови и огня) проявляется в мотивах сексуальности и творчества. Контрастное сочетание цветов (черный/белый; черный/красный) не тождественно их смешиванию. Переходные (смешанные с белым) серый и розовый (старость/детство) противопоставляются насыщенным черному и красному (смерть/жизнь).

2. Первоначально разрозненные рассказы, каждый из которых представляет собой самостоятельное идейно-художественное целое, объединяются автором в книгу не по хронологии, а в соответствии с динамикой образно-тематической палитры (раскрытие природы черного, его трансформация). Цвет участвует в создании внутреннего единства и композиционной целостности как отдельного произведения – каждого из пяти рассказов (система образов, сюжет, конфликт, хронотоп, философская проблематика), так и сборника в целом, позволяет приблизиться к пониманию авторского за-

мысла – амбивалентности жизни и смерти, любви и вражды, творчества и безумия.

4. Колористические отношения организуют сложный комплекс мифопоэтических образов и мотивов, что обуславливает совмещение интермедиального и мифопоэтического анализа текстов «Черной книги». Цвета открывают выход не только в «надъязыковую» реальность, но и в мифопоэтическую «сверхреальность», соединяют реальное и фантастическое в образах волшебных существ, связанных с культурой разных народов. Мрачный (темный, черный) облик каждого из них при ближайшем рассмотрении обнаруживает богатую палитру цветов, символику возрождения в смерти.

5. Важная роль в восприятии и преобразовании цвета отводится человеку (художнику, творцу). Творчество связано с текстом, ткачеством, плетением словес и паутины судьбы, созданием коллажа, мозаики, цветного коврика. Литературные и библейские реминисценции вносят дополнительные значения в символику основных цветов, подчеркивают экспериментальный характер творчества писательницы. Колористические эксперименты Байетт оказывают влияние на произведения других писателей – ее современников и последователей.

**Теоретическая значимость** работы заключается в разработке и апробировании комплексной методики анализа символики цвета, объединяющей приемы историко-позтологического, мифопоэтического и интермедиального подходов. Углубленное исследование колористики в аспекте мифопоэтики дает ключ к пониманию образной системы писателя и способов ее передачи в переводах на другие языки. Философско-эстетические взгляды Байетт, исследованные в диссертации, углубляют понимание важнейших характеристик литературного (и шире – общекультурного) процесса на рубеже XX-XXI вв.

**Практическое значение** диссертации состоит в том, что результаты работы найдут применение при дальнейшем изучении прозы А.С.Байетт, а также символики цвета и взаимодействия искусств в творчестве английских писателей конца XX века. Кроме того, материалы диссертации могут быть использованы при чтении лекционных курсов по культурологии и литературоведению, по истории английской литературы и культуры конца XX – начала XXI в., в спецкурсах и спецсеминарах по изучению творчества А.С.Байетт, а также в переводческой практике.

Отдельные материалы исследования **апробированы** на международных научных конференциях «Библия и национальная культура» (Пермь, 2004); «Повседневность как текст культуры» (Киров, 2005); Пуришевские чтения (Москва, 2006); «Пограничные процессы в литературе и культуре» (Пермь, 2009); «Жанр и его метаморфозы в литературах России и Англии» (Влади-

мир, 2009). Работа в целом и отдельные ее фрагменты обсуждались на кафедре мировой литературы и культуры ПГНИУ.

**Структура работы** определена композицией сборника, хотя первым был отдельно опубликован рассказ «Сырой материал» (2002), наиболее отчетливо выражающий литературную концепцию творчества Байетт этого периода. Все рассказы сборника написаны в разное время по разным поводам и представляют собой самостоятельные произведения, объединенные в книгу, поэтому исследуются в отдельных главах работы, а обобщающие выводы делаются в заключении. Диссертация состоит из введения, пяти глав и заключения (170 страниц), а также списка литературы (177 наименований) и приложения.

### ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, определяются объект и предмет исследования, формулируются его цель и задачи, освещается методологическая база и степень изученности материала, выдвигаются основные положения, выносимые на защиту, обосновывается их научная новизна, теоретическая и практическая значимость.

**Первая глава «Преодоление черного: тень войны в рассказе “Существо в лесу”»** посвящена анализу рассказа *The Thing in the Forest* (2002). Историческая обстановка начала рассказа – Англия 1940 г., бомбардировка Блиц. Главные герои – две девочки, вынужденно изолированные от родителей во время эвакуации. Негативное значение чёрного проявляется как фон происходящего – изгнание света (*black-out* – светомаскировка), неизвестность, обезличенность, враждебность окружающего. Пенни (*Penny*) и Примроуз (*Primrose*) – два контрастных образа, объединенные опытом «прикосновения черноты». Черный и белый взаимодействуют через символику бинарных оппозиций в образах белой птицы и чёрного пруда, чёрной литеи и белой бумаги.

Злое начало, враждебное человеку, воплощается в мотивах серого (бледного черного) в образах войны – «серой армии», серых одеял. Серый в рассказе символизирует невозможность расстаться с прошлым, оторванность от настоящего, связан с мотивом стекла/зеркала, отражением, с образом тумана – переходной зоны между мирами. Соседство тумана, пара и нечистоты в образе поезда предвосхищает появление страшного существа в лесу как воплощения серой силы. Мотивы серого и пепла предвосхищают опыт нуминозного (появление червя), намекают на близость потустороннего, «нечистой силы». «Грязные» цвета плоти червя противопоставляются «чистым» цветам, которые находит в лесу Примроуз. Однако в хронотопе леса смешиваются все запахи (и цвета): грибов, мха, сока растений и мёртвого праха.



Через цвета и их взаимодействие раскрываются и соотносятся образы героинь. Пенни характеризует почти графический контраст чёрного (*black*) / темно-серого (*charcoal*) и белого («прозрачная бледность»), отсутствие красного (крови – *bloodless*). Палитра Пенни выражает безжизненность, лишение энергии, материальности, телесности. Портрет Примроуз соединяет розовый (*shell-pink*), зеленый (*green*), жёлтый (*golden, mustard-coloured* и др.), противопоставляется безжизненной Пенни, подчёркивает связь Примроуз с природой и творчеством. Оказываясь в лесу взрослой, Примроуз попадает в пространство «новой зелени», переживает второе рождение, символически обновляя зелёный наряд детства (*green coat*). Появление Примроуз преображает лес, она приносит с собой весну (с появлением Пенни наступает осень). В конце рассказа оттенки зелёного и золотого встречаются в образе фонтана, у которого Примроуз собирает пёстрый круг детей, рассказывая сказку. Этот круг напоминает солнце благодаря ярко-жёлтому цвету стульев, на которых сидят дети.

Примроуз чувствует особую связь с миром цветов, объясняемую детским воспоминанием об иллюстрированной книге «Цветочные феи» Сесиль Мэри Баркер (*Cicely Mary Barker*). Знание цветов помогает Примроуз преодолеть прошлое, страшное воспоминание когда-то пережитого, преображает пространство леса. Для Примроуз он открывает свою «сказочную» сторону, наполненную цветом и светом. Вера в сказку символически воплощается в образе красной белки, которая напоминает сказочного проводника. Белка приводит Примроуз в «центр», на поляну, где растет единственное дерево, к бугорку-трону (символ божественной власти, мистического «центра» между небом и землей, связи человеческого и божественного). Белка, бегущая по одиноко стоящему дереву, напоминает о древе жизни и судьбы Иггдрасиль в скандинавской мифологии и о белке Рататоск, чья символика связана с соединением верха и низа, мира богов, живых людей и мёртвых (символом последних является червь).

Пенни открывается другая сторона леса как сверхреальности, выражаемая в мотивах темноты, тени. Весна сменяется осенью, символизируя психологический возраст героини, её готовность к инициации другого рода (от осени к зиме – от старения к смерти). Запахи молодой, набирающей соки растительности сменяются запахами гнили, новые листья – уходящими в землю, птичье пенье – тишиной. Вместо ярких цветов, птиц, животных Пенни находит только останки живых существ. С приближением червя не остаётся «ни одного различимого цвета», только «оттенки чернильного и серого», а сам день характеризуется как серый (*greyish*). Дерево, которое Пенни находит в лесу, символически повалено. Само пространство напоминает часовню (*chapel*), появляются цвета – коричневый (земля) и красный (кровь). Еще одно упоминание о церкви – пребывание Пенни во время

эвакуации в семье священника. Пенни приносится в жертву, тем самым воплощая часть своей энергии в Примроуз, соединяя потенциалы, образуя единый образ Пенни-Примроуз. Трагический конец Пенни напоминает священный ритуал и подчёркивает связь Примроуз с богиней плодородия, умирающей (вместе с Пенни) и воскресающей.

Байетт заявляет о смерти и одновременно совершает переход, смещает акценты со смерти одного героя на продолжающуюся жизнь другого через преодоление страха, трансформацию боли, преобразование темноты светом и цветом – творчеством. В конце рассказа Примроуз, которая ранее никогда не пугала малышей историями о потерявшихся в лесу детях, подобно самой Байетт, обращающейся к «тёмным» сферам, начинает рассказывать страшную сказку, чувствуя необходимость и силы передать свою мудрость, соединяя две реальности – чёрную и пёструю, создавая единый образ жизни-смерти, утверждая, что жизнь содержит в себе смерть, но смерть тоже содержит в себе жизнь, как «чёрный» сборник – свет и цвет.

**Вторая глава «Амбивалентность белого: чёрная Кали в рассказе “Боди-арт”»** посвящена рассказу *Body Art* (2003), где (со)творение как человеческой жизни, так и произведения искусства является центральным сюжетом, а две основные темы – *nature* и *art* – заявлены уже в названии (*Body* – «тело» и *Art* – «искусство»). Взаимодействие этих тем отражается в образах главных героев: Дэмиана Беккета (*Damian Becket*) и Дэйзи Уимпл (*Daisy Wimple*). Дэмиан, в прошлом – католик и преподаватель литературы, в настоящем – врач-гинеколог, влюблён в живопись абстракционистов и сам выступает как художник, чей творческий материал – не краски и холст, а тело и жизнь человека. Дэйзи – молодая художница, живущая в мире творчества, неохотно (и не вполне успешно) взаимодействующая с материальным миром, – в прошлом переживает неудачный аборт, а в финале рассказа – чудесное рождение дочери.

В рассказе *Body Art* практически отсутствует портрет Дэмиана, тогда как его прошлое представлено развёрнуто. Основные колористические характеристики героя – *белый* и *красный* (в образе белого халата и крови, сопровождающей работу врача, покрасневших [налитых кровью] глазах героя после бессонной ночи в больнице). Детальное описание получает квартира Дэмиана: *белые* стены, *серый* ковёр, *чёрная* мебель (в сочетании с хромом, стеклом, кожей). Яркие цвета привнесены в квартиру абстрактными работами П.Херона, Н.Форстера, Д.Хокни, А.Матисса, другими деталями интерьера. Колористическое противопоставление «аскетизм – пестрота» отражает расщеплённость в судьбе героя в связи с уходом от католической веры, в которой он вырос. Разочарование Дэмиана в религии влечет за собой обращение к жизни, второе рождение (появляется традиционный у Байетт тающий куб льда). Освобождение от религии и профессия врача

привносят в жизнь героя цвет. Картины становятся своего рода иконами (или антииконами) Дэмiana, созерцая которые, он поклоняется «отсутствию Бога в материальных пятнах краски и чернил».

Если Дэмiан преимущественно связан с мотивами красного и крови, то Дэйзи получает характеристику «обескровленная», а основной цвет при создании ее образа – белый. Дэмiан видит «белую голову» (*white head*) Дэйзи и её «парящие одежды». Белые чулки (*white-stockinged feet*) и белое бельё (*white cotton panties*) только однажды дополняются приглушённо малиновым (*dull crimson*) цветом модных сабо. Несколько раз героиня сравнивается с привидением (белая фигура в темноте). «Странно» одетая в «белый халат и перчатки» (*white coat and gloves*), в «больничное белое» (*hospital white*) Дэйзи находит убежище в «белом гнезде» (*a nest, made of white cellular blankets*). Белый как бледный используется при характеристике лица Дэйзи (*her white face grew whiter*). Перед родами ее лицо «голубовато-белое» (*blue-white*). Небесно-голубые (*sky-blue*) ресницы» и ярко-голубые (*very blue*) вены усиливают звучание белого в портрете героини.

«Надматериальность» Дэйзи подчёркивается ее появлением: находясь на неустойчивой лестнице, украшая палату, она буквально падает сверху в руки Дэмiana (соединение мотивов заколдованной принцессы и заколдованного принца). Золотой (*gold*) и серебряный (*silver*) – в сочетании с лёгкой тканью и подчёркнутой лёгкостью самой девушки придают ее образу ангельские черты. Серебряный появляется и как характеристика крашенных волос Дэйзи (*silver-dyed*); золотой – при описании пирсинга на её лице. Цвета золотой и серебряный указывают как на связь со сверхреальным, так и на творческую природу героини.

Лестница, близкая образам мирового древа, оси мира, радуги, а также креста и распятия, соединяет верх и низ, богов и людей, живых и мёртвых, усиливает ассоциации Дэйзи с ангелом и привидением. Символически связываются подземелье больницы, скрывающей хаос анатомической коллекции, и церковный алтарь, на котором помещается инсталляция Дэйзи (чёрная богиня Кали), составленная из предметов этой коллекции. Больницу и церковь, превращённую в галерею, объединяет красный цвет кирпича викторианских зданий. Викторианский дом, как и лестница, в рассказе соединяется с темой религии, образом распятого Христа и мотивом жертвы.

Палитра Марты Шарпин (*Martha Sharpin*) строится на красном и чёрном. Красный выражен в образах «свежей [новой] крови» (*new blood* – расцвет сил, жизненный, творческий потенциал, энергия героини, возможность новых идей, способных преобразить мрачное пространство больницы) и вина (винный [*wine-coloured*] как характеристика брючного костюма героини, контрастирующего с серым туманом над Темзой и др.), чья символика традиционно связана с кровью и плодородием. Мотивы плодородия,

производительности усиливаются образом броши – творения Э.Логана под названием «Богиня. Космическое плодородие». Чёрный, или тёмный, выступает характеристикой внешности: иссиня-чёрные (*very black*) волосы, брови и ресницы; «тёмные, шоколадно-коричневые» (*dark chocolate-brown*) глаза; чёрный костюм превосходного покроя. Связь героини с тёмным пространством подземелья больницы прослеживается в теме научного исследования Марты-искусствоведа – *Vanitas*. Красно-чёрный контраст будто дополняют, уравнивают, гармонизируют золотистый (*golden*; цвета кожи Марты) и серебристо-голубой (*silver-blue*; цвет заколотого брошью шарфика из «блестящей гофрированной ткани»).

Коллекция старинных медицинских инструментов и других антикварных предметов, оставленная хирургом Эли Петтифером (аллюзия к Генри Уэлкому), хранящаяся в подвалах больницы и на протяжении многих лет не поддающаяся упорядочиванию, воплощает прошлое, темноту и хаос, символически представляет преисподнюю. Дэмиан предпочитает этой коллекции, как и мрачным краскам картины голландского живописца, яркие цвета абстрактных полотен. Герой буквально очарован цветом: розовым (*pink*), золотым (*gold*), алым (*scarlet*), синим (*royal blue*), изумрудным (*emerald*), белым (*white*) и др. Яркие цвета противопоставляются темноте прошлого, хаосу коллекции, а также всему зданию. Эффект от декораций Дэйзи немного иной: одновременное освещение темноты и её усиление, подчеркивание (мотивы блеска и света).

Создавая последнюю инсталляцию, Дэйзи трансформирует черноту коллекции (само имя Кали в переводе с санскрита означает «чёрная»). В инсталляции присутствуют чёрный (*black*), малиновый, красный цвет «свежей крови» и жёлтый. В духе современного искусства в инсталляции Дэйзи соединяются бессознательное (архетипическое) и физиологическое (анатомическое), причем в рассказе Байетт нет однозначного отношения к этому «ужасному» (*terrible*) и «прекрасному» (*good*) творению, показывающему «настоящую боль» (*real pain*). Такая же боль сопровождает рождение ребенка, в портрете которого подчеркиваются «темные» (*dark*) волосы и затуманенные глаза цвета мидии (*hazy mussel-dark*). При этом зачатие и рождение ребенка символически выражено белым (бледным) цветом Дэйзи в образе маргариток и анемонов (*daisies and anemones*), которые приносит в больницу Марта. Ребенок не только примиряет Дэйзи с жизнью, но и осуществляет мечту Дэмиана об отцовстве.

Таким образом, в истории Дэмиана религиозное противопоставление белого и черного преодолевается в ярких красках абстрактного искусства, но только личный опыт позволяет ему пройти инициацию, символически выраженную в трех древних цветах (*белый – красный – черный*). Амбивалентность белого (бледного, прозрачного) как отсутствия жизни (бескров-

ного) и рождения ребенка (связанного с сексом) раскрывается в истории Дэйзи через «ритуальную смерть» (инсталляцию черной богини Кали из предметов анатомической коллекции).

**Третья глава «Переходность серого: преобразование смерти в рассказе “Каменная женщина”»** посвящена анализу рассказа *A Stone Woman* (2003). Особенно важной в нём оказывается поэтика переходности, символика серого (между белым и черным), связанного с образами сумерек (между днем и ночью), полета и невесомости (между небом и землей), пепла и пыли. Инэс (*Ines*), немолодая женщина, ученый-этимолог, находится в сложной психологической ситуации, переживая смерть матери. Она погружена в атмосферу сумерек, из которой изгнаны краски и свет. Страдание делает Инэс едва существующей, отрывает от земли, погружает в состояние полубытия. Сравнение с мотыльком подчеркивает мотив легкости, невесомости, символизирует пограничное состояние психики, намекает на оголенную болью душу героини, отчуждение души от тела, от всего земного. Максимальное удаление от жизни связывается с внезапным приступом боли: в результате операции Инэс лишается пупа (мистический центр тела/мира), получая взамен его подобие – «произведение искусства» хирурга. Новый пуп знаменует второе рождение и намекает на будущее преобразование, волшебную трансформацию героини.

Портрет Инэс до ее волшебной трансформации практически отсутствует. Первый цвет, выступающий как внешний атрибут героини, – это серый цвет халата. Серый – удаление от жизни, безжизненность, безысходность, замирание на пограничье реальностей. Перед приемом ванны, традиционно символизирующим очищение и второе рождение, героиня снимает с себя серый халат, точно совершая попытку освободиться от зачарованности серой реальностью. Серый (*grey*) выступает характеристикой неба; сравнение неба с камнем гранитом соединяет земное и небесное, верх и низ. Серый – это воздух кладбища – переходного хронотопа между миром живых и мертвых. Время года – зима – усиливает ощущение отсутствия жизни, «серого дня». Близкий серому цвету бледно-голубой (*pale-blue*) является характеристикой следующего за «серым» дня в сочетании с «тучами цвета олова».

Оттенки голубого – от цвета василька (*cornflower*) до цвета незабудки (*forget-me-not*) – в сочетании с глаголом *fade* («выцветать, выгорать, блекнуть, тускнеть») характеризуют бледно-голубые глаза матери Инэс, предвосхищающие голубые глаза Торстайна. Внутреннее зрение Инэс постоянно возвращает ее к сцене смерти матери, в которой преобладает белый (*white* употребляется трижды в одном предложении) в сочетании с характеристиками «бесцветный» (*colourless*) и «безжизненный» (*lifeless*). Белый завершает цепочку цветов, участвующих в создании образа матери (*mole*,

*dove, silver, ivory, corn-flower, forget-me-not, creamy, lavender, pearl, garnet*), растворяя остальные краски и соединяя образы матери и дочери, мертвого тела и тела, переживающего второе рождение.

Началом волшебной трансформации Инэс становится переход от серого к красному. Красный в «Каменной женщине» связан с мотивом порога, противопоставляется серому (сумеречной реальности) как «смерти в жизни», знаменует возрождение в новой форме, в «органическом произведении искусства», привнося с собой богатую палитру цвета. Красный появляется как блестящая пыль (противопоставляясь серой пыли квартиры и пеплу матери, символизирующим прошлое) и лишенный блеска цвет засохшей крови, указывает на заживление раны (физической/душевной). Красные новообразования на теле героини напоминают по форме муравейники, вулканы, сравниваются с морской звездой, туманностью в небе, точно соединяют в себе все силы природы, все стихии. Красный одновременно связан с огнем (образ вулкана) и холодом (образы стекла и камня). Волшебная метаморфоза Инэс напоминает чудесный калейдоскоп, вносит в повествование подвижную палитру: красный, черный, белый, синий, зеленый (желтый и синий), розовый (красный и белый), голубой (синий и белый), серый, желтый, золотой, серебристый. Цвет и свет в изменении и движении символизируют волшебство самой природы и смелую фантазию Художника. Инэс одновременно становится частью природы и произведением искусства (*patch-work*).

Образы, связанные с путешествием Инэс и скульптора Торстайна в Исландию, отличаются колористическим богатством. Отражая метаморфозу Инэс и все стихии, небо во время путешествия по воде получает самые разнообразные характеристики в цветах опала (*opal*) и пушечной бронзы (*gun-metal*), в зеленом цвете травы (*grass green*) и малиновом (*crimson*), в голубом цвете мидий (*mussel-blue*) и бархатисто-черном в сочетании с мотивом «звездного блеска [сияния]» (*velvet black, scattered with wild starshine*). Образ черного неба, усыпанного звездами, напоминает камень лабрадорит. Колористические метаморфозы характеризуют летнее небо в Исландии по ассоциации с рыбами и камнями, создавая богатую палитру серо-серебристых оттенков, голубовато-зеленого (*turquoise*), голубого/синего (*sapphire*), желтовато-зеленого (*peridot*), красного. В названии «Исландия» (*Iceland*) соединяются стихии воды и земли, подчеркивая близость льда и камня: «лед» (*Ice*) + «земля» (*land*).

Перед окончательным слиянием Инэс с природой над ней кружится бабочка «каменного цвета», «неотличимая от ее усеянной крапинками груди». Этот парадоксальный образ, соединяющий качества легкости и тяжести, стихии воздуха и земли, символизирует саму Инэс в новой форме (ее превращение в танцующее каменное существо) и вызывает аллюзию к

образу мотылька в начале рассказа. Многозначность цветовой палитры проявляется в косвенном обозначении цвета (*stone-coloured*), которое может ассоциироваться в сознании читателя и с *серым*, и с множеством его оттенков, и с вкраплениями разноцветных минералов. Среди существ, облепивших тело Инэс, упоминаются «прекрасные *красные* черви цвета сырого мяса», обозначая взаимодействие этих противоположных цветов – серого («безнадежная неподвижность») и красного («кипение и горение»). При этом автору важно не только символическое значение и психофизическое воздействие этих красок, но и все богатство оттенков их переходности, ассоциативная связь с предметами и явлениями материального и духовного миров. В сложном переплетении прямых и косвенных обозначений колорита раскрывается глубина взаимоотношений людей друг с другом и с космосом. Так, бесконечному сумраку начала рассказа противопоставлены «яркие ночи» Исландии, которая предстает как «перевернутый мир», где ночи оказываются светлыми. Образуется зеркальная оппозиция «Англия – Исландия», в которой совершается попытка не разделить, а связать антинормии жизни и смерти, как связаны между собой органическая и неорганическая природа.

Таким образом, в рассказе «Каменная женщина» переживание смерти матери и одиночества героини выражается в метафоре окаменения, в переходности серого цвета. Через восприятие скульптора Торстейна и этимолога Инэс серое (бесцветное, прозрачное) в обыденной реальности обнаруживает сверхреальный потенциал в многоцветии минералов и обозначающих их слов, а затем в ярких красках мифической Исландии, где героиня превращается в волшебное существо – тролля.

**Четвертая глава «Энергия красного: чёрный феникс в рассказе “Сырой материал”»** посвящена анализу рассказа *Raw Material* (2002) – самого раннего, сложного и концептуального в «Черной книге», интертекстуально связанного с Библией и поэзией Дж.Герберта, произведениями У.Шекспира и В.Набокова. В центре рассказа – тема искусства слова, которая реализуется через метафору творчества как вязания/прядения/ткачества – создания «ткани/ паутины текста», а также мотив «сырья»/«сырого материала» (*raw material*).

Основную палитру героя Джека Смоллетта (*Jack Smollett*), преподавателя литературного творчества, составляют красный (*red, bright scarlet*; красное лицо, ярко-алый шейный платок) и белый (*blond*; светлые волосы). Красный цвет как атрибут Джека намекает на подверженность героя земным страстям. В основном повествовании красный выражает сферу сексуальности. С палитрой Джека контрастирует образ новой ученицы – Сисли Фокс (*Cicely Fox*), старой девы восьмидесяти двух лет, которая отличается от остальных не только писательским даром, но и ореолом почти монаше-

ской строгости. Преобладающие в портрете героини цвета – черный, белый, серый/серебристый.

Характеристика Сисли (*spinster*) появляется в списке профессий (*occupations*) учеников Джека и оказывается особенно важной, если не ключевой, для понимания как образа героини, так и рассказа в целом. При внимательном прочтении в слове *spinster* («старая дева») обнаруживается дополнительное значение «прядильщица» (от *to spin* – «прясть, плести»). Незамужний статус Сисли подчеркивает излюбленные Байетт мотивы изолированности/уединенности, сопровождающие женщину-художника, а мотив прядения/пряжи, тоже связанный с творчеством, отсылает к названию рассказа. Списки учеников в «Сыром материале» устанавливают ряд параллелей с «Лолитой» Набокова (мотивы розы, страдания, дымки, цвета и тени).

Хронотоп викторианского здания, связанный с сумерками, темнотой, гнетущей атмосферой, образует кольцевую композицию рассказа, соединяет бывшую викторианскую церковь (место проведения занятий Джека) и дом Сисли, наполненный атмосферой упадка, «выцветанием цвета», старением, неприятными запахами, сценами смерти и пыток. Образы розоватых (*pinkish*) викторианских домов, тесно прижатых друг к другу, точно в судороге (*cramped*), напоминают человеческие тела, мучимую плоть, предвещают истерзанное пытками тело Сисли и близки образам «мучимой» одежды в ее эссе *Wash Day*. Как и в рассказе «Боди-арт», хронотоп викторианского здания (от церкви к дому) связан с темой религии, образом распятого Христа, мотивом жертвы. Лампы (свет и цвет) и стулья в здании церкви образуют яркий круг, напоминающий образ цветного круга сказочницы Примроуз в конце рассказа «Существо в лесу», а Сисли близка Пенни, приносящей себя в жертву.

Каждый цвет в палитре рассказа получает дополнительные смыслы, не только поддерживающие, но и опровергающие основные. Например, зеленый в сочетании с желтым получает негативную интерпретацию в образе серы (название места действия предположительно происходит от *sulfuris aquae*), но имя героини *Cicely* тоже имплицитно связано с зеленым цветом, так как означает «кербель» – однолетнее зонтичное растение с белыми цветками, используемое как лекарство в народной медицине и как пряность в кулинарии.

Особого внимания заслуживают два вставных эссе Сисли, дополняющие друг друга колористически (черный – белый) и тематически (печь – стирка). Угольно-черный цвет эксплицитно появляется уже в названии первого эссе, соединяясь с имплицитно выраженным в образе печи огненно-красным: «Как мы натирали графитом (*black-lead*) печи». Черный цвет связан с прошлым (детством) героини и повседневным ритуалом (чернением печи). Парадоксальное стремление «сделать черный еще чернее» образно



выражает и отчасти объясняет алгоритм современного искусства. Сочетание черного и красного, мотивы пламени и пыли/пепла в образе печи соотносятся с образом *птицы феникс* (φοίνιξ – греч. слово, обозначающее ‘огненно-красный’), который можно назвать ключевым символом всего «черного» сборника Байетт. Черный феникс (эмблема изготовителя) становится отражением самой героини, связан с блестящим оперением птицы и пером как инструментом познания, с блеском (остротой) ума. Сопоставление «двух черных»: *блестящего* (цвет угля) и *матового* (цвет кокса) созвучно историческим изысканиям М.Пастуро (*niger/ater; bleak/swart*).

С образом «цветного» пламени соотносятся «цветные» ленты/лоскутья (*strips of colourful scraps*), из которых отец Сисли сделал коврик. Эти метафоры творчества указывают на «профессию» Сисли. Мотивы разрушения (старой одежды) и созидания (коврика из лоскутков) выражают тему смерти и возрождения. Подобно цветному пламени, которому суждено превратиться в черный уголь и черную пыль, цветной ковер (оттенки красного: малиновый – *crimsons*, алый – *scarlets*; другие цвета: зеленый – *green*, горчичный – *mustard*) становится черным (*black*), покрываясь сажей. Борьба с черной «пылью» (*dust, speck, soot, silted sand*) – магический ритуал постоянной борьбы человека со смертью.

Второе эссе *Wash Day* («День стирки») следует сразу за диалогом Сисли и Джека, посвященным поэзии Герберта. Библийский контекст придает заглавию ассоциацию с «Днем гнева» или «Великим потопом». Оба вставных эссе заканчиваются образом матери и мотивом смерти (а весь рассказ – смертью Сисли), образуют единый текст. Черный и красный в первом эссе связаны со стихией огня и подземным миром. Белый и голубой в эссе *Wash Day* – с символикой воды и неба, горним миром. При помощи колорита два эссе Сисли, объединяясь через бинарные оппозиции «огня – воды», «земли – неба» (красный/черный – белый/синий), образуют модель Вселенной.

Белый цвет возникает преимущественно в образах белого белья (*whites*), белой ткани (мотив сырья – нить/пряжа/ткань); имплицитно выражен в образах мыла, мыльной пены. Синий (*blue*) означает метаморфозу белого цвета, усиление белизны (*the white whiter*), чистоты белого. Взаимодействие воды с «синькой» (*Rekitt's Blue*), которая ассоциируется у Сисли с «голубым Джоном» (*blue John*), связано с мотивами облака (*little clouds*), волокна (*fibrils, tendrils*) и нити (*thread*), стекла (*glass*) и сферы (*glass marbles* – «стеклянные шарики»). Ставится акцент на противопоставлении *иссиня-белого* (*blue white*) и *желтовато-белого* – кремового (*cream*; цвет сливок), цвета слоновой кости (*ivory*), дожелта выжженного белого (*scorched-yellow white*). Амбивалентен серебристый (*silver*) цвет ядовитой ртути.

Второе эссе завершает белый цвет (*white*) как цвет смерти в образе мертвой матери. Иссиня-белый, парадоксально связанный с блеском и жиз-

ненностью, противопоставляется здесь желтовато-серому (*yellow-grey*) цвету век и губ – сморщенным (словно одежда под утюгом) и покрытым синяками (как в описании мертвой Сисли). В контексте всего рассказа желтовато-серые губы мёртвой матери противопоставляются «розовым» и «красным» ртам учениц Джека, соотносимым с образом красного пламени – «открытым ртом печи» (*open mouth of the furnace*). Красный и его оттенки непосредственно связаны с *raw material* (этимология англ. *raw* восходит к греч. *kreas* – *raw flesh* – «сырая плоть»).

Таким образом, красный цвет, имплицитно присутствуя в названии рассказа, в образах печи и черного феникса, обнаруживает как внешнюю (физическую, сексуальную – кровь), так и внутреннюю (духовную, творческую – огонь) энергию. Искусство слова как «плетение словес» соотносится с «плетением разноцветного коврика», с трудом печника, прачки, стряпухи, с символикой огня внутри печи. Придание блеска черному в контексте всего рассказа интерпретируется как трагическая попытка преодоления смерти. Образ черного феникса выглядит одновременно привлекательным и злоеющим.

**Пятая глава «Отрицание розового: темнота сумасшествия в рассказе “Розовая лента”»** посвящена анализу рассказа *The Pink Ribbon* (2003), завершающего «Черную книгу». Образы главных героев созданы под влиянием воспоминаний Джона Бейли о последних годах жизни с Айрис Мердок. В рассказе Байетт в форме повествования от третьего лица выражено сознание Джеймса, в котором переплетаются прошлое и настоящее, реальное и фантастическое. В настоящем герой – пожилой человек, связанный заботой о душевнобольной жене Мадлен (Мадо), – испытывает удушливое чувство несвободы, сопровождаемое страхом старения и безумия (потери идентичности).

Мотивы, семантически связанные с символикой серого цвета (переходность, пограничность, «подвешенность» между мирами, сумерки), сопровождают образ Джеймса, который ведет двойное существование – земное и воображаемое, из ночи в ночь погружается в подземное царство Аида из шестой главы «Энеиды» Вергилия. Сама фамилия героя – Эннис (*Ennis*) – созвучна имени Эней (*Aeneas*), устанавливает ряд параллелей между Джеймсом и Энеем, Мадлен и Креусой, Лондоном и Троей. В прошлом школьный учитель античности, Джеймс пытается найти выход из домашнего «заточения» в пространстве слов, грамматики и античных образов. Попытка удержать когда-то хорошо знакомый текст в памяти является для него последней надеждой сохранить себя, свою идентичность.

Важными в рассказе оказываются сложные взаимоотношения серого (черного и белого) и розового (красного и белого). Если розовый (*pink*) является в названии в образе розовой ленты, то серый (*grey*) появляется в

первом предложении как «серо-стальной» (*iron-grey*) цвет волос сумасшедшей Мадо (*mad Mado*). Мотив волос в повествовании образует цепочку, намекающую на идентичность героини: от распущенных иссиня-черных волос прошлого (символ молодости, сексуальности, личной силы) через сгоревшие волосы (превращенные в птичье гнездо) к серой косе (сравнение со змеей), перевязанной розовой лентой (полная потеря себя). Неприятие героиней розового как детского/девичьего цвета связано с гендерной идеологией и соответствует образу Мадлен, далекой от воплощения «традиционной женственности». В прошлом ее характеризуют одержимость интеллектом, эксцентричность, любовь к красному цвету. Цветам настоящего – серому и розовому – противопоставляются цвета прошлого – чёрный и красный (алый, коралловый).

Мотив трансформации личности связан с цветовым переходом и появляется в образах фруктов: от золотисто-желтого к бледно-зеленому. Зеленая пыль (плесень) напоминает красную пыль как начало волшебной трансформации Инэс в «Каменной женщине». Образы красной и зеленой пыли связаны с символикой смерти. В «Каменной женщине» красная пыль знаменует начало не только физического умирания героини, но и возрождения (в новой, сверхреальной форме). В «Розовой ленте» образ испорченного фрукта символизирует не просто смерть как естественный процесс, но разрушение, деградацию (потерю идентичности). С раздавленными фруктами сравниваются разрушенные церкви Лондона, что указывает на отсутствие веры у Джеймса, утрату надежды на спасение. В настоящем героя подчеркивается серый (*grey*) цвет зданий.

Серой действительности противопоставляются цвета «псевдореальности» телесериала, несуществующего мира волшебных существ Телепузиков (*Teletubbies*: Tele – греч. “далеко”; tubby – “толстый, коротконогий”). Волшебные существа точно «материализуются» в реальности героев в образе кукол, устанавливающих параллели с Джеймсом и Мадлен. Джеймс, выбирая подарок для своей душевнобольной жены, предпочитает ядовито-зеленую (*bilious green*) куклу Дипси красной По, несмотря на то, что Мадлен всегда предпочитала красный цвет. Герой объясняет свой поступок как «акт невинного насилия», «не причиняющий боли». «Ядовитый» (*bilious*) – от *bile* (желчь), связан с мотивом гнева. Гнев (один из семи смертных грехов) против судьбы, возраста, сумасшедшей жены переполняет Джеймса.

В образе красной куклы По соединяется символика цвета и имени (По – река Эридан, ведущая в подземный мир, также упоминаемая в книге Вергилия). Красный цвет связывается с царством мертвых, со смертью, представляя «выход» из мира земного. Портрет призрака *Dido* образует контраст красного (*red, scarlet*) и чёрного (*black*). Черноволосая *Dido* в красном платье появляется на пороге квартиры Джеймса (само пребывание на поро-

ге намекает на переходность между миром сна и бодрствования, живых и мертвых) и сравнивается с маком, связанным с символикой сна-смерти. Нежданная гостя, посещающая героя, – одновременно призрак/двойник (*fetch*) Мадлен, предвещающий смерть, и иллюзия (тень) стареющего, умирающего, сходящего с ума Джеймса. Девушка называет себя *Dido*, выбирая имя основательницы и королевы Карфагена Дидоны, которая, согласно Вергилию, была влюблена в Энея и покончила с собой, будучи оставлена своим возлюбленным. Слово *dido* переводится как «шутка, шалость, проказа», подчёркивая игровой, карнавальный характер происходящего, намекая на игру воображения Джеймса и Байетт.

Образ *Dido* близок образу преображённой змеи – Мэлани в рассказе Байетт «Ламия в Севеннах» из сборника «Элементалы». *Dido* и Мэлани отсылают к образу гетер (от греч. *heteros* – другой), связанных с символикой двойничества. *Dido*, соединяющая прекрасную внешность и зловещую (змеиную, сверхреальную, неземную) натуру, напоминает и Джеральдину из поэмы Кольриджа «Кристабель». Но если Мэлани и *Dido* у Байетт облачены в платье из красного шелка, то платье Джеральдины – из шелка белого (как халат Мадо). Смерть, приходящая не в белом, а в красном, – такой же парадоксальный образ, как «холодный красный» «Каменной женщины» (воплощение молодости, красоты и жизни, призрак *Dido* оказывается более реальным и ярким, чем «живые» люди – Мадо и Джеймс). В рассказе создается образ вывернутого наизнанку мира, где смерть облачается в красное, так как жизнь облачена в белое (лишена жизни). Призрак *Dido* приходит для того, чтобы восстановить вывихнутое прошлое, помочь освободиться (себе/Мадо и Джеймсу) и одновременно открыть герою иную реальность. Как и героям «Каменной женщины», Джеймсу в «Розовой ленте» даётся возможность поверить в запредельное, осознать, что мир – это не только то, что может видеть глаз обычного человека.

В финале «Розовой ленты» вновь появляются мотивы серого/серебристого цвета, пограничья между днем и ночью, сном и бодрствованием, жизнью и смертью, выражающие переходность. Символически абсурдный контраст яркого дневного света и фразы «Ночьноч Телепузики», произносимой за кадром материнским голосом, создавая параллель: «ночь во время дня» как «смерть при жизни». Однако в финальном образе существ, укутанных в серебристые покрывала, точно спасаемых от утопления, можно усмотреть надежду на спасение самого Джеймса как «тонущего», спасаемого и укутанного в «волшебное» одеяло.

Обозначенный в названии рассказа *розовый* (бледный красный) с самого начала вытесняется *серым* (бледным черным). Эти переходные цвета, символически обозначающие два полюса жизни человека (детство и старость), противопоставляются насыщенным *красному* и *черному* в портрете призра-

ка *Dido*, выражающим одновременно жизнь и смерть. Белый цвет, парадоксально обозначая «темноту сумасшествия», присутствует в сером (черном и белом) и розовом (красном и белом), тоже противопоставляясь насыщенным красному и черному, связанным с ясностью ума и высоким интеллектом профессии разведчика Мадлен и филолога Джеймса. Различные сочетания цветов отражают нюансы психологического состояния героев, их кризисного сознания (старения, сумасшествия, потери идентичности) в ситуации выбора между «жизнью в смерти» и «смертью в жизни».

В **Заключении** обобщаются результаты исследования и формулируются основные выводы. Сборник «Маленькая черная книга рассказов», с одной стороны, обнаруживает соответствие общим принципам поэтики Байетт, с другой стороны, углубляет исследование темных и светлых сторон реального и фантастического (сверхреального).

Древняя триада *чёрный – белый – красный* составляет основу каждого рассказа и сборника в целом. Все цвета амбивалентны и многозначны, но можно выделить их основные значения в художественном мире «Черной книги». *Чёрный* связан с войной, прошлым, потусторонним. Выражает аскетическое удаление от внешнего мира, уединение и, напротив, молодость, энергию, демоническое начало. *Чёрный* как разрушение символизирует конец существования (человека/мира), возвращает к заглавию сборника – «*Чёрной книге*», делая его характеристикой современной книги вообще.

Черный (как красный и другие цвета) разделяется на *блестящий* и *матовый* (яркий, несущий свет и цвет, и тусклый, бесцветный). Блестящий чёрный появляется в образах ягод («Существо в лесу»), драгоценных камней («Каменная женщина»), угля и его блестящей пыли («Сырой материал»), прекрасных женских волос («Боди-арт» и «Розовая лента»). Часто выступает в образе черной птицы (дрозд, феникс) как носителя сакрального знания: оперение – близость к небу, способность к полету, а перо – инструмент познания/творчества.

*Белый* – это отсутствие красного как крови, близок бесцветности и прозрачности. Выражает нематериальность, безжизненность, безумие, связан с образами существ из потустороннего мира, одетых в белый саван, одновременно ангелов и призраков, с символикой смерти в образах мертвого тела матери и с рождением ребенка. *Красный* непосредственно связан с кровью, которая определяет его двойственную символику (потеря телесной целостности и жизненность одновременно). Как символ жизни физической и духовной (крови и огня), красный проявляется в мотивах сексуальности и творчества. Связан с мотивом порога (переход от профанного к священному), со смертью и возрождением в новой форме, противопоставляясь серому и розовому.

Контрастное сочетание *чистых цветов* (черный/красный; черный/белый) создают энергию света и цвета. На контрасте *чёрного* и *красного* строятся женские образы Марты («Боди-арт») и девушки-призрака Дидоны/Дайдо («Розовая лента»), выражающие красоту, энергию жизни, разрешение конфликта, но одновременно связанные со смертью. Образ Сисли Фокс («Сырой материал») символически раскрывается в образе птицы феникс, соединяющей символику чёрного и красного. Противопоставление *чёрного* и *белого* символизирует отношение верха и низа в хронотопе викторианского дома, в образах белой птицы и чёрной воды, а также чёрно-белое пространство текста/литературы. Черный и белый составляют основную палитру героинь, чья жизнь приносится в жертву – Пенни («Существо в лесу») и Сисли («Сырой материал»).

Чёрный в соединении с белым образует переходный *серый* (как красный в соединении с белым – *розовый*). С переходным *серым* связаны образы сумерек (между днем и ночью), полета или невесомости (между небом и землей), пепла (между жизнью и смертью), пыли (между камнем и воздухом). Особенно детально состояние переходности от жизни к смерти прослеживается в рассказах «Существо в лесу», «Каменная женщина» и «Розовая лента», где серый определяет хронотоп. В системе персонажей первого и последнего рассказов сборника важную роль играет *розовый*, обнаруживая разные полюса символики «детского» в соприкосновении с войной. В последнем рассказе «разбавленные белым» розовый и серый (детство – старость) противопоставляются насыщенному красному и черному (жизнь и смерть).

Соединение черного с красным образует *грязный коричневый*, которому близки *грязно-желтый* и *грязно-зеленый*. Последние символизируют переход от чистоты белого белья к грязному, связаны с образом серы, с мотивами старения, упадка, увядания. С другой стороны, чистые зеленый и желтый символизируют весну, возрождение, преодоление черного, а желтый и красный, усиливая друг друга, соединяются в *оранжевом/золотом*. Переход от оранжевого к зеленому (плесени) в образе испорченных фруктов (лимонов и апельсинов) символизирует разрушение (физическое разложение, старение, насилие/гнев), но и попытку его преодоления. Соединение белого с *синим*, с одной стороны, усиливает чистоту белого, с другой – приближается к серому/*серебряному*, блестящему и ядовитому, как ртуть. Разнообразны лексические обозначения оттенков и сочетаний *ахроматических* (черного, серого, белого) и *хроматических* (красного, желтого, синего, зеленого) цветов (см. Приложение).

Значения цветов, важные сами по себе, варьируются и получают новые смыслы в сочетании со стихиями (воздух, вода, огонь, земля), с образами камней (минералов), растений (цветов), животных (человека); с мотивами

пепла, тумана, танца, куклы, остроты, невесомости и др., с темами войны и любви, жизни и смерти, рождения и возрождения, веры и религии, искусства и творчества, науки и природы, разума и чувства, рационального и иррационального. Не только личностные качества героев, но и вид деятельности (профессия) получают символическое наполнение в контексте преобразования света и мрака, слов и красок, сочетаний цветов и их значений.

Наряду с реальными в каждом рассказе присутствуют фантастические образы, связанные с мифологией, фольклором, культурой разных народов и воплощающие темную (подсознательную) сторону: червь («Существо в лесу»); Кали («Боди-арт»); тролль («Каменная женщина»); феникс («Сырой материал»); фетч («Розовая лента»). Реальный мир соединяется с фантастическим, сверхреальным в сложной системе мотивов и образов, имеющих общую мифопоэтическую составляющую, выраженную, в частности, в символике цвета.

Если использовать аналогию с музыкой, то в каждом рассказе сборника, кроме *преобладающего* черного цвета – *минора*, можно обнаружить *первую ноту* – цвет, который изменяется от рассказа к рассказу, образуя последовательность: *черный, белый, серый, красный, розовый*. Таким образом, в ритмической композиции «Черной книги» упомянутые выше основные и переходные цвета организуются в стройную и гармоничную систему.

**Статьи, опубликованные в рецензируемых научных журналах и изданиях, определенных ВАК:**

1. Даренкова В.С. Символика цвета в рассказе А.С.Байетт *Body Art* // Вест. Вятск. гос. гуманит. ун-та. Филология и искусствоведение. 2011. № 3(2). С.147-152.

2. Даренкова В.С. Символика цвета в рассказе А.С.Байетт «Каменная женщина» // Вест. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 4(14). С.261-271.

3. Даренкова В.С. Символика цвета в рассказе А.С.Байетт «Существо в лесу» // Вест. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 4(10). С.191-201.

**Глава в коллективной монографии:**

4. Даренкова В.С. «Темнота сумасшествия» в рассказе Антони Байетт «Розовая лента» // *Формы выражения кризисного сознания в литературе и культуре рубежа веков: коллективная монография / под общ. ред. Н.С.Бочкаревой. Перм. гос. нац. иссл. ун-т, Пермь, 2011. С.118-143.*

**Другие публикации:**

5. Даренкова В. Пространственные мотивы в сказке Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» // *Иностранные языки и мировая литература в контексте культуры: сб. науч.ст. и тез. выст. мол. преп., студ. и асп. Пермь, 2004. С.16-17.*

6. *Бочкарева Н.С., Дарененкова В.* Библейская символика чаши и розы и рассказ А.С.Байетт «Розовые чашки» // Библия и национальная культура: межвуз. сб. науч. ст. Пермь, 2005. С.116-122.

7. *Бочкарева Н., Дарененкова В.* Поэтика повседневности в рассказе А.Байетт «Розовые чашки» // Повседневность как текст культуры: материалы междунар. науч. конф. Киров, 2005. С.209-213.

8. *Дарененкова В., Бочкарёва Н.С.* «Три сестры» А.П. Чехова и «Розовые чашки» А.С. Байетт: поэтика ритуальных мотивов // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе: межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 2005. С.101-106.

9. *Бочкарёва Н.С., Дарененкова В.* Ритуальные мотивы в пьесе А.П.Чехова «Три сестры» и в рассказе А.С.Байетт «Розовые чашки» // XVIII Пуришевские чтения: Литература конца XX – начала XXI века в межкультурной коммуникации: сб. материалов междунар. конф. М, 2006. С.15-17.

10. *Дарененкова В., Бочкарева Н.С.* Мифопоэтика праздника в рассказе А.С.Байетт «Крокодиловы слезы» // Мировая литература в контексте культуры: сб. материалов междунар. науч.-практ. конф. Пермь, 2006. С.58-66.

11. *Дарененкова В.С., Бочкарёва Н.С.* Мифопоэтика поздней новеллистики А.С. Байетт («Элементалы: Истории огня и воды» и «Маленькая чёрная книга рассказов») // Вест. Перм. ун-та. Сер. Иностранные языки и литературы. 2008. Выпуск 5 (21). С.57-74.

12. *Бочкарева Н.С., Дарененкова В.С.* Мотив красного цвета в рассказе А.С.Байетт «Иаиль» // Вест. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 4. С.69-75.

13. *Дарененкова В.С., Бочкарева Н.С.* Жанровые особенности сборника «Маленькой чёрной книги рассказов» А. Байетт // Жанр и его метаморфозы в литературах России и Англии: материалы междунар. науч. конф. Владимир, 2010. С.135-139.



Подписано в печать 11.05.2012 г. Формат 60x84/16  
Усл. печ. л. 1,25. Тираж 100 экз. Заказ №

Типография Пермского государственного  
национального исследовательского университета  
614990, Пермь, ул. Букирева, 15