

УДК 821.111'271

СИМВОЛИКА ЦВЕТА В РОМАНЕ ДЖУЛИАНА БАРНСА «МЕТРОЛЕНД»¹

Нина Станиславна Бочкарева

д. филол. н., профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

В статье предлагается анализ символики цвета в дебютном романе современного английского писателя Дж. Барнса «Метроленд» (1980). Исследуется значение эпитафии из стихотворения Рембо «Гласные», его развитие в колористической системе произведения Барнса. Объясняется последовательность цветов (черный, белый, красный, зеленый, синий) и их художественные смыслы в романе, а также роль электрического (оранжевого) света, под влиянием которого все цвета трансформируются в коричневый (цвет сепии). Через символику света и цвета в романе иронически противопоставляются разные формы *освещения* жизни. Тема воспоминаний о детстве и юности героя сопряжена с темой поиска смысла жизни в ее отношениях с искусством.

Ключевые слова: английская литература; искусство; символика; цвет; свет; экфрасис; жанр.

Дебютный роман Дж. Барнса «Метроленд» (*Metroland*, 1980) большинство критиков относят к жанру *Bildungsroman* [Guignery 2006: 8; Childs 2011: 19] – роману воспитания (или становления) героя (классический образец – «Годы учения Вильгельма Мейстера» И.В. Гете). Основным содержанием произведения Барнса, как и романа Гете, становится не только взросление героя, прощание с детством, юношескими мечтами, но и поиск смысла жизни в ее отношениях с искусством. Важную роль в этом поиске играет символика цвета², которая указывает на многозначность образной структуры романа.

Она заявлена уже в эпитафии к первой части, представляющей собой начало знаменитого стихотворения Артюра Рембо «Гласные» (*Voyelles*): *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...* Символика этого стихотворения восходит к «Соответствиям» (*Correspondances*) Шарля Бодлера, где декларируются аналогии между запахами, цветами и звуками (*Les parfums, les couleurs et les sons...*). Соответствия между гласными и цветами у Рембо по-разному интерпретировались критиками, причем особенно убедительным признается «упрощенное толкование» 1904 г. Э. Гобера, который ссылается на «букварь, где “А” было напечатано черной краской, “Э” – желтой (могло выцвести до белой на бумаге или в памяти), “И” – красной, “О” – лазурной, “У” – зеленой...» [Балашов 1982: 393]. Н.И. Балашов настаивает на произвольности, «неупорядоченности, бессис-

темности ассоциаций»: он критикует, во-первых, «сверхзапутанное, символическое понимание сонета», основанное на мистической системе автора книги «История магии» Элифаса Леви (псевдоним писателя-священника, отца Констанана, 1818-1875), и, во-вторых, «вздорную эротическую интерпретацию сонета... как описания женского тела», которая была осмеяна в 1968 г. в книге Р. Этьембля [там же: 394–395]. В романе Барнса мистическое и эротическое толкования не опровергаются, а получают косвенное ироническое освещение в мотивной структуре и символическом подтексте.

Никто не оспаривает тот факт, что три первые гласные (*A noir, E blanc, I rouge*) названы в алфавитном порядке. Выбор трех первых цветов тоже не является произвольным, что доказывает не только мистическая система, на которую, конечно, опирался «ясновидец», «иллюминатор», «визионер» Рембо, но и исследования этнографов и историков культуры. В.У. Тернер обнаружил, что в языке племени ндембу основными считаются только эти три цвета, а остальные «лингвистически отождествляются с ними», «передаются производными терминами или описательными и метафорическими выражениями» [Тернер 1972: 51]. Ученый утверждает, что «любую форму дуализма следует рассматривать как часть более широкой, трехчленной классификации» [там же: 50], связывая последнюю с белым, красным и черным цветами. Во всех ритуалах ндембу при-

существуют три реки. Главная река – белая («река бога»), означающая «семя», «мужскую силу», но одновременно и «материнское молоко», достижение девушками половой зрелости, «зачатие», «зарождение жизни». Средняя река – красная («река крови»), символизирует «мужчину с женщиной», или «совокупление». Младшая река – черная, закрашивается древесным углем и символизирует смерть, «помрачение», период «между двумя жизнями» [Тернер 1972: 53–54]. Сопоставление ассоциаций «недвусмысленно показывает», что «ндембу понимают черное и белое как основную и высшую антитезу» (здесь и далее выделено нами. – Н.Б.), хотя «во всех ритуалах белое и красное появляется в тесной связи друг с другом, между тем как черное редко бывает выраженным явно» [там же: 62]. Х.Э.Керлот, перечисляя разные символические системы, указывает на «восходящую последовательность цветов: черный – белый – красный» [Керлот 1994: 559].

Последующее «нарушение у Рембо алфавита букв» обусловлено, по мнению российского ученого, тем, что «при нормальном расположении “O” и “U” в стихе возникло бы зияние (hiatus), которого избегали французские поэты» [Балашов 1982: 394]. Можно предположить, что меняются местами и цвета – синий и зеленый, хотя в цветах радуги (и в спектре) зеленый предшествует синему (*U vert, O bleu*). По свидетельству М.Пастуро, на первых настенных изображениях, относящихся к эпохе позднего палеолита, отсутствуют синий и зеленый цвета [Пастуро 2010: 239]. В классическую эпоху словом “kyaneos” (не греческого происхождения от названия какого-то минерала или металла) «обозначали темный цвет, причем не только темно-синий, но и фиолетовый, черный, коричневый», а «слово “glaukos”, которое существовало еще в архаическую эпоху, у Гомера используется весьма часто и обозначает то зеленый цвет, то серый, то синий, а порой даже желтый и коричневый. Оно передает не строго определенный цвет, а скорее его блеклость или слабую насыщенность» [там же: 241]. В конце стихотворения Рембо в связи с синим *O* упоминается последняя буква греческого алфавита (*l’Oméga*) и появляется еще один цвет – фиолетовый (*violet*) как оттенок синего, характеризующий сияние (фиолетовый луч) божественных глаз (*O l’Oméga, rayon violet de Ses Yeux*). Этими соответствиями и созвучиями – от Альфы (черный) до Омegi (фиолетовый) – объясняется финальная позиция синего *O* в открывающем стихотворение перечне гласных. При этом фиолетовый (последний цвет радуги) – это сочетание красного и синего цветов, которые будут противопоставляться в западноевропейской культуре с XIII в. до наших дней [там же: 252].

В первой главе романа Барнса герой-повествователь Кристофер Ллойд непосредственно отсылает нас к запахам (*smells*), аналогиям и метафорам (*to analogy, to metaphor*), характерным для французского символизма (Готье, Бодлер, Верлен, Рембо), которым он увлекался в юности, когда жизнь была полнее (*There were more meanings, more interpretations, a greater variety of available truths. There was more symbolism. Things contained more*)³. Символом такого мировосприятия для героя становится пальто матери, которое имело две стороны: красную (*red*) и черно-белую (*black and white*). Контрастное противопоставление бинарных оппозиций белого и черного, добра и зла, жизни и смерти трансформируется уже в клетчатом рисунке черно-белой ткани (аллюзия к шахматной доске). Но основным цветом в первой части романа является красный (цвет сексуальной и творческой энергии). Мифологемы лестницы и подвала (*under the stairs*), тайны женского тела (*everything and nothing about the female body*) в характеристике портного, который сшил пальто, усиливают символическое (мистическое и эротическое) восприятие цвета Кристофером. Взаимодействие двух сторон пальто и трех цветов ткани подчеркивается отделкой отворотов и накладными карманами. В интерпретации героя «выворотное пальто» (*a turncoat*) становится символом двуличия матери (*duplicity*), вывозящей контрабандой в карманах сигареты. На взаимодействии бытового и мифопоэтического, в свою очередь, строится авторская ирония.

Проблема правды и лжи непосредственно связана с поиском сущности искусства и смысла жизни. Отсутствие желтого цвета в стихотворении Рембо и в эпитафии к роману Барнса может объясняться его отрицанием в западноевропейской культуре Ренессанса как символа обмана и предательства («Поцелуй Иуды» Джотто, «Зимняя сказка» Шекспира) [Чернова 1987]. Первая глава первой части романа «Метроленд» носит название *Orange Plus Red*. Оранжевый цвет – сочетание красного с желтым – символически связан в романе с электрическим освещением, противопоставленным естественному свету, но снимающим дихотомию дня и ночи, Солнца и Луны. Красный в электрическом освещении становится коричневым (неспектральным цветом), даже темно-коричневым (*Orange on red gives dark brown*), поэтому оранжевый сначала не принимается героем, так как «пачкает» другие цвета (*They even fug up the spectrum*). Парадокс заключается в том, что оранжевый – самый яркий цвет – делает красный «грязным», что метафорически объясняется присутствием в нем желтого как лжи, сокрытия истины.

Кульминацией отрицательного отношения героя к оранжевому цвету становятся апельсиновый сок (*orange squash*) и апельсиновый пудинг (*orange pudding*): «Весь день прошел под знаком унизительных напоминаний, что я еще маленький. За ужином мне не налили вина (вообще-то я не люблю вино, но дело было не в этом), и мой стакан с апельсиновым соком был как насмешка. Поначалу я старался не обращать на него внимания, но он буквально лез мне в глаза, причем с каждой минутой его насыщенный оранжевый цвет становился все ярче и все противнее, а когда мама подала десерт – апельсиновый пудинг точно такого же цвета, – этот дурацкий сок уже, казалось, мигал, как неоновая вывеска «МАЛЕНЬКИЙ МАЛЬЧИК», и я не выдержал: схватил стакан и осушил его залпом» [Барнс 2003: 106]. В этой сцене через субъективное восприятие цвета Барнс иронически передает психологию взрослеющего подростка, соотнося максимальное нервное напряжение и яркую предметную визуализацию, соединяя внутреннюю и внешнюю точки зрения.

В последней сцене романа вновь акцентируется *оранжевый* свет уличного фонаря (*orange light, this civic night-light, orange glow*). Он имплицитно присутствует в описании кухни: в сумеречном блеске луковиц (*the onions giving off a crepuscular glisten from their hanging basket*), в разрезанном и посыпанном сахаром грейпфрукте (*the grapefruit cut and waiting in the refrigerator, the sugar on its surface already hardening into a crust*), в яркой наклейке (*a bright sticker*) с изображением льва (*'Lions of Longleat', it says, with a picture of a lion in the middle*), которая очень понравилась маленькой Эми. Повзрослевший Кристофер вернулся из Парижа в Метроленд, обзавелся семьей и принципиально изменил свое отношение к комфорту, который символически выражается оранжевым цветом (искусственным светом).

В электрическом освещении полосы на пижаме героя кажутся *коричневыми* (*The orange light has turned the stripes in my pyjamas brown*). Он не может вспомнить их настоящий цвет (*original colour*) среди множества цветов (*I have several pairs in different colours*), которые все одинаково трансформируются в *грязный коричневый* (*a muddy brown*). Отгоняя от себя мысли о символическом сопоставлении электрического и лунного света, герой спускается с неба на землю. Он принимает мир и свое прошлое таким, какое оно есть, радуется домашнему уюту, который дает электрическое освещение, успокаивающее ребенка и его самого. Ему кажется, что именно это и есть счастье.

Однако в два часа ночи свет выключается и после краткого мига, когда появляется *сине-зеленый* луч, все погружается в темноту (*The lamp snaps off, and I am left with a lozenge-shaped blue-green after-image*). Образы-воспоминания Кристофера, из которых состоит роман, ассоциируются с этим волшебным лучом, соединяющим реальность и вымысел. Добавляя два недостающих цвета к началу стихотворения Рембо, которое цитируется в последней сцене романа в сокращенном виде (*A noir, E blanc, I rouge...*), Барнс завершает произведение, возвращая читателя к его началу – эпиграфу.

Примечательно, что уже в первой части герои проводят аналогию между электрическим освещением и светом луны (*'The colours. The street lamps. They fug up the colours after dark. Everything comes out brown, or orange. Makes you look like moonmen'*), по сути, снимая противопоставление между реальностью и искусством (или усложняя его). В конце романа за оранжевым светом электрического фонаря, как за лучом кинопроектора, возвращающего воспоминания, вновь обнаруживается свет полной луны.

Тема воспоминаний о прошлом – одна из главных в романе. Она непосредственно связана с коричневым – цветом сепии (краска каракатицы разных оттенков коричневого), с помощью которой фотографиям придают вид старых снимков, романтический аромат старины. С одной стороны, коричневый цвет связан с историей Метроленда: в коричневых вагонах (*The rolling-stock, painted a distinctive mid-brown*) над сиденьями висят фотографии цвета сепии (*sepia photographs of the line's beauty spots*), имплицитно коричневый присутствует в отделке вагонов – кожа (*broad leather straps*), медь (*a brass fingerplate backing the brass door handle*), позолота (*gilded figure on the door*). С другой стороны, Анник, чья работа связана с фотографией (*her job in a photographic library*), получает портретную характеристику в коричневой гамме (*Her hair was that dark brown sort of colour, centre-parted and dropping fairly straight to her shoulders, where it turned up; her eyes were nice, brown and I suppose the usual size and shape, but very lively; her nose was functional*). Рисунок сепией рассматривает Кристофер в музее Моро в Париже. Вернувшись в Лондон, он посещает Национальную галерею, предпочитая современным художникам искусство старых мастеров.

В первой части романа ахроматические («бесцветные») цвета – *белые* (*white*) рубашки, *серые* (*grey*) брюки и *черные* (*black*) пиджаки – являются символом неразличимости, обезличенности (*unidentifiable*). Уезжая из Лондона, герой оставляет «пепельно-серые» стены своей комнаты (*ash*

grey, a colour appropriate to the local Weltanschauung) с «самой серой» версией «Руанского собора» Моне (*A grey wall, with a curling poster of Monet's greyest version of Rouen Cathedral*), свои серые костюмы (*my best greys, my second-best greys, my third-best greys*). В Париже Кристофер по-новому видит серый цвет не только в одежде француженки Анник (*Her clothes were grey and black, though that didn't make her look dowdy at all, no she was smart, colours didn't really register so much as the overall*), но и в глазах своей будущей жены – англичанки Мэрион (*I looked at her, and noticed the colour of her eyes for the first time: they were dark slate-grey, the colour of French roofs after rain*). Париж становится для Кристофера местом инициации, «преисподней» (*la petite mort*, как называют французы секс).

В эпиграфе ко второй части романа (пребывание Кристофера в Париже) утверждается субъективность восприятия цвета и право каждого художника видеть мир по-своему. В эпиграфе к третьей (последней) части (возвращение в Метроленд) речь идет о самообмане (*...why then should we desire to be deceived*), к которому стремится человек вопреки объективному закону существования. В системе двойных зеркал (герой – повествователь – автор), парных персонажей (Кристофер – Тони; Анник – Мэрион) обе (противоположные) позиции героя (в начале и в конце романа), по сути, оказываются самообманом, а позиция автора находится на их пересечении. Не случайно в название вступительной статьи к коллективной монографии о Джулиане Барнсе вынесены слова *Wisdom of Uncertainty* («мудрость неопределенности») [Julian Barnes 2011: 1], в которых определена основная позиция писателя.

Таким образом, в романе соотносятся, иронически противопоставляясь, не только искусство и жизнь, но и разные формы *освещения* жизни через символику света и цвета. Глубже эти формы могут быть раскрыты через анализ экфрасиса в тексте романа и в кинотексте, чему будут посвящены следующие наши работы. Примечательно, что в романе экфрасис в основном связан с живописными произведениями, а в фильме – с фотографиями. Особое место в экфрасисе романа и фильма занимает сам Метроленд – «место, где ты ходишь по магазинам» и «умозрительная концепция» (*more like a concept in the mind than a place where you shopped*), «сельский пригород» и «иллюзорная целостность» (*...gave the string of rural suburbs a spurious integrity*), плод великой мечты и амбиций среднего класса.

Примечания

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрасические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012a1.

² Символика цвета – предмет исследования психологии, культурологии, лингвистики, литературоведения. Использованный нами подход к анализу и интерпретации современной английской литературы представлен в работах Н.С.Бочкаревой, В.С.Дарененковой, И.И.Гасумовой и др. (см. список литературы).

³ Здесь и в дальнейшем оригинальный текст романа Дж.Барнса «Метроленд» цитируется по электронному ресурсу, а перевод Т.Покидаевой – по изданию: Барнс 2003.

Список литературы

- Балашов Н.И. Примечания к «Гласным» // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М.: Наука, 1982. С.392–397.
- Барнс Дж. Метроленд / пер. с англ. Т.Покидаевой. М.: АСТ: Ермак, 2003. 301 с.
- Бочкарева Н.С., Гасумова И.И. Экфрасический дискурс в романе Трейси Шевалье «Дева в голубом» // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып.1(13). С.102–112.
- Бочкарева Н.С., Дарененкова В.С. Мотив красного цвета в рассказе А.С.Байетт «Иаиль» // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып.4. С.69–75.
- Дарененкова В.С. Символика цвета в рассказе А.С.Байетт «Существо в лесу» // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып.4(10). С.191–201.
- Дарененкова В.С. Символика цвета в рассказе А.С.Байетт «Каменная женщина» // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып.4(16). С.258–268.
- Керлот Х.Э. Словарь символов: пер. с англ. изд. М.: REFL-book, 1994. 608 с.
- Пастуро М. Синий. История цвета. Фрагменты книги / пер. с фр. Н.Кулиш // Иностран. лит. 2010. №4. С.239–297.
- Тернер В.У. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу) // Семиотика и искусствоведение / сост. и ред. Ю.М.Лотмана, В.М.Петрова. М.: Мир, 1972. С.50–81.
- Чернова А.Д. «...Все краски мира, кроме желтой»: Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. М.: Искусство, 1987.
- Barnes J. Metroland. N.Y.: Vintage International, 1992. [Электронный ресурс] эл. адрес?

Childs P. Julian Barnes. Manchester and N.Y.: Manchester University Press, 2011. 166 p.

Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives / ed. by S.Groes and P.Childs. L.; N.Y.: Continuum, 2011.165 p.

Guignery V. The Fiction of Julian Barnes. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2006. 168 p.

COLOUR SYMBOLISM IN THE NOVEL “METROLAND” BY JULIAN BARNES

Nina S. Bochkareva

**Professor of World Literature and Culture Department
Perm State National Research University**

In the article the analysis of colour symbolism in the debut novel “Metroland” (1980) by the contemporary English writer J.Barnes is carried out. The role of the epigraph from the poem “Vowels” by Rimbaud and its development in the colour system of Barnes’s work are studied. The sequence of colours (black, white, red, green and blue) is described and their artistic senses in the novel are interpreted as well as the role of electric (orange) light under which all the colours change into brown (the colour of sepia) are explained. Through symbolism of light and colour in the novel various forms of life “lightening” are ironically opposed. The theme of recollections of the childhood and youth of the character correlates with the theme of life-sense search in its relations to art.

Key words: English literature; art; symbolism; colour; light; ekphrasis; genre.