

УДК 821.111

СИМВОЛИКА ЦВЕТА В РАССКАЗЕ А.С. БАЙЕТТ «КАМЕННАЯ ЖЕНЩИНА»¹

Влада Сергеевна Дарененкова

соискатель кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. vlada@darenenkova.ru

Статья посвящена колористической символике рассказа современной британской писательницы А.С.Байетт «Каменная женщина» (сборник «Маленькая черная книга рассказов»). Особое внимание уделяется центральным для данного текста мотивам серого («безнадежная неподвижность») и красного («кипение и горение») – двух противоположных цветов. Доказывается, что для автора важно не только символическое значение и психофизическое воздействие этих красок, но все богатство оттенков их переходности и ассоциативная связь с предметами и явлениями материального и духовного миров. Исследуются связи мотивов цвета с мифопоэтическими образами. Рассматривается роль цвета в раскрытии образов главных героев и философской проблематики рассказа.

Ключевые слова: символика; мифопоэтика; цвет в литературе; современная британская проза; Байетт; рубеж XX–XXI вв.

*Her natural posture!
Chide me, dear stone, that I may say indeed
Thou art Hermione
[Shakespeare 1994: 443]*

*A flurry of red clouds; hard; a watercolour mass of
purple & black, soft as a water ice; thin hard slices
of intense green stone; blue stone, & a ripple of
crimson light
[Woolf 1984: 161]*

Рассказ *A Stone Woman* (впервые напечатан в 2003 г. в журнале *New Yorker*) можно назвать одновременно самым мрачным и самым ярким текстом сборника современной британской писательницы А.С.Байетт *Little Black Book of Stories*. С одной стороны, особого трагизма в нем достигают мотивы смерти, боли (душевной и физической), одиночества, безысходности, отчуждения от человека и человеческого. С другой стороны, «Каменная женщина» – это рассказ, необычайно наполненный цветом и искусством². В очередной раз мы сталкиваемся с традиционной для Байетт оппозицией: образам темной реальности противопоставляется искусство как сверхреальность, преображающее начало, выход в свет и цвет³.

A Stone Woman – третий из пяти рассказов «Черной книги»⁴, «сердце» сборника, его «концептуально главный текст» [Конькова 2010: 19]. Подобно тому как сам рассказ занимает проме-

жуточное положение в «Черной книге», все в нем наполнено поэтикой переходности. В частности, особенно важной оказывается символика серого (переходного цвета между белым и черным), а также семантически связанные с этим цветом образы сумерек (времени между днем и ночью), полета или невесомости (нахождение между небом и землей), пепла, пыли и др.

В начале рассказа Инэс (*Ines*), немолодая женщина, ученый-этимолог, находится в сложной психологической ситуации, переживая смерть матери. Героиня погружена в атмосферу сумерек, из которой изгнаны краски и свет. Время в жизни/квартире Инэс как будто остановилось: «Казалось, в квартире постоянно были сумерки» (“The apartment seemed constantly twilit” [Byatt 2004: 129]; в дальнейшем ссылки на это издание даются только с указанием страниц). Сумерки – пороговый, переходный символ (область между двумя состояниями), связанный с «пространственным символизмом ... любого объекта, находящегося в подвешенном состоянии между небом и землей» [Cirlot 1990: 355]. Сумерки намекают на окончание жизни, конец одного цикла и начало другого: «В Северной Европе мифы о сумерках богов – германский Готтердаммерунг и скандинавский Рагнарек – символизируют грустное угасание солнечного тепла и света в мощном образе конца света и прелюдию к новому циклу бытия» [Тресиддер 1999:

163]. Символика сумерек с ее функциями порогового, промежуточного пространства между мирами близка мотивам тумана в рассказе «Существо в лесу», с которого начинается «Черная книга».

Страдание делает Инэс едва существующей, отрывает от земли, погружает в состояние полубытия: «Горе сделало ее нематериальной; ей казалось, что она порхает [легко – *lightly*] из комнаты в комнату, в сумеречной квартире, подобно мотыльку» (“Grief made her insubstantial to herself; she felt herself flitting lightly from room to room, in the twilight apartment, like a moth” [p.129]). Сравнение с мотыльком подчеркивает мотив легкости, невесомости, символизирует пограничное состояние психики (у Байетт этот мотив часто выражается глаголом *to float*, в настоящем тексте используется глагол *to flit*); намекает на оголенную болью душу героини, отчуждение души от тела, отчуждение героини от земного: «Бабочка, мотылек – в народных представлениях насекомое, связанное с потусторонним миром, воплощение души» [Терновская 1995: 125].

Отчуждение Инэс от реальности наблюдается в переходе от обычного зрения, когда свет причиняет боль глазам (“She drew the blinds because the light hurt her eyes”), к зрению внутреннему (“Her inner eye observed the final things over and over”) [p.130]. Максимальное удаление Инэс от жизни оказывается связанным с внезапным приступом боли в животе: без скорой медицинской помощи героине оставалось бы жить не более четырех часов (“four hours to live” [p.131]). В результате полостной операции Инэс лишается пупа, получая взамен его подобие – «произведение искусства» хирурга (“People feel odd, we’ve found, if they haven’t got a navel.” She murmured something. ‘Look,’ he said, ‘it’s a work of art.’” [p.132]). Новый пуп знаменует второе рождение и намекает на будущее преображение, волшебную трансформацию героини. Пуп, называемый «произведением искусства» (*a work of art*), как будто запускает процесс превращения самой героини в произведение искусства (статую) – процесс ее окаменения. Башляр указывает на связь между образами камня (окаменения) и раны, связывает этот процесс с общим желанием отдаления от земного. Так, он приводит примеры из текстов Гюисманса: «В грезах Гюисманса рана представляет собой ставший плотью минерал» [Башляр 2000: 213].

Переходным, «серым», связанным с мотивами парения оказывается послеоперационное состояние героини. Пережив операцию, Инэс, чьи боль, одиночество, утрата смысла жизни напоминают о себе с еще большей силой, не желает возвра-

щаться в реальный мир, предпочитая «серую», бессознательную, сонную реальность забвения, воплощающуюся в тексте в образах дыма (*smoke*) и облака (*cloud*). Обманом героиня просит дать ей сильное обезболивающее, чтобы испытать «исчезновение в мягком дыме, которое практически доставляло удовольствие» (“the vanishing in soft smoke, which was almost pleasure” [p.131]), героиня «медленно движется в ... облаке» (“She drifted into ... cloud” [p.133]). Дым «символизирует душу, покидающую тело» [Cirlot 1990: 300]. Облако связано с «символикой тумана – промежуточного пространства между миром форм и бесформенности» [ibid.: 50].

Цепочку «серых» образов продолжает мотив пыли, такой же бесконечной, как и время: «Находясь в квартире, она [Инэс] обнаружила себя занятой временем и пылью» (“Inside the flat, she found herself preoccupied with time and dust” [p.133]); «она ходила по квартире в кружащейся пыли» (“walked about in the spinning dust” [p.134]); «Ей казалось, будто пыль сгущалась, покрывая собой все» (“She had a sense that the dust was thickening on everything” [p.134]). «Пляшущая в воздухе пыль» (*dust*) – это также пепел матери (“Her mother was now to her flying dust in air, motes of bonemeal settling on the foam-flowers in the beck where she had scattered her” [p.163]). Таким образом, мотив пыли связан с мотивом пепла и образом матери, пыль – это точно невидимое присутствие матери и прошлого, которое Инэс не в состоянии вернуть и не в состоянии отпустить. Трагизм одинокого существования героини подчеркивается тем, что время для Инэс становится бесконечностью, лишенной радости, надежды, смысла, точно окрашенное в серый: «Не было нужды торопиться. У нее было время, и даже слишком много времени» (“There was no need to hurry. She had time, and more time” [p.133]). Героиня «парит» и «тонет» в «огромной пещере пространства и времени» (“the huge cavern of space and time in which she floated and sank” [p.134]).

Внешний портрет Инэс до ее волшебной трансформации практически отсутствует. Первый цвет, выступающий как внешний атрибут героини, – это серый цвет халата (“her dressing-gown – grey flannel” [p.135]). Серый – это удаление от жизни, безжизненность, безысходность, «безнадежная неподвижность» [Кандинский 1992: 73], 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. Ванная процедура, хронотоп ван-

ной комнаты – важный (отчасти пороговый) мотив в прозе Байетт, напрямую связанный со стихией воды. В рассказе «Каменная женщина» вода соединяет смерть и возрождение через материю (вода ручья, в котором рассеян ее серый пепел) и погружаемое в воду ванной тело Инэс, освобожденной от серого, переживающей второе рождение.

Серый (*grey*) выступает характеристикой «полуденного неба, облачного [густого] и серого, как гранит» (“the midday sky was thick and grey as granite”), появляется в связи с образом «темного воскресенья» (“dark Sunday”) [p.143], выходом Инэс из дома, знаменует переходность – завершение одного этапа и начало другого. Образы грома и молнии наделяют серый цвет качеством блеска, связывают серый с образом бога Тора (“sullen thunder rumbled and the odd flash of lightning made human stomachs queasy” [p.143]). Героиня будто чувствует себя частью стихии (“I need to find a place where I should stand, when I am completely solid, I should find a place *outside*, in the weather” [p.145]; “Ines was overcome with a need to be out in the weather”; “she must find a place to stand in the weather before she became immobile” [p.148]), что указывает на ее особую связь с небесным (сверхреальным). Сравнение неба с камнем как бы соединяет земное и небесное, верх и низ.

Инэс чувствует особую связь со стихией; в описании стремления героини выйти из дома возникает оппозиция «Инэс – человеческое» (“...sullen thunder rumbled and the odd flash of lightning made human stomachs queasy, Ines was overcome with a need to be out in the weather” [p.143]). Опыт нахождения снаружи только подчеркивает отчуждение от человеческого. Это отражается и в желании Инэс держаться подальше от людей (“She strode along, aimlessly at first, trying to get away from people”), и в появлении необычайно острого обоняния (“She noticed that her sense of smell had changed, and was sharper”) [p.144]. Сам мотив запаха связан со стихией воздуха: «Какие качества воздуха обычно являются в наибольшей степени *субстанциальными* для материального воображения? *Запахи*. Для определенных типов материального воображения воздух – прежде всего – *основа* для запахов. Запах в воздухе как бы уходит в бесконечность» [Башляр 1999: 185].

С запахом связаны мотивы гниения, противопоставленные образу героини, преодолевающей процесс старения: «Она подошла к остаткам уличного рынка, и ее окружил неприятный запах органического разложения: тающая мякоть фруктов, гниющая капуста, старое горелое масло

на жирных газетах и раздавленные рыбы кости» (“She came to the remains of a street market, and was assailed by the stink of organic decay, deliquescent fruit-mush, rotting cabbage, old burned oil on greasy newspapers and mashed fishbones” [p.144]). В каком-то смысле значение цвета вне дома героини переворачивается. Если серый становится связанным с небесным, божественным, сверхчеловеческим, иным миром, высшей реальностью, то пестрый – с миром людей: «Она чувствовала запах ... минералов цвета радуги в лужах бензина» (“She could smell ... the rainbow-coloured minerals in puddles of petrol” [p.144]).

Серый – это также воздух кладбища – переходного хронотопа между миром живых и мертвых (“the grey air” [p.149]). Время года – зима – усиливает ощущение отсутствия жизни, «серого дня» (“It was a grey day, at the end of winter with specks between rain and snow spitting in the fitful wind” [p.148]). С началом весны Инэс начинает различать в сером цвете кладбища его живых обитателей: сорок и ворон, жирных белок с серыми хвостами (*their grey tails*). В «бледных солнечных лучах» (*the pale sunlight*) на глянцевого оперении (*burnished feathers*) жирных голубей появляются оттенки «кротиного серого» (*mole-grey*), «голубино серого» (*dove-grey*) и «серого цвета тюленьей кожи» (*sealskin-grey*): «Every day fat pigeons gathered on the roof of Thorsteinn’s shelter, catching the pale sunlight on their burnished feathers, mole-grey, dove-grey, sealskin-grey» [p.161]. Последний оттенок «тюленьей кожи», несомненно, связан с Торстайном и Исландией, а два первых упоминались ранее в связи с матерью Инэс как ее любимые оттенки (*shades* – тени, полумрак) «кротиного» (*mole*) и «голубино серого» (*dove*) (“[Her mother] had liked to live amongst shades of mole and dove” [p.130]).

Образы крота и голубя придают характеристике матери дополнительные символические значения. Крот – «хтоническое животное, занимающее пограничное положение между зверями и «гадами», близкое по ряду свойств к ласке и мыши. Хтоническая символика крота проявляется в мотивах слепоты и неприятия солнечного света, в приметах, предвещающих смерть, в символическом соотношении кротовины (кучки вырытой земли) с могилой и др.» [Гура 1995: 682]. Голубь «разделяет общую символику всех крылатых существ, связанную с духовностью и силой сублимации» [Cirlot 1990: 85]. Символы крота и голубя объединяют земное и небесное (стихии земли и воздуха). В сочетании с мотивами яркости и силы (“Her mother – a strong, bright woman” [p.130]), а также указанием на интеллектуальность матери (“two intelligent women”

[p.130]), подчеркнутой образом книги как ее атрибута (“her bloodless fingers resting on an open book” [p.129]), эти символы могут свидетельствовать об особой духовной силе и мудрости.

Близкий серому цвету бледно-голубой (*pale-blue*) является характеристикой следующего за «серым» дня в сочетании с «тучами цвета олова»; оттенок голубого будто вносит в повествование ноты надежды (“It was a pale-blue wintry day, with pewter storm-clouds gathering” [p.156]). Голубой цвет объединяет образы бледно-голубых глаз матери Инэс и голубых глаз Торстайна. Оттенки голубого – от цвета василька (*cornflower*) до цвета незабудки (*forget-me-not*) – в сочетании с глаголом *fade* («выцветать, выгорать, блекнуть, тускнеть») характеризуют глаза матери (“Her eyes had faded from cornflower to forget-me-not” [p.129]). Цвет серебра (*silver*) и слоновой кости (*ivory*) в сочетании с глаголом *shone* («светиться; блестеть, сиять, сверкать») характеризуют волосы матери (“Her mother’s hair had shone silver and ivory” [p.129]). Серебро и слоновая кость, как благородные материалы, придают образу матери черты величественности.

Как видим, с образом матери прямо и косвенно связана подвижная цветовая гамма: оттенки серого (черного и белого), голубого (синего и белого), красного, серебристого, белого и желтого в сочетании с образами животного (крот), птицы (голубь), цветка (василек, незабудка), драгоценными металлами и материалами (серебро, слоновая кость). Нежная палитра, отражающая трогательность чувств дочки к матери, появляется в образах вещей, принадлежавших последней: это кремовый (*creamy*), цвет лаванды (*lavander*), жемчуга (*pearl*) и темно-красный цвет граната (*garnet*) (так впервые вводится в повествование мотив драгоценного камня). Эти вещи (“...creamy silks and floating lawns, velvet and muslin, lavender crêpe de Chine, beads of pearl and garnet” [p.130]) оказываются лишними в сумрачной палитре, овладевающей пространством Инэс после смерти матери.

В портрете матери глагол *fade* (выцветать) образует бинарную пару с глаголом “*shine*” (блестеть), указывает на переходность, цветовую метаморфозу старения (“Her eyes had faded from cornflower to forget-me-not” [p.129]), предвещает полную потерю цвета – жизни, сопровождаемую характеристикой «бескровный» (*bloodless*), подчеркивающей отсутствие красного как цвета жизни: «Инэс нашла ее мертвой однажды утром; бескровные пальцы, покоящиеся на открытой книге, пергаментные веки опущены, будто она дремала, ее тонкие [изящные] губы, искаженные в гримасе, будто она попробовала что-то непри-

ятное» (“Ines found her dead one morning, her bloodless fingers resting on an open book, her parchment eyelids down, as though she dozed, a wry grimace on her fine lips, as though she had tasted something not quite nice” [p.129]). Сам образ мертвой матери строится на противопоставлениях, подчеркивающих трагизм события, выражающих переходность: конец жизни (смерть) – начало дня (утро); открытая книга – закрытые глаза; смерть – сон (*as though she dozed*); тонкие [изящные/прекрасные губы] – искаженные в гримасе.

Внутреннее зрение Инэс постоянно возвращает героиню к сцене смерти матери, в которой преобладает белый (*white* – употребляется трижды в одном предложении) в сочетании с характеристиками «бесцветный» (*colourless*) и «безжизненный» (*lifeless*): “White face on white pillow amongst white hair. Colourless skin on lifeless fingers” [p.130]. Если образ матери при жизни связан с цветом (*mole, dove, silver, ivory, corn-flower, forget-me-not, creamy, lavender, pearl, garnet*), то мертвое тело матери связано с белым (*white*) и бесцветным (*colourless*). Белый заканчивает цепочку цветов, участвующих при создании образа матери, завершает цикл жизни, является последней точкой, растворяя в себе все остальные краски. Белый цвет, «часто считающийся не-цветом (особенно благодаря импрессионистам, которые не видят “белого в природе”», представляется как бы символом вселенной, из которой все краски, как материальные свойства и субстанции, исчезли» [Кандинский 1992: 72]. В рассказе Байетт «Китайский омар» пустая белая комната символизирует смерть (см. об этом: [Торгашева, Бочкарева 2005]).

Говоря о мотивах окаменения, смерти, ухода от земного, Башляр называет преобладание мотивов белого «свирепствующей белизной»: «...белизна просто свирепствует. Материя трупообразна...» [Башляр 2000: 208]. В рассказе Байетт «Холод», где белый цвет становится одним из лейтмотивов, героиня буквально жаждет белого, стремится к холодной белизне: “And her body came alive with the desire to lie out there, on that whiteness, face-to-face with it, fingertips and toes pushing into the soft crystals” [Byatt 1999: 122–123]. Белый цвет связан здесь с иллюзией жизни, опасным уходом от жизни, побегом в состоянии психологического оледенения.

Белый (*white*) является последним цветовым отражением матери Инэс и первым цветом, связанным с образом самой героини. Белый цвет появляется как характеристика тела Инэс после операции (*her white front*) в сочетании с образом нового пупа как незажившей раны (“The wound

was livid and ridged and ran the length of her white front, from under the ribs to the hidden underneath her” [p.132]). Белый точно соединяет образы матери и дочери, мертвого тела и тела живого или возрождаемого, переживающего второе рождение.

В ванной комнате Инэс обнаруживает три предмета, принадлежавшие ее матери: люфу, губку и пемзу (“private things of her mother’s – a loofah, a sponge, a pumice stone” [p.135]). Серый (*grey*) выступает характеристикой «камня пемзы» – «серого камня» (“grey stone” [p.135]), камня «серого цвета тени» (“shadow-grey” [p.135-136]). Два других предмета также содержат в своих характеристиках оттенки серого: люфа – «цвет бисквита/печенья» (*biscuit-coloured* – светло-коричневый или желтовато-серый цвет), а губка – «выцветший хаки» (*bleached khaki*; от персидского *khāk* – пыль, пепел (dust, ashes)). Люфа, губка и пемза определяются как «бесцветные цвета, бесформенные формы» (“Colourless colours, shapeless shapes” [p.136]); оказываются связанными с символическими образами тени, пыли/пепла.

Три серых предмета, «избежавших посмертной чистки» (“For some reason these things had escaped the post-mortem clearance”), противопоставляются нежным цветам и ароматам (вызываемым в воспоминании Инэс), связанным с образом матери и ритуалом принятия ванны в прошлом: сочетанием голубого (*blue*) и розового (*rose*), ароматами розы и колдовского ореха (“She had made fragrant steam from rosewater in a blue bottle, she had used baby-talc, scented with witch-hazel”) [p.135]. «Серому камню», лишенному блеска, можно также противопоставить образы драгоценных камней гранатовых и жемчужных бус матери (“beads of pearl and garnet” [p.130]). Образуется оппозиция серого камня гранату (насыщенно-красному цвету) и жемчугу, блеска – его отсутствию; подчеркивается параллель: уход из жизни – исчезновение красок и блеска.

Каждый из трех предметов был когда-то связан с другой формой существования: люфа – растение, губка – животное, пемза – лава. Героиня чувствует свою схожесть с этими серыми предметами: «Инэс и они были невесомыми» (“she and they were weightless” [p.135]). Подобно им, Инэс будто сама является бесцветной и бесформенной, лишенной жизненности, продолжающей существование в альтернативной форме. Подчеркивается особенное неприятие Инэс губки, которая получает определение «холодная [влажная, липкая]» (*clammy*) и «мясистая» (*fleshy* – от *flesh* – плоть), как бы напоминая собой об уми-

рающем теле (“She did not like the sponge’s touch; it was clammy and fleshy” [p.136]). Героиня точно желает выйти за рамки естественного процесса старения, обычного цикла жизни-смерти, выбирая путь волшебного окаменения: последнее словосочетание первого абзаца *the old woman* («пожилая женщина») вступает в игру с названием рассказа *A Stone woman* («Каменная женщина»).

Образ пемзы вводит в текст бинарную оппозицию камня (земли) – лавы (огня) как серого и красного. Героиня находит следующее описание пемзы, в котором еще раз соединяется символика серого камня, стекла и огня: «бледное серое пенное вулканическое стекло; сплюснутые фрагменты пемзы известны как фьямме [итал. множ. число от *fiamma* – пламя]» (“a pale grey frothy volcanic glass <...>; flattened pumice fragments are known as fiamme” [p.142]). *Fiamma* – первая часть имени принцессы Фиаммаросы (*Fiammarosa*) из рассказа «Холод» предыдущего сборника Байетт. Сам кусочек пемзы оказывается связанным с началом волшебной трансформации Инэс: касаясь тела героини, позволяет ей заметить первый признак окаменения (“the pumice chinked against her flesh. It was an odd little sound, like a knock on metal” [p.136]). Ванная процедура является переходом от серого к красному как началу волшебной трансформации Инэс.

Как и в рассказе «Иаиль» из сборника «Элементалы»⁵, красный в «Каменной женщине» связан с мотивом порога, «мистерийным» (М.Бахтин) переходом «от профанного к священному» [Lang 2001]. В рассказе «Иаиль» уникальное переживание красного противопоставляется однообразию, скуке, монотонности жизни (и желтому цвету). В «Каменной женщине» красный противопоставляется серому цвету, сумеречной реальности, «смерти в жизни», возрождается в новой форме, в «органическом произведении искусства», привнося с собой богатую палитру цвета: «Торстайн – это анти-Пигмалион современного мифа. Вместо создания скульптуры прекрасной женщины и желания ее оживить, он обнаруживает живую женщину, по подобию которой создает скульптуру, тогда как сама женщина превращается в элементарную форму. Она воплощает красоту органического мира, становится все более реальной и твердой, тогда как Торстайн и предметы вокруг – более легкими. <...> ...она представляет живую статую, органическое произведение искусства, которое изменяется и растет» [Gooderson 2005].

Красный (*red*) появляется одновременно как «блестящая красная пыль или матовое стекло»

(“glinting red dust, or ground glass” [p.136]), «красная пыль» (“the red dust” [p.138]), противопоставляясь серой пыли и пеплу, и «приглушенный красный, как засохшая кровь, лишенная блеска» (“dull red, like dried blood, which does not have a sheen” [p.137]). Красный вводится в текст с помощью прямого названия, связан с символикой крови и огня, указывает на заживление раны (физической/душевной) и на возрождение. Блестящий красный, предваряющий волшебное окаменение, отсылает к образу гранатовых бус матери Инэс. Мотивы красного и крови противопоставляются образам «бескровного» (мертвому телу матери) как безжизненного. Красный сменяет безжизненность, «неподвижность» серого, привнося энергию движения и изменения, возрождения в новой форме: «Тело Инэс изменяется, становясь угловатым, блестящим и твердым; она осознает, что медленно превращается в камень. Не в серый твердый камень, сказочный архетип, не в мифическую бездвижную статую, оковывающую плоть и чувства чарами, но в мозаику, состоящую из прекрасных, красочных, наполненных светом кусочков смальты. Цвет – “блестящая красная пыль”, “от охры до алого, от гранатового до киновари” сменяет бесцветность» [Gooderson 2005].

Красный обозначается определенным и неопределенным артиклями как «цвет плоти», «открытой раны», «ножевого пореза» (“It was the color — or a color — of raw flesh, like an open whip-wound or a knife-slash” [p.137-138]). Этот цвет символизирует процесс, обратный исцелению физическому, связанный с раной душевной, не поддающейся заживлению. Красные новообразования на теле героини напоминают по форме муравейники (“like ant-hills castings”) или «миниатюрные вулканы» (“miniaturised volcanoes”), сравниваются с «морской звездой» (“a raised shape, like a starfish”), «туманностью в небе» (“like the whirling arms of a nebula in the heavens”) [p.137], точно соединяют в себе все силы природы, все стихии: «В кристаллическом камне греют огонь, вода, земля и даже воздух» [Башляр 2000: 281]. Красный одновременно связывается с символикой огня (образ вулкана) и символикой холода (образы стекла и камня): “...it was cold to the touch, cold and hard as glass or stone” [p.138]. «Холодный» красный – парадоксальный образ, точно холодный огонь.

С развитием метаморфозы появляются новые оттенки красного, происходит максимальное усиление цвета: «множество оттенков, от охры до алого, от гранатового до киновари» (“It was many reds, from ochre to scarlet, from garnet to cinabar” [p.138]). Создается контраст красного

(блестящего – *winked*), «красноватых вен» (*ruddy veins*), кристаллических новообразований и «уставшей белой плоти» (*tired white flesh*) (“It had pushed out ruddy veins into the tired white flesh, threading sponge with crystal. It winked” [p.138]). Белая плоть, сравниваемая с губкой (*sponge*), возвращает нас к образу губки матери в ванной комнате – «высохшему телу, скелету живого существа». Губка-плоть Инэс противопоставляется кристаллическим новообразованиям (*threading sponge with crystal*) – процессу, преодолевающему старение, выходящему за пределы обычного цикла жизни и смерти. «Твердость и долговечность камня всегда впечатляли человека, предлагая антитезу биологическому, подверженному законам изменения, разложения и смерти, так же как и антитезу пыли, песку и каменным осколкам как аспектам разрушения» [Cirilot 1990: 314]. Голубые (*blue*) вены героини превращаются в темно-красные, рубиновые (*rubious*) шпинели (“the blue veins on her inner thigh erupted into a line of rubious spinels” [p.139]).

Колористическая динамика цвета крови Инэс от румяно-золотого (*ruddy-gold*) к приглушенно-красному (*a duller red*) и янтарно-желтому (*amber*) в эпизоде, когда героиня случайно режется кухонным ножом, сопровождается метаморфозами стихий воды и огня (*the spurt of hot blood; the thick liquid; long glassy strings; hissed and smoked; dripped*) и соприкосновениями с хлебом, столом, пластиковым полом: “She ... saw the spurt of hot blood from the wound She watched the thick liquid ... It was ruddy-gold, running in long glassy strings, and where it touched the bread, the bread went up in smoke, and where it touched the table, it hissed and smoked ... and dripped, a duller red now, on to the plastic floor, which it singed with amber circles and puckering” [p.155–156]. Этот эпизод напоминает сказочный мотив укола веретеном, заставляющий уснуть принцессу и все ее царство (=окаменеть). Соединение воды и огня в образах горячей крови (*hot blood*) и горячей лавы (*molten lava*) символизирует процесс творения («горения», «застывания», «окаменения»): кровь «застывает» в виде стеклянных нитей и янтарных ожерелий; языки пламени (*the tiny fires*) лижут пылающий хлеб (*the burned bread*); застывающая в камне лава вызывает ассоциацию с очагом (*a furnace*), в котором печется хлеб, выдувается стекло и обжигаются глиняные фигуры. Но творение неразрывно связано с умиранием: “Her veins were full of molten lava. She put out the tiny fires and threw away the burned bread. She thought <...> I may erupt. <...> To become stone is a figure, however fantastic, for death. But to become molten lava and to contain a fur-

паче?» [p.156]. Цветовой переход завершается черным (*black*) в образе «черного шрама» (*black scar*) на руке Инэс – застывшей лавы: “She told him about the spurt of lava from her hand and showed him the black scar” [p.158–159].

Цвета красный (огненный – *fire*) и черный (*black*) присутствуют в образах огненного и черного опала (*fire opal, black opal*) и противопоставляются водянистому (бесцветному) свету (*watery light*): “...a necklace of veiled swellings above her collar-bone which broke slowly through the skin like eyes from closed lids, and became opal – fire opal, black opal, geyselite and hydrophane, full of watery light” [p.140]. Сравнение опалов с раскрывающимися глазами (*like eyes from closed lids*) вызывает аллюзию к закрытым глазам матери Инэс (*eyelids down*). Черный (*black*) – это также «ультрамафические черные породы» (*ultramafic black rocks*) в сочетании с «призрачным исландским шпатом» (*ghostly Iceland spar*) (“ultramafic black rocks and ghostly Iceland spar formed” [p.142–143]).

Темно-синий (*dark blue*) и черный (*soft black*) в сочетании с золотым, серебристым, «павлиньим» блеском (*peacock and gold and silver*) присутствуют в описании лабрадорита, «полного мерцающих огоньков, точно северное сияние». Лабрадорит и фантомкварц – самые любимые камни Инэс: “The two she loved most were labradorite and fantomqvarz. Labradorite is dark blue, soft black, full of gleaming lights, peacock and gold and silver, like the aurora borealis embedded in hardness” [p.160]. Их пара образует интересную оппозицию: лабрадорит наделен светом (*gleaming lights*), фантомкварц – тенью (*shadowy crystals*); лабрадорит – искрящейся темнотой (непрозрачностью), фантомкварц – прозрачной глубиной (*transparent depths*) (“In fantomqvarz, a shadowy crystal contains other shadowy crystals growing at angles in its transparent depths” [p.160]).

Серо-голубой (*grey-blue*) в сочетании с песочным цветом (*sandy colour* – светлый желтовато-коричневый или серовато-желтый) появляются в образе кордиерита (“cordierite, grey-blue crystals mixed with a sandy colour” [p.165]). С кристаллическими новообразованиями в волосах Инэс связан зеленовато-белый цвет (*greenish-white*), упоминаемый нами ранее (“a cluster of greenish-white crystals sprouting in her armpit” [p.138]). Зеленый цвет придает черты жизненности, намекает на преобразование, своего рода омоложение: «В зеленом имеется возможность жизни, которой совершенно нет в сером»; это «цвет земного самоудовлетворенного покоя»; «основная летняя краска, когда природа преодолела весну – время

бури и натиска – и погрузилась в самодовольный покой» [Кандинский 1992: 67, 69, 70]. Розоватый (*rosy*) и голубой (*blue*) цвета являются характеристиками барита (*rosy barite crystals*) и флуорита – «голубого джона» (*blue john*), как и образы розы («роза пустыни» (*desert rose*)) и каменных («рудяных») цветов (*ore flowers*): “...a bubble of rosy barite crystals, breaking through a vein of fluorspar, and opening into the form known as a desert rose, bunched with the ore flowers of blue john” [p.142]). Образ розы, цвета розовый и голубой также отсылают к матери героини (*rosewater in a blue bottle*).

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.

Превращение героини в «сияющее произведение из разноцветных лоскутов» (*patchwork*) связано с исчезновением человеческой формы (“gleaming patchwork, a human form vanishing” [p.157]), встречей со смертью. Переживаемое/путь Инэс страшнее, чем обычная смерть, так как героине приходится «наблюдать ее [смерти] приближение в новой фантастической форме» (“to observe its approach in a new fantastic form”), тогда как матери Инэс «не нужно было встречаться со смертью» (“had not had to face death” [p.141]). Это попытка автора с помощью воображения заглянуть за пределы реальности.

Метаморфоза Инэс, связанная с мотивами драгоценного камня, напоминает новозаветное описание Иерусалима Небесного в «Откровении Иоанна Богослова»: «...и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога. Он имеет славу Божию. Светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису кристалловидному» (Откр. 21: 10–11); «Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу. Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое яспис, второе сапфир, третье халкидон, четвертое смарагд, пятое сардоникс, шестое сердолик, седьмое хризолит, восьмое вирилл, девятое топаз, десятое хризопрас, одиннадцатое гиацинт, двенадцатое аметист. А двенадцать ворот – двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины...» (там же: 18–21). По данным словаря Х.Э.Керлота, «обычно описания небесного Ие-

русалима представляли город, в котором преобладает царство минералов, в отличие от потерянного Рая, изображаемого как сад, наполненный растительностью. Отмечая этот факт, Генон поставил вопрос о том, что “если называть растительность проявлением размножения семян в сфере жизненной ассимиляции, то минералы следует считать определенной *фиксацией*, а фактически кристаллизацией, в завершении циклического процесса произрастания”» [Cirlot 1990: 162].

Строка «Плоть от плоти моей, плоть от плоти ее» (“Flesh of my flesh, flesh of her flesh” [p.130]) непосредственно отсылает к библейскому тексту: «И навел Господь Бог на человека крепкий сон; и, когда он уснул, взял одно из ребр его, и закрыл то место плотию. И создал Господь Бог из ребра, взятого у человека, жену, и привел ее к человеку. И сказал человек: вот, это кость от костей моих и плоть от плоти моей; она будет называться женою, ибо взята от мужа» (Быт 2: 21–23). Сон Адама противопоставляется сну смерти матери Инэс, а создаваемая из ребра Адама Ева – образу Инэс-дочери. В ветхозаветном писании далее следуют слова: «Потому оставит человек отца своего и мать свою и прилепится к жене своей; и будут одна плоть» (там же: 24). В рассказе Байетт одной из центральных тем становится невозможность «оставить» мать, а интеллектуальный союз матери и дочери создает оппозицию библейскому союзу мужчины и женщины, Адама и Евы. Мотив невозможности расстаться с прошлым связан и с другой ветхозаветной героиней – женой Лота, которая оглянулась назад и превратилась в соляной столб. При этом красочные метаморфозы героини Байетт указывают на альтернативную интерпретацию библейского мотива.

Имя героини «Инэс» (*Ines*) – вариант имени Агнесса (*Agnes*) – связано с образами святых: раннехристианской мученицы Агнессы (*Saint Agnes* или *Saint Ines*), а также Агнессы Чешской (Пражской, Богемской – *Anežka Česká*). В первом письме Клары Ассизской Агнессе Чешской присутствует мотив драгоценных камней, которыми Христос украшает тело святой: «10. И вот Вы уже в Его крепких объятьях, и Он украсил Вашу грудь драгоценными камнями, а Ваши уши – жемчужинами, / 11. и полностью окружил Вас ... блестящими драгоценностями, и увенчал Вас золотым венцом с вырезанным на нем знаком святости» (цит. по: [Van den Goorbergh, Zweerman 2000: 38–39]). Имена имеют особое значение в творчестве Байетт (см. об этом, например: [Kelly 1996: 87]). Процесс чудесного «окаменения» Инэс сопровождается процессом «называ-

ния» разноцветных минералов, «рождения» новых для героини слов (вспомним, что она по профессии этимолог), аналогичным процессу рождения нового красочного мира.

Образы, связанные с путешествием Инэс и Торстайна в Исландию, тоже отличаются колористическим разнообразием. Сочетание зеленого и белого (*green and white*) в характеристике воды Атлантического океана напоминает цвет кристаллов в серых волосах Инэс – белого алебастра (*alabaster*) и светло-зеленого перидота (*peridot*): «Вкрапления алебастра и перидота скапливались в ее серых волосах, точно яйца какой-то мифической каменной вши» (“There were droplets of alabaster and peridot clustering in her grey hair like the eggs of some mythic stony louse” [p.145]). Зелено-белый цвет волн ассоциируется с запахом соленого моря, соединяя воздух, воду и камень: “In the swell of the Atlantic the ship nosed its way between great green and white walls of travelling water, in a fine salt spray” [p.163]. 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*): “The sky changed and changed, opal and gun-metal, grass green and crimson, mussel-blue and velvet black, scattered with wild starshine” [p.163]. Образ черного неба, усыпанного звездами, напоминает камень лабрадорит (ср. *soft black, full of gleaming lights*). Байетт часто использует парные цветовые характеристики, придавая особый поэтический ритм повествованию.

Колористические метаморфозы характеризуют летнее небо в Исландии (*the endless shifts in the color of the sky*) по ассоциации с рыбами и камнями, создавая богатую палитру серо-серебристых оттенков, голубовато-зеленого (*turquoise*), голубого/синего (*sapphire*), желтовато-зеленого (*peridot*), красного: «пятна форели, переливчатая чешуя макрели, бирюза, сапфир, перидот, горячий прозрачный красный» (“trout-dappled, mackerel-shot, turquoise, sapphire, peridot, hot transparent red” [p.174]). В названии «Исландия» (*Iceland*) соединяются стихии воды и земли, подчеркивая близость льда и камня: «лед» (*Ice*) + «земля» (*land*). Сочетание блестящего белого (*white and shining*), зеленого (*green*) и голубого (*blue*) характеризует соответственно ледник, топи и небо (“glacial tongues pouring down into the plains, white and shining above the green marshes and under the blue sky” [p.166]). Холодному бело-

му льду противопоставляется горящий красный цвет (*red-hot*) вулканической магмы: "...volcanic eruptions which pour red-hot magma from mountain ridges, or spout up, boiling, from under the thick-ribbed ice" [p.166].

Черный (*black*) и золотой (*gold*) выступают характеристиками Исландии в глазах Инэс – это парадоксальные образы «черного песка» и «золотой грязи» в сочетании с образами белого льда и камня (*stone silt*): «Его страна показалась ей, на первый взгляд, старой, первичным хаосом льда, каменного ила [грунта, осадка, наноса], черного песка, золотой грязи» ("His country appeared to her old, when she first saw it, a primal chaos of ice, stone silt, black sand, gold mud" [p.166]). Черный цвет (*black*) выступает также характеристикой долины Мирдалссандур ("They travelled on, over the great black plain of Myrdalssandur" [p.167]). Золотой (*gold*) присутствует во вставной легенде о женщине-тролле из исландского фольклора, рассказанной Торстайном ("a kettle of molten gold" [p.167]), и в названии растения «золотистый дудник» ("a profusion of golden angelica" [p.172–173]). Коричневый (*brown*) в сочетании с водой и пылью появляется в описании рек: «Коричневые густые реки стремительно неслись по расщелинам и долинам, унося с собой аллювиальную пыль» ("Brown thick rivers rushed down crevices and into valleys, carrying alluvial dust" [p.166]).

Серый (*grey*) характеризует «мягкие серые ковры» Цетрарии исландской, или «исландского мха» ("They walked out into soft grey carpets of *Cetraria islandica*, the lichen that is known as 'Ice-land moss'" [p.173]), напоминая о сером цвете волос Инэс и серых камнях кладбища (именно там Торстайн вспоминает мхи и лишайники Исландии). Серый цвет в сочетании с мотивами камня, волшебных чар, удаления от людей, от жизни играет важную роль в рассказанной Торстайном легенде о бедняке, украденном женщиной-троллем: «На следующий год ... он был серым, как лишайники» ("The next year ... he was grey like the lichens"), «В следующем году он стал еще более серым и стоял неподвижно, уставившись» ("The next year he was greayer and stood stock-still staring") [p.179].

Если в начале рассказа Инэс чувствует себя «нематериальной» (*insubstantial*), в конце рассказа таким же качеством наделяется для нее Торстайн, продолжающий свое земное существование: «Он становился нематериальным», «размытым», «водяным паром» ("He was becoming insubstantial", "blurred", "water vapour" [p.176]). Теперь с образом Торстайна связаны мотивы пара (вариант тумана, дыма, облака) и пыли. Голубые глаза героя в конце рассказа воспринимают-

ся Инэс как «темно-серые [угольные] пятна [затуманенные, нерезкие, нечеткие, неясные], полные пылинок» ("they were charcoal blurs, full of dust-motes" [p.179]). Мотивы угля и пыли, связанные со смертью и отсылающие к началу рассказа – пеплу матери, – выражают здесь относительность смерти и жизни: существование Торстайна прекращается только для Инэс, чье существование, в свою очередь, заканчивается для Торстайна.

Перед окончательным слиянием Инэс с природой над ней кружится бабочка «каменного цвета» (*stone-coloured*), «неотличимая от ее усеянной крапинками груди» ("Creatures ran over her — insects first, a stone-colored butterfly, indistinguishable from her speckled breast" [p.181]). Бабочка «каменного цвета» – 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. Бабочка является символом души, «в психоанализе считается символом возрождения» [Ciriot 1990: 35]. «Каменная» бабочка – это одновременно возрождение и оголение души, связанное со смертью физической, смертью относительной – реальной только в человеческом понимании, «с человеческой точки зрения», которая является «не вполне надежной» ("from a human perspective", "a precarious perspective, here, in this land" [p.178]).

Многозначность цветовой палитры Байетт 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. Примечательно, что среди существ, облепивших тело Инэс, упоминаются «прекрасные красные черви цвета сырого мяса» (*fine red worms, the color of raw meat* [p.181]). Взаимодействие этих противоположных цветов – серого («безнадежная неподвижность») и красного («кипение и горение») – составляют основу колористического спектра рассказа. При этом автору важно не только символическое значение и психофизическое воздействие этих красок, но и все богатство оттенков их переходности и 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 ("the nights are bright" [p.155]), которая предстает как «перевер-

нутый мир», где ночи оказываются светлыми. Образуется зеркальная оппозиция «Англия – Исландия», в которой совершается попытка не разделить, а связать антиномии жизни и смерти, как связаны между собой органическая и неорганическая природа.

Таким образом, в рассказе «Каменная женщина» основную палитру образуют цвета серый (черный и белый) и красный. Они не просто противопоставляются друг другу, символически образуя две крайние «точки зрения», два полюса реальности, но оказываются взаимодополняющими, образующими символический переход в другой мир. По мысли автора, с появлением цвета утверждается существование предмета в сверхреальности; но это существование зависит от позиции смотрящего. Человеческое видение может воспринимать нечто серым (бесцветным, прозрачным, едва видимым), но это же нечто, едва видимое человеку, может существовать в другом цвете и другой форме – на другом, «сверхчеловеческом», уровне. Так, серый в земном мире может иметь «красное» существование в мире сверхреальном. В более общем виде цветовое противопоставление в рассказе образуют серый (неподвижный, «замерший» цвет), с одной стороны, и многообразие красок (не исключаящих серый) – с другой. Многообразие красок в движении и изменении, символизирующее природу, искусство и их союз как выход в трансцендентную реальность.

Примечания

¹ Исследование выполнено в рамках проекта №1.1.10. 2010-2011 гг. «Формы выражения кризисного сознания в культуре и литературе рубежа веков» по тематическому плану научно-исследовательских работ, проводимых по заданию Минобрнауки.

² О роли живописи в ранних рассказах писательницы см., например: [Worton 2001; Бочкарева, Леготкина, Графова 2010 и др.].

³ См. об этом также: [Дарененкова 2010].

⁴ О мифопоэтике этого сборника Байетт см.: [Дарененкова, Бочкарева 2008].

⁵ Подробнее об этом рассказе см.: [Бочкарева, Дарененкова 2009].

Список литературы

Башиляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / пер. с фр. Б.М.Скуратова. М.: Изд-во гуманит. лит. 1999. 344 с.

Башиляр Г. Земля и грезы воли / пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Изд-во гуманит. лит. 2000. 384 с.

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.

Бочкарева Н.С., Леготкина А.В., Графова О.И. Мотивы и образы творчества Матисса в рассказе А.С.Байетт «Лодыжки Медузы» // Французский акцент в мировой культуре: к 60-летию А.Н.Таганова: коллект. моногр. Иваново, 2010. С.277–286.

Гура А.В. Крот // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. М.: Междунар. отношения, 1995. Т.1. С. 682.

Дарененкова В.С., Бочкарева Н.С. Мифопоэтика поздней новеллистики А.С.Байетт («Элементалы: Истории огня и воды» и «Маленькая черная книга рассказов») // Вестн. Перм. ун-та. Иностранные языки и литературы. 2008. Вып. 5 (21). С.57–74.

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.

Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 109 с.

Конькова М.Н. Поэтика жанра рассказа в творчестве А. Байетт: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2010. 161 с.

Терновская О.А. Бабочка // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. М.: Междунар. отношения, 1995. Т.1. С.125.

Торгашева Е., Бочкарева Н.С. Символика цвета в рассказе А.С.Байетт «Китайский омар» // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе. Пермь, 2005. С.106–112.

Тресиддер Дж. Словарь символов. М. Фаир-Пресс, 1999. 448 с.

Byatt A.S. Little Black Book of Stories. L.: Vintage, 2004. 279 p.

Byatt A.S. Elementals: Stories of fire and ice. L.: Vintage, 1999. 232 p.

Cirlot J.E. A Dictionary of Symbols. L.: Routledge, 1990. 508 p.

Gooderson S. Writing a tale // Guardian. 2005. URL: guardian.co.uk/books/2005/sep/22/fiction.asbyatt. (дата обращения: 10.07.2011).

Kelly K.C. A.S.Byatt. N.Y., 1996. 120 p.

Lang K. Existence on the Threshold: Liminal Characters in the Works of A.S. Byatt. URL: limen.mi2.hr/limen2-2001/lang.html. (дата обращения: 10.07.2011).

Shakespeare W. The Winter's Tale // Shakespeare W. Complete Works. Glasgow: Harper Collins Publishers, 1994. 1433 p.

Van den Goorbergh E., Zweerman T.H. Light shining through a veil: on Saint Clare's letters to

Saint Agnes of Prague. Peeters Publishers, 2000. 339 p.

Woolf V. The Diary of Virginia Woolf: 1936–1941. University of California: Hogarth Press, 1984. 416 p.

Worton M. Of Prisms and Prose: Reading Paintings in A.S.Byatt's Word // Essays on the Fiction of A.S.Byatt: Imagining the Real / ed. Alexa Alfer; Michael Noble. Westport, Connecticut, L.: Greenwood Press, 2001. P.15–30.

SYMBOLISM OF COLOUR IN A.S. BYATT'S STORY "A STONE WOMAN"

Vlada S. Darenenkova

**Graduand of World Literature and Culture Department
Perm State University**

The article is a study of coloristic symbolism in the story *A Stone Woman* (*Little Black Book of Stories*) by the contemporary British writer A.S.Byatt. Special attention is given to such important motifs of the text as the two opposed colours of grey ("hopeless immobility") and red ("boiling and burning"). It is proved that not only their symbolic meaning and psychophysical influence, but also various shades of their transitivity and associative bonds with different objects and phenomena of material and spiritual worlds are significant for the author. The article also investigates the correlation between colour motifs and mythopoetical images and analyses the role of colour in developing the main characters and philosophical problematics of the story.

Key words: symbolism; mythopoesis, colour in literature; contemporary British prose; Byatt.