

УДК 82:7

СИМВОЛИКА ЦВЕТА В РАССКАЗЕ А.С.БАЙЕТТ «СУЩЕСТВО В ЛЕСУ»¹

Влада Сергеевна Дарененкова

соискатель кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный университет

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

Статья посвящена символике цветовых мотивов рассказа современной британской писательницы А.С. Байетт «Существо в лесу» (сборник «Маленькая чёрная книга рассказов»). Особое внимание уделяется двойственности чёрного (а также красного и белого), его связи с мотивами серого, пепла, тумана, выцветших, грязных цветов и месту среди ярких красок. Рассматривается роль цвета в раскрытии образов главных героев, а также актуальных для рубежа XX-XXI вв. проблем кризиса сознания от встречи со злом, жертвоприношения и др.

Ключевые слова: символика; цвет в литературе; современная британская проза; Байетт.

nigrum nigrius nigro

behold a black beast in the forest
(*The Book of Lambspring*)

Признаваясь в визуальном характере своего мышления, Байетт говорит, что видит «ненаписанные романы как абстрактные цветовые палитры и узоры» [Байетт 2010], «как кубики цвета» (“as blocks of color” [Byatt 2004a]). Она визионерски предвидит образ своей будущей книги зашифрованным в цветовом символе. Например, по словам писательницы, роман «Дева в саду» изначально представлялся как «красный, белый и зелёный», где «красный – кровь, белый – камень, а зелёный – трава» (“Virgin and the Garden was red, white and green, and the red was blood and the white was stone and the green was grass”), а роман «“Вавилонская башня” – чёрный и красный из-за крови и разрушения» (“Babel Tower is black and red, because of blood and destruction”) [Byatt 2004a]. Байетт замечает: «В своё время я потратила много времени на изучение психологии цвета и использования цветовых символов», «в поисках природы метафоры я пытаюсь соединить символику цвета, цветовые коды с языковыми структурами, пытаюсь увидеть метафору и нашу всеобщую надобность в ней как возможную причину нашей любви к искусству, зачем мы создаём искусство и зачем оно нам необходимо» [Байетт 2010].

Цвет является исходной точкой произведения, глубинным смыслом, символом, от которого отталкивается и который дешифрует, интерпретирует

сам автор, создавая образы, героев, хронотоп, сюжет, композицию, конфликт, идею. Говоря о романе «Вавилонская башня», Байетт указывает на значение чёрного как «разрушения». Основным лейтмотивом он становится в «Маленькой чёрной книге рассказов» (*Little Black Book of Stories*). От предыдущих сборников книга отличается внешне – мрачным оформлением (на чёрном фоне помещена репродукция картины исландского художника Йоханнеса С. Кьярвала (*Jóhannes S. Kjarval*) «Лесной дворец» (*Forest Palace, 1918*), изображающая лес, земля которого – красная), и внутренне – особенной концентрацией на «тёмных» аспектах жизни (война, смерть, безумие и др.).

Почему Байетт выбирает чёрный цвет? Является ли он выражением укрепившегося пессимистического взгляда автора, своеобразным диагнозом миру? В интервью, посвящённом последнему роману «Детская книга» (*Children's book*), Байетт говорит, что пишет «тёмные романы независимо от своего желания» (“I have a terrible fear that I write dark novels whether I want to or not” [Byatt 2009]). Возможно, играет роль и возраст писателя, знаменующий новый творческий этап, новое отношение к смерти и связанным с нею темам. Указывая на двойственность и своего характера, и природы романа, Байетт признаётся, что воспринимает мир как «тёмное место», но писательство (приносящее наслаждение) делает мир «очень ярким» (“I fear the world is a dark place. That’s one side of the equation. The other side is that when I am writing a novel I so intensely enjoy

writing that the world is a very bright place <...> I think I'm extremely double, and I think the novel is double..." [Ibid.]).

Эту двойственность и преображающее влияние творчества мы видим и в рассказах Байетт, зачастую напоминающих парадокс, – «темноту, наполненную светом, или свет, который содержит качества и света, и темноты» (“a darkness filled with light or a shine that contains the qualities of both light and darkness” [Marlan 2005: 12]). Мы совершаем попытку исследовать, как эта двойственность – сочетание темноты и света, воплощается в первом рассказе сборника «Существо в лесу» (*The Thing in the Forest*) через переплетение мотивов чёрного с другими красками.

Начало рассказа – реальные события Англии 1940-х годов (предположительно, осень 1940-го), время бомбардировки Блиц. Перед нами образы двух маленьких девочек, Пенни и Примроуз, чьи родители вынуждены отправить своих детей в эвакуацию – на неизвестный срок, в то время как им самим грозит ежеминутная опасность («...daily danger of burning, burying alive, gas, and ultimately perhaps a grey army rolling in on tanks over the suburbs, or sailing its submarines up our river, all guns blazing?» [Byatt 2004c: 4]). Мы сталкиваемся с реальными переживаниями детей, оторванных от родителей, испытывающих страх, одиночество, незащищённость, брошенность на произвол судьбы, оказавшихся среди черноты, серости, неизвестности реалий войны.

Пенни и Примроуз, отпущенные на прогулку без присмотра, полные любопытства, забредают в лес, где встречают ужасное существо – червя. Девочки чудом остаются живы, но вся их последующая жизнь несет отпечаток этого страшного события. Будучи взрослой, каждая героиня решает совершить путешествие в место детской эвакуации. Старинный особняк, когда-то служивший им приютом на ночь, стал музеем, посвящённым эвакуации. В музее героини узнают, что виденное ими существо – это английский червь (*English Worm*), который, согласно легенде, обитает в той местности с давних пор. Каждая героиня решает отправиться в лес и встретиться с существом ещё раз.

Ребенок по-своему воспринимает происходящее, зачастую мифологизируя его, смотря на мир сквозь сказку. Является ли существо реальностью или лишь плодом воображения Пенни и Примроуз – остаётся вопросом, но это и не важно, так как отвратительный червь и причинённый им вред символизируют то, существование чего не подвергается сомнению – ужас, трагедию, разрушение, смерть, зло, которые принесла война. Всё это точно становится фоном рассказа,

получая цветовую реализацию, воплощаясь в мотивах чёрного, серого, грязного, тёмного.

Негативное значение чёрного цвета проявляется в первую очередь как фон происходящего – безызначность, обезличенность, отсутствие жизни. Находясь в поезде, Пенни и Примроуз видят пугающие чёрные таблички с названиями станций (“like the black station signs, were too frightening” [Byatt 2004c: 8]). В связи со светомаскировкой (“They had been living behind the black-out” [Ibid.: 45]) из реальности девочек вынужденно изгнан свет (светомаскировка – *black-out* (дословно – «покрыть чёрным»)), что усиливает атмосферу безнадежности, неопределённости, страха, враждебности.

Вместе с другими детьми, подлежащими эвакуации, Пенни и Примроуз привозят в огромный дом (“The great house” [Ibid.: 8]). В его окнах, закрытых ставнями, нет света (“There was no lighting, because of the black-out. All the windows were shuttered. No welcoming brightness leaked across door or windowsill”), а балюстрада украшена грифонами и единорогами (“carved griffins and unicorns on its balustrade”) [Ibid.]. Дом, напоминающий готический образ замка, создаёт атмосферу зловещую и таинственную.

Соседство девочек не обусловлено их личным выбором, их встреча определена обстоятельствами войны, волей тёмной силы. Они – только друзья по несчастью, два незащитных создания, примкнувших друг к другу. Девочки абсолютно разные, их объединяет только разделённый негативный опыт, они обе ощутили прикосновение черноты. На более символическом уровне объединяющие функции мотива чёрного обнаруживаются в образе «чёрной буквы» книги, склонившись над которой, взрослые Пенни и Примроуз встречают друг друга, видя изображение знакомого им червя: «Примроуз подумала, что это очень старая книга. Пенни отметила, что это была книга девятнадцатого века, выполненная под средневековье» (“Primrose thought it was a very old book. Penny assumed it was nineteenth-century mock-medieval” [Ibid.: 23], “Neither of them could read the ancient (or pseudo-ancient) black letter of the text beside the illustration” [Ibid.: 24]).

Во время последней встречи героинь на вокзале возникает ещё один объединяющий образ – «воображаемая чёрная вуаль / пелена», сквозь которую девушки смотрят друг на друга и на весь мир: «Они видели друг друга сквозь чёрную воображаемую вуаль, которую горе, или боль, или отчаяние набросило на видимый мир» (“They saw each other through that black imagined veil which grief, or pain, or despair hang over the visible world. They saw each other's face and

thought of the unforgettable misery of the face they had seen in the forest” [Ibid.: 47]). Эта «чёрная вуаль» – символ, след пережитого девочками в детстве, «процесса почернения – окрашивания незрелой невинности» (“the blackening process is dying of immature innocence” [Marlan 2005: 23]), «опыта, который открывает тёмный глаз души» (“an experience that opens the dark eye of the soul” [Ibid.]).

Автор особенно подчёркивает, что чёрная вуаль стала частью видения Пенни (“Penny found that the black veil had somehow become part of her vision” [Byatt 2004c: 48]). Героиня воспринимает лица людей как «бледные диски, затенённые луны» (“Present faces were blank discs, shadowed moons” [Ibid.]), с трудом отличая одного от другого (“She was increasingly unable to distinguish one from another” [Ibid.]), так как «Лицо Существа повисло в её мозгу, ревностно требуя внимания, отвлекая от повседневности» (“The face of the Thing hung in her brain, jealously soliciting her attention, distracting her from dailiness” [Ibid.]). Погружение в темноту леса и встреча с существом символизируют столкновение с бессознательным и встречу с тенью – дорогу самопознания, которая неожиданно может зайти очень далеко. «Тёмная вуаль» видения и восприятия мира – это «болезнь души» [Юнг 1997], отпечаток от встречи с червем, «смятение» от знакомства с тенью [там же].

Перед выходом из поезда девочки проезжают мимо «чернильного пруда», над которым летит большой белый гусь (“looked out at a great white goose flapping its wings beside an inky pond” [Byatt 2004c: 7]). «В мифологической символике образ гусей-лебедей прекрасно подходит для роли медиатора, связывающего, казалось бы, взаимоисключающие базисные символы любой мифологии: верхом и низом, летом и зимою и, как следствие, между мужским и женским, жизнью и смертью <...> Птицы (верх), но связанные с водой (низ); приносящие весну, но имеющие белоснежное оперение” [Ронкин].

Иное значение приобретает блестящий чёрный рядом с другими чистыми цветами. Такой цвет, в первую очередь, связан с хронотопом леса, образами ягод и птиц. Героини видят ягоды, «малиновые, чёрные и изумрудные» (“glistening berries, crimson, black and emerald” [Byatt 2004c: 14]). Тем не менее, «чёрная ягода» – ежевика (*blackberry*) – воспринимается девочками как связанная с опасностью, ядовитостью: «Им попалась ежевика, но они не брали ягоды, которые в этом месте могли быть опасными или ядовитыми» (“They met blackberries, but didn't pick them, in case in this place they were dangerous or deceptive” [Ibid.]). Примроуз наблюдает в лесу

птиц, среди которых «чёрная птица [дрозд], блестящая как гагат» (“a robin' <...> – 'a black bird' which shone like jet” [Ibid.: 32]). Здесь блестящий чёрный цвет вместе с другими яркими красками говорит о своей сверхреальной природе.

Злое, враждебное человеку (в реальном и сказочном мирах) в рассказе воплощается также в мотивах серого. Серый цвет появляется как «серая армия» (“grey army” [Ibid.: 4]) – разрушительная и безграничная сила, предельное воплощение страха, ужаса, опасности, зла. В первую ночь эвакуации девочки вынуждены укрываться серыми военными одеялами (“They had campbeds (military issue) and grey shoddy blankets” [Ibid.: 9]), фактически покрывать себя частью этой завоёвывающей пространство серой силы.

Серый цвет в рассказе символизирует прикосновение к иной реальности, к прошлому, оторванность от действительности. Девушки, отражаясь в стекле, под которым лежит книга, кажутся «более серыми, молодыми, менее реальными» (“Their transparent reflected faces <...> looked both younger and greyer, less substantial” [Ibid.: 24]).

Мотивы серого и пепла предвосхищают опыт нуминозного, намекают на близость «нечистой силы». Перед тем как девочки должны выйти из поезда (буквально, попасть в пространство, где водится нечистая сила – обитает червь), небо становится тёмно-серым (“The sky grew dark grey and in the end the train halted. The children got out” [Ibid.: 7]). На следующий день после встречи взрослых героинь погода хмурая (серая – *grey*) (“The weather was grey, spitting fine rain” [Ibid.: 29]).

Серый реализуется в мотивах пепла, символизирует отсутствие жизни, смерть. Перед встречей с существом девочки чувствуют запах, отдалённо напоминающий «мёртвый пепел» («a distant Hint of dead ashes» [Ibid.: 14]). В лесу пепел – это след червя, существа, принадлежащего негативной стороне иной реальности, нечистой силе.

Серый цвет и образ пепла присутствуют в воспоминаниях Пенни об умершем отце, подчёркивая связь с негативным прошлым, войной и миром мёртвых: «...она помнила отца, уже седого [с серыми волосами], стряхивающего пепел с ботинок и края брюк» (“she remembered her father, already grey-headed, brushing ash off his boots and trouser-cuffs” [Ibid.: 20]); «Он был усталым мягким человеком с пеплом в загнутых манжетах брюк» (“He had been a tired gentle man with ash in his trouser turn-ups” [Ibid.: 45]).

Серый связан и с самой Пенни: это тёмно-серый (*charcoal*) цвет брюк взрослой героини (по сравнению с яркой одеждой Примроуз), а также

сравнение героини в детстве с крадущейся мышью (ср. с упоминанием: Примроуз осветляет волосы, чтобы избавиться от появившегося с возрастом мышинового оттенка). Сравнение Пенни с мышью связано с характером матери, буквально изолирующей дочь от реальности, которой так жаждет девочка (“Her mother had sent her away before allowing the fireman to speak, who had come with the news. She had been a creep-mouse on stairs and in cubby-holes, trying to overhear what was being imparted, to be given a fragment of reality with which to attach herself to the truth of her mother's pain. Her mother didn't, or couldn't, want her company” [Ibid.: 45]).

Мать Пенни не может справиться с потерей мужа, попадает под влияние чёрной стороны и после войны продолжает жить в отсутствие света (внутреннего и внешнего): «...мать Пенни охватило глубокое горе, она закрыла лицо и шторы, двигалась как автомат и читала стихи» (“Penny's widowed mother embraced grief, closed her face and her curtains, moved stiffly, like an automat, and read poetry” [Ibid.: 20]). Текст создаёт ощущение, что родители (замкнутая, почти аутичная мать, отец – весь усталость, седина, пепел) не способны передать дочке какую-либо жизненную энергию.

Мотив серого оказывается семантически связанным в тексте с образом тумана. Традиционно туман – это «символ неизвестности, “серой зоны” между реальностью и ирреальностью» [Туман 2009], «переходная ступень между небом и землей» [Леви-Стросс 2001: 236]. Обитель туманов в германо-скандинавской мифологии – Нифльхейм (Нифльхайм) – символ «недоступных человеку областей» мира [Туман 2009]. Туман также «символизирует неуверенность человека перед грядущим и потусторонним, которое может быть разрушено только светом (освещением)» [там же].

В рассказе образами сероватой дымки или тумана точно намекает о себе потустороннее. С одной стороны, образы пара и пепла возникают как реальное описание воздуха вокзала: «...свод вокзала был полон клубящегося пара, воздуха – песчаный от пепла» (“...the station vault had been full of curling steam, and the air gritty with ash” [Byatt 2004c: 47]). С другой стороны, описание более фантастично: во время несостоявшейся встречи героиня Пенни видит в комнате, «подобие серого дыма», а «Примроуз чувствует головокружение»² (“Between bathroom and wardrobe Penny saw the air in the room fill with a kind of grey smoke. Rummaging in a suitcase for a clean blouse, Primrose felt giddy, as though the carpet was swirling” [Ibid.: 30]).

Здесь мотив тумана «способствует воссозданию <...> атмосферы тайны» [Науменко 2005],

загадочности, напряжения между реальностью и фантастичностью увиденного (или превиденного) в детстве. С помощью тумана создаётся атмосфера неопределённости, «состояния сна-яви – пограничного состояния между сном и бодрствованием, жизнью и смертью» [там же].

Негативность серой силы прослеживается через соседство мотивов тумана, пара и нечистоты. Окна поезда – «грязные [покрытые сажей] и затуманенные» (“The window-panes were both grimy and misted up” [Byatt 2004c: 6]). Точно враждебная человеку, ставящая под угрозу его жизнь, нечистая сила в виде тумана-пара и грязи обволакивает пространство, покоряя себе. Грязный поезд (“It was not a clean train”), наполненный неприятными запахами (“the dank smell of unwashed trousers”), «клубами горячего пара» (“the gusts of hot steam”), с окнами, покрытыми пеплом и песком (“windows were full of specks of flimsy ash, and sharp grit”), предвосхищает появление страшного существа как символического воплощения «серой армии», серой силы, бездумной и бездушной [Ibid.: 5]. Детское сознание как будто трансформирует образ поезда, превращает его в монстра.

Полуреальность – полуфантазия существа символизирует саму войну как пограничную зону между жизнью и смертью. Реальность войны соединяется со сверхреальностью существа, оставляя отпечаток на всю жизнь, погружая героиню в промежуточное состояние, пространство между бытием и небытием, в каком-то смысле подчиняет себе. Менее телесная от природы Пенни наиболее подвластна влиянию чар иной реальности, взор героини охвачен пеленой, она не стоит на земле в полной мере, но пребывает на границе миров. Увиденное окутывает сознание Пенни, отдаёт «частичку своей “туманности”, взамен забирая <...> телесность, и, тем самым, обрекая его на скорую смерть» [Науменко 2005]. Пенни в третий раз отправляется в лес, и читатель делает вывод: сейчас это путь без возврата.

Серый цвет близок мотивам выцветших, поблекших, потерявших блеск красок. Повседневность часто предстаёт в рассказе в тусклых, выцветших тонах в сочетании с мотивами серого и тумана (как повседневность, овладеваемая тёмными, «серыми» силами). Выцветшие тона связаны с мотивами старения, увядания, приближения смерти. Поблёкшие оттенки коричневого и бежевого появляются в описании дома Примроуз: «Она видела это место в выцветших коричневых и бежевых оттенках, сквозь парящие кольца пара, идущего из китайского бистро, с запахами тушёной свинины и кипящего куриного бульона» (“She thought of this place in faded

browns and beiges, seen through drifting coils of Chinese cooking-steam, scented with stewing pork and a bubbling chicken broth” [Byatt 2004c: 38]). Примроуз не считает своё жилище таким реальным, как лес, так как дома нет «мёда первоцвета», «блесток и сияния» (“Home was not real, as all the sturdy twigs and roots in the wood were real, it had neither primrose-honey nor spangles and sequins” [Ibid.])). Присутствие имени героини в определении того, что является по-настоящему реальным, намекает на настоящесть, жизненность самой Примроуз.

Окутанную поволокой серую реальность-повседневность необходимо преодолевать, побеждать, прилагая усилие – веря в светлую сторону, в блеск и очарование доброй сказки, силой воображения превращая серый в пёстрый, обыденность в сказочность. Цвета появляются как сила творческого воображения Примроуз: от простой фантазии до сказки. Цвет аквамарин (море), золотой (солнце), белый (пена) присутствуют в фантазии Примроуз, замещающей отсутствие воспоминаний о смерти отца (от этого дня на самом деле в её памяти остаётся только вкус манной каши и джема) поэтизированной картиной его гибели: «Позже она создала картину облачного аквамаринного моря под золотым солнцем, в котором огромный фонтан белой клубящейся воды поднимался из тонущего корабля. Она не могла вспомнить отца» (“She had later invented a picture of a cloudy aquamarine sea under a gold sun in which a huge fountain of white curling water rose from a foundering ship. It was very beautiful but not real. She could not remember Dad” [Byatt 2004c: 38]). Эта фантазия обретает силу, когда героиня находится в центре, где «поток воды был более реален, чем манная каша, потому что Примроуз находилась там, где такие вещи имеют силу [правят, царствуют]» (“Here at the centre, the spout of water was more real than the semolina, because she was where such things reign” [Ibid.]).

Порой и обычные цвета могут нести с собой негативные оттенки. Наделёнными такими значениями оказываются красный и белый. Красный (*red*, а также алый – *scarlet*, цвет крови – *blood(y)*) в рассказе чаще всего противопоставляется «сказочным» малиновому (*crimson*) и розовому (*pink, rose*). Сочетание красного и белого впервые связано с состоянием оторванности от дома, воплощается в воображаемом Примроуз образе семьи, которая должна приютить героиню на время эвакуации (“Primrose imagined — she didn't know why – a fat woman with a white cap and round red arms who smiled nicely but made the children wear sacking aprons and scrub the steps and the stove” [Byatt 2004c: 8]). Контраст белого и

красного – это также рисовый пудинг с кроваво-красным джемом (“rice pudding with a dollop of blood-red jam” [Ibid.: 8-9]), который подают детям на ужин. Сочетание красного и белого здесь выражает замещение настоящего – настоящих родителей, дома, пищи.

Цветовые мотивы, связанные с характеристиками пищи, отражают состояние внешнего мира, в котором живут героини. Желтовато-белый цвет через слова манка, «манный пудинг» (“Semolina pudding”) и «жир на жареном мясе» (“fat on roast meat”) связан с чувством детского отвращения. Пудинг из манки или тапиоки упоминается в день смерти отца Примроуз: «Когда мама зашла, всхлипывая, чтобы сказать, что папа умер, она сама [Примроуз] думала о том, будет ли пудинг из тапиоки или манки и будет ли джем» (“When Mum had come in, snivelling, to say Dad was dead, she herself had been preoccupied with whether pudding would be tapioca or semolina, whether there would be jam, and subsequently” [Byatt 2004c: 38]). Символично, что в этот день к манному пудингу подаётся «довольно отвратительный джем из черники» (“rather nasty blackberry jam”) – «чёрной ягоды» (*blackberry*).

Иными оказываются цвета, сопровождающие ритуал чаепития нового, мирного времени – реальности взрослых героинь: это розовый цвет узора в виде цветов шиповника на пластиковых подносах (“briar roses”), цвет «превосходного малинового джема» и «взбитых сливок» (“superior raspberry jam in tiny jam jars, little plastic tubs of clotted cream”), которых не было во время войны (“You couldn't get cream or real jam in the war”) [Byatt 2004c: 26]. «Превосходный малиновый джем» противопоставляется «кроваво-красному» джему военного времени.

По-сказочному ярким цветам в рассказе порой противостоят их грязные оттенки, близкие мотивам серого, блеклого; в лесу рядом с чистыми цветами блестящих ягод: малиновым (*crimson*), чёрным (*black*), изумрудным (*emerald*), – присутствуют цвета поганок (зачастую получающие наименования, вызывающие отвращение): алый (*scarlet*), призрачно-бледный (*ghostly-pale*), пурпурный цвет мёртвой плоти (*dead-flesh purple*), цвет мяса (“glistening berries, crimson, black and emerald, little crops of toadstools, some scarlet, some ghostly-pale, some a dead-flesh purple, some like tiny parasols – and some like pieces of meat protruding from tree-trunks” [Byatt 2004c: 14]). Подчёркивается соседство, сосуществование двух сторон иной реальности. Создаётся образ двух царств, или сил: чистой, светлой, сказочной и нечистой, тёмной, серой, чьими порождениями являются и войны, и лесное существо, и весь ужас пережитого.

Это деление на два царства подчёркивается тем, что в лесу смешиваются запахи (и цвета) грибов, мха, сока растений и мёртвого праха (“They sniffed the air, which was full of a warm mushroom smell, and a damp moss smell, and a sap smell, and a distant hint of dead ashes” [Byatt 2004c: 14]), а также указанием самого автора: «Примроуз знала, что этот блеск и существо, <...> запах пепла имеют один источник» (“Primrose knew that glamour and the thing <...>, <...> the ashen stink had the same source” [Ibid.: 37]).

Появление червя знаменует победу (временную) тёмной стороны, полное изгнание чистых цветов, лесных запахов и света (“The new, ordinary forest smells and sounds, of leaves and humus, fur and feathers, so to speak, went out like lights as the atmosphere of the thing preceded it” [Byatt 2004c: 15]). Существо получает следующие цветовые характеристики: «цвет плоти, с которой содрали кожу» (“Its colour was the colour of flayed flesh” [Ibid.: 16]), мутный белый цвет слепых глаз (“It had blind, opaque white eyes” [Ibid.]), цвет «кровавой слизи», который оставляет за собой червь (“leaving behind it a trail of bloody slime and dead foliage, sucked to dry skeletons” [Ibid.:17]). «Все цвета» плоти червя – грязные: «от зелёного цвета плесени до красно-коричневого – сырой печени, грязно-белого или цвета сухой гнили» (“The flesh on these forearms was glistening and mottled, every colour, from the green of mould to the red-brown of raw liver, to the dirty white of dry rot” [Ibid.: 16]). Они противопоставляются чистым цветам, присутствующим в детском кругу в конце рассказа, знаменуя победу над силами тьмы.

Через цвета и их взаимодействие раскрываются и соотносятся образы героинь³. В отличие от насыщенного цветом портрета Примроуз, образ Пенни характеризуется «бескровной прозрачной бледностью» (“bloodless transparent paleness” [Byatt 2004c: 4]). Бескровность (отсутствие крови, красного) вместе с «оттенком синего» на её губах (“touch of blue in her fine lips”) символизирует отсутствие жизни. Создаётся безжизненный, лишённый энергии, материальности, телесности образ. Героиня как будто не живёт в полной мере, но находится в каком-то промежуточном мире между жизнью и смертью.

Разность героинь прослеживается и в последующих цветовых характеристиках нарядов. Одежда взрослой Пенни – тёмно-серая (цвета древесного угля – *charcoal*), чёрная (*black*) (“Penny was wearing a charcoal trouser suit and a black velvet hat” [Byatt 2004c: 23]). Присутствие этих цветов в её наряде подчёркивает особую связь с тёмной стороной иной реальности. Опи-

сание предельно строгого наряда Пенни укладывается в одно предложение. Наряд Примроуз Байетт выписывает детально и живописно, с наслаждением художника: в нём присутствуют розовый (ракушечно-розовый – *shell-pink*), горчичный (*mustard-coloured*) цвета, растительный орнамент (*floral*). Создаётся полный энергии и теплоты образ Примроуз (“Primrose wore a floral knit long jacket over a shell-pink cashmere sweater, over a rustling long skirt with an elastic waist, in a mustard-coloured tapestry print. Her hips and bosom were bulky” [Ibid.]). Её наряд символически отражает свободную, творческую природу (женственная струящаяся юбка, свободные одежды, теплые тона), противопоставляется строгости и холодности наряда Пенни (брюки в отличие от юбки, почти по-монашески строгий силуэт).

Первый яркий цвет в рассказе – зелёный (*green*) – связан с образом Примроуз, появляется как деталь портрета маленькой девочки, на которой надето «модное зелёное пальто» (*dressy green coat*) [Byatt 2004c: 4]). Такая деталь вместе с именем героини, связанным с цветком (как с примулой и бледно-жёлтым цветом, так и розой, розовым цветом), и бело-золотистый цвет волос вызывают ассоциации с зеленью и солнцем, подчёркивают связь героини с природным началом (“Primrose had bitten nails, and a velvet collar to her dressy green coat” [Ibid.]), делают образ Примроуз особенно контрастным грязно-чёрно-серому фону войны. Прослеживается последующая связь Примроуз и зелёного. Оказываясь в лесу взрослой, Примроуз попадает в пространство «новой зелени» (“new greenness” [Ibid.:32]), весны. С одной стороны, само появление Примроуз как будто преображает лес, приносит с собой весну, воскрешение (тогда как с появлением Пенни наступает осень). С другой – героиня вместе с новой зеленью будто бы сама переживает второе рождение, символически обновляя зелёный наряд детства. Так, зелёный цвет связан с Примроуз, символизирует весну, силы природы, юность, рождение и возрождение, наполненность энергией жизни (творческой энергией).

Оттенки зелёного и золотого встречаем в конце рассказа в образе фонтана, напротив которого Примроуз собирает пёстрый круг детей, рассказывает сказку (“They were in front of a dimpling fountain, with lights shining up through the greenish water, making golden rings round the polished pebbles and wishing-coins that lay there” [Ibid.: 50]).

Также прослеживается связь с Примроуз мотивов жёлтого и золотого. Бело-жёлтый (*blonde*) встречается в образе крашенных волос матери, а затем самой Примроуз. Крашение волос является попыткой героинь сохранить цвет, побороть

обесцвечивание: от бесцветного, серого (мышинного – *mousy*) к белому, светлому (“She too dyed her blonde curls with peroxide when they turned mousy and faded” [Ibid.: 21]). Крашенные волосы Примроуз получают определение «золотистых локонов» (“dyed goldilocks” [Ibid.: 28], “golden locks” [Ibid.: 50]), подчёркивая её связь со светлым и сказочным.

Золотой цвет мёда присутствует в плотном английском завтраке Примроуз (“She sat over her breakfast, which was English and ample, bacon and mushrooms, toast and honey, and let her feelings about the wood run over her skin, pricking and twitching” [Ibid.: 31]), запах мёда чувствует героиня в запахе леса (“smelled the thin, clear honey-smell of them, spring honey without the buzz of summer” [Ibid.: 33]). Золотой свет в контрастном сочетании с тенью видит Примроуз в лесу (“The light in woods was more golden <...> The gold and the shadows were intertwined, a promise of liveliness” [Ibid.: 31]). Золотой (цвет и свет) – это маящее, привлекающее начало, связанное со светлой, доброй, сказочной стороной иной реальности, тогда как тень – обратная сторона.

Ярко-жёлтый образ круга, напоминающий солнце, появляется в конце рассказа как образ ярко-жёлтых стульев (“had her own circle of bright yellow plastic chairs” [Ibid.: 21]), на которых дети слушают сказки Примроуз.

Сопровождающие Примроуз мотивы золотого и жёлтого подчёркивают её связь со сказочным, добрым началом. Само имя Примроуз (*Primrose*) – первоцвет, примула, бледно-жёлтый цветок. Примроуз находит в лесу первоцвет, воспринимая это «как хороший знак» (“she found posies of primroses, which she recognised and took vaguely, in the warmth of her heart labouring in her chest, as a good sign, a personal sign” [Ibid.: 32-33]).

Согласно древнегерманским сагам, цветки примулы, или первоцвета, – это ключи богини весны Фрейи: «Древние скандинавы считали примулы ключами, которыми Фрейя, богиня счастья, любви и плодородия, отворяла весну» [Примула 2006]. «С распространением света и просветлением связана символика золотого жёлтого цвета. С солнечной символикой жёлтого цвета связано также воздействие солнечного света на землю, вегетацию и плодородие. Весна начинается с изобилия жёлтых цветов: жёлтых звезд мать-и-мачехи, жёлтых нарциссов, тюльпанов, крокусов, первоцветов (примулы). В германской мифологии эти цветы посвящались богине весны Фрейе» [Обухов 1997].

В рассказе прямо указывается на то, что героиня чувствует особую связь с миром цветов, объясняемую детским воспоминанием о книге иллюстраций «Цветочные феи» Сесиль Мэри

Баркер (*Cicely Mary Barker*): «Она лучше разбиралась в цветах, чем в птицах, потому что, когда была маленькая, на школьных полках стояли “Цветочные феи”» (“She was better at flowers than birds, because there had been *Flower Fairies* in the school bookshelves when she was little” [Byatt 2004c: 33]). В лесу Примроуз впервые встречает виденные когда-то на картинках цветы вживую. На детских иллюстрациях рядом с цветами изображались феи или эльфы: «девочки и мальчики, одетые в голубые и золотые, коричневые и пурпурные костюмы цветов и фруктов» (“girls and boys, clothed in the blues and golds, russets and purples of the flowers and fruits” [Ibid.]). Эти фантастические существа напоминают детей в пёстром детском кругу в конце рассказа, где Примроуз будто бы сама становится предводительницей фей и эльфов: «Они были всех цветов: чернокожие, загорелые [коричневокожие], розовокожие, веснушчатые, жёлтая куртка, фиолетовый капюшон, алый капюшон» (“They were all colours – black skin, brown skin, pink skin, freckled skin, pink jacket, yellow jacket, purple hood, scarlet hood” [Ibid.: 50]).

Воспоминание, знание цветов, никогда ранее не виденных вживую, поддерживают в героине приятное чувство, помогающее преодолеть страшное воспоминание когда-то пережитого, преображают казавшееся страшным место: «И сейчас, по мере того как она шла, Примроуз видела и узнавала их всех: ветреницу и переступень, черноголовку и яснотку, и ощущала, вопреки тому, где она была, приливы приятного чувства» (“And now as she wandered on, she saw and recognised them, windflower and bryony, self-heal and dead-nettle, and had – despite where she was – a lovely lapping sense” [Ibid.: 33]).

Цвета розовой плоти (*the loveliest flesh-pink*), голубого поблескивания (*a blue gleam*), блестящий, как гагат, чёрный (*shone like jet*), голубой и жёлтый (*blue and yellow*) появляются в образах лесных птиц, которые видит Примроуз (“She heard a cackle and saw a flash of the loveliest flesh-pink, in feathers, and a blue gleam. She was not good at identifying birds. She could do 'a robin' – one hopped from branch to branch – 'a black bird' which shone like jet, and 'a tit' which did acrobatics, soft, blue and yellow, a tiny scrap of fierce life” [Ibid.: 32]). Это сказочные цвета, еще раз показывающие, отражающие природу самой героини.

Красный в положительном значении появляется в образе почти сказочного лесного проводника Примроуз – «красной белки» (*red squirrel* – белка обыкновенная). Причём самой героиней лесная красная белка противопоставляется серым городским (“grey city cousin” [Ibid.: 35]).

Белка приводит героиню на поляну, которую Примроуз называет для себя «центром», там же она видит единственное дерево, присаживается на холмик, напоминающий трон (“The squirrel stopped to clean its face. She crushed bluebells and saw the sinister hoods of arum lilies. She had no idea where she was, or how far she had come, but she decided that the clearing where she found herself was the centre. The squirrel had stopped, and was running up and down a single tree. There was a sort of mossy mound which could almost have had a throne-like aspect, if you were being imaginative. So she sat on it. ‘She came to the centre and sat on the mossy chair.’” [Ibid.: 36]). Здесь соединяется символика мирового дерева, трона, центра как пупа земли, объединяющего верх и низ, небесное, земное и подземное царства.

Сам образ белки, бегающей по одиноко стоящему дереву, символичен, отсылая к образу мирового дерева, дерева жизни и судьбы Иггдрасиль в скандинавской мифологии, на вершине которого «сидит мудрый орёл», у корней находятся «дракон Нидхёгг и змеи. Перебранку между орлом и драконом переносит снующая по стволу белка Рататоск (“грызозуб”) – своеобразный посредник между “верхом” и “низом”» [Мелетинский 1980: 288]. Белка рассказа также соединяет верх и низ, небесный мир (его существа – птицы) и подземный мир (чьим существом является червь), вместе с красным цветом символизирует промежуточную – земную жизнь, активность.

Стоит заметить, что, подобно лесным цветам, белка – это тоже оживший сказочный персонаж, сшитая матерью Примроуз игрушка – белка Наткин (Nutkin, образ, скорее всего взятый из сказки *The Tale of Squirrel Nutkin* (в русском переводе – «Сказка про бельчонка Тресси и его хвост») Беатрис Поттер (*Beatrix Potter*)).

Цвета «малиновый и изумрудный» («crimson and emerald») – сказочные (в отличие от реальных зеленого и красного) (“the mossy tump had lovely colours – crimson and emerald” [Byatt 2004c: 38]). В сочетании с образом бугорка-трона они символизируют божественную власть, «мистический Центр между Небом и Землей», «надежность и равновесие», «знание, озарение» [Трон 2009], устанавливая связь между человеческим и божественным: «Слово, которое пришло ей на ум, было “царствуют”. Примроуз поняла что-то и не знала, что она поняла» («The word she found was 'reign'. She had understood something, and did not know what she had understood» [Byatt 2004c: 39]).

Хронотоп леса выступает как отражение каждой героини и её «палитры». Примроуз воспринимает теплоту и цвета деревьев: белый, коричневый и серебристый, тогда как Пенни

всматривается в его густоту (темноту) (“Primrose touched the warm skin of the nearest saplings, taking off her gloves to feel their cracks and knots. She exclaimed over the flaking whiteness and dusty brown of the silver birches, the white leaves of the aspens” [Ibid.: 13]). Здесь скорее важна не цветовая символика, а восприимчивость – невосприимчивость к цвету, раскрывающие характер героинь, всматривание в темноту как непосредственное восприятие жизни.

Пенни открывается другая сторона леса как сверхреальности. Если Примроуз видит в лесу насыщенный голубой (*intense blue*) цвет неба и свет солнца (“She saw drifts of intense blue, further in, and between the tree-trunks, with the light running over them” [Byatt 2004c: 33]), то когда приходит в лес Пенни, темнеет (“It was almost dusk when she came there. The shadows were thickening, the dark places in the tumbled undergrowth were darkening” [Ibid.: 40]), весна сменяется осенью, символизируя психологический возраст героини, её готовность к инициации другого рода (от старения к смерти).

В описании путешествия Пенни практически отсутствуют краски, она видит «хрупкие бесцветные клочки сырой шерсти или меха» (“flimsy colourless shreds of damp wool or fur” [Byatt 2004c: 41]). «Новая зелень» (“new greenness” [Ibid.: 32]), запахи молодой, набирающей соки растительности (“Juices” [Ibid.: 35]) сменяются запахами гнили (“rottenness” [Ibid.: 40]); новые листья (“new hazel leaves” [Ibid.: 32]) – уходящими «обратно в землю» («leaves and stems mulching back into earth” [Ibid.: 40]); птичье пенье – его отсутствием (“Not birdsong” [Ibid.]), тишиной, символизирующей подземное царство мертвых («The silence was heavy» [Ibid.: 41]); вместо ярких цветов, птиц, животных Пенни находит кости (“fragments of hair and bone and other inanimate stuffs” [Ibid.]).

В лесу Пенни с приближением существа не остаётся «ни одного различимого цвета», только «оттенки чернильного и серого (слоновьего)» (“What was visible had no distinct colour, only shades of ink and elephant” [Byatt 2004c: 44]); а сам день характеризуется как «хмурый» (дословно – сероватый, *greyish*) (“It was a greyish, unremarkable day” [Ibid.: 49]).

В отличие от Примроуз, которую проводник-белка приводит «в центр» – на почти волшебную лужайку, где стоит единственное дерево, напоминающее мифическое дерево мира, Пенни оказывается на старом месте, видит поваленное дерево, укрывшее их в детстве (“the fallen one behind which they had hidden still lay there” [Byatt 2004c: 42]).

Пенни и Примроуз в лесу находятся точно в разных мирах. Лесной мир Примроуз преобразуется с помощью её воображения, творческой природы – это создаваемая ею же сказка. Лесной мир Пенни напоминает сон: «Пенни двигалась медленно и задумчиво [как во сне], наблюдая за собой, как смотришь на себя во сне» (“Penny moved slowly and dreamily round, watching herself as you watch yourself in a dream” [Byatt 2004c: 42]), она как будто находится в его ловушке, наделена меньшими правами им управлять (реальность-сон напоминает о профессии Пенни, работающей психотерапевтом).

Связь Пенни с негативной стороной иного мира проявляется в образе её пациентов – психически больных детей. Это не пёстрый круг девочек и мальчиков Примроуз, но больные аутизмом (“severely autistic children, children who twittered, or banged, or stared, who sat damp and absent on Penny's official lap and told her no dreams, discussed no projects” [Byatt 2004c: 44]). Мир, открытый этим детям, тоже называется «реальным» (“The world they knew was a real world” [Ibid.]), но противопоставляется яркости, красочности, пестроты светлой стороны. Пенни, с одной стороны, не способна оторвать внутренний взор от гипнотизирующей черноты, концентрируется на тёмном, негативном, с другой – чувствует своё особое предназначение: «Кто-то должен иметь дело с безнадежными. Пенни чувствовала, что она могла. Большинство людей не могло. Она могла» (“Somebody had to occupy themselves with the hopeless. Penny felt she could. Most people couldn't. She could” [Ibid.]). Вторая сторона запредельного также имеет право на существование, как бы наше сознание ни пыталось избавиться от неё. Если бы не было тёмной стороны, не было бы и всего блеска, чарующего великолепия, волшебства, пестроты светлой стороны.

Можно найти корни обращения Байетт к чёрному в трагическом событии жизни писательницы – утрате в 1972 г. одиннадцатилетнего сына Чарльза, боль от которой не могла исчезнуть на протяжении всех последующих лет⁴. Пониманию параллели между трагедией прошлого и всё большим тяготением к «черноте» помогает высказывание одной из героинь романа «Дева в саду», которая, подобно автору, переживает утрату сына: «Боль становится сильнее, а сильная боль становится ещё сильнее, что бы ни говорили утешители» («Pain hardens, and great pain hardens greatly, whatever the comforters say» [Byatt 1992: 383]). В этих словах можно найти ответ на вопрос, почему Байетт, независимо от своего желания, создаёт «тёмные» произведения.

Парадокс заключается в том, что эта «темнота» при внимательном прочтении не может быть

понята исключительно в негативном аспекте. С одной стороны, конечно, обращение к чёрному говорит о нахождении под властью тёмной стороны реальности, зачарованности чернотой нигредо. С другой стороны, взывание к темноте влечёт за собой освобождение, творческое преобразование, выход за ограниченные пределы собственного «Я». В результате «чёрный» сборник Байетт, несмотря на всю мрачность мотивов и тем, наполнен цветами и излучает свет. Мифопоэтика черных мотивов сборника оказывается близкой алхимическому образу чёрного солнца.

Название сборника содержит, по крайней мере, две ссылки. Во-первых, Байетт полемизирует с высказыванием Лоуренса о том, что роман – это «яркая книга жизни»⁵. Вторая ссылка связана с именем викторианского фольклориста Эндрю Лэнга и его сборниками «разноцветных сказок» («Голубая книга», «Красная», «Зелёная», «Жёлтая», «Розовая», «Серая», «Фиолетовая», «Малиновая», «Коричневая», «Оранжевая», «Оливковая», «Сиреневая»)⁶. Чёрный сборник как будто продолжает и дополняет серию, подчёркивая свою особую связь со сказкой, а также превосхищает появление последнего романа Байетт, посвящённого детям (*Children's book*). Возвращая чёрный цвет в ряд других красок, Байетт не только осмеливается взглянуть на мир сквозь эту чёрную призму, но, подобно алхимику, использует его в трансформации, утверждая книгой чудо возрождающегося феникса.

Неоднозначный с точки зрения обычной логики опыт, полученный в детстве, оставляя отпечаток на всю жизнь, погружает героиню рассказа «Существо в лесу» в промежуточную реальность, пространство между бытием и небытием. В каком-то смысле он подчиняет себе, мешает жить обычной человеческой жизнью, обрекает на одиночество. Менее телесная от природы Пенни наиболее подвластна влиянию чар иной реальности, взор героини охвачен пеленой, она не находится на земле в полной мере, но стоит на границе миров. Увиденное окутывает сознание Пенни, отдаёт ей «частичку своей “туманности”, взамен забирая <...> телесность, и, тем самым, обрекая <...> на скорую смерть» [Науменко 2005]. Пенни приносится в жертву, тем самым отдавая часть своей энергии Примроуз, соединяя потенциалы, образуя единый образ Пенни-Примроуз. Трагический конец Пенни похож священный ритуал, не случайно пространство в лесу напоминает героине часовню (*chapel*) и характеризуется цветами жертвоприношения («коричневые пятна земли и крови») (“brown stains of earth or blood” [Byatt 2004c: 42]). Повествование обрывается на том, что Примроуз, окружённая детьми, начинает рассказывать сказку, возвращающую читателя

к началу рассказа. Образ Примроуз ассоциируется с богиней плодородия, умирающей (вместе с Пенни) и воскрешающей, приносящей весну (творчество). Но в такой развязке чувствуется отнюдь не утверждение Байетт необходимости жертвы, скорее – признание её неизбежности. Байетт часто обращается к теме жертвы и жертвоприношения. Например, в рассказе «Крокодиловы слёзы» (*Crocodile tears*) главная героиня Пэт чувствует отвращение перед корридой. Но героиня не становится целостной, пока не попадает в пространство арены и не принимает/переживает эту кровавую реальность.

Значение жертвы и смысл рассказа в целом не в том, чтобы утвердить смерть. Байетт отнюдь не провозглашает старую истину о необходимости жертвы на пути человека к богу / высшей реальности / творчеству. О жертве, о присутствии трагедии в жизни заявляется как о чём-то не зависящем от человека в полной мере и недоступном его пониманию. Но сам рассказ утверждает, что, несмотря на присутствие трагедии, ужаса, разрушения, смерти, остаётся возможность и важность продолжения жизни.

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 детей рассказами о потерявшихся детях в лесу» (“She had never frightened the littl’uns she entertained at parties, in schools, in creches, with tales of lost children in forests” [Byatt 2004c: 36]), подобно самой Байетт, обращаясь к «тёмным» сферам, начинает рассказывать страшную историю, чувствуя необходимость и силы передать свою мудрость, соединяя две реальности – чёрную и пёструю – воедино, соединяя бинарные оппозиции и создавая единый образ жизни-смерти, утверждая простую истину о том, что жизнь содержит в себе смерть, но смерть содержит в себе жизнь, как чёрный сборник – свет и цвет.

Благодаря страшному опыту детства, Примроуз понимает, что сверхреальное, мистическое имеет не только светлую сторону (известную ей с детства), но и тёмную. Она находит силы принять этот тёмный, страшный опыт, а внутреннее чутье предохраняет героиню от всматривания в чёрную глубину, губительного, подобного взгляду на Медузу Горгону: «Она не смотрела на то, что знала, лучше не надо, но знала, что знает» (“She didn’t look at what she knew, better not, but she did know she knew, she recognised confusedly” [Byatt 2004c: 37]). Ей удаётся сохранить себя, и теперь она в силах оберегать детей (“keeping

them safe” [Ibid.: 21]), на время оставленных матерями (“in a local shopping mall, where she kept an eye on the children of burdened women” [Ibid.: 21]), выступать их защитницей, покровительницей, феей, давая им то, чего была лишена сама – на время – в детстве: безопасность и сказку. Примроуз инициирует, но не травмирует, не передаёт негативный опыт, а трансформирует его в мудрость, которой делится, погружая детей в сокровенный мир сказки.

¹ Исследование выполняется при поддержке Министерства образования и науки РФ, ЕЗН № 1.2.10. 2010 г. «Формы выражения кризисного сознания в культуре и литературе рубежа веков».

² Слово *giddy*, которым обозначается головокружение Примроуз, происходит от древнеанглийского *gidig* (*gydig*), дословно переводящегося как «одержимый духом, богом».

³ «Байетт использует комбинации цветов, чтобы установить отношения между героями» (“Byatt utilizes color combinations to establish relationships between characters” [Dondershine 1998]).

⁴ В одном из интервью Байетт признаётся, что “от природы обладает угрюмым характером”, который, безусловно, стал ещё более угрюмым в связи со смертью её сына <...> Кстати, Байетт по-прежнему считает “трагедию высшей формой литературы” (“Byatt confesses to having a “naturally gloomy nature”, intensified surely by the death of her only son, at age 11, in the early 1970s. In fact, Byatt still believes that “tragedy is the highest form of literature” [Adams 2009]).

⁵ «There’s a temptation to begin with death. The dark title of A.S. Byatt’s *Little Black Book of Stories* suggests it; the phrase is also a riposte to D.H. Lawrence’s description of the novel as “the one bright book of life”, which was a tormenting orthodoxy of her youth» [Maragonis 2004].

⁶ Сборники сказок Э.Лэнга были знакомы Байетт с детства: «Я пристрастилась к сказкам в тёмные дни светомаскировки и бомбардировки второй мировой войны. Я начала читать рано, жадно и без разбора — цветные книги сказок Эндрю Лэнга, Ганса Христиана Андерсена <...> Мне никогда не нравились рассказы о детях, занимавшихся тем, чем дети обычно занимаются <...>. Мне нравилось волшебство, нереальное, более чем реальное» («I acquired a hunger for fairy tales in the dark days of blackout and blitz in the second world war. I read early and voraciously and indiscriminately - Andrew Lang’s coloured fairy books, Hans Christian Andersen <...>. I never really liked stories about children doing what children do <...>. I liked magic, the unreal, the more than real» [Byatt 2004b]). Байетт не раз ссылается на имя Лэнга в интервью, посвящённых её последнему роману *Children’s book*, где отражена Эдвардианская эпоха, во время которой Лэнг жил («This was the time when Andrew Lang began to publish his series of coloured Fairy Books with magical tales from all cultures» [Byatt 2009]).

Список литературы

- Антония Байетт: «Зачем нам нужно искусство?» / Беседовали К.Щербино, В.Поляковский // Частный корреспондент. 2010. [Электронный ресурс: chaskor.ru/article/antoniya_bajett_zachem_nam_nuzhno_iskusstvo_14098].
- Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Эксмо-пресс, 2001. 511с.
- Мелетинский Е.М. Иггдрасиль // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. М. Советская энциклопедия. 1980, т.1. С.288.
- Науменко Е.В. Образ тумана и его место в поэтике «таинственных повестей» И.С.Тургенева // Спасский вестник. Вып.12. Тула: Гриф и К, 2005. 266 с. [Электронный ресурс: turgenev.org.ru/e-book/vestnik-12-2005/naumenko.htm].
- Обухов Я.Л. Жёлтый цвет // Журнал практического психолога. №2, 1997. С.65-79. [Электронный ресурс: gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Obuh_Sim/index.php].
- Примула // Сайт о цветах. 2006. [Электронный ресурс: svetki.info/13.php].
- Ронкин В. Гуси-лебеди. [Электронный ресурс: ronkinv.narod.ru/gaga.htm].
- Трон // Symbolarium (Краткая энциклопедия символов). 2009. [Электронный ресурс: symbolarium.ru/index.php/Трон].
- Туман // Книга символов. 2009. [Электронный ресурс: symbolsbook.ru/Article.aspx?id=481].
- Юнг К.Г. *Mysterium Coniunctionis* / пер. с англ., лат. О.О.Чистяков. М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 1997. 688 с. [Электронный ресурс: jungland.ru/node/2306].
- Adams J. A naturally gloomy nature // The Globe and Mail. 2009. [Электронный ресурс: theglobeandmail.com/books/as-byatts-naturally-gloomy-nature/article1132811/].
- Byatt A.S. A.S.Byatt is double / From Rose Kasie's Interview with A.S.Byatt. 2009. [Электронный ресурс: wosu.org/blogs/arts/?m=200909].
- Byatt A.S. A.S. Byatt types / Online chat excerpts // The Washington Post. 2004a. [Электронный ресурс: erinoconnor.org/archives/2004/04/byatt_types.html].
- Byatt A.S. Happy ever after // The Guardian. 2004b. [Электронный ресурс: guardian.co.uk/books/2004/jan/03/sciencefictionfantasyandhorror.fiction].
- Byatt A.S. Little Black Book of Stories. L.: Vintage, 2004c. 279 p.
- Byatt A.S. The golden age of children's books // The Times. 2009. [Электронный ресурс: entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article6192952.ece].
- Byatt A.S. Virgin in the Garden. L.: Vintage, 1992. 566 p.
- Delphinias N.B. The Book of Lambspring // The Hermetic Museum: How that Greatest and Truest Medicine of the Philosopher's Stone may be Found and Held. Forgotten Books, 2007. P. 231 [Электронный ресурс: <http://www.rexresearch.com/lambspr/lambsp.htm>].
- Dondershine S. Color and Identity in A.S.Byatt's Possession. San José State University. USA, California. 1998. [Электронный ресурс: exhilarating.ycool.com/post.73602.html].
- Margaronis M. Where the wild things are // The Nation, 2004. [Электронный ресурс: highbeam.com/doc/1G1-117419741.html].
- Marlan S. The black sun: the alchemy and art of darkness. Carolyn and Ernest Fay series in analytical psychology (10). Texas A&M University Press, 2005. 266 p.

SIMBOLISM OF COLOUR IN A.S. BYATT'S STORY “THE THING IN THE FOREST”

Vlada S. Darenenkova

Postgraduate of World Literature and Culture Department
Perm State University

In this article the symbolism of colour motifs in the story *The Thing in the Forest* (*Little Black Book of Stories*) by a contemporary British writer A.S. Byatt is being analysed. Special attention is paid to the ambiguity of the colour black (as well as red and white), its connection with the motifs of grey, ashes, mist, faded, dirty colours and the place of the black among other colours. The role of colour in creating and understanding the images of the main characters is being considered.

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