

17. Залевская А.А. Индивидуальное знание: Специфика и принципы функционирования. – Тверь, 1992. – 136 с.
18. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 261, [2] с.
19. Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским // Текст подготовили Я.С. Лурье и Ю.Д. Рыков. Отв.ред. Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1981. – 432 с.
20. Послания Ивана Грозного // Подготовка текста Д.С. Лихачева и Я.С. Лурье, перевод с комментариями Я.С. Лурье. Под редакцией члена-корреспондента АН СССР В.П. Адриановой-Перетц. – М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1951. – 716 с.

УДК 83-3 [Манн]

Квирикадзе Н.Г.
(Кутаиси, Грузия)

ЦВЕТОВЫЕ ДЕТАЛИ У НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ И ТОМАСА МАННА («Мертвые души» и «Будденброки»)

В статье исследуются функциональные аспекты цветowych деталей в «Мертвых душах» Н.Гоголя и «Будденброках» Т.Манна. Серые цветowych детали приобретают многоплановость и многофункциональность. Тотальная пейзажно-архитектурная «серость», по нашему мнению, является отражением подлинной сущности целого социального уклада, подчеркивая деградацию дворянского общества, превращение самих крепостников в «мертвых души». Цветowych детали у Томаса Манна также полифункциональны. Они также выступают в качестве признака упадка и гибели (Verfall-a) некогда ведущего социального слоя класса Германии – патриархального бюргерства (в лице Будденброков), в то же время они могут быть связаны с душевной жизнью персонажей, с изображением их чувств и страстей.

Ключевые слова: тотальная «серость», «мертвые души», Будденброки, серые цветowych детали, Verfall.

The purpose of this paper is to analyze functional aspects of color details in N. Gogol's "Dead Souls" and Th. Mann's "Buddenbrooks" by making use of structural-semantic methods. Gogol's grey details acquire divergent planes and functions. This total grey coloring of the landscape and architecture in the novel reflects the true essence of the social formation and indicates the degradation of the aristocrat community and the transformation of the ruling class into the "dead souls". In Th. Mann's "Buddenbrooks" the grey color details are attributes of German patrician burgers and simultaneously they serve as signs of "Verfall" (Fall, Decay) indicating the decline of the Buddenbrooks family as well as entire German patriarchal burger world in general. They are also connected with the characters' spiritual lives, expressing their emotions and passions as it is the case in Gogol's novel.

Key words: this total grey coloring, the "dead souls", Buddenbrooks, the grey color details, Verfall.

В статье «Николай Гоголь» Владимир Набоков, говоря о художественном зрении писателей, об их умении видеть, отмечал, что до появления Пушкина и Гоголя русская литература была подслеповатой: «Формы, которые она замечала, были лишь очертаниями, подсказанными рассудком; цвета как такового она не видела и лишь пользовалась истертыми комбинациями слепцов-существительных и по-собачьи преданных им эпитетов, которые Европа унаследовала от древних ... Только Гоголь (а за ним Лермонтов и Толстой) увидел желтый и лиловый цвета» [1:88]. Таким образом, В.Набоков имел в виду, что колористика в творчестве русских прозаиков в предгоголевскую эпоху находилась под влиянием Европы. Набоков (и мы соглашаемся с ним в этом), утверждает, что у истоков формирования национальной русской литературы стоят Пушкин и Гоголь. Причем наблюдения над цветовой картиной мира показывают, что гоголевская колористика намного красочнее, чем пушкинская. Она как бы вносит в русскую литературу архетип восприятия цвета украинской культуры. «Тарас Бульба» Гоголя раскрашен цветовой гаммой, как украинский рушник. Сопоставление колористики в тексте с прикладным народным творчеством показывает, что украинскому художественному промыслу свойствен резкий контраст цветов (красный, черный, белый) и что эта цветовая гамма как черта национального восприятия свойственна Гоголю именно с точки зрения цветовой картины мира, т.е. для него приемлем контраст. Это отмечают исследователи, придавая контрасту в первую очередь социальный смысл. А мы хотим подчеркнуть, что контраст этот свойствен именно украинской колористике. Темой отдельного исследования может послужить сопоставление таких произведений, как «Тарас Бульба» и «Ночь перед рождеством» с «Петербургскими повестями». Там цвета очень яркие и многокрасочны, и прав был Набоков, увидев это и заметив, что Гоголь впервые ввел желтый и лиловый цвета.

Функция цвета у Гоголя многопланова в зависимости от сюжета, формы выражения, поэтому мы не согласны с мнением некоторых исследователей, считающих, что деталь цвета у Гоголя «не функциональна, как у Чехова или Толстого, а самостоятельна, автономна, независима» [2]. Для доказательства обратного необходимо сопоставить разные планы произведения и определить их тематическое содержание.

Для того чтобы подчеркнуть видимую прочность уклада жизни Собакевича, Гоголь употребляет коричневый цвет, который передается целым спектром ассоциативных планов, образуя гнездовой ряд. В центре этого ряда коричневый фрак Собакевича предстает как бы оболочкой его сущности (это ведь цвет земли); перед нами хозяин. Однако этот цвет распадается на отдельные ассоциативные планы. «Возле Бобелины, у самого окна, висела клетка, из которой глядел дрозд темного цвета с белыми крапинками, очень похожий тоже на Собакевича» [3:99]. Дрозд, который сидел в клетке, словно говорил: «И я тоже Собакевич», т.е. он тоже коричневого цвета. Прочные крестьянские избы – дубовые (дуб – коричневого цвета). Этот цвет преломляется в разных ракурсах, образуя единый цветовой план.

С целью изображения экономического и духовного паразитизма, который порождал крепостнический строй, при фиксации разложения дворянского класса Гоголь, наряду с другими изобразительными средствами, использует колористику деталей предметного

мира произведения, а также пейзажа, портрета персонажей, причем следует отметить, что в данном смысловом плане преобладают желтые, синие и серые цвета.

Выделим *серый* цвет, отличающийся многоплановостью, многофункциональностью: здесь и дополнительные штрихи к характеристике персонажа, и убогость жизни, и в то же время какая-то полная неопределенность, унылая «серость» всего окружающего. Эта тотальная *серость*, по нашему мнению, является отражением подлинной сущности целого социального уклада, подчеркивая косность, дикость, отсталость провинциальных крепостников-помещиков, упадок и деградацию дворянского общества, разложение и распад крепостнического строя, превращение самих хозяев в «мертвых душ». Серые цветовые детали не существуют в тексте изолированно, они переплетаются с предметными, пейзажными, портретными и другими деталями. Нижеприведенные примеры подтверждают это.

Фон, на котором Гоголь показывает своих персонажей, все эти необыкновенно типичные и точные детали являются штрихами к их дополнительной характеристике, к укладу их жизни. Таков, например, пейзаж усадьбы Манилова:

«Поодаль в стороне темнел каким-то *скучно-синеватым цветом* сосновый лес. Даже самая погода весьма кстати прислужилась: день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то *светло-серого цвета*, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, этого, впрочем, мирного войска, но отчасти нетрезвого по воскресным дням» [4:23] (курсив здесь и далее наш _ Н.К.). В обстановке дома Манилова цветовые детали, проникнутые иронией, наряду с другими деталями развенчивают маниловскую дворянскую «идиллию», его показное добродушие и мягкость:

«Комната была, точно, не без приятности: стены были выкрашены какой-то *голубенькой* краской вроде *серенькой* ... но больше всего было табаку. Он ... насыпан был просто кучею на столе. На обоих окнах тоже помещены были *горки* выбитой из трубки *золы*, расставленные не без старания очень красивыми рядками. Заметно было, что это иногда доставляло хозяину препровождение времени» [5:33]. Здесь же следует отметить, что серые цветовые детали в совокупности с другими деталями указывают также и на легкое и безрадостное положение крепостных в имении Манилова: «У подошвы этого возвышения ... темнели вдоль и поперек *серенькие бревенчатые избы* ... нигде между ними растущего деревца или какой-нибудь зелени; везде глядело только одно бревно. Вид оживляли две бабы, которые ... брели ... влача ... изорванный бредень...» [6:23].

У Собакевича угрюмый «деревянный дом с ... *темно-серыми*, или, лучше, *дикими стенами* ... дом вроде тех, которые у нас строят для военных поселений...» [7:97]. Здесь налицо указание на типический облик самого хозяина дома.

Плюшкин, последний представитель галереи «мертвых душ» помещичьего общества, постепенно вырастает в символ дворянского вырождения. Тотальная серость, окружающая его, движется по словесному ряду серого цвета и втягивает в себя детали из разных тематических комплексов: особенная ветхость ... темно и старо ... покосились и почернели ... испятнанная ... истрескавшаяся ... дряхлый инвалид ... заглохлый сад ... еще печальнее ... пасмурно ... вымершее место ... паутина ... пожелтевшая зубочистка ... пожелтевший гравер ... почерневшая картина ... пыли было в избытке ... пылью ... гниль ... прореха.

«Какую-то особенную ветхость заметил он на всех деревенских строениях: бревно на избах было темно и старо... балкончики под крышами ... покосились и почернели... Каким-то дряхлым инвалидом глядел сей странный замок ... » [8:116].

«На одном столе стоял даже сломанный стул, к которому *паук* уже приладил *паутину*» [9:119].

«С середины потолка висела люстра в холстинном мешке, *от пыли* сделавшаяся похожею на шелковый кокон, в котором сидит червяк. В углу комнаты была навалена на полу куча того, что поглубже и что недостойно лежать на столах. Что именно находилось в куче, решить было трудно, ибо *пыли на ней было в таком изобилии*, что руки всякого касавшегося *становились похожими на перчатки ...*» [10:120].

Все здесь превратилось в пыль, паутину, тлен, т.е. в *серое*, подчеркивая призрачность богатства Плюшкина, его упадок и деградацию. Сам он тоже превращается в нечто серое. Далее образ Плюшкина идет от цвета к бесцветию: непонятно, какого цвета был раньше его халат, теперь выцветший. И чтобы подчеркнуть отсутствие цвета, дается проща как деталь полнейшего разложения.

Одеянию Плюшкина контрастен костюм брусничного цвета Чичикова с явной претензией на желание привлечь к себе внимание. Таким образом, атрибуты одежды, обстановки, природы постепенно с фронтальных планов (с края) стягиваются к смысловому ядру образа – это вращающаяся микросистема, которую в дальнейшем разовьет Лев Толстой, по-гоголевски распределяя цветовую гамму на разные ассоциативные планы и функциональные аспекты, перенося эти планы с живой природы на неживую природу и с неживой природы на живую. Вот этому умению не только видеть красочный мир вокруг себя, но и фокусировать читательское восприятие вокруг этого мира, создать целостную картину, устойчивый семиотический план учился у русских прозаиков Томас Манн.

В богатейшей палитре цветов (blau, gelb, grün, braun, rot, weiß, grau и т.д.), фиксируемых в романе Т.Манна, можно выделить их традиционное и нетрадиционное употребление писателем. С упадком семьи Будденброков критики обычно связывают желтый и голубой цвета. Мы придерживаемся мнения ряда исследователей (К.-Ю.Ротенберг, Э.Келлер), считающих разрешение данного вопроса в рассматриваемом произведении совершенно оригинальным как с точки зрения содержания, так и в отношении формы. Вместе с тем слово *желтый* становится характерным признаком смерти и упадка, *синий* – упадка и совершенствования. У Герды и Ганно, кроме того, он сигнализирует также их отношение к смерти.

Рассмотрим *серый* цвет (grau), оставшийся вне поля зрения ученых. Именно выяснение того, какая функция возложена на детали серого цвета в тексте произведения, и является целью нашего исследования. Разработка означенного вопроса производится в контексте главной темы романа: семья – ее назначение в жизни общества; патриархальная бюргерская семья и ее постепенный распад (*Verfall*) в новых общественных условиях.

Нетрадиционное употребление цветов характерно в основном для художников переходной эпохи. Функционирование серого цвета в романе Т.Манна «Будденброки», написанном на рубеже веков, приобретает новые оттенки благодаря своим нетрадиционным, необычным тональностям и ассоциациям. Серый цвет самым различным образом отражается в сознании различных героев романа, которые хотя и принадлежат к одному и тому же социальному слою – бюргерству, однако неодинаково относятся

к своему кругу. Восприятие серого цвета в романе происходит представителями трех поколений семьи Будденброков: это консул Иоганн Будденброк, Томас, Тони и Ганно. Мы ограничимся рассмотрением лишь тех эпизодов текста, где в роли реципиентов исследуемого цвета выступают Тони и Ганно. Анализ производится во фрагментах текста структурно-семантическим методом; детали серого цвета исследуются в аспекте словесных рядов (В.Виноградов). Используется также и традиционный метод анализа художественного текста.

Рассмотрим состоящий из трех фрагментов семантический отрезок из романа, где реципиентами деталей серого цвета выступают Тони и Ганно (третье и четвертое поколение семьи Будденброков соответственно). Первые два фрагмента – это описание одного и того же городского пейзажа, который в разное время и по-разному воспринимается вышеназванными персонажами.

Фрагмент первый

Первый фрагмент связан с возвращением Тони Будденброк из Травемюнде в город. Вспомним психологическое состояние Тони в данный момент. Вспомним, как девушка плачет в карете, направляющейся к ее дому, так как она прощается с первой любовью. Но вот карета приближается к городу, въезжает в него, и перед взором Тони проходят столь знакомые ей картины родного города:

«Dann kam die Fähre, es kam die Israelsdorfer Allee, der Jerusalemsberg, das Burgfeld. Der Wagen passierte das Burgtor, neben dem zur Rechten die Mauern des Gefängnisses aufragten, er rollte die Burgstraße entlang und über den Koberg... Tony betrachtete **die grauen Giebelhäuser**, die über die Straße gespannten Öllampen ... Mein Gott, alles das war geblieben, wie es gewesen war! Es hatte hier gestanden, unabänderlich und ehrwürdig, während sie sich daran als an einen alten vergessenswerten Traum erinnert hatte! **Diese grauen Giebel** waren das Alte, Gewohnte und Überlieferte, das sie wiederaufgenommen und in dem sie nun wieder leben sollte. Sie weinte nicht mehr; sie sah sich neugierig um. Das Abschiedsleid war beinahe betäubt, angesichts dieser Straßen...» [11:137-138] (курсив здесь и далее наш _ Н.К.).

Здесь явно налицо доминантность серого цвета. Серый цветовой ряд вкраплен в единый фрагмент городского пейзажа; микроструктура данного отрывка из текста строится с использованием существительных и субстантивированных прилагательных и причастий, связанных друг с другом перечислительной интонацией, что придает повествованию размеренный и неторопливый характер. Один план городского пейзажа сменяется другим. Серые дома с островерхими крышами подчеркивают традиционность серого цвета, т. е. серый цвет в данном случае несамостоятелен. Как уже выше было отмечено, это атрибут патриархальной бюргерской традиции. Именно серый цвет (встречающийся здесь в двух местах) является тем фокусом, к которому стягиваются все нити исследуемого фрагмента – как в структурном, так и в семантическом отношении. В середине контекста образно-символический план заметно движется в сторону духовной, нравственной сферы. Изменившееся психологическое состояние героини, перед которой промелькнул серый цвет как неотъемлемый компонент патрицианских бюргерских домов и всколыхнул ее чувства, дает ей возможность сделать определенный вывод: «**Diese grauen Giebel** waren das Alte, Gewohnte und Überlieferte, das sie wiederaufgenommen und in dem sie nun wieder leben sollte» («Эти **серые стены** олицетворяли то старое, привыч-

как и Тони, возвращается в город из Травемюнде, где он провел летние каникулы) с таким же подробным перечислением пейзажных деталей:

«... Er [Hanno] wollte sich der See und des Kurgartens erinnern... Dann kam die Fähre, es kam die Israelsdorfer Allee, der Jerusalemsberg, das Burgfeld, der Wagen erreichte das Burgtor, neben dem zur Rechten die Mauern des Gefängnisses aufragten, wo Onkel Weinschenk saß, er rollte die Burgstraße entlang und über den Koberg ... Da war *die rote Fassade* mit dem Erker und *den weißen Karyatiden* ...» [15:565].

Однако издавна стоящие здесь серые дома со своими островерхими крышами остаются вне поля зрения персонажа: дома эти, разумеется, существуют (см. фрагмент первый), но не привлекают к себе внимания Ганно. Он не замечает серого цвета, так как бюргерско-патрицианская традиция для него не имеет никакого значения. Серый цвет для него – это цвет того мира, куда мальчика везут из милого его сердцу Травемюнде; это цвет того мира, который полон отчаяния, печали, страха, полон враждебными Хагенштремами и строгими требованиями отца [16:675]; это «грубая будничная жизнь» [17:677]. Зато Ганно замечает красный цвет (цвет фасада своего дома) и по контрасту с ним – белый. Красный цвет – психологический, активный, жизнерадостный, мажорный – привлекает к себе внимание юного Будденброка. Его сердце, «умиротворенное и полное благоговейного восторга перед морем» [18:675], инстинктивно, бессознательно тянется к красному, а не к традиционному серому цвету.

Не замечая серого цвета – атрибута патриархального бюргерства, Ганно тем самым отвергает патрицианскую традицию, на которой зиждется благополучие и успех семьи Будденброков, т.е. он отвергает будущее своего рода. Факт отсутствия в сознании Ганно серого бюргерского цвета, факт отказа им от будущего своей семьи означает, что третье и важнейшее звено *будденброковского традиционного серого цвета* («преемственный» серый цвет) выпадает из единой семантической цепи.

Как видим, наличие/отсутствие в первом и втором фрагментах серого словесного ряда свидетельствует об определенной (неодинаковой) позиции двух персонажей по отношению к традициям патриархально-патрицианского немецкого бюргерства: *наличествующий будденброковский традиционный серый цвет* первого фрагмента сменяется *отсутствующим будденброковским традиционным серым цветом* второго фрагмента. Позиция эта фиксируется именно через детали серого цвета, через их полифункциональность.

Серый словесный ряд как бы замыкается третьим фрагментом в одной из последних глав произведения, где деталь серого цвета повторяется и дается в восприятии уже подросшего, пятнадцатилетнего Ганно Будденброка. Функция цвета здесь уже другая: серая стена здания в восприятии представителя четвертого поколения семьи Будденброков ассоциируется с упадком и гибелью собственного рода – *Verfall*-ом.

Фрагмент третий

«Er ging in sein Zimmer hinauf ... Dann setzte er sich ans Harmonium und spielte etwas sehr Schwieriges, Strenges, Fugiertes, von Bach. Und schließlich faltete er die Hände hinter dem Kopf und blickte zum Fenster hinaus in den lautlos niedertaumelnden Schnee. Es gab da sonst nichts zu sehen. Es lag kein zierlicher Garten mit plätscherndem Springbrunnen mehr

unter seinem Fenster. Die Aussicht wurde durch *die graue Seitenwand der benachbarten Villa abgeschnitten*»[19:663].

Фрагмент указывает на смену и перенос плана изображения: Герда Будденброк и ее сын живут на новом месте; Т. Манн выхватил Ганно из родного патрицианско-бюргерского гнезда и ввел его в чуждое окружение, откуда Ганно смотрит на бюргерство как бы со стороны. Внешний план наполняется внутренним, психологическим; в середине контекста план изображения переносится из комнаты наружу. Последним, заключительным аккордом фрагмента является серая стена соседней виллы: «Die Aussicht wurde durch *die graue Seitenwand der benachbarten Villa abgeschnitten*» («... все загораживала серая стена соседней виллы»)[20:781]. Серый цвет стены на этот раз Ганно замечает, так как он уже не олицетворяет прочность и твердость патрицианско-бюргерского уклада жизни; это не *будденброкровский традиционный серый цвет*. «Серая стена» – это именно то будущее Будденброков, о котором мечтала и в которое так верила Тони Будденброк, но которое для Ганно, а, следовательно, и для всей семьи Будденброков не состоялось. Это «*die graue Zukunft*» («серое будущее»)[21:569] – «беспросветное будущее» рода Будденброков, это безнадежность и полнейший мрак, это – *Verfall*. Это уже другой серый цвет, и функция у него иная. Назовем его *будденброкровский серый цвет Verfall*-а. Оба цвета, выступая в одном словесном ряду, получают лейтмотивное звучание. Круг замкнулся. Здесь акцент с цвета перемещается на глагол (причастие) wurde abgeschnitten («был отрезан»), который подчеркивает, что последний представитель семьи Будденброков, а, следовательно, в его лице и все Будденброки окончательно оторваны, отрезаны от жизни, от реальной действительности, от всего мира. Кроме того, серый цвет приобретает также и более глобальное значение: *серая стена соседней виллы* словно предвещает закат немецкого патриархального бюргерства в целом. Эту мысль подтверждает высказывание самого Т.Манна: «Я действительно написал роман о своей собственной семье... Но по сути дела я и сам не сознавал того, что, рассказывая о распаде одной бюргерской семьи, я возвестил гораздо более глубокие процессы распада и умирания, начало гораздо более значительной культурной и социально-исторической ломки» [22:482].

Как видим, с помощью полифункциональности *серого* цвета (как детали и в то же время как подвижного звена динамической структуры текста романа), являющегося для Тони Будденброк олицетворением патриархального бюргерства, а для Ганно – цветом *Verfall*-а, автор подводит нас к мысли о том, что для Ганно, не замечающего *будденброкковского традиционного серого цвета*, патриархальная патрицианско-бюргерская традиция не имеет никакого значения. Следовательно, по восприятию героя, этот традиционный серый цвет не нужен, бюргерская традиция тоже не нужна, патриархальное бюргерство также не нужно, и поэтому оно умирает.

Итак, как и Гоголь, Томас Манн показывает деградацию социального класса, в данном случае немецкого бюргерства (на примере одной семьи – рода Будденброков); как и Гоголь (на образе Плюшкина), он в конце романа также полностью лишает текст произведения цвета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. – М.: Прогресс, 2001. – 456 с.
2. <http://dshnin.ru/SC/Literat/Date/A2/5.htm>.
3. Гоголь Н.В. Мертвые души // Н.В.Гоголь. Собрание сочинений: В 6-ти т. – Т.5. – М.: Худ. лит-ра, 1959. – 634 с.
4. Там же.
5. Там же.
6. Там же.
7. Там же.
8. Там же.
9. Там же.
10. Там же.
11. Mann Th. Buddenbrooks. Verfall einer Familie. – Moskau: Fremdsprachige Literatur, 1963. – 761 с.
12. Манн Т. Собрание сочинений в 10-ти т. – Т. 1. – М.: Худ. лит-ра, 1959. – 807 с.
13. Там же.
14. Там же.
15. Mann Th. Buddenbrooks. Verfall einer Familie. – Moskau: Fremdsprachige Literatur, 1963. – 761 с.
16. Манн, Т. Собрание сочинений в 10-ти т. – Т. 1. – М.: Худ. лит-ра, 1959. – 807 с.
17. Там же.
18. Там же.
19. Mann, Thomas. Buddenbrooks. Verfall einer Familie. – Moskau: Fremdsprachige Literatur, 1963. – 761 с.
20. Манн, Т. Собрание сочинений в 10-ти т. – Т. 1. – М.: Худ. лит-ра, 1959. – 807 с.
21. Лепинг Е.И., Страхова Н.П. и др. Большой немецко-русский словарь: В 2-х т. – Т. 1. – М.: Русский язык, 1980. – 918 с.
22. История немецкой литературы в 5-ти т. – Т. 4. – М.: Наука, 1968. – 614 с.