

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна  
Філологічний факультет  
Кафедра слов'янської філології

\_\_\_\_\_  
Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_  
(підпис) Людмила ПЕДЧЕНКО  
\_\_\_\_\_  
" " (ініціали, прізвище)  
\_\_\_\_\_  
2023 р.

**ПОЕТИКА КОЛЬОРУ В РОМАНІ О. ГРІНА  
«ТА, ЩО БІЖИТЬ ПО ХВИЛЯХ»**

Кваліфікаційна робота  
студента(-ки) 4 курсу  
першого (бакалаврського) рівня  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.034 Слов'янські мови та  
літератури (переклад включно),  
перша – російська  
освітньо-професійної програми  
«Мова і література (російська)»  
Герелюк Дарини Юріївни

Керівник  
Шеховцова Тетяна Анатоліївна,  
доктор філол. наук,  
професор закладу вищої освіти  
кафедри слов'янської філології

Оцінка  
за національною шкалою \_\_\_\_\_

Кількість балів: \_\_\_\_\_

Голова комісії

\_\_\_\_\_  
(підпис) Ігор ЧОРНИЙ  
(прізвище та ініціали)

Харків – 2023

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОЗЫ А. ГРИНА .....</b>	<b>5</b>
1.1. Проза А. Грина в оценках критиков и литературоведов.....	5
1.2. Изучение символики цвета в литературоведении .....	16
<b>РАЗДЕЛ 2. КОЛОРИСТИКА И ЕЕ ФУНКЦИИ В РОМАНЕ «БЕГУЩАЯ ПО ВОЛНАМ» .....</b>	<b>24</b>
<b>ВЫВОДЫ.....</b>	<b>48</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>52</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Фигура Александра Степановича Грина и его творчество всегда вызывали неподдельный интерес и порождали споры критиков и литературоведов, поскольку и эстетические приоритеты писателя, и значимость его художественных достижений характеризовались и оценивались неоднозначно.

В последние десятилетия мы можем наблюдать всплеск интереса к творчеству А. Грина. В Феодосии проводятся Международные научные конференции «Гриновские чтения». По материалам этих конференций изданы монографии и сборники «Александр Грин: человек и художник» (2000), «Александр Грин: современный научный контекст» (2006), «Александр Грин: жизнь, личность, творчество: статьи, очерки, исследования» (2008), «Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования» (2014) и др. С 2000 года защищено более 15 диссертационных исследований творчества писателя.

Литературный критик К. Зелинский в предисловии к посмертному сборнику А. Грина впервые ввел термин «Гринландия» для характеристики созданного писателем мира. Предложенное обозначение закрепилось в литературоведческих трудах, посвященных творчеству А. Грина, и используется до сих пор. В этом мире своя символика, пространство, время, персонажи, характеры, идеи и цвета. Все эти аспекты нашли отражение в критической и научной литературе, посвященной творчеству писателя.

**Цель исследования:** уяснить своеобразие колористической символики, ее природы и особенностей функционирования в романе А. Грина «Бегущая по волнам».

Для достижения цели необходимо решить следующие задачи:

- изучить и систематизировать научную литературу, посвященную изучению творчества А. Грина и цветовой символики в литературе, выявить ведущие тенденции и дискуссионные проблемы;

- исследовать цветовые мотивы как элементы поэтики романа;
- охарактеризовать особенности цветосемантики А. Грина в «Бегущей по волнам»;
- выявить роль цветовой символики в воплощении авторской идейно-художественной концепции романа.

**Объект исследования:** роман А. Грина «Бегущая по волнам»

**Предмет исследования:** цветовые мотивы и символика цвета в романе А. Грина «Бегущая по волнам».

**Актуальность работы** обусловлена интересом современного литературоведения к проблемам цветосемантики и недостаточной изученностью символики цвета в романе А. Грина «Бегущая по волнам»

**Новизна работы** определяется тем, что в ней впервые принята попытка прочтения романа А. Грина «Бегущая по волнам» с точки зрения особенностей функционирования цветовой символики и актуализации ее семантического потенциала

**Методологической основой** работы стали труды ведущих гриноведов (В. Ковского, Н. Кобзева, Л. Белогорской, Т. Загвоздкиной и др.) и ученых, обращавшихся к исследованию символики цвета (И. Гете, А. Белого, М. Пастуро, Б. Базымы, А. Ханзен-Леве и др.)

В работе использовались **методы** мотивного, сопоставительного и структурного анализа.

Поставленные цели и задачи определяют **структуру работы**. Работа состоит из введения, двух разделов, выводов и списка литературы, включающего 66 позиций.

В первом разделе предложен аналитический обзор научной и критической литературы, посвященной изучению прозы А. Грина и исследованию символики цвета в литературоведении. Во втором разделе проанализированы колористические мотивы романа «Бегущая по волнам», выявлены особенности цветосемантики в данном произведении.



## **РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОЗЫ А. ГРИНА**

### **1.1. Проза А. Грина в оценках критиков и литературоведов**

О творчестве А. Грина написана довольно объемная критическая литература. Писать о нем начали еще до революции. Но большинство критиков не воспринимали прозу А. Грина всерьез из-за нереальных героев и обстоятельств. Как отметил М. Слонимский, «негласно было решено, что серьезных проблем этот писатель не ставит» [Слонимский, 1966, с. 89-90].

Дореволюционные критики, как правило, невысоко оценивали творчество писателя, видя в нем всего лишь автора, который повторяет западные мотивы и темы. Если писатель выходил «за пределы облюбованного им круга тем и давал типично русские сюжеты», тогда, по мнению С. Степановича, он переставал «быть Грином и терялся в общей массе русских беллетристов» [Степанович, 1914, с. 153]. За ним даже закрепились ярлыки «русского Джека Лондона», «русского Эдгара По», «русского Джозефа Конрада» [Кобзев, 1971, с.32-39]. Таким образом, критика относила произведения А. Грина к второсортной авантюрной литературе.

А. Горнфельд в статьях 1910 и 1917 годов одним из первых заговорил об общечеловеческом характере творчества писателя, пытаясь выявить основные эстетические установки автора и обнаруживая своеобразную «реалистичность» его художественного мира. Горнфельд выделил А. Грина как неординарную фигуру в русской литературе, подчеркивая его самостоятельность как автора [Горнфельд, 1910, с. 145–147]. «Лицо неподдельного таланта» увидел в А. Грине и Л. Войтоловский. Считая А. Грина романтиком, критик противопоставлял его творчество «романтике декаданса», видя в нем устремленность в будущее [Войтоловский, 1910]

Первые крупные произведения писателя («Алые паруса», «Блистающий мир») получили в литературной критике положительную оценку. «Грин возвращает нас к романтике нашей юности, заставляя воспринимать творческую фантазию как должно», – писал Н. Ашукин (Цит. по: [Кобзев, Загвоздкина, 2006]).

Я. Фрид отмечал большие заслуги А. Грина в русской литературе и, в частности, в развитии приключенческого жанра. Под его пером «приключенческий роман и новелла входят в нашу "большую", не бульварную, литературу, где раньше места для них не было» [Фрид, 1926, с. 187–188.].

Однако положительные отзывы тонули в огромном потоке негативных. Например, «Алые паруса» называли слащавой романтической феерией [Свентицкий, 1924, с. 481]. К обвинениям в несамостоятельности добавились обвинения в несовременности и даже в мистицизме: поскольку А. Грин романтик, то идеалист, а раз идеалист, значит мистик. «Таинственные предчувствия, мистические прозрения, загадочные чудеса, – вот чем переполнена книга Грина» [Лелевич, 1925, с. 270–271.].

«Гриноведение» 1930-х годов стало более спокойным, объективным, непредвзятым. Именно в это десятилетие появились статьи об А. Грине К. Зелинского, М. Шагинян, К. Паустовского, Ц. Вольпе, М. Левидова, М. Слонимского, А. Роскина и др., поддерживающие позитивные оценки предшествующих критиков. И. Сергиевский указывал, что зарубежная литература дала А. Грину только «технику авантюрного повествования», а герои его книг глубоко оригинальны [Сергиевский, 1936, с. 240–243].

Писатель М. Слонимский в 1939 году впервые указывает на связь А. Грина с классической русской литературой: с произведениями Н. Гоголя, Ф. Достоевского, И. Бунина. Слонимский утверждал, что А. Грин эволюционировал от романтизма к реализму и в целом высоко оценивал художественные способности писателя [Слонимский 1966, с. 87–105].

Послевоенная критика не оценила А. Грина по достоинству. В то время основное внимание было устремлено на идейное содержание литературы, а не на художественные достоинства. В свете теории «реализма и антиреализма» далекий от соцреалистического канона А. Грин был объявлен космополитичным и предан забвению.

В 1960-е годы необходимость коренного пересмотра творчества А. Грина была отмечена в работах А. Овчаренко, который ставил А. Грина в один ряд с такими писателями, как А. Блок, Э. Багрицкий, Н. Заболоцкий [Овчаренко, 1968, с. 212].

Интерес научной мысли к творчеству А. Грина в последние три десятилетия двадцатого века развивался в нескольких направлениях: исследование творческого метода (В. Ковский, В. Хрулев), аналитическое осмысление малой и крупной форм (В. Россельс, Н. Николаев, Т. Загвоздкина), освоение жизненно-биографического материала в связи с творческой эволюцией писателя (В. Сандлер, В. Харчев, Л. Михайлова), постижение философских основ его эстетической системы (И. Дунаевская и др.).

В последней четверти XX века сформировалось гриноведение как направление филологической науки. Аналитика этого времени выгодно отличается от аналитики предшествующих десятилетий. В 70-е годы существенные направления в изучении творчества были представлены работами Л. Михайловой, Е. Прохорова, А. Ревякина, В. Харчева, В. Хрулёва, Т. Загвоздиной, Н. Николаева и других.

Исследователей продолжает интересовать проблема художественного метода писателя. В. Хрулев рассматривает вопрос о гриновском романтизме с точки зрения философской парадигмы: «В основе романтизма Грина – понимание мира, включающее сложность и взаимодействие духовного и материального, внутреннего и внешнего, сознательного и иррационального» [Хрулев, 1970, с.17]

М. Саидова в кандидатской диссертации 1974 года обнаруживает в поэтике А. Грина романтические черты: «стиль свободного порядка», иначе говоря, ассоциативно-произвольной связи компонентов изображаемого; моменты формы сами становятся содержанием произведений, которые строятся «по законам музыки», создается «система переплетающихся между собой тематических сфер» и т.д. [Саидова, 1974].

По решению ЮНЕСКО 1980 год стал годом А. Грина. Это событие усилило интерес к творчеству писателя и позволило найти новые актуальные аспекты его изучения. Главной задачей гриноведения восьмидесятых годов становится изучение художественного мира А. Грина, все еще воспринимаемого в романтическом ключе.

Своеобразным подведением итогов юбилейной литературы о А. Грине стала статья В. Ковского «Возвращение к Александру Грину» (1981). Исследователь критически пересматривает собственные трактовки и обогащает свои прежние представления о романтизме писателя. Теперь речь идет «по крайней мере о четырёх уроках русской классики, не прошедших мимо гриновского художественного сознания: тургеневском лиризме, гоголевской фантастике, психологизме Достоевского и этическом пафосе Л. Толстого» [Ковский, 1981, с. 45–81].

В этот период В. Ковский уже видит в романтизме А. Грина «разные «слагаемые» <...> в их внутренних взаимосвязях» [Ковский, 1981, с. 45–81]. Литературовед делает акцент на поэтических аспектах творчества А. Грина, уделяет внимание «индивидуальным очертаниям гриновского стиля», уникальной, «почти математической симметрии архитектоники его произведений», «ни на что не похожим лирическим отступлениям Грина», силе изобразительности гриновского тропа [Там же].

Как справедливо отмечает Е. Козлова, последние десятилетия XX века отмечены в гриноведении ростом числа работ, связанных с изучением жанровой специфики творчества писателя, поэтики и различных форм условности, реализующихся как в малых, так и в больших жанровых формах.

Например, в исследованиях Г. Джанашия, Т. Загвоздкиной, Е. Ковтун, Н. Медведевой [Козлова, 2004] анализируются мифопоэтика и символика произведений А. Грина. По словам Т. Загвоздкиной, именно «ёмкость, насыщенность образов-символов, которая соотносит замкнутое субъективное время и пространство с огромным беспредельным миром, придаёт крупной форме писателя философско-концептуальное начало» [Козлова, 2004]. В диссертации Н. Медведевой выявляются мифологические корни отдельных гриновских символов, анализируются факты авторского мифологизирования [Козлова, 2004].

В 1983 году выходит монография Н. Кобзева «Роман Александра Грина». Исследователь обстоятельно рассматривает идейно-тематические и стилевые аспекты гриновской романистики, прослеживает эволюцию центрального героя, анализирует такие категории, как романтическая типизация, фантастичность, недосказанность, детскость и др. Исследуя художественную структуру романа, автор монографии приходит к выводу, что сущность гриновской модификации авантюрного сюжета состоит в переключении его из внешней (событийной) сферы во внутреннюю, слиянии с душевным миром романтического героя, подчинении этому миру и превращении «в сюжет приключений человеческого духа» [Кобзев, 1983]

В диссертации Т. Загвоздкиной поднимается вопрос о своеобразии жанровой природы романов писателя. Автор диссертации обращает особое внимание на сверхтекстовый характер прозы А. Грина и среди основных элементов гриновского кода выделяет «систему индивидуально-авторских локусов творчества Грина, персонажей, символы и мотивы» [Загвоздкина, 1985].

И. Дунаевская исследовала этико-эстетическую концепцию человека и природы в творчестве А. Грина, выявляя глубинный, философский смысл гриновских образов города, леса, моря. Каждый из этих образов выступает в соотношении реального и фантастически-символического. По мнению исследовательницы, «В пейзаже Грина главное не объективная картина

окружающего, а субъективный образ природы, в котором преломлено внутреннее состояние героя» [Дунаевская, 1988, с. 77].

В 90-е годы выходят две монографии Н. Кобзева. В первой монографии автор обращается к ранним произведениям писателя и предлагает новую концепцию гриновского романтизма как постепенного ухода от реализма. Во второй монографии анализируется жанр новеллы в творчестве А. Грина, рассматривается проблематика и поэтика малой прозы, характеризуется тип героя ранней новеллистики [Кобзев, 1996].

Анализируя рассказы А. Грина 1920-х годов, Т. Дикова осмысляет «закон стиля писателя, основанный на оксюморонном и одновременно подвижном, нередко «перевернутом контрасте» [Дикова, 1997]. Исследовательница обозначает новую тенденцию в понимании прозы А. Грина: не дробить ее на реалистическую и романтическую, но активно включать в литературу XX века, «с ее направленностью к художественному синтезу (от реалистических – до модернистских тенденций)» [Дикова, 1997]. К примеру, в работе Е. Литвинова демонстрируется «модернистская родословная» прозы А. Грина, связанная с поисками и открытиями русской литературы рубежа веков (Цит. по: [Дикова, 1997]).

В 2000 году по итогам XIV Международной гриновской научной конференции, проходившей в Симферополе, вышла коллективная монография «Александр Грин: человек и художник» [Международная научная конференция, 2000]. В ней исследуются биография, литературный контекст и различные аспекты поэтики писателя: особенности романного сюжета, формы авторского сознания, повествовательные модели, символика и т.д. (См.: [Кобзев, Загвоздкина, 2006]).

Изучение поэтики, сущности и форм гриновского обобщения способствовало расширению представлений о месте писателя в контексте современной ему литературы, творческих связей с различными литературными школами и художниками. Например, в статье Е. Яблокова

доказательно обоснована связь гриновской прозы, в частности, романа «Блистающий мир», с булгаковским «Мастером и Маргаритой».

Одним из первых обстоятельных исследований, в которых рассматривается связь А. Грина с эстетикой модернизма, стала диссертация Е. Козловой «Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности» (2004). Диссертантка приходит к выводу, что А. Грину близка именно символистская трактовка реальности: «Конфликт мечты и действительности, художника и толпы был трагически непреодолим в эпоху Романтизма, разрешается в эстетике Символизма через синтез несоединимого» [Козлова, 2004]. В творчестве писателя, по мнению Е. Козловой, происходит символизация как «земных» реалий, так и «метафизических пространственных образов, которые раньше существовали в «скрытой» форме (вертикаль – небо, бездна; Центр Мира – периферия)». Основополагающим элементом гриновской художественной системы Е. Козлова считает символ, который становится «источником возникновения онтологического авторского мифа» [Козлова, 2004]. В то же время гриновская философия творчества в отдельных моментах обнаруживает сходство с эстетикой акмеизма, с его ориентацией на «ясную», точную манеру письма, предметность, «экзотизм». Таким образом, взгляды А. Грина на искусство синтезируют в себе концепции романтизма, символизма и акмеизма и достаточно эклектичны по своему содержанию [Козлова, 2004].

Э. Н. Шевякова находит в романах А. Грина трансформацию «романтических структур, импрессионистской и символистской поэтики» и интерпретирует эту особенность как начало движения к «магическому», «мифологическому», «фантастическому» реализму XX века [Шевякова, 2004].

Анализируя роль музыкального начала в художественном сознании писателя, О. Максимова считает, что А. Грин близок в своем понимании роли музыки к позиции символистов, в частности, к мнению А. Белого, который отмечал, что музыка идеально выражает символ иного [Максимова, 2004].

В монографии Н. Кобзева и Т. Загвоздкиной «Поэтика прозы Александра Грина» (2006) большое внимание уделяется мифопоэтичности и символичности творческого сознания А. Грина. Авторы показывают, как гриновский миф смыкается с символическим осмыслением мира автором: «это глобальная модель мира, построенная по мифопоэтическим принципам начала XX века, в свете его традиции и культуры <...> Это художественная реальность, наделённая "онтологическим" бытием и истинностью, это специфический гриновский "миф о мире"» [Кобзев, Загвоздкина, 2006]. По мнению исследователей, гриновский миф входит в структуру его произведений как «поэтически обобщенный символ», что сближает его с мифотворчеством символистов [Кобзев, Загвоздкина, 2006]. По мнению авторов монографии, в произведениях А. Грина обнаруживается сложный сплав мифопоэтической, романтической и индивидуально-авторской символики.

В 2006 году в Новой Зеландии при университете Кентерберри было проведено интересное диссертационное исследование: «Официальная репрезентация творчества Александра Грина в СССР: Идеологические мифы, их творцы и потребители». Исследовательница из Украины Н. Орищук проанализировала так называемый «миф об Александре Грине». В работе рассматривается культурный образ русского неоромантизма А. Грина в том виде, в котором он был сформирован советской идеологией и воспринят советской массовой культурой, начиная с конца 1950-х г. и по настоящее время. Исследовательница делает вывод, что советская «модель Грина» до сих пор во многом определяет на восприятие творчества писателя и массовая культура «по-прежнему склонна рассматривать А. Грина в рамках советского стереотипа» [Орищук, 2006, с.294].

Предметом исследования Т. Парамоновой стало метатекстовое единство гриновского творчества. Автор обращает внимание на автометатекстовые конструкции в творчестве писателя (автопересказ собственных произведений, вариации на тему написанных ранее претекстов,



дописывание отдельных сюжетов) [Парамонова, 2009], рассматривает сквозных героев, осмысляет заглавия произведений писателя как систему, создающую единство «на уровне заголовочного комплекса». Сборники и циклы рассказов писателя также предстают как один из вариантов сверхтекстового единства [Парамонова, 2009]. Основу этого сверхтекста составляет трансляция автором «персонального мифа, который последовательно воспроизводится в его произведениях, уточняется и корректируется» [Парамонова, 2009].

Начиная с 1990-х годов, в гриноведении возникает вопрос о христианских мотивах в творчестве А. Грина. Попытки христианского прочтения произведений писателя предпринимали И. Дунаевская, А. Смоленцев, Г. Бондаренко, Е. Яблоков, Ю. Первова и др. А. Левандовский утверждает, что «традиционное православие полностью отвечало духовным запросам А. Грина. В нем он нашел своего Бога <...> обретенная вера стала важной составляющей его творчества» [Левандовский, 2019, с.134]

В 2010–2020-х годах гриноведение активно развивается в Украине. В трудах А. Ляховича творчество писателя рассматривается в ракурсе символизма. Ученый анализирует модернистские компоненты стиля А. Грина: суггестию, музыкальность и многоуровневую символику, «замаскированную» приключенческим сюжетом [Ляхович, 2014, с.121-130].

Т. Дегтярева с 2007 по 2016 г. опубликовала ряд статей, в которых рассматривает явление фонетического символизма, использование цветно-звуковой символики в феерии «Алые паруса» и «особенности оформления языковой картины мира» [Дегтярева, 2011, с. 16] в произведениях писателя. Автор статьи делает вывод, «что для творчества А. С. Грина характерны черты импрессионистического стиля особой разновидности – экзотической (или романтической)» [Дегтярева, 2011, с.20].

В статьях В. Мусий и Т. Моревой анализируются художественный мир и жанровые особенности рассказов А. Грина. Н. Ильинская прослеживает традиции литературной готики и трансформацию готического канона в

малой прозе писателя. Т. Свербилова затрагивает интермедиаальный аспект в поздних новеллах А. Грина и приходит к выводу, что «описания произведений пластического искусства, как и произведений музыки, у А. Грина приобретают значение порога к другому миру, где человек начинает видеть то, что невидимо обычным зрением» [Свербілова, 2017, с.220].

Достаточно обширная научная литература посвящена роману А. Грина «Бегущая по волнам». Исследователи романа обращали внимание в первую очередь на образ Несбывшегося. В. Ковский считал, что этот образ в романах «Бегущая по волнам» и «Дорога никуда» «говорит о мечте неосуществленной» [Ковский, 1969, с. 134]. «Символом высшей цели, к которой стремится человек», считает образ Несбывшегося И. Дунаевская [Дунаевская, 1988, с. 130]. Исследовательница рассматривает Несбывшееся как некую противоречивость, заложенную в самой природе человека и устраняющуюся «беспредельной духовностью» обращают внимание на пересечение образа Несбывшегося не только с романтизмом, но и с символизмом. [Дунаевская, 1988, с. 144-145]. Е. Козлова, Е. Виноградова и Л. Белогорская [Козлова, 2004; Виноградова, 2010; Белогорская, 2020].

Е. Козлова определяет Несбывшееся «как вероятностный текст судьбы, случайно-необходимое расположение, переплетение событий, которое способно привнести красоту в мир» [Козлова, 2004, с.170]. Е. Виноградова полагает, что «поиски героем Грина своего Несбывшегося это поиск самого себя в мире и адекватности внешнего мира миру внутреннему» [Виноградова, 2010]. По мнению Е. Виноградовой, «концепт «Несбывшееся» соединяет А. Грина с парадигмой не только романтизма и неоромантизма, но и модернизма (прежде всего символизма), взаимодействуя с концептами мечты, идеала, романтической иронии и др.» [Виноградова, 2010].

Л. Белогорская рассматривает категорию Несбывшегося в романе «Бегущая по волнам» на трех символических уровнях прочтения произведения. На первом, событийном уровне Несбывшееся представляет

собой череду чудесных событий, которые привели к осуществлению мечты героя о счастье. На втором, душевном уровне Несбывшееся выражает близкую к эстетике символизма концепцию таинственной сущности мира, скрытой в глубине вещей, которая постигается через процесс творчества. На третьем, духовном уровне зов Несбывшегося символизирует жажду человеческой души встречи с высшим Божественным началом, это голос Бога в душе человека, который направляет его судьбу. [Білогорська, 2020, с. 115–117 ].

Второй проблемный вопрос, к которому обращаются многие исследователи романа «Бегущая по волнам» – это идея Вечной Женственности. Н. Сапрыгина связывает роман «Бегущая по волнам» с русской литературой серебряного века, считая главным связующим звеном именно идею Вечной Женственности [Сапрыгина, 2004, с. 111]. Исследовательница видит воплощение этой идеи в трех сюжетах: «1) спасают ее; 2) спасает она; 3) она появляется как представительница высших сил – Божественное Видение». Первым сюжетом становится «история о Пленной Царевне, Душе Мира, которую держит в плену Мировой Хаос». Во втором варианте сюжета фигурирует образ воительницы, в третьем – «образ женщины, подобной чуду» [Сапрыгина, 2004, с. 112]. По мнению исследовательницы, все три варианта сюжета о Вечной Женственности отражены в гриновском творчестве.

Г. Темненко рассматривает вопрос о соответствии женских образов романа древнему архетипическому представлению о женственности, «которое обрastaет чертами чрезвычайно актуальными для XX века <...> возникает потребность в индивидуализации архетипа, наделении его личностными чертами» [Темненко, 2012, с. 153–156].

Л. Белогорская полагает, что символ Вечной женственности, воплощенный в образе Фрези Грант, соотносится с Пресвятой Богородицей, т.к. она тоже направляет судьбу героя: «для героя Фрези Грант стає уособленням сакрального світу, його основою» [Білогорська, 2020, с. 114]

Исследовательница связывает «Бегущую по волнам» с жанровой традицией романа испытания и, в частности, рыцарского романа, где все приключения героя и его проверка любовью к даме сердца служат аллегорией пути духовного самосовершенствования рыцаря. [Білогорська, 2020, с. 114].

В диссертации Г. Шевцовой рассматривается идея движения как доминантная в художественной системе А. Грина. Исследовательница анализирует архетипические мотивы пути и дома и индивидуально-авторские мотивы, также связанные с идеей движения: мотив алых парусов, бегущей по волнам и т.д. [Шевцова, 2003].

Как видим, творчество А. Грина по-разному интерпретируется исследователями, но многие из них сходятся во мнении, что проза писателя близка к эстетике модернизма. Уточнению представлений об эстетической природе произведений писателя может способствовать изучение цветовой символики.

## **1.2. Изучение символики цвета в литературоведении**

Природу цвета и восприятие цветов человеком изучал еще И. Гете. В работе «К теории цвета», вышедшей на немецком языке в 1810 году, И. Гете утверждал, что цвет «оказывает известное воздействие... на душевное настроение», при этом «отдельные красочные впечатления» должны вызывать «специфические состояния». И. Гете разделял цвета на «положительные» – желтый, красно-желтый (оранжевый) и желто-красный (сурик, киноварь) и «отрицательные» – синий, красно-синий и сине-красный. Цвета первой группы создают бодрое, живое, деятельное настроение, а второй – беспокойное, мягкое и тоскливое. Зеленый И. Гете относил к «нейтральным». И. Гете отмечал межкультурные различия в цветовой символике и психологическом воздействии цвета. Любовь к яркому и пестрому он считал характерным для дикарей, «некультурных» народов и

детей. У образованных людей, по мнению И. Гете, существует некоторое «отвращение» к цветам, особенно ярким.

Проблема цветовой символики является проблемой общегуманитарного плана, она интересует писателей, литературоведов, психологов, философов, богословов.

К первым попыткам исследования колористики в русской литературе можно отнести работы А. Белого и Л. Пумпянского [Белый, 1922, с. 7–19; 20–105; Пумпянский, 1928, с. 9–57]. Однако, как отмечают современные исследователи, «единого четкого подхода к анализу колористической символики в науке о литературе до сих пор не выработано» [Гуделева, 2008.]. Намечены основные принципы исследования категории цвета в художественной литературе, подразумевающие фиксацию всех способов выражения цвета, внимание к расположению цветовых элементов, в тексте, соотнесенность цвета с такими категориями, как время, пространство, герой и др.; анализ цветовой семантики и ее сопоставление с традиционными значениями цвета; анализ трансформации этих значений в творчестве данного автора и в ходе развития литературы [Упорова, 1995, с. 51-54].

Цвет в традиционном понимании воспринимается визуально. Однако процесс восприятия цвета не ограничивается только описательной функцией, поскольку является фактором формирования картины мира и отражает понимание явлений окружающей действительности.

На восприятие цвета, кроме индивидуальных особенностей личности, влияет ее опыт как носителя определенной культуры, установки общества [Базыма, 2001, с.25]. Поэтому, например, белое платье закрепилось в общественном сознании представителей разных культур как символ свадьбы, а черная одежда традиционно ассоциируется с трауром.

По мнению ученых, цвет можно рассматривать как особый тип символа, а сложный процесс постижения символического значения цвета – как дешифровку. В работах А. Ханзен-Леве показано, что в качестве абстрактных символов цвета являются носителями ценностей или маркируют

ценностные позиции в цветовой гамме человеческого существования и природного мира [Ханзен-Леве, 2003, с. 452].

Применение цвета как символа в искусстве берет свое начало из древних времен, когда символическое значение цвета играло мистическую роль и широко использовалось в магии и религии. Одна из самых распространенных символик древнего мира состоит из вариантов сочетания трех цветов: белого, черного и красного. Эти цвета, как известно, широко представлены в достопримечательностях наскального искусства. Белый цвет, например, издавна ассоциировался с чистотой, вызывая ассоциации с водой, воздухом, а отсюда с благополучием, радостью. [Базыма, 2001, с.3-12]

Черный цвет, присутствующий в символике древнего мира, ассоциируется с землей, как местом захоронения, с пеплом, что вызывает негативные ассоциации со злом, смертью и нечистой силой. Природа красного цвета амбивалентна: огонь может дарить тепло, но может и стать причиной пожара; солнце может быть источником тепла и света, а может вызвать засуху. Символика красного цвета изменяется в зависимости от сочетания с другими цветами: она отрицательна в сочетании с черным и положительна в сочетании с белым [Базыма, 2001, с.7-8].

Значение цвета стало символическим благодаря инстинктивным связям с природными явлениями и физиологическими состояниями. Это привело к появлению новой роли цвета и формированию особой этнической системы языковых символов. В дополнение к простым ассоциативным цветовым символам, таким как белый – свет и красный – кровь, стали выделять ассоциативно-кодовые и символические значения цветов.

Например, синий цвет, ассоциирующийся с небом и водой, получает значение глубины и высоты (отсюда и бесконечности, бесстрастности), на основе чего обладает кодовым значением мудрости, религиозности [Кошеренкова, 2015].

Историческое развитие общества и получение новой информации являются прямыми факторами, влияющими на процесс понимания

символического значения цвета [Кошеренкова, 2015]. Восприятие цвета отдельным человеком зависит от его психологических особенностей и жизненного опыта, поэтому важно анализировать особенности значений цветов через призму культуры на определенном этапе развития общества. [Базыма, 2001, с.25]. Разные культуры придают свое уникальное значение определенным цветам, создавая собственную систему символов. Например, в античности главными цветами считались пурпур, золото и белый; в раннем средневековье предпочитали красный цвет и т. д. [Ханзен-Леве, 2003, с. 471].

В творчестве писателей рубежа XIX–XX вв. цветовые образы выполняют «предметно-изобразительную, эстетическую, символическую, психологическую, прогностическую, характерологическую функции, функции предупреждения, разоблачения, участвуют в формировании системы мотивов и лейтмотивов, выявляют типологическое сходство героев, конфликтов, обстоятельств», а также способствуют передаче мироощущения художника и авторской его позиции [Зими́на-Ды́рда, 2011].

Использование цвета в качестве особого «языка» имело огромное значение для практически всех представителей символизма. З. Минц и В. Топоров отмечают, что в начале XX века существовало стремление найти способы проникновения в мир «несказуемого», выразить предчувствие или переживание сверхприродной реальности. Системно и содержательно обращение к цвету таких творцов символизма, как А. Блок и А. Белый. Они используют изначально присущие цвету свойства символа и его способность порождать массу ассоциаций. В 1905 г. А. Блок в статье «Краски и слова» пишет: «И разве это не выход для писателя – понимание зрительных впечатлений, умение смотреть? Действие света и цвета освободительно. Оно улегчает душу, рождает прекрасную мысль» [Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума, 2002, с. 111].

Проблема живописности в художественном сознании А. Белого является «частью общей проблемы синтеза искусств, которая была едва ли не центральной в русской культуре рубежа XIX–XX веков [Белый, 1988, с. 461].

Свою цветовую теорию Андрей Белый выразил в статье «Священные цвета», написанной в 1903 году. В белом цвете А. Белый видит символ воплощенной полноты бытия, а в черном – символ небытия и хаоса.

Многие исследователи отмечали, что для художественных направлений и культурных эпох характерно тяготение к определенным цветам и устойчивым цветовым комбинациям. Тем не менее восприятие цвета отдельным художником или писателем всегда является индивидуальной особенностью. В литературоведении известно оригинальное восприятие цвета В. Хлебниковым и поэтами его круга, трепетное отношение к бирюзово-лазурным оттенкам А. Белого и С. Есенина, «малиновые» мелодии М. Цветаевой, «желтизна» Петербурга в цветовой символике Ф. Достоевского, чёрно-белая палитра А. Ахматовой и Дж. Лондона, зловещая чернота Э. По («Черный кот») и др.

Проблема цветовой символики в литературном произведении уже давно стала актуальным предметом изучения. Многие писатели, поэты, философы XX века проявляли интерес к цветосемантике и цветосимволике. В. Хлебников выдвинул в статье «Художники мира!» особую теорию цвета, полагая, что художник может обозначить буквы алфавита цветами.

В. Набоков воспринимал буквы не просто разноцветными, как это делал Хлебников. У В. Набокова буквы вызывали конкретные ассоциации с предметами: «маленький Набоков “видел” цвет в ассоциациях, хотя и называл это явление “colored hearing”», – пишет Г. Чеснокова [Чеснокова, 2008, с.50-56]. Набоков был синэстетиком, то есть он не только слышал звуки, но и видел их. Среди синэстетиков было много известных личностей. Например, французский поэт А. Рембо связывал гласные звуки с определенными цветами.

Изучение цветовой символики в современном литературоведении остается актуальным. Н. Злыднева, исследуя семантику белого цвета в русской культуре XX века, замечает, что в цветовом коде культуры белый цвет выделяется: «Выступая одновременно как эквивалент и света, и



пустоты, он осмысливается как просто-цвет и сверх-цвет» [Злыднева, 2002, с. 424]. Исследовательница считает, что комбинация белого, красного и черного цветов имеет универсальное символическое значение в различных культурах. При этом в русской литературе первой трети XX в. белый цвет занимает ведущую позицию. На это указывает творчество А. Ахматовой, Б. Пастернака и др.

Т. Зими́на-Ды́рда исследовала свето- и цветообразы в прозе И. Бунина, П. Нилуса и А. Федорова и пришла к выводу, что в творчестве писателей наблюдается сочетание творческих методов реализма и импрессионизма. Цвет становится средством выражения религиозных и философских убеждений о жизнеустройстве, а также важной составляющей национальной картины мира [Зими́на-Ды́рда, 2011].

О роли цвета в творчестве А. Грина упоминали многие исследователи. Например, Т. Дегтярева обращает внимание на особую значимость зрительных ассоциаций, в частности, для формирования замысла феерии «Алые паруса», что подтверждается черновыми записями автора [Дегтярева, 2011, с. 19]. Для В. Ковского цвет «Алых парусов» был «отблеском зарева революционных преобразований», хотя сам писатель это и отрицал. [Ковский, 1969, с. 75]

По мнению В. Хрулева, ассоциативное мышление А. Грина применительно к стилю и образности «проявляется в пересечении явлений разных планов и уровней, например, звука и цвета, обоняния и пространственных ощущений» [Хрулев, 1976, с. 11].

Следует отметить исследование Н. Попа «Приёмы символизации в поэтике А. Грина: семантико-стилистический аспект», автор которого обращается к семантическому механизму образования цветосимвола в языке произведений А. Грина.

А. Ляхович, анализируя роман «Золотая цепь» комментирует конкретные примеры использования цветовых описаний: «... снежная белизна символизирует “явление Света” в лице Молли, её непорочную

чистоту, но “желтый узор роз” говорит о роковом исходе (желтые цветы – символ расставания)» [Ляхович, 2009].

Как полагает А. Жуков, А. Грин в произведениях «Алые паруса» и «Бегущая по волнам» использует символику цвета в рамках игры, создавая «...многомерное смысловое пространство, <...> используя систему средств, важнейшими составляющими которой является символ, аллегория, сюжет, композиция, стиль, цвет, свет, пейзаж и конечно Игра» [Жуков, 2002].

Л. Белогорская, анализируя пространство пути героев в повести-феерии «Алые паруса», трактует цветосимволику в религиозном ключе, рассматривая белый корабль и алые паруса как «символы, указывающие верующим читателям на Церковь и Христа, поскольку уже с первых столетий христианства Церковь в учении святоотеческом была связана с символом корабля». Цвет парусов, по мнению ученых, «указывает на Христа ещё яснее, поскольку цвет алый, обозначающий царскую порфиру, – знак власти и царственного достоинства Капитана, ведущего корабль» [Жуков, 2003]. В данном контексте путь Ассоль к Жениху мыслится как путь веры, а не эмпирического опыта. Таким образом, цвета в повести-феерии истолковываются как символические образы пути к Богу. [Білогорська, 2020, с. 157]

Анализируя морской топос, Л. Белогорская обращает внимание на золотой и синий цвета, напоминая, что золотой цвет в иконописи символизирует сияние Бога, свет Небесного Царства, а синий цвет – символ вечного духовного мира. Поэтому, по мнению исследовательницы, золотые двери символизируют выход в сакральный мир, «а поєднання слова «синє» зі словом «саяво» – «синє саяво океану» – якнайкраще передає думку О. Гріна про духовне саяво» [Білогорська, 2020, с. 74].

Рассматривая пространство сада в романе «Недотрога» исследовательница обращает внимание на цветы, светящиеся голубым цветом, которые Харита прячет от недобрых людей. Этот образ, наряду с мотивом Вечной Женственности, становится «містичним образно-символічним

комплексом, пов'язаним з естетикою символізму» [Білогорська, 2020, с. 182]. Поскольку голубой цвет традиционно обозначает бесконечность неба, является символом иного, вечного мира, ассоциируется с Пресвятой Богородицей, исследовательница приходит к выводу, что сад Хариты «мав стати символом сакрального світу, <...> а тепер, завдяки образу квітів, <...> набув явно вираженого містичного значення» [Білогорська, 2020, с. 182]. Этот сад, по мнению Л. Белогорской, является отображением духовной реальности, символом Вечной Женственности и Богоматери.

#### ВЫВОДЫ к 1 разделу.

Произведения А. Грина оценивались прижизненной критикой неоднозначно. Негативное отношение к писателю было вызвано непониманием специфики его творчества и общественно-политическими причинами. Аналитическая мысль второй половины XX века постепенно меняет свое отношение к А. Грину в лучшую сторону, обращая все больше внимания на своеобразие его поэтики.

Художественный метод произведений А. Грина долгое время интерпретировался как романтический. Лишь в работах последних десятилетий творчество писателя вписывается в модернистский контекст, в частности, обнаруживаются переклички с литературой символизма. Предметом анализа современных гриноведов становятся художественный мир и жанровая система творчества А. Грина, хронотоп, символ, мифопоэтика, архетипические мотивы и т.д.

Многие исследователи обращали внимание на символику цвета в произведениях А. Грина, характеризовали семантическую наполненность и функциональность отдельных цветообозначений. Однако роман «Бегущая по волнам» до сих пор практически не привлекал внимание исследователей в предложенном аспекте.

## РАЗДЕЛ 2. КОЛОРИСТИКА И ЕЕ ФУНКЦИИ В РОМАНЕ «БЕГУЩАЯ ПО ВОЛНАМ»

Тенденция к синтезу искусств, поиск новых форм творчества, развитие модернистских течений обусловили значительное усиление роли цвета в литературном произведении XX века. Художественное произведение в этот период становится одним из главных источников информации о цвете как носителе культурного опыта нации и индивидуального жизненного опыта писателя. Цветопись использовал в своих произведениях и А. Грин. В данной работе мы проанализируем колористику в романе А. Грина «Бегущая по волнам» (1928), рассматривая мотивы со значением цвета.

В понимании категории мотива мы будем придерживаться определения Б. Гаспарова: «...в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое "пятно" – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами ("персонажами" или "событиями"), здесь не существует заданного "алфавита" – он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру» [Гаспаров, 1994, с. 30–31].

В романе используются следующие цвета: черный, белый, золотой (золотистый), красный (и алый), голубой, желтый, зеленый, коричневый, синий, пестрый, рыжий, серебряный, розовый, серый, серебряный, серо-зеленый, бронзовый, золотисто-серый, малиновый, оранжевый, лиловый.

Начнем анализ с черного цвета, т.к. он встречается в тексте романа чаще всего (24 раза).

В истории культуры черный почти всегда «предстает как цвет негативных сил и печальных событий. Он символизирует тьму смерти, невежество, отчаяние, горе, желание, скорбь и зло (сатану называют князем

тьмы), низшие уровни или ступени мироздания (загробный мир, первичный хаос в алхимии) и зловещие предсказания» [Тресиддер, 1999]. Черный цвет ассоциируется с ночью и темнотой.

В «Бегущей по волнам» черный цвет часто используется для описания внешности персонажей, например, у Фрези Грант, Геза, матроса Больта черные глаза. Мимолетный блеск черных глаз Фрези при ее первом появлении, в сочетании с темным покрывалом и черными волосами, усиливает ощущение таинственности и загадочности, но напоминает не о мраке, а о свете. Однако неподвижная точка в этих черных глазах рождает впечатление «грозного и томительного упорства», воплощает «необъяснимую сжатость, молчание», причастность к темной стороне бытия [Грин, 1997, с. 69] (Далее все ссылки на текст романа даются по этому изданию с указанием страницы. – Д. Г.). Не случайно Фрези не страшны черные плавники акул, и она, храня свою тайну, советует Гарвею «не задумываться о мраке».

Черные красивые глаза Геза «под изломом низких бровей» на нервном, страстном лице призваны передать противоречивость натуры капитана, в душе которого в конечном итоге побеждает зло.

Черный цвет глаз в портрете Брауна передает упорство, точность, концентрацию: «как бы намеренно крепко сжатые губы и так же крепко, цепко направленный прямо в лицо взгляд **черных** прищуренных глаз производили впечатление точного математического прибора» [с. 37].

Черный цвет используется в пейзажных зарисовках для создания атмосферы мрачности, надвигающейся беды. Например, перед тем как капитан Гез выгнал Гарвея с «Бегущей по волнам», корабль заходил в бухту города Дагона. Бухта описывается так: «Берег разворачивался мрачной перспективой фабричных труб, опоясанных слоями **черного** дыма» (Здесь и далее выделено мною. – Д. Г.). Далее мрачный эффект усиливается: «...угрюмые фасады, акведуки, мосты, <...> было здесь все **черно** от угля и копоти» [с. 57]. Покидая Дагон (вскоре случится ссора с Гезом) Гарвей

замечает: «Я видел, как **черный**, в огнях берег уходит влево и океан расстилает чистый горизонт, озаренный закатом» [с. 59]. Позднее окажется, что этот город связан с контрабандой. Светлый океан, откуда приходит Фрези, противопоставляется темной и неприглядной суше. Черный цвет настраивает читателя на мрачное настроение, вызывает плохое предчувствие.

Черный цвет традиционно обозначает угрозу, опасность. При прощании с Фрези Грант главный герой замечает в воде «**черные** плавники, пересекающие волну, подобно буям». Хищные движения морских чудовищ вокруг шлюпки, «их беспокойное снование взад и вперед отдавало угрозой». [с. 70].

В городке Гель-Гью к Гарвею и другим горожанам подъезжает автомобиль с людьми, которые хотят снести статую Фрези Грант. Примечательно, что эти люди приезжают именно на черном автомобиле, который «был резок, как неразгоревшийся, охваченный огнем уголь» [с. 107]. Мужчины, находящиеся в автомобиле, тоже одеты в черную вечернюю одежду. Черный цвет вновь символизирует надвигающуюся опасность, угрозу.

Черный цвет фигурирует во время карнавала, проходившего в Гель-Гью, символизируя таинственность, загадочность: «Две дамы в **черных** кружевах, с закрытыми лицами» пробегают мимо Гарвея после того, как он вспоминает слова Фрези [с. 113]. Гарвею какая-то дама передает записку, в которой сказано, что возле театра его ждет неизвестная особа. Прибыв на место, Томас находит девушку в черной полумаске «с остро прорезанными глазами». [с. 115] Гарвей думает, что его позвала Биче Сениэль, но позже оказывается, что таинственная дама – Дэзи.

Итак, черный цвет в тексте романа приобретает такие символические значения: таинственность, неопределенность, загадочность, опасность и угроза, предчувствие надвигающегося несчастья и др.

Контрастным черному является белый цвет. Он упоминается в романе 17 раз.

В словаре символов Дж. Тресиддера белый – «символ чистоты, истины, невинности и жертвенности или божественности». В то же время он имеет и негативные значения – «страх, трусость, капитуляция, холодность, пустота и бледность смерти» [Тресиддер, 1999].

Впервые на страницах романа белый цвет возникает перед началом больших приключений в жизни главного героя. Гарвей садится у харчевни «на террасе, обвитой растениями типа плюща с **белыми** и **голубыми** цветами» [с. 11]. Здесь белый и голубой цвета выступают в связке. Белый цвет символизирует чистоту, добро, искренность. В данном случае белый может ассоциироваться с началом, белый цвет – как белый лист для написания новой истории. Голубой цвет символизирует гармонию, духовность, созерцательное спокойствие. В сочетании эти два цвета как будто предвещают радостные события. Голубой цветок в романтической и символистской литературе символизирует иную реальность, тоску по неизведанному, по несбыточной любви; он выполняет функции посредника «между миром природы и миром визионерских знаков (предзнаменований)» [Ханзен-Леве, 2003, с. 441].

В следующий раз белый цвет возникает, когда Гарвей впервые приходит в гавань перед встречей с «Бегущей по волнам» и его встречают белый свет электрических фонарей и белый тополевы́й пух. Здесь белый тоже можно воспринимать как начало чего-то нового, светлого. Далее герой впервые видит «Бегущую». Внешний вид корабля, его изящество вызывает восхищение у Гарвея. У «Бегущей» «коричневый корпус, **белая** палуба, высокие мачты» [с. 23]. Возникает красивая, красочная, величественная картина.

Белый цвет упоминается в портретных описаниях. Например, в одежде Геза отмечается «воротник безукоризненно **белой** рубашки с синим галстуком и крупным бриллиантом булавки, шелковое **белое** кепи» [с. 25]. Здесь цветохарактеристики указывают на статус героя, его социальное

положение, а также на его привычки, аккуратность и щегольство. Одежда должна свидетельствовать о принадлежности героя к элитарному классу.

Белый цвет используется и в портрете Фрези Грант. Ее кружевное платье, цвета слоновой кости, оттеняет безупречно белые плечи и лицо девушки [с. 69]. Кроме эстетизации образа, белый цвет выполняет и символическую функцию, обозначая возвышенность, духовную чистоту героини. Белый цвет – это цвет ангельский, и образ Фрези по цветовой палитре напоминает образ Ангела (в сочетании с белым это подтверждает золотой цвет ее туфель). Как Ангел-хранитель, Фрези спасает Гарвея из, казалось бы, безвыходной ситуации.

В портрете Дэзи автор тоже использует белый цвет: «– Играйте, – сказала Дэзи, упирая в стол **белые** локти с ямочками и положив меж ладоней лицо». [с. 81] Тут белый символизирует чистоту, душевную просветленность девушки, тем самым сближая его с Фрези Грант. Основными цветами Дэзи становятся белый и голубой (синий), хотя при первом появлении голубой глаз девушки временно прикрыт черной повязкой. Интересны совпадения цветовых решений женских образов в романе А. Грина и в лирике А. Блока: по наблюдениям исследователей, в образе Прекрасной Дамы «доминируют белый и голубой цвета, придавая ей черты идеального божества», тогда как в цветохарактеристиках Незнакомки и Снежной Девы «доминантным является сочетание белого и черного цветов, соответствующих двойственности этих образов и характеризующих их в основном как темную сторону мифологемы Вечной Женственности» [Жиганова, 1997].

Белый цвет присутствует в маскарадных одеяниях жителей Гель-Гью. Гарвей разговаривает с пьяным толстяком в «**белом** балахоне с **голубыми** помпонами» [с. 96]. Здесь снова белый с голубым идут в связке, но, очевидно, уже в другом значении. Бело-голубой наряд героя контрастирует с нарядом другого персонажа: «на шлюпке встал человек, одетый в **красный** камзол с серебряными пуговицами и высокую шляпу, украшенную зеленым пером» [с. 95]. Эти герои напоминают классическую пару – Пьеро и



Арлекин. Печальный толстяк – Пьеро, а неистовый красный камзол, призывающий к веселым бесчинствам, – это Арлекин. Толстяк грустно обращается к героям, плывущим на «Нырке», называя их детьми, а человек в красном камзоле весел, активен, агрессивен.

В одном из эпизодов маскарада появляется триада цветов: алый, белый, зеленый. Во время карнавала Гарвей увидел двухсаженное алое сердце, протыкаемое стрелами амура. Алый цвет здесь выступает как цвет любви, страсти. На этом сердце «девушка в **белом** хитоне и **зеленом** венке» писала инициалы, которые стирал губкой другой человек «с мордой летучей мыши». Интересно, что в портрете девушки сочетаются именно белый и зеленый цвета. Белый традиционно означает чистоту и невинность, первозданность чувства, а зеленый символизирует непрерывность жизни и любви, возрождение, свежесть чувства. Как не стирай инициалы с сердца, а они все равно проявятся, ведь человеку с мордой летучей мыши «все же не удавалось стереть несколько букв» [с. 165].

Интересно трансформируется символика белого цвета ближе к концу романа. Гарвей оказывается «у **белого грязного** дома» [с. 128]. Эта характеристика говорит о некой запущенности, неблагополучности места. В следующем эпизоде герои узнают о смерти капитана Геза. До этого момента белый цвет имел только положительные смыслы, а здесь можем наблюдать их трансформацию в отрицательные. Зайдя в номер капитана, Гарвей и Бутлер обнаруживают, что Гез мертв и одет в белый костюм. Эта белизна символизирует смерть.

В последний раз белый цвет встречается в романе в сочетании с зеленым и синим при описании дома, который Гарвей купил, чтобы жить в нем с Дэзи: «Ведь ты видишь простую чистоту линий <...> и **зеленую** черепицу, и **белые** стены с прозрачными, как **синяя** вода, стеклами». [с.178] В данном контексте цвета приобретают, безусловно, положительную семантику. Белый здесь означает чистоту и радость, зеленый – цвет новой жизни, синий – цвет спокойствия и умиротворения. Это дом, в котором будет

идти спокойная, чистая и счастливая жизнь. Это дом, в котором герои нашли и осуществили свою мечту – мечту о любви.

Итак, белый цвет в романе приобретает такие символические значения: начало чего-то нового, светлого; элитарность, духовная чистота, возвышенность, невинность; в то же время белый может быть символом смерти.

Вторым по частоте упоминаний является золотой (золотистый) цвет. Он встречается в тексте 21 раз.

Золотой цвет – это «символ Сонця, світла, святості, стійкості, знатності, багатства, у християнстві – чисте світло, духовний скарб Христа». Вместе с тем золото может означать «ідолопоклоніння, зло» [Енциклопедичний словник символів культури України, 2015, с. 298]

В православии золотой «співвідноситься з Богом, Богородицею, святістю, Господньою енергією, силою, світлом Христа та ін. У літературі золотий є символом-синонімом до слів багатий, щасливий, рідний, дорогий, коштовний, сонячний» [Енциклопедичний словник символів культури України, 2015, с. 389]

В романе золотой цвет впервые встречается в надписях названий кораблей, стоящих в гавани. Именно в этой гавани Гарвей видит корабль «Бегущая по волнам», который станет для героя началом пути к своей любви. Кстати, название этого корабля также высечено золотыми буквами. Золотой цвет тут является символом возвышенного, сакрального, чудесного.

Золотой цвет, как правило, связан с солнцем. Наутро после знакомства с Биче Сениэль Гарвей просыпается в комнате, наполненной солнцем: «На потолке и стенах неслись танцы солнечных привидений. Вихрь **золотой** сети сиял таинственными рисунками». Герой видит скачущие овалы и лучистые веера, которые он сравнивает с полетом «стремительной **золотой** стаи, видимой лишь в момент прикосновения к плоскости». Томас просыпается в приподнятом настроении и начинает разговаривать с этими визуальными образами: «Вам, знаки и фигуры <...> вверяю я ржавчину своего

Несбывшегося. Озарите и сотрите ее». [с. 16–17] Как только герой умолкает, золотая сеть исчезает, как и радостное настроение Гарвея. Золотой цвет в этой ситуации означает радость бытия, предощущение любви, надежду на что-то прекрасное, на исполнение того самого Несбывшегося.

Второе упоминание золотой сети находим в эпизоде, когда герои подплывают к городу Гель-Гью: «половина горизонта предстала нашим глазам в блеске иллюминации. В воздухе висела яркая **золотая** сеть» [с. 94]. А. Грин еще раз упоминает золотой в описании вечернего Гель-Гью. Город предстает Гарвею как «выложенный, под мраком, листовым **золотом** света, озаряющего фасады». [с. 100] Вероятно, городок Гель-Гью мыслится как чудесное пространство, в котором происходят невероятные события и исполняются мечты. Золотая сеть и золотой свет символизируют праздник, предвкушение радости, удовольствия, помогают усилить общее впечатление сказочности происходящего.

Золотой используется и в портретных описаниях. Он может ассоциироваться с богатством. Например, когда Гарвей приходит в контору «Арматор и Груз», его встречает «угрюмый человек в **золотых** очках» [с. 37]. Золотой цвет очков подчеркивает высокий статус служащего. Золотой цвет присутствует и в портрете Фрези Грант: дважды упоминается, что у девушки золотые туфельки. Тут золото становится символом света, неземной, возвышенной природы Фрези, ее таинственной власти.

Золотой используется и во время описания внешнего вида пары Дэзи и Тоббогана. Грин использует цветохарактеристики, чтобы показать, насколько эти двое не подходят друг другу. Дэзи в «кисейном платье и кружевном **золотисто-сером** платке» выходит под руку с Тоббоганом, на котором «мешковато сидел синий костюм с малиновым галстуком», причем «фуражка с ремнем и золотым якорем окончательно противоречила галстуку». В то же время Тоббогану очень идет «раскрытый ворот просмоленной парусиновой блузы» [с. 97]. В описании Дэзи золотисто-серый цвет подчеркивает элитарность, утонченность, а в портрете ее жениха цвета работают против

него. Сочетания малинового и синего цветов делают Тоббогана похожим на попугая. Золотой цвет якоря в этом случае не может спасти ситуацию.

Четыре раза золотой цвет в романе возникает применительно к золотым монетам, которые указывают на богатство их обладателя. В первом случае этим обладателем является Гарвей, который дает золотую монету слуге Горацию, служащему на корабле. Тут золотой прямо говорит о социальном, материальном статусе героя. В следующий раз золотые монеты переходят к Тоббогану, который выигрывает их у поддающегося Гарвея. Деньги выступают в качестве благодарности за оказанную услугу. Затем Гарвей дает золотые пятнадцатилетнему сорванцу, который сберег для него удобное место на карнавале. В эпизоде с аллегорией сердца «с правой стороны высывалась прекрасная голая рука женщины, сыплющая **золотые** монеты в шляпу старика-нищего». [с. 166] Здесь золотые монеты могут восприниматься как символ счастья и благополучия, противопоставляясь змее, жалящей цветы с противоположной стороны инсталляции.

Как видим, золотой цвет используется в таких символических значениях: богатство, превосходство, элитарность; возвышенность, сакральность; радость, праздник, предвкушение приятных событий.

Красный цвет упоминается в тексте романа одиннадцать раз, еще дважды – алый.

В культуре красный приобретает такие смыслы: «активность, мужское начало, цвет жизни, огня, войны, энергии, агрессии, опасности, революции, импульса, эмоций, страсти, любви, радости, праздничности, жизненной силы, здоровья, физической силы и молодости» [Тресиддер, 1999].

Впервые красный возникает как цвет красного вина. Красное вино фигурирует в эпизоде, предшествующем всем приключениям в жизни Гарвея, перед знакомством с Биче Сениэль. Можно предположить, что здесь вино символизирует полноту жизни и начало новой главы в жизни героя. Интересно, что в романе упоминается и алое вино. Гарвей разглядывает карты, подаренные ему доктором Филатром, и обнаруживает, что «крап

колоды был великолепный натюрморт – золотой кубок, полный до краев **алым** вином, среди бархата и цветов» [с. 46]. Карточный мир – это красочный, фантазийный мир, поэтому золотой кубок и алое вино являются его атрибутами. В реальной жизни вино просто красное.

Вторично алый цвет появляется в сцене с сердцем. Можно заметить, что возникает некая оппозиция красный – алый. Алый употребляется автором в более возвышенных контекстах, нежели красный. Эта семантика более полно раскрыта в повести-феерии «Алые паруса».

В других ситуациях красный цвет становится символом тревоги, духовной напряженности. Гарвей вспоминает последние часы перед тем, как он впал в беспамятство в поезде: «я помню, как закат махал **красным** платком в окно, проносящееся среди песчаных степей» [с. 14].

Красный как тревожный упоминается в морском контексте: «Гез оперся рукой о карту, водя по ней дымящимся концом сигары и говоря о значении пунктиров, **красных** линий, сигналов» [с. 52].

Красный цвет присутствует в портретных характеристиках героев. Во время карнавала Гарвей принимает приглашение «одного крайне шумного человека, <...> полного, нервного, с надутым **красным** лицом» пожить в его номере [с. 112]. Кук описывается как эксцентричный неврастеник и завзятый сплетник. В своем словоизвержении он доходит до экстаза. В дневном эпизоде бледность лица Кука противопоставляется «розовому сиянию прошедшей ночи». Красный и розовый уравниваются, передавая эмоциональное напряжение персонажа, почти не способного контролировать себя.

Красный цвет достаточно часто сопутствует эмоциональным реакциям героев. Например, в такой ситуации: «Гез был **красен** от раздражения. Когда он ссыпал шахматы в ящик стола, его руки дрожали» [с.48]. Очевидно, что здесь красный цвет лица капитана символизирует гнев, раздражение. Красный цвет используется и в ситуации смущения: «С ее **красного** от смущения лица медленно схлынула кровь, исчезая вместе с улыбкой, которая

не вернулась» [с. 82]. Возможно, здесь красный цвет лица Дэзи объясняется тем, что ей с самого начала понравился Гарвей, и она поняла, что он специально проиграл ее жениху.

Красный цвет может передавать изумление или страх: «**Красное** седое лицо с трепетавшей от удивления бровью тотчас изменило выражение, когда я спросил, чего он хочет» [с. 104]; во время расследования причин смерти капитана Геза кто-то из постояльцев толкнул «**красную** от страха жену», чтобы она подтвердила его слова [с. 132].

Итак, можем заключить, что красный в романе указывает на сильные эмоции гнева, раздражения, страха, смущения, удивления; нервного напряжения; выступает как символ тревоги; указывает на нервозность; алый цвет символизирует любовь, страсть, возвышенность.

Дополнением к красному становится розовый цвет. В тексте романа он встречается 3 раза. Розовый цвет – это ослабленный красный. Он традиционно символизирует женственность, нежность, романтичность, незащищенность, незрелость, беззаботность, утонченность, сентиментальность. Розовый в сочетании с желтым упоминает Гарвей в портретном описании Кука: «он – у стола, который занимает добровольная стража “Бегущей”. На нем **розовая** маска и желтое домино» [с.169]. Сочетание розового и желтого – женское сочетание. Розовый может символизировать инфантильность, даже женственность этого персонажа (ведь мы помним, что Кук – сплетник и болтун, да еще и чрезвычайно нервный человек, а сплетничанье, болтовня, нервность – традиционно женские характеристики). Но смерть Кука опровергает эти характеристики: он гибнет, защищая «Бегущую». Тем самым автор предостерегает от поспешных выводов, ошибочных, поверхностных оценок человека.

Розовый – это цвет розовых кустов, за которыми Биче Сениэль признается Гарвею, что не верит во Фрези Грант. Мы считаем, что розовый цвет здесь символизирует духовную незрелость Биче, её неспособность

верить в чудо, испытывать сильные чувства. Также кусты роз могут ассоциироваться с романтическими надеждами героя.

Близким по частотности к красному становится голубой цвет. В тексте романа он встречается 12 раз.

Символика синего и голубого цвета схожа. Это цвета неба и моря. Голубой – символ божественности, святости, благородства, духовной чистоты, совершенства, истины, спокойствия и миролюбия.

Голубой часто используется для описания внешности человека, в частности, его глаз. Но семантика цвета в этих описаниях может различаться.

Например, хозяин квартиры, которую Гарвей снимал в Лиссе, был грузный человек с «тихими, вытолкнутыми на собеседника **голубыми** глазами», который не проявляет ни любопытства, ни оживления. Здесь голубой – это цвет равнодушия. Голубые глаза Дези – символ духовной чистоты и возвышенности их обладательницы, которая равно тяготеет и к морю, и к небу.

Когда Гарвей вновь встречает Дези после разлуки, на ней надето синее платье и шелковая коричневая шляпа «с **голубой** лентой» [с.175]. Голубой и синий усиливают значение друг друга. Такое сочетание цветов символизирует преданность, духовную чистоту, устремленность к беспредельному, мистическому, желаемому. Кроме того, голубой и синий цвета в христианстве – символы Пресвятой Богородицы.

Голубой в портретных описаниях фигурирует и во время карнавала. В толпе пляшут дамы «в коротких **голубых** юбках и полумасках» [с.99]. Наряд дам напоминает о «Голубых танцовщицах» Э. Дега. Но в данном контексте эти персонажи принадлежат к сниженному, профанному миру, это скорее пародия на картину Дега, о чем свидетельствуют их характеристики: «вертелись», «отплясывали, подбоченья, весьма лихо» [с.99].

Проктор, владелец «Нырка», одет в поношенную куртку и голубой платок вокруг шеи [с.98]. Проктор – добрый и порядочный человек, голубой

платок на его шее может напоминать о море и подчеркивать благородство характера.

В «Бегущей по волнам» дважды упоминается голубой свет. Он сближает два эпизода. В первом Гарвей «...был очарован и неподвижно сидел среди **голубого** света моря и золотого – по комнате. Мне было отрадно» [с.17]. Во втором «Дэзи застеснялась и немного скокетничала, медленно подняв опущенные глаза. Это у нее вышло удачно: в каюте разлился **голубой** свет» [с.80]. В обоих случаях голубой свет воспринимается как цвет визионерский, сакральный, озаряющий, поднимающий над бытом, отвечающий духовной потребности героя.

Голубой в сочетании с желтым и синим – цвета чудесного острова в легенде о Фрези Грант: «был он прекрасен, как драгоценная вещь, если положить ее на **синий** бархат и смотреть снаружи, через окно: так и хочется взять. Он был из **желтых** скал и **голубых** гор, замечательной красоты» [с. 89]. Желтый цвет в данном контексте может символизировать радость, мечту, фантазию; голубой же может ассоциироваться с миром, спокойствием и гармонией бытия. Остров сравнивается с драгоценностью на синем бархате, синий бархат напоминает море. Остров символизирует идеальную мечту, Несбывшееся, не случайно Фрези Грант все время стремится к нему и не может его достичь.

В сочетании с зеленым голубой цвет используется в описании фейерверка в ночном Гель-Гью: «...несколько ракет выбежали из-за крыш на **черное** небо, где <...> потухли, выронив **зеленые** и **голубые** падучие звезды» [с. 94]. Сравнение салюта со звездами на фоне черного ночного неба передает атмосферу праздника, радости, надежды на счастье.

Итак, можем заключить, что в романе голубой цвет символизирует духовную чистоту, возвышенность, благородство, мир, спокойствие и гармонию, умиротворение, приобщенность к трансцендентному.

Близок к голубому синий цвет. Он встречается в тексте романа 8 раз. Традиционно синий цвет обладает такими смыслами: «бесконечность,



вечность, истина, преданность, вера, чистота, целомудрие, духовная и интеллектуальная жизнь» [Тресиддер, 1999]. Синий считается наименее материальным из всех существующих цветов. На христианских иконах Деву Марию и Христа часто изображают одетыми в синее.

Синий цвет в романе используется в портретных описаниях героев. Он объединяет двух девушек, которых любит Гарвей, причем между ними как бы распределены разные аспекты семантики этого цвета. Например, он фигурирует в портрете Биче Сениэль: «Между тем на ней были <...> простая батистовая шляпа, такая же блуза с матросским воротником и шелковая **синяя** юбка» [с. 13]. Синий здесь может говорить о связи с морем, о чистоте и душевном равновесии, а также о значимости Биче для Гарвея. У главного героя девушка, с которой он еще даже не знаком, вызывает ощущение «глухого шума Несбывшегося» [с. 13]. Категория Несбывшегося, как мы знаем, является главной, сакральной категорией романа.

Синий используется и в портрете Дэзи: «она была в **синем** платье» [с. 175]. Дэзи олицетворяет чистоту, искренность, веру, преданность. И Биче, и Дэзи имеют для героя особое, возвышенное значение. Таким образом, синий цвет подтверждает неслучайность выбора героя, становится цветом его любви.

В описании Биче после расставания с Гарвеем тоже фигурирует синий: «Ни одного слова не было сказано Биче Каваз о ее отношениях к вам, но я видел, что она полна уверенной задумчивости, – издали, как берег смотрит на другой берег, через **синюю** равнину воды» [с. 185]. Здесь синяя равнина воды между двумя берегами символизирует непреодолимое расстояние между Гарвеем и Биче. Герои не могут быть вместе, не могут понять друг друга, они слишком разные.

Синий цвет встречается в портрете Геза. При первой встрече с капитаном Гарвей замечает, что у Геза белая рубашка с синим галстуком [с. 25]. Вероятно, в данном случае синий выступает не в традиционном значении: он может означать не только связь с морем, но и холодность,

жестокость Геза. Эта цветная деталь неожиданно сближает его с Биче, спокойно и уверенно отрекшейся от «Бегущей по волнам» и погубившей корабль.

Синий встречается в необычном описании моря во время первого знакомства Гарвея с кораблем «Бегущая по волнам»: «...я смотрел в тьму, в ее глубокие **синие** пятна, где мерцали отражения огней рейда» [с. 25]. Тьма воды и ночи оказывается неоднородной. Море как будто оживает: синие пятна тьмы здесь – как глаза моря, в которых отражаются огни рейда.

Можем подытожить, что синий цвет в «Бегущей по волнам» символизирует возвышенность, чистоту, духовность героев; в негативном значении синий означает холодность, отрешенность, непонимание, равнодушие.

Одним из самых противоречивых по своей культурной символике цветов является желтый. Он встречается в романе 12 раз.

Дж. Тресиддер отмечает широкий семантический диапазон этого цвета: «от позитивного до негативного, в зависимости от контекста и оттенка». Теплый желтый цвет разделяет «солнечную символику золота», может быть «символом царственности, достоинства, а также свадебным цветом юности, девственности, счастья и изобилия». Но в то же время «желтый может означать предательство». Также это цвет «умирающих листьев и переспелых плодов», поэтому он ассоциируется со скорым наступлением смерти и с загробным миром [Тресиддер, 1999].

Желтый цвет используется в портретных описаниях героев. Например, Гарвей описывает Геза, как «человека с **желтым** лицом, с опухшими глазами» [с. 52]. Перед этим говорится, что Гез плохо провел ночь, т.е. желтизна лица указывает на нездоровье, плохое самочувствие и соответствующее душевное состояние капитана.

Семь (!) раз в тексте упоминается желтое платье с коричневой бахромой. Желтый с коричневым – классическое, эстетически удачное сочетание цветов, яркий, теплый, природный тон. Желтое платье с

коричневой бахромой принадлежит и Биче, и Дэзи. На маскараде Гарвей путает девушек, принимая Дэзи за Биче. Такое платье может свидетельствовать, как минимум, о хорошем вкусе девушек. Желтый – символ солнца, радости и счастья; коричневая отделка придает наряду оригинальность.

В связи с этим платьем возникает мотив двойничества. Биче во время разговора с Гарвеем отмечает: «уже начал двоиться мир благодаря вам: два **желтых** платья, две «Бегущие по волнам» и – два человека в одном!» [с. 170]. Это два разных аспекта Вечной Женственности, облеченных в земную оболочку. Гарвей сам во время маскарада замечает «изумительное сходство роста, цвета волос, сложения, телодвижений» обеих девушек [с. 117]. Биче и Дэзи сближаются прежде всего в восприятии главного героя, ведь он любил их обеих. Но это сближение только подчеркивает различия: Биче трезвомыслящая, прагматичная, целеустремленная, а Дэзи живая, эмоциональная, верящая в чудо. Гарвей в результате скитаний все-таки понимает, что именно Дэзи – его идеал, та девушка, которая понимает и полностью принимает его.

После окончания главных событий романа Дэзи продолжает хранить свое желтое платье с коричневой бахромой как «память о карнавале в честь Фрези Грант, «Бегущей по волнам», и о той встрече в театре» [с. 180]. Платье выступает как символ необыкновенных событий прошлого. В то же время не следует забывать, что это карнавальное платье, скрывающее подлинную сущность Дэзи.

Желтый встречается и в пейзажных описаниях. Например, при подходе к Гель-Гью экипаж команды наблюдает золотистый туман, стоящий над гаванью и желтую зарю [с. 93] Если рассматривать Гель-Гью как сакральное пространство, то понятно, почему автор использует именно золотой и желтый цвета. Золотой и желтый тут – цвета солнечных лучей, дарящих радость, тепло и сказку.

В сочетании с рыжим огненно-желтый цвет встречается в одеянии Трайта, одного из участников карнавала: у него веснушчатое лицо и рыжие брови, он драпируется в огненно-желтый плащ с рыжим пером на шляпе [с. 105]. В атмосфере карнавала этот герой напоминает грустного рыжего клоуна или шута: у него полупечальное выражение бровей, но глаза посмеиваются. Яркие краски портрета становятся избыточными, и А. Грин компенсирует их: у мужчины белое лицо и бесцветные глаза. Бесцветность глаз уравнивается их блеском. Огненно-желтый и рыжий цвета вписываются в карнавальное веселье и в то же время могут свидетельствовать о веселом, жизнелюбивом, энергичном характере. Недаром этот герой – один из защитников памятника «Бегущей», противостоящих черным силам зла, и именно он приводит в эту группу «новообращенного» Гарвея.

Итак, желтый цвет в романе употребляется как символ радости, жизнелюбия, легкости, солнечности, веселости. В негативном значении желтый выступает как показатель раздражения или болезни.

Равен по частоте упоминаний желтому зеленый цвет. В тексте он встречается 12 раз.

Зеленый цвет традиционно в культуре имеет такие значения: «символ природы; молодості; плодючості полів; краси і радості; ствердження життя; з іншого боку – символ депресії, інертності, байдужості і смерті» [Енциклопедичний словник символів культури України, 2015, с. 284].

В тексте романа зеленый часто используется в портретных описаниях.

Зеленый несколько раз упоминается в связи с карнавалом, в ярких, сочных сочетаниях с другими цветами: красный камзол и шляпа с зеленым пером у персонажа, похожего на Арлекина [с. 95]; зеленые цилиндры и оранжевые сюртуки на людях, пляшущих на карнавальном колеснице [с. 99]. Сочетание зеленого и оранжевого природное, яркое, южное. Такое сочетание напоминает апельсины в зелени, не случайно колесница увита апельсиновым цветом.

Среди тех, кто охраняет памятник Фрези Грант, несколько раз упоминается совершенно пьяный «человек в **зеленом** домино» [с.106]. А. Грин несколько раз подчеркивает нетрезвое состояние героя. У него нет имени, его называют именно «хмельное **зеленое** домино» [с.108]. Зеленый цвет костюма в данном случае наводит на ассоциацию с устойчивым выражением «зеленый змий».

Зеленый в романе употребляется также и в природных описаниях. Это цвет воды: «...в глубоких щелях меж тесно сомкнутыми бортами молчаливо, как закрытая книга, лежит в тени **зеленая** морская вода» [с.11]. Зеленый цвет в данном случае может символизировать загадочность, таинственность. Зеленая вода создает образ морской глубины, хранящей множество нераскрытых тайн и загадок.

Также зеленый используется в описании ночного Гель Гью: «Иногда за углом крыши чернели веера пальм; в другом месте их **ярко-зеленый** блеск, более сильный внизу, указывал невидимую за стенами иллюминацию» [с. 101]. Ярко-зеленые пальмы передают тропический колорит, а подсветка делает их участниками карнавала.

Оттенок зеленого цвета, а именно серо-зеленый, встречается в интерьере «Бегущей по волнам»: «венетическое зеркало в массивной раме из серебра; небольшие диваны, обитые дорогим **серо-зеленым** шелком» [с. 28–29]. Цвет дивана в данном случае подчеркивает изысканность и богатство интерьера. Серо-зеленый диван отлично сочетается с серебряным зеркалом, в целом интерьер выглядит роскошно.

Еще один оттенок зеленого – грязно-зеленый – возникает в конце романа тоже применительно к кораблю. Доктор Филатр рассказывает Гарвею и Дэзи о том, что случайно обнаружил «Бегущую». Корабль был брошен и находился в плачевном состоянии. В каюте Гарвея Филатр «среди беспорядка, разбитой посуды и валяющихся на полу тряпок открыл кучу огромных карабкающихся жуков грязного **зеленого** цвета». Здесь зеленый цвет выступает символом уныния, депрессии и запустения [с. 183].

Итак, можем заключить, что зеленый цвет в романе имеет амбивалентные символические значения: с одной стороны – природность, яркость, свежесть, роскошность; с другой – уныние, запустение, пьянство.

Сочетание зеленого, белого и синего характеризует идеальный дом, который Гарвей обустроил для Дэзи: чистота линий, зеленая черепица, белые стены с прозрачными, как синяя вода, стеклами. Вокруг дома пылкие и яркие цветы. Этот дом сливается с природой, он естественен и органичен, в отличие от чудесного острова Фрези Грант, на котором нет ни одного дерева.

Шесть раз встречается в романе рыжий цвет. Этот цвет близок к оранжевому и означает приблизительно то же самое: «веселий, життєрадісний, полум'яний, що символізує владу, розкіш, сонце, радість, марнославство» [Енциклопедичний словник символів культури України, 2015, с. 387].

В романе рыжий используется только для характеристики внешности, т.е. в портрете. Например, рыжий цвет волос дельца Брауна, формального владельца «Бегущей»: «**рыжие** остриженные волосы Брауна торчали с правильностью щетины на щетке» [с. 37]. Про Брауна сказано практически как про человека-машину, ведь он владелец компании, на нем лежит большая ответственность. Рыжий традиционно – живой цвет, выделяющий человека из общей массы, но Браун человек-автомат, поэтому его рыжие волосы смотрятся как неживые.

Вызывает интерес описание дам легкого поведения, которых Гез пригласил на «Бегущую»: «Это были три женщины: рыжая, худенькая, с сжатым ртом и прищуренными глазами; крупная, заносчивого вида блондинка и третья – бледная, черноволосая, нервного, угловатого сложения» [с. 58]. Перед нами предстает женская триада (восходящая к трем сестрам-богиням, существующим в различных древних культурах), но в сниженном плане. Черный цвет как будто налагает на девушку печать обреченности, именно она становится жертвой Геза: «...ее лиф был расстегнут, платье сползло с плеч, и, совершенно ошалев, пьяная, с

закрытыми глазами, она судорожно рыдала, пытаясь вырваться» [с. 62]. Рыжий тут – символ страсти, энергии, а также высокомерия: рыжая дама «презрительно подбоченясь, смотрела свысока на темноволосую» [с. 62]. Конечно, цвета в последних контекстах несут негативную, губительную символику.

Коричневый цвет, который встречается в романе 7 раз, отдельно комментировать не будем, т.к. все контексты с этим цветом были рассмотрены выше. Коричневый в романе фигурирует в основном применительно к желтому платью с коричневой бахромой и один раз встречается при описании корпуса корабля.

Достаточно редко упоминается в романе серый цвет. Он встречается 3 раза, и еще дважды в оттенках: золотисто-серый и серо-зеленый, о которых было сказано выше.

В словаре символов серый означает «отречение, смирение, меланхолию, безразличие <...> это цвет, который наиболее часто означает бесцветность» [Тресиддер, 1999].

Серый, конечно же, используется в портретных описаниях. Например, в описании костюма Геза, который был «из тонкого **серого** шелка» [с. 25]. Здесь серый шелк намекает на щегольство Геза, принадлежность его к высшему обществу. В портрете Дэзи в одном из эпизодов тоже есть серый: «она была в башмаках, с брошкой на **серой** блузе и в черной юбке» [с. 77]. В данном контексте сочетание черного и серого цветов придает сдержанность, элегантность образу. В другом эпизоде Дэзи появляется в золотисто-сером платке, который имеет аналогичные смысловые характеристики.

Серый цвет упоминается как цвет неба: «в **серых** пеленах неба таилось неопределенное обещание солнечного луча. У компаса ходил Гез. Увидев меня, он сделал вид, что не заметил, и отвернулся, говоря с рулевым» [с. 50]. Здесь серый цвет создает достаточно безотрадную атмосферу накануне ссоры Гарвея и Геза, но Гарвей не теряет надежды.

Близок к серому на цветовой палитре серебряный, встречающийся в романе 4 раза.

Символические значения, соотносящиеся с серебряным цветом – «чистота, целомудрие. В символике металлов серебро – лунный, женский, холодный знак, атрибут богини луны Артемиды, а также металл королев» [Треседдер, 1999].

Серебряный дважды упоминается в портретных описаниях. Например, серебряные пуговицы на красном камзоле персонажа, которого мы условно назвали Арлекином [с. 95]. Серебряные пуговицы выгодно смотрятся на красном камзоле, добавляют общее ощущение праздника.

Серебряный цвет присутствует в портрете Бавса, одного из мужчин, охранявших памятник Фрези: «Я отступил, увидев внимательно смотрящего на меня человека в треугольной шляпе, с **серебряным** поясом вокруг талии, затянутой в старинный сюртук» [с. 104]. Серебряный пояс, старинный сюртук, седое лицо характеризуют Бавса как хранителя памяти и традиций. Бавс является одним из самых бдительных и активных защитников памятника. Серебро связано с этим персонажем еще в одном эпизоде: он дает мальчишке серебряную монету как вознаграждение за небольшую услугу.

Серебряный цвет встречается также в каюте Геза: «в углу стоял мраморный умывальник с **серебряным** зеркалом и туалетным прибором» [с. 45]. Серебряный цвет зеркала говорит о высоком материальном статусе капитана, как мы знаем не очень честно нажитом.

Итак, серебряный в романе приобретает достаточно традиционные смыслы приобщенности к возвышенному; в интерьере серебряный выступает как один из символов роскоши.

Лиловый встречается в романе единожды. Символика лилового схожа или тождественна символике фиолетового, но все же лиловый является более возвышенным, утонченным. Мы можем ориентироваться на символические значения фиолетового: «этот цвет связан со сдержанностью, умеренностью, духовностью и раскаянием, а также с переходом от активного к пассивному,



от мужского к женскому, от жизни к смерти» [Тресиддер]. Подобные интерпретации, по словам Тресиддера, «основаны на смешении красного (страсть, огонь или земля) с синим (интеллект, вода или небо)».

Лиловый в романе используется применительно к Гарвею: «попав в центр, где движение совершается медленнее, я купил **лиловую** полумаску и, обезопасив себя таким простым способом от острых глаз Кука...». Интересно, что лиловая маска возникает в эпизоде, когда Гарвей смотрит на памятник Фрези Грант. Лиловый здесь очень нежный и возвышенный цвет, который символизирует особую душевную организацию Гарвея, духовность, его способность видеть то, что скрыто от глаз остальных.

Наряду с сочетаниями определенных цветов, в романе встречается цветообозначение «пестрый» (6 раз).

Пестрый – это разноцветный. Гете считал, что «любовь к яркому и пестрому характерна для дикарей, "некультурных" народов и детей. У образованных людей, напротив, существует некоторое "отвращение" к цветам, особенно ярким» (Цит. по: [Базыма, 2001, с. 21]). В целом пестрое символизирует низкий, профанный мир.

Чаще всего пестрый используется в негативном значении. Например, в эпизоде, когда Гарвей рассматривает библиотеку на «Бегущей»: «... рядом с Теккереем и Мопассаном **пестрели** бесстыдные обложки парижской альковной макулатуры» [с. 46]. Очевидно, что здесь глагол «пестрели» характеризует бульварную литературу как нечто низкое, порочное, развратное.

Пестрый встречается и на карнавале: «... теперь размах этот бесконечно увлекал их, утоляя, может быть, давно нараставшую жажду всеобщего **пестрого** оглушения» [с. 101]. Пестрое оглушение также принадлежит к низовому профанному миру разгульной веселости, вульгарных развлечений.

Примечательно, что «пестрое оглушение» еще раз упоминается в аналогичном смысле, когда на черном автомобиле подъезжают люди, желающие снести памятник Фрези.

Пестрый встречается в портрете девушки, передавшей Гарвею весть от Дэзи: «...ко мне быстро подошла женщина в **пестром** платье, отделанном позументами, и в полумаске» [с. 113]. Пестрый цвет платья указывает на то, что девушка самая обыкновенная, одна из толпы. Действительно, пестрый употребляется и применительно к толпе: «исчез среди пестрой толпы» [с. 118]. Пестрота выступает как обобщенная характеристика толпы, многоликой и безликой одновременно. Такое одеяние контрастирует с «желтым с коричневой бахромой» платьем Дэзи.

Единожды пестрый выступает в положительном значении: «эти **пестрые** ковры солнечных фей <...> не прекращая ни на мгновение ткать ослепительный арабеск <...> были везде, вокруг, под ногами, над головой» [с. 16]. Пестрый здесь как будто расщепленный золотой, т.е. выступает в положительном значении. Ведь мы помним, что Гарвей видит золотую сеть солнечных привидений. Здесь же солнце как бы расщепляется на все цвета радуги, именно поэтому мы видим пестрых фей.

Можем подытожить, что пестрый в романе символизирует профанный, порочный мир развлечений и веселья; символизирует безликость; но может выступать и в возвышенном контексте как расщепленный золотой.

## ВЫВОДЫ к РАЗДЕЛУ 2

Роман «Бегущая по волнам» насыщен цветовыми обозначениями, выполняющими смыслообразующую функцию и способствующими передаче авторского замысла. Цвет помогает понять характер и душевное состояние героев, создает определенное настроение, порождает атмосферу тайны. Ведущими являются черный, белый, золотой, голубой, зеленый и желтый цвета. Черный и белый поддерживают оппозицию добра и зла, света и тьмы. Золотой, синий и голубой – цвета, символизирующие приобщенность к сакральному, трансцендентному, возвышенному. Желтый выступает как

символ яркости, солнечности. Рыжий символизирует шутовство (в портрете Трайта), а также может приобретать значения страсти, огня, развращенности (в описании дамы легкого поведения), но в определенном контексте становится безжизненным (в портрете Брауна). Зеленый, серый, пестрый амбивалентны в своих значениях.

## ВЫВОДЫ

Проведенный аналитический обзор гриноведческих исследований показал многообразие трактовок творчества писателя. Ученые считали его творчество примером и авантюрно-приключенческой «подростковой», и романтической, и традиционной христианской, и модернистской литературы.

В каждую новую идеологическую и эстетическую эпоху произведения А. Грина активно переосмысливают, литературоведы обращаются к анализу гриновских произведений, исходя из разных методологических позиций и разных культурных контекстов.

Анализ цветовых мотивов в романе «Бегущая по волнам» позволяет сделать выводы о символике ключевых цветообозначений и проследить их динамику. Приведенная ниже диаграмма наглядно отображает количественное соотношение цветов в гриновском тексте. Художественный мир романа красочен и ярок. Наиболее частотными цветами оказались черный, золотой, белый, голубой (синий), желтый, зеленый, красный. При этом черному противостоят прежде всего сакральные золотой, белый, голубой/синий цвета.

Черный цвет в романе доминирует по частотности. Этот цвет часто символизирует таинственность, угрозу, опасность, темную сторону бытия. Оппозицию черному традиционно создает белый. Белый в романе ассоциируется с духовностью, гармонией, вечной жизнью, но также и с запустением и смертью. Голубой и синий – цвета, традиционно соотносимые с морем и небом. Голубой (синий) в романе символизирует возвышенность, спокойствие и гармонию, умиротворение. Это цвет мечты, иномирия, соприкосновения с трансцендентным. Золотой же цвет используется в романе в символических значениях сакральности, элитарности, праздничности, предвкушения чудесных событий.

Примечательно, что голубой и белый, синий и белый несколько раз выступают в сочетании, что усиливает основное значение – прикосновение к иной, возвышенной, подлинной реальности (белый – цвет ангельский, голубой – цвет небесный). Связанными являются желтый и коричневый цвета. Маскарадное «желтое платье с коричневой бахромой» первоначально сближает в сознании главного героя Биче и Дэзи, порождая эффект подмены, а затем становится символическим обозначением прошедших событий, карнавальной истории Гарвея и Дэзи, ставшей началом их счастья.

Диапазон красного цвета и его оттенков включает розовый, малиновый, алый и собственно красный. Красный цвет может быть символом любви, но часто символизирует сильные эмоции, тревогу, опасность. В оппозиции же красного и алого алый выступает как возвышенный, а красный как более приземленный.

Оригинальна семантика пестрого, обозначающего в большинстве случаев профанный мир толпы, вульгарное веселье. В то же время цветовая палитра карнавала в честь Фрези Грант, символизирующего одновременно и праздник жизни, и ее низовые свойства, может быть названа пестрой, поскольку включает почти все наличные в романе цвета: зеленый, оранжевый, голубой, золотой, красный, белый, серебряный, огненно-желтый, рыжий, черный, коричневый.

В качестве цветовых символов А. Грин использует и сложные, комбинированные цвета: золотисто-серый, серо-зеленый. Основным здесь выступает серый цвет. Это связано с тем, что серый – это отсутствие цвета, требующее дополнения, и добавочные цвета могут его облагородить.

Символика цвета может варьироваться, некоторые цвета воспринимаются амбивалентно (белый, зеленый, серый, пестрый).

В целом функции цветосимволики в «Бегущей по волнам» таковы:

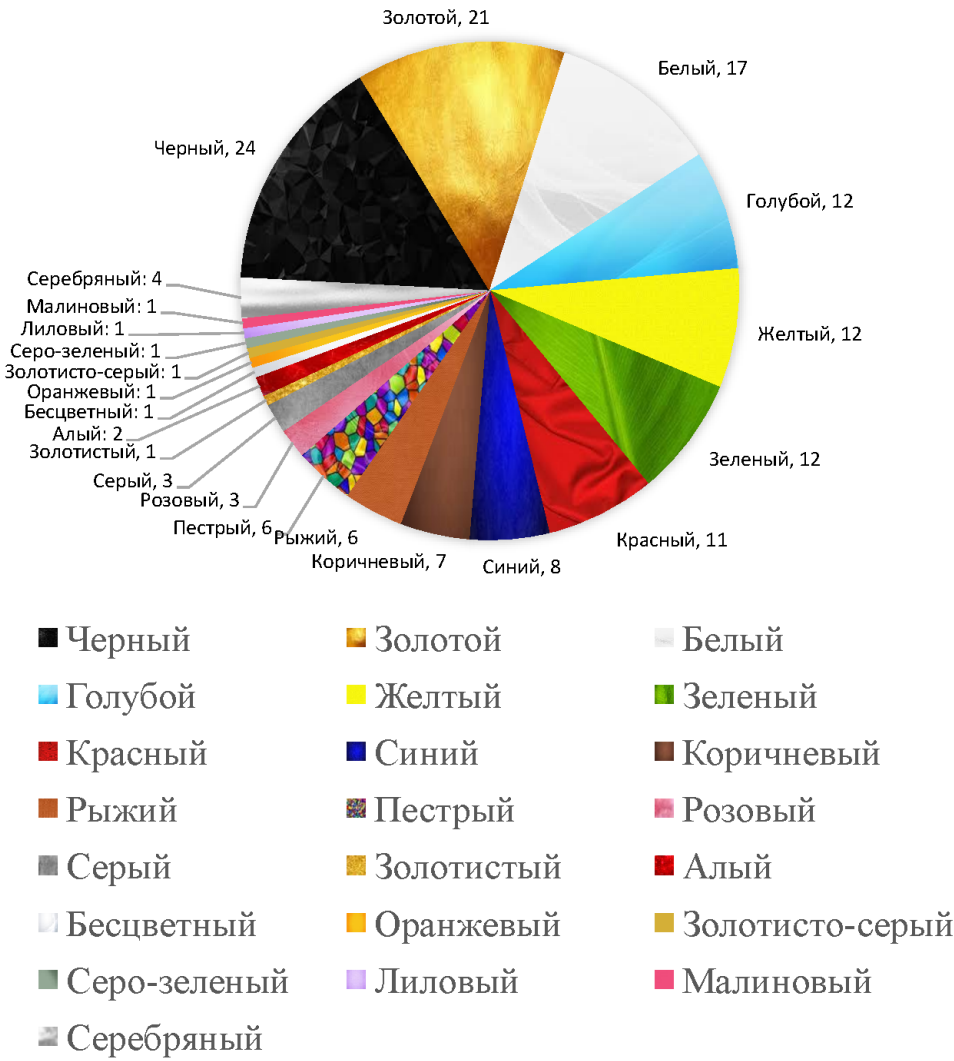
1. Цвет играет важную роль в портретных описаниях, передавая особенности характера и мироощущения героя, с одной стороны, обозначая его систему ценностей, а с другой – определяя место героя в авторской

ценностной иерархии. Так, черный, белый и золотой становятся цветодоминантами образа Фрези Грант, голубой и белый – доминантами образа Дэзи.

2. Характерологическая функция цвета дополняется психологической: цвет передает чувства, эмоциональное состояние героев. Видение и восприятие цвета позволяет передать сложность и динамичность внутреннего мира персонажей, что свидетельствует об импрессионистических тенденциях.
3. В описаниях природы цветохарактеристики помогают передать настроение, а также эстетизировать изображаемое. Сходную функцию выполняет цвет и в характеристиках вещного мира, неодушевленных предметов.
4. Сочетания цветов могут быть синонимичными и оппозиционными, антитетичными, либо удваивая определенную семантику, либо усиливая и оттеняя ее по принципу контраста.
5. Цвет используется для создания зрительных образов, наделенных особым символическим значением и раскрывающих авторскую концепцию, помогающих постичь истинную сущность героев и предметов, увидеть приметы Несбывшегося в реальном мире. Эти образы воссоздают идеальное в видимом мире.
6. Экспрессивно-эмоциональная функция: цвет создает определенную атмосферу, настроение, помогает выразить «невыразимое», недоговоренное.

Подытоживая вышесказанное, можно заключить, что цветопись в романе А. Грина – своеобразный код, служащий средством выражения авторского мировосприятия и мышления. Этот код очень многогранен, ведь символические значения цветов практически неисчерпаемы. Расшифровывая значения цвета, мы прочитываем текст заново на новом символическом уровне. Особенности использования цветосимволики позволяют говорить о тяготении А. Грина к модернистской эстетике.

# ЦВЕТА В РОМАНЕ "БЕГУЩАЯ ПО ВОЛНАМ"



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. А. С. Грин: взгляд из XXI века. К 130-летию Александра Грина: сб. статей по материалам Международных юбилейных Гриновских чтений / А. Е. Ануфриев, Т. Е. Загвоздкина, К. С. Лицарева. Вып. 2. Киров: Изд-во ВятГГУ, 2011. 178 с.
2. А. С. Грин: человек и художник. XIV Международная научная конференция: материалы. Феодосия, 8–12 сентября 1998. Симферополь: Крымский архив, 2000. 176 с.
3. Ашукин Н. А. С. Грин. Алые паруса // Россия. 1923. № 5. С. 31.
4. Базыма Б. А. Цвет и психика. Харьков: ХГАК, 2001. 172 с.
5. Белогорская Л. В. Многоплановость символического образа несбывшегося в романе А. Грина «Бегущая по волнам». Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2019. Том 30 (69). № 4. С. 154–160.
6. Белый А. Поэзия слова. Петербург, 1922. 140 с.
7. Белый А. Проблемы творчества: статьи, воспоминания, публикации. Москва: Сов. писатель, 1988. 558 с.
8. Білогорська Л. В. Романи О. Гріна як художня єдність: мотивація, символіка, хронотоп, типологія характерів: дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2020. 233 с.  
URL: [https://npu.edu.ua/images/file/vidil\\_aspirant/Doctor\\_filosofii/Diser/Bil\\_igorska\\_1.pdf](https://npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/Doctor_filosofii/Diser/Bil_igorska_1.pdf) (дата обращения 15.04.2023)
9. Виноградова Е.М. Концепт «Несбывшееся» в романе А.С. Грина «Бегущая по волнам», 2010.  
URL: <http://www.newfoundglory.ru/publikacii/koncept-nesbivsheesya-v-romane-grina-beguschaya-po-volnam.html> (дата обращения: 15.04.2023).
10. Войтоловский Л. Литературные силуэты. А. С. Грин // Киевская мысль. 1910. № 172.



11. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Москва: Наука: Восточная литература. 1994. 305 с.
12. Горнфельд А. А. С. Грин. Рассказы // Русское богатство. 1910. №3. С. 145–147.
13. Грин А. С. Собр. соч.: в 6 т. Т. 5. Москва: Худож. лит., 1997.
14. Грин Н. Н. Воспоминания об Александре Грине. Симферополь: Крымучпедгиз, 2000. 134 с.
15. Гуделева Е. М. Символика цвета в творчестве Е. Замятина: автореф. дис. ... канд. филол наук. Иваново, 2008. 20 с.  
URL: <https://www.dissercat.com/content/simvolika-tsveta-v-tvorchestve-ei-zamyatina> (дата обращения: 15.04. 2023)
16. Дегтярева Т. О. Художественный мир А. С. Грина в литературоведческом дискурсе // Філологічні трактати. 2011. Т. 3, № 2. С. 16–21.
17. Дикова Т. Ю. Рассказы Александра Грина 1920-х годов: поэтика оксюморона: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1997. 19 с.  
URL: <https://www.dissercat.com/content/rasskazy-aleksandra-grina-1920-kh-godov-poetika-oksyumorona> (дата обращения: 15.04. 2023)
18. Дунаевская И. К. Этико-эстетическая концепция человека и природы в творчестве А. Грина. Рига: Зинатне, 1988. 168 с.
19. Енциклопедичний словник символів культури України /за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, В.В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гаврищенко В.М., 2015. 912 с.
20. Жиганова Е. П. Символика цвета как структурный компонент мифологемы вечной женственности в лирике А. Блока. Минск, 1997.  
URL: <http://elib.bspu.by/bitstream/doc/14062/1> (дата обращения 15.04.2023)

21. Жуков А. Игра в произведениях Грина «Алые паруса» и «Бегущая по волнам». URL: <http://grin.lit-info.ru/grin/kritika/zhukov-igra-v-proizvedeniyah-grina.htm> (дата обращения: 15.04.2023)
22. Жуков П. Мы увидим алые паруса. К 70-летию со дня смерти Александра Грина, 2003. URL: <http://rusvera.mrezha.ru/423/3.htm> (дата обращения: 15.04.2023)
23. Загвоздкина Т. Е. Особенности поэтики романов Грина: дис. ... канд. филол. наук: Москва, 1985. 215 с.
24. Зелинский К. Л. Грин // Красная новь. 1934. № 4. С. 199–206.
25. Зими́на-Ды́рда Т.Ю. Поэтика цвета и света в прозе И.А. Бунина, П.А. Нилуса и А.М. Фёдорова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: Москва, 2011. 29 с.  
URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/pojetika-cveta-i-sveta-v-proze-i-a-bunina-p-a-nilusa-i.html> (дата обращения: 15.04.2023)
26. Злыднева Н. В. Белый цвет в русской культуре XX века // Признаковое пространство культуры / отв. ред. С. М. Толстая. Москва: Индрик, 2002. С. 424–431.
27. Ильинская Н. И. Готический след в малой прозе Александра Грина. Классические и постклассические литературные стратегии в пространстве современной культуры: коллективная монография / под ред. И. И. Московкиной, Т. А. Шеховцовой. Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2017. С. 154–164.
28. Ильинская Н. И. Традиция литературной готики в малой прозе Александра Грина. // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Кам'янець-Подільський: Аксиома. 2017. Вип. 45. С. 80–85.
29. Кобзев Н. А Роман Александра Грина: Проблематика, герой, стиль. Кишинев: Штиинца, 1983. 139 с.
30. Кобзев Н. А. Новелла А. Грина 20-х годов. Симферополь: Крымский архив, 1996. 81 с.

31. Кобзев Н. А. Ранняя проза А. С. Грина. Симферополь: Крымский архив, 1995. 72 с.
32. Кобзев Н. А., Загвоздкина Т. Е. Поэтика прозы Александра Грина: монография. Симферополь: Крымское учебно-педагогическое гос. изд-во, 2006. 160 с.
33. Ковский В. Е. Блистающий мир Александра Грина // Грин А. С. Собр. соч.: в 5 т. Москва, 1991. Т.1. С. 5–36.
34. Ковский В. Е. Возвращение к Александру Грину // Вопр. лит. 1981. № 10. С. 45–81.
35. Ковский В. Е. Романтический мир А. Грина. Москва: Наука, 1969. 295 с.
36. Козлова Е. А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Псков, 2004. 18 с. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/principy-hudozhestvennogo-obobwenija-v-proze-a-grina-razvitie-simvolicheskoi.html> (дата обращения: 15.04.2023)
37. Кошеренкова О.В. Символика цвета в культуре // Аналитика культурологии: научн. журн. 2015. № 2 (32).  
URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-tsveta-v-kulture> (дата обращения: 15.04.2023)
38. Левандовский А. А. Простая вера Александра Грина // Вестник ПСТГУ. Серия II: История. История Русской Православной Церкви, 2019. Вып. 86. С. 126–136.  
URL: <https://periodical.pstgu.ru/ru/pdf/article/6797> (дата обращения: 15.04.2023)
39. Лелевич Г. А. Грин. На облачном берегу // Печать и революция. 1925. № 7. С. 270–271.
40. Ляхович А. В. Витки и оковы «Золотой цепи» Александра Грина // Grinlandia. 2009. URL: <http://grin.lit-info.ru/grin/kritika/lyahovich-vitki-i-okovy.htm> (дата обращения 15.04.2023)

41. Ляхович А. В. Феноменология слова Александра Грина: к вопросу о связях слова и музыки // Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования / сост. А. А. Ненада. Феодосия: Арт Лайф, 2014. С. 121–130.
42. Максимова О. Л. Проза А. Грина: музыка в художественном сознании писателя: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Сыктывкар, 2004. 24с. URL: <https://cheloveknauka.com/proza-a-grina-muzyka-v-hudozhestvennom-soznanii-pisatelya> (дата обращения: 15.04.2023)
43. Овчаренко А. И. Социалистический реализм и современный литературный процесс. Москва, 1968. 314 с.
44. Орищук Н. Официальная репрезентация творчества Александра Грина в СССР: Идеологические мифы, их творцы и потребители. University of Canterbury, 2006. 308 с. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/35458161.pdf> (дата обращения: 15.04.2023)
45. Парамонова Т. А. Проза А. С. Грина как сверхтекстовое единство: автореф дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2009. 20 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/proza-grina-kak-sverkhtekstovoe-edinstvo> (дата обращения: 15.04.2023)
46. Паустовский К. Г. Золотая роза: избранное / сост. С. Дмитренко. Москва: Эксмо, 2007. 509 с.
47. Пумпянский Л. В. Поэзия Ф.И. Тютчева // Урания. Тютчевский альманах. 1803–1928. Ленинград, 1928. С. 9–57.
48. Сапрыгина Н. В. Идея Вечной Женственности в творчестве Александра Грина // Проблемы сучасного літературознавства. Вип. 13. Феодосия, 2004. С. 111–118.
49. Саидова М. В. Поэтика А. С. Грина (на материале романтических новелл): дис. ... канд. филол. наук. Душанбе, 1974. 290 с.
50. Свентицкий А. А. С. Грин. Сердце пустыни. Рассказы // Красный журнал для всех. 1924. № 6. 481 с.

51. Свербілова Т. Г. Інтермедіальний аспект у пізніх новелах О. С. Гріна («Крысолов» і «Фанданго»). // Классические и постклассические литературные стратегии в пространстве современной культуры: коллективная монография / под ред. И. И. Московкиной, Т. А. Шеховцовой. Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2017. С. 211–222.
52. Сергиевский И. Вымысел и жизнь // Литературный критик. 1936. № 1. С. 240–243.
53. Слонимский М. Книга воспоминаний. Москва; Ленинград: Сов. писатель, 1966. 248 с.
54. Степанович С. А. Грин. Позорный столб // Новая жизнь. 1914. № 3. С. 152–153.
55. Темненко Г. М. Трансформация архетипических представлений о вечной женственности в романе А. Грина «Бегущая по волнам» // Культура народов Причерноморья. 2012. № 240. С. 153–156.
56. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. Москва: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.  
[URL:https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder\\_d/slovar\\_sim/index.htm](https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/index.htm) (дата обращения 15.04.2023)
57. Упорова Л.С. О методологии анализа цвета в художественном тексте // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 1995. № 4. С. 51–54.
58. Фрид Я. А. Грин. Гладиаторы // Новый мир. 1926. № 1. С. 187–188.
59. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. Санкт-Петербург: Академический проект, 2003. 816 с.
60. Хрулев В. И. Романтизм А. Грина и его развитие: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1970. 17 с.
61. Хрулев В.И. Условный и реальный мир в творчестве Александра Грина // Филологические науки, 1976. № 6. С. 5–15.

62. Чеснокова Г. Цветовое восприятие мальчика «индиго» и цветная грамматология писателя-синэстета В.В. Набокова // Актуальные проблемы теории и методологии науки о языке: международная научно-практическая конференция 24-25 мая 2008 г. Санк-Петербург, ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2008. 272с.
63. Шевцова Г. И. Художественное воплощение идеи движения в творчестве А. С. Грина: Мотивный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2003. 165 с.  
URL: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennoe-voploshchenie-idei-dvizheniya-v-tvorchestve-s-grina-motivnyi-aspekt> (дата обращения 15.04.2023)
64. Шевякова Э. Н. Поэтика Александра Грина и европейское художественное сознание конца XIX–начала XX веков // Київ. старовина: науковий історико-філологічний журнал. 2004. № 5. С. 115–120.
65. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. Москва: МИК, 2002. 215 с.
66. Яблоков Е. А. Роман Александра Грина «Блистающий мир». Москва: МАКС Пресс, 2005. 148 с.