СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА МАРКУСА ЗУСАКА «КНИЖНЫЙ ВОР»)

А. В. Чуханова

Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка,
ул. Советская, 18, 220030, г. Минск, Беларусь, *chuhanova@mail.ru*

В рамках анализа романа Маркуса Зусака «Книжный вор» определяется набор цветообозначений, формирующих «цветовой континуум» произведения; устанавливается их роль в маркировании объектов таких тематических денотативных зон, как воздушное пространство, внешность людей, их эмоциональное состояние; выявляется семантическая многоплановость цветообозначений с учетом такой формы проявления образа автора, как рассказчик.

Ключевые слова: цветообозначение; семантика; смыслообразующая функция; образ автора; тематическая денотативная зона.

Комплексный подход к исследованию художественного текста как сложного системно-структурного образования предполагает не только изучение его содержательного плана, но и выявление смыслообразующего потенциала языковых средств, определение их роли в организации вторичной коммуникативной деятельности и дешифровке «кодов текста». Особое место в системе таких единиц занимают цветообозначения, которые можно назвать «ключами» к смыслу текста, пониманию авторской позиции и идейного замысла художественного произведения. Однако цветообозначения приобретают особое «звучание» в том случае, если они не только формируют «цветовой континуум» текста за счет актуализации своей узуальной семантики, но и создают новую реальность в результате приращения смысла, обусловленного контекстуальными связями лексических единиц, спецификой речевого события и философско-мировоззренческой концепцией писателя, которая находит отражение, например, в различных формах речевой структуры образа автора.

Так, в романе Маркуса Зусака «Книжный вор» в качестве рассказчика выступает Смерть (в английском языке при олицетворении сущ. *Death* относится к мужскому роду, что отражено в переводе: *Пятьсот душ. Я зацеплял их пальцами, будто чемоданы. Или закидывал на спину. На руках я выносил только детей* [1, с. 372]; *Небо, которое я увидел в глазах Лизель Мемингер, было серым и глянцевым* [1, с. 595]), которая разрушает традиционные представления о своем «ахроматиз-

ме»: *Лично я люблю шоколадное. Небо цвета темного-темного шоколада. Говорят, этот цвет мне к лицу. Впрочем, я стараюсь наслаждаться всеми красками, которые вижу, – всем спектром. Миллиард вкусов или около того, и нет двух одинаковых... [1, с. 10]; (ср.: *Personally, I like a chocolate-colored sky. Dark, dark chocolate. People say it suits me. I do, however, try to enjoy every color. I see – the whole spectrum. A billion or so flavors, none of them quite the same... [4]).**

Рассказчик делает акцент именно на шоколадном, а не коричневом, чтобы маркировать явления и факты с учетом специфики социального контекста: прилагательное *коричневый* (в английском оригинале – *brown*) используется в произведении только при описании цвета формы сторонников Гитлера: *Гитлерюгенд означал детскую коричневую форму [1, с. 45]; По Мюнхен-штрассе промаршировали коричневорубашечные активисты НСДАП (иначе известной как фашистская партия)... [1, с. 68]; Траву утоптали гитлерюгендовцы и их родители, всюду кишели вожатые в коричневых рубашках [1, с. 398].*

Для рассказчика цвет многофункционален: он может использоваться не только для обобщенного указания на наличие определенного оттенка (в этом случае Смерть употребляет лексему *краска*, одно из значений которой – ‘тон, цвет, колорит’ [3, с. 121]), но и для маркирования объектов таких тематических денотативных зон, как воздушное пространство, внешность людей, их эмоциональное состояние.

В первом случае цвет дает возможность отвлечься от картин реальности; выступает как маркер конкретного человека, за которым пришла Смерть; характеризует мир, в котором он живет и умирает: *Я намеренно высматриваю краски, чтобы отвлечь мысли от живых [1, с. 11]; Достаточно сказать, что в какой-то день и час я со всем радушием встану перед вами. На руках у меня будет ваша душа. На плече у меня будет сидеть какая-нибудь краска [1, с. 10]; Сначала краски. Потом люди. Так я обычно вижу мир. Или, по крайней мере, стараюсь [1, с. 9]; Они смотрели, как евреи текут по дороге, словно каталог красок [1, с. 432].*

Цветовое маркирование объектов тематических денотативных зон обуславливается характером социально-речевой ситуации, на фоне которой разворачиваются события романа. Так, «путешествуя», рассказчик постоянно обращает внимание на цветовую гамму неба, для характеристики которой использует как колоронимы с узуальной семантикой, так и единицы, функционально приближающиеся к ним.

Например, при описании неба над полями сражений Смерть акцентирует внимание на цветообозначениях, которые представлены лексемами *выцветать* (несов. к *выцветсти* 'потерять первоначальный цвет, яркость окраски' [2, с. 290]), *белый*, *отбеливать*, и сравнивает воздушное пространство с простыней или льняной тканью из толстой пряжи: *В 1942-м и в начале 1943-го небо в этом городе [Сталинграде – прим. А. Ч.] каждое утро выцветало до белой простыни... Вечером его отжимали и вновь отбеливали к следующему рассвету* [1, с. 120]; (ср.: *In 1942 and early '43, in that city, the sky was bleached bedsheet-white each morning... In the evening, it would be wrung out and bleached again, ready for the next dawn* [4]); *Небо там белое, но быстро пачкалось. Как всегда, оно превращалось в громадную холстину* [1, с. 516]. На протяжении всего романа рассказчик разрушает цветовые стереотипы о статусе белого: *Некоторые из вас наверняка верят во всякую тухлую дребедень, что белый – толком и не цвет никакой. Так вот, я пришел, чтобы сказать, что белый – это цвет* [1, с. 13]. Смерть активно использует цветообозначение *белый*, чтобы акцентировать внимание на трагизме описываемых ситуаций.

После бомбежки небо, по наблюдениям рассказчика, нагревается и становится либо красным, либо сложного цвета домашней еды: *Красное небо еще сыпало свой красивый пепел* [1, с. 583]; *Горячее небо было красным и размишвалось* [1, с. 581]; *Небо напоминало похлебку, размешанную и кипящую. В некоторых местах оно пригорело. В красноте мелькали черные крошки и катышки перца* [1, с. 19]; *Да, небо теперь было опустошительной необъятно-красной домашней стрянней* [1, с. 20].

В тот момент, когда Смерть забирает души, небо окрашивается в желтый/сернистый цвет или приобретает необычные оттенки, которые в романе конкретизируются при помощи композитов, сравнительных конструкций либо окказиональных двухкомпонентных цветообозначений: *Я нес обуглившуюся душу девочки-подростка и поднял мрачный взгляд наверх, где небо теперь было сернистым* [1, с. 373]; *Изучил спящее снежно-белое небо – оно стояло у окна движущегося вагона... У меня на руках лежала маленькая душа* [1, с. 14]; *На руках я выносил только детей. Небо к тому времени было рыжее, как подожженная газета* [1, с. 372]; *Небо там серело, как чалая лошадь* [1, с. 478]; *А у меня было небо цвета евреев* [1, с. 386]. Такое «усложнение» палитры позволяет не только уточнить цвет, но и показать его

динамику: *Я унес их всех, и, как никогда, в тот день мне нужно было чем-то отвлечься. В безысходном отчаянии я посмотрел на мир сверху. Я смотрел, как небо становилось из **серебряного серым**, потом – **цвета дождя** [1, с. 387–388]; Уронил аккордеон, и его **серебряные глаза снова поржавели** [1, с. 587].*

Следует отметить, что в момент смерти желтоватый оттенок приобретает не только небо, но и кожа человека. Такое маркирование объекта становится возможным благодаря установлению опосредованной ассоциативной связи с конкретным цветом: *Человек в сравнении с небом стал **цвета кости**. Кожа **скелетного оттенка** [1, с. 17].* Примечательно, что Смерть рисует портрет Гитлера, акцентируя внимание именно на таком оттенке желтого, как цвет черепа: *Во сне она была на митинге, где выступал фюрер, смотрела на его пробор **цвета черепа** и на идеальный квадратик усов [1, с. 26].*

Природный цвет неба рассказчик может лишь представить или увидеть в тот момент, когда приходит за душами людей, умерших естественной смертью: *Она умерла в пригороде Сиднея... И небо было наилучшего предвечернего **синего цвета** [1, с. 591]; Иногда я брался представлять, как свет выглядит под облаками, без вопросов зная, что солнце светловолосо, а бескрайняя атмосфера – гигантский **синий глаз** [1, с. 387–388]; А случилось **океанское небо с белыми гребнями облаков...** [1, с. 430].*

Такое описание облаков не совсем характерно для рассказчика: чаще всего Смерть представляет их в виде чудовищ/чудищ с серыми сердцами, которые являются отражением происходящего в мире людей: *В конце февраля Лизель стояла на Мюнхен-штрассе и смотрела, как над холмами плывет гигантское одинокое облако, словно **белое чудовище**. Оно карабкалось по горам. Солнце затмилось, и вместо него на город взирало **белое чудище с серым сердцем** [1, с. 356]; Мимо проходили облака – словно **белые чудища с серыми сердцами** [1, с. 491].*

Серый – это одно из самых частотных цветообозначений в романе, диапазон которого достаточно широк: оно активно используется не только для описания неба и его объектов, мироощущения, эмоционального состояния жителей фашистской Германии, но и отражения пустоты и серости жизни как отдельного человека, так и целого континента: *Когда Макс оставался один, самым отчетливым его чувством было исчезание. Вся одежда на нем была **серая** – рождалась*

она такого цвета или нет, от брюк до шерстяного свитера и куртки, которая теперь стекала с Макса, как вода [1, с. 279]; Замусоленный снег стелется ковром. Бетон, голые деревья – вешалки для шляп – и **серый** воздух [1, с. 33]; День стоял **серый – цвета Европы** [1, с. 32].

Наиболее активно **серый** используется, когда Смерть описывает глаза героев романа. При этом характер оттенков этого цветообозначения определяется как душевным и физическим состоянием жителей немецких городов, так и идеологическими убеждениями людей, что подчеркивается, например, окказиональными глагольными лексемами: Глаза у него были **цвета агонии**, и, как бы невесом он ни был, его ноги не могли снести и такой ноши [1, с. 434]; У Ганса-младшего были отцовские глаза и рост. Вот только **серебро в его глазах** было не теплое, как у Папы, – там уже **профюрерили** [1, с. 116].

Особого внимания заслуживает прилагательное **серебряный**, которое в романе выступает как цветообозначение, о чем свидетельствует включение его в один «цветовой» ряд с лексемой **серый**: Небо, которое я увидел в глазах Лизель Мемингер, было **серым** и глянцевым. **Серебряный** день [1, с. 595]; Я смотрел, как небо становилось из **серебряного серым**, потом – цвета дождя [1, с. 388].

Серебряный – одно из самых частотных прилагательных-характеристик цвета глаз, выражение которых «определяется» политическим статусом человека. – Жжет? – Его [члена партии Гитлера] **серебряные** глаза были внимательны и спокойны [1, с. 380]; Не сомневаюсь, что у него [еврея-узника] были **серебряные** и напряженные [1, с. 433].

Рассказчик не раз акцентирует внимание на том, что в условиях фашистской Германии цвет глаз и кожи является маркером расовой принадлежности, критерием, определяющим позицию человека на шкале «жизнь – смерть». Это свидетельствует о расширении функционально-семантических границ цветообозначений: они не просто маркируют объекты, но и способствуют их дифференциации с идеологической точки зрения: Волосы у него были сорта **довольно близкого к немецкому белокурому**, а вот глаза – **довольно опасные. Темно-карие** [1, с. 36]; – Я знаю, сын, но у тебя прекрасные **светлые волосы** и большие, **надежно голубые** глаза. Ты должен быть счастлив, что оно так. Понятно? [1, с. 66]; В семье их было четверо, все с волосами **пшеничного цвета** и **славными немецкими глазами** [1, с. 413]; По миру пошли толки о том, что он недочеловек, потому что **чернокожий**, и Гитлер отказался пожать ему руку [1, с. 62].

Таким образом, цветообозначения в романе Маркуса Зусака «Книжный вор» являются одним из средств формирования смыслового пространства текста. Семантическая многоплановость таких единиц обуславливается их контекстуальными связями, спецификой социально-речевой ситуации и авторской философско-мировоззренческой концепцией.

Библиографические ссылки

1. Зусак М. Книжный вор. М. : Эксмо, 2020.
2. Словарь русского языка : в 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз. ; под ред. А. П. Евгеньевой. 3-е изд., стереотип. М. : Рус. яз., 1985–1988. Т. 1, 1985.
3. Словарь русского языка : в 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз. ; под ред. А. П. Евгеньевой. 3-е изд., стереотип. М. : Рус. яз., 1985–1988. Т. 2, 1986.
4. Zusak M. The Book Thief [Электронный ресурс]. URL: <https://english-films.org/istoricheskie-knigi/4045-knizhnyy-vor-the-book-thief-zusak-2009-kniga-na-angliyskom.html> (дата обращения: 27.10.2021).