

УДК 81'373:82.09-3

DOI: 10.26456/vtfilol/2020.3.168

## КОЛОРИСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ПОВЕСТИ Б. И. БАЛТЕРА «ДО СВИДАНИЯ, МАЛЬЧИКИ!»

Т. В. Сивова

Гродненский государственный университет  
кафедра журналистики

В статье на материале повести Б. И. Балтера реконструирован фрагмент колористической картины мира писателя: выявлен цветовой диапазон, используемый им для визуализации значимых пространств произведения, установлены доминанты цвета, описан их функциональный потенциал, раскрыта специфика цветописы Б. И. Балтера, установлены параллели с цветовой манерой письма К. Г. Паустовского, во многом предопределившего творческий путь Б. И. Балтера.

*Ключевые слова:* языковая картина мира, лингвистика цвета, термин цвета, идиостиль, Б. И. Балтер, К. Г. Паустовский.

Повесть Б. И. Балтера «До свидания, мальчики!» (первоначально «Трое из одного города»), впервые опубликованная в «Тарусских страницах» в 1961 г. и посвящённая К. Г. Паустовскому, после публикации в журнале «Юность» в 1962 г. завоевала заслуженную популярность у широкого круга читателей, о чём свидетельствуют её переводы на многие языки мира, экранизация (х/ф «До свидания, мальчики!», реж. М. Калик, «Мосфильм», 1964 г.), театральные постановки (В. Токарев, Б. Балтер, 1964 г., Р. Виктюк, 1968 г., Р. Виктюк, 1977 г. и др.). О непреходящем значении произведения, которое, по мысли J. Sałajczyk, «остаётся ценным – художественно и познавательно – произведением, запечатлевшим переломный период времени» [16, с. 120], свидетельствуют его современные издания [3; 4; 5], проведённая 26–27 апреля 2019 г. в Евпатории научно-практическая конференция «Борис Балтер и литературная школа К. Г. Паустовского», посвящённая 100-летию со дня рождения писателя, а также ряд диссертационных исследований.

Так, Г. Ф. Хасанова, изучая на материале произведений А. Ананьева, В. Астафьева, Г. Бакланова, Б. Балтера, Ю. Бондарева, В. Быкова, К. Воробьёва и др. «преломление и функционирование традиции в военной прозе конца 1950-х – середины 1980-х гг. на содержательном и формальном уровнях» [15, с. 3], рассматривает вопрос о соотношении антивоенных и державных идей, фольклорной и романтической традиций, выясняет «закономерности наследования традиций внутри типологической общности писателей» [Там же, с. 4]. Т. В. Садовникова, исследуя «феномен исповедальности и его проявления в наиболее характерных

разновидностях повестей 1960-х гг.» [10, с. 3], отмечает, что конфликт в повести Б. Балтера «До свиданья, мальчики!» «не касается межличностных взаимоотношений, не носит внутриличностный характер, <...> а перенесён в плоскость противостояния человека и судьбы» [Там же, с. 14].

Н.П. Баландина, сопоставляя с позиций искусствоведения произведения «отечественного и французского кино конца 50-х – 60-х гг., в которых наиболее выразительно раскрываются образы города и дома» [1, с. 10], раскрывает тему южного города в кинематографе М. Калика. Автор исследует стиль и поэтику картины «До свидания, мальчики!» (1964 г.), отмечает интонацию ностальгии, «ставшую после этой картины личной “биографической” чертой творчества М. Калика и М. Таривердиева» [Там же, с. 18], а также, что важно в ракурсе настоящего исследования, характеризует колорит фильма: «По замыслу режиссёра, основой его стилистики стал синтез современного киноязыка со стилем довоенных лет. В картине “До свидания, мальчики!” Калик отказался от красочного решения своего предыдущего фильма и выбрал чёрно-белую фактуру кадра. Но из-за того, что в пространстве кадра так много солнца и моря, “кажется, что изображение не контрастно чёрно-белое, а сверкающее, серебристое”» [Там же, с. 19]. В свете изложенного, а также в связи с недостаточной степенью лингвистического интереса к произведению представляется значимым описание с позиций лингвистики цвета [8] колористического пространства повести «До свидания, мальчики!», которое послужит как реконструкции колористической картины мира писателя, так и его языковой картины мира в целом.

Колористический диапазон повести может быть представлен в модели поля, **ядро** которого составляют имена цвета, входящие в блоки цвета, согласно теории Р.М. Фрумкиной [14, с. 54].

Блок «красные»: *красный* 19, *розовый* 8, *малиновый* 2, *алый*, *красавый* 1. В контекстах (далее цитаты по изданию [2] приводятся с указанием только номера страницы в круглых скобках): *краска на Инкиных губах совсем была не видна; губы у неё всегда были очень красные* (212); *Волны катились под «Поплавком», а мне казалось, что плывёт веранда к розовому горизонту* (228); *Малинового цвета пористый нос Попандопуло, казалось, пропитался вином* (124); *На воде проступали краски: сиреневые, алые, фиолетовые* (98); *Мишка Шкура выворачивал верхнюю губу и всем желающим показывал окровавленные зубы* (97).

Квазиблок «оранжевые»: *рыжий* 14. В контексте: *Инка тоже была рыжая – вся рыжая, от пышных волос и крупных веснушек вокруг носа до золотистого пушка на ногах* (27).

Блок «жёлтые»: *золотой* 7, *жёлтый* 6, *канареечный* 2. В контекстах: *К этому времени просыхали после зимних штормов пляжи и жёлтый песок золотом отливал на солнце* (7); *С наших ладоней круглый год*

не сходили **мозоли, жёлтые и твёрдые**, как ракушечник (10); Я помню маму на конце перрона в её чёрных туфлях с перепонками, в **канареечного цвета носках** и длинной юбке (259).

Блок «зелёные»: **зелёный** 16. В контексте: *Этот двадцатипятилетний зеленоглазый грек с фигуркой подростка был окружён какой-то жгучей таинственностью* (155).

Блок «синие»: **голубой** 26, **синий** 15. В контекстах: *Глаза у него <дяди Пети> были такие же, как у Витьки, – голубые, только голубизна их была холоднее* (66); *Мимо нас прошёл мужчина в белых брюках и синем пиджаке* (226).

Блок «фиолетовые»: **сиреневый, фиолетовый, лиловый** 1. В контекстах: *На воде проступали краски: сиреневые, алые, фиолетовые, – все разных оттенков и густоты* (98); *под правым глазом будущий синяк ещё сохранял первозданную лиловатость* (51).

Блок «серые»: **чёрный** 51, **серый** 8, **мышиный** 1. В контекстах: *<собаки> шли, вздыбив на загривке шерсть и приподняв в свирепой улыбке чёрную бахрому губ* (240); *я натянул бумажные брюки мышинного цвета с широкой светло-серой полоской* (51).

Блок «белые»: **белый** 56, **белёсый** 5, **молочный** 1. В контекстах: *По воскресеньям город заполняли белые форменки моряков, и город отдавал им всё лучшее, что у него было* (19); *Горизонт закрывала белёсая пелена, прорезанная косыми полосами: с моря надвигался дождь, а над городом по-прежнему светило солнце* (30); *У него <Витьки> на затылке молочно розовела незагоревшая кожа* (131).

Блок «коричневые»: **коричневый** 6, **бурый** 1. В контекстах: *С тех пор как я начал помнить маму, она ходила в тужурке из мягкого коричневого шевро и таком же кепи с широким закруглённым козырьком* (36); *Плавали бурые комки прошлогодних водорослей, окурки, клочки бумаги* (30). «Промежуточное» ИЦ: **медный** 1. В контексте: *там, где солнце касалось Инкиных волос, они отливали медью* (78).

Квазиблок «кремовые» (**сливочный, цвет слоновой кости, телесный, кремовый, опаловый, палевый, бежевый, цвет кофе с молоком**) не используется в повести. Аналогично у К.Г. Паустовского: писатель избегает пастельных тонов в романах «Романтики», «Блистающие облака» [11], «Дым отечества» [13], в повестях «Кара-Бугаз», «Колхида» [11], лишь в гексалогии «Повесть о жизни» [Там же] отмечены единичные случаи употребления: *<Аврора> летела по небу среди бежевых облаков и сыпала из рога на землю алые цветы и акантовые листья* [9, т. 5, с. 98]; *в синей воде лежали большие плоские камни цвета слоновой кости* [Там же, с. 269].

Таким образом, ядро поля цвета повести составляют термины цвета: **белый** 56; **чёрный** 51; **голубой** 26; **красный** 19; **зелёный** 16; **синий** 15;

*рыжий* 14; *розовый, серый* 8; *золотой* 7; *жёлтый, коричневый* 6; *белёсый* 5; *канареечный, малиновый* 2; *алый, бурый, кровавый, лиловый, медный, молочный, мышинный, сиреневый, фиолетовый* 1.

На основе некоторых из них (*белый, зелёный, рыжий, серый, синий, чёрный*) создаются расширяющие цветовой диапазон произведения и передающие оттенки цвета и его сочетания цветовые композиты (14 словоупотреблений). Наибольшую продуктивность проявляют термины цвета *зелёный, серый, чёрный*. По структуре композиты представляют собой двух- (13) и трёхкомпонентные (1) образования, с точки зрения семантики – являются словами со сложными основами, выраженными: а) терминами цвета: *нигде не видал таких // Серо-зелёно-чёрных* <глаз>, – *читал Сашка* (150); термином цвета и лексемой с имплицитным цветовым значением, напр. *грязный* ‘серовато-мутный, нечистый, с примесью других цветов’ (о цвете) [6, с. 233] (*брюки с грязно-рыжим оттенком; трусы грязно-серого цвета*): *волны вспухали до горизонта, и над ними взлетал грязно-серый треугольник паруса* (250); б) термином цвета и лексемой со значением насыщенности цвета (*брюки с широкой светло-серой полоской; светло-зелёное море; ослепительно-белые пятна*): *По глазам ударило море – густо-синее, в белых барашках* (263); в) термином цвета и лексемой со значением ‘свет’, ‘тьма’ (*мутно-зелёный гребень волны; на встречу мутно-зелёной стене* <волны>, где *мутный* ‘тусклый’, ‘непрозрачный’ [Там же, с. 564]; *в маслянисто-чёрной воде, где маслянистый ‘лоснящийся’, ‘блестящий’* [Там же, с. 523]): *зажгли свет, когда мы уходили, огни отражались в маслянисто-чёрной воде* (232).

Цветовые доминанты повести – *белый, чёрный, голубой*, в сопоставлении с последовательностью, репрезентирующей стандарт русского цветового языкового сознания – *белый, красный, зелёный, жёлтый* [7, с. 144], пересекаются лишь в точке цвета *белый*, отражая высокую степень индивидуально-авторского в восприятии цвета. Сопоставление с цветовыми доминантами некоторых произведений литературного учителя Б. И. Балтера К. Г. Паустовского, с одной стороны, обнаруживает традиционный для цветописи К. Г. Паустовского обусловленный романтическим мировосприятием контраст *чёрный – белый*, в котором у К. Г. Паустовского доминантой является *чёрный*: ср. роман «Романтики»: *чёрный, белый, жёлтый / синий*, гексалоги «Повесть о жизни»: *чёрный, белый, красный* [11], романы «Дым отечества»: *чёрный, белый, красный* [13, с. 217], «Чёрное море»: *чёрный, белый, красный* [12, с. 19]. Лишь в повести «Колхида» у К. Г. Паустовского доминирует: *белый, красный, чёрный / синий* [11]. С другой – вновь подтверждает уникальность авторского колористического восприятия Б. И. Балтера.

Доминанты цвета повести многофункциональны: они создают как колористические описания значимых пространств произведения, так и

времени; в контрасте *белый – чёрный* проявляется романтическое мироощущение героев повести, юношей-романтиков, и её автора.

**БЕЛЫЙ.** Являясь доминантой цвета произведения, термин цвета *белый* создаёт колористические описания пространства человека, природы, а также города, творчества, игры, маркирует темпоральную координату.

Функционируя в пространстве человека, термин цвета *белый* в корреляции с соматизмами *зуб, нога, палец, пятка, рука* участвует в создании соматического кода произведения (*Инкина рука белела на перилах*; <Маруся> *провела по моим волосам белой рукой*; *белые зубы его* <дворника> *влажно блеснули* и др.): **Ноги у мамы были как мраморные: белые в синих прожилках** (259); *На его* <Зайцева> *загорелых ногах сверкали белые пятки* (75). Более того – фиксирует влияние внешних факторов: *Сжатые пальцы были выбелены солью и покрыты трещинами* (73) и проявление психологических состояний персонажей: *я видел, как побелели его* <Жестянщика> *пальцы, сжимающие спинку* (230).

*Белый* активен в создании вестиментального кода произведения: в корреляции с вестиментами – муж. *костюм, форменка, китель, брюки, сорочка, манишка, пояс, платочек*; жен. *платье, косынка, носки, туфли* создаёт колористические описания преимущественно мужских предметов одежды и аксессуаров (*мужчина в белом санаторном костюме*; *мужчина в белых брюках*; *с бантиком на белой сорочке*; *король в чёрном фраке и в белоснежной манишке*; *в трикотажных трусах с белым поясом*; <достал> *из нагрудного кармана пиджака белоснежный платочек*): **В белом фланелевом костюме**, *в заграничных туфлях, сплетённых из тонкой кожи*, *Жестянщик преобразился* (12), несущих дополнительную информацию, например о профессиональной принадлежности персонажа (*белые форменки моряков*; *в белом кителе*): **Белоснежные кителя, фуражки с крабами, золотые якоря** (219). В меньшей мере термин цвета *белый* активен в описаниях женских предметов одежды (*в темноте белели их платья*; *белые шёлковые носки*; *носки белых туфель*): <Инка> **в белой косынке**, *завязанной под подбородком, в синей выцветшей майке, из которой она выросла* (233), а также предметов «вещного» мира: <бумажка> *осталась лежать, белея на зелёной траве* (109); *наша ослепительно белая и мелкая, как пудра, соль* (64).

В пространстве природы *белый* значим в колористической визуализации водного пространства (*озеро было покрыто белыми гребнями*; *море в белых барашках*): **Короткие волны с белыми гривами** *вспухали до самого горизонта* (250), для чего спорадически актуализируется и световая составляющая (<в воде>, *над которой белыми холодными огоньками вспыхивали брызги*). А также растительного мира (<акация> *цвела долго, осыпая город белыми лепестками*; <водоросли> *высохли и побелели*):

*Свет рассеивался в белых листьях деревьев* (215). В меньшей степени – воздушного пространства: *В оконном стекле переливалось синее море и плыли белые облака* (199).

Визуализируя пространство города, термин цвета *белый* создаёт как интерьер: *Под гулким сводом стояли бочки с вином и белели два мраморных столика* (124), так и городской экстерьер (*между деревьями белели здания; на стенах домов выступали ослепительно-белые пятна*): *тени акаций резко отделялись от выбеленной солнцем мостовой* (26), воссоздаёт колористическое представление о городе в целом: *Берег и город состояли из трёх цветов: белого, жёлтого и зелёного* (251). Ср. у К.Г. Паустовского: *Прошлое вспыхнуло в памяти капитана. Оно было окрашено в три цвета: синий, белый и коричневый. Это был океан, паруса и белые корабли, коричневые люди и плоды* [9, т. 1, с. 345].

*Белый* спорадически актуализируется в описании пространства шахматной игры (*белый ферзь; атаки белого ферзя; мне достались белые*): *Мне удалось избежать мата, разменяв белопольных слонов* (173) и творчества: *он <гитарист> показывал всем, что в руке у него белая металлическая пластинка* (192).

В создании колористического описания времени Б.И. Балтер использует словосочетание *белые ночи* ‘северные летние ночи, когда вечерние сумерки переходят в утренние без наступления темноты’ [6, с. 71], в котором, в первую очередь, актуализируется световая составляющая: *В Ленинграде идут дожди. Белые ночи и дожди* (199).

**ЧЁРНЫЙ.** Термин цвета *чёрный* актуализируется в колористических описаниях пространства человека и природы, игры, а также морской навигации, творчества, города.

Визуализируя пространство человека, термин цвета *чёрный* создаёт соматический код повести: *чёрная голова короля гавайской гитары* (182). Примечательно, что писатель не использует лексему *брюнет* для передачи цветового значения ‘черноволосый или тёмноволосый мужчина’ [Там же, с. 99]. Ср.: *Джон Данкер кланялся и устало разводил руками, и прядка чёрных волос косо упала на его матово-смуглый лоб* (196), а также: *Блондинки все податливы. А чёрная на любителя* (198), где *чёрный* разг. ‘смуглый и черноволосый’ [Там же, с. 1474]. Б.И. Балтер прибегает к интенсификации цветового впечатления (*чёрные, со смоляным блеском волосы; запавшие чёрные глаза её блестели*): *Надеюсь, ты понимаешь, что происходит в мире? – мамы запавшие глаза блестели в чёрных глазницах* (49), а также расширяет оттеночную палитру цвета: *Но нигде не видал таких // Серо-зелёно-чёрных <глаз>* (150).

*Чёрный* активен в создании вестигального кода повести, в первую очередь, колористических описаний мужских предметов одежды и аксессуаров (*брюки, костюм, трусы, повязка, оправа*): *в чёрном костюме из*

*грубого сукна; мужчина в чёрных трикотажных трусах; второй <глаз> прикрывал кружок чёрной материи; чёрная повязка вам очень идёт; рабочие очки в чёрной оправе и др. В контексте: жил в собственной даче, ездил по городу в красном лакированном экипаже, одетый во фрак, с чёрным бантиком «собачья радость» на белой сорочке (125). В меньшей степени – женских: подол голубого платья в чёрный горошек (78); Чёрные туфли с перепонкой, на низком каблуке (48).*

В пространстве природы с термином цвета чёрный коррелируют номинации, репрезентирующие растительный мир (*бархатно-чёрные тени акаций; чёрная тень акаций; листья отбрасывали чёрные тени*): *чёрная тень деревьев обрывалась у кромки тротуара (159)* и водное пространство (*в маслянисто-чёрной воде; огни кораблей отражались в чёрной воде*): *потом курзал, а после концерта купание в чёрной и тёплой воде (17)*. Спорадически – небесное пространство: *В чёрном небе чего-то искали прожектора (243); когда гас земной свет, небо становилось бархатно-чёрным (186)*, ландшафт: *Чёрная степь отделилась от посветлевшего неба (244)* и животный мир: *<собаки шли>, приподняв в улыбке чёрную бахрому губ (240)*.

Значимое в повести пространство морской навигации также получает колористическое описание с помощью термина цвета чёрный: *в море, где виднелись чёрные чёрточки рыбачьих лодок (100); на песке чернели просмоленные борта парусно-моторных баркасов (26)*. Актуализируется чёрный и в создании пространства игры (*прикрытый ладьёй и чернопольным слоном; чёрные быстро вводили в игру все свои фигуры; повести сильную атаку на чёрного короля; взял пешкой чёрного коня; представляя чёрные фигуры*): *вместо королевского коня чёрные вывели ферзевого (175)*, спорадически – в визуализации пространства творчества: *В чёрной глубине сцены закрылся прямоугольник света (191)* и города: *Улица упиралась в чёрный провал пустыря (201)*.

Опосредованная цветовая характеристика времени в повести становится результатом пересечения пространственной и темпоральной координат в точке цвета: *У Жени было продолговатое лицо с бархатистой, будто припудренной кожей и чёрные, как ночь, глаза (80)*.

ГОЛУБОЙ. Термин цвета голубой используется Б.И. Балтером в колористической характеристике пространства человека, природы (селекции), также символического пространства и пространства творчества.

Цветообозначение голубой, константно коррелируя с соматизмом глаз, создаёт соматический код повести, в котором находит отражение авторский колористический стереотип: *сквозь очки я видел его острые голубые глаза (174)*, причём Б.И. Балтер акцентирует внимание как на собственно цветовой составляющей, в которой значимы: а) сочетание цветов: *увидел зоркий взгляд его голубых с чёрным зрачком глаз (175)*;

б) оттенок цвета: <глаза> *голубые, только голубизна их была холоднее* (66); в) интенсивность цвета, обусловленная пространственным фактором: *голубизна их глаз <морских девчонок> то сгущается до синевы, то бледнеет, становясь почти прозрачной* (163), так и на световой: *опухоль спала, и голубой глаз блеснул* (131). Отметим, что цветовой спектр глаз в повести широк: включает как термины цвета, так и авторские цветообозначения (*его глаза, обычно белёсые; желтоватые, как у стариков, белки; зеленоглазый грек; глаза у Инкиной мамы были тоже рыжие; серые глаза Кати; глубоко запавшие чёрные глаза*, а также: *глаза, переменчивые, как цвет моря*; <глаза> *как будто вобрали в себя цвет <голубых> роз*), вместе с тем голубой цвет глаз является приоритетным. Цветовая характеристика глаз может стать результатом пересечения пространственных плоскостей (природы и человека): *Море и Катины глаза были одного цвета* (163).

Голубой используется в создании вестигального кода произведения (*рубаша, рубашка; платье, каёмка, зонтик*) – колористических описаний как мужских предметов одежды (*где голубая рубашка?; ничего против голубой шёлковой рубашки я не имел*): *Какую рубашку приглаживать? Голубую?* (101), так и женских: *подол голубого платья в чёрный горошек* (78); *в носках канареечного цвета с голубой каёмкой* (48).

Термин цвета *голубой* принимает участие в колористической визуализации природного пространства, а в нём – небесного: *только небо голубело над крышами домов* (46), а также значим в смежном пространстве – в пространстве селекции (*выращивал голубые розы; вывел три новых сорта, а голубых нет; голубые розы были недолговечны*): *Я, как и прежде, не понимал, чем садовник недоволен: он и его голубые розы прославили наш город* (241), которое пересекается с символическим: *С годами чувства притупляются и голубая роза уже представляется не живым цветком, а экзотической декорацией* (242). Спорадически актуализируется в пространстве творчества: *На со-о-олнечном пля-я-яже в июне // В своих голубых пижамах, – заныл Сашка и тут же спросил* (150).

Колористическое описание временного отрезка (темпоральная координата «Утро») основано на пересечении небесного и растительного пространства повести в точке цвета *голубой*: *Каждый вечер, когда балерина исполняла последний танец, в проходе перед сценой появлялась билетерша с корзиной голубых, как утреннее небо, роз* (12).

Таким образом, доминанты цвета моделируют значимые пространства повести, причём *белый* и *чёрный* проявляют наибольшую активность в визуализации пространства человека и природы, а также шахматной игры, *голубой* – пространства природы (*роза*) и человека (*глаза*); опосредованно используются в создании колористических описаний временных отрезков.

**Околоядерная зона** колористического поля повести включает: а) группу лексем, не входящих в блоки цвета, однако зафиксированных в лексикографии, например: *радужный* ‘имеющий цвет радуги’ [6, с. 1058]: *В глазах её, полных слёз, блеснули радужные искры* (162); *седой* ‘серовато-белый, белёсый’ [Там же, с. 1170]: *жилистый дядька с круглой, стриженной и седой головой грузил пустые тачки* (67); *смоляной* ‘чёрный и блестящий’ [Там же, с. 1219]: *У него были очень белые зубы, резкие морщины в углах рта и чёрные, со смоляным блеском волосы* (182);

б) стилистически маркированные цветообозначения, например: *млечный* трад.-поэт. ‘белый, цвета молока’ [Там же, с. 547]: *пол – морской песок, над головой проступало млечное небо с бледными звёздами* (186);

в) авторские цветономинации (*бархатно-чёрные тени акаций; в маслянисто-чёрной воде*): *Когда гас земной свет, небо становилось бархатно-чёрным и звёзды на нём мерцали* (186); *На последнем концерте я увидел его глаза: обычно белёсые, они светились ярко и холодно, как будто вобрали в себя цвет <голубых> роз* (12). Примечательно использование Б. И. Балтером цветообозначения *цвет расплавленного золота*: *Я никогда не видел расплавленного золота, но был уверен, что оно такого же цвета, как Инкины глаза* (27). Ср. у К. Г. Паустовского в «Романтиках»: *Несколько дней <Винклер> пытался смешать краски так, чтобы получился цвет расплавленного золота* [9, т. 1, с. 148]. В создании авторских номинаций Б. И. Балтер актуализирует также световую составляющую: *В выбоинах тротуара, мощённого кирпичом, блестели слепые от заката лужи* [Там же, с. 35].

**Ближняя периферия цветового поля** повести включает группу лексем с корнем *цвет-* (*цвет, цветной, разноцветный, расцветка – выцветший*). В контекстах: *Диаграммы очень красивые – цветные* (41); *у нас даже был буфет – громоздкий, с разноцветными стёклами* (32). Причём цвет получает темпоральную (*былой цвет*), оценочную характеристику (*в носках нелепого цвета; необыкновенный цвет*), писатель фиксирует его утрату: *в синей выцветшей майке, из которой она выросла, и в сатиновой юбке* (233); *в бриле, в выцветших синих брюках с матерчатыми подтяжками садовник работал в розарии* (241).

**Дальняя периферия цветового поля** состоит из:

а) лексем, содержащих общую интегральную сему с цветовым признаком имплицитно (*блондинка, веснушки, загар, загорелый, клетчатый, обветренный, полосатый, пудра* и др.). В контекстах: *Блондинки все податливы* (198), где *блондинка* ‘белокурая светловолосая женщина’ [6, с. 85]; *в туфлях из коричневой парусины с кожаными носками и в клетчатой рубахе-ковбойке* (102), где *клетчатый* ‘имеющий рисунок, узор в клетку’ [Там же, с. 432]; *Мы были мало знакомы с этим широкоплечим парнем в брюках клёш и полосатой тельняшке и знали его только*

как местную знаменитость (21), где *полосатый* ‘покрытый полосами, имеющий узор, рисунок в виде полос, с окраской в полоску’ [Там же, с. 906] и др.;

б) лексем со значением интенсивности окраски (*бледный, побледнеть, поблёкнуть, холодный – густой, густота, яркий, ослепительно-яркий* и др.). В контекстах: *глаза у неё были прозрачные, как у морских девочек, а полные губы слегка подкрашены и всё равно были бледные* (231), где *бледный* ‘лишённый интенсивной окраски’, ‘утративший яркость и свежесть тона’ [Там же, с. 83]; *Опухоль спала, и голубой глаз блестел, окружённый густой синевой* (131), где *густой* ‘чрезвычайно обильный, интенсивный’, ‘насыщенный, яркий, сочный’ (цвет) [Там же, с. 236];

в) лексем со значением ‘утратить (первоначальный) цвет’ (*выгореть, вылинять, вымазать, поблёкнуть* и др.). В контекстах: *женщина снимала лозунги: от солнца и соли быстро выгорала красная материя* (76), где *выгореть* ‘потерять цвет, окраску под воздействием солнечных лучей’, ‘выщестить’ [Там же, с. 169]; <в рубахе>, *вылинявшей и пропахшей потом* (102), где *вылинять* ‘потерять первоначальный яркий цвет’ [Там же, с. 174];

г) образных цветообозначений, актуализирующих цветовое значение в контексте: *город менял своё лицо, делался шумным, нарядным* (10);

д) лексем с цвето-световым значением, демонстрирующих закономерную связь цветовой и световой составляющей: *впервые на этих пустынных пляжах, у моря, переливавшегося блеском до самого горизонта, я понял, что живётся мне очень легко и свободно* (77); *Солнце садилось, и стекло на нашем столе горело* (228).

Таким образом, использование модели поля в описании колористического спектра произведения позволяет выявить широту лексических средств, используемых Б. И. Балтером для передачи цветового признака, а также переход от информативной (колористической) составляющей к эмоционально-выразительной и обусловленный физической природой цвета переход от цветовой к световой составляющей.

В функционировании терминов цвета проявились некоторые закономерности цветописи Б. И. Балтера, среди них: 1) взаимодействие цвета и света (<в глазах> *блеснули радужные искры; рельсы вспыхивали малиновыми отсветами*): *Она откинулась на спинку стула, сцетив на затылке руки, и сверху на меня лился свет её рыжих глаз* (144);

2) использование приёма контраста, основанного как на традиционно оппозиционных (*белый – чёрный*): *Белые листья деревьев отбрасывали чёрные тени* (201), так и других терминах цвета: *В оконном стекле переливалось синее море и плыли белые облака* (21);

3) создание описания на основе цветовой гармонии: *Солнце уже село, и в чуть розоватом воздухе синели плоские очертания гор* (232);

4) расширение границ сочетаемости цветолексики (*рыжие глаза*): *сверху на меня лился свет её **рыжих** глаз* (144) как проявление тенденции к интенсификации восприятия действительности: *посмотреть на **шесть** **коричневых от загара мальчишек**, вытаскивающих «мёртвые» мячи, собиралось много отдыхающих* (17);

5) использование элементов синестезии: *Природу не обманешь. Нет роз голубых оттенков. Наверное, голубой цвет не имеет запаха. А роза без запаха не бывает* (241).

6) изображение отражённого цвета: *в оконном стекле переливалось синее море* (21);

7) передача динамики цвета: *<Нюра> улыбалась, а глаза её, **переменчивые, как цвет моря**, подозрительно **щурились*** (95);

8) проведение колористических параллелей: *Такие <рыжие> **глаза, как у Инки**, я видел ещё у **рыжих собак*** (27); *Но особенно Серёжа нравился Инке – наверно, потому, что **тоже был рыжим*** (39);

9) нивелирование границ пространства: *Горы синели и постепенно сливались с небом и морем* (232). Ср. у К.Г. Паустовского: *Нельзя было отличить, где белое небо сливается с белой землёй* [9, т. 4, с. 231];

10) широкое использование сравнения для передачи цветового признака (*желтоватые, как у стариков, белки; мозоли, жёлтые и твёрдые, как ракушечник; и небо там как синее стекло; голубых, как утреннее небо, роз; ноги у мамы были как мраморные: белые в синих прожилках; чёрные, как ночь, глаза; такого же цвета, как Инкины глаза и др.*): *Столбы фонарей прятались между деревьев, и горящие в листве **лампочки были похожи на бледные желтки*** (102); *Серёжа отправлялся на пляж. Тени он не признавал. Что из этого получалось, представить не очень трудно: **варёный рак по сравнению с ним казался бледным*** (39).

Таким образом, выявленный обширный колористический спектр повести Б.И. Балтера свидетельствует о внимании писателя к цветовой составляющей в организации текста, а широта лексических средств для передачи цветового значения – о художественном мастерстве писателя, принадлежащего к литературной школе К.Г. Паустовского. На фоне возможного влияния творческой манеры К.Г. Паустовского Б.И. Балтер демонстрирует уникальность собственной перцепции и визуализации цвета, авторской манеры цветописи.

#### Список литературы

1. Баландина Н. П. Образы города и дома в киноискусстве: на материале отечественного и французского кино конца 50-х – 60-х гг. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Н. П. Баландина ; Всерос. гос. ун-т кинематографии. М., 2008. 30 с.

2. Балтер Б. И. До свидания, мальчики! М.: Сов. писатель, 1978. 264 с.
3. Балтер Б. И. До свидания, мальчики! М.: Текст, 2013. 252 с.
4. Балтер Б. И. До свидания, мальчики! М.: Эксмо, 2007. 527 с.
5. Балтер Б. И. До свидания, мальчики! М.: Энас-книга, 2018. 305 с.
6. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2000. 1536 с.
7. Караулов Ю. Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. М.: Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН, 1999. 180 с.
8. Кульпина В. Г. Лингвистика цвета. Термины цвета в польском и русском языках. М.: Моск. Лицей, 2001. 470 с.
9. Паустовский К. Г. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Худож. лит., 1981–1986. Т. 1: Романы и повести. 1981. 623 с.; Т. 4: Повесть о жизни. Кн. 1–3. 1982. 734 с.; Т. 5: Повесть о жизни. Кн. 4–6. 1982. 591 с.
10. Садовникова Т. В. Исповедальное начало в русской прозе 1960-х гг.: на материале жанра повести: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Т. В. Садовникова; Ур. гос. ун-т. Екатеринбург, 2004. 22 с.
11. Сивова Т. В. Взаимосвязь цвета, света и хронотопа в языке произведений К. Г. Паустовского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.02 / Т. В. Сивова; Белорус. гос. ун-т. Минск, 2018. 29 с.
12. Сивова Т. В. Колористическое пространство повести К. Г. Паустовского «Чёрное море» // Езиков свят (Orbis Linguarum). 2019. Т. 17. Кн. 2. С. 17–25.
13. Сивова Т. В. Колористическое пространство романа К. Г. Паустовского «Дым отечества» // Studia Wschodniosłowiańskie. 2018. Т. 18. С. 213–234.
14. Фрумкина Р. М. Цвет. Смысл. Сходство (аспекты психолингвистического анализа). М.: Наука, 1984. 175 с.
15. Хасанова Г. Ф. Военная проза конца 1950-х – сер. 1980-х гг. в контексте литературных традиций: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Г. Ф. Хасанова; Орлов. гос. ун-т. Орёл, 2009. 23 с.
16. Sałajczyk J. Zapomniany «szestdziesiątnik» // Przegląd Rusycystyczny. 2011. № 2 (134). С. 115–120.

## COLORISTIC SPACE OF BORIS BALTER'S STORY "GOODBYE, BOYS!"

T. V. Sivova

Yanka Kupala State University of Grodno  
*the Department of Journalism*

In the article on the material of Boris Balter's story a significant fragment of the writer's coloristic picture of the world was reconstructed: the color range that he used to visualize the most important text spaces was revealed, the color dominants were established, their functional potential was described, as well as Balter's specifics of color painting; some parallels with K. Paustovsky's color style of writing were established too.

**Keywords:** *linguistic picture of the world, linguistics of color, color term, individual style of writing, B. Balter, K. Paustovsky.*

*Об авторе:*

СИВОВА Татьяна Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики Гродненского государственного университета имени Янки Купалы (Республика Беларусь, г. Гродно, 230023, ул. Ожешко, 22), e-mail: sitavi@tut.by.

*About the author:*

SIVOVA Tatyana Viktorovna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Journalism, Yanka Kupala State University of Grodno (Republic of Belarus, Grodno, Ozheschko str., 22), e-mail: sitavi@tut.by.