

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. — М., 1982 (ТСД).

Котенко Н.Н. Валентин Распутин. Очерк творчества. — М., 1988.

Николина Н.А. Филологический анализ текста. — М., 2003.

Паникеев И.А. Валентин Распутин. — М., 1990.

Распутин В.Г. Прощание с Матёрой // Распутин В.Г. Малое собрание сочинений. — СПб., 2017.

Распутин В.Г. Литературная газета. — 2002. — № 14. — С.11.

Саватеев В.Я. Образы реальности и символика в прозе В.Г. Распутина // Творчество В.Г. Распутина в социокультурном и эстетическом контексте эпохи. — М., 2012. — С. 204–209.

Семёнова С.Г. Валентин Распутин. — М., 1987.

Словарь русского языка: В 4 т. — М., 1981–1984 (МАС).

Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / Отв. ред. Н.Ю. Шведова. — М., 2011 (ТСШв.).

О.М. ЧУПАШЕВА

Глазов

Белая краска войны

(Р. Рождественский «Баллада о красках»)*

В статье анализируется функция цветовой лексики в идейно-композиционном содержании баллады Р.И. Рождественского.

Ключевые слова: *цветовая лексика; рыжий; черный; белый; сближение; контраст; мир; война.*

Баллада — жанр лиро-эпической поэзии, «повествовательная песня или стихотворение относительно небольшого объема с динамичным развитием сюжета... основой которого является необычный случай» [Белокурова: 2005]. В словаре С.И. Ожегова, Н.Ю. Шведовой подчеркивается, что это стихотворение «на историческую, обычно легендарную тему» [СОШ 1992: 32]¹. «Баллада о красках» Р. Рождественского, написанная в 1972 г., — стихотворение о Великой Отечественной войне². Мир и война — так можно определить содержание стихотворения, переданное через призму красок, их цветовую гамму.

Композиция баллады предельно четкая, в ней три части, это три времени: довоенное — Великая Отечественная

война — послевоенное. Три времени динамично сменяют друг друга, как кадры кинофильма.

Мир — война — мир, их противопоставление, контраст и семантическое сближение некоторых цветowych номинаций — вот семантико-стилистический стержень, организующий содержание баллады. В тексте три противопоставления: мир до войны — война; война — мир после войны, мир до войны — мир после войны. Каждая из частей содержит глубоко продуманный состав цветообозначений (колоративов): именно они раскрывают идейно-композиционный замысел автора.

Баллада имеет иносказательный смысл, это развернутая метафора. В центре повествования обычная семья: мать и два сына, но история семьи представляет историю страны. События описаны через изменение внешности сыновей, цвета их волос, которые, как известно, отражают состояние человека, а появление седины в молодости, как правило, бывает вызвано трагическими обстоятельствами.

Для матери *оба сына / оба-двое — соль Земли, два крыла, плоть и стать*. Через все стихотворение рефреном проходит выражение *оба-двое* — сочетание двух синонимичных собирательных числительных со значением 'два'. Обозначая количество как совокупность, они в контексте стихотворения акцентируют единство сыновей. Рассуждая о сочинительных

* Статья публикуется в рамках проекта «Патриотическое воспитание и формирование гражданской идентичности на уроках русского языка и словесности».

¹ Далее ссылки на «Толковый словарь русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой сопровождаются только указанием страниц.

² Стихотворный текст цит. по изд.: Рождественский Р.И. Стихи. Баллады. Песни. — М., 1984.

Чупашева Ольга Михайловна, доктор филол. наук, профессор Глазовского гос. пед. ин-та им. В.Г. Короленко.

E-mail: dglal@mail.ru

конструкциях с синонимическими составляющими в «высоком стиле» древнерусской литературы, Д.С. Лихачев отмечает, что при постановке рядом двух или нескольких синонимов, «равноценных друг другу», «...внимание читателя привлекают не оттенки и различия в значениях, а то самое общее, что есть между ними». В результате в конструкции «появляется некоторый сверхсмысл, который не может быть извлечен из каждого слова в отдельности, но который появляется только в контексте» (цит. по: [Киклевич 2014: 40]). Это один из способов актуализации смыслов, «значимых в семантической композиции текста... “ключ” к интерпретации произведения» [Николина 2009: 33].

Баллада — о красках, но она не перенасыщена цветом, явно представлено пять: *рыжий, черный, белый, золотистый, серый и зеленый*. Их оттенки и другие краски скрыты и проявляются в сочетаемости, служа своего рода фоном для названных, внося дополнительные, но также важные смыслы в общую ткань повествования. Цветовая лексика используется обычно в описаниях природы, в балладе пейзаж дан только в одной части — второй, колоративы же пронизывают все произведение. Это прилагательные, за исключением существительных *зелень* и *белизна*.

Рыжий, черный и белый, цветовой «стержень» баллады, повторяются, но в разных композиционных частях, в разном контекстном окружении их семантика наделяется «текстовыми приращениями смысла, прежде всего эмоционально-экспрессивными и эстетическими» [Колокольцева 2016: 145].

Первая часть баллады пронизана любовью, счастьем, ярким светом. Своеобразно начало баллады: *Был он рыжий.... Он — кто?* Интрига: местоимения, как известно, слова тематические, а не рематические. Ответ получаем позднее: это сыночек. *Черный* — тоже сыночек. Колоративы *рыжий* и *черный* сближаются на основе того, что это о сыновьях, бесконечно любимых матерью, это самое ценное для нее, *соль Земли*. Почему именно эти краски избирает поэт?

Рыжий (цвет волос сына) — «цвета меди, красно-желтый» [713], *медь* же в переносном употреблении, о рыжем цвете волос, содержит сему ‘яркий’ [356]. Яркость, насыщенность, интенсивность цвета усиливается повтором этого прилагательного и двумя сравнениями: *как из рыжиков рагу,*

словно апельсины на снегу. У рыжика шляпка рыжая. Апельсины оранжевого цвета, а на белом (*на снегу*) яркость цвета увеличивается вместе с общим эмоциональным фоном стихотворения, поддерживаемым лексемой с уменьшительно-ласкательным суффиксом *-ышк-* — *солнышко*: оно и желтое, и источник света, тепла.

Заданный эмоциональный тон стихотворения не снимается колоративом *черный* (тоже о волосах), черной краской. Да, *черный* — «цвет сажи, угля»; его переносное значение — «мрачный, безотрадный, тяжелый» [914]. Он в балладе насыщен, как и *рыжий*, его интенсивность актуализируется повтором *черный-черный* и сравнением «как обгоревшее смолье». *Смолье* (*смоляной* — о волосах) — «очень черный» [761], а *обгоревшее*, «обуглившееся» [436], сохраняет сему ‘уголь’, сема повторяется. Однако в условиях контекста значение колоратива заменяется прямо противоположным — молодость и красота второго сына. Краткое прилагательное *черна* (ночь) не вносит негатива: означает нейтральный в контексте цвет — *темная*.

Общий эмоциональный фон поддерживается также глаголами *шутила, хохотала*, прилагательным *веселая* при существительном *мать*.

Отношение сыновей к матери словесно обозначено во второй части: они, уходя на войну, *поклонились... в пояс*, и не *матери*, а *маме* — это не только требование рифмы, но и предельно точное определение атмосферы в семье.

Вторая композиционная часть баллады резко противопоставлена первой. Подчеркнуто меняется эмоциональный тон: если первая часть баллады — мир, любовь, счастье, то вторая — война, горе, беда. Олицетворение *прокричали репродукторы беду* и номинация *сорок памятный* (о сорок первом годе) усиливают контраст.

Меняется цветовая гамма: появляются *зеленый (зелень)* и *серый*, другие значения реализуют *рыжий* и *черный*.

В метафоре *рыжий бешеный огонь* у эпитета *рыжий* актуализируется сема ‘красный’ — цвет крови; *огонь* — «боевая стрельба» [761], ведущая к кровопролитию. Эпитет *бешеный* реализует значение «большой силы, напряжения; яростный» [45]. В своем основном значении выступает колоратив *черный* в сочетании с существительным *дым*. Но *дым* — серый [186], здесь же он *черный*, что служит своего рода интенсификатором,

усилителем цвета: *черный* — это цвет траура, нагнетается мрачность, напряжение, трагизм. Этому способствует развернутая метафора *злая зелень застоявшихся полей*.

Существительное с цветовой семантикой *зелень* реализует прямое номинативное значение зеленого цвета: это цвет травы, однако в сочетании с эпитетом *злая* приобретает приращение смысла, связанное с бедой, несчастьем. *Зелень — застоявшаяся*, т.е. «утратившая нормальное состояние» [225], как и поля.

Колоратив *серый* (цвет госпиталей). *Серый* — «цвета пепла, дыма» [738], то, что остается от сгоревшего [512]: госпитали — *прифронтовые*, они примыкают к линии фронта. Одним мазком нарисован военный, прифронтовой пейзаж. Добавим, что *серый* в древности и средневековье считался цветом несчастья [ru.wikipedia.org/wiki/Серый_цвет].

Краски этой композиционной части контрастируют с красками первой части: они темные, мрачные, не нейтрализуемые даже зеленым (*зелень*), таков и ее общий эмоциональный фон.

Третья композиционная часть, возвращение сыновей домой с войны с Победой, противопоставлена прежде всего второй части баллады: это мир. Но и сама часть построена на контрасте радости и печали.

Эмоциональный фон в начале третьей части светлый — радость, торжество. В центре повествования — мать, дождавшаяся сыновей, прошедших всю войну. Используется соответствующая лексика: *счастье* в сочетании с просторечным глаголом *привалило* (матери) в переносном употреблении «пришло что-то неожиданное» [МАС III: 393], усиливающий общий радостный эмоциональный настрой пятикратный повтор глагола *повезло*, придающий «эстетическое “звучание” и значимость» [Колокольцева 2016: 144] глаголу. Радость достигает предела: сыновья живы-здоровы, орденами отмечены их подвиги, это подчеркивается риторическим вопросом *что еще?* Далее эмоциональность приглушается, появляются колоративы, их три: *золотистый*, *зеленый*, *белый* с вариантом *белизна*. Краски сдержанные.

Золотистые ордена. Прилагательное-эпитет *золотистый* мотивировано прилагательным *золотой*. Оба «цвета золота», но если *золотой* — «блестяще-желтый» [238], то *золотистый* — только «с золотым отливом» [237], не блестящий, не радостный,

не торжествующий: в контексте стихотворения сема «блестящий» нейтрализуется. Даже *зеленый* не изменяет общей тональности этой части, поскольку цвет десемантизируется: *зеленое вино* — фразеологизм, его значение — «водка» [МАС I: 606].

Белизна заменяет сблизившиеся в первой части *рыжий* и *черный*, эти краски исчезают. *Смертельная белизна* — о волосах. Эпитет *смертельная*, т.е. связанная с гибелью [МАС IV: 151], нейтрализует семы «яркий, чистый» в семантической структуре цветового существительного *белизна* («яркий, чисто-белый цвет») [40]. Читатель понимает, что *смертельная белизна* — это седина, седые волосы. Усиливается общее впечатление безжизненности: *седой* — «белесый, тускло-серый» [733] (снова *серый!*), а многозначное прилагательное *белесый* в контексте баллады реализует одновременно три своих значения: «тусклый, неяркий, безжизненный» [40], то, что Д.Н. Шмелев назвал «диффузностью» [Шмелев 1977: 123]. Семы этих составляющих имплицитно представлены в сочетании *смертельная белизна*.

И, наконец, *белый* — белая краска войны. Белый, как определяют словари, — «цвета снега или мела» [41]. Появляется *снег*, но контрастирующий со *снегом* первой части. Там он яркий, праздничный (*апельсины на снегу* — сочетание оранжевого, или рыжего, с белым), здесь же *снег* — холод, а *мел* — безжизненность. *Белый* — это след войны, страдания. Симптоматично, что в третьей части нет *черного* цвета, так как война закончилась, наступил мир, но нет и ярких цветов: повествование пронизано печалью. Вспоминаются строки стихотворения В. Харитоновой, написанного в 1975 г. и ставшего песней: *День Победы — Это праздник / С сединою на висках, / Это праздник / Со слезами на глазах...*

Совершенно очевиден контраст войны и мира послевоенного. Но так же очевидно противопоставление мира довоенного и послевоенного: в первой части колоративы рисуют мир яркий, светлый, радостный, во второй они приглушенные и блеклые, тусклые.

Композиция баллады, основанная на контрастах, колоративы с контрастными значениями, искомыми или приобретаемыми в контексте, актуализируют, усиливают не только «прямые образы, но и чувства, переживания и тем самым передают идею произведения» [Колокольцева 2016: 149].

Колоративы создают общий эмоциональный фон баллады, актуализируют сближения и контрасты, создают художественный образ, но их поддерживают явления всех языковых уровней.

На фонетическом уровне при описании войны используется звукопись. Нагнетаются звуки и их сочетания: взрывные [д], [б], [п], [г], дрожащий [р], свистящие [з], [с], шипящие [ж], [ш], аффриката [ч], сочетания [пр], [кр], [кт] (ср.: *прокричали репродукторы беду*), передающие взрывы, грохот, свист снарядов.

На словообразовательном уровне — подчеркивающие любовь матери к сыновьям уменьшительно-ласкательные суффиксы -к- (*сыночка, рядком*), -ышк- (*солнышко*); более точно и образно в данном контексте передающие цвет суффиксы -ист- (*золотистый*), обозначающий опредмеченный признак -изн- (*белизна*) и нулевой суффикс цветového существительного *зелень*.

На лексико-фразеологическом уровне, помимо колоративов, — эпитет *сорок памятный* (год), разговорная и просторечная лексика: *хохотала, почуять*, (не) *гневила*, (не) *кляла, похоронка, повезло, привалило счастье, воротилися, видно*; фразеологизмы: *соль Земли, к плечу плечо*. Отметим также скрытый контраст покоя и опасности, создаваемый лексемами *рыжик, апельсины, снег* в первой части и *огонь, дым* — во второй.

На грамматическом уровне можно отметить повтор в позиции после существительного-подлежащего краткого прилагательного-сказуемого *целы* для его актуализации (*ноги целы, / руки целы*), риторический вопрос *что еще?*

Симптоматично, что в балладе используются в основном простые мало распространенные предложения, ясные, прозрачные по структуре и по смыслу. Каждое обозначает важный этап в жизни семьи и страны. Показателен отбор структурно-семантических типов простых предложений при противопоставлении мира до и после войны. В первой части используются только двусоставные предложения, где представлены и действие, и действующее лицо, лицо активное. В третьей же части существенную роль для выражения авторского замысла играют односоставные безличные предложения с пятикратно повторяющимся безличным глаголом *повезло* (их можно квалифицировать и как одно безличное предложение с повторяющимся

сказуемым). Известно, что в таких односоставных предложениях деятель не мыслится, сказуемое «изображает деятельность без деятеля <...> или деятельность, оторванную от своего деятеля» [Пешковский 2001: 342]. Дополняет эту картину предложение *привалило счастье вдруг* — двусоставное, но глагол-сказуемое *привалило* в переносном значении не употребляется в 1-м и 2-м лице [605], не предполагает активного деятеля. В этом фрагменте, важном для композиционно-смыслового содержания баллады, действие обезличено.

В тексте представлена несобственно-прямая речь — включенные в авторский контекст, например, слова и выражения, явно принадлежащие матери, но не автору баллады: *повезло, привалило счастье, воротилися* и др.

Для актуализации важных смыслов Р. Рождественский использует не только языковые средства. Свою роль в выражении авторского замысла играет пунктуация, конкретно — многоточие и тире, знаки, обладающие, помимо своей основной функции, большим экспрессивным потенциалом. Они появляются в знаковых позициях. Так, многоточие, разделяя текст, «сопровождает» недоговоренность в прямой речи матери, «объясняющей» цвет волос сыновей; обозначает конец мирной жизни, отправление сыновей на фронт — тревожное ожидание будущего, неизвестность (*поклонились маме в пояс / и ушли...*) и т.д. Тире подчеркивает напряженность текста, актуализирует важные для автора, а значит, и для читателя коммуникативные части текста, будет ли это на границе самостоятельных предложений (*Повезло ей, / повезло ей, / Повезло! / — Оба сына / воротилися в село*) или в рамках одного предложения (*Стали волосы — / смертельной белизны...*), где тире подчеркнуто разграничивает подлежащее с частью сказуемого — глаголом-связкой — и именную часть этого сказуемого, выражающего основную мысль баллады.

Значимо и построение строф: выносятся в отдельную строку одно наиболее важное для содержания стихотворения слово или словосочетание, позволяющее конкретизировать смысловые оттенки:

Я от солнышка
сыночка
родила...

Располагая слова «лесенкой», автор выделяет каждое из них, передает напряженность, взволнованность, создает эмоциональный накал:

Повезло ей,
привалило счастье вдруг.
Повезло одной
на три села вокруг.

Таким образом, в «Балладе о краках» лаконично, но емко и образно Р.И. Рождественский изобразил картину страшной войны, горе и боль, принесенную ею семьям и стране. Композиция и содержание баллады основаны на резком противопоставлении, контрасте, и сближении. В выражении авторского замысла задействован потенциал всех языковых уровней, графические средства (пунктуация), особое построение строк, но центральное, основное средство — это цветовая лексика.

ЛИТЕРАТУРА

- Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. 2005. [Электронный ресурс]. — URL: enc-dic.com/litved/Ballada-246/ Киклевич А.К. Зачем повторяют слова? // Русская речь. — 2014. — № 2.
Колокольцева Т.Н. Стилистика русского языка. — М., 2016.
Николина Н.А. Активные процессы в языке современной русской художественной литературы. — М., 2009.
Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. — М., 1992 (СОШ).
Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. — М., 2001.
Рождественский Р.И. Стихи. Баллады. Песни. — М., 1984.
ru.wikipedia.org/wiki/Серый_цвет
Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. — М., 1981–1984 (МАС).
Шмелев Д.Н. Современный русский язык. Лексика. — М., 1977.

ЗАГАДКИ ТЕКСТА

Н.А. АФАНАСЬЕВА
Санкт-Петербург

Истоки образа *огонь — война* в русском поэтическом сознании

В статье на материале древнерусской литературы и фольклора рассматриваются вопросы происхождения традиционного для русской поэзии образа *огонь — война*.

Ключевые слова: язык поэзии; традиционный поэтический образ; *огонь — война*.

Образ *огонь — война* известен в русской поэзии уже с XVIII в.: *Там брань горит, там мир возлюбленный цветет* [Ломоносов 1986: 225]; *Как войны потухнет пламень, / Мы искать с тобой пойдем / Кроющий героя камень, / Сердце будет нам вождем* [Дмитриев 1967: 268]; *Как пламенем войны сжигаем был весь свет, / Когда и Марс рыдал, смотря на лютость бед* [Богданович 1957: 142].

Исследователи полагают, что образ *огонь — война* сложился в русской поэзии, прежде всего, под влиянием классицистической поэзии. А.Д. Григорьева отмечает, что «в качестве структурного

центра всех выражений... выступали образы Марса (Арея) и Беллоны... а также близких им персонифицированных явлений — Раздора и Вражды», и приводит описание условного изображения войны в книге М. Сперанского «Правила высшего красноречия» как страшного чудовища, из «уст которого вылетают пламя и смерть» [Григорьева, Иванова 1969: 74–75].

Поскольку образ *огонь — война* был быстро воспринят русской поэзией и прошел через разные поэтические эпохи, можно утверждать, что он характерен русскому поэтическому сознанию в целом. В.П. Адрианова-Перетц, анализируя литературный стиль русского Средневековья и взаимодействие устно-поэтической традиции и византийско-славянских книжных образцов, пишет, что прочнее прививались те формулы, «которые находили

Афанасьева Наталья Андреевна, кандидат филол. наук, ст. преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета.
E-mail: nat31371@mail.ru