

В.Т.ЗАХАРОВА<sup>1</sup>, Л.К. ОЛЯНДЭР<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина (Мининский университет), Нижний Новгород, Российская Федерация

<sup>2</sup>Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки, Луцк, Украина

## ЦВЕТ, СВЕТ И ТЬМА В НАРРАТИВНОЙ СИСТЕМЕ ГОРЬКОВСКОГО ЦИКЛА «ПО РУСИ»

**Аннотация.** В статье анализируется неореалистическая поэтика М. Горького, внимание акцентируется на роли цветописной характеристики мира в цикле «По Руси». Доказано, что *цветопись* и *светопись* в художественной системе писателя активно содействуют выражению им самой сути философского понимания самой жизни, места человека в ней, позиции *Человека*. Отмечается преобладание в горьковской палитре ярких чистых цветов: красного, синего, голубого, зеленого, желтого, черного и наличие сочетаний таких тонов, как черное с белым. Установлено, что *игра* доминантных и переносных значений слов *свет* и *тьма* усиливает их эмоциональное восприятие. Образы-коды *Свет* и *Тьма* в светописи М. Горького рассматриваются в контексте романтической традиции, русской литературы Серебряного века и живописи.

**Ключевые слова:** диалог, неореализм, романтизм, светопись, традиция, цветопись, экзистенциальная пограничная ситуация, нарратор.

V.T. ZAKHAROVA<sup>1</sup>, L.K. Oliander<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University (Minin University), Nizhny Novgorod, Russian Federation

<sup>2</sup>Eastern European national University of Lesya Ukrainka, Lutsk, Ukraine

## COLOR, LIGHT AND DARKNESS IN NARRATIVE SYSTEM OF GORKY CYCLE "PO RUSI" ("IN RUSSIA")

**Abstract.** The article deals with the neo-realist poetics of Gorky, the role of the world color characteristics in the cycle "Po Rusi" ("In Russia") is examined. It is proved that *color* and *light pictures* in the writer's artistic system promote actively the expression of his philosophical understanding of life essence itself, of man's place in it, the position of *Man*. It is noted the predominance in Gorky palette of bright primary colors: red, blue, green, yellow, black, and the combination of colors, as black and white. It was found that the *game* of dominant and figurative meanings of the words *light* and *darkness* enhances their emotional perception. Images-codes *Light* and *Darkness* in Gorky's light picture are considered to be in the context of romantic tradition of Russian literature of the Silver Age and art.

**Key words:** dialogue, neo-realism, romanticism, light picture, tradition, color picture, existential bordersituation, narrator.

*Досвітні огні, переможні, урочі,  
Прорізали темряву ночі,  
Ще сонячні промені сплять, –  
Досвітні огні вже горять.  
То світять їх люди робочі.*

*Вставай, хто живий, в кого думка повстала!  
Година для праці настала!  
Не бійся досвітньої мли, –  
Досвітній огонь запали,  
Коли ще зоря не заграла.*

*Леся Українка. Досвітні огні (1892)*

*«Наверное, прав Платон, и любой философский  
текст – это не что иное, как вмешательство в некий  
диалог, развертающийся в бесконечности».  
Г.-Г. Гадамер. Философия и литература (1988)*

М. Горький обладал необыкновенной интуицией относительно вектора развития русского реализма. С самых ранних лет творческого пути он сумел понять, что этот вектор проложен Чеховым. В своем первом письме к Чехову из Нижнего в 1898г. Горький трогательно и наивно объясняется Чехову «в искреннейшей горячей любви», признается, «сколько дивных минут» прожил он над его книгами и выражает восторженные пожелания: «Дай боже жизни Вам во славу русской литературы, дай боже Вам здоровья и терпения – бодрости духа дай вам боже!» [6, с.23]. Несколькими годами позднее утверждавшийся на своем пути молодой автор уже точно и образно формулирует суть чеховского революционного новаторства в прозе, столь притягательного для него. Это известные строки из письма Чехову в Ялту: «Вы убиваете реализм (...) после самого незначительного вашего рассказа – все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом» [7]. А позднее, в связи с чеховскими пьесами, писал о том, что Чехов создает «одухотворенный реализм, возвышенный до символа» [6, с.28].

Именно эта способность художника – сотворить из привычного «вещественного» реализма «одухотворенный», «возвышенный до символа» – и стала определяющей для оформлявшегося в те годы нового облика реализма – *неореализма*, типа художественного сознания, ставшего характерным для самых выдающихся мастеров прозы XX века – Ив. Бунина, Ив. Шмелева, Б. Зайцева, самого Горького и ряда других писателей, – не только входивших в известное объединение «Товарищество писателей в Москве» в 1910-е годы, с которым связывается именование неореализма как течения в русской прозе этих лет. Неореализм как тип художественного сознания, способный реалистически-полнокровно и вместе с тем символически-многогранно, онтологически-емко отразить жизнь, оказался присущим и талантливым прозаикам и русского Зарубежья, и русской литературы советской эпохи, объединяющая *проблема художественного синтеза в неореализме* представляется гораздо более многомерной, глубокой, чем принято считать. Она охватывает собой всю многоаспектную сферу образного отражения действительности в произведении: это касается, прежде всего, *жанрового синтеза*, повлекшего за собой *изменение роли автора в тексте*, *несвойственное для литературы прежних лет взаимодействие пространственно-временных отношений*, *соотнесенности частного и общего и особенной активности внефабульной сферы изображаемого*.

«Характерная особенность литературного процесса начала XX века, – верно замечает Л.А.Спиридонова, – взаимопроникновение различных художественных методов, обновление

литературных приемов, расширение и качественное изменение привычных понятий, усложнение «космоса выразительности» [19, с.339].

А у истоков его формирования, как это со всей очевидностью понятно сегодня, стоял Чехов и ранее других уловивший направленность его новаций Горький. Так, с первых шагов в литературе он навсегда высоко оценил талант Ив. Бунина, – причем, и как прозаика, и как поэта. В поэтической оценке-впечатлении сборника «Листопад» выделим главное для нас: «Хорошо! Какое-то матовое серебро, мягкое и теплое, льется со страниц этой простой, изящной книги<...> Люблю я...отдыхать душою *на том красивом, в которое вложено вечное*» [9]. Здесь важна эта соотнесенность в восприятии Горького бунинской лирики с вечными прекрасными началами русской жизни, – ведь бунинская «пейзажная лирика» никогда такому определению не соответствовала вследствие своей метафизичности, и Горький это понял раньше других. (Да, Горький в те годы очень хотел видеть в литературе «приятное ему возмущение жизнью», – об отсутствии которого у Бунина он жалеет в этом письме, – но, как видим, несмотря на это, его художественная интуиция не могла и недооценить того, что окажется главным в художественном сознании Бунина: глубокую соотнесенность сиюминутного и вечного в прекрасных проявлениях жизни).

Многие высокие оценки творчества Бунина свидетельствуют о постоянном внимании Горького к его художественным новациям. «По-прежнему увлекаюсь «Деревней» Бунина», – признавался Горький в письме к М. Коцюбинскому [10, с.138]. А самому Бунину Горький писал, восхищаясь концентрированностью бунинского стиля, его метафоричностью, укорененностью в древнейших пластах мифопоэтической художественности: «Превосходна смерть нищего, у нас бледнеют и режут, читая ее. Дивная черта – «тень язычника»! Вы, может быть, и сами не знаете, как это глубоко и верно сказано. «Поезд стал позднее приходить», – оттого, что день короче – ведь это образец мышления славян десятого века. И – верно! Воистину ужасно верно...» [8].

Приведенные примеры отношения Горького к прозе Бунина в его эпистолярии – отнюдь не редкое исключение. Для Горького его восхищенные суждения о творчестве писателя означали не просто высокую оценку художественности прозы Бунина, а именно особое ее качество, свидетельствовавшее о богатой концентрации семантики при филигранном мастерстве в создании лаконичной смысловой формы.

В творчестве самого Горького подобное художественное мышление проявилось рано и очень заметно набрало силу к 1910-м годам, времени создания сборника рассказов «По Руси». Неореалистическая поэтика в нем проявилась многогранно, но особенно заметна роль цветописной характеристики мира.

Как верно замечено глубоким исследователем проблемы цвета в живописи Н.Н.Волковым, «если красота цвета необязательное условие выразительного колорита картины, то изобразительность цвета – его обязательное условие» [4]. Полагаем, к словесному искусству М.Горького эти рассуждения имеют непосредственное отношение.

В художественной системе М. Горького, ставшей определенно неореалистической, в его богатой палитре преобладают яркие чистые цвета: красный, синий, голубой, зеленый, желтый, черный. Реже используются такие сочетания тонов, как черное с белым. Встречаются и особенно насыщенные, например, пурпуровый. Но есть и цвета в полутонах, имеющие различные оттенки: зеленоватый, бирюза, изумруд. Все они искрятся на *черном* и *сером / грязном* фоне суровой действительности, что особенно отчетливо прослеживается уже в изображении того *мира, в котором живут герои* рассказа «Скука» (1897) [см. подробно: 14, с.18-19].

Однако, раскрывая «свинцовые мерзости жизни», писатель никогда не предоставлял им возможности заслонить саму *Жизнь*, ее *Красоту* и *Радость*: *Тьма* неизменно отступала перед *Светом*, что явилось краеугольным камнем мировосприятия писателя во все периоды его творчества. Даже в таких рассказах из цикла «По Руси», как «Губин», звучит мотив тяги к *Свету* в словах героя: «Я *стою на дне* глубокого, свыше трех сажен колодца... <...> Все

время *смотрю вверх...* хочется видеть ... *дневные звезды...* <...>Хочется думать о чем-то огромном...» [11, с. 47], – и «Книга», где действие развивается в каком-то безжизненном пространстве, где в «*сухой степи*» «...над пустою землею, в свинцовой дали струится марево... А больше ничего нет», где человек «дышит пустотою», а его «сердце жалобно сжимается от скуки» [11, с. 229], даже в этих рассказах *Тьма* не одерживает победу над жизнью.

Зарождению ощущения *Света* в душе воспринимающего текст «Книги» в определенной мере способствует уже само местоположение нарратора, находящегося вне описываемых событий, в *парке, под весенним солнцем*.

Случайность – увиденная среди сора *растрепанная книга*, «прикрытая рыжей хвоей и жухлым прошлогодним листом» [11, с. 230], непригодная для прочтения – вызвала у нарратора размышления о ее возможной роли в чьей-нибудь судьбе: «... может быть, кого-то она оплодотворила новой мыслью и многих, в холодные часы одиночества, согрела своим теплом» [11, с. 230].

Лирические рассуждения о *Книге* являются не только экспозицией к дальнейшему повествованию, но и ключом к пониманию конфликта человека с жизнью в условиях кромешной *Тьмы*. В такой ситуации *Книга* не только давала *просвет* «в мир действительности из мира пустоты» [15, с. 234], но и, рождая мечту, возбуждала протест против «*рыбьего*» существования и надежду обрести возможность жить во всей полноте своих физических и интеллектуальных сил. Стремление к настоящей, осмысленной жизни в цикле выражено и непосредственно («Калинин», «Вечер у Панашкина»), и опосредовано, с помощью игры *освещения с тенью и цветом*. В рассказе «Книга» жажда *Света* ярко выражена импрессионистической – построенной на цветовых контрастах – картиной приближения к станции ночного поезда, в фантастическом видении с олицетворенными «персонажами» – *чернокожей Тьмой* и *красным Лучом-разбойником*: «На краю степи, в черную кожу тьмы вонзился красный луч, ранил ночь, и по земле растекается влажное пятно света, напоминая кровь. (тут и далее курсив наш. – В. З., Л. О.). Медленно приближаясь, луч двоится, и вот стал похож на чьи-то *желтые жуткие глаза*, они дрожат в гневном возбуждении, – к трем домикам станции ползет из глубины ночи некое злое чудовище, угрожая гибелью. Знаешь, что это – товарный поезд, но хочется представить другое, хотя бы страшное, но другое» [11, с. 230].

Сам факт того, что описание – по законам литературного произведения – развивается во времени, создает атмосферу нарастания страха, вызванного неотвратимым приближением чего-то ужасного. Однако, после прочтения этого фрагмента, в воображении складывается яркая визуальная картина, которую мысленно можно воспринять как живописное полотно – вдруг (!) и сразу, разглядывая затем каждую деталь, окрашенную в черный, кроваво-красный и желтый цвета.

Учитывая контекст описанной сцены, трудно не заметить, что тут слово *тьма* сразу предстает и в доминантном, и переносном своем значении. Благодаря этому и *свет* в этой картине выполняет двойную смысловую функцию: с одной стороны, он физически разряжает *тьму ночи* (явление природное), а с другой – *красное*, напоминающее *кровь пятно света* – напротив – сгущает тьму, но уже *Тьму* жизни. И тут слово *тьма* не только обретает переносное значение, но и – эмоционально усиленное словосочетанием *глубина ночи* – одновременно втягивает слово *ночь* в свое семантическое поле, превращая его в свой синоним, усиливая тем самым чувство безысходности.

При восприятии этого живописного полотна контрастная гамма цветов *черный – красный – желтый* оказывает чрезвычайно сильное эмоциональное влияние, раскрывая тяжелое психологическое состояние героя. С помощью цвета писатель воздействует на глубины подсознания, где *черный* цвет соотносится со смертью, с отчаянием, а *красный*, стоящий рядом со словом *кровь*, вызывает ощущение присутствия враждебной силы и приближения гибели. Но в то же время аллегорический, экспрессивный образ вылезшего из

*тьмы*, из раненной *красным лучом* ночи страшного чудовища с *желто-жуткими и гневными глазами*, которое вот-вот поглотит эти три станционных домика, четко подчеркивает глубину разрушающей человеческую душу, кажется, необоримой *Тьмы*. И – вдруг! – экспрессивность выражения резко спадает, поступаясь новой сменой тональностей – от будничного пояснения: «это – *товарный поезд*» до доверительного признания: «*хочется представить другое*». Взятые в совокупности – как плод разгоряченного воображения – *кровавая картина*, образ *чудовища* с одновременным ясным пониманием того, что тут, «на маленькой железнодорожной станции между Волгой и Доном» [11, с. 229], ничего не изменится – говорит о внутренней непримиримости героя с *Тьмой*. Выходить из *Тьмы* ему помогала *Книга*, олицетворяющая свет, заставляющая работать душу, говорить и мечтать о будущем, что подкрепляется сменой фантастической картины картиной иной, реалистической, контрастной по отношению к первой, но и в ней *Свет* символично прорезает *Тьму*: «Пассажирские поезда, пробегаая мимо станции, только подчеркивают впечатление неподвижности жизни, углубляют сознание отрезанности от нее. Остановится поезд на минуту – из окон вагонов, как портреты из рам, смотрят на тебя какие-то люди; вспыхивают, точно *искры в темноте*, загадочные глаза женщин, трогая сердце теплыми лучами мимолетных улыбок» [11, с.230].

Анализируя смыслообразующую роль *цвета, света и тьмы* в художественной системе цикла «По Руси», необходимо отметить такую важную черту горьковского стиля, как взаимодействие прямых и переносных значений этих слов при сотворении образа мира и человека в нем, динамику перехода одного понятия в другое. Писателю удается создать эффект быстрого их «перевоплощения» в своих значениях: мгновение! – и *обычная темь ночи* превращается во *Тьму* беспросветного существования. Нечто подобное наблюдается у Сальвадора Дали, в его картине «Рынок рабов с исчезающим бюстом Вольтера»: малейшее движение взгляда и – вместо Вольтера появляются две человеческие фигуры [см. подробно о мастерстве художника: 17].

У М. Горького *тьма, темнота* – это прежде всего реальное отсутствие света: «В *черной* душной *темноте* южной ночи...» («Рождение человека»), «На вершине горы, на фоне уже *потемневшего* неба», стоит *черная щетина* деревьев», «...из-за крыш домов, прижавшихся к *темной коже* горы» («Ледоход»). «Дома, прижатые *тьмою*...», «*Темно*, мне не видать...», «кто-то ...исчезает *во тьме*», «...идти *во тьму*, навстречу *ночным* страхам...», «Из *тьмы* вынырнула ...» («Губин»), «... три фигуры, плотно сомкнувшись *во тьме*, уходят в сырую *тьму* улицы» («Клоун»), «...*темная дыра* сеней» («Тимка»), «*темная* фигура», «*черное* лицо» («Весельчак») и т.д.

Нет необходимости множить примеры высокой частотности употребления слов *тьма, темнота* и их контекстуальных синонимов (*ночь, черный, свинцовый, слепое, пустынное, мертвая тишина, скука* и др.) в цикле «По Руси», однако следует отметить неравномерность их использования. Наиболее плотно употребление слов *тьма* и *темнота* в рассказе «Губин».

Если, анализируя цикл «По Руси» как единый гипертекст, утверждать, что М. Горький использует слова *тьма* и *свет* не только в их основном – хотя преимущественно это так – доминантном значении, но и в переносном, то такое утверждение будет верным и одновременно недостаточным. Дело в том, что в этом случае упускается из виду рождающее новые смыслы взаимодействие цветовых тонов и красок между собой во всем гипертексте, взаимодействие, определяющее *игру* между ними. Такая *игра* доминантных и переносных значений, усиливая их эмоциональное восприятие, оттеняет переносный смысл слов *свет* и *тьма*, которые в художественной системе писателя предстают своеобразными кодами. При их расшифровке реципиент, так или иначе, привносит нечто от своего жизненного опыта, который может быть не только индивидуальным, но и коллективным. Можно утверждать, что опыт поколений в осмыслении *цвета, света и тьмы* оказывает свое воздействие на своеобразие связей М. Горького с романтической традицией. Ведь, несмотря на принципиальное различие подходов к воплощению образов *света, огня, тьмы* и их

смыслообразующих функций в художественной системе произведений неореализма и реализма, полного разрыва, пропасти между ними не существует. Напротив, сложившиеся ранее представления о *свете* и *тьме*, уходящие своими корнями в Библию: «*Да будет Свет*»<sup>1</sup> – и далее вглубь веков, трансформируемые в творчестве, в том числе и у неоромантиков, в символы *Свободы* и *Не-Свободы*, представляют собой тот глубокий мировоззренческий пласт коллективного опыта, который образует диалогические отношения между текстами неореалистическими и неоромантическими. Так, неоромантическое видение *света* и *тьмы* Лесей Украинкой подсвечивают в воображении реципиента реальную картину Кавказской природы в рассказе М. Горького «Рождение человека», *свет* играет ключевую роль в воздействии на психоэмоциональную сферу воспринимающего горьковский текст. Сопоставление текстов, в частности, стихотворения Леси Украинки «Предрассветные огни» («Досвітні огні», 1892) и рассказа М. Горького «Рождение человека» создают атмосферу игры между ними, и в результате актуализированное в конце горьковского текста чувство *надежды* конкретизируется. То, что текст «Рождения человека» излучает *свет* – эффект создается и цветовой гаммой: солнечно-желтым, светло-синим, зеленым колоритом и гармонией красок и звуков, – придает особое смысловое и функциональное значение рассказу в структуре цикла «По Руси». Его отблеск падает на все другие рассказы, вселяя оптимизм.

В свое время Б. Бялик в книге «Русская литература конца XIX – начала XX в. 1908 – 1917» справедливо отмечал полемическую направленность горьковского произведения: «Рассказ “Рождение человека”, – пишет ученый, – имеет полемический подтекст – он направлен против литературы, охваченной настроениями уныния и безверия. Цикл “По Руси” был вообще полемичным» [18, с. 45]. В доказательство Б. Бялик сопоставляет два отрывка. Один фрагмент взят из рассказа Л. Андреева «Тьма», в котором главный герой заявляет: «Если нашими фонариками не можем *осветить тьму*, так *погасим же огни* и все полезем *в тьму*» [18, с.45]; другой фрагмент – из горьковского рассказа «Калинин», где нарратор, находящийся внутри события, доверительно раскрывает состояние своей души, своих устремлений: «Иду *во тьме* и сам себе свечу; мне кажется, что я живой фонарь, в груди моей *красным огнем* горит сердце, и так хочется, чтобы кто-то заблудившийся *в ночи* – увидел этот маленький *огонь*» [11, с.170]. Очевидно, что тексты Л. Андреева и М. Горького объективно вступают в диалог не только между собой, но и с написанным ранее тестом «Предрассветных огней» Леси Украинки – кстати сказать, стихотворение было в 1913 г. опубликовано в русском переводе в газете «Рабочая правда» [см.:18, с.436]. При этом следует подчеркнуть, что если М. Горький единодушен с Лесей Украинкой, то Л. Андреев занимает диаметрально противоположную позицию в ответе на основной вопрос времен. Такое реализуемое в восприятии реципиента *вмешательство текста* каждого из писателей (этот круг может быть расширен) *в некий* бесконечный во времени *диалог* ставит человека перед выбором, а, возможно, и помогает сделать выбор в кризисные моменты эпохи, в которую он живет. Не случайно же философ Г.-Г. Гадамер обращает внимание на суть смысла того или иного *текста/высказывания*: «Стоящий за высказыванием вопрос, – пишет он, – вот то единственное, что придает ему смысл. Герметическая функция вопроса сразу заявляет о себе, как только мы задумываемся над тем, что представляет сам факт высказывания. Высказать что-то – значит дать ответ» [5, с. 66].

Итак, по Г.-Г. Гадамеру: смысл – это ответ на вопрос. Добавим: но и поиск выхода. В данном случае из *Тьмы*. Вопрос: «что делать?» – ответ: «Засветить огни». Вопрос этот относится к категории вечных вопросов, когда человек, какое-то общество или мир

---

<sup>1</sup>Примечательна в этом отношении горьковская своеобразная парафраза в рассказе «Ералаш», отсылающая к Библейскому тексту: «... на душе у меня удивительно хорошо, *точно я сам сделал все это*: солнце, небо, землю и все, что на ней. Недурно сделал и тихонько радуюсь» [11,с. 187].

оказываются в условиях *экзистенциальной пограничной ситуации* (П. Рекёр). Вопрос этот решается по-разному. У Леси Украинки – это призыв, твердый, решительный, но без восклицательного знака. Повелительная форма глагола сообщает энергию высказывания: «*Досвітній огонь запали*» [20, с.133]. У Л. Андреева форма высказывания та же, а смысл противоположный: «...*погасим огни*».

Герой М. Горького, разделяя решимость лирической героини из «Предрассветных огней», *светит* сам себе и питает надежду, что этот свет увидит и другой. Текст М. Горького объективно является не только полемическим отзвуком на пессимизм Л. Андреева, но отзвуком на призыв Леси Украинки. Этот отзвук – особая связь горьковского неореализма с неоромантизмом – уходит корнями в глубь веков, до огня Прометея.

Не будет ошибочной мысль, что *цветопись* и *светопись* в художественной системе М. Горького активно содействуют выражению им самой сути философского понимания самой жизни, места человека в ней, позиции *Человека*, «...мыслящего, действующего, творящего новые её формы» [1, с. 57]. Ведь рождение *новейшего орловца* – тут возникает прямая ассоциация с орлом – это надежда на то, что *Он* – *Человек/борец* осуществится в новых поколениях, перед которыми окончательно расступится *Тьма*.

В пейзажах М. Горького явные смысловые акценты могут полностью или почти отсутствовать. Однако, когда природа описывается в контрастах *черного* и *красного*, невольно мысль обращается и к истории человечества, *страницы которой склеены кровью* (Л. Леонов), и к *Бытию* в целом. В этом отношении характерен пейзаж в рассказе «Нилушка»: «Через темное, мохнатое устье оврага видено солнце... <...> В красный диск его воткнулись острые, черные вершины елей, и все вокруг красно, – словно раненое солнце истекает кровью» [11, с.73].

Разве смысл изображенной картины не ответ на вопрос: *что делает цивилизация с самой Жизнью?* Разве это горьковское импрессионистическое описание с экспрессивной акцентировкой не притягивает к себе такие произведения, как «Варвар в саду» («*Barbarzyńcawogrodzie*») польского писателя Збигнева Герберта, «Колесом дорога» («Неруш») белорусского писателя Виктора Козько или астафьевскую книгу «Царь-рыба»?

В завершение надо отметить, что многогранная тема «Максим Горький – мастер живописи словом» еще не изучена в должной мере, и еще не осмыслено во всей глубине то, что говорит писатель самой живописью о мире и человеке. Однако, на наш взгляд, недостаточно ограничиваться только номинациями, т.е. названием цвета красок, их смыслообразующими функциями, не менее важно обратить внимание и на опосредованное воспроизведение *цвета, света* и *тьмы*, что кроется за существительным (например, *море*) или прилагательным (например, *медный*), сосредоточив внимание на семантических и интенциональных полях *Света* и *Тьмы*.

Из поля зрения не должна исчезать и *прагматика*, взятая в широком понимании, осмысляемая в категориях философии языка, включающая в себя всю *совокупность знаний и верований* (В. Звягинцев). Как отмечает Л. Бублейник, «существенно, что прагматические элементы имеют выход в эстетику языка, поскольку выражение оценки, субъективная модальность слова связывается с его образным осмыслением, с экспрессивными, ассоциативными наслоениями, приращениями – коннотациями» [3, с. 96].

Отдельная тема – взаимодействие *цвета, света* и *тьмы* с оценочными словами. Раскрывать ее желательно, опираясь на литературоведческие и лексикологические подходы, которые в своем перекрещении, как два прожекторных луча, высветляют тонкости горьковского мастерства. При этом следует учитывать то, что у М. Горького «палитру средств выражения аксиологических коннотаций расширяет лексика, актуализирующая в переносном употреблении связи с исходными лексико-семантическими вариантами, которые ассоциируются с яркими физически осязаемыми впечатлениями, идущими от органов чувств человека – зрения, осязания вкуса» [2, с. 477]. И действительно, только оценочный эпитет *жуткий* придает *желтому* цвету в словосочетании «*желтые жуткие глаза*» интенсивный

зловещий блеск. И это тогда, когда желтый цвет в цикле «По Руси» в основном традиционно ассоциируется со светом солнца.

Не менее важно рассмотреть горьковскую импрессионистическую живопись словом не только в контексте русской литературы, например Серебряного века [см. 14,15] или мировой литературы, но европейской живописи. И не только импрессионистов, но и представителей авангарда, в частности, картины основоположника супрематизма Малевича, его «Черный квадрат», «Красный квадрат» и особенно «Черный круг». Такое сопоставление даст возможность раскрыть тему «Цветопись М. Горького и воплощение пространства в цикле “По Руси”». Иными словами, большая работа еще впереди. Полагаем, ее продуктивное рассмотрение возможно в том числе и в рамках международной научной конференции «Русско-зарубежные литературные связи» [13]. Стоит учесть, что проблема цветописного восприятия мира сегодня волнует и историков [см. 12].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Тьма // Андреев Л. Анатэма. Избр. произведения. К.: Дніпро, 1989. С. 141-186.
2. Бублейник Л. Вибрані праці. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 708 с.
3. Бублейник Л. Проблемы контрастивной лексикологии: украинский и русский языки. Луцьк: Изд-во Волынского гос. ун-та «Вежа», 1996. 160 с.
4. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: «Искусство», 1984. 320 с.
5. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
6. Горький М. Письмо А.П. Чехову, октябрь или начало ноября 1898 г. // М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М.: Художественная литература, 1951. С.23.
7. Горький М. Письмо А.П. Чехову от января 1900 г. // М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М.: Художественная литература, 1951. С.61.
8. Горький М. Письмо И.Бунину от декабря 1910 г. // Горьковские чтения (1958-1959). М.: АН СССР, 1961. С.53.
9. Горький М. Письмо И.Бунину от начала февраля (до 16-го) 1901 г. // Горьковские чтения (1958-1959). М.: АН СССР, 1961. С.19.
10. Горький М. Письмо М.М.Коцюбинскому от 7 ноября 1910г.// М.Горький. Сочинения в 30 т. Т.29. Письма, телеграммы, надписи. 1907-1926. М.:ГИХЛ, 1954. 671с.
11. Горький М. Собр. соч.: в 18 т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 1. 350 с.
12. Гришин В.В. Мироощущение, искусство и история [Электронный ресурс] // Вестник Мининского университета. 2014. №2. URL: [http://www.mininuniver.ru/scientific/scientific\\_activities/vestnik/archive/2-6-2014](http://www.mininuniver.ru/scientific/scientific_activities/vestnik/archive/2-6-2014) (дата обращения 17.06.2015)
13. Ильченко Н.М., Маринина Ю.А. VI научно-практическая международная конференция «Русско-зарубежные литературные связи» [Электронный ресурс] // Вестник Мининского университета. 2015. №1. URL: [www.mininuniver.ru/scientific/scientific\\_activities/vestnik/archive/4-2013](http://www.mininuniver.ru/scientific/scientific_activities/vestnik/archive/4-2013) (дата обращения 17.06.2015)
14. Захарова В. Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века. М.: Моск. пед. ун-т, 1993. 162 с.
15. Захарова В. Т. Проза М. Горького Серебряного века. Н. Новгород: НГПУ, 2008. 82 с.
16. Оляндэр Л. К. Максим Горький: текст и гипертекст. Луцк: Волынская областная типография, 2005. 164 с.
17. Рожин А. Сальвадор Дали. Миф и реальность. М.: «Республика», 1992. 224 с.
18. Русская литература конца XIX – начала XX в. 1908-1917. М.: Наука, 1972. 736 с.
19. Спиридонова Л.А. Настоящий Горький: мифы и реальность. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 440 с.

20. Українка Леся. Твори: в 10 т. К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963. Т.1. 467 с.

## REFERENCES

1. Andreev L. *T'ma* [Dark] Andreev L. *Anatjema. Izbr. Proizvedenija* [Anathema. Fav. product]. K.: Dnipro, 1989. P. 141–186. (In Russian)
2. Bublejnik L. *Vibrani praci* [Vibrani pratsi]. Luc'k, PVD «Tverdinja», 2013. 708 p. (In Russian)
3. Bublejnik L. *Problemy kontrastivnoj leksikologii: ukrainskij i russkij jazyki* [Problems of contrastive lexicology: Ukrainian and Russian languages]. Luc'k, Volynskogogos un-ta «Vezha» Publ., 1996. 160 p. (In Russian)
4. Volkov N.N. *Cvet v zhivopisi* [Color in the painting]. Moscow, «Iskusstvo Publ., 1984. 320 p. (In Russian)
5. Gadamer G.G. *Aktual'nost' прекрасного* [The relevance of the fine]. Moscow, Iskusstvo, 1991. 367 p. (In Russian)
6. Gor'kij M. *Pis'mo A.P. Chehovu, oktjabr' ili nachalo nojabrja 1898 g.* [Letter, AP Chekhov, October or early November 1898]. *Gor'kij i A. Chehov. Perepiska, stat'i, vyskazyvanija* [Correspondence, articles, statements]. M.: Hudozhestvennaja literatura, 1951. p.23. (In Russian)
7. Gor'kij, M. *Pis'mo A.P. Chehovu ot janvarja 1900 g.* [Letter, AP Chekhov from January 1900]. *M. Gor'kij i A. Chehov. Perepiska, stat'i, vyskazyvanija* [Correspondence, articles, statements] M.: Hudozhestvennaja literatura, 1951. P.61. (In Russian)
8. Gor'kij, M. *Pis'mo I.Buninu ot dekabrja 1910 g.* [Letter from Bunin December 1910]. *Gor'kovskie chtenija (1958-1959)* [Read Gorky (1958-1959)]. M.: AN SSSR, 1961. P.53. (In Russian)
9. Gor'kij, M. *Pis'mo I.Buninu ot nachala fevralja (do 16-go) 1901 g.* [Letter Bunin from the beginning of February (until the 16th) 1901]. *Gor'kovskie chtenija (1958-1959)* [Read Gorky (1958-1959)]. M.: AN SSSR, 1961. P.19. (In Russian)
10. Gor'kij M. *Pis'mo M.M.Kocjubinskomu ot 7 nojabrja 1910g.* [ Letter M.M.Kotsyubinskomu on November 7, 1910]. *M.Gor'kij. Sochinenija v 30t. T.29. Pis'ma, telegrammy, nadpisi. 1907-1926* [Works at 30 tons. T.29. Letters, telegrams and inscriptions. 1907-1926]. M.:GIHL, 1954. 671p. (In Russian)
11. Gor'kij M. *Sobr. soch.: v 18 t.* [Coll. cit .: 18 tons.]. Moscow, GIHL Publ., 1962. T. 1. 350 p. (In Russian)
12. Grishin V. V. *Mirooshhushhenie, iskusstvo i istorija* [Attitude, art and history]. *Vestnik Mininskogo universiteta*, 2014, no. 2. Available at: [http://www.mininuniver.ru/scientific/scientific\\_activities/vestnik/archive/2-6-2014](http://www.mininuniver.ru/scientific/scientific_activities/vestnik/archive/2-6-2014) (accessed 17.06.2015) (in Russian)
13. Il'chenko N.M., Marinina Ju.A. *VI nauchno-prakticheskaja mezhdunarodnaja konferencija «Russko-zarubezhnye literaturnye svjazi»* [VI scientific-practical international conference "Russian-foreign literary relations"]. *Vestnik Mininskogo universiteta*, 2015, no. 1. Available at: [http://www.mininuniver.ru/scientific/scientific\\_activities/vestnik/archive/4-2013](http://www.mininuniver.ru/scientific/scientific_activities/vestnik/archive/4-2013) (accessed 17.06.2015) (in Russian)
14. Zaharova V. T. *Impressionisticheskie tendencii v russkoj proze nachala HH veka* [Impressionistic tendencies in Russian prose of the early twentieth century]. Moscow, Mosk. ped. un-t Publ., 1993. 162 p. (In Russian)
15. Zaharova V. T. *Proza M. Gor'kogo Serebrjanogo veka* [Prose Gorky Silver Age]. N. Novgorod, NGPU Publ., 2008. 82 p. (In Russian)
16. Oljandjer L. K. *Maksim Gor'kij: tekst i gipertekst* [Maxim Gorky: text and hypertext]. Luck, Volynskaja oblastnaja tipografija Publ., 2005. 164 p. (In Russian)
17. Rozhin A. *Sal'vador Dali. Mif i real'nost'* [Myth and Reality]. Moscow, «Respublika» Publ., 1992. 224 p. (In Russian)

18. *Russkaja literatura konca XIX – nachala XX v.* [The Russian literature of the late XIX - early XX century. 1908-1917]. Moscow, Nauka Publ., 1972. 736 p. (In Russian)
19. Spiridonova L.A. *Nastojashhij Gor'kij: mify i real'nost'* [This Bitter: myths and reality]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2013. 440 p. (In Russian)
20. Ukraïnka Lesja Tvorì: v 10 t. [Express Yourself: 10 m.]. K.: Derzhavne vidavnictvo hudozhn'oi literaturi, 1963. T. 1. 467 p.

© Захарова В.Т., Оляндэр Л.К., 2015

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Захарова Виктория Трофимовна – доктор филологических наук, профессор, Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина (Мининский университет), Нижний Новгород, Российская Федерация, e-mail: [victoriatz@rambler.ru](mailto:victoriatz@rambler.ru)

Оляндэр Луиза Константиновна – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой зарубежной филологии Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки, Луцк, Украина, e-mail: [olk32@ukr.net](mailto:olk32@ukr.net)

#### INFORMATION ABOUT AUTHORS

Zakharova Viktoriya Trofimovna – Doctor of philological, professor, Minin Nizhniy Novgorod State Pedagogical University (Minin University), Nizhni Novgorod, Russian Federation, e-mail: [victoriatz@rambler.ru](mailto:victoriatz@rambler.ru)

Oliander Lyiza Konstantinovna – Doctor of philological, professor, Head of the Department of foreign Philology Eastern European national University of Lesya Ukrainka, Lutsk, Ukraine, e-mail: [olk32@ukr.net](mailto:olk32@ukr.net)