

НАДЕЖДА БУЛОЧКО

ПРЕ ТВОРЯЯ СЛОВО ВСВЕТ

ЭССЕ О ЦВЕТЕ
В ЛИТЕРАТУРЕ

Надежда Булочко

Претворяя слово в свет (часть 1)

«Автор»

2026

Булочко Н.

Претворяя слово в свет (часть 1) / Н. Булочко — «Автор», 2026

У литературы нет цвета. Страница остаётся белой, буквы — чёрными, однако мы помним жёлтые комнаты Достоевского, зелёный огонь на другом берегу залива и алые паруса так, будто видели их собственными глазами. Слова притворяются светом: проходят сквозь читателя, как сквозь призму, и распадаются внутри него на цвета. Но, преломляясь в каждом из нас, они никогда не создают совершенно одинаковой картины. «Претворяя слово в свет» — исследование одной из самых удивительных иллюзий литературы. Как слово, у которого нет ни яркости, ни температуры, ни длины волны, заставляет нас видеть? Почему цвет меняет значение от эпохи к эпохе? Что происходит с ним в сознании человека без внутреннего экрана — и может ли литературный цвет существовать, если его невозможно представить? Это эссе о зрении, памяти, языке и воображении. О цвете, который не принадлежит полностью ни автору, ни тексту, ни читателю, а рождается где-то между ними.

© Булочко Н., 2026

© Автор, 2026

Содержание

1. Вступление. Чёрным по белому	5
2. Свет из соседних слов	7
3. Цвет не знает, что он символ	10
Конец ознакомительного фрагмента.	13

Надежда Булочко

Претворяя слово в свет (часть 1)

1. Вступление. Чёрным по белому

«Цвета — деяния света, деяния и страдательные состояния. В этом смысле мы можем ожидать от них разъяснения природы света. Цвета и свет стоят, правда, в самом точном отношении друг к другу, однако мы должны представлять их себе как свойственные всей природе: через них природа целиком раскрывается чувству зрения, глазу».
Иоганн Вольфганг Гёте. «Учение о цвете»

У литературы нет цвета.

Если закрыть книгу и посмотреть на неё как на предмет, ничего волшебного не обнаружится: бумага, типографская краска, чёрные буквы на белой странице. Иногда — пожелтевшие поля, цветной обрез или иллюстрации, но всё это принадлежит самой книге, а не заключённой в ней истории. Слова не светятся. Не отбрасывают теней. У слова «красный» нет красной поверхности, а слово «синий» не становится холоднее, сколько бы мы к нему ни прикасались.

И всё же книги остаются в памяти окрашенными.

Петербург Достоевского вспоминается жёлтым — болезненным, душным, почти липким. Над серым морем Грина возникают алые паруса. На другом берегу залива у Фицджеральда горит зелёный огонёк, маленький и далёкий, но способный вместить в себя чужую мечту. Белизна кита у Мелвилла оказывается не отсутствием цвета, а его пугающим избытком. Эти краски будто действительно находились перед нашими глазами. Мы помним их не как слова, напечатанные на странице, а как зрительные впечатления.

Но какого именно оттенка были алые паруса? Насколько тёмным казался зелёный огонёк, мы тоже не знаем. Был ли жёлтый Петербург похож на старую бумагу, нездоровую кожу, дешёвые обои или тусклый свет керосиновой лампы?

Текст не даёт точного ответа. Даже самое подробное описание не способно передать цвет так, как это делает живописное полотно, фотография или экран. Художник выбирает оттенок за зрителя. Писатель такой возможности лишён. Он произносит: «алый», «жёлтый», «зелёный» — и вынужден остановиться у границы, за которой начинается чужое воображение. Дальше каждый читатель видит своё.

Возможно, мой жёлтый никогда не совпадёт с жёлтым, который представлял Достоевский. Более того, он не совпадёт и с жёлтым другого читателя. Для одного это цвет тёплого света, мёда и августовского поля. Для другого — больничной стены, синяка, дешёвой краски, лица больного человека. Мы читаем одно и то же слово, но приносим к нему разную память. Цвет возникает не на странице. Он появляется где-то между текстом и тем, кто его читает.

Глаз различает цвет, когда отражённый предметом свет попадает на сетчатку. Во время чтения свет тоже достигает глаза, но он отражён не от описанного платья, моря или стены — только от страницы либо излучён экраном. Перед нами по-прежнему лишь знаки. И всё же сознание превращает их в комнаты, лица, улицы, закаты и морскую воду: достраивает свет, которого нет внутри изображённого мира.

Получается, слова притворяются светом.

Они проходят сквозь сознание читателя, словно луч сквозь стеклянную призму, и распадаются на цвета. Только роль призмы здесь выполняет не один оптический закон. В преломлении участвует всё, что человек успел увидеть и запомнить: детство, культура, страхи, любимые вещи, стены родного дома, чужая одежда, случайный вечер, больничный коридор. Поэтому

один и тот же словесный луч создаёт разные спектры. Писатель направляет его, но не может полностью управлять тем, каким окажется цвет на выходе.

Это не означает, что автор бессилен. Напротив, он может заставить жёлтый казаться болезненным, белый — угрожающим, чёрный — спасительным. Он окружает цвет другими словами, помещает его в определённый свет, повторяет, приглушает или сталкивает с противоположным оттенком. Он не передаёт читателю готовую краску, но создаёт условия, в которых она возникает.

Наверное, поэтому литературный цвет обладает странной властью. Изображение показывает нам то, что уже выбрал за нас художник. Текст оставляет пустоту, которую приходится заполнять самостоятельно. Мы думаем, что смотрим на мир автора, хотя незаметно добавляем в него собственные воспоминания. Читая о зелёном огоньке, мы видим не только надежду Гэтсби, но и тот зелёный, который когда-то уже что-то значил для нас.

Кому же в таком случае принадлежит цвет в литературе — писателю, назвавшему его, тексту, придавшему ему значение, или читателю, который действительно его увидел?

Возможно, никому из них по отдельности. Цвет рождается только в момент их встречи. У писателя нет красок, у страницы — света, а у слова — поверхности, способной этот свет отразить. Но стоит книге раскрыться, как бесцветные знаки начинают создавать видимый мир. Слова притворяются светом, а мы охотно верим этому притворству.

Однако одного названия цвета недостаточно, чтобы он ожил. Слово «жёлтый» само по себе ещё не содержит ни солнечного тепла, ни болезненной духоты, ни тревоги. Оттенок получает значение только рядом с другими словами — в определённой комнате, на определённом лице, внутри определённой истории. Значит, дело не только в том, какой цвет выбирает писатель, но и в том, какой свет он создаёт вокруг него.

2. Свет из соседних слов

Назвать цвет — ещё не значит показать его.

Слово «жёлтый» обозначает определённую часть спектра, но почти ничего не говорит о том, что мы должны почувствовать. Жёлтым бывает утренний солнечный свет, растекающийся по комнате. Жёлтыми бывают старые обои, табачные палыцы, лицо больного, осенний лист и предупреждающий знак. Цвет назван один и тот же, но в одном случае от него становится тепло, в другом — неуютно, в третьем возникает тревога. Значение рождается не в самом слове, а из того, что находится рядом.

Представим две комнаты. В одной жёлтый свет ложится на деревянный стол, нагревает край чашки, просвечивает сквозь банку с мёдом. В другой — тусклая лампа выхватывает пятна на обоях, несвежую наволочку и лицо человека, который давно не выходил на улицу. Ни там, ни там оттенок можно не уточнять. И всё же первый жёлтый будет казаться золотым, второй — болезненным. Читатель увидит разницу не благодаря названию цвета, а благодаря словам, которыми тот окружён.

Контекст становится для литературного цвета освещением.

В действительности один и тот же предмет выглядит по-разному на солнце, в сумерках или под холодной больничной лампой. Писатель тоже меняет свет, только вместо ламп и фильтров у него глаголы, сравнения, ритм фразы и соседство предметов. Жёлтый свет может литься, дрожать, угасать, резать глаза или расползаться по стенам. Само название оттенка остаётся прежним, но глагол сообщает ему характер. «Льётся» — и свет кажется свободным, тёплым, обильным. «Дрожит» — и в нём появляется неуверенность. «Лежит на стенах» было бы простым указанием, а «расползается» уже вызывает ощущение чего-то живого, бесформенного и, возможно, опасного.

Получается, что цвет в литературе почти никогда не существует один. Его значение создаёт вся сцена.

Литературный оттенок способен выйти и за пределы зрения. Золотистый мёд кажется густым и тёплым, хотя его температуру и плотность нельзя увидеть в самом слове «золотистый». Бледно-жёлтая больничная стена словно заранее оказывается холодной и твёрдой. Выцветшие обои представляются сухими, шершавыми, готовыми осыпаться под пальцами. Жёлтый туман может казаться влажным, липким и душливым. Мы начинаем ощущать цвет кожей, связываем его с запахом, температурой и даже вкусом.

Так проявляется особенность литературы. Картина показывает оттенок сразу, во всей его зрительной определённости. Текст не может этого сделать, зато способен заставить цвет пахнуть лекарством, царапать ладонь, оставлять во рту металлический привкус. Писатель не столько раскрашивает предмет, сколько создаёт вокруг него целое чувственное поле. Иногда мы уже не можем понять, почему описанная комната кажется нам жёлтой: потому ли, что автор назвал цвет стен, или потому, что наполнил её пылью, духотой, тусклым светом и запахом старой ткани.

Цвет способен сообщать не только о предмете, но и о человеке, который на него смотрит.

Один герой замечает золотой закат, другой в то же самое время видит багровое небо, третий — выцветающую серую полосу над домами. Небо перед ними одно, но каждый выбирает из него собственный оттенок. Влюблённый человек может видеть мир ярче, испуганный — замечать красное, чёрное и резкие блики, уставший — словно лишать окружающее насыщенности. Цвет в таком случае перестаёт быть объективной характеристикой пространства и становится продолжением внутреннего состояния.

Автору необязательно писать, что герой боится. Иногда достаточно показать, как привычная белая дверь вдруг становится ослепительно белой, а красный индикатор над ней —

слишком ярким. Не нужно называть тоску, если город постепенно теряет краски, лица сливаются с серыми стенами, а даже вечернее солнце выглядит выцветшим. Мир не изменился — изменился взгляд. Поэтому литературная палитра нередко рассказывает о персонаже больше, чем прямое описание его чувств.

Но цвет может управлять сценой и без многократного возвращения. Важно не только, какой оттенок выбран, но и в какой момент фразы он становится видимым.

Сравним: «В белом пальто она вошла в тёмный вестибюль» и «Она вошла в вестибюль; только у дверей стало видно, что пальто белое». Набор красок почти одинаков, но в первом случае белизна появляется раньше героини и превращает её в заметную фигуру. Во втором цвет возникает с задержкой — как открытие, сделанное уже внутри пространства.

Положение цветового слова меняет направление взгляда. В начале предложения оттенок заранее настраивает сцену; в конце — заставляет мысленно вернуться к уже прочитанному. Короткая фраза может дать цвету резкость вспышки, длинная — растворить его среди подробностей.

У словесного света есть не только оттенок, но и момент, когда он загорается. Писатель решает, что читатель увидит прежде события, что заметит одновременно с ним, а что разглядит лишь после.

Ещё в «Лаокооне» Готхольд Эфраим Лессинг связывал литературу не с неподвижным телом, а с последовательностью: «Предметы, которые сами по себе или части которых следуют одни за другими, называются действиями. Итак, действия составляют предмет поэзии».

Если применить это различие к цвету, станет заметно его главное литературное свойство: оттенок не предъявляется целиком, а совершается. Он входит во фразу, получает освещение, сталкивается с другим цветом, меняет значение после события. Живописную красную поверхность можно охватить одним взглядом; литературный красный приходится собирать во времени — от первого появления до последнего последствия.

Яркость особенно заметна там, где текст долго обходился без неё. Один цветной воздушный шар над серым двором может воздействовать сильнее подробно раскрашенного пейзажа. Его сила возникает не только из собственного оттенка, но и из всего, чему сцена до этого позволяла оставаться тусклым, привычным и неподвижным. Если бы каждый предмет вокруг был столь же насыщенным, шар потерял бы право на внимание.

Белое становится особенно ярким в темноте. Зелёное притягивает взгляд среди серого. Чёрная фигура кажется почти вырезанной из ослепительно светлого пространства. Цвета способны спорить друг с другом, подавлять соседние оттенки или, наоборот, заставлять их звучать сильнее. Писатель выстраивает отношения между ними так же, как отношения между персонажами: сталкивает, разделяет, заставляя один цвет вторгаться на территорию другого.

Иногда это вторжение становится маленьким сюжетом: синяя краска растекается в прозрачной воде; зелень за окном желтеет, буреет и исчезает под снегом; яркое платье остаётся единственным цветным пятном в толпе. Цвет уже не сопровождает действие, а сам участвует в нём — наступает, исчезает, заражает пространство.

И всё же власть писателя над читательским зрением не безгранична. Автор может выбрать оттенок, подобрать к нему глагол, окружить запахами и фактурами, связать с определённым героем, повторить в решающие моменты или противопоставить другому цвету. Он способен направить луч, сузить угол его падения, даже заранее подготовить поверхность, на которой тот должен отразиться. Но получить один и тот же результат в сознании всех читателей невозможно.

Расходятся даже границы между соседними цветами. Бирюзовую стену один читатель назовёт холодно-зелёной, другой — голубой; оттенок пыльной розы кто-то увидит розовым, а кто-то почти коричневым. Авторское определение сужает поле вариантов, но не превращает слово в единый образец, приложенный к воображению каждого.

Поэтому слово скорее задаёт направление, чем передаёт готовую картину. Цвет создаётся не существительным или прилагательным, а всей сценой: её температурой, ритмом, точкой зрения, повторениями и контрастами. Название оттенка становится лишь первым лучом. Всё остальное определяет, будет ли этот луч согревать, ослеплять, предупреждать об опасности или едва заметно мерцать вдали.

Но если один и тот же жёлтый может стать цветом солнца, болезни, бедности или увядания, значит, у цвета нет единственного, навсегда закреплённого значения. Он меняется вместе с историей, а иногда начинает означать прямо противоположное тому, что обещают привычные словари символов.

3. Цвет не знает, что он символ

Белый — чистота. Чёрный — смерть. Красный — любовь или кровь. Зелёный — жизнь и надежда. Жёлтый — болезнь, измена, увядание.

Такие соответствия кажутся почти естественными. Мы привыкаем к ним раньше, чем начинаем задумываться, откуда они взялись. Белое платье представляется невинным, чёрная птица — дурным предзнаменованием, красное пятно предупреждает об опасности. Цветовой образ словно приходит в текст с уже прикрепленной к нему расшифровкой. Читателю остаётся только узнать знакомый знак и перевести его на язык понятий.

Это удобно. Особенно когда хочется объяснить произведение быстро и уверенно. Белый означает чистоту, красный — страсть, зелёный — надежду. Но литература редко подчиняется настолько простым формулам. Стоит цвету оказаться внутри живой истории, как значение начинает колебаться, раздваиваться, а иногда превращается в собственную противоположность.

Действительно ли цвет обладает смыслом сам по себе? Или мы наделяем его смыслом уже после того, как узнаём, что с ним произошло?

Цвет не знает, что он символ. Чёрный не считает себя зловещим, белый — невинным, красный — страстным. В природе нет границы, за которой один оттенок становится добрым, а другой опасным. Эти значения создаём мы: с помощью традиций, религии, искусства, повседневных привычек и личной памяти.

Формула Людвиг Витгенштейна — «значение слова — это его употребление в языке» — особенно точна для цветowych слов. Литературный «белый» означает не некую белизну вообще, а то, как именно он употреблён: на платье, простыне, больничной стене, заснеженном поле; до события или после него; в речи героя или в авторском описании.

Белое свадебное платье может говорить о начале новой жизни. Белая больничная палата — о болезни и беспомощности. Белое поле — о просторе или одиночестве. Белая простыня, натянутая над неподвижным телом, — о смерти. Белый лист способен пугать пустотой, но может обещать начало. Ослепительно белый свет бывает спасительным, если герой выходит к нему из темноты, и смертельным, если стирает очертания мира и не оставляет возможности увидеть путь.

Один цвет вмещает несовместимые значения, и ни одно из них не принадлежит ему окончательно.

Цвет начинает что-то значить лишь тогда, когда с ним что-нибудь происходит.

Представим красное платье, которое героиня надевает на праздник. В начале истории оно может казаться ярким, смелым, почти вызывающим. Оно выделяет её из толпы и обещает перемены. Но если именно в этом платье с ней случается несчастье, красный получает другое значение. При следующем появлении оттенка читатель вспомнит не праздник, а то, чем он закончился. Красная ткань останется прежней, однако посмотреть на неё прежними глазами уже не получится.

Так работает память текста. Цвет накапливает события, рядом с которыми возникал. Оттенок не меняется физически, но меняется всё, что читатель успел с ним связать.

История оказывается сильнее символа.

Именно поэтому значение цветовой детали нельзя определить при первом появлении. Мы ещё не знаем, что текст сделает с ней дальше. Символ может возникнуть сразу, но его настоящий смысл становится виден только в движении.

Иногда автор сознательно использует привычное значение, чтобы затем его разрушить. Белый сначала обещает чистоту, а оказывается цветом безжизненности. Зелёный напоминает о росте, но постепенно превращается в цвет плесени, яда или разложения. Чёрный входит в сцену

как угроза, однако именно темнота укрывает героя и спасает его от преследования. Красный кажется предвестием крови, но в бесцветном мире становится единственным доказательством того, что жизнь ещё продолжается.

Такое перевёрнутое значение воздействует особенно сильно, потому что читатель приходит к тексту с готовым ожиданием. Мы уже привыкли доверять белому, опасаться чёрного, искать надежду в зелёном. Автору не нужно подробно объяснять эти ассоциации. Он вызывает их почти автоматически, а затем заставляет столкнуться с тем, чего мы не ожидали.

Белый может испугать сильнее чёрного. У темноты есть глубина: в ней можно спрятаться, уснуть, переждать опасность. Белая пустота ничего не скрывает и не оставляет взгляду опоры. В ней нет тени, за которую можно было бы зацепиться. Если чёрное пространство допускает существование чего-то невидимого, белое порой создаёт ощущение, что всё уже исчезло.

Но цвет может менять значение не только вопреки привычной символике. Он способен несколько раз измениться внутри одного произведения.

Иногда значение меняется ещё тоньше: цвет сохраняется, но переходит от одного носителя к другому.

У цвета появляется не только значение, но и маршрут. Он может приближаться, заражать пространство, покидать один предмет и оседать на другом. Тогда важен уже не перевод оттенка, а направление его движения.

Повторяющийся цвет в таком случае напоминает маленького персонажа. Он появляется в разных обстоятельствах, вступает в отношения с людьми и предметами, приобретает прошлое. Каждое возвращение вызывает прежнее значение, но не повторяет его полностью. Новый эпизод добавляет ещё один слой, иногда подтверждая старую ассоциацию, иногда споря с ней.

Если в начале истории синий шарф напоминает герою о матери, то после её смерти он станет знаком утраты. Если шарф перейдёт к дочери героя, синий сможет обозначать уже не только память, но и продолжение. Если в финале ткань выцветет, цвет сохранится лишь частично — как и само воспоминание. Один оттенок успеет побыть знаком близости, горя, наследования и времени.

Первый смысл цвета не исчезает бесследно. Он остаётся под последующими, как нижний слой краски. Поэтому литературный образ бывает трудно перевести одним словом. Сказать, что синий шарф «символизирует память», — значит назвать только часть того, что он вобрал в себя. Он одновременно принадлежит живому человеку и умершему, прошлому и настоящему, любви и страху забыть.

Кроме того, даже в одной сцене цвет может означать разное для разных героев.

Красный дом на окраине города для одного человека остаётся домом детства: там пахло яблоками, скрипели половицы, на кухне горел тёплый свет. Для другого это место преступления. Они стоят перед одним зданием, видят одну и ту же облупившуюся краску, но цвет вызывает у них противоположные чувства. Первый замечает, как красиво красные стены проступают сквозь зелень. Второму кажется, будто дом невозможно отмыть.

Через такие различия автор может показывать отношения между персонажами, не объясняя их напрямую. Люди смотрят на один предмет и словно видят разные вещи. Их разделяет не пространство, а память. Иногда именно несовпадение значений становится источником конфликта: один герой бережно хранит старую жёлтую чашку, потому что она напоминает ему о доме, а другой хочет выбросить её, видя лишь трещины, пятна и следы бедности.

Мы редко замечаем, насколько личным бывает цвет, пока не встречаем человека, для которого он означает нечто совершенно иное.

Однако на наше восприятие влияет не только индивидуальный опыт. За каждым читателем стоит культура, научившая его определённым сочетаниям и ожиданиям. Цвета входят в праздники и траурные обряды, религиозные изображения, государственные знаки, одежду, рекламу, сказки. Они окружают человека задолго до первой прочитанной книги.

Историк Мишель Пастуро начинает исследование синего с фразы, которая задаёт направление всей книге: «Цвет — прежде всего социальный феномен» (перевод с английского). Для литературы это означает, что цветовая деталь приносит с собой не вечный символ, а след конкретного времени: доступные красители, правила одежды, религиозные запреты, политические знаки, моду и даже способы освещения.

Культура влияет не только на то, что цвет для нас означает. Иногда язык вмешивается ещё раньше — в то, как мы различаем сами оттенки. В эксперименте Джонатана Винавера и его коллег русскоязычные участники быстрее различали два синих тона, когда один относился к категории «синий», а другой — к категории «голубой». При одновременной словесной задаче это преимущество исчезало. Исследование не доказывает, что носители разных языков физически видят разные цвета, но показывает: языковая граница может влиять на скорость зрительного различения.

В литературе эта граница становится ещё заметнее. Автор, выбирая между «синим» и «голубым», не просто уточняет длину волны — он включает разные ряды предметов и состояний. «Голубой» легче тянется к воздуху, детству, больничной краске или выцветшей ткани; «синий» — к глубине, форме, сумеркам, чернилам. Эти связи не универсальны, но само наличие двух привычных слов уже направляет воображение по двум немного разным маршрутам.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.