

Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского  
Серия «Филологические науки». Том 15 (54). 2002 г. №4. С. 306–312.

УДК 81'373

*Е. А. Давиденко*

## ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ В ЦИКЛАХ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА

### “КИММЕРИЙСКИЕ СУМЕРКИ” И “КИММЕРИЙСКАЯ ВЕСНА”

Цвет представляет собой сложное природное явление. Источником всего цветового богатства мира является белый солнечный свет. Известно, что, пропуская луч солнечного света через трехгранную призму, на экране можно увидеть ряд цветных полос. Исаак Ньютон, впервые проделавший опыт с разложением белого солнечного света, выделил в спектре 7 цветов: красный, оранжевый, желтый, зелёный, голубой, синий и фиолетовый. Их число — семь — взято произвольно. Спектр можно делить на большее число цветов, а можно выделить в нём только три. Например, для художника основными являются 3 цвета: красный, синий и желтый. Смешивая их, можно получить все остальные [1; 62].

В большинстве развитых языков существует 11 слов (12 — для русского языка), обозначающих основные цвета: 1) белый, 2) чёрный, 3) красный, 4) оранжевый, 5) жёлтый, 6) зелёный, 7) голубой (в русском языке), 8) синий, 9) фиолетовый, 10) розовый, 11) коричневый, 12) серый [2].

В последние годы изменился подход к изучению языка в целом, и категории цвета в частности. Системы цветовых обозначений и цветовых символов в разных языках и культурах стали предметом многочисленных исследований в связи с обсуждением гипотезы лингвистической относительности, известной также как “гипотеза Сепира – Уорфа”. Согласно этой теории, существующие в сознании человека системы понятий, а, следовательно, и существенные особенности его мышления определяются тем конкретным языком, носителем которого этот человек является.

Поскольку лексика со значением цвета представляет собой значительный пласт языка и каждой культуре присуще индивидуальное цветовосприятие. проводя сопоставительный анализ символики цветообозначений, можно проследить связь фактов языка и культуры.

На современном этапе лингвокультурологический подход к изучению языка выдвигается на первый план в работах таких лингвистов, как В. Н. Телия, В. А. Маслова, Д. Б. Гудков, Анна Вежбицкая, С. Г. Тер-Минасова и другие.

Целью нашей статьи мы видим определение специфики употребления лексики, называющей цвет моря, в двух циклах Максимилиана Волошина “Киммерийские сумерки” и “Киммерийская весна”.

По мнению исследователей, занимающихся проблемами цвета, в природе большинству предметов присущ определенный, постоянный, конкретный цвет. Этот цвет называется предметным [1;63]. Именно такой предметный цвет мы имеем в виду, когда говорим: *трава зелёная, апельсин оранжевый* и т. д.

На первом этапе развития языка нет слов для обозначения цвета. Одним из способов обозначения цвета было сравнение с теми предметами, которые для данной этнокультурной общности представлялись в качестве эталонных и закрепились в языке. Сначала в языке появляется название предмета (*золото*), потом — физическое качество, относящееся к предмету (*золотая чаша*), и в последнюю очередь "цветовое" качество (*цвет золота*).

Английские лингвисты Б. Берлин и П. Кэй изучали цвета с утраченной этимологией и описали свои исследования в книге «Basic color terms» (1969). Результатом их поиска явился тезис о том, что 95 % цветов происходят от названий предмета. И всего 5 % слов не имеют чёткой этимологии. Примером такого цветоименования является слово "*алый*".

По определению Б. Берлина и П. Кэя, в каждом языке существует некая категория слов, которая носит название "типичный" (типичная птица — *воробей*, типичная посуда — *чашка*, типичный цвет — *красный* и т. д.). Для каждого языка "типичный предмет" разный, потому что у всех народностей разные эталоны. "Типичный цвет" — *focal color*. Т. е. 11 (12) основных слов, упомянутых ранее, обозначают "типичный цвет", или фокальный цвет.

Таким образом, мировосприятие человека зависит от того, каким языком человек владеет. Например, в русском языке есть слова *утро, день, вечер, ночь* (4 наименования), а в английском языке таких слов 5 — *morning, day, afternoon, evening, night*. Строгий перевод с одного языка на другой не возможен, т. к. различны языковые картины мира.

Сложности в переводе возникают особенно при переводе слов, обозначающих цвета. Например, слово *purple* в английском языке обозначает *фиолетовый*. На русский язык это слово в 60-ти % переводят как *пурпурный*, в 30-ти % как *алый, красный, багряный* и в 10-ти % как *фиолетовый*.

Подобные исследования подтвердили факт наличия существенного сходства всех изученных языков. И, в связи с этим, соответствий у разных цветовых категорий в разных языках будет тем больше, чем ближе и теснее связь между культурами.

Во всех культурах для людей важно зрительное восприятие и важно описание того, что они видят, но они не обязательно имеют специальный термин «цвет». Более того, для человека цвет может обозначаться одним названием, которое употребляют в данной культуре, но видеть он его может в различных оттенках, в зависимости от своего зрительного аппарата. Анна Вежбицкая утверждает, что нет «цветовых универсалий», но есть «универсалии зрительного восприятия», которые являются сходными для всех людей, однако языковая концептуализация различна в разных культурах [3, с. 280-296].

Такое объективное и, казалось бы, общее для всех людей ощущение, как цвет и его символика, в разных языках отражается по-разному, наименования кра-

сок составляют в каждом языке сложную систему, и системы разных языков обнаруживают показательные расхождения. С позиции культурологического подхода к презентации лексики, важно отметить, какие цвета в языке могут иметь эквиваленты, а какие относятся к числу безэквивалентных. И это во многом зависит от культурного фактора.

В соответствии с последними исследованиями в области языка, в связи с развитием теории концептов, “цвет” — это концепт, репрезентируемый данным словом в языке. Слово “цвет” одними может быть истолковано как любой из спектральных цветов, или все вместе взятые, другими — каким-то конкретным цветом. Если назвать “белый”, ассоциативный ряд двух групп приблизится к равному. Однако если назвать, например, “алый” (цвет, не относящийся к основной гамме) или более сложное цветоименование “светло-зелёный”, “тёмно-голубой” и т. д., эти слова могут вызвать различные ассоциативные связи. Т. е. понятие образ (понимаемый нами как конкретное представление, т. е. отражение человеческим сознанием единичных предметов, явлений, фактов в их чувственно воспринимаемом облики) [4] может быть уравновешен в сознании человека с понятием концепт, но концепт — это явление более сложное, это то “ в виде чего культура входит в ментальный мир человека и сам человек входит в культуру” [5, с. 40-41].

Безусловно, для нашего дальнейшего исследования необходимо дать исчерпывающее толкование понятию “цвет моря”. В БСЭ *цвет моря* — это цвет воспринимаемый глазом, когда наблюдатель смотрит на поверхность моря. Цвет моря зависит от цвета морской воды, цвета неба, количества и характера облаков, высоты солнца над горизонтом и других причин. Понятие “*цвета моря*” следует отличать от понятия “*цвет морской воды*”. Под цветом морской воды понимают цвет, воспринимаемый глазом при отвесном осмотре морской воды над белым фоном. От поверхности моря отражается лишь незначительная часть падающих на неё световых лучей, остальная их часть проникает вглубь, где поглощается и рассеивается молекулами воды, частицами взвешенных веществ и мельчайшими пузырьками газов. Отражённые и выходящие из моря рассеянные лучи и создают цвет моря. Молекулы воды рассеивают сильнее всего синие и зелёные лучи. Взвешенные частицы почти одинаково рассеивают все лучи. Поэтому морская вода с малым количеством взвесей кажется сине-зелёной (цвет открытых частей океанов), а со значительным количеством взвесей — желтовато-зелёной (например, Балтийское море) [6].

Исключительно богатый материал для изучения цветоименований (в частности, лексики, называющей цвет моря) представляют собой два цикла стихов Максимилиана Волошина “Киммерийские сумерки” и “Киммерийская весна”.

Известно, что Максимилиан Волошин — художник и писатель, философ и публицист, переводчик и искусствовед. Впервые он приехал в Крым в начале 1900-х, а с 1916 по 1932 проживал в Коктебеле постоянно. Он писал в своей “Автобиографии”, “Коктебель не сразу вошел в мою душу: я постепенно осознал его как истинную родину моего духа. И мне понадобилось много лет блужда-

ний по берегам Средиземного моря, чтобы понять его красоту и единственность” [7].

По мнению многих исследователей, сплетение в одном человеке стольких творческих начал способствовало тому, что лейтмотив его произведений (лирики или прозы) зачастую перекликался с его акварелями. Художественное видение окружающего мира наложило свой отпечаток на язык произведений Волошина, на использование им различных образов, тех или иных языковых приемов и, что наиболее важно для нашего исследования, на выборе слов, называющих цвет.

Море Волошина в двух циклах — эта “голубая стихия с ее вечным движением и неподвижностью” — нарисовано не просто в сине-голубых тонах. Цвет моря у Волошина выходит далеко за пределы парадигмы: ‘голубой’ и ‘синий’. Палитра моря очень богата, его море, его океан — *сизый, лиловый, тусклый, белый, розовый, изумрудно-синий и т. д.* Синий у Волошина часто в контексте других цветов, оттенков или лексики, содержащей информацию о яркости и насыщенности цвета без указания на основной тон (типа *темный, светлый, сумрачный, сияющий, туманный* и т. д.) Очень важную роль здесь играет то обстоятельство, что цветовые характеристики представлены в основном в сочетании с лексикой, употребленной в метафорическом значении. Например, *тускнеет сизый блеск чешуи морской; синим оком светит водоем* и т. д. Безусловно, использование цветовой гаммы напрямую зависит от настроения, времени суток и времени года. Меняется цвет — меняется поэтический образ.

По данным исследователей жизни и творчества поэта, стихи этих двух циклов заметно отличаются друг от друга, так как первый сборник был написан в период больших переживаний, что соответственно наложило отпечаток на видение Волошиным мира.

Цикл “Киммерийские сумерки” открывается стихотворением “Польнь”:

*Костер мой догорел на берегу пустыни.  
Шуришали шелесты струистого стекла.  
И горькая душа тоскующей польни  
В истомной мгле качалась и текла.*

Здесь, в этом четверостишии, море — *струистое стекло*. Причем нигде не говорится, какое море, какого цвета, однако читатель сам может провести параллель со стеклом, с его блеском, с его мерцанием. Море дается в окружении такой лексики, как *горькая душа, тоскующая польнь, истомная мгла, костер мой догорал*. В этом одном абзаце очень остро чувствуется настроение и душевное состояние поэта: *я тоже изнемог*.

У Волошина часто прослеживается тема одиночества:

*Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...*

Не раз художник рисует образ одинокого паруса в “сумерках” и в стихотворении “Зелёный вал отпрянул — и нугливо...” (*И парус в темноте, скользя по бездорожью, // Трепещет древнюю таинственною дрожью; В стеклянной мгле трепе-*

цет серый парус...). Он в пустыне вод, он один скользит по бездорожью. Его непреодолимое желание — свобода:

*Здесь душно в тесноте... А там — простор, свобода.*

В этом контексте образ моря — *живая зыбь, как голубой стеклярус*. Но *живой зыби* предшествует *усталый Океан...*; *усталых волн все глуше голоса*.

В период жизненных потрясений у художника рождается образ моря — *мутного лона* («*Стада медуз томятся в мутном лоне*»; «*И бледный луч, расплесканный волной, / Скользит, дробясь над мутной глубиной*»). Этот образ уже не встречается во втором цикле.

В “Киммерийских сумерках” и “Киммерийской весне” прослеживается интересный образ моря — это стекло (зеркало), тусклое, струистое и зыбкое. Причём сравнение со стеклом, зеркалом наиболее частотное — 6 употреблений (*шуршали шелесты струистого стекла; тьма прыщет молнии в зыбучее стекло; и над живыми зеркалами; над черно-золотым стеклом; и заливы чёрные в зеркале зелёном, пламена созвездий берегут* и т. д.). Четкая параллель в образах *море — зеркало (стекло)* построена на главном свойстве зеркал и стекол — способности отражать. Зеркало отражает предметы, и море, Океан отражает мысли и переживания лирического героя Максимилиана Волошина.

В первом цикле палитра моря передается без помощи непосредственного названия цвета: синий, голубой, белый и т. д. Это скорее цвет подразумеваемый.

Второй цикл заметно отличается от первого и частотой употребления лексики, называющей цвет моря, и непосредственно цветоименованиями. В “Киммерийской весне” Волошин не прибегает к помощи таких эпитетов как *бледный, мутный, реде* — *зыбкий*, море приобретает уже *сизый блеск*, оно окрашено в *изумрудно-зелёный, лиловый, розовый и жёлтый* цвет (*горизонт текущий, гулкий и лиловый; и звенит, и блещет белый стеклярус; отливают волны розовым гляncем; встал дыбом вал, ярясь и споря// и желтым ширится пятном// в прозрачной прозелени моря; и заливы в зеркале зелёном// пламена созвездий берегут* и т. д.). В “Киммерийской весне” море и сама природа нарисованы художником более радостными, более яркими красками. Во втором цикле присутствует тема возвращения:

*Я вновь пришел к твоим ногам  
Сложить дары своей печали,  
Бродить по горьким берегам  
И вопрошать морские дали.*

Волошин переживает единение себя с природой, его любовь к Киммерии ощущается почти в каждой строке: это *его земля* и ему *все здесь так знакомо*. Возможно, это настроение и послужило тому, что второй цикл ярче и красочнее.

Метафорическая насыщенность “Киммерийской весны” заставляет понять, увидеть и почувствовать отношение художника к тому, что он изображает.

Необычайную красочность и яркость приобретает море Волошина, когда он прибегает к помощи лексики, называющей драгоценные камни:

*Озер агатовых колдующие очи.  
Сапфирами увлажненные ночи.  
Сухие русла, камни и полынь...*

*Заливы чёрные сияют, как оникс...*

*От изумрудно-синих взморий,  
От перламутровых озер  
Вели ступени плоскогорий  
К престолом азиатских гор.*

Следует отметить, что алмазы часто употребляются автором.

*В волокнах льна златится бледный круг  
Жемчужных туч, и солнце, как паук,  
Дрожит в сетях алмазной паутины...*

*Седая зыбь в алмазы раздробит  
Снопы лучей, рассыпанные в море.*

Вообще следует сказать, что слово “алмаз” относится к числу часто употребляемых различными писателями и поэтами. Волошин на первый план выдвигает такое свойство этого драгоценного камня, как способность блистать, сверкать необычайным блеском [10]. Интересно, что в представленном цикле не встречается упоминание более распространенного драгоценного камня – бирюзы.

В циклах «Киммерийская весна» и «Киммерийские сумерки» встречаются также названия таких драгоценных металлов, как золото и серебро:

*Над черно-золотым стеклом,  
Струистым берега веслом...*

*Равнина вод кольцется широко  
Объят серебряной каймой  
Мутится мыс...*

Таким образом, можно сделать вывод, что рассмотренные нами циклы различны и это обусловлено, прежде всего, общим психологическим настроением автора. Принципиальная разница двух циклов заключена в количестве использованной Волошиным лексики, называющей цвет моря. Следует ещё раз отметить, что в нашей работе мы рассматривали только цветовую лексику моря и данные представленной работы не могут быть применены по отношению к другим циклам автора.

В заключение необходимо отметить, что слова со значением цвета образуют как в русском, так и в других языках мира, лексико-семантическую группу, в которой набор элементов, их семантика и соотношение исторически изменчивы, что определяется изменчивостью осознанно выделяемых в языке реалий

внеязыковой действительности. Цветообозначения в языке во многом зависят от предшествующего опыта культуры и народа. Это видно на примерах того, как один и тот же цвет несёт различную смысловую нагрузку (в зависимости от того, в каком языке он употреблен).

Индивидуально-авторские коннотации цветообозначений у разных писателей почти всегда основаны на объективных свойствах элементов лексической системы — на реализованных в языке или потенциальных свойствах слов со значением цвета. Вместе с тем каждый писатель или поэт использует общеязыковые значения и отношения слов, создает собственную картину мира, переосмысливает их и тем самым способствует дальнейшему развитию как внутрисистемных отношений между членами данной лексико-семантической группы, так и включению этих элементов во взаимодействие с другими лексико-семантическими группами.

### Литература

1. Зайцев А. Начинаящему художнику о цвете. — М., 1986. — 128с.
2. [http // www.RussianCulture.ru](http://www.RussianCulture.ru).
3. Анна Вежбицкая. Семантические универсалии и описание языков. — М.: Языки русской культуры, 1999. — 654 с.
4. Хализев В. Е. Теория литературы. Учеб. — М.: Высш. шк., 1999. — 398 с.
5. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. — М.: Школа “языки русской культуры”, 1997. — 824 с.
6. Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия, СД, 1996
7. Волошин М. Коктебельские берега: Стихи, рисунки, акварели, статьи. — Симферополь: Таврия, 1990. — 248 с.
8. Апресян Ю. Д., Мединкова Э. М. Новый большой англо-русский словарь (электронная версия). <http://www.rambler.ru/dict>
9. Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. — М.: Наука. — 1975. — 287 с.
10. Казарин В. П., Ященко Т. А., Киселев А. В. Культура камня в эстетике и мировоззрении А. С. Пушкина: Комментированный словарь-справочник. — 2-е изд. — Симферополь: Крымский архив, 1999. — 100 с.
11. Маслова В. А. Введение в лингвокультурологию. Учебное пособие. — М.: Наследие, 1997. — С. 4-5.
12. Тер-Минасова С. Г.. Язык и межкультурная коммуникация. — М.: Слово, 2000. — С. 54-56.

Поступило в редакцию 12. 10. 2002