

Ф. Н. Новиков

**Роль цветообозначений в конструировании художественного текста**

Рассматриваются трансформации цветообозначений в литературном переводе, участвующие в создании текстового семантического поля. Показано, что выбор эквивалентных лексем и словосочетаний определяется контекстом и подчиняется авторскому замыслу.

**Ключевые слова:** цветообозначения, семантические трансформации, литературный перевод.

F. N. Novikov

**Role of Colour Names in Designing the Art Text**

Are regarded transformations of colour names in the literary interpretation, participating in creation of a text semantic field. It is shown that the choice of equivalent lexemes and word combinations is determined by the context and submitted to the author's plan.

**Keywords:** colour names, semantic transformations, literary interpretation.

Литературное творчество направлено на создание «вторичной» реальности – вымышленного художником слова мира. Эгоцентричность автора как субъекта, порождающего текст, позволяет описать мир, который не является чувственно тождественным воспринимаемому, избрать краски, релевантные для художественной картины мира, придать различным объектам действительности определенные цветовые характеристики. Цвет является значимым компонентом художественного пространства, поэтому анализ цветосемантики, цветописи и синтеза чувств помогает проникнуть в философско-мировоззренческую концепцию автора.

В художественном произведении цвет и свет не только способствуют созданию образности: в семантических интерпретациях цветовых номинаций художественные тексты являются важным источником информации, расширяют сочетательные возможности цветообозначений, а контекст как составная часть текста способствует реализации семантического потенциала цветообозначений. Таким образом, изучение семантических процессов формирования группы цветообозначений, их стилистических и эстетических функций в художественных текстах, которые имеют богатые возможности в передаче разнообразных эмоциональных, эстетических и символических значений, является весьма важным.

Обратимся к некоторым наглядным примерам функционирования цветообозначений и прове-

дем анализ трансформаций, которым они могут подвергнуться. Очевидно, что в процессе перевода сложные цветообозначения могут заменяться более простыми и распространенными аналогами, а в некоторых случаях даже и вовсе опускаться. Сравним отрывок из произведения Б. Вербера и его перевод на русский язык:

"Sur ses iris *gris clair* étaient dessinés des motifs compliqués, presque en relief". – «Радужная оболочка ее глаз покрыта сложным, почти рельефным рисунком»[1].

В переводе цветообозначение *gris clair* опущено, это мотивировано тем, что французское *iris* переводится как «радужная оболочка». Добавление сложного цветообозначения *светло-серый* привело бы к смещению смысла, поскольку слово *радужная* в сочетании с любым цветообозначением вышло бы за рамки анатомического термина и приобрело бы значение «разноцветная», хотя при этом оно по-прежнему относилось бы к семантическому полю «цвет».

Обратимся к еще одному интересному примеру переводческих трансформаций в том же литературном произведении:

"Elle regarda la poubelle brûler. Le feu, c'est *noir, rouge, jaune, blanc*". –

«Она смотрела, как горит мусорный бак. Огонь, он и *черный*, и *красный*, и *желтый*, и *белый*» (там же).

Цвета, которые человеческий глаз видит, смотря на огонь, практически одинаково переда-

ются и в русском, и во французском, однако данный случай походит на тот, что был приведен выше – *черным* в русском языке огонь не называют. Автор имеет в виду копоть, выбрасываемую в воздух пламенем, что подтверждает следующее высказывание: "Des flammes *noircirent* le mur". – «Стена *почернела* от пламени». В русском языке от прилагательных цвета образуются глаголы, которые показывают либо приобретение признака, либо придание его какому-либо предмету. Глагол *noircir* значит и 'делает черным', и 'становиться черным'. В данном случае он имеет значение придания признака, но русские слова *чернить/очернить* употребляются в переносном значении и выходят за рамки семантического поля цветообозначений. По этой причине субъект и объект в русском варианте меняются местами.

Цветообозначения играют важную роль в создании текстового семантического поля и способствуют воссозданию картины, так как цвет – универсальная характеристика, приписываемая человеком любому видимому (а иногда и невидимому) объекту, которая быстро распознается читателем, вызывая у него определенные эмоции, например:

"De gauche à droite, les exploratrices voient les sombres tourbières des pays du Sud que survolent des mouches, *mordorées* et des taons taquins, puis les grands rochers *vert émeraude* de la montagne aux fleurs, la prairie *jaune* des terres du Nord, la forêt *noire* peuplée de fougères aigles et de pinsons fougueux".

«Слева направо расстилаются перед разведчиками темные торфяники южного региона, над которыми кружатся *красно-коричневые с золотистым отливом* мухи и задиристые слепни, затем *изумрудно-зеленые* утесы цветущих гор, *желтые* степи северных земель, *дремучие* леса, заселенные орлиными папоротниками и шустрými зябликами» (там же).

Цветообозначение *mordoré* передает оттенок, который похож на *feuille-morte* (цвет засохших листьев) или на *светло-шоколадный*, однако сложное словосочетание с уточнением «облагораживает» тот объект, к которому оно относится, здесь оно не только помогает уточнить цвет, но и показывает его динамику, однако подобный перевод может являться некоторым отступлением от авторского замысла. Перевод устойчивого словосочетания *la forêt noire* представляет большой интерес, так как автор называет лес *черным* лишь для того, чтобы передать впечатление, создаваемое его плотностью, притом во французском

языке существует слово *épais*, которое соответствует русскому *дремучий/густой*.

Известно, что противопоставление *черного* и *белого* (или темных и светлых тонов вообще) является базовым для многих культур как простейший пример дуализма и находит отражение во всех языках. Одним из произведений, построенных на этом контрасте, является стихотворение «Блек энд уайт» В. В. Маяковского. В его основе лежит биполярность мира капитала, сравните:

В Гаване все  
разграничено четко.  
у *белых* доллары,  
у *черных* – нет.

Употребление ахроматических прилагательных цвета *белый* и *черный* для обозначения лиц европеоидной и негроидной рас в современном мультикультурном обществе является неполиткорректным (это же относится и к слову *негр*, произошедшим от испанского цветообозначения *negro*), однако в данном стихотворении оно незаменимо для противопоставления двух групп населения – господствующего класса и поработенных выходцев из Африки. Чтобы подчеркнуть тяжесть жизни Вилли – главного героя стихотворения, автор использует цветовые аналогии, а именно:

Мал его радостей *тусклый спектр*:  
шесть часов поспать на боку,  
да разве что вор,  
портовый инспектор,  
кинет негру  
цент на бегу.

«*Тусклый спектр* радостей» сильно контрастирует с описанием красочной Гаваны, приведенным автором. Ср.:

Под *пальмой* на ножке  
стоят *фламинго*.  
Цветет *коларио*  
по всей Ведадо.

*Розовый*, проявлением которого являются и фламинго, и цветущие *коларио*, вместе с *ярко-зелеными* пальмами, оказывается недоступным представителю *черного* мира:

Одно-единственное  
вызубрил Вилли  
тверже, чем камень  
памятника Масео:  
«*Белый* ест  
*ананас* спелый,  
*черный* – *гнилью* моченый.  
*Белую* работу  
делает *белый*,  
*черную* работу –  
*черный*».

*Белый* в данном случае – не только обозначение цвета кожи, но и воплощение материальных благ, которых, судя по содержанию стихотворения, *белый* не достоин. *Черный* обречен на *черную* – тяжелую и неблагородную работу и имеет доступ лишь к второсортным материальным ценностям (*черная гниль*):

И надо же случиться,  
чтоб как раз тогда  
к королю сигарному Энри Клей  
пришел,  
*белей*, чем облаков стада,  
величественнейший из *сахарных* королей.

Мир, описываемый в стихотворении, является биполярным: один полюс – *черный*, другой – *белый*. Принадлежность мистера Брэга к *белому* миру подчеркивается еще и прилагательным *сахарный*, которое в данном контексте приобретает характер цветообозначения, описывая внешнюю чистоту, белизну. Сравнение со «стадами облаков» показывает крайнее положение в этой бинарной оппозиции:

*Негр* подходит  
к туше *дебелой*:  
«Ай бэг ер пардон, мистер Брэгг!  
Почему и сахар,  
*белый-белый*,  
должен делать  
*черный негр*?  
*Черная* сигара  
не идет в усах вам –  
она для *негра*  
с *черными* усами.

Абсурдность совмещения двух противопоставленных объектов кажется главному герою очевидной: *белый-белый* сахар противопоставлен в стихотворении словосочетанию *черный негр*.

*Cher frère blanc,*  
*Quand je suis né, j'étais noir,*  
*Quand j'ai grandi, j'étais noir,*  
*Quand je suis au soleil, je suis noir,*  
*Quand je suis malade, je suis noir,*  
*Quand je mourrai, je serai noir.*  
*Tandis que toi, homme blanc,*  
*Quand tu es né, tu étais rose,*  
*Quand tu as grandi, tu étais blanc,*  
*Quand tu vas au soleil, tu es rouge,*  
*Quand tu as froid, tu es bleu,*  
*Quand tu as peur, tu es vert,*  
*Quand tu es malade, tu es jaune,*  
*Quand tu mourras, tu seras gris.*  
*Alors, de nous deux,*  
*Qui est l'homme de couleur ?*

Интересно, что цветообозначение *белый-белый*, которое употреблено с целью интенсификации цвета, является полным антонимом сочетания *черный негр*, в котором при рассмотрении его внутренней структуры обнаруживается плеоназм. Выполнение *белой* работы при отсутствии доступа к материальным благам, которые должны принадлежать *черным*, кажется Вилли вопиющей несправедливостью:

А если вы любите  
кофий с *сахаром*,  
то *сахар* извольте  
делать сами.

Вольнодумство представителя мира *черного* настолько возмущает представителя *белого* мира, что для передачи его эмоций В. В. Маяковский впервые за все стихотворение вводит новое прилагательное цветообозначения, помимо *черного* и *белого*:

Такой вопрос  
не проходит даром.  
Король  
из *белого*  
становится *желт*.

Смещение из плана *белого* в план *желтого* призвано не только подчеркнуть изменение устоявшегося порядка и временное нарушение биполярности, оно также иллюстрирует биологические особенности *белых* людей – возможность временного изменения цвета кожи, недоступного африканцу.

Эта тема также обыгрывается сенегальским политиком и писателем Леопольдом Седаром Сенгхором в произведении "Poeme à mon frere blanc" [5, с. 329]

Дорогой *белый* брат,  
Когда я родился, я был *черным*,  
Когда я вырос, я стал *черным*,  
Когда я на солнце, я *черный*,  
Когда я болен, я *черный*,  
Когда я умру, я стану *черным*.  
А ты, *белый* человек,  
Когда ты родился, ты был *розовым*,  
Когда ты вырос, ты стал *белым*,  
Когда ты на солнце, ты *красный*,  
Когда тебе холодно, ты *синий*,  
Когда тебе страшно, ты *зеленый*,  
Когда ты болен, ты *желтый*,  
Когда ты умрешь, ты станешь *серым*.  
И кто же из нас двоих,  
Кто же *цветной* человек?

*Homme de couleur* (ср. русское *цветной*, английское *coloured*) – пренебрежительное название африканцев, получившее распространение во французском языке в XVIII в. Проведем сопоставление событий, упоминаемых в стихотворении, с изменением цвета кожи у представителей двух рас:

Событие	Цвет кожи у «белого»	Цвет кожи у «цветного»
Рождение	Розовый	Черный
Взросление	Белый	Черный
Воздействие солнца	Красный	Черный
Воздействие холода	Синий	Черный
Страх	Зеленый	Черный
Болезнь	Желтый	Черный
Смерть	Серый	Черный

Как можно видеть из анализа, «белому» человеку свойственна перемена цвета кожи – автор упоминает в стихотворении семь различных цветов. Необходимо отметить, что эти изменения находят отражение во французском языке, например: *devenir bleu de froid, devenir vert de peur*. Автор поэмы иронизирует по поводу названия *цветные*, данного жителям Африки европейцами, и говорит о его нецелесообразности.

Проведя анализ функционирования цветообозначений в художественном тексте и рассмотрев основные трансформации, которым они могут подвергаться, можно утверждать, что цвет, без сомнения, является неотъемлемым компонентом текстового семантического поля. Он передает разнообразную гамму настроений героев и повествователя, часто имеет многоуровневую символику. Иными словами, текстовое поле включает «в качестве необходимого, обязательного компонента повторы цветовых обозначений, создающие благодаря своей насыщенности как общий эмоциональный тон повествования, так и взаимодействие, контраст красок в тех или иных описаниях и эпизодах» [3, с. 449].

Специфика семантического поля в тексте и речи определяется закономерностями развертывания текста, который нейтрализует различия единиц, принадлежащих в языке к разным полям, и разделяет подобные единицы. При переводе цветообозначений на другие языки обнаруживается множество дополнительных коннотаций, поэтому следует учитывать всю гамму переносных значений слов – как привычных для носителей языка и находящихся отражение в картине мира, так и окказиональных, подчиняющихся авторскому замыслу.

Сложность и специфика перевода цветообозначений как процесса характеризуется комплексным учетом всех вышеприведенных особенностей, важностью эмоционального компонента, который несут в себе цветообозначения, и необходимостью избежания культурной интерференции.

#### Библиографический список

1. Вербер, Б. Революция муравьев (пер. К. В. Левинае) [Текст] / А. Вербер. – М.: Рипол Классик, 2006.
2. Маяковский, В. В. Блек энд уайт («Если Гавану окинуть мигом...») [Текст] / В. Маяковский // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961. – Т. 7.
3. Новиков, Л. А. Избранные труды. Т. II. Эстетические аспекты языка. *Miscellanea* [Текст] / Л. Новиков. – М.: Изд-во РУДН, 2001.
4. Werber, B. *La révolution des fourmis* [Текст] / B. Werber. – Paris: LGF, 1998.
5. Senghor, L. *Poésie complète* [Текст] / L. Senghor. – Paris: CNRS, 2007.