

УДК 81'42

Фадеева Т.М.

Московский государственный областной университет

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ КОЛОРАТИВНЫХ СЛОЖНЫХ ЭПИТЕТОВ

T. Fadeeva

Moscow State Regional University

STRUCTURAL AND SEMANTIC IDENTITY OF COMPLEX COLOUR EPITHETS

Аннотация. В статье анализируется корпус колористических сложных эпитетов, рассматриваются их структурные и семантические модели. Привлечение богатого иллюстративного материала позволило обозначить, как на протяжении развития русского литературного языка благодаря метафорической актуализации основ относительных прилагательных расширилось функционирование подобных единиц. Активное использование композитных колоративов, выполняющих роль эпитетов, в художественном пространстве конкретного автора становится маркером его ментально-лингвальной картины мира.

Ключевые слова: сложный эпитет, композитная единица, способ словообразования, колоратив, язык художественного произведения.

Abstract. This article deals with the complex of color epithets and shows their structural and semantic models. Attracting rich illustrative material allowed to reveal how in development of Russian literary language through metaphorical actualization of foundations of the relative adjectives expanded operation of such units. The active use of composite colourative that acts as an epithet in the artistic space for a specific writer is a marker of his mental-lingual picture of the world.

Key words: complex epithet, composite unit, the method of derivation, colourative, the language of art.

Как отмечалось исследователями, в русском языке до XVII в. корпус колоративов не отличался объемом и разнообразием. «Даже те немногочисленные примеры цветообозначения, которые присутствуют в старославянском языке, демонстрируют своеобразие в восприятии цвета средневековым человеком. И своеобразие это выражалось в том, что цвет в средневековом сознании наряду с денотативной обладал символической функцией, т. е. «работал» не только или даже не столько в онтологическом, сколько в метафорическом регистре» [2, с. 246]. Однако в последующие периоды «параллельно с процессом развития основных терминов [цветономинации] в языке появляются слова, передающие отдельные оттенки цвета. Число этих слов непосредственно связано с уровнем цивилизованности общества» [1, с.10]. Выразительные возможности цветономинирующих единиц активно вводятся в художественные тексты с XVIII в., начиная с творчества Г.Р. Державина. В его же произведениях продуктивно создаются и сложные эпитеты (СЭ) колористического плана: *сребро-розовые светлицы, красно-жёлты листья, светло-голубые взоры, красно-жёлта ряса, черно-багрова буря, бело-румяны персты* и другие. В последующие периоды развития русского литературного языка отмечается активизация колоративов. В языке художественных произведений XIX – XXI вв. употребление подобных единиц во многом определяется спецификой ментально-лингвального комплекса того или иного автора. Исследователи языка художественной

литературы отмечали повышенную «красочность» текстов И. Бунина, В. Катаева, В. Набокова, Ю. Нагибина, С. Сергеева-Ценского и других.

Относительная свобода сочетания колоративных частей композитной единицы признакового плана позволяет авторам легко создавать самые разнообразные по структурно-семантическим характеристикам объединения: собственно колоративные композиты (образуются из основ имен прилагательных), колоративно-опосредованные композиты (первый компонент имеет семантику цвета, опорный же содержит основу существительного), колоративы процессуальной семантики (в состав данных единиц включаются основы причастий). Практически все названные сложные единицы в рамках эпитетного комплекса или расширенного контекста демонстрируют субъективное авторское восприятие действительности, в большинстве случаев приобретают коннотативное оценочное значение, подвергаются метафорической актуализации, а значит, начинают выполнять функции сложного эпитета.

I. Собственно колоративные композиты имеют несколько вариантов реализации семантики цвета.

1. Композиты, передающие «оттеночный комплексный цвет». Цветовое многообразие СЭ данной группы реализует значение «смешанного цвета»: *заря злато-багряна* (Державин), *красно-сизый нос* (Вяземский), *сиренево-серые облака* (Бунин), *светло-буро-чёрная масса тел* (Казаков), *чёрно-розовые гроздьи* (Искандер). Колоративный образ создается из слияния, совмещения цветов, в результате которого доминирующий цвет приобретает дополнительный (конкретизирующий) оттенок, например: *розово-голубое небо* (Бунин) - под действием лучей утреннего солнца голубой цвет моря получает розовый оттенок.

Оттеночность в колористическом сложном эпитете может усиливаться и за счёт суффикса-модификатора цветности *-оват-/-еват-*, используемого, как правило, в одном из компонентов: в первом (*зеленоват-блед-*

ный огонь (Гончаров), *розовато-дымчатые облака* (Горький)) или во втором (*серо-беловатые дома* (Тургенев), *чёрно-лиловатые тучи* (Л. Толстой), *буро-красноватые сучья* (Бунин)). Крайне непродуктивной является модель, где оба компонента используют суффикс-модификатор цветности: *зеленоватогрязноватые стены* (Достоевский).

2. Композиты, передающие двуцветность (многоцветность). Это сложения, отражающие наличие, как правило, двух, реже более, цветовых признаков у представляемого объекта: *чёрно-синяя головка «каساتки»* (Бунин). Образование таких лексических единиц в большинстве случаев вызвано стремлением к максимальной точности в передаче предмета и его признака. Однако композитные единицы данной группы в рамках художественного текста могут развивать дополнительные коннотативные значения, что позволяет рассматривать сложения в качестве СЭ. Значение данных сложений вытекает как из равноправности цветов, так из субъективного оценивающего начала, содержащегося в одном из элементов.

Двуцветная композита в процессе использования в языковой практике может расширять своё семантическое наполнение в связи со стремительным развитием науки и техники, что находит отражение в изменении аксиологических ориентиров носителей языка. Так, например, использование сочетания *чёрно-белый фильм* первоначально реализовывало сугубо номинирующую функцию, отличая данный продукт киноиндустрии от зарождающегося более передового – цветного. Постепенно с 70-80-х гг. XX в. данный эпитетный комплекс развивает дополнительное, по большей части пейоративное, значение – «продукт прошлого»:

Когда он приходил во сне, черты его были яснее, и та часть сна, в которой он являлся, была как вставка цветного куска в чёрно-белом фильме (Л. Улицкая. Медя и ее дети).

Но уже в конце XX – начале XXI вв. (во многом под влиянием распространения в мире искусства ретротенденций) черно-бе-

лая тональность становится особым приемом художника, средством выразительности в раскрытии глубинной эстетики произведения, создании ретростиля, что в контекстной реализации раскрывает мелиоративное содержание.

В другом случае выразительность эпитета и объекта эпитетации может мотивироваться развитием у композитной единицы в контексте переносного значения. Так, например, в тексте Л. Улицкой на основе метонимического переноса (окраска предмета становится номинацией самого предмета) возникает образ традиционного, уютного пледа:

*Сузи и Доналд давно спали в комнате, а Айрин сидела на террасе в глубоком кресле, укутавшись в свою **красно-зелёную клетку** и разметав карты перед собой (Л. Улицкая. Сквозная линия).*

3. Светоцветовые композиты. Понятие света для средневекового человека соотносилось божественной сущностью [2, с. 240]. Оконцептуальной значимости данного понятия свидетельствует и обилие в древнерусском языке атрибутивных композит, включающих понятие света: **свѣтовидьныи, свѣтодательныи, свѣтодивьныи, свѣтозарьныи, златосияныи, свѣтозрачьныи, златозарьныи** и другие. Свет и его вербальные репрезентанты имели определенное мифологическое наполнение. В процессе развития языковой системы отмечается утрата данных сложений, что оценивается как «свидетельство процесса демифологизации» сознания [4, с. 180]. Более утилитарный подход, лишенный особого пиитета к природе света, характеризует современного человека, что находит отражение и в меняющейся языковой картине мира. Еще встречающиеся в текстах XVIII-XIX вв. цветоцветовые СЭ с элементами *свето-, -зарный, -сиянный, (светозарна высота (Тредиаковский), светозарны крыла (Кантемир), светозарная лазурь (Жуковский), ангел светозарный (Батюшков), светозарная тьма (Вяземский), рай лучезарный (Дмитриев), щит лучезарный (Кюхельбекер), лучезарный бог света (Карамзин), лучезарный день (Фет),*

лучезарное солнце (Тургенев) и др.) со второй половины XIX в. постепенно уступают место композитным единицам с элементами *блестяще-, ослепительно-, ясно-, -блестящий, -сияющий: ослепительно-чистое белье (Лермонтов), блестяще-лиловое яблоко глаз (Бунин), волосы блестяще-чёрные (Солженицын), ослепительно-яркие лучи (Бальмонт) и другие. Новые сложения с исходными световыми компонентами получают окказиональный характер, например: *огнезарная стая (Хлебников).**

В рассматриваемую группу мы отнесем и единицы оппозиционного плана, где обозначено явное снижение или отсутствие светового начала: *матово-, тускло-: матово-* (обломки скал *матово-чёрные* (Горький), *матово-мучнистый носик* (Катаев), *матово-чёрные волосы* (Набоков)), *тускло-* (*тускло-жёлтая кожа лица* (Горький), *тускло-золотой узор* (Куприн), *тускло-серое лицо* (Тендряков), *тускло-голубенькие сережки* (Петрушевская)). Те же компоненты могут выполнять и функцию опорного слова, что выводит значение отсутствия света на первый план, а цветономинацию нивелирует: *серебряно-матовый иней* (Некрасов), *беломатовые вершины* (Л. Толстой), *серебристоматовый ручей* (Гумилев).

В рамках контекста световое наполнение может согласно авторской интенции усиливаться или ослабляться за счёт дополнительных изобразительно-выразительных средств. У разных авторов в разные периоды творчества внимание к цветоцветовому оформлению может варьироваться.

4. Колоративные композиты с интенсификатором цвета. Первые компоненты таких СЭ могут быть представлены единицами, указывающими на высокую или низкую интенсивность цвета: *бледно-* (или *бледно-красный* (Фет), *бледно-розовые птицы* (Лесков), *бледно-зелёные барышни* (Тургенев)), *густо-* (*густо-синяя волна* (Бунин), *густо-фиолетовое море* (Бунин), *густо-малиновое пятно* (Булгаков), *густо-лиловая помада* (Солженицын), *густо-золотые волосы* (Набоков); *жид-*

ко- (*жидко-зеленоватые тени* (Тургенев), *жидко-бирюзовые глаза* (Бунин), *жидко-голубые глаза* (Катаев), *жидко-молочный отсвет* (Булгаков)); **облезло-** (*облезло-розовый вокзал* (Бунин), *облезло-голубые машины* (Солженицын)); **пронзительно-** (*пронзительно-белый луч* (Гончаров)); **пышно-** (*пышно-золотой день* (Тютчев), *пышно-румяный край небес* (Некрасов), *пышно-зелёные озими* (Бунин), *запад пышно-светел* (Брюсов)); **ярко-** (*ярко-зелёные листья* (Гончаров), *ярко-серые отблески* (Тургенев), *ярко-белые поля* (Толстой), *ярко-пунцовая герань* (Бунин), *ярко-соломенная гадюка* (Бунин)). В таких сложениях на собственно значение интенсивности порой накладывается и качественная характеристика оценки.

Наиболее распространенными интенсификаторами цвета в композитных единицах являются элементы **светло-** и **темно-**: *светло-лазурные воды* (Жуковский), *светлосиний иней* (Фет), *светло-белокурая борода* (Достоевский), *светло-сероватый горизонт* (Л. Толстой); *тёмно-лиловый свод неба* (Лермонтов), *тёмно-синий лед* (Фет), *тёмно-красная пыль* (Гончаров), *тёмно-лиловая равнина моря* (Бунин) и т.д. Особая выразительность развивается у композитной единицы в тех случаях, когда подобные интенсификаторы сочетаются с единицами, выходящими за основные традиционные цветономинации: *тёмно-кофейный бархат* (Карамзин), *тёмно-ореховые волосы* (Гоголь), *темно-бурый чай* (Тургенев), *тёмно-свинцовые озера* (Бунин), *тёмно-зеркальная бездна подводного неба* (Бунин).

Конечно, передача колора традиционными узуальными единицами не могла исчерпать творческое стремление вербально воссоздать в художественном пространстве все богатство цветовой картины мира, а потому в текстах, и прежде всего литературных, встречается такое многообразие оттенков: *покров лазурно-ясный* (Жуковский), *глаза исчерна-серые* (Тургенев), *иссера-чёрное лицо* (Серафимович), *млечно-белый фонарь* (Набоков), *искрасна-лиловое лицо* (Солженицын) и

т. д. Среди подобных авторских образований нередко встречаются и композиты, не только номинирующие цвет предмета, но и дающие ему оценку. Она в большинстве случаев связана цветовой символикой, закрепленной за цветом в сознании носителя языка. Символика цвета, выраженная в полисемии цветového прилагательного, определяет порой главные закономерности в семантической сочетаемости частей эпитета. Рассмотрим данную особенность на примере композит с компонентом *белый*. В них может раскрываться как мелиоративная оценка, связанная с данным колором как символом святости, чистоты, непорочности (*девственно-белый косогор* (Бунин), *непорочно-белые наносы* (Бунин), *девственно-белоснежная сорочка* (Бунин), *стыдливо-белая невеста* (Гумилев) и т. п.), так и пейоративная, возникающая в лексеме в связи с развитием в ней указания на необычность, неестественность (*очерк болезненно-белой луны* (Некрасов), *мертвенно-белая ступня* (Бунин), *мертвенно-белое облако* (Бунин)).

Но во многих сложных эпитетах реализуется авторская оценка цвета, вербально выражающая часто эмоциональный, а не традиционно-символический подход: *прозрачно-белые цветы* (Куприн) – элемент *прозрачно-* вносит мелиоративную оценку нежности, легкости и утонченности в общую семантику цвета; *приторно-белое лицо* (Бунин) – отрицательное коннотативное значение развивается благодаря первому компоненту *приторно-*, вносящему информацию не только о цвете, но о том, что признак этот в предмете представлен избыточно; *пресно-белое предплечье* (Набоков) – отрицательную оценку реализует использованная в переносном значении единица *пресно-*; *жёстко-белые салфетки* (Улицкая) – положительная оценочность появляется из ассоциативного ряда: *жёсткая* – значит, не просто чистая, но и накрахмаленная.

Цветономинирующие СЭ, определяющие отвлеченные понятия, в истории русского литературного языка претерпевают сущест-

венные изменения в XX в. В языке художественных произведений XIX в. в подобных эпифразах доминировали колоративы контрастного плана *тёмный – светлый, чёрный – белый*. На рубеже XIX – XX вв. спектр цветономинации вообще и композитной в частности значительно расширяется как для определения, так и для определяемого. «Если цветное прилагательное сплетается с отвлеченным существительными, обозначающими чувства, состояния человека, проявления его внутренней жизни и т. п., словами, природа которых с цветом не связана, цветовая символика выражается непосредственно: в основе сочетаний такого типа лежат моральные категории, символика добра и зла» [3, с. 417].

II. Колоративно-опосредованные композиты. Цветовая характеристика в композите может соединяться с указанием на материал, вещество и т. д., также определяющие объект эпитетации. Примеры подобных сложений демонстрируют фольклорные источники: *бел-кудреват милый друг, снежки белые-пушисты, утица сизопера*. Особенность этих единиц устного народного творчества заключается в отсутствии развития метафорического «окачества» у основы относительного прилагательного. В литературном языке подобные композиты не распространились.

Значительную часть составляют сложения, в которых первый компонент является колоративом, а второй представляет собой бессуффиксное прилагательное, образованное от основ имен, обозначающих части тела живого существа. Единицы подобной структуры создавались и широко использовались разными авторами: *красноокие рыбы* (Державин), *черноглазая мулатка* (Гончаров), *тетерева алобровые* (Хлебников), *серебряноволосые священники* (Солженицын). Эпитетные комплексы с подобными сложениями в структуре могут иметь и метафорическое значение благодаря олицетворяющему началу второго компонента сложного эпитета: *осень златовласа* (Державин), *зима белолика* (Державин).

Но доминирующее положение в данной группе закрепляется за единицами, которые объединяют ОКП со значением активно функционируют в литературном языке и имеют существенное отличие – основа относительного прилагательного репрезентирует оттенки качественных значений. Так, в рамках бикорневой колоративно-опосредованной композиты объединяются в одно сложение цветовой признак и другие воспринимаемые зрением характеристики предмета (особенности поверхности, формы объема и т. д.). Именно такие композитные определения позволяли художнику слова передавать целостность восприятия образа, не расчленяя его составляющие в сознании читателя. В композитах с компонентами *атласн-, бархатн- (бархатист-), глянецвит-, маслянист-* и подобными в рамках эпитетного комплекса или расширенного контекста возникает семантическое взаимовлияние признаков: нецветовая составляющая начинает вносить дифференцирующий оттенок (например, блеск или матовость) в разновидность цвета: *атласно-белоснежные перья* (Бунин), *бархатно-чёрная пыль* (Катаев), *чернобархатные волосы* (Карамзин), *глянецвито-тёмно-зелёные трубки ландышей* (Бунин), *глянецвито-чёрные черешни* (Набоков) и другие. Осязательная семантика первых компонентов композитных единиц нивелируется, а зрительная, реализующаяся в опорных, актуализируется:

Поля затянуты недвижной пеленой.

Пушисто-белыми снегами.

*Как будто навсегда простился мир с Весной,
С ее цветками и листками*
(К. Бальмонт. Зима)

III. Колоративы процессуальной семантики. Особую группу цветových СЭ составляют единицы, образованные путем совмещения основы прилагательного с цветовой семантикой (в первой части) с основой причастия (во второй части). Соединение таких основ относительно свободно: *золотисто-блестящая равнина* (Бунин), *огненно-кипящие гривы* (Бунин), *серо-блестящее пространство*

(Бунин), *золотисто-обожжённый мрамор* (Бунин). Сюда же относятся и образования, цветовая семантика которых заключена не только в первой части, но и во второй части (*сизо-сереющие острова* (Бунин), *бледно-белеющие поля* (Бунин)), а также композиты, где собственно колоративом является только второй компонент, т. е. основа причастия (*влажно-синеющее небо* (Бунин), *волшебн-обелённые липы* (Солженицын)).

Привлекают внимание и изменения, коснувшиеся опорных слов в эпитетном комплексе с цветономинирующими сложными эпитетами. На ранних этапах в их роли отвлеченные понятия выступали нечасто, цветовой спектр был довольно скуден.

В целом колористичные зрительные СЭ являются самой объемной тематической группой в рамках изобразительных художественных определений, так как активно использовались на протяжении истории развития русского языка с конца XVIII по XXI вв. Их потенциальные возможности в раскрытии субъективного мировидения, сформировавшаяся в национальном менталитете символика оценки и способность композит

репрезентировать интеллектуальную или эмоциональную авторскую оценку создают плодотворную почву для дальнейшего развития. Частотность употреблений, многообразии структурно-семантических моделей и специфика функционирования подобных единиц в языке произведений многих поэтов и писателей так высоки, что в ряде случаев можно говорить об определяющей функции зрительных СЭ для индивидуально-авторского стиля.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Василевич А.П. Этимология цветоименований как зеркала национально-культурного сознания // Наименование цвета в индоевропейских языках: Системный и исторический анализ. – М.: КомКнига, 2007. – 320 с.
2. Вендина Т.И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка. – М.: Индрик, 2002. – 336 с.
3. Кожевникова Н.А. Избранные работы по языку художественной литературы. – М.: Знак, 2009. – 896 с.
4. Кульпина В.Г. Система цветообозначений русского языка в историческом освещении // Наименование цвета в индоевропейских языках: Системный и исторический анализ. – М.: КомКнига, 2007. – 320 с.