

Александр Доброер
(Одесса–Люблин)

СИНОНИМИЯ ЦВЕТОВЫХ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ В ПРОЗЕ ИВАНА БУНИНА И АЛЕКСАНДРА КУПРИНА

Inwentarz przymiotników określających kolory nie jest ani w języku rosyjskim, ani w językach europejskich szczególnie bogaty. Pisarz wrażliwy na barwy staje więc często przed zadaniem „wynalezienia” nowych nazw kolorów. Celem artykułu, którego tytuł w polskim przekładzie można oddać jako *Synonimia przymiotników kolorystycznych w prozie Iwana Bunina i Aleksandra Kuprina*, jest opis synonimii przymiotników i funkcjonalnie zbieżnych z nimi konstrukcji określających barwy w wybranych utworach Aleksandra Kuprina i Iwana Bunina. Analizie poddano równe objętościowo teksty obu pisarzy, w których wyodrębniono 686 użyć nazw kolorów (401 w tekstach Bunina i 285 w tekstach Kuprina). Twórczość pisarzy cechuje wyjątkowe bogactwo palety kolorów, przy czym uderza jej swoistość i wyraźne zróżnicowanie u obu autorów. W twórczości Bunina spotykamy na przykład kolory *mokro-zelenyj*, *belo-kudrjavyj*, a także pozostające w sprzeczności ze sobą kolory *belo-sizyj*, *krasno-černyj*. Kuprin wykorzystuje elementy kolorystyczne do wywołania odpowiedniego nastroju, podobnie jak w malarstwie postępowali francuscy impresjoniści. Bunin używa kolorystyki do ewokowania obrazu świata, zbliża się pod tym względem do postimpresjonistów. Zamykająca artykuł „mapa” pokazuje, jaką sieć powiązań tworzą nazwy kolorów w językowym obrazie świata obu pisarzy.

Общее понимание языка как системы длительное время не распространялось на лексику. В современном языкознании факт системной организации лексики признан, и исследования парадигматических отношений лексических единиц в целом стимулировали поиски новых аспектов в изучении частных проявлений парадигматических отношений — синонимии (Апресян, 1997, V) и антонимии. Синонимические

ряды, особенно если говорить о синонимии в широком смысле (Шмелев, 1977, 194), имеют сложную динамическую структуру. Особенно подвижны и изменяемы связи членов ряда в устной и художественной речи. Анализ синонимических рядов и гнезд на материале целостных текстов позволяет установить не только индивидуальные языковые „склонности” писателя, но и зафиксировать семантические связи лексем, потенциально существующие в языке и актуализированные в художественной речи.

Синонимия как явление и отдельные группы синонимов изучены достаточно детально (см., напр.: Апресян, 1969, Апресян 1997; Бевзенко, 1970; Брагина, 1974; Брагина, 1976; Голованова, 1972; Лагутина, 1970; Лацис, 1974; Максимова, 1969; Фомина, 1983; Шапиро, 1955), однако исследовательские возможности исчерпаны в этой сфере далеко не полностью, что обусловлено богатством синонимических средств русского языка и языковым разнообразием художественных текстов, принадлежащих подлинным мастерам слова.

Цель данной статьи — проанализировать синонимию прилагательных и функционально тождественных им единиц в произведениях Александра Куприна и Ивана Бунина. Палитра цветообозначений в прозе Бунина и Куприна необычайно богата, но у каждого из писателей ярко индивидуальна. Рассматривать синонимию цветообозначений прилагательных для выявления колорита произведений Бунина и Куприна недостаточно. В синонимические ряды цветовых определений прилагательных для сопоставления иногда включаются субстантивные словосочетания, служащие для передачи оттенка цвета, который невозможно обозначить одним словом. Наш лексический запас цветовых прилагательных ограничен. Для писателя, который ищет новые средства эмоционального воздействия, этих цветов оказывается недостаточно. Поэтому ему приходится „изобретать” новые цвета. Так, у Бунина мы встречаем *мокро-зеленый*, *бело-кудрявый* цвета, а также, казалось бы, несовместимые *бело-сизый*, *красно-черный* и т.п. (для обозначения одного объекта!) (Журавлев, 1981, 127; Антонов, 1973, 48–49).

Особенности изучаемого материала обусловили необходимость обратиться к работам нелингвистического характера — по колористике (Алексеев, 1952; Алексеев, 1962; Волков, 1959), что оказало влияние и на направленность исследования. Источником материала для анализа послужили повесть Ивана Бунина „Деревня”, рассказы „Митина любовь”, и „Захар Воробьев”, а также повести Александра Куприна „Гранатовый браслет”, „Молох”, „Суламифь” (I, II, V, VII, IX, XI главы), „Яма” (часть вторая, гл. II; часть третья, гл. VIII). Выбор мате-

риала определяется частотностью функционирования в том или ином произведении цветowych прилагательных и их функциональных синонимов.

Объект нашего анализа, цветowych прилагательные, обладают рядом особенностей, которые отличают их синонимию от синонимии других частей речи. Обычно однокорневые лексемы не включаются в синонимический ряд. Но эту закономерность нельзя применить к цветowym прилагательным, так как в данном случае даже однокорневые слова могут передавать различные оттенки одного и того же цвета (ср.: *голубой* и *голубоватый*).

В синонимические ряды цветowych прилагательных входят иногда прилагательные, по природе своей не являющиеся цветowymi. Также прилагательные, перейдя из разряда относительных в разряд качественных, в некоторых контекстах выступали как синонимы тех или иных цветообозначений.

Функционирование цветowych определений в текстах прозы А. Куприна имеет ряд особенностей:

1. в синонимические ряды цветowych определений могут быть включены не только прилагательные, но и целые словосочетания;
2. обогащение синонимических рядов цветowych прилагательных может происходить за счет членов других синонимических рядов.

Говоря о колористической наполненности произведений Куприна, необходимо отметить, что Куприн использует только девять цветов (*белый, черный, серый, красный, желтый, зеленый, синий, фиолетовый, коричневый*). Причем предпочтение отдается теплым (*красному, желтому*) и ахроматическим (*белому, серому*) цветам (Алексеев, 1962, 5). Редко используются писателем *синий* и *зеленый* цвета. Подобное нежелание вводить в тексты произведений эти цвета схоже с одной из форм так называемой „цветовой слепоты” (Алексеев, 1952, 51, 78–80).

Синонимические ряды цветowych прилагательных в текстах невелики; самый большой из них насчитывает девять членов. В среднем же каждый цвет имеет 4–5 синонимов. Самое малое количество синонимов (2–3) имеют *синий, зеленый, фиолетовый* и *черный* цвета. *Коричневый* цвет не имеет синонимов вообще.

Произведения Куприна колористически как будто бедны. Однако автору удается добиться иллюзии богатой цветовой гаммы. Происходит это, в частности, за счет обогащения синонимических рядов цветowych определений относительными прилагательными, перешедшими в качественные (на языковом уровне). Однако это не единственное сред-

ство обогащения цветового спектра. Неоднократно автор прибегает к использованию метафорических оборотов, выполняющих функцию цветообозначений. Особенно много таких словосочетаний в произведении „Суламифь”; например: *цвет осеннего неба; цвет ранних фиалок, распускающихся у подножия Ливийских гор; нежный цвет* и т.п. Представление о цвете в соответствующих контекстах основано на ассоциациях и не приобретает четких очертаний. Метафора может быть более развернутой: „Рабыни надели на нее [...] хитон из драгоценного саргонского виссона, *такого блестяще золотого цвета, что одежда казалась сотканной из солнечных лучей*” (Куприн 1957, IV, 289). Стоило автору сравнить золотистые нити с солнечными лучами, и общеязыковое „сухое” сравнение *желтого* цвета с *цветом золота* предстало перед нами в совершенно новом виде, ожило и засияло внутренним светом. Другой пример, где определение *красного* цвета заменено целым рядом превосходных сравнений: „Погляди, он красен, *как кровь, как вечерняя заря, как распустившийся цвет граната, как густое вино из виноградников энгезских, как твои губы, моя Суламифь*” (Куприн 1957, IV, 291).

Третьим средством цветописи в „Суламифи” является употребление историзмов и особенно экзотизмов. Обратимся к отрывку из текста: „За кедровые бревна Ливана, за кипарисные и оливковые доски, за дерево певговое, ситтим и фаргис, за обтесанные и отполированные громадные дорогие камни, за пурпур, багряницу и виссон, шитый золотом, за *голубые* шерстяные материи, за слоновую кость и *красные* бараньи кожи, за железо, оникс и множество мрамора, за драгоценные камни, за золотые цепи, венцы, шнурки, щипцы, сетки, лотки, лампы, цветы и светильники, золотые петли к дверям и золотые гвозди, весом в шестьдесят сиклей каждый, за златокованные чаши и блюда, за разные и мозаичные орнаменты, залитые и иссеченные в камне изображения львов, херувимов, волов, пальм и ананасов — подарил Соломон Тирскому царю Хираму [...] двадцать городов и селений...”. В приведенном отрывке всего два цветowych прилагательных — *голубой* и *красный*. Однако создается впечатление восточного многоцветья, чему во многом способствует экзотическая лексика. Она как сигнал воздействует на читающего, ассоциативно мобилизуя его фоновые знания, позволяет дописать яркую картину восточной роскоши.

Таким образом, для передачи цвета у Куприна существует ряд приемов, благодаря которым он, оперируя всего лишь несколькими цветами, достигает иллюзии колористического богатства произведения. И действительно, подсчитав цветowych прилагательных в таком, казалось бы, богатом цветowych прилагательными произведении, как „Суламифь”,

мы обнаружили, что их не так уж много. Синонимический ряд, возглавляемый доминантой *желтый*, представлен еще четырьмя синонимами: *льняной*, *светлый оливковый*, *желто-золотистый*, *золотой*. Причем прилагательное *золотой* лишь один раз употребляется как цветообозначение. В качестве синонимов прилагательного *белый* в тексте встречаются прилагательные *белоснежный*, *снежно-белый*, *молочный*, *бледный*, *седой*, *жемчужный*. Сравнительно богат синонимами ряд с доминантой *красный*: в него входят такие прилагательные, как *пурпуровый*, *огненный*, *глубоко-красный*, *темно-огненный*, *огненно-красный*, *кроваво-красный*. Довольно частотно в тексте прилагательное *черный*, которое не имеет общезыковых синонимов. Однако в отдельных контекстах с ним синонимизируется прилагательное *темный*, например: „Глаза у него были *темны*, как *самый темный агат*, как *небо в безлунную летнюю ночь*, а ресницы, разверзавшиеся стрелами вверх и вниз, походили на *черные* лучи вокруг черных звезд” (Куприн 1957, IV, 264).

Необходимо отметить также, что в „Суламифи” автор часто пользуется прилагательными *серебряный* и *золотой*, которые всегда (за исключением лишь одного случая) употреблены как относительные.

Однако в других своих произведениях Куприн предпочитает использовать эти прилагательные как качественные, т.е. как цветообозначения, синонимичные прилагательным *белый*, *седой*, *желтый*. Проследим это на примере повести „Гранатовый браслет”. Для сравнения возьмем такие предложения: „Генерал Аносов, *тучный*, *высокий*, *серебряный* старец тяжело слезал с подножки, держась одной рукой за поручни козел, а другой — за задок экипажа” (Куприн 1957 IV, 440) и „На его звонок отворила дверь полная *седая* сероглазая женщина в очках, с немного нагнутым вперед, видимо от какой-то болезни, туловищем” (Куприн 1957 IV, 468). В данных контекстах прилагательные *серебряный* и *седой* являются синонимами. Очень удачно употреблено прилагательное *серебряный* для описания портрета генерала Амосова, так как ассоциация с благородным металлом придает величие внешности персонажа.

Говоря о цветовой гамме повести „Гранатовый браслет”, необходимо сказать, что она невелика и синонимические ряды цветообозначений, входящих в нее, малы. Так, контекстный синонимический ряд прилагательного *синий* состоит из четырех цветообозначений: *сизый*, *чистый синий*, *глубокий густо-синий* и *весело-синий*. Последнее прилагательное, являясь окказиональным, не нарушает целостности системы цветообозначений. Так, среди значений прилагательного *весе-*

лый имеется следующее: „приятный для взора, яркий, не мрачный” (Словарь 1981, I, 155). Таким образом, возможность семантического согласования с цветовым прилагательным лежит в сфере общеязыковых значений прилагательного *веселый*. Таков же количественный ряд с доминантой *желтый*: *льняной, золотой, тускло-золотой*. Более всего синонимов к прилагательному *красный*: *алый, кровавый, карминный, багровый*. Богат этот ряд и в повести „Молох”, однако особого внимания заслуживает функционирование в ней прилагательного *серый* и его производных.

На первой странице повести „Молох” читаем: „Теперь он [Бобров] сидел у окна и маленькими глотками прихлебывал чай, казавшийся ему травянистым и безвкусным. По стеклам зигзагами сбегали капли. Лужи на дворе морщило и рябило от дождя. Из окна было видно небольшое квадратное озеро, округленное, точно рамкой, косматыми ветлами, с их низкими голыми ветками и *серой* зеленью. Когда поднимался ветер, то на поверхности озера вздувались и бежали, будто торопясь, мелкие короткие волны, а листья ветл вдруг подергивались *серебристой* сединой. Блеклая трава бессильно приникла под дождем к самой земле. Дома ближайшей деревушки, деревья леса, протянувшегося зубчатой лентой на горизонте, поле в *черных* и *желтых* заплатках — все было *серо* и неясно, точно в тумане” (Куприн 1957, II, 6).

Так, с первой же страницы Куприн задает основной тон всему произведению, произведению о человеческой трагедии. *Серый* цвет является доминирующим во всей повести, он подчиняет себе все остальные цвета.

Вернемся к предложению „Дома ближайшей деревушки, деревья леса, протянувшегося зубчатой лентой на горизонте, поле в *черных* и *желтых* заплатках — все было *серо* и неясно, точно в тумане” (Куприн 1957, II, 6). В приведенном фрагменте есть два полных цветовых прилагательных — *желтый* и *черный*, и краткое *серо*. То, что „все было *серо*”, дает основание считать *черный* и *желтый* цвета не „чистыми”, а с примесью *серого* цвета, *серый* цвет как бы проникает в них. Поэтому прилагательные *черный* и *желтый* в контексте данного предложения воспринимаются как оттенки *серого*. Для доказательства того, что *серый* цвет подавляет другие цвета, приведем еще несколько примеров: „Из окна было видно небольшое квадратное озерцо, окруженное, точно рамкой, косматыми ветлами, с их низенькими стволами и *серой* зеленью” (Куприн 1957, II, 6); „за ними, окутанные в *серо-зеленую* мглу, слабо вырисовывались на совершенно *черном* небе круглые и зубчатые деревья чаши” (Куприн 1957, II, 69).

Приведем еще один пример: „Все в глазах его приобретало *скучный* и *бесцветный* вид, человеческие лица казались мутными, некрасивыми и болезненными” (Куприн 1957, II, 8). Согласно наблюдениям специалистов, вся гамма серого цвета в плане психологического воздействия на человека колеблется от не вызывающих раздражение (предраздражение, скрытая печаль) до изолирующих и подавляющих раздражение (тоска) (Deribere 1959; Белчев, Белчева 1971; Фришт, Ауэр 1973; Tokarski 1995). Поэтому в контексте последнего отрывка мы склонны считать прилагательное *скучный* синонимизирующимся с прилагательным *серый*, тем более, что примеров, подобных приведенному, много.

Включая прилагательное *скучный* в синонимический ряд с доминантой *серый*, мы опирались на тот факт, что „только в контексте [...] потенциальные элементы значения актуализируются и приобретают определенность, характерную для данной конкретной ситуации” (Ульман 1962, 37). Естественно, считать это прилагательное полноправным синонимом цветообозначения нельзя, поэтому, прибегая к формулировке Г. Головановой, мы отнесли его к так называемым „сомнительным” синонимам (Голованова 1972, 118).

Серый цвет также является доминирующим в одной из глав повести „Яма”. *Серый* цвет как бы накладывается на другие цвета и, подчиняя их себе, расширяет спектр своих оттенков. Так, в сферу *серого* цвета вовлекаются *желтые* тона: появляются определения *цвета старого пергамента*, *цвета терракоты*, *странно-желтый*, *запыленный* (последнее в цветовом значении).

Анализ текстов нескольких повестей А. Куприна свидетельствует о своеобразии использования цветообозначений писателем. Оно состоит не только в разветвленной контекстуальной синонимии, но и в том, что в рамках каждого произведения цветовая гамма ярко индивидуальна и одно и то же прилагательное в разных контекстах может стать речевым синонимом различных цветообозначений.

Переходя к рассмотрению синонимии цветowych прилагательных в творчестве Ивана Бунина, необходимо оговорить ряд моментов, определяющих способ анализа в данном случае по сравнению с анализом текстов Куприна.

Материал бунинской прозы диктует необходимость рассматривать соотношения цветowych прилагательных в контексте целого ряда произведений писателя, а не одного, как это было в случае анализа цветowych прилагательных в произведениях Куприна. Необходимо также указать на наличие в языке бунинских произведений прилагательных,

являющихся сложными и соединяющих разноплановые определения, апеллирующие одновременно и к зрению, и к осязанию читателя (Журавлев 1981). Такие определения встречаются и у Куприна, однако они допускают расчленение на самостоятельные лексемы, например: „... глаза не отрывались от очертаний Женькиного *влажно-желтого* лба...” (Куприн 1957, V, 323). Сложные прилагательные в бунинских текстах спаяны семантически более тесно, например: „Бледное, *металлически-зеленое* поле овсов мелькнуло за пустошью...” (Бунин 1956, II, 73). В данном случае можно говорить не только о цвете, но и о блеске жестких стеблей молодых злаков. В некоторых сложных прилагательных нецветовой компонент выполняет двоякую функцию: характеризует какой-либо признак определяемого (напр., по материалу) и одновременно оттенок цветообозначения-определения. Например: „Почему-то в этот вечер все казалось ему особенно восхитительным: и светлая, уже знойная и душистая от многолюдства бездна, зиявшая под ними, и *красно-бархатные*, с золотом, этажи лож, переполненные блестящими нарядами” (Бунин 1956, IV, 53).

В своих произведениях Бунин употребляет и такие сложные прилагательные, которые совмещают в себе отдаленные по природе цвета (*бело-сизый, серо-красный* и т.п.), причем для описания одноцветовых объектов.

Проза Бунина необычайно богата цветовыми прилагательными. Оттенки обозначаемых цветов столь разнообразны, что синонимические ряды могут быть составлены как с доминантой, называющей основной цвет, так и с доминантой, обозначающей оттенок основного цвета, например: *синеватый, молочно-синеватый, синегато-сумрачный; бледно-голубой, млечно-голубой, мертвенно-голубой* и подобные. При отсутствии явно доминирующих цветов в контексте одного произведения в бунинских текстах можно найти обозначения для самых различных оттенков одного и того же цвета, предстающего перед нами в разных условиях (они могут быть объективными — время суток, освещение и т.д. и определяться субъективным восприятием автора или персонажа). Однако в пределах фрагментов текста можно говорить о цветовом лейтмотиве. Так, в отрывке из повести „Деревня”, повествующем о ночи, проведенной Кузьмой в саду с караульными — тремя тяжело больными мужиками, явно доминируют мрачные *зелено-голубые* тона. Характерно, что дважды в качестве оттенка *голубого* и *зеленого* выступает *мертвенный*: „Бледно-голубой свет, все шире, быстрее и ярче озарял шумящие деревья, точно раздуваемые ветром, и при каждом сполохе *мертвенно-зеленая* листва становилась на мгновение видна,

как днем, и на пустоши, в *мертвенно-голубом* свете, вырезалась фигура мокрой тонкошейей лошади” (Бунин 1956, II, 71); „И опять глубоко распахнулась черная тьма, засверкали капли дождя, и на пустоши, в *мертвенно-голубом* свете, вырезалась фигура мокрой тонкошейей лошади” (Бунин 1956, II, 73).

Предметы и люди, изображенные писателем, несут печать упадка, угасания; такова же природа в эту дождливую ночь. Неслучайно и в первом, и во втором отрывке присутствует *черный* цвет, ощущение беспросветности подчеркивается прилагательными *могильная* при существительном *чернота*.

Прилагательное *зеленый* в целом обладает в языке Бунина мощной семантической нагрузкой выраженной в разветвленной синонимии (*зеленый, свежее-зеленый, мокро-зеленый, мутно-зеленый, матово-зеленый, малахитовый, ярко-зеленый*). Характерно, что писатель ни разу не употребляет прилагательные *изумрудно-зеленый* и *травяно-зеленый*, зафиксированные в словаре синонимов (Словарь 1970, I, 399) и употребляющиеся для передачи интенсивного *зеленого* цвета. Интенсивность, насыщенность *зеленого* цвета прекрасно передается прилагательными *свежее-зеленый* и *мокро-зеленый*, отсутствие насыщенности — прилагательными *мутно-зеленый* и *матово-зеленый*.

Употребление основы прилагательного *мутный* для обозначения оттенков различных цветов, причем не только холодных, — характерно для цветописа Бунина. И в повести „Деревня”, и в рассказах „Захар Воробьев”, „Митина любовь” находим соответствующие сложные прилагательные, пополняющие синонимические ряды лексемами, служащими для обозначения цветов небольшой интенсивности. Например: „Спина его была мокра, лицо *сизо* от прилива крови и потно, сердце молотами било в голову, когда, гордо глянув на *мутно-малиновый* шар, еще не успевший коснуться горизонта, быстро вошел он в Жилое” (Бунин 1956, IV, 284–285); „этим временем был декабрь — морозный, погожий, день за днем украшавший Москву густым инеем и *мутно-красным* шаром низкого солнца” (Бунин 1956, IV, 30).

Характерно, что к прилагательному *красный*, обладающему очень разветвленной синонимией (словарь синонимов фиксирует 12 членов синонимического ряда), в бунинских текстах можно подобрать не более четырех. Такие прилагательные, как *кумачный, кровавый, червоный* используются в своих нецветовых значениях. Писатель ищет новую, нестандартную форму выражения для воспроизведения цветового видения действительности. Широко используются прилагательные *рыжий* (а также *темно-рыжий, красно-рыжий, кудряво-рыжий*), *ржа-*

вый (и *ржаво-красный*), *огненный* (и даже *темно-огненный*), *кирпичный*. В то же время удлиняются ряды синонимов прилагательных, узуально не слишком разветвленные — с доминантой *белый* и *серый*. Приведем для сравнения синонимические ряды, извлеченные из „Словаря синонимов русского языка”, и ряды, составленные с опорой на материал прозы И. Бунина: *белый, белоснежный, молочный, снежный, кипенный, белокипенный* (Словарь 1970, I, 53) — *белый, белоснежный, молочный, млечный, седой, белесый, жемчужный, фарфоровый; серый, стальной, мышинный, мышастый, пепельный, дымчатый* (Словарь 1970, II, 414) — *серый, дымчатый, мышинный, землистый, палевый, свинцовый, свинцово-облачный, грифельный, железный, запыленный*.

Ряды синонимов, извлеченные из художественных текстов, отличаются повышенной метафоричностью; для обозначения цветов широко привлекаются прилагательные, цветовые значения которых производны.

Соответствующие лексико-семантические варианты в большинстве случаев вошли в словарь, однако среди них есть и окказионализмы, например: „Совсем посерела его бородка, поредели, приобрели *железный* цвет его причесанные на прямой ряд, завивавшиеся на концах волосы, потемнело и еще хуже стало широкое в скулах лицо...” (Бунин 1956, II, 59). В данном случае можно говорить даже не об окказиональном значении прилагательного, а о потенциальном, поскольку цветовое значение давно развилось у ряда прилагательных, образованных от названий металлов: *золотой, серебряный, свинцовый, платиновый*.

Особенности цветового видения отражаются в окказиональной сочетаемости лексем (*разнообразно зеленые деревья; бесцветная синева вечернего неба*). Такие словосочетания очень тонко передают не только индивидуально-авторские, но и общечеловеческие представления, не имеющие в узусе устоявшихся обозначений.

Кроме описанных прилагательных, в языке прозы Бунина огромное множество других цветообозначений, не обладающих представительными рядами синонимов, либо, что бывает чаще, вообще не синонимизирующимся ни с каким другим. Между цветовыми представлениями, знаками которых являются многие прилагательные, может существовать определенная близость, не дающая, однако, права считать прилагательные синонимами.

Если проанализированные прилагательные (как организующие синонимические ряды, так и функционирующие в качестве элементов более широких лексико-семантических объединений) свести воедино, то перед нами предстанет довольно сложная система прилагательных-

цветообозначений, употребленных в нескольких произведениях И. Бунина (см. таблицы 1–4). Писатель осуществляет сознательное и целенаправленное колористическое словотворчество, дающее своеобразную семантико-символическую парадигму. На примере указанных таблиц мы видим, как названия цветов, систематизированные Берлином и Кэйем в качестве основных (ср. Tokarski 1995, 18–21), „обрастают” множеством синонимов. При этом наблюдается явление, на которое указала профессор Анна Вежбицка: „Берлин и Кэй добились очевидного успеха потому, что исследовали не значение названий цветов, но интерлингвистическую стабильность фокуса цвета — а избранный ими метод казался первоначально соответствующим поставленной задаче. Однако они убедились, что метод этот абсолютно не работает при изучении границ цветов” (Wierzbicka 1999, 10). Мы видим, что в рамках бунинского языка эти границы сильно размыты, причем их семантическая локализация не всегда совпадает с физическим спектральным „местом”.

Необходимо отметить также, что И. Бунин, в отличие от А. Куприна, предпочитает холодные тона, хотя, как и Куприн, широко пользуется ахроматическими цветами.

Анализ употребления прилагательных-цветообозначений в произведениях Александра Куприна и Ивана Бунина (выборка была произведена с равных объемов текста, количество словоупотреблений цветowych прилагательных в прозе И. Бунина составило 401 единицу, в прозе А. Куприна 285 единиц) позволил сделать некоторые выводы. Приемы использования прилагательных-цветообозначений, их лексических и функциональных синонимов у писателей различны. Так, А. Куприн, для рассмотренных произведений которого в целом характерна колористическая бедность, зачастую подчиняет лексическое наполнение текста задаче создания определенного настроения. Цветообозначающие прилагательные воздействуют непосредственно на эмоциональный мир читателя, поскольку такое слово-знак вызывает в конечном счете ответную реакцию чувственного характера. Кроме того, текст как единое целое воздействует на читательское восприятие отдельных цветowych прилагательных, сближая цветообозначения, которые в реальности по своей физической сути являются отдаленными друг от друга. Создается единый колорит в рамках связных текстов, в котором обычно доминирует какой-либо цвет, подчиняющий себе остальные. Подобный прием был тщательно разработан в середине XIX века французскими художниками-импрессионистами, которые, действуя „аналогичным” образом, распределяли на холсте различного рода цветowych пя-

тна, создавая при помощи этого некий единый колорит, единое цветовое звучание произведения. В этом смысле можно говорить о том, что различные цвета спектра, несмотря на свою отдаленность в картинах Моне, Писсарро являются как бы сближенными (Ревалд 1959). Аналогия творческих методов писателя и художников представляется вполне закономерной (Андреев 1980, 78–90).

В языке прозы Ивана Бунина почти каждое цветовое определение имеет самостоятельное значение, а все вместе, в своей совокупности, они создают удивительно зримую картину мира. Однако, в отличие от Куприна, Бунин не создает в своих произведениях единого колорита, не придает какому-нибудь цветоопределению доминирующее значение. Многие цветовые определения в произведениях Бунина не просто слиты в единый синонимический ряд даже при условии их сближенности в чисто физическом, спектральном плане. В этом смысле метод создания колорита произведения у Бунина схож с методом художников-постимпрессионистов, в частности тех течений, в рамках которых цвету и цветовому пятну придавалось самодавлеющее значение в пределах структуры живописного произведения (Ревалд 1962). Следует подчеркнуть, что в произведениях Бунина мы часто имеем дело с кажущейся, иллюзорной синонимией.

Предпринятое нами исследование носило скорее „топографический” характер. Мы хотели начертить карту цветовой синонимии Александра Куприна и Ивана Бунина, описать „совокупный колористический текст” каждого из них как своеобразный пласт языковой концептуализации мира. Анализ даже немногих произведений Бунина и Куприна показал яркую индивидуальную манеру каждого из писателей в использовании цветообозначений, мастерском владении цветописью, а также богатые колористические возможности русского языка. В произведениях наших писателей цветообозначения окружающего их мира, преломленные через призму авторской субъективности, приобретали новый смысл, оставаясь все же понятными носителям языка.

Изучение цветовой синонимии русского языка нуждается в дальнейших исследованиях. Цветовым синонимам необходима самостоятельная словарная кодификация, „реализующая принципы системной лексикографии и ориентированная на отражение языковой, или 'наивной' картины мира” (Апресян 1997, В). Эти исследования имеют важное значение в „воссоздании” языкового образа мира системы русского языка и выраженной им интерпретации мира (Bartmiński, Tokarski 1986, 76; ср. Bytniewski 1989).

Библиография

- Алексеев С. С., 1952, *Цветоведение*, Москва.
- Алексеев С. С., 1962, *О цвете и красках*, Москва: Искусство.
- Андреев Л. Г., 1980, *Импрессионизм*, Москва: МГУ.
- Антонов С., 1973, *И. Бунин: Жизнь Артемьева*, [в:] *От первого лица*, Москва: Советский писатель.
- Апресян Ю. Л., 1969, *Синонимы и синонимия*, [в:] *Вопросы языкознания*, №4.
- Апресян Ю. Л. (ред.), 1997, *Новый объяснительный словарь синонимов русского языка*, Москва, Языки русской культуры.
- Бевзенко А. Г., 1970, *К вопросу об абсолютных синонимах в лексико-семантической системе языка*, [в:] *Актуальные проблемы лексикологии. Тезисы докладов и конференций Всесоюзной научной конференции (17–20 июня 1970 г.)*, Минск.
- Белчев Н., Белчева Цв., 1971, *Цветът в архитектурния интериор*, София: Държавно издателство „Техника“.
- Брагина А. А., 1974, *О незамкнутости синонимических рядов*, [в:] *Филологические науки*, №1.
- Брагина А. А., 1975, *Синонимы и метафоры*, [в:] *Русский язык в школе*, №6.
- Брагина А. А., 1978, *Синонимы стилиевые и стилистические (от тождества до антонимии)*, [в:] *Филологические науки*, №2.
- Будагов Р. А., 1965, *Введение в науку о языке*, Москва.
- Бунин И. А., 1956, *Деревня*, [в:] *Собрание сочинений в 5-ти т.*, Москва: Правда, т. II.
- Бунин И. А., 1956, *Захар Воробьев*, [в:] *Собрание сочинений в 5-ти т.*, Москва: Правда, т. II.
- Бунин И. А., 1956, *Митина любовь*, [в:] *Собрание сочинений в 5-ти т.*, Москва: Правда, т. IV.
- Волков Н. Н., 1959, *Цвет в живописи*, Москва: Искусство.
- Голованова Г. П., 1972, *К вопросу о роли взаимозаменяемости при выделении и определении синонимов*, [в:] *Синонимы русского языка и их особенности*, под ред. А. Г. Евгеньевой, Ленинград: Наука.
- Журавлев А. П., 1981, *Звук и смысл*, Москва: Просвещение.
- Куприн А. И., 1957, *Гранатовый браслет*, [в:] *Собрание сочинений*, Москва: ГИХЛ, т. IV.
- Куприн А. И., 1957, *Молох*, [в:] *Собрание сочинений*, Москва: ГИХЛ, т. II.
- Куприн А. И., 1957, *Суламифь*, [в:] *Собрание сочинений*, Москва: ГИХЛ, т. IV.
- Куприн А. И., 1957, *Яма*, [в:] *Собрание сочинений*, Москва: ГИХЛ, т. V.
- Лагутина А. В., 1970, *Синонимы и синонимические ряды*, [в:] *Актуальные проблемы лексикологии. Тезисы докладов и конференций Всесоюзной научной конференции (17–20 июня 1970 г.)*, Минск.
- Лацис С. Н., 1974, *Стилистические синонимы и их употребление в речи*, [в:] *Русский язык в школе*, №3.

- Максимова Т. В., 1969, *К вопросу об однокорневой синонимии (краткий обзор литературы)*, [в:] *Материалы XIII научной конференции Волгоградского педагогического института*, Волгоград.
- Ревал Дж., 1959, *История импрессионизма*, Москва: Искусство.
- Ревал Дж., 1962, *Постимпрессионизм*, Ленинград–Москва: Искусство.
- Словарь русского языка: в 4-х томах*, 1981, Москва: Русский язык.
- Словарь синонимов русского языка: в 2-х томах*, 1970, Ленинград: Наука.
- Ульман Ст., 1962, *Дескриптивная семантика и лингвистическая типология*, [в:] *Новое в лингвистике*, Москва, вып. 2.
- Фомина М. И., 1983, *Современный русский язык. Лексикология*, Москва: Высшая школа.
- Шапиро А. Б., 1955, *Некоторые вопросы теории синонимов*, [в:] *Доклады и сообщения (Институт языкознания АН СССР)*, №8.
- Шмелев Д. Н., 1977, *Современный русский язык. Лексика*, Москва: Просвещение.
- Фришт Г., Ауэр К., 1973, *Человек — цвет — пространство: прикладная цветопсихология*, Москва: Стройиздат.
- Bartmiński J., Tokarski R., 1986, *Językowy obraz świata a spójność tekstu*, [w:] *Teoria tekstu, Zbiór studiów*, pod red. T. Dobrzyńskiej, Wrocław.
- Bytniewski P., 1989, *Język i kultura w koncepcji E. Sapira i B. L. Whora*, [w:] *Język a kultura*, pod red. J. Puzyniny i J. Bartmińskiego, Wrocław, t. II.
- Deribere M., 1959, *La couleur dans les actives*, Leipzig.
- Tokarski R., 1995, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin.
- Wierzbicka A. 1999, *Znaczenie nazw kolorów i uniwersalia widzenia*, [w:] A. Wierzbicka, *Język — umysł — kultura*, Warszawa.

THE SYNONYMY OF COLOUR ADJECTIVES IN THE PROSE OF IVAN BUNIN AND ALEXANDER KUPRIN

In Russian and other European languages the inventory of colour terms is not particularly rich, therefore a writer sensitive to colour must often "invent" new colour terms. The aim of the article is to describe the synonymy of adjectives and functionally convergent constructions used to refer to colours in the prose of Ivan Bunin and Alexander Kuprin. The writings of both authors are represented in the analysis by portions of equal size. Altogether, colour terms are used 686 times: 401 times by Bunin and 285 by Kuprin. Both writers employ a rich palette of colours, although each of the two does it in a unique way. Bunin, for example, uses terms like *mokro-zelenyi* 'wet-green', *belo-kudryavyi* 'white-hairy' or 'white-leafy', as well as internally contradictory terms like *belo-siniy* 'white-navy blue' or *krasno-chernyi* 'red-black'. Kuprin utilizes colour elements to achieve a specific atmosphere, much in the vein of French impressionists. Bunin, in turn, behaves more like a postimpressionist in using colour to evoke a specific worldview. The "map" at the end of the article shows the network of relationships between colour terms in the respective worldviews of both writers.

Таблица 1

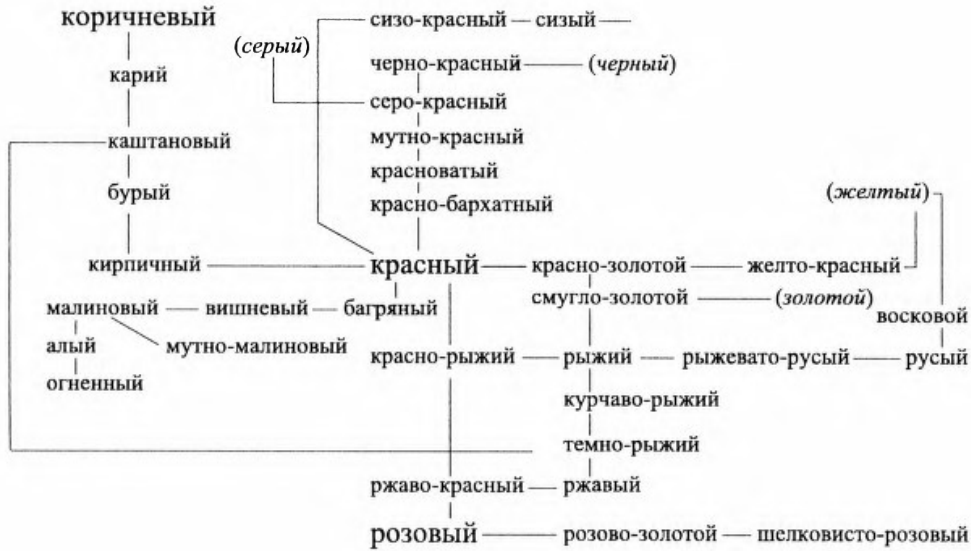


Таблица 2

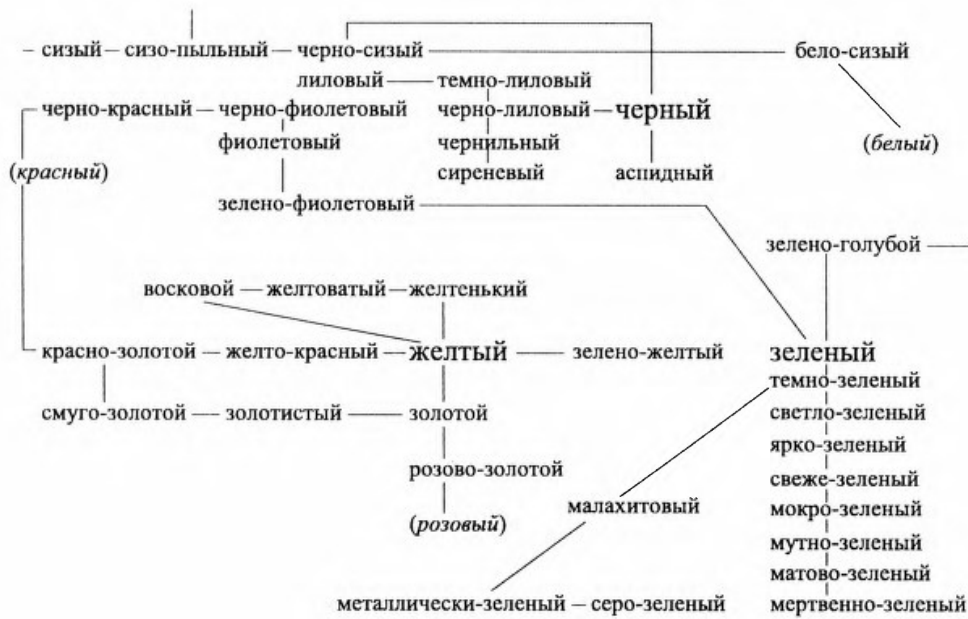


Таблица 3



Таблица 4

