

ЕВОЛЮЦІЯ ОЦІННОЇ КОЛОРАТИВНОЇ НОМІНАЦІЇ В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМ ДОСЛІДЖЕННЯ ІДЮСТИЛЮ

Сприйняття й відображення кольорового простору залежить і від мови індивіда, і від особливостей культурно-історичного плану. Адже саме у слові, за визначенням О. Потебні, людина знаходить новий для себе світ, не сторонній і далекий для її душі, а вже перероблений і асимільований душею іншого¹.

Слово на кожному етапі історії розвитку мови має основне значення, що є тим тлом, на якому виникають і сприймаються всі інші. Досліджуючи ідіостилістичні особливості художнього мовлення, вважаємо за необхідне зазначити, що для “семантичної структури слова вельми важливими є його асоціативні можливості ... важливий і наочно-чуттєвий образ, який лежить в основі цих асоціацій, частотність виявів асоціацій у мовленні, їх зональні зв'язки та деякі інші фактори”². Як правило, саме переосмислення прямого номінативного значення розширює асоціативні похідні, утворюючи весь спектр конотацій, нових прагматичних і модально-оцінних значень. Сутність асоціації полягає в тому, “що відмінні сприйняття, подані одночасно чи одне за іншим, не знищують взаємно своєї самостійності ... залишившись самими собою, складаються в єдине ціле”³.

Серед значень, які відображають чуттєве сприйняття світу, добре розвинені понятійні еквіваленти зорових вражень. Це в першу чергу пов'язано з незліченим різноманіттям кольорів та їх відтінків, яких можна за кількістю й за визначеністю зіставити тільки зі звуковими відчуттями (на цьому наголошував ще О. Потебня в роботі “Мысль и язык”). Як слушно зазначає Н. Арутюнова, “зорове сприйняття світу відіграє важливу роль у формуванні понятійної сфери і відповідно мовної семантики ... величезний шар предикатної лексики належить до зорово сприйнятних властивостей – статичних і динамічних – об'єктів дійсності ... “зорова” семантика досить чітко розчленована”⁴.

Будь-який колір сам по собі, взятий окремо, ні хороший, ні поганий, лише за певного їх поєднання відповідно до сюжету, композиції, авторського задуму, художньої школи (в живописі), або

контекстуального оточення і “проявлення” конотацій, закладених історичним досвідом кожного мовного колективу, національно-культурних традицій, він колір може стати чи прекрасним, чи навіть потворним. Проблема кольорової символіки пов'язана як із проблемами психофізіологічними, так і з лінгвістичними (зокрема семантико-асоціативними). Кожній мові властива своя кольорова символіка. Роль кольорової символіки пропорційна долі міфологізму в мисленні народу. У зростанні долі раціоналізму зменшується роль символіки. Суттєвою рисою міфологічного мислення є амбівалентність (назва одним словом протилежних понять) і полісемантичність його образів.

Специфіка мовного символу виявляється в його семантичній двоплановості, що акумулює пряме і переносне значення, стимулюючи активніше сприйняття через домислювання і формування таким чином відповідного підтексту.

Колористика країни (місцевості) впливає на поняття про кольорову гармонію й кольорові переваги, що можна спостерігати в живописі, в літературі. Митець підсвідомо відображає у своїх гамах барви рідної природи чи доповнює тими, що в ній відсутні, або яких недостатньо. Це пов'язано з географічними особливостями країни чи місцевості, з їх “кольоровим кліматом” і колористикою флори та фауни. Психофізіологічний вплив кольору тісно пов'язаний з естетичним. Доведено, що людина почувається комфортно лише в тому середовищі, яке певною мірою повторює її власне я, є неначе опосередкованим відображенням, або “портретом”⁵. Саме тому проблема “кольорового клімату” середовища, що розглядається в естетичному аспекті, вирішується в процесі вивчення, дослідження та врахування кольорових уподобань людей. Естетика мови у видатного митця спирається в першу чергу на традицію, сформовану в процесі виникнення, становлення та розвитку мови в нерозривній єдності з історією народу. Сальвадор Далі слушно зауважив, що “все неукорінене в традиції – плагіат”, тому що митець, який відходить від традиції, не переосмисливши її, у своїй творчості починає перебирати спогади про зорові, слухові, чуттєві враження, копіювати їх, що, власне, і є плагіатом. Адже “чим несамовитіше б'єшся за оновлення, тим неминучіше тупцюєш на місці”⁶. Порівнюючи, як різні народи позначають подібне, тотожне, аналогічне лексичне поняття, ми знайомимося і з образом мислення цих народів⁷.

Колоративна лексика є своєрідним засобом відображення дійсності через суб'єктивне ставлення людини до світу. У кожній людині, як вважав О. Лосєв, можна помітити, “якою б багатою не була її психіка ... одну спільну лінію розуміння речей і поведження з ними”, яка “властива тільки їй і більше нікому”⁸. Із суб'єктивного сприйняття і відображення світу мовними засобами формується подібно до мозаїки мовна картина світу кожної людської спільноти.

Визначаючи символічне значення слів-кольороназв, зважаємо на те, що їх значення – не віддзеркалення об'єктивної реальності, а зв'язок між словом і “різного роду духовними формами, котрі відображають зовнішній світ”⁹. Отже, слова-кольоронайменування є експресивно-стилістичними вузлами (термін В. Чабаненка) психологічного та асоціативного підтексту.

Відомо, що слова на позначення кольору особливо активно продукуються мовою на тому етапі розвитку цивілізації, коли створюються штучні барвники, суттєво різноманітніші за природні, коли набуває розквіту мистецтво і мова. Враховуючи твердження Марка Шагала про існування кольорів, котрі належать певним країнам і певним людям, зазначимо, що упродовж століть склалася система основних (так званих “основних”) кольорів, які наявні в кожній мові, і, як правило, її склад не збігається із традиційною гамою оптичного спектра. Кольори, котрі виступають ядром у системі кольоропозначень виконують як функцію денотації, так і експресії. Вони є засобами прямої номінації, тобто відображенням навколишнього світу в усьому його різноманітті, і засобами відображення складних асоціативних зв'язків, що є результатом мислительної діяльності як відображення суб'єктивного ставлення людини до світу через почуття та емоції, котрі виступають своєрідною формою відображення дійсності.

Похідне, асоціативне, символічне значення кольоронайменувань передусім пов'язане з оцінкою, що є універсальною категорією, у кожній мові є уявлення про “добре/погане”, “красиве/потворне”, “приємне/неприємне” тощо. Саме за оцінними властивостями виникли протиставлення кольорів: **білий – чорний, чорний – червоний, білий – червоний** у більшості культур і мов світу. Особливо виразною є семантична опозиція **білий – чорний** і **червоний – чорний**. Досліджуючи ритуали ндембу, В. Тернер виділяє як основні кольорові номінації **білий – чорний – червоний** і визначає їх символіку в первісних культурах, зіставляє їх

символіку з примітивними (первісними) культурами, зазначивши, що “кольорова тріада біле – червоне – чорне являє собою архетип людини як процес переживання відчуття насолоди й болю”¹⁰. Відповідно до вчення даосизму, у світі *біле* і *чорне*, *світле* і *темне* виступають як взаємопов'язані, взаємозумовлені протилежності, що мають взаємозалежний і взаємоперехідний характер, відрізняються єдністю й непостійністю. Описуючи моделі світу давніх слов'ян, Вяч.Вс. Иванов і В. Топоров використовували семантичні опозиції, серед яких чільне місце належало й колористичним: *білий* – *чорний*, *червоний* (*пурпуровий*) – *чорний*¹¹. У давньоруській мові Н. Бахліна визначає наявність семантичних протиставлень *білий* – *чорний*¹². Полярне протиставлення *білий* – *чорний*, як вираження святості й демонізму, успадковане від греків і християнства, вважає Р. Бастид. Так, *чорні* вітрила Тезея означали поразку, коли він повертався до Греції, а *білі* вітрила – перемогу. Обранці християнства зодягнені в *білі* туніки, демони ж завжди – *чорні*, що спричинилося, на думку дослідника, до виникнення асоціацій із пеклом, смертю, нічною темрявою й пороком¹³. Але потрібно наголосити на тому, що смислова інтерпретація кольорів у різних народів різна (навіть якщо припустити, як вважає В. Тернер, що три кольори *білий* – *червоний* – *чорний* є спільними для усього людства), і це виявляється під час вивчення багатьох різноманітних факторів, зокрема культурних традицій, географічних особливостей, психофізіологічних чинників тощо.

Білий колір у давній християнській символіці виступає атрибутом святості, добра, невинності, радості. В арабській культурі *білий* є знаком чистоти, шляхетності й благородства. В індійській і японській культурах *білий* є одним із атрибутів траурного одягу, траурної процесії. Але і в слов'янській культурі *білий* колір, пов'язаний із смертю (пор. смерть одягнена в *біле*, *білий* саван), і це не суперечить християнській символіці, адже смерть є переходом у кращий світ, очищенням від гріхів (Христос після воскресіння зодягнений у *біле*). Дослідник Н. Бахліна наголошує на тому, що естетична функція атрибута *білий* полягає передусім у відображенні краси, зокрема людської.

Чорний у християнській символіці, на противагу *білому*, є атрибутом темних сил, зла, гріховності, горя (пор.: Ісус Христос у пустелі на час спокуси – в *чорному* одязі). Як і *білий*, прикметник *чорний* може позначати не лише колір, а і якість, наприклад, *чорна*

робота – важка, виснажлива; *чорний* одяг – бідний, поганий; *білий* одяг – багатий, пишний, красивий. В. Тернер припускає, що, можливо, *чорний* колір часто позначав “смерть”, “непритомність”, “сон”, “темряву”, тому що пов’язаний із непритомним станом, із затемненням свідомості.

Найбільше назв для *червоного* кольору і його відтінків існувало в усі часи історії розвитку мови: *червоний, багряний, пурпуровий, рум’яний, кривавий, рубіновий...* Символіка *червоного* кольору складна й неоднозначна (точніше амбівалентна). *Червоний* – колір одягу, що є ознакою приналежності до вищого суспільного стану; символ влади, сили; символ вогню; символ краси; колір крові; символ сильних почуттів, пристрасті; символ революції. Так, напис на гранях стеаритової печатки (археологічної знахідки IV-V ст., що свідчить про існування протоіндійської цивілізації – сучасниці давнього Єгипту й Месопотамії) містить кольорову атрибутику: “Червоному Бого-царю”.

Прикметник *червоний* у пам’ятках XIV-XVIII ст., досліджуваних М. Чікало, вживався на позначення крові, вогню, тканин і одягу; у пам’ятках конфесійного характеру – в експресивних характеристиках, асоційованих із пеклом, для викликання почуття страху перед гнівом Божим¹⁴.

Золото і *пурпуровий* колір у візантійському іконописі символізує сонце, велич, складну гаму понять і почуттів.

Ф. Петрушевський, досліджуючи кольорові відчуття давніх і нових народів, зазначав, що *червоний* колір відповідав проявам життя і його радостей, кохання і взагалі сильного запалу¹⁵.

В історії й культурі Франції *червоний* колір – символ революції (як з часом і в Росії). Ця символіка знайшла широке відображення й у мистецтві живопису, й у живописі словом (В. Маяковський, М. Цветаєва, А. Бєлий, О. Блок, Е. Делакруа).

Семантична специфіка атрибута *рожевий* полягає у використанні його для колоративної характеристики реалій, які є структурно аморфними, мають розріджену структуру як у прямому, так і переносно-образному вживанні (пор. *рожеві мрії, рожеві тумани, рожеві сні, рожеві простори*), утворюючи відчуття ніжних, але одночасно розпливчастих прагнень, бажань, мрій¹⁶.

Надзвичайно багатою є символіка золота, а отже й атрибута *золотий* як у давній християнській, так і в середньовічній культурі. *Золотий* колір – символ світла, блиску, слави, сонця, нетління, життя

і здоров'я. Ця символіка базується на фізичних і хімічних властивостях золотого металу – він не старіє й не зазнає розпаду. У давній християнській символіці **золотий** – символ сонця (нетлінності Бога, його ясності, чистоти).

Виразно амбівалентною є символіка **жовтого** кольору. Це меншою мірою виявляється в культурі Сходу, де **жовтий** символізує сонце, багатство і життя, владу, благородний спокій, хоча може виражати й почуття презирства. У західноєвропейській і слов'янській культурах символіка **жовтого** кольору зазнала змін. Так, у давні часи асоціативні враження від **жовтого** кольору були подібні до сприйняття **золотого** (веселий і шляхетний колір, який радує своєю чистотою й силою). З часом **жовтий** став кольором заздрості, розлуки, суму. (Пор.: в живописі Ваг Гога **жовтий** колір підкреслює розпач і сум – картина “Нічне кафе”, а на інших картинах, наприклад, “Соняшники” – життєрадісність і світло). В українській культурі і мові **жовтий** колір уповні виявляє свою амбівалентність, адже **жовте** стигле збіжжя – життя, а **жовте** осіннє листя – смерть природи й певною мірою людини, що є її частинкою; **жовті** квіти соняшника й **жовті** квіти розлуки; **жовті** меди – здоров'я, а **жовтий** колір обличчя, шкіри – хвороба тощо.

Традиційна символіка **зеленого** кольору пов'язана з життям, свіжістю, молодістю, надією. За давньою християнською символікою **зелений** – символ спокою і свіжості, святковості. У кольоровій символіці християнського Заходу **чистий зелений** колір – символ земного життя Христа і святих. Подібні асоціації спостерігаються і в інших культурах і мовах світу. Це пов'язано з тим, що **зелений** колір є фізично нейтральним, оскільки він – барва біологічного середовища, з якого вийшла людина і з тим, що в природі найбільш багато й різноманітно представлений саме цей колір.

Синій у прямому значенні – колір водних джерел, природних явищ. У давній християнській символіці він є атрибутом безмежності простору сяючого неба. У творчості слов'ян – **синій** є давнім епітетом, властивим народному мовленню (*сине море, синє небо*). Характерним для мови художньої літератури, наголошує Н. Бахліна, є використання **синього** кольору в описах невизначеного часу доби (ранок, вечір, надвечір'я), а також в описах вогню, полум'я. Можливо, це пов'язано із припущенням, що прикметник **синій** у давніх пам'ятках позначав не тільки колір, а й використовувався у значенні “темний”¹⁷. Так, зокрема, в Матеріалах для Словника давньоруської

мови І. Срезневського подані такі значення прикметника **синій**: *темно-блакитний, синій, синюватий*; епітет блискавки – той, що виблискує *блакитним* кольором; *посинілий* від крововиливу, *багровий*, *налитий* кров'ю; *темний*; *темно-синій*; *темношкірий*; *чорний*; *потемнілий*; *похмурий*¹⁸. Ф. Петрушевський наприкінці ХІХ століття визначає **синій** як символ благочестя, покори, покаяння, додаючи, що “внутрішнє значення синього кольору зростає, тому враження задоволення від даного кольору, сумнівне для давніх часів, зараз безперечно велике”¹⁹. В англomовних країнах, за спостереженнями Роже Бастида, **синій** колір символізує мудрість, істину. А от у дослідженні символічного переосмислення слів-кольороназв А. Залевська дійшла висновку, що в сучасній українській мові в атрибута **синій** не виявлено асоціативної символіки²⁰.

Блакитний колір у християнській символіці асоціюється з небесною далеччю, простором, божественністю. Пересвідчитися в цьому можна, розглянувши художню спадщину Андрія Рубльова. Улюбленим кольором митця був *небесний, блакитний, лазуровий*, і на його основі він вибудовував усю колористичну гаму, підкреслюючи глибоку художню символіку даного кольору. На це явище звертали увагу більшість дослідників творчої спадщини митця (В. Лазарєв, Д. Ліхачов, М. Алпатов, В. Бичков та інші).

За традиційною християнською символікою **блакитний** колір – колір Богоматері. Проте й Ісус Христос зображався у *блакитному* до введення в храм. Це є символом того, що й Богоматір і Христос – посланці *блакитного* (божественного) неба.

Враховуючи, що колір – за Платоном – несе тепле дихання життя, виражає душевний стан, **блакитний** можна розглядати як такий, у якому виразна емоційно-експресивна оцінка. Адже в переносному, символічному значенні він використовується для позначення морально-високих якостей: як світлий, чистий, спокійний, піднесений, шляхетний.

Проте зазначимо, що і вплив, і символіка *блакитного* кольору не однозначні. Наприклад, хоча ясне, чисте, яскраве *блакитне* небо на картинах Сальвадора Далі, але саме воно ще більше поглиблює відчуття жаху й огиди, поєднуючись із відповідною сюжетною композицією та кольоровою сполучуваністю.

Прикметник **сірий** вживається в мові не досить часто й характеризує непривабливість, невиразність, або використовується з елементами емоційної оцінки: *похмурий, смутний, може*

символізувати навіть духовну смерть, тобто він переважно не є власне кольоропозначенням, виконуючи функцію не денотації, а експресії.

Прикметники **фіалковий, фіолетовий, ліловий** є рідковживаними в розмовному мовленні, а в художньому виступають атрибутом імпресіоністичних пейзажних замальовок. У західноєвропейській культурі **фіолетовий** – один із траурних і напівтраурних кольорів. Потрібно зазначити, що нефахівці часто сприймають **фіолетовий, ліловий і фіалковий** як один колір.

Сприйняття кольору ускладнюється змістом, композицією твору, семантичною сполучуваністю слів-кольороназв у контексті. Характерно, що зміна емоційного впливу сприйняття певного кольору змінюється не довільно, а тільки на протилежне загальноприйнятому, традиційному (пор. *білий* – життя або смерть; *зелений* – радість або сум; *блакитний* – велич або жах). Досліджуючи колоративну лексику в ідіостилі художнього мовлення, вважаємо за доцільне визначати асоціативні зв'язки, що стали основою поетичної символіки домінантних кольорономінацій; враховати традицію, виявляти особливості індивідуального, авторського сприйняття і відображення світу в усьому його різнобарві.

¹Потебня А.А. Мысль и язык. – К., 1993. – N.95. ²Алиппиева Р.В. Семантическая значимость слова и структура лексико-семантической группы: На материале прилагательных-цветообозначений русского языка. – Л., 1966. – № 22. ³Потебня А.А. Мысль и язык. – К., 1993. – N.91. ⁴Арутюнова Н.Д. К проблеме функциональных типов лексического значения // Аспекты семантических исследований / Отв. ред. Н.Д.Арутюнова и А.А.Уфимцева. – М., 1980. – С.217. ⁵Миронова Л.Н. Цветоведение. – Минск, 1984. – С.197. ⁶Дали Сальвадор. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. О себе и обо всем прочем. Сост., предисл. и перевод с англ., испан., франц. Н. Малиновской. – М., 1996. – С.134–135. ⁷Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М., 1990. – С.74. ⁸Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982. – С.80,84. ⁹Мальцев В.И. Лексическое значение и понятие // Проблемы знака и значения. – М., 1969. – С.6. ¹⁰Тернер Виктор У. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах /на материале ритуала ндембу/: Пер. И.М. Бакштейна / Семиотика и искусствоведение. – М., 1972. – С.79. ¹¹Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы: Древний период. – М., 1966. – С.6. ¹²Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. – М., 1975. – С.26, 29, 75, 78. ¹³Бастид Роже. О чем говорят цвета: Мифы и символы // Курьер ЮНЕСКО. – 1958. – Июнь. – С.33. ¹⁴Чікало М.І. Лексика на означення червоного кольору та його відтінків //

Українська історична та діалектна лексика. – К., 1985. – С.59.
¹⁵Петрушевский Ф.Ф. Цветовые ощущения древних и новых народов // Вестник изящных искусств. – СПб. – Т.7. – 1889. – Вып.4. – С.323.
¹⁶Алимпиева Р.В. Семантическая значимость слова и структура лексико-семантической группы: На материале прилагательных-цветообозначений русского языка. – Л., 1966. – С.164. ¹⁷Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. – М., 1975. – С.75–177.
¹⁸Срезневский И.И. Материалы для Словаря древнерусского языка. – СПб, 1893-1903. – Т.І-ІІІ. ¹⁹Петрушевский Ф.Ф. Цветовые ощущения древних и новых народов // Вестник изящных искусств. – СПб. – Т.7. – 1889. – Вып.4. – С.323. ²⁰Залевская А.А. Некоторые проявления специфики языка и культуры испытуемых в материалах ассоциативных экспериментов // Этнопсихоллингвистика / Отв. ред. Ю.А. Сорокин. – М., 1988. – С.46.

Солодкіна Т.В., асп.

ЛЕКСИКОГРАФІЧНА ПРАКТИКА 20-30 РР. ХХ СТ. І ДІЯЛЬНІСТЬ ІНСТИТУТУ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ МОВИ

У розвитку української термінографії І половини ХХ ст. можна чітко окреслити декілька етапів: 1) 1900-1905 рр. – фактично, зважаючи на історичні обставини, цей час є органічним продовженням попереднього ХІХ ст., коли через заборону української мови наукова робота провадилася майже виключно при Львівському НТШ, на східній же Україні розвідки мали етнографічне спрямування; 2) 1905-1918 рр. (з невеликою перервою на час І світової війни) – діяльність новоствореного Київського наукового товариства ім. Т. Шевченка (УНТ), численних гуртків при навчальних закладах Києва, Харкова, Чернігова, Одеси та ін. великих міст, спостерігається співпраця наукових осередків із державними структурами щодо підготовки словників; 3) 1918-1930 рр. – із заснуванням Української академії наук термінографічні процеси набирають обертів і отримують фахову підтримку як науковців окремих галузей, так і лінгвістів. Суспільний запит на мову із розгалуженими функціональними стилями став поштовхом до утворення спеціалізованої наукової термінознавчої установи; 4) починаючи з 1930 року – жорстке підпорядкування наукових досліджень соціальним потребам тоталітарної держави: встановлення пріоритету ідеологічної відповідності розробок, зміна методологічних засад у мовознавстві, зокрема термінографії.