

Борова Асият Руслановна

### **КОЛОРАТИВЫ В КАБАРДИНСКОЙ ПОЭЗИИ**

Работа представляет собой достаточно неожиданную трактовку традиционной колористики адыгской поэзии и, в частности, проблемы практического отсутствия в ней оппозиционных колористических пар. В исследовании констатируется ориентация национальной лирики на образность, в основе которой лежат поэтические универсалии с предпочтением визуальной рефлексии, а также вскрываются причины преимущественного употребления кабардинскими авторами цветowych обозначений в их прямом, зрительном значении.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2015/8-1/7.html](http://www.gramota.net/materials/2/2015/8-1/7.html)

Источник

### **Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 8 (50): в 3-х ч. Ч. I. С. 33-36. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2015/8-1/](http://www.gramota.net/materials/2/2015/8-1/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

и красоте жизни. Не случайно исток Волги, великого русского пути, начинается в Чистике, благодатном заповедном месте с его «могучей тишиной».

В повести разворачивается динамическая панорама борьбы света и тьмы в природе, в человеке, в его душе, в борьбе за внутреннюю свободу. Не все подчинились хаосу. Устоял герой-повествователь Алпатов, создавший «музей усадебного быта» среди нечистоты и бесовщины. Устояла и бывшая барская нянька Павлиниха, услышав о разорении святых мощей.

В душе каждого человека проходит черта между светом и тьмой. Алпатов не продает себя, свое достоинство за чечевичную похлебку. Он прекрасно понимает, что тьма рождает только злобу, ненависть и разрушение. Свет – это любовь, гармония и радость жизни. В этом сила человека.

Вся повесть – это мольба о Свете природном среди темной холодной зимы и о Свете метафизическом, Свете невечернем. В пришвинском дискурсе начинает обозначаться мотив надежды на про-свет-ление России: он – в ожидании сакрального числа – «Кто Библию читать умеет, тому известно число» [Там же, с. 489], в любви «раз-личающей» ко всему живому на земле, ко всему, чем богат крестьянский быт, в глазах ребятишек, горящих как звезды в ожидании слова. Главная надежда заключена в «святой душе» России. Не случайно Чистик у Пришвина назван «неприступным».

Во тьме светит надежда, и тьма «не обьяла ее», и поэтому есть заветное желанное слово, «такое, чтобы от него, как от солнца, равнина покрылась цветами». «Явись желанное слово, – молится Алпатов, и свяжи неумирающей силой своей утекающую в безвестность жизнь миллионов людей! Вот кончается день короткий, и ночь хочет уздой своей остановить мое посильное дело, но я и тьма – мы не двое, а будто кто-то третий, голубой и тихий, стоит у окна и просится в дом» [Там же, с. 547].

Пришвин рассказывает новый миф о времени зла, в котором зреют зёрна добра и справедливости.

#### Список литературы

1. Булгаков С. Героизм и подвижничество // Вехи: сборник статей о русской интеллигенции. М.: Новое время, 1990. С. 27-73.
2. Кожин В. Книга Михаила Пришвина – но не о природе, а о революции... // Литература в школе. 1996. № 3. С. 34-43.
3. Пришвин М. М. Собрание сочинений: в 8-ми т. М.: Худ. лит., 1982. Т. 2. 679 с.
4. Розанов В. Религия. Философия. Культура. М.: Республика, 1992. 400 с.

#### “SECULAR BOWL” BY M. PRISHVIN: THE PRAYER FOR LIGHT

Borisova Natal'ya Valer'evna, Doctor in Philology, Professor  
Yelets State University named after I. A. Bunin  
uaz3153@rambler.ru

The article examines historical realia of the Russian provincial life of the lean 19<sup>th</sup> year of the XX century. Prishvin applies to a myth formula to create a comprehensive and ambivalent description of a metaphysical battle of a “Christ-like potential of a human being and satanic darkness”. The system of binary oppositions, in particular, opposition light/darkness becomes the most adequate means to implement the national phenomenon in Prishvin’s discourse.

*Key words and phrases:* Russia; darkness; light; myth; binary oppositions.

УДК 82/821.35.0

#### Филологические науки

*Работа представляет собой достаточно неожиданную трактовку традиционной колористики адыгской поэзии и, в частности, проблемы практического отсутствия в ней оппозиционных колористических пар. В исследовании констатируется ориентация национальной лирики на образность, в основе которой лежат поэтические универсалии с предпочтением визуальной рефлексии, а также вскрываются причины преимущественного употребления кабардинскими авторами цветовых обозначений в их прямом, зрительном значении.*

*Ключевые слова и фразы:* кабардинская поэзия; колоратив; архетип; цветовая оппозиция; символика цвета; поэтическая универсалия; визуальная рефлексия; фольклор.

**Борова Асият Руслановна**, к. филол. н., доцент  
Кабардино-Балкарский государственный университет имени Х. М. Бербекова  
assbora@mail.ru

#### КОЛОРАТИВЫ В КАБАРДИНСКОЙ ПОЭЗИИ<sup>©</sup>

Использование цветообозначений кабардинскими поэтами вплоть до начала 70-х годов прошлого века было весьма ограничено. Колористика авторов довольно разнообразна и богата, но сами наименования цветов

в текстах крайне редки и, в большинстве случаев, читателю даются опосредованно – к слову, у Кешокова это такие обороты, как «рубашка из солнечных лучей», «тайна расцветающих вишен», «сад, похожий на снежную шапку» и т.д. Причина – в своеобразном «наложении» сразу нескольких традиций осмысления цвета, во многих случаях предполагавших несовместимое или даже взаимоисключающее его толкование.

Для европейского эстетического сознания была характерна не только устойчивая семантика цвета, но и его системная, регулярная оппозиционность. Противостояние Бога и Дьявола как центральный концепт христианства обусловило бинарность колористических представлений и спроецировалось на аксиологические ярусы восприятия. Однако конфессиональное сознание лишь усилило уже существовавшую оппозицию колоративов. Наиболее стабильная и частая цветовая оппозиция – «белое»-«чёрное» – восходит к античному прототипу «свет»-«мрак», в свою очередь являющуюся эстетической модернизацией философского конфликта «Хаос»-«Универсум», в котором последний член понимается как «упорядоченное» [12, с. 14].

Морально-этические составляющие дуальных цветовых соотношений подразумевались эстетикой античности задолго до появления христианства. Философия Платона перевела семантику оппозиционных пар из космогонической в оценочную плоскость. У греческого мыслителя и его последователей свет становится производным и одновременно вместилищем всего высокого, божественного, ценного [7, с. 581-582]. Оппозиции «свет»-«тьма», «белое»-«чёрное» развились в целый комплекс противопоставлений, часть из которых имеют явное родство с исходными. Например, «золотое»-«синее» или «золотое»-«фиолетовое» четко восходят к классическому колоративному бинару христианства, однако в практике трубадуров, точнее, в их альбах, семантика цветов инверсивна – свет утра оценивается как зло, разлучающее влюбленных.

Истоки таких традиционных для европейской эстетики цветовых пар, как «зеленое»-«красное», «серебряное»-«красное» установить трудно, так как «тёмные» и классические «средние» века Европы ознаменованы многочисленными культурными интервенциями – здесь и арабский мир Магриба, и классическая мусульманская культура Ближнего Востока, и интеграция внутриевропейских цивилизационных областей, и следы Византии, и волны кочевнических народов. Всё это пришло в выраженное интегративное движение на верхних горизонтах Средневековья и Ренессанса [6, с. 38-55]. Повторимся – определить траектории тех или иных художественных архетипов в этом бурном процессе не представляется возможным, скорее всего, узнаваемый вид система цветовых оппозиций в Европе приобрела именно в Средние века [13].

Дальнейшая эволюция системы колористических представлений в поэзии Запада имела сквозной и непрерывный характер вплоть до эпохи Романтизма. Диапазон цветовых номинаций резко расширился в рамках возрожденческой традиции, что было связано с вхождением в каноническую систему колоративов элементов европейской геральдики [6, с. 66-67], а барочный эмблематизм придал жесткий конвенциональный вид символике цветов, что, впрочем, в этот период распространялось на все ярусы эстетического отражения [9].

Обязательность семантики колоративов и, соответственно, их типологическая антиномичность были утрачены в эпоху Сентиментализма – его нормы предполагали поворот к тем переживаниям, которые можно назвать, с определенными допущениями, обобщенно-субъективными, но уже в воззрениях романтиков был сделан решительный поворот к исконной бинарности и противопоставлению цветов. Как отмечает по этому поводу Ф. Фёдоров, «Шеллинг, как и Бонавентура, восстанавливает христианскую оппозицию Свет-Ночь, и она становится важнейшей оппозицией в космогонии европейского романтизма» [12, с. 24].

Возврат к классической символике цветовых сопоставлений, однако, не коснулся разработанного богатства самих номинаций. Спектр красок стал максимально широк, уйдя от каких бы то ни было ограничений [3, с. 472].

Наивысшего разнообразия поэтическая колористика в русле той традиции, которая оказала влияние на новописьменные литературы, достигла в русском символизме. Символисты вообще обращали особое внимание на краски окружающего мира и даже, как следует из известного сонета А. Рембо, усматривали несомненную связь между цветом и фонемой, т.е. звуком, впервые в истории мировой поэзии попытавшись преодолеть противоречие между визуальными и акустическими механизмами художественной рефлексии [8, с. 14]. Используя национальную устойчивую семантику русской словесности, как фольклорной, так и авторско-литературной, Брюсов, Бальмонт и особенно А. Блок обогатили устоявшиеся ряды художественных представлений, в том числе и в колористике [4, с. 106-107].

Трансформация и модернизация цветовых представлений в новейшей, начиная с Серебряного века, русской поэзии в целом лежат в потоке развития поэтической мысли, последовательно отходящей от обобщенного взгляда на окружающий мир и стремящейся ко все большей и большей материализации образа: визуальной, сенсорной, осязательной – С. Аверинцев констатирует «конкретность» современного поэтического мышления [1, с. 341-342].

Однако после Октябрьской революции и установления Советской власти эстетические доминанты русской – теперь уже русской советской – поэзии изменились. Ориентация на категоричные и жесткие идеологические стандарты всегда системна – в том плане, что обуславливает особенности духовных движений общества во всех компонентах. Безусловное, политически и идеологически зависимое позиционирование явлений и процессов реального мира воплощается в эстетической сфере таким образом, что наполнение категорий прекарасного и уродливого подвергается усечению, однозначность предпочитаемой системы оценок требует соответствующих качеств оцениваемых объектов.

Во-первых, материальное, чувственное, единичное и конкретное в таких условиях уступает место обобщениям, универсалиям и стабильной семантике, а, следовательно, из литературных текстов изживается «вещная» образность. Во-вторых, универсалии теряют свою самодостаточность, их аксиологический потенциал наилучшим

способом раскрывается в сопоставлении с идеологическим антиподом. Это в полной мере относится и к колоративам – они из области визуального отражения переходят в область понятийной, денотативной условности.

Это, казалось бы, в корне противоречит мировоззренческой установке марксизма-ленинизма на примат материального, но только на первый взгляд. Как отмечает С. Эпштейн, «...советский материализм на практике вовсе не считался с законами материальной действительности, а, скорее, пытался её пересоздать... Суть в том, что советский материализм с самого начала выступал как абсолютизация... материи, при полном пренебрежении к данным опыта, к материи в её конкретных и осязательных проявлениях» [14, с. 32].

В сфере цветовых представлений это отразилось в том, что практически всё многообразие колористики русской дореволюционной поэзии свелось к нескольким оппозиционным бинарам, конкретной – к важнейшему для Советской власти противопоставлению «чёрного»-«красного» и «белого»-«красного». В приложении к спектру кабардинской поэзии это означало заметную несовместимость семантики советской традиции цветовых представлений с этнической.

Поясним нашу мысль. Ситуация определялась тем, что символика цвета русской поэзии досоветского периода имела мало общего с кабардинскими архетипами. Даже поверхностный обзор адыгских фольклорных текстов позволяет убедиться в том, что в них не наблюдаются стабильные колоративные универсалии. Цветовые номинации в эпосе устойчивы лишь в случаях сопровождения архетипов более высокого порядка, в качестве черт определенного героя, например: «*О, Сосруко смуглый, Муж чёрный...*» [11, с. 199] – в этих случаях цветообозначения выступают неотъемлемой чертой устойчивого образа и воспринимаются как служебные элементы формульного представления. И цвет в «Нартах» присутствует только в таком виде – это стабильная черта общего для нескольких текстов объекта или героя. Чаще всего мы сталкиваемся с номинациями масти скакуна, но и здесь, невзирая на богатейшую традицию архетипа коня, красочные обозначения достаточно немногочисленны. Фактически, их всего чуть более дюжины: «буланный» [Там же, с. 192], «сивый» [Там же, с. 194], «рыжий» [Там же, с. 214], «игрневый» [Там же, с. 217], «сиво-вороной» [Там же, с. 231], «гнедой» [Там же, с. 240], «белый в яблоках» [Там же, с. 247], «белый» [Там же, с. 285], «пегий» [Там же, с. 287], «серый» [Там же, с. 297], «вороной» [Там же, с. 298], «крябой» [Там же, с. 312], «лётрый» [Там же, с. 321], «иссиня-вороной» [Там же].

Все цвета в эпосе ярко выражены и цельны – такие масти лошадей, как «сиво-вороной» и «иссиня-вороной» зрительно также вполне монохромны. Единственное найденное нами исключение – определение «розоватые», данное рогам быка или коровы [Там же, с. 238]. Однако в данном случае «розоватые» – не цветовая характеристика, точнее, она второстепенна и несущественна. Речь идет о быке с «розоватыми» рогами, то есть о молодом животном-альбиносе, которое в качестве диковинки может быть подарено герою.

В целом колоративы адыгского эпоса имеют характер прямых визуальных констатаций и они разрозненны, оппозиционально не группируются, что вполне ожидаемо с учётом того, что цветовой признак любого эпического объекта, как правило, лишен традиционной внетекстовой семантики. В подавляющем большинстве случаев цвет адыгского эпоса оценочно нейтрален и даже преимущественное употребление одного наименования не переводит его в разряд символически осмысляемых – «белый дом», «белая крыша», «белое сано» однозначно ретикальны и аксиологически неинформативны.

Единственное исключение – тезаурус «желтого». В эпическом пространстве адыгов желтый цвет – всегда принадлежность воинской, благородной страты. Наличие в облике хотя бы одной детали, отмеченной этой краской, автоматически повышает статус героя до максимума. «Всадник с жёлтой рукой», «шёлковые жёлтые усы» – всё это признаки богатыря, героя. Даже Сосруко – центральный эпический персонаж – бессилен против обладателя этих черт. Однако в более поздних фольклорных текстах происходит вытеснение обозначения «желтый» аналогичным по своей символической, культурной семантике номинативом «красный». В плачах о героях, время происхождения которых можно определить как вторую половину XVIII – первую половину XIX века, устойчивая формула «жёлтые усы» часто заменяется аналогом «красные усы» [10, с. 79].

Объяснить это отсутствием в кабардинском языке хроматически промежуточного термина «рыжий» мы не можем – как в эпических произведениях, так и в живом современном языке номинация рыжего цвета может производиться путем обыгрывания базового термина «желтый» [2]. Это и сегодня происходит в практике кабардинской речи, например, цвет волос рыжего человека может обозначаться как словом «пльыжь» («красный»), так и словом «щхьэгъуэжь» («желтоголовый»). Иначе говоря, ни особенности функционирования живой кабардинской речи, ни лакуны в её глоссарии причиной колоративной смены не являются. Объяснить её можно лишь с учетом реальных обстоятельств из прошлого народа.

Символика желтого цвета в эстетике адыгов восходит, по всей видимости, к восточной культуре – нет никакого сомнения, что многочисленные волны номадических, в основном тюркских, народов сформировали семантику желтого, принятую в Азии. Известно, что позиции буддизма в Золотой Орде до принятия Узбеком ислама были настолько сильны, что в первом десятилетии XIV века ханский престол на короткое время был даже узурпирован неким Баджир Ток-Бугой, предположительно – буддистом [5, с. 201].

Исходным ядром этого цветового поля, таким образом, можно считать «золотой». Ко времени включения Кабарды в систему государственности Российской Империи колоратив «красный» полностью впитал в себя семантику и «золотого», и «желтого». Красный цвет – так же, как и ранее желтый – стал, пожалуй, единственным цветом, имевшим стабильный смысл внетекстуального качества. «Красный» – маркер воинского поведенческого стандарта, знак причастности и принадлежности к благородному сословию, и это свое наполнение он сохранил в коллективном сознании народа надолго.

После прихода Советской Власти и формирования новописьменных национальных литератур многие из них механически заимствовали цветовую символику нового государства. Кабардинское художественное мышление этого сделать не могло: за исключением контекстуально обоснованных заимствований типа «красное знамя», «красный воин», советское смысловое содержание колоратива противоречило его наполнению в национальном эстетическом пространстве. «Красный» для адыга, для кабардинца был цветом воина-одиночки, воина-дворянина, личности, стремящейся к победе вне каких бы то ни было социальных, а тем более идеологических, установок. Традиционная образная валентность этого колоратива не позволяет поэту-кабардинцу в полной мере имплантировать его национальное прочтение ни в советский коммунистический контекст, ни в объем русской классической поэзии – так как и с образами страдания, жертвенности кабардинский «красный» в отличие от традиционного христианского ничего общего не имеет. Апофеоз смысловых коннотаций данного цветообозначения для адыга – образ всадника, гарцующего в красной черкеске перед строем нацелившихся на него врагов.

Кабардинские символика и эмотивность «красного» полностью исключали возможность интеграции этого сектора национальных колоративных представлений в систему советской цветовой семантики. Кроме того, этническое сознание попросту не имело сформировавшихся оппозиционных хроматических групп. Ни «чёрный», ни «белый» не могли восприниматься адыгами в содержательном конфликте с тезаурусом «красного», что, собственно говоря, и обусловило особое, специфическое отношение национальных авторов к поэтической колористике вообще, к оппозициональным цветовым бинарам – в частности.

#### Список литературы

1. **Аверинцев С. С.** Два рождения европейского рационализма и простейшие реальности литературы // Человек в системе наук: сб. ст. / сост. Е. В. Филиппова, отв. ред. И. Т. Фролов. М.: Наука, 1989. С. 341-348.
2. **Борова А. Р.** Эстетические архетипы адыгской поэзии: генезис и межкультурный обмен. Нальчик: Издательский отдел КБИГИ, 2015. 206 с.
3. **Веселовский А. Н.** В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1904. 546 с.
4. **Ермилова Е. В.** Теория и образный мир русского символизма / отв. ред. С. Г. Бочаров. М.: Наука, 1989. 174 с.
5. **Костюков В. П.** Буддизм в культуре Золотой Орды // Тюркологический сборник. 2007-2008 (2009). История и культура тюркских народов России и сопредельных стран. М.: Восточная литература, 2009. С. 189-236.
6. **Культурные связи в Европе эпохи Возрождения:** сб. ст. / отв. ред. Л. М. Брагина. М.: Наука, 2010. 231 с.
7. **Лосев А. Ф.** История античной эстетики: в 8-ми т. М.: Искусство, 1969. Т. 2. Софисты. Сократ. Платон. 594 с.
8. **Лотман М. Ю.** Символизм // Русская литература XX века: школы, направления, методы творческой работы: учебник / науч. ред. С. И. Тимина. СПб.: Logos; М.: Высшая школа, 2002. С. 13-30.
9. **Морозов А. А.** Из истории осмысления некоторых эмблем в эпоху Ренессанса и барокко (Пеликан) // Миф, фольклор, литература: сб. ст. / отв. ред. В. Г. Базанов. Л.: Наука, 1978. С. 39-41.
10. **Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов** / под ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1990. Т. 3. Ч. 2. 485 с.
11. **Нарты: адыгский героический эпос.** М.: Наука, 1974. 569 с.
12. **Фёдоров Ф. П.** Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинатне, 1988. 456 с.
13. **Флоренский П. А.** Столп и утверждение истины. М.: Правда, 1990. 490 с.
14. **Эпштейн М.** Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. 368 с.

#### COLOUR TERMS IN THE KABARDINIAN POETRY

**Borova Asiyat Ruslanovna**, Ph. D. in Philology, Associate Professor  
Kabardino-Balkarian State University named after H. M. Berbekov  
assbora@mail.ru

The paper presents itself rather unexpected interpretation of the traditional colouristics of the Adyghean poetry, in particular, the author focuses on the problem of almost total absence of the oppositional colour pairs in it. The study says that the national lyric poetry is directed toward imagery based on the poetical universals with a preference for visual reflection and identifies the motives for preferential use of the colour terms in their direct visual meaning by the Kabardinian authors.

*Key words and phrases:* Kabardinian poetry; colour term; archetype; colour opposition; symbolics of colour; poetical universal; visual reflection; folklore.