

Библиографический список

- Эко У. Поэтики Джойса. – СПб.: Симпозиум. – 2006. – 496 p.
 Cornwell N. James Joyce and the Russians. – London: Neil Cornwell. – 1992. – 175 p.
 Engelhart B. ...or Ivan Slavansky Slavar (FW: 355.11): The Integration of Slavonic Language into Finnegans Wake // European Joyce Studies. – 1999. – № 9.
 Sandulescu C.G. (ed.). A Lexicon of “small” languages in Finnegans Wake”. – Bucuresti. – 2012. – 236 p.
 Senn F. Inductive Scrutinies: Focus on Joyce. – Dublin. – 1995. – 252 p.
 Skrabanek P. Night Joyce of a Thousand Tiers. – Prague. – 2002. – 174 p.

Источники

Joyce J. Finnegans Wake. – London. – 2000. – 656 p.

References

- Cornwell N. James Joyce and the Russians. – London: Neil Cornwell. – 1992. – 175 p.
 Eko U. Poehtiki Dzhoyisa. – SPb.: Simpozium. – 2006. – 496 p.
 Engelhart B. ...or Ivan Slavansky Slavar (FW: 355.11): The Integration of Slavonic Language into Finnegans Wake // European Joyce Studies. – 1999. – № 9.
 Joyce J. Finnegans Wake. – London. – 2000. – 656 p.
 Sandulescu C.G. (ed.). A Lexicon of “small” languages in Finnegans Wake”. – Bucuresti. – 2012. – 236 p.
 Senn F. Inductive Scrutinies: Focus on Joyce. – Dublin. – 1995. – 252 p.
 Skrabanek P. Night Joyce of a Thousand Tiers. – Prague. – 2002. – 174 p.

УДК: 81-13

ББК: 81

В.С. Юдов

Victor S. Yudov

Концепт «Цвет» в романе Д. Джойса «Улисс»**The concept «Color» in the novel «Ulysses» by James Joyce**

Аннотация: Показана реализация концепта «Цвет» в романе Д. Джойса «Улисс» как яркий показатель авторской языковой картины мира. Созданная в романе цветовая концептосфера, репрезентирующая художественную интенцию автора, с одной стороны, отражает базовый инвариант чувственной архетипики цвета, с другой стороны, соотносится с христианской символикой

Ключевые слова: концепт; цвет; авторская картина мира; архетип

Abstract: The realization of the concept “color” in the novel “Ulysses” by James Joyce is shown as a clear indication of the author's language picture of the world. The color concept sphere created in the novel represents the artistic intention of the author. On the one hand, the color concept sphere reflects the basic invariant of sensory color archetypes, on the other hand, it relates to Christian symbolism.

Key words: concept; color; author's picture of the world; archetype.

Ю.С. Степанов постулировал многослойность содержания концепта. Это положение можно экстраполировать на семантику понятия «концептосфера», представив ее как трехъярусное образование представленное следующими ярусами: интернациональным, национальным и личностным. Интернациональный универсальный понятийный слой реализован базовыми семантическими примитивами, номенклатура которых в основном соотносится с понятийными категориями Аристотеля: Сущность (Субстанция), Количество, Качество, Отношение (Соотнесенное), Место (Где?), Время (Когда?), Положение, Обладание (Состояние), Действие, Претерпевание (Страдание). В ядро национальной концептосферы, помимо базовых семантических универсалий, входят специфические национальные концепты, названные Ю.С. Степановым константами [Степанов, 2004, с. 3–9]. Личностный слой отличается яркой индивидуальной спецификой и формируется в сознании индивида на базе основных слоев концептосферы. Описание этой концептуальной сферы не только помогает адекватно понять и интерпретировать факты концептосферы как таковой, но также способствует проникновению в организацию мыслительных механизмов человека.

Реализация концепта «Цвет» чрезвычайно ярко представлена в романе Д. Джойса «Улисс». Рассматривая колористику романа, можно отметить, что цвет, как и другие элементы художественной структуры романа, подчинены жесткому аналитическому расчету, поэтому утверждение, что «Д. Джойс – художник ярко выраженного слухового типа, и живопись почти не существовала для него» [Хоружий, 1997, с. 441], обнаруживает свою относительность, так как Д. Джойс чрезвычайно чуток к цветовой стороне мира, несмотря на то, что количественная сторона цветоупотреблений в романе действительно невелика. В тексте цвет располагается не в случайном соединении, а в гармонических рядах, т.е. он воспринимается Д. Джойсом как самостоятельная художественно-ценная категория. Гармоническая сопряженность цвета проявляется не только в отдельной фразе, но и в контексте довольно крупных фрагментов текста, когда, казалось бы, элементы цветовой композиции должны были утратить эмоционально-художественные связи между собой. Вот характерный пример взаимообусловленности цветов в их последовательности на нескольких страницах текста: *серый, черный, розовый, золотой, серый, черный, черный, красный, черный, ярко-желтый, черный, золотой черный, желтый, белый, черный, зеленый, черный, зеленый, золотой, синий, красный, желтый, черный, золотой, красный, лимонно-желтый* (56–68).

Цветовое композиционирование как в качественном, так и в количественном отношении детерминировано Д. Джойсом не только в пределах отдельных фрагментов, но и в рамках романа в целом. Если ввести такой количественный

параметр, как коэффициент использования цветовых характеристик (количество цвета на одну страницу текста), то складывается следующая картина по эпизодам романа.

Исключительная цветовая напряженность свойственна 11 главе «Сирены», где реализуется программная установка автора: перевести зрительный ряд повествования в звуковой. В ней, как нельзя лучше, подтверждается заявление С.С. Хоружия о том, что для Д. Джойса переложение из зримого в слышимое – сама сущность искусства [Хоружий, 1997, с. 456]. В этой главе абсолютное господство желтого цвета, но представленного через звенящее золото и бронзу, и добавочный к ним розовый цвет. Из 120 всех цветовых характеристик в главе на желто-розовую гамму приходится около 90.

Цветовая композиция всего романа формируется следующими цветовыми доминантами по эпизодам (с первого эпизода по восемнадцатый эпизод: 1, 1, 3, 3, 2, 1, 1, 2, 1, 2, 4, 1, 2, 1, 3, 0, 1, 2. Анализ количественной стороны цветообозначений выявляет определенный ритм в их распределении. Так, цветовая разряженность в первых эпизодах сменяется сгущением цвета в середине композиции романа, а затем переизбыточностью цвета в пятнадцатом эпизоде, в 16 эпизоде возникает пауза, практически полное отсутствие цвета. Около десятка упоминаний цвета на сорока страницах текста сопровождаются характерными «размываниями» цвета – *возможно серый* (433), *розовость, собственно почему розовая* (434), кроме того, происходит снижение собственно цветовой функции при включении цветообозначения в географическое название *Красное море* или название произведения искусства *«Алая, как роза»* (454) и т.п. Цветовой аккорд в 17 и 18 эпизодах дает равновеликую представленность характерных для Д. Джойса цветов.

Символика цвета представлена в самых разнообразных семантических регистрах: эстетико-психологическом, христианской символики, архетипической символики.

Первый уровень отражает тенденцию соотнести цвет и звук. Музыкальность – это стремление уйти от прямых деклараций разума в сферу материнского, природного. Это стремление создать в литературном тексте, как в музыке, единое смысловое поле, вместо автономных, дискретных смыслов фраз, предложений, частей текста. Написанное слово возвращает себе музыкальную составляющую звучащего слова, порождая релятивистскую многовариантность толкования и восприятия: *Звонок сожалеющей бронзе жалобно звякнул* (198).

Второй уровень цветовой символики заимствуется Д. Джойсом у христианской традиции. Д. Фергюсон в книге «Христианский символизм» дает следующие пояснения цветовой символики в христианстве. *Черный* – «смерть, скорбь», в

соединении с белым – «смиренность и покорность». *Голубой* – цвет неба, Девы Марии. *Коричневый* – «духовная смерть и деградация, отречение от мира, скорбь, смирение». *Зеленый* – «победа жизни над смертью, духовное посвящение». *Красный* – «кровь, любовь, ненависть». *Белый* – «невинность, чистота, святость жизни». *Желтый* – цвет солнца и божественности, но также ревности, измены, и обмана. [Фергюсон, 1998, с. 322]. Цветовые символы, названные Д. Джойсом в схемах-пояснениях к художественной структуре романа, несут на себе очевидные следы католической традиции.

Несмотря на сверханалитичность, субъективизм художественного метода Д. Джойса, выделение психологической функции цвета, закорененной в коллективном бессознательном и носящей поэтому характер объективного, представляется не только вполне допустимой, но и необходимой.

Амбивалентная семантика цветового образа делает возможным обнаружение его архетипического смысла лишь в условиях контекста, актуализирующего системный характер цветовой сочетаемости.

В «Улиссе» наблюдается архетипическое по своему происхождению комбинирование цветов: *белый, красный, черный, желтый, синий*. Часто это бинарные образования: *желтый – синий, красный – белый, черный – белый, красный – черный*, которые нам не кажутся случайными. Сущностная, знаковая природа таких полярностей отмечается самим Д. Джойсом: *Я здесь, чтобы прочесть отметы сути вещей: всех этих водорослей, мальков, подступающего прилива, того вон ржавого сапога. Сопливо-зеленый, серебряно-синий, ржавый: цветные отметы»* (31). Представлена пара *желтый – синий*.

На фоне свойственной Д. Джойсу эстетической игры цветом, виртуозной композиционной колористики в романе формируется система диад и триад, в которых цвет обнаруживает свою архетипическую природу: *засахаренные сливы в золотом ларце* (327), *он окутывает ее, плывет над ее звездною плотью, играет сапфирным и изумрудным, лиловым и яркосолнечным* (321). *И смерти белизна, и алое рождение, едино суть* (193), *черное это белое* (256), *цвета агата и меди* (229). Их общая сбалансированность, очевидная в романе, может трактоваться как символическое выражение целостности мира и архетипа Самости.

При всей своей неформализованности цветовые символы в истории большинства культур оказались психологически связаны с некими общими представлениями о мужском и женском началах. Мужское – центробежное, агрессивное, твердое, сухое, горячее, светлое; женское – центростремительное, пассивное, мягкое, влажное, холодное, темное. Принимая во внимание неоднозначность цветовой символики, важно выделять доминирующий в системной сочетаемости цвет, который

может подчинять своему архетипическому, символическому значению другие цвета, иногда парадоксальным образом. В системе *синий – желтый – зеленый* может доминировать синий или желтый, меняя архетипическое содержание триады. В системе *красный – черный – белый* может доминировать красный цвет, воспринимаемый двояко: как представляющий материнский или мужской архетипы. Особо нужно отметить триаду *белый – красный – черный*. В некоторых мифах космическое яйцо, из которого произошел мир, представлялось трехцветным – бело-красно-черным [Голан, 1994, с. 44], а В. Тернер в своей статье о цветовых классификациях в примитивных культурах замечает, что совместные употребления красного, белого и черного символизируют прежде всего обряд инициации – важнейший этап становления личности [Тернер, 1972, с. 76]. Обращает на себя внимание безусловное господство в романе желтого цвета, репрезентирующего энергию отцовского архетипа. Рассматривая этимологию цветовых слов *зеленый, желтый, золотой* и *голубой* в разных европейских языках, А. Голан указывает на их безусловное этимологическое родство, идущее от древней фигуры бога преисподней, следовательно, относящееся к архетипическому мужскому принципу. С учетом мировоззренческого контекста романа соотношение основных цветов в «Улиссе» выглядят таким образом: представляющие материнский архетип *белый, черный, красный* встречаются около 200 раз, отцовский архетип *зеленый, желтый, голубой* – около 350 раз.

Системные цветовые сочетания, действуя на уровне преаналитического восприятия, относят читателя к архетипическим глубинам текста и участвуют в оформлении проблемы Индивидуации, обретения Самости, представленной в романе двухуровневой сюжетной линией приключений Улисса-Блума.

Как видим, фактическое использование цвета в романе очень сложно по своей природе: архетипическая символика цвета у Д. Джойса находится в динамическом взаимодействии и с эмоциональной энергией воздействия цвета, и с христианской цветовой символикой, соединяя в диалектическое единство рациональный и иррациональный уровни художественной структуры произведения.

Созданная в романе цветовая концептосфера, репрезентирующая художественную интенцию автора, не возникла на пустом месте, она, с одной стороны, отражает базовый инвариант чувственной архетипики цвета, с другой стороны, соотносится с религиозным духом католицизма. В то же самое время цветовая концептосфера романа представляет собой уникальное художественное видение мира, присущее только этому гениальному представителю человечества.

Библиографический список

- Голан А. Миф и символ. – М.: Русслит. – 1994. – 374 с.
Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. – М.: Академический Проект. – 2004. – 992 с.
Тернер В.У. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу) // Семиотика и искусствоведение. – М. – 1972. – С 50–82.
Фергюсон Д. Христианский символизм. Серия Символы. Книга VIII. – М.: Золотой век – 1998. – 322 с.
Хоружий С.С. Улисс в русском зеркале // текст приводится по изданию: Джойс Джеймс. Собрание сочинений: в 3 т. – Т. 3. Улисс / пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. – М.: ЗнаК. – 1994. – С. 363–605.

Источники

- Джеймс Д. Улисс / пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. – М. – 1993. – 670 с.

References

- Dzhejms D. Uliss / per. s angl. V. Hinkisa, S. Horuzhego. – M. – 1993. – 670 s.
Dzhojs D. Izbrannoe: v 2 t. – T.2. – M.: TERRA. – 1997. – S. 361–538.
Fergjusion D. Hristianskij simvolizm. Serija Simvolj. Kniga VIII. – M.: Zolotoj vek – 1998. – 322 s.
Golan A. Mif i simvol. – M.: Russlit. – 1994. – 374 s.
Horuzhij S.S. Uliss v russskom zerkale // tekst privoditsja po izdaniju: Dzhojs Dzhejms. Sobraie sochinenij: v 3 t. – T. 3. Uliss / per. s angl. V. Hinkisa, S. Horuzhego. – M.: ZnaK. – 1994. – S. 363–605.
Stepanov Ju.S. Konstanty: slovar' russkoj kul'tury. – M.: Akademicheskij Proekt. – 2004. – 992 s.
Turner V.U. Problema cvetovoj klassifikacii v primitivnyh kul'turah (na materiale rituala ndembu) // Semiotika i iskusstvometrija. – M. – 1972. – S 50–82.

УДК 81'25
ББК 81.2 + 84

Л.С. Николаева
Lyudmila S. Nikolaeva

Способы перевода объектных цветообозначений в художественном тексте

Ways of Translating Object Colour Terms in Literary Text

Аннотация: В статье рассматриваются стратегии перевода на русский язык английских объектных цветообозначений, содержащихся в художественном тексте. Раскрывается природа объектных цветоименований, анализируются контексты, включающие колоративную лексику. Выявляются факторы, влияющие на выбор стратегий при переводе колоративов с объектным значением в художественном произведении Дж. Даррелла.

Ключевые слова: художественный текст; перевод; объектные цветообозначения; денотативное значение; произведения Дж. Даррелла.

© Л.С. Николаева, 2017