



Институт славяноведения РАН  
Центр лингвокультурных  
исследований «BALCANICA»

---

БАЛКАНСКИЕ ЧТЕНИЯ 11

# БАЛКАНСКИЙ СПЕКТР: ОТ СВЕТА К ЦВЕТУ

---

ТЕЗИСЫ И МАТЕРИАЛЫ  
22-24 марта 2011 года

Институт славяноведения РАН  
Центр лингвокультурных исследований «BALCANICA»

# БАЛКАНСКИЙ СПЕКТР: ОТ СВЕТА К ЦВЕТУ

БАЛКАНСКИЕ ЧТЕНИЯ 11  
ТЕЗИСЫ И МАТЕРИАЛЫ

22–24 марта 2011 года

*Сборник подготовлен в рамках Программы ОИФН РАН  
«Текст во взаимодействии с социокультурной средой:  
Уровни историко-литературной и лингвистической интерпретации»,  
проект «Конструкция и динамика текста во времени и пространстве:  
балкано-балто-славика»*

*Издание выполнено при финансовой поддержке РФФИ,  
грант № 11-06-06022-г*

**Редколлегия:**

*М. М. Макарцев, И. А. Седакова, Т. В. Цивьян*

**Балканский спектр: от света к цвету.** — М.: ПРОБЕЛ-2000, 2011. —  
200 с. (Балканские чтения 11. Тезисы и материалы.)

ISBN 978-5-7576-0226-4

© Институт славяноведения РАН.  
Центр лингвокультурных исследований  
«Balcanica», 2011

ISBN 978-5-7576-0226-4

© Коллектив авторов, 2011

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Вяч. Вс. Иванов</i> (Москва–Лос-Анджелес)	
Семиотика и нейросемиотика цвета .....	6
<i>Brian D. Joseph</i> (The Ohio State University)	
Sound symbolism and light in the Balkans .....	8
<i>Петя Асенова</i> (София), <i>Уте Дукова</i> (Франкфурт на Майн)	
<i>Homo balcanicus</i> в мрак и на светлина .....	9
<i>A. A. Новохатъко</i> (Фрейбург)	
Тьма и мрак в древней аттической комедии .....	15
<i>M. Евзлин</i> (Мадрид)	
Свет и пространство в «Погребении графа Оргаса» Эль Греко .....	19
<i>Емилија Црвенковска</i> (Скопје)	
Светлината во црковнословенската химнографија на Балканот .....	24
<i>Людмила Попович</i> (Белград)	
Блеск как прототип цвета в языковой картине мира славян (на примере анализа цветообозначений в сербском, русском и украинском фольклоре) .....	29
<i>Mirjam Mencej</i> (Ljubljana)	
Witches in the shape of lights and fires.....	34
<i>Л. Н. Виноградова</i> (Москва)	
Светоносныеочные духи в мифологии западных и южных славян .....	40
<i>Н. Н. Казанский</i> (Санкт-Петербург)	
Светозарность цвета в Древней Греции и в Риме .....	45
<i>Л. И. Акимова</i> (Москва)	
Раннегреческий хроматизм в его отношении к пространству — времени.....	55
<i>T. Ф. Теперик</i> (Москва)	
Pallentia ora (комментарий к X,822, Verg. Aen.) или к вопросу о семантике цвета в «Энеиде» Вергилия .....	59
<i>Victor Friedman</i> (University of Chicago)	
Balkanisms of Color: Black, and White and Red All Over.....	63
<i>Н. В. Злыденева</i> (Москва)	
Мифопоэтические модели балканского спектра в искусстве и литературе XX века .....	67

<i>A. A. Новик</i> (Санкт-Петербург)	
Краситель — краска — цвет — свет в одежде и традициях албанцев .....	71
<i>A. A. Плотникова</i> (Москва)	
Цветовой спектр при определении судьбы ребенка у славян на Балканах: «рубашечка новорожденного» .....	77
<i>A. П. Якимова</i> (Москва)	
Цвет одежды как маркер жизненного пути болгарина .....	81
<i>Anastasija Петрова</i> (Велико Тырново)	
Об эмоциях, их «доме» и цвете (взгляд на зеленый и красный гнев в балканских языках).....	86
<i>Любинко Раденкович</i> (Белград)	
Красный цвет в погребальной обрядности и народной демонологии славян.....	94
<i>D. C. Ермолин</i> (Санкт-Петербург)	
Цвет на границе миров: семантика цвета в похоронной обрядности албанцев Приазовья .....	100
<i>M. M. Макарцев</i> (Москва)	
Цвет и свет в балканославянских и албанских вариантах «Баллады о мертвом брате».....	105
<i>F. A. Елоева</i> (Санкт-Петербург)	
Цветная память Кавафиса.....	114
<i>Anastasija Романова</i> (Кишинев)	
Цветная память Элиаде.....	116
<i>I. A. Седакова</i> (Москва)	
Свет и цвет в романе Петре М. Андреевского «Пырей».....	119
<i>Dagmar Burkhardt</i> (Hamburg)	
Licht/Dunkel und Weiss/Rot in Performances von Marina Abramović.....	123
<i>T. B. Цивьян</i> (Москва)	
Балканский свет и цвет в мозаиках Газанфера Байрама.....	128
<i>Zmago Šmitek</i> (Ljubljana)	
Symbolism and classification of colours in the Slovenian folk culture.....	133
<i>O. В. Белова</i> (Москва)	
Цветовой код народной культуры в словаре «Славянские древности» .....	138
<i>A. В. Жугра</i> (Санкт-Петербург)	
Свет в албанском эпосе.....	142

<i>H. Г. Голант</i> (Санкт-Петербург)	
Цветовая символика в румынских традиционных оберегах и цветовые характеристики мартовских нитей .....	146
<i>A. Б. Ипполитова</i> (Москва)	
Цвет в слове и цвет в изображении: соотношение спектров в тексте и миниатюрах Лицевого травника конца XVIII в. ....	150
<i>B. Г. Колосова</i> (Санкт-Петербург)	
«Огненные» травы в славянской народной ботанике .....	155
<i>M. В. Домосилецкая</i> (Санкт-Петербург)	
Незеленое растение повилика (фитонимы для <i>Cuscuta</i> на Балканах).....	159
<i>A. Е. Тунин</i> (Москва)	
Цветовой код в новогреческих загадках .....	166
<i>Ronelle Alexander</i> (University of California, Berkeley)	
Bulgarian Dialects and the Balkan Model of the World .....	171
<i>A. Х. Гирфанова, Н. Л. Сухачев</i> (Санкт-Петербург)	
Цветообозначения тюркского происхождения в языках Юго-Восточной Европы (монохромные и смешанные тона) .....	174
<i>Ю. А. Лопашов</i> (Санкт-Петербург)	
К вопросу о морфологической вариативности турцизмов в греческом языке .....	182
<i>Eleni Bužarovska</i> (Skopje)	
The polysemy of <i>saka</i> in the Balkan context.....	186
<i>Evangelia Adamou</i> (Paris)	
A Temporal Set of Uses of the Deictic Suffixes in a Pomak Variety of Thrace, Greece .....	194
<i>A. Н. Соболев</i> (Санкт-Петербург–Марбург)	
Балканская лингвокультурная антропogeография и принцип множественности .....	199

## СЕМИОТИКА И НЕЙРОСЕМИОТИКА ЦВЕТА

1. Современные археологические и антропологические исследования позволяют установить наличие универсального треугольника цветов: *красный* (цвет охры) — *черный* — *белый*, который уже представлен у предков (неандертальцев или, скорее, человека разумного) более 200 тыс. лет назад (по датировке люминесцентным анализом) в Терра Амата (близ Ниццы) и далее отражен в символике верхнепалеолитических пещер Франции, Испании и более восточных ареалов Евразии.

2. В исторический период, засвидетельствованный письменностью и синхронными с ней памятниками искусства и ритуала, каждая культурная и языковая традиция строила основной набор символов цветов на базе универсального набора 10 или 11 цветов (по системе Берлин-Кей). Сравнительно-историческое языкознание устанавливает раннее совпадение части названий с именами металлов (идея была известна Марксу). Этот основной набор символов в каждой культуре и у каждого ее носителя сочетается с неограниченно (потенциально) большим (трансфинитным в смысле Кантора) множеством названий промежуточных цветов и цветовых оттенков. Внутри индоевропейских языков (в частности, и балканского ареала) наборы соответствующих слов сильно отличаются от одной ветви к другой, предположительно благодаря культурным влияниям — в случае Древней Греции, идущим с Древнего Востока.

3. Этот основной набор цветовых символов культуры у каждого ее носителя приурочен к речевым зонам левого полушария, оперирующим с основным (часто родным) языком данного общества, тогда как для правого полушария характерен набор потенциально неограниченного множества названий (иногда метафорических) оттенков и промежуточных цветов. Соответствующие нейропсихологические данные, полученные сотрудниками Сперри, Зайделем и другими экспериментаторами при исследовании расщепленного мозга, совпадают с результатами работ Н. Н. Николаенко, изучавшего восприятие цветов разными полушариями при односторонних электросудорожных шоках в лаборатории Л. Я. Балонова и В. Л. Деглина (Институт эволюционной физиологии и биологии им. И. М. Сеченова РАН, Санкт-Петербург).

4. Индивидуальные характеристики цветов и их оттенков могут отличать целые периоды в истории культуры (голубой период в истории французской культуры) и в биографиях отдельных людей. В цветообозначениях поэтов и

прозаиков (русских по исследованиям XX в., начиная с работ Андрея Белого, эссе Эйзенштейна о желтом цвете и цветовом кино и др.), наряду с традицией, особенно значимы личные пристрастия (для которых обычно возможна и психоаналитическая интерпретация).

5. Можно предположить, что некоторые названия цветов (в частности, черного) имеют ритуальное происхождение. В иранских языках и связанных с ними древними лексическими изоглоссами индоевропейских диалектах часть таких терминов объясняется особенностями иранского культа огня, изученного И. Хертелем и В. И. Абаевым и позволяющего на этимологическом материале раскрыть связь света (огня) и цвета. Древнее ностратическое, индоевропейское и индо-иранское название огня как опасной разрушительной силы (родственное русск. огонь) было заменено новым словом *ātar*, вошедшем во все иранские диалекты и оттуда заимствованным в славянские языки, особенно балканские (с.-х. *жива ватра*,ср. русск. *ватрушка*), и далее в албанский (*vatra*). Можно предположить, что это имя существительное основано на и.-е. корне, родственном хеттск. (*h*)ay- ‘быть горячим’ (в армянском корень приобретает значение ‘жечь’), ср. др.-ирл. *aed* ‘огонь’ и возможно гомер. греч. αἴθηρ ‘верхний слой воздуха, самая чистая и поднятая над Землей часть атмосферы’, македонск. ἄβῃ (Hes.) < и.-е. \*Hai-dh-er, которое представляется параллельной формой к иранск. *ātar* > *athar-vant-*, *Athar-Veda-* (раннее санскритское заимствование из иранского, родственно анатолийскому обозначению ‘очага, печи’ хеттск. *hašši paħħur* = латин. *Āra* < \*asa, оскск. *aasai pur-asiai*; лувийск. *hašša-niti*, ликийск. *aha*, лидийск. *aśa* из собирательного ‘пепел’ по Хайнalu). Цветообозначение от той же основы представлено в латинск. *ater* ‘черный’. В авестийском слово *ātar* обозначало в особенности священный и обожествляемый огонь, бог *Ātar* был одним из главных богов зороастрийской мифологии, сыном главного бога *Ahura Mazda*. Архаическое обрядовое значение сохраняется в восточно-иранском осетинском сложном слове *Aert-xur-* ‘божество огня и Солнца’ (часто благотворное, но и ответственное за болезни кожи); ‘священный новогодний пирог, съедаемый всей семьей, но не разделяемый с чужаками’, древнеосетинск. божественное имя (в старинной молитве, записанной в XIX в.) *Xur-at-xuron* < \*Xur-art-xur-on ‘огонь, сотоварищ Солнца’ (Солнце-Огонь, сын Солнца, по Дюмезилю); эти же восточно-иранские основы в обратном порядке представлены в согдийском *wr'r* [= *xor-ar*] ‘огонь Солнца’; ср. также вероятное скифское (древнеаланское — праосетинское) словосложение *Yfsand-* ‘священный’ (авест. *spənta* = ст.-слав. *svētъ* = русск. *свят-*) + \**art* ‘огонь’.

6. Традиционные ритуальные описания, например, в гомеровском гимне Деметре, затем преображаются в индивидуальной лирике (скажем, в гимне Сафо).

## SOUND SYMBOLISM AND LIGHT IN THE BALKANS

Notions of *light* and *colour* are quintessentially sensory-based notions, and as such, they provide a basis for sound symbolism (phonaesthesia) cross-linguistically. In sound symbolism, individual sounds or clusters of sounds, though falling short of morphemic status in the classical sense, nonetheless are evocative of meaning in and of themselves. And, in numerous instances, the meanings that are evoked are sensory-based, having to do with sharpness, burning, perception of size, and visual cues such as brightness and darkness. In regard to this last notion, it is interesting that one of the most widely discussed sound symbols in English, namely the /gl-/ sequence in words such as *gleam*, *glow*, *glisten*, *glitter*, among others, evokes light and brightness-related meanings but also ones associated with burning, as in the *glow* of a fire or the light from a candle.

The Balkans are no exception to this cross-linguistic commonality regarding sound symbolism and sensory-based semantics, and thus in this paper, I discuss sound symbols in two languages — Greek and Albanian — that have light/glisten/burn-like meanings associated with them. The sounds in question are /tsV-/ in Greek, as seen in words such as *τσίκνα* (*tsikna*) ‘smell of burnt matter’, *τσικνίζω* (*tsiknizo*) ‘singe’, *τσουρονφλίζω* (*tsuruflizo*) ‘burn’, and others, and /dz-/ in Albanian, as seen in words such as *xixëlloj* ‘sparkle’, which interestingly has elements of both fire and glistening in its meaning. The full range of evidence bearing on the evaluation of these elements as sound-symbolic in nature is offered here.

The fact that a blending of meanings can be seen in the Albanian case leads to a consideration of the ways in which these sound symbols form networks of related elements within their respective languages. It is shown, for instance, that the Greek /tsV-/ functions as a pivot around which one finds a host of interconnected meanings, ranging from ‘burn’ to ‘small’ to ‘sharp’.

Such elements and the interrelations of meaning and form that they can show thus invite comparisons across other languages in the Balkans as well as across other (non-Balkan) languages.

## HOMO BALCANICUS В МРАК И НА СВЕТЛИНА

Движението на слънцето определя жизнения цикъл (ежедневен, сезонен, годишен) на всички живи същества. В човешкото общество въпросният природен феномен получава антропоцентрична интерпретация. В различните култури тази интерпретация притежава своя специфика.

Нашето внимание е насочено към един малък неин фрагмент, който оценяваме като специфичен за балканския ареал, а именно — към езиковия израз, който *homo balcanicus* е дал на прехода от светлина към мрак и обратно.

**A. мрачен** ‘мрачный, угрюмый’ с два семантични модела:

### 1. «лишен от светлина — тъмен или покрит/завит»

бълг. **мрачен**, стб. **мрачнъ** (Супр., Евх., Псалт.), заето в руски *мрачный* < *мрак*; стб. **мракъ**, прасл. \**markъ*, сродно с лит. *mérkti* ‘мигам, мижа’;

бълг. гл. **мрачасвам** ‘казва се за малко дете, когато се изнесе вън вечер и се разболее’ (НГ 3: 85) = *pomraча се: да са не помрачи д'атму* (Караагач, Гюмюрджинско, вж. Вакарелски, Кодов, Младенов 1935: 302)<sup>1</sup>;

рум. *intunecat* (прич.), *intunecos* (прил.) < lat. *in + tunicare* ‘обличам се, покривам се с туника (*vêtir d'une tunique*)’, lat. *tunica* ‘всеки вид покривало, завивка (*enveloppe de toute espèce*)’ (Papahagi 1974: 911);

алб. (*i, e*) *ngrysët*, (*i, e*) *ngrysur, ngrysalaq* < *ngrys* ‘terminer ses jours, въся се, мръща се’; срв. за етимологията *ngrys*, аор. *ngrysa* ‘to darken’ < PAлb \**eb-krūja* further connected with Slav. \**kryti* ‘to cover’, Lith. *kráujti, kráuti* ‘to pile’, to IE \**kers-* ‘black’ (Orel 296).

### 2. «покрит с облаци, облачен, заоблачен»

[Papahagi P. 1908: n. 52, S. 123 «Bewölken sich: Ein finsternes Gesicht machen — Ar. *niuredé*, Alb. *vrehem*»]

<sup>1</sup> Срв. още бълг. *мрак* ‘болест на кърмаче, чийто пелени са останали навън след залез слънце или се излагат на лунна светлина’ с паралел в словенски *Mrak* ‘същество, което нощем вреди на малки деца’, *somrak* ‘също’ (Dukova 1984: 29; БЕР 4: 279). И в суеверията на гърците съществува вярването, че пелените на кърмаче не трябва да остават нощем на открито, за да не получи детето обрив (Мпouтоúрас 1931: 44), но за разлика от българския то не е свързано с езиков израз.

гр. συννεφιασμένος < συννεφιάζω ‘покривам с облаци, заоблачавам се’ < σύννεφο ‘облак’ < συν-νέφος, стгр. νέφος;

алб. (i, e) *vrenjtur* < *vrenjt* ‘mbulon a vesh qiellin me re (заоблачавам)’ (Fjalor 2184); срв. за етимологията *vrērēt* — *vrēnēt* adj. ‘cloudy’. «Together with *vrēr-vran* ‘to become cloudy’, based on \**vrēr-vran* ‘cloudy’, a prefixal derivative of *re* ‘cloud’» (според Jokl); «borrowed from a South Slavic \**vornъ* ‘black’, from IE \**qrəno-* related to Slav \**vorna* ‘crow’ (според Meyer, Seliščev, Barić» (срв. Orel 516); също *errem* ‘*vrenjtem* нē *fytyrē*’ (Fjalor 434) ‘помръкva ми лицето’, *err* ‘to keep smb. till late in the night’, според Çabej < *re* ‘cloud’ (Orel 89–90);

арум. *niurat* (= рум. *înnorat*) ‘être couvert de nuages’ < *niureadză* (= рум. *înnora*) ‘se couvrir de nuages’ < lat. \**nibulare* < *nubilare* ‘se couvrir de nuages’ (Papahagi 1974: 900).

Производните глаголи със същото метафорично значение («намръщвам се, натъжавам се, отпадам, губя сили») имат следните облици:

- в гр. остават без формално изменение: *Μόλις ἀκούσε τα νέα, συννέφιασε η όψη του* (ЛКНЕ) ‘Щом чу новините, помръкна видът му’; *Το πρόσωπό του ήτανε πάντα συννιαφισμένο* (ЛКНЕ) ‘Лицето му беше видни мрачно’;
- в алб. *ngrys; ngrysem* = *e kaloj një ditë, kalon një ditë* = *мръква, мръква се*, но метафорично се употребява неактивна форма: *U ngrys menjëherë* ‘Помръкна изведенаж’; *U ngrys në fytyrë kur e pa* ‘Помръкна в лицето, когато го/я видя’. При другия глагол активната и неактивната форма се употребяват и в приското и в преносното значение: *Vrenjiti fytyrën* = *U vrenjt në fytyrë*, букв. превод ‘Той смрачи лицето (си)’ = ‘Помръкна (се) в лице’; *U vrenjt kur e pa* ‘Помръкна, когато го/я видя’ (Fjalor 1254, 1284);
- арум. — *niureadză; niureadzū* ‘(se) couvrir de nuages; se rembrunir, se renfronger’ (Papahagi 1974: 900);
- в рум. метафоричното значение е в неактивна форма: *a se intuneca = a se întrista* (DLRM 1958: 429);
- в бълг. метафоричното значение се изразява чрез префиксация, като се образува нова лексикална единица: *мръква (се) > помръквам*.

Албанският, който притежава и двата модела, изпълнява ролята на свързващо звено между българския и румънския от една страна (където е представен само първият модел — «покрит»), а от друга — гръцкия и арумънския (където е представен само вторият модел — «облачен»). Може да се

допусне, че «облачният» модел (гр., алб., арум.) показва ареален континум, доминиран от гръцкия, особено ако се вземат пред вид други прояви на гръцко влияние върху албанския и арумънския (напр. формите на условно наклонение от типа «ще пишех», «искам» — бъдещето време, формите на плюсквамперфекта в арумънския, различен от румънския и др.).

## B. осъмвам

1. «прекарвам безсънна нощ»;

2. «посрещам утрото с ново събитие / на ново място...» ≠ **замръквам** «тъмнината / нощта ме изненадва»

[Papahagi P. 1908: n. 69, S. 125 «Dunkel werden oder Abend w. Bedeutung: Von der Dunkelheit (oder vom Abend) überrascht werden. Beispiel: ich bin von der Dunkelheit überrascht worden. Ar. *Ntunicař*, Alb. *U err* (zu *err*), Ngr. βραδυάστηκα (zu βραδυάζω)»]

Глаголите с горните значения изразяват състояния на субект, паралелни с природните явления *поява / изчезване* на светлината. Производни са от глаголите, обозначаващи съответните природни явления.

бълг. *съмва* (*ce*) > *о-съмвам*

*мръква* (*ce*) > *за-мръквам*

(префиксални образования),

срв. и *осъвнувам* ‘быть застижену рассветом’ (НГ 3: 393), етимологично свързано със *светия* (вж. БЕР 6: 544–545):

(1) *Замръкнал та не осъмнал; Който замръква на хана, осъмва на пътя.*

*Да даде Господ да не осъмне (клетва)* (НГ 3: 393), т. е. ‘да не доживее до сутринта’;

(2) *осъмнахме с ново правителство; осъмнахме в Стара Загора.*

гр. *ξημερώνει* < (*η*)μέρα ‘ден’ (срв. бълг. поетично *раз-ден-ва се*)

*ξημερώνω* ‘μένω ἀγρυπνος ὅλη τη νύχτα ως τα ξημερώματα — оставам буден цяла нощ до разсъмване’

(1) *ξημέρωσα με αυτές σκέψεις* ‘осъмнах с тези мисли’ (актив);

*ξημερωθήκαμε κουβεντιάζοντας* ‘осъмнахме разговаряйки’ (не-актив);

*Να μην ξημερωθώ αν σου λέω ψέματα* (Хориков и Малев) ‘Да не осъмна, ако те лъжа.’, т. е. ‘да не доживея до сутринта’, срв. по-горе бълг.

*Да даде Господ да не осъмне.*

(2) ξημερώθηκαν στην κορυφή (ΛΚΝΕ) ‘осъмнаха на върха’;

*σκοτεινιάζει* ‘стъмва се, мръква’ < *σκοτάδι* ‘тъмнина, мрак’ (само за атмосферното явление);

*βραδιάζει* < *βράδυ* ‘вечер’ (срв. бълг. *с-вечер-ява се*) > *βραδιάζομαι* ‘быть застигнутым темнотой’: *Βράδιασε καὶ ἀναψαν τὰ φώτα*. ‘Мръкна и запалиха светлините’ (актив), но

*Είχαμε πολές δουλιές καὶ βραδιάστηκαμε.* ‘Имахме много работа, та замръкнахме’; *Βραδιάστηκα στο δρόμο* ‘Замръкнах по пътя’ (не-актив) (ΛΚΝЕ);

*νυχτώνει* ‘мръква’ < *νύχτα* ‘нощ’ > *νύχτωσα* ‘замръкнах’ (актив).

алб. *gdhij* ‘kaloj natën pa gjumë derisa zbardh dritë — прекарвам ноцта без сън, докато се разсъмне; осъмвам’; *gdhijem* (Fjalor 542), срв. за етимологията «*gdhij* ~ *gdhij*’, aor. *gdhiva* ~ *gdhina* ‘to stay awake at night’. Also used impersonally as *u gdhij* ‘the day began’. Goes back to a prefixal \*ga-deinjia related to *din* from \*ditinja» (Orel 112).

*si u gdhive?* (сутрешен поздрав) = как спа, добре ли спа, букв. как осъмна’ (не-актив) *gdhijet mbi punë* ‘осъмва над работата’;

*ngrys* ‘kaloj një ditë deri në mbrëmje — прекарвам деня до вечерта, замръквам’, *ngryset* ‘il fait nuit — мръква’ > *ngrysem* ‘être surpris par la nuit — изненадан съм от ноцта, замръквам’ (Kokona) (не-актив);

*ku ngryset s' dhihet* ‘être comme un oiseau sur la branche’ (Kokona) ‘безгрижен съм, букв. къде замръква, не се знае’;

*të ngrys e s' të gdhin* (Mustaka: село Malavec — Körçë) ‘льжец, измамник, букв. да замръкне и да не осъмне’.

*err, errem* (Fjalor 434) = *ngrysem* ‘мръква; замръквам’

рум. *a se face ziua, se crapă, se luminează de ziua* ‘съмва (се)’

*a rămine pînă în zori* ‘осъмвам’;

*se întuneca, se lasă noaptea* ‘мръква’;

*înnoptă* < *noapte*, нощ = гр. *νυχτώνει* (не се употребяват за човешки състояния);

*însera* < *seară* ‘вечер’ = гр. *βραδιάζει* ‘a-l ариса pe cineva seara undeva, a sta undeva pînă seara — да застигне някого вечерта някъде, да остана някъде до вечерта’ = да замръкна (Brebau 1987: 530).

арум. *âpir-* ‘a se face zi’ < lat. *aperire* ‘ouvrir’

*ntunicic* (*ntunicái*) = рум. *înnoptă, întuneca* ‘être surpris par l’obscurité de la nuit’;

арум. *n' eárse cît n' eárse pî' nă je ntunic* = рум. *merse cît merse pînă ce a înnoptat*  
‘вървял що вървял, докато мръкнало’;

*înă seară ntunicară trîși tu mesea di pădure* = рум. *într-o seară au înnoptat*  
*tocmai în mijlocul pădurii* ‘една вечер замръкнал точно на сред гората’;

*Avroon... apiri să nu ntunică* = рум. *Avroon... a fost în zori de zi și nu a în-*  
*noptat, nu l-apucat noaptea* ‘Авроон осъмна и не замръкна’;

*s'ápiri tu un cireáp arsu* = рум. *să te apuce zorii ziliui acolo* ‘да осъмнеш там’.

(Papahagi 1974: 173–174, 911; Papahagi 1995)

Прави впечатление, че в гръцки и в албански глаголите, изразяващи природните цикли, са активни; но когато представят състоянието на человека, те се превръщат в не-активни с пасивно значение, напр.: *ξημερών : ξημερώνομαι*, *βραδιάζω : βραδιάζομαι*; *gdhij : gdhihem, ngrys : ngrysem*, т. е. променя се граматичната форма на лексемата. Чрез това граматично противопоставяне на глаголните форми (актив/пасив) в балканските езици състоянието на человека се интерпретират като причинени от природните състояния, които са неназованият агенс. В руски, френски и донякъде в румънски («осъмвам») състоянията на человека се изразяват с описателни конструкции, показващи, че човекът търпи, понася, получава действията на природата, като агенсът е точно посочен: «нощта ме застига», «утрото ме заварва», «случва се в зори» и под.

Българският като славянски език си служи с префикси, които създават нови лексеми.

Балканската специфика е по-категорично представена от албанския, който в някои случаи образува обща ареал с гръцкия и арумънския. Към този ареал се приближава и българският. Румънският остава обособен малко в страни.

## Консултирани източници

БЕР — Български етимологичен речник / Ред. В. И. Георгиев, И. Дуриданов. София, 1977–2002. Т. 1–6.

Вакарелски, Кодов, Младенов 1935 — *Xp. Вакарелски, Xp. Кодов, Ст. Младенов*. Бит и език на тракийските и малоазийските българи. София, 1935.

НГ 1978 — *H. Геров*. Речник на българския език (фототипно издание). София, 1978.

Хориков, Малеев 1980 — *И. П. Хориков, М. Г. Малев*. Новогреческо-русский словарь. М., 1980.

Breban 1987 — *V. Breban*. Dicționarul general al limbii române. București, 1987.

DLRM — Dicționarul limbii române moderne (sub dir. D. Macrea). București, 1958.

Dukova 1984 — *U. Dukova*. Die Bezeichnungen der Dämonen im Bulgarischen. II. Urslavische, südslavisch-dialektale und innerbulgarische Bildungen // Linguistique balkanique XXVII. 2. 1984. S. 5–50 (повторно издание: Die Bezeichnungen der Dämonen im Bulgarischen // Specimina Philologiae Slavicae. Band 115. München, 1997).

- Fjalor — Fjalor i gjuhës së sotme shqipe / Kryered. A. Kostalari. Tiranë, 1980.
- Kokona — V. Kokona. Fjalor shqip-frëngjisht. Tiranë, 1977.
- Orel — V. Orel. Albanian Etymological Dictionary. Leiden; Boston; Köln, 1998.
- Papahagi P. 1908 — P. Papahagi. Parallelle Ausdrücke und Redensarten im Rumänischen, Albanesischen Neugriechischen und Bulgarischen // Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache zu Leipzig XIV. 1908. S. 113–178.
- Papahagi 1974 — T. Papahagi. Dicționarul dialectului aromân, general și etimologic. București, 1974.
- Papahagi 1995 — T. Papahagi. Dictiunaru T. Papahagi turnat cu un Dictionar rumân-armân. Constanța, 1995.
- AKNE = Λεξικό της κοινής νεοελληνικής. Θεσσαλονίκη, 1998.
- Μπουτούρας 1931 — Αθ. Μπουτούρας. Προλήξεις του ελληνικού λαού και ερμηνεία αυτών. Αθήνα, 1931.

## ТЬМА И МРАК В ДРЕВНЕЙ АТТИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ

Τί ἔστι τάντανθοι;  
Σκότος καὶ βόρβορος.

*Аристофан*

Семиотика света и тьмы в греческой мысли многогранна и не сводится к дуализму положительный/отрицательный, хотя свет обычно представляет семантические поля ясновидения, олимпийского порядка, земного мира, спасения души, тьма — невежества, зла, предрассудков, насилия, варварства, потустороннего мира. Между этими двумя концептами, однако, существует множество переплетений, нюансов, смежных субстратов, усложняющих общую картину, что ведет к синтезу света и тьмы, греческого и негреческого, отрицания и принятия, к выявлению новых сторон в природе классического мифа и конструкте греческого самоопределения в сосуществовании противоположностей. (В качестве примеров достаточно вспомнить чужеземную Медею, внучку солнца в золотой колеснице, или бога огня Гефеста, кующего смертоносное оружие для Ахилла.)

В докладе речь пойдет о метафорике концепта мрака и тьмы в древней аттической комедии — жанра, от которого не ускользало ничего более или менее существенного, что происходило в Афинах. Спектр рефлексий света и тьмы получил широкое отражение у комедиографов, сейсмографически реагировавших на любые изменения в жизни полиса<sup>1</sup>. Рассмотрим три аспекта, представленные в комедии V в. до н. э. через концепт мрака и тьмы: религиозные и космогонические основы полиса, некоторые социальные его установки, и, наконец, языковой аспект, то есть внедрение «тьмы и мрака» в язык риторики и литературной критики.

1. Тьма потустороннего мира — гомеровская космогония — имеет первостепенное значение в аттической комедии. Многочисленные путешествия в Аид стали топосом в драме второй половины V в. до н. э., см. подробнее (Sommerstein 1996: 10).

Это центральная тема комедии Евполида «Демы», где герой, Пиронид, воскресил из мертвых четырех афинских правителей — Солона, Мильтиада, Аристида и Перикла (фр. 99 *PCG*). В комедии Аристофана «Геригад» афинские поэты отправляют послов в Аид (фр. 156 *PCG*), однако нам неизвестна цель этой миссии. Из одного фрагмента комедии Ферекрата «Крапаталы» ясно, что персо-

<sup>1</sup> О тематике греческой комедии см. (Zimmermann 2006: 53ff.).

нажем в ней была тень Эсхила (фр. 100 *PCG*), из другого — как некто узнает об условиях, как добраться до Аида (фр. 86 *PCG*). Возможно, в одной из комедий Страттида речь идет о пути в подземное царство (фр. 64 *PCG*). Неясно, до или после «Лягушек» была поставлена трагедия Крития «Перифой» (*TrGF* i. 43 F1–14), где речь идет о возвращении Гераклом из Аида Тезея и Перифоя.

В единственной сохранившейся комедии, где место действия — Аид («Лягушках» Аристофана), тьма выполняет драматическую функцию. Хор появляется сначала в виде квакающих из болота лягушек (откуда берет название комедия), а затем — посвященных в мистерии Иакха (Ar. *Ra*. 205ff.; 312ff.), ср. (Hubbard 1991: 201f.).

Хор лягушек, в отличие от хора посвященных, невидим, только отчетливо слышен. Эта невидимость отзывается как одна из ключевых тем «Лягушек» — декаданс древней аттической комедии и исчезновение териоморфного хора. Символическая амбивалентность лягушки свойственна и хору, который, как в традиционной сказке, подвержен метаморфозе. Тьма и мрак болота, по которому переправляются Дионис и Харон, вскоре превращаются в вышедший на оркестру хор мистов с факелами в руках. Ономатопоэтическое «брекекекекс-коакс-коакс» превращается в благозвучный призыв «Иакх, о Иакх!» Тьма, таким образом, символизирует своего рода диалектику и трансцендентальность животной и человеческой природы<sup>2</sup>.

Другая функция космогонической тьмы представлена в парабасе в «Птицах». Ключевую роль парабасы сравнивают с герменевтическими линзами, через которые автор фокусирует тематику комедии или свою роль в ней, ср. (Hubbard 1991: 158). В «Птицах» пародируется гесиодовская, орфическая, софистическая космогония, но главенствуют орфические мотивы, рождение света из тьмы<sup>3</sup>. Драматическая функция контраста света и тьмы воплощена в образах чернокрылой ночи и златокрылого Эрота (*An*. 693–697):

Χάος ἦν καὶ Νὺξ Ἐρεβός τε μέλαν πρῶτον καὶ Τάρταρος εὐρύς:  
γῆ δ' οὐδ' ἀτὴρ οὐδὲν οὐρανὸς ἦν· Ἐρέβους δ' ἐν ἀπέιροι κόλποις  
τίκτει πρώτιστον ύπηνέμιον Νὺξ ἡ μελανόπτερος φόν,  
ἔξ οὖν περιτελλομέναις ὥραις ἔβλαστεν Ἐρως δὲ ποθεινός,  
στήλβων νῦτον πτερύγοιν χρυσαῖν, εἰκὼς ἀνεμώκεστι δίναις.

2. Не менее важную роль играет семиотика тьмы в политических и социальных установках общества V в. до н. э. Широко известная антитеза позволяет интерпретировать отражение в комедии понимания греками своей полити-

<sup>2</sup> Эту функцию в других комедиях — «Птицы», «Мир» — берут на себя эфир и свет. См. (Hubbard 1991: 202).

<sup>3</sup> О роли ночи в птичьей космогонии и орфических параллелях, подтвержденных папирусом из Дервени, см. (Christopoulos 2010: 210).

ческой истории: культура полиса — это культура света и порядка, соответственно, варварство — это мрак и тьма (Fontaine 1987: 162f.). Ключевую роль играет тьма в поздней комедии Аристофана «Женщины в народном собрании». Переодетая в мужчину Проксагора, решившая навести порядок в разоренных после войн и катастроф Афинах, выходит в прологе со светильником в руке (значит — во мраке, который имеет в комедии много функций, одна из них в гендерном противопоставлении, в переплетении дихотомии света и тьмы с дихотомией мужского и женского начала) (Fontaine 1988: 50ff.) и в пародийном гимне прославляет светильник, субститут солнца.

Обычно в лексических контекстах черный цвет ( $\muέλας$ ) подразумевает зло, смерть, насилие, варварство, потери, беспорядок. Однако, и здесь не все так просто. «Черный» может быть положительной характеристикой, это значит «смуглый», «проводящий дни на открытом воздухе» (результат солнечного света!), «мужественный», наконец, «храбрый». Ему противопоставлен  $\lambdaευκός$ : «белый», «сидящий в тени» (результат мрака!), «женственный», а значит, «трусливый»<sup>4</sup>. Храбрый Геракл, например, известен как «чернозадый» ( $\muέλάμπτυος$ ). Характерно еще одно важное для аттической комедии противопоставление:  $\rhoέλάμπτυος$  (сионим  $\deltaασύπτωκτος$ ) означает активное мужское начало, в то время как  $\lambdaευκόπτυος$  (сионим  $\lambdaευκόπτρωκτος$ ) стало обозначением для изнеженных женственных мужчин, пассивных гомосексуалов (Аг. *Lys.* 801ff., Plat. *Com. Fr. 3 PCG*), см. подробнее (Pirrotta 2009: 72).

3. Антитеза света и тьмы нашла синестетическое воплощение и в языке: еще в индоевропейской поэтике слово как акустический феномен воспринимается через визуальные образы. Поэтологическая метафора тьмы присуща, прежде всего, лирической поэзии, где семантика тьмы и мрака имеет две функции: неприемлемое обращение с автором или героем и (у)молчание<sup>5</sup>. Аристофан пользуется лирической метафорой в языке литературной критики. Он превращает антитезу свет/тьма в оксюморон в «Птицах». Поэт Кинесий говорит, что искусство дифирамбов черпается из облаков, и *ослепительное* в них туманно, *темно*, мутно и летуче (Аг. 1388–1390) (Dumbar 1995: 669f.):

Τῶν διθυράμβων γὰρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται  
ἀέρια καὶ σκοτεινὰ καὶ κυαναυγέα  
καὶ πτεροδόντα...

Вагоне «Лягушек», комедии, где наиболее ярко проявилось Аристофаново искусство литературной критики, метафора тьмы и мрака введена в контекст

<sup>4</sup> Примеров множество. Ср. (Аг. *Thesm.* 31, 191, *Ecc.* 428. 385ff., Plat. *Rep.* 474e) и др. См. подробнее (Taillardat 1962: 166).

<sup>5</sup> См. многочисленные примеры (Nünlist 1998: 173ff.) и (Irwin 1974: 199f.).

высмеивания Еврипида, любимой мишени литературных нападок комедиографов последней четверти V в. до н.э. Эсхил пародирует монодии Еврипида, обильно используя семантическое поле ночи (*Ra*. 1331–1336), ср. (Irwin 1974: 163) и (Dover 1993: 362f.):

Ω Νυκτὸς κελαινοφαῖς  
δρφνα, τίνα μοι δύστανον ὄνει-  
ρον πέμπεις ἐξ ἀφανοῦς Άΐδα  
προμολῶν, ψυχὰν  
ἄγυχον ἔχοντα, μελαίνας  
Νυκτὸς παῖδα, φρικώδη δεινὰν ὄ-  
ψιν, μελανονεικείμονα...

Достаточно только одного прикосновения к граням концепта тьмы и мрака и его отражения в древней аттической комедии, чтобы увидеть, насколько сложно и неоднозначно воплощение концепта в разных формах греческой мысли. Когда-то аэды — поэты и пророки — были слепы, и их тьма была прозрением (метафора, к которой обращается деконструктивист Поль де Ман в заглавии одной из своих работ). Аттическая комедия, комически и/или критически отразившая концепт мрака и тьмы, лишь обнаруживает и обнажает и слепоту, и прозрение.

## Литература

- Christopoulos 2010 — *M. Christopoulos*. Dark-Winged Nyx and the Bright-Winged Eros in Aristophanes' «Orphic» Cosmogony // Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion. 2010. P. 207–220.
- Dover 1993 — *K. Dover*. Aristophanes, Frogs. Ed. with intr. and comm. Oxford, 1993.
- Dunbar 1995 — *N. Dunbar*. Aristophanes, Birds. Ed. with intr. and comm. Oxford, 1995.
- Fontaine 1987 — *P. F. M. Fontaine*. Dualism in the political and social history of Greece in the fifth and fourth century B. C. Amsterdam, 1987.
- Fontaine 1988 — *P. F. M. Fontaine*. Dualism in Greek literature and philosophy in the 5th and 4th centuries B. C. Amsterdam, 1988.
- Hubbard 1991 — *Th. Hubbard*. The mask of comedy: Aristophanes and the intertextual parabasis. Ithaca; London, 1991.
- Irwin 1974 — *E. Irwin*. Colour Terms In Greek Poetry. Toronto, 1974.
- Nünlist 1998 — *R. Nünlist*. Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung. Stuttgart, 1998.
- Pirrotta 2009 — *S. Pirrotta*. Plato comicus. Die fragmentarischen Komödien. Berlin, 2009.
- Sommerstein 1996 — Aristophanes, Frogs. Ed. with transl. and notes / A. H. Sommerstein (ed.). Warminster, 1996.
- Taillardat 1962 — *J. Taillardat*. Les images d'Aristophane: études de langue et de style. Paris, 1962.
- Zimmermann 2006 — *B. Zimmermann*. Die griechische Komödie. Frankfurt am Main, 2006.

## СВЕТ И ПРОСТРАНСТВО В «ПОГРЕБЕНИИ ГРАФА ОРГАСА» ЭЛЬ ГРЕКО

Расхожее мнение об Эль Греко как о наиболее чистом испанском художнике по видимости препятствует рассмотрению его картин в балканской перспективе. И тем не менее внезапное превращение Доменикоса Теотокопулоса, прибывшего в Испанию в довольно зрелые годы и вполне сформировавшегося в интеллектуальном отношении, хотя и не написшего *своего* стиля в живописи, в «кастильского гения» представляется по меньшей мере сомнительным. В Испании его творчество приобрело местный колорит, но вовсе не оттого, что в него вселился *Genius loci*, а по причинам практическим: вряд ли бы он нашел заказчиков, если бы продолжал писать в итальянском вкусе<sup>1</sup>, а посему должен был изменить стиль. Всегда, однако, оставалась впитанная с рождения «матрица» — греческая и — в широком смысле — баланская<sup>2</sup>, которая проглядывает в самых значительных творениях Эль Греко.

В этом отношении показательной является картина «Погребение графа Оргаса», которая может считаться *суммой* всего творчества Эль Греко. Картина делится на две неравные части — верхнюю и нижнюю. Каждому пространственному уровню (верх/низ) соответствует свой свет (сверхъестественный/естественный) и основной цвет (белый/черный), которые определяют его структуру: рельефную и лабиринтную — в верхнем небесном плане, плоскую и линейную — в нижнем земном. Рельефность в небесной части создается различными оттенками белого цвета (голубоватым, желтоватым, зеленоватым, сероватым), но при этом в ней отсутствует чистый голубой цвет, создающий ощущение воздушности и глубины (ср. небо у Пьера делла Франческа, Боттичелли, Рафаэля). Сплошной черный цвет, в который сливаются одежды персонажей второго плана нижнего уровня, создает ощущение плоского, линейного, неподвижного, мертвого пространства. Эти качества черного цвета у Эль Греко особенно резко выступают в сопоставлении с чер-

<sup>1</sup> Ср., например, «Purificazione del tempio» (1570), написанную в Венеции в мастерстве Тинторетто.

<sup>2</sup> Ср. о балканской матрице: «Балканское пространство [...] выступает как мать всего порождаемого им в себе самом, как подлинная матрица, в соответствии с которой штампуется человеческая жизнь. [...] балканский *Genius loci* — не столько персонифицированный представитель и/или покровитель *места сего*, но само это место, дух его и идея, перв — то „местное“ наследие, которое передается и усваивается культурой и доведено до уровня личности» (Топоров 2007: 15).

ным цветом у Веласкеса. У Эль Греко всё — застывшая маска, условный жест; у Веласкеса всё живет, даже черный цвет: он не обездвиживает, но весь в движении, даже когда фигуры в черном неподвижны.

Всю композицию можно представить как пересечение вертикальной линии, идущей от неба к земле, и горизонтальной, составленной из сплошного ряда голов, которая отделяет нижний земной уровень от верхнего небесного. Вертикаль представляет здесь *axis mundi*, в верхней точке которого находится облаченный в легкие белые одеяния Христос, а в нижней — заключенный в тяжелые черные доспехи мертвый граф Оргас, в результате чего выстраивается ряд оппозиций — верх/низ, свет/тьма, легкость/тяжесть, открытость/закрытость, небо/земля, жизнь/смерть, — отсылающих к схеме мирового дерева (Готоров 1987: 399–401), на которую спроектирована вертикальная и горизонтальная структура «Погребения графа Оргаса».

Выстроившийся по горизонтали ряд голов имеет в качестве своих крайних точек лица, обращенные одно к другому и одновременно в сторону мертвого графа, голова которого находится в геометрическом центре нижнего уровня. Вместе с замыкающими ряд головами она составляет треугольник, который пересекается другим треугольником, состоящим из белого полотна и двух голов, слегка возвышающихся над общей линией, — монаха по левую сторону и священника по правую. Лицом монах обращен *вниз* к мертвому, а священник *вверх* в сторону восседающей на облаке Св. Девы. Белое полотно, отсылая к плащанице, в которой был положен в гроб Христос (Мф 27, 59), стоит в оппозиции к черным доспехам мертвого графа, а также к светлому одеянию Христа, в результате чего выстраивается оппозиция между белым как *плотной земной матерью* и белым как *невесомым небесным светом*. Нижнему треугольнику соответствует верхний, основание которого совпадает с верхним пределом нижнего уровня. Облака, подобно ветвям *дерева*, образуют боковые линии, которые сходятся у ног Христа, где располагаются по одну и другую стороны Св. Дева и Иоанн Креститель. Христос, увенчивающий всю эту треугольную композицию, является также абсолютным источником света, который расходится по всему верхнему уровню, но останавливается на его нижнем пределе, обозначенном линией голов.

«Погребение графа Оргаса» конструируется по схеме положения Христа во гроб, но полагается в гроб не Христос и даже не святой, а владетель маленькой деревеньки, прославившийся своим благочестием. Само по себе несоответствие между схемой и персонажем, который в нее вписывается, представляется значительным. Здесь можно заподозрить художника в желании угодить своим заказчикам, но в результате получилась совершенно «еретическая» композиция, если рассматривать ее с точки зрения доктринальной нормы. Обращает на себя внимание отсутствие другого существенного

элемента — гроба. Думается, это отсутствие не случайно, ведь погребают графа *мертвые* Св. Стефан и Св. Августин, чудесным образом явившиеся на его похороны. Вся нижняя часть композиции таким образом оказывается *гробом*, что подчеркивается сплошной чернотой, из которой выделяются вправленные в белые воротнички головы и фигуры переднего плана — двое святых, мертвый граф, монах, священник, мальчик со свечой. Бледный свет, идущий от свечей, и черный фон создают ощущение нереальности всех персонажей — *нижних и верхних*.

Особо обращает на себя внимание персонаж, голова которого словно повисла между Св. Стефаном и Св. Августином, а ладони, выступающие из тьмы и как бы отделенные от своего носителя, кажутся крыльышками, отходящими от головы святого. Создается впечатление, что этим пародийным жестом он желает сказать, что золотые ризы святых — чистейшая иллюзия, а в действительности они — *головки*, спустившиеся с облаков, чтобы увести нового мертвого в область вечной тьмы, создав видимость погребального обряда.

Со стороны чисто формальной в качестве образца для «Погребения графа Оргаса» могло служить «Увенчание Св. Девы» Рафаэля. Композиция делится во всю ширину облаком, на котором восседают Христос и Св. Дева в окружении ангелов. В нижней части вокруг пустого гроба Св. Девы стоят апостолы. Их головы также составляют ряд, но не плотный, а открытый, а фоном служит чистое светлое небо. Это нижнее небо переходит в верхнее, темно-синее, на фоне которого происходит увенчание Св. Девы, т. е. здесь нет резкого и абсолютного разрыва между земным и небесным уровнями, но есть единое небо, объемлющее верхний и нижний миры. Здесь все открыто: открыт гроб, открыто небо, верхний мир открыт нижнему, а нижний — верхнему. Вся композиция отличается поистине латинской ясностью и гармоничностью. Нижняя половина представляет почти правильный квадрат, внутри которого располагается под углом пустой гроб, из которого выходят *живые* белые лилии.

Эль Греко сохраняет это формальное деление на две части: нижняя половина соответствует земному миру, а верхняя — небесному, но осуществляется оно не растянутым в ширину облаком, как у Рафаэля, а сокнутым рядом голов, за которыми нет никакого неба, а только тьма, переходящая в облака. Ангел в центре, уносящий душу умершего, касается нижнем краем своего одеяния наполовину скрытой головы, что подчеркивает отсутствие промежутка между нижним и верхним уровнями. Отсутствие промежутка указывает не на соединенность двух миров, а на их полную закрытость и непроницаемость по отношению друг к другу. У Рафаэля единство верхнего и нижнего мира-пространства подчеркивается единством и ровностью неба

в верхней и нижней части композиции: эти два неба не противостоят друг другу, а представляют два пространственных уровня единого божественного космоса. В «Погребении графа Оргаса» два пространства — нижнее и верхнее — не только противостоят друг другу, но строятся по совершенно различным принципам. Заключенное в четырехугольник нижнее пространство, несмотря на присутствие фигур, есть пространство *плоское, неподвижное, закрытое*, что подчеркивается черным фоном. Но и верхнее пространство, несмотря на свою рельефность, есть пространство *сжатое* и предельно заполненное, т. е. столь же закрытое, как и нижнее.

Верхнее пространство характеризуется весьма сложной «географией». Связь с балканской пространственной «матрицей» здесь более чем очевидна<sup>3</sup>. Каждое облако представляет замкнутый в себе остров-мир, что подчеркивается крайней *сжатостью* всего небесного пространства, отсутствием в нем «пробелов». Деление между небесными областями происходит по схеме мирового дерева: по одну сторону располагаются единой группой апостолы, святые избранники; по другую — особо отмеченные библейские персонажи (царь Давид, Моисей и Ной) и заключенные в отдельные облака крылатые головки-души.

Земля представляется у Эль Греко как вместилище мертвых тел. Отделившаяся от мертвого тяжелого тела душа поднимается по узкому проходу между глыбообразными облаками к абсолютному свето-источнику. Душа кажется тенью, странствующей по Стране смерти, движение которой направляет сопровождающий ее ангел. Последней преградой между душой и высшим светом-Христом служит протянутая в темном проеме рука Иоанна Крестителя: если душа вполне освободилась от всех своих земных связей, то она проходит последнее препятствие, представляемое темным проемом с вдвинутой рукой, и сливается с высшим источником света. Головки херувимчиков по одну и другую сторону от головы Христа можно рассматривать как души, достигшие высшего света.

В резком противопоставлении верхнего света и нижней тьмы просматривается гностический подтекст композиции, хотя и тщательно скрытый за обилием святых фигур. В конечном итоге самая «испанская» картина Эль

<sup>3</sup> Ср.: «Если внешняя конфигурация балканского пространства предполагала открытость, ровность, горизонтальность [...] то внутренняя структура его характеризовалась скорее противоположными чертами — относительной закрытостью, неровностью, вертикальностью, прерывностью [...] Внутреннее пространство Балкан организуется прежде всего — горами в их специфическим расположении. Горы, конкретнее особенности частных фрагментов горного рельефа, задают членение на относительно замкнутые локусы» (Топоров 2007: 14). Об особенностях балканского пространства как *сжатого, обуженного, утесненного* см.: (Цивьян 1999: 25–44).

Греко оказывается вариантом *балканской модели мира* с ее парадоксальными переходами с одного пространственно-светового уровня на другой и островной «географией», даже когда речь идет о внутреннем пространстве<sup>4</sup>. Более того, в композиции обнаруживаются архаические пласти (мировое дерево, странствие души-тени), самым непосредственным образом образом связанные с «балканской матрицей» и только из нее выводимые в той форме, в которой они являются у Эль Греко.

## Литература

- Михайлов 1990 — *Н. А. Михайлов*. Время и пространство в стихотворении Й. Сефериса «Кошки св. Николая» // Балканские чтения 1. Симпозиум по структуре текста. М., 1990.
- Топоров 1987 — *В. Н. Топоров*. Древо мировое // Миры народов мира. Т. 1. М., 1987.
- Топоров 2007 — *В. Н. Топоров*. Балканский макроконтекст и древнебалканская неолитическая цивилизация (Общий взгляд) // Восток и Запад в балканской картине мира. М., 2007.
- Цивьян 1999 — *Т. В. Цивьян*. Балканское пространство // *Т. В. Цивьян*. Движение и путь в балканской модели мира. М., 1999.
- Цивьян 2005 — *Т. В. Цивьян*. Остров, островное сознание, островной сюжет // Модель мира и ее лингвистические основы. М., 2005.

<sup>4</sup> Ср. об острове как элементе балканской модели мира: «*Остров* для грека — важная и неотъемлемая часть его модели мира. [...] Греция — государство, со всех сторон окруженное многочисленными островами; более того, и греческие полисы, представляющие собой ограниченное замкнутое пространство, строго говоря, также были *островами на суше*» (Михайлов 1990: 145). Эль Греко всегда оставался островным жителем, для которого все, что находится за пределами огражденного города-острова, есть «внешняя тьма». Это чисто островное переживание всего внешнего как опасности и угрозы вполне проявилось в одной из последних картин Эль Греко — «Лаокоон». О семантике острова и островном менталите см.: (Цивьян 2005: 234–241).

СВЕТЛИНАТА ВО ЦРКОВНОСЛОВЕНСКАТА ХИМНОГРАФИЈА  
НА БАЛКАНОТ

1. Старословенската лексема скѣтъ има повеќе значења: 1. φῶσ, φωτισμός, φέγγος, *lux*; 2. αἴών, κόσμος, *mundus*<sup>1</sup>; 3. αὔγη, *aurora*, *prima lux*<sup>2</sup>; 4. ἀλουργίς, *vestis purpurea*<sup>3</sup> (Микл; Словарь).

Под словенско влијание и во романскиот *lumen* покрај значењето ‘светлина’ добива и значење *mundus* (Скок 1973, *svàntui*) што претставува семантичка калка. Словенското значење на скѣтъ за *mundus* се објаснува со словенскиот паганизам каде што светлината се сфаќа како земја осветлена од сонцето (Скок 1973, истото).

2. Лексемата скѣтъ, изведените од неа и синонимите многу често во црковнословенската химнографија се јавуваат со вторично, метафорично значење. Метафората е сврзана со сликовната употреба на зборовите во исказот и зависи од обичното или буквалното значење на зборовите од коишто се состои исказот. Актот на метафоричкото творештво лежи во основа на многу семантички процеси на развивање на синонимни средства, појава на нови значења и нивни нијанси, создавање на полисемија и сл. (Арутјунова 1990: 9). Во суштината лежи различното значење на зборовите и нивната употреба, така што метафората во целост припаѓа кон сферата на употреба (Девидсон 1990: 175). Покрај прагматични начела кои го условуваат прифаќањето на оваа стилска фигура, постојат културни и општествени причини кои поставуваат табуа, граници (Еко 2004: 13). Семиотиката на метафората е поврзана со културната семиотика (Еко 2004: 15).

Токму културната семиотика е онаа што го поврзува книжевното творештво во Византија со она транспонирано или настанато на словенска почва во старословенскиот/црковнословенскиот период. Во основа на црковнословенската химнографија лежат библииски мотиви. Во словенската химнографија се преземени низа библииски метафори, односно епитети-метафори.

3. Филозофијата на светлината стои во центарот на гносеологијата и на естетиката на Византија, вршејќи силно влијание на сета нејзина уметничка традиција — како онаа што се исказува со слика, така и онаа што се исказува со збор. Византиските ја поставувале светлината за најважна категорија на

<sup>1</sup> Покрај: κέκ, μήρ (РГЦЛП).

<sup>2</sup> Покрај: χρενε, χρια, λογγα, скѣтило (РГЦЛП).

<sup>3</sup> Покрај: εαγρεնик, πορφυρα (РГЦЛП).

својата гносеологија, мистика, естетика како во творечки така и во практичен аспект, за категорија многузначна и многуопфатна (Бичков 1999: 112). Светлината е еден од клучните поими на христијанското откровение и во таа смисла ја продолжува традицијата на античката и на блискоисточната филозофија (Харлова 1997: 41). Светлината како извор на животот, играла посебна улога во христијанството. Светлината е самиот Бог (Харлова 1997: 41), таа е основна категорија во сите религии, секаде на светот божеството најадекватно се открива со светлината, сите митологии на божеството му припишуваат светла природа. Во христијанството светлината и денот се сметаат за божји дела. Кај Филон Александрички опозицијата светлина/темнина може да има тројно семантичко оптоварување: на гносеолошко ниво тоа е знаење/незнавање, на етичко тоа е добро/зло, на естетско прекрасно/грдо (Бичков 1999: 113). Во средновековната филозофија се разликуваат два вида светлини: за гледање на материјалниот свет потребна е сетилна светлина на Сонцето, а за гледање/видување на мислените нешта потребна е умна светлина чиј извор е Исус Христос. Поимот на светлината може да подлежи на естетска, поетска, езегетска, богословска анализа (Илиевски 1999: 225).

4. Црковнословенската химнографија во најголем дел е преводна и ги одразува византиските модели трансферирани од еден јазик на друг. Светлината е еден од клучните зборови во средновековната словенска химнографија. Епитетите-метафори со значење светлина, светол, блесок, сјај и сл. биле елементи на *стилот на епохата* и им биле заеднички на сите средновековни автори. Светлината се поврзува со Бог, со ангелите, со Богородица, со човекот, со светителите, со празниците и сл.

Во трите основни химнографски зборници триодот, минејот и октоихот мотивот на светлината претставува еден од клучните топоси. Само врз основа на материјалот за РЦЈМР може да се види како се вариирани одделни грчки зборови од оваа семантичка сфера претставени со низа словенски еквиваленти.

Преводите на химнографијата изискувале посебен труд и талент од преведувачите. Показател за грижливиот однос при преводот на едниот од трите големи химнографски зборници — триодот, покрај минејот и октоихот, во чијшто превод се знае дека во голема мера учествувал Климент Охридски<sup>4</sup>, се начините на предавање на одделни грчки зборови со низа словенски еквиваленти. Така, на пр. за грч. φῶς во словенскиот превод на триодот се наоѓаат следниви решенија: ɿářia, ѡгньъ, скѣтило, скѣтлостъ, скѣтъ, скѣща, скѣтъла; за φωτίζειν дадени се повеќе еквиваленти: осѣтити, проскѣтити, проскѣщати са, скѣтити, проскѣщение; за φωταγωγεῖν — на скѣтъ наставити;

<sup>4</sup> Климент Охридски оставил и свои авторски дела во празничниот и во општи-от минеј и во октоихот (Поп-Атанасова, Костовска 2005: 9).

за φωτεινός — скѣтълъ; за φωτίζειν — освѣтити, просвѣтити, просвѣщати са, скѣтити (според РГЦЛП; сите примери се од Заг).

Мотивот на светлината е особено присутен во етимолошката фигура во химнографијата: скѣтълъ присно скѣтит са· сијажтъ вѣнѣ јако скѣтила ињде молитвами спасе нашъ ты просвѣти скѣтилиникъ мои господи спаси ми; прѣскѣтло скѣтило· въ истинѣ сватѣ и всепразднѣ спасниа пошъ скѣточарна скѣтоноснаго дна вѣстанию сѫши провѣрѣкѣстница в нааде неизходени скѣтъ пльтьскыѣ ѿ гроба всѣмъ вскоре· просвѣти ма скѣтомъ лица ткоего, сите примери се од Орб, просвѣшаи вѣрни проскѣтиль љеси скѣтвољѹчними ѹченми єдїници єстьством (Втш).

Анализата на застапеноста на сложенките во текстовите што се извори за РЦЈМР потврдува дека од вкупно 30 сложенки со прва компонента скѣто-/ скѣт- дури 25 се карактеристични за химнографските текстови или се јавуваат само во нив (Макаријоска 2009: 200). Некои од овие сложенки се документирани само во одделни ракописи, единствено во Втш се документирани: скѣтоданне, скѣтогидънъ, скѣтодательнъ, скѣтолитие, скѣтолољѹнъ, скѣтоносица, скѣтоподательница, скѣторождемънъ, скѣтосианънъ, скѣтонавление, скѣтоЛоаклемънъ; единствено во Орб: скѣтогидѣнне, скѣтоказпѣтити са, скѣтомаставъникъ, скѣтопрѣкоистъ; единствено во Хлуд: скѣтонстоуынъкъ, скѣтоносыникъ, скѣтообраѣнно, скѣтослнити, односно единствено во химнографските текстови скѣточарынъ, скѣтососити, скѣтомосыцъ, скѣтоприемънъ (Макаријоска 2009: 200–202). Во најголем дел овие сложенки се калкирани според грчки обрасци: за φωταιγής — скѣточарынъ: вѣстинѣ сватѣа и всепраздна пошъ скѣточарына; за φωтобóтес — скѣтодакьцъ: скѣтодакьуе; за φωтобóхос — приемънъ: скѣтомъ приемънъ — скѣтомъ приемнѣ скѣшъ; за φωтотоіос — скѣтотъворенъ: скѣтотвореное вѣма; за φωтобрóс — скѣтоносънъ: скѣтоносень шблакъ в немже вѣхъ владика, скѣтоносыцъ: скѣтоносеџъ пронде ис тебе великое сльнице христъ, сите примери се од Заг (РГЦЛП: 485).

Во рамките на химнографскиот жанр постојат и низа микроянкови форми што тематски се врзуваат со објекти кои се претставуваат и преку епитети метафори што означуваат светлина: троични, богородични, светилини стихири што според својата содржина им се обраќаат на: светата троица, на Богородица, а светилен е песнопение што го воспева Бога како светлина (Момина, 1976: 458–478).

5. Мотивот на светлината кај Климент Охридски е одлика на неговиот индивидуален поетски стил иако е во голем степен позајмен. Преземањето и варирањето на овој мотив е и сведочиштво за совладаното поетско мајсторство коешто оди во прилог на изградувањето на индивидуалниот стил и поради тоа не треба да се пренебрегне како критериум при установувањето на Климентовото авторство (Станчев, Попов 1988: 144). Одделните елементи на Кли-

ментовиот ораторски стил не се негово авторско открытие, тие се усвоени од ранохристијанската и од византиската литература, иако самото пренесување на еден нов книжевен јазик веќе е творечки подвиг (Станчев, Попов 1988: 102).

За идентификација на Климентовото авторство помага неговиот авторски стил, препознатлив и според акростихот, епитетите, етимолошките фигури образувани со коренот *скѣт-*: *ненъреуенна скѣта синание свѣтлостъмы, синѧющиа 瘴а,* иако из въсна 瘴а є прѣскѣтлаа, *трискѣтлои 瘴а* простиша мира, *злато瘴арно сльнцие, злато瘴арно свѣтило,* примерите се од неговите химнографски творби, а ваквата постапка е одлика и на неговата ораторска проза: *скѣть въсна, скѣто瘴арно тръждество, трискѣтла 瘴а.*

Како специфична за Климентовиот стил може да се смета не само редовната употреба на зборови и изрази со значење *светлина* туку и концентрацијата на стилистички и јазични средства што ја изразуваат таа семантика (Станчев, Попов 1988: 99–102). Зачестена употребата на зборови што означуваат светлина, сјај, блесок и низа други синоними: *слънце, зѣздада, лѹчада, 瘴а, молния, дънь, дъница,* како и глаголите: *скѣти, въсиати, ῳзиати, проскѣщати, ῳблистаиети во нив* (Илиевски 1999: 216), тавтолошки сложенки од оваа семантичка сфера: *лоџа злато瘴арна въздрасте ты, издрадънами лѹчами просинака.* Ако *слънце тръблажене, лѹчами твоего скѣта прѣгънстла, вѣнци скѣтлими скѣтло оукраси са.* *мѫченънъими подвиги испльни са.* *на тѣчение скѣтло подвижаше са,* *твоѧ скѣтлостики.* *тръскѣтлаго скѣта.* *незадодимое слънце, скѣтлость ми озарен и оумъ ми проскѣти* (сп. и: Илиевски 1999: 225). Во прилог на рас пространетата употреба на изведувања од коренот *скѣт-* може да се наведат уште примери од Климентовиот химнографски опус: *скѣтило, скѣтильникъ, скѣтити (са), скѣтодакъцъ, скѣто瘴арънъ, скѣтоносънъ и сл.*

6. Од аспект на културно-јазичните контакти на Балканот црковнословенската химнографија дава податоци за пренесувањето врз словенска почва на еден концепт усвоен во византиската литература. Преведувачката постапка укажува на способноста за варирање на одделни лексеми во преводот. Поетската природа на текстот налага избор на вторични — конотирани значења на зборовите, при што дошла до израз умешноста на преведувачите да го варираат текстот. Еден од принципите што го користеле првите словенски преведувачи во своите преводи бил развивање на вторично значење, често кај епитетите метафори, по образец на грчкиот семантички модел.

Создавањето на еден нов книжевен јазик на Балканот каков што бил старословенскиот/црковнословенскиот било во директна зависност од јазиков-извор од којшто се преведувало, грчкиот, како и од индивидуалниот јазик на неговите создавачи меѓу кои е и силната творечка индивидуа на Климент Охридски. Така, преку изнаоѓањето на нови јазични форми при создавањето на автентичната литература се изградувал и стилот на новиот литературен јазик.

## Литература

- Арутјунова 1990 — *Н. Д. Арутјунова*. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 5–32.
- Бичков 1991 — *В. В. Бичков*. Византијска естетика. Београд, 1991.
- Девидсон 1990 — *Д. Девидсон*. Что означают метафоры // Теория метафоры. М., 1990. С. 173–193.
- Еко 2004 — *У. Еко*. Metafora. Beograd, 2004.
- Илиевски 1999 — *П. Хр. Илиевски*. Светила незаодни. Скопје, 1999.
- Макаријоска 2009 — *Л. Макаријоска*. Студии од историското зборообразување. Скопје, 2009.
- Момина 1976 — *М. А. Момина*. Песнопения древних славяно-русских рукописей // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. Выпуск 2. Часть II. М., 1976. С. 448–482.
- Поп-Атанасова, Костовска 2005 — *С. Поп-Атанасова, В. Костовска*. Лексиката во поетските творби на Климент Охридски. Скопје, 2005.
- Станчев, Попов 1988 — *К. Станчев, Г. Попов*. Климент Охридски. Живот и творчество. София, 1988.
- Харлова 1997 — *М. Л. Харлова*. Свет как иконологическая категория // Балканские чтения 4. ЕЛЛАС. Древняя, средняя, новая Греция. Тезисы и материалы симпозиума. М., 1997. С. 41–43.

## Материјали и кратенки на ракописите

- Заг — Загрепски триод / Приредила Е. Црвенковска. Скопје, 1999.
- Орб — Орбелски триод / Приредиле Е. Црвенковска, Л. Макаријоска. Скопје, 2010.
- Втш — Ваташки минеј, според издайнето: М. Џубалевска. Ваташкиот минеј (со посебен акцент врз лексиката). Скопје, 2009.
- Хлуд — Хлудов триод (снимки од ракописот).

## Кратенки на користените речници

- РГЦЛП — Речник на грчко-прковнословенски лексички паралели / Ред. М. Аргировски, Н. Андријевска, А. Гуркова. Скопје, 2003.
- РЦЈМР — Речник на црковнословенскиот јазик од македонска редакција / Гл. уредник З. Рибарова, ред. Л. Макаријоска, З. Рибарова, Р. Угринова-Скаловска. Т. I. Вовед, а–б. Скопје, 2006; Т. II св. 8–10. Скопје, 2008–2009.
- Микл — *F. Miklosich*. Lexicon palaeoslovenico-Graeco-Latinum. Vindobonae, 1862–1865.
- Скок — *P. Skok*. Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika, I. Zagreb, 1971; II. Zagreb, 1972; III. Zagreb, 1973.
- Словарь — Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков) / Ред. Р. М. Цейтлин, Р. Вечерка, Э. Благова. М., 1994.

БЛЕСК КАК ПРОТОТИП ЦВЕТА  
В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА СЛАВЯН

(НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА СЕМАНТИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ  
В СЕРБСКОМ, РУССКОМ И УКРАИНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ)

Как подтверждают этимологические данные, представление о блеске, сиянии предшествовало концепции цветовой гаммы. Антропологи подтверждают это заключение указанием на то, что и сегодня у некоторых племен система цветообозначений состоит из двух или нескольких единиц, в число которых обязательно входят 'блестящий' и 'без блеска' (Jones, Meehan 1978, MacLaury 1996). Нейрологи объясняют данный факт тем, что информация о блеске передается по нейроканалам быстрее, чем данные о цвете (Boynton 1979: 308), а когнитивисты добавляют, что для разделения этих двух потоков информации человек должен обладать развитой аналитической способностью (MacLaury 1999: 22).

В работе излагается гипотеза о том, что прототипом категории цвета является блеск, впоследствии замещенный более поздним стереотипным представлением о цвете, как о неотмеченном, наиболее часто встречаемом в естественном окружении, колористическом образце. Путь, который цветообозначение (ЦО) проходит от прототипа к стереотипу, возможно реконструировать исходя из языка фольклора, сохранившего представления о блеске и цвете, складывающиеся в процессе эволюции картины мира.

Примеры из русского, украинского и сербского фольклора и этимологические данные, приводимые в данной работе, указывают на то, что отмененность цветообозначений по признаку «блеск +/-» вела к формированию их положительной/отрицательной оценки, а это впоследствии сказывалось на символике и семантике других, более поздних, значений. Изначально за отправительную точку референции принимался не цвет, а прототипическая ситуация, каузирующая воспроизведение в сознании соответствующей картины. Цветовой образец в качестве референта соотносим не с прототипом, а со стереотипом.

Если принять в качестве исходной позиции мнение о том, что именно признак «блеск +/-» лег в основание формирования прототипического представления о цвете, то мы сможем объяснить наличие синонимических и антонимических отношений между отдельными лексико-семантическими вариантами (ЛСВ) в структуре ЦО. Например, в один синонимический ряд выстраиваются

цветообозначения *белый-красный-золотой* по ЛСВ ‘красивый’, а пары сербских ЦО *бео, румен и модар, зелен* вступают в антонимические отношения по ЛСВ ‘здоровый’ — ‘больной’. Становится понятной энантиосемия в структуре определенных цветообозначений, напр. *белый*: ‘ здоровый’ — ‘болезненный’; *черный*: ‘грязный, повседневный’ — ‘праздничный, нарядный’ и пр.

Новую интерпретацию получает эстетико-этический изофункционализм атрибутов в сербских примерах *зелен коль*, *зелен топ*, *зелена пушка*, *зелен соко, сив соко, витезови сиви, зелена му сабља до рукава* и т. п. Данные примеры позволяют утверждать, что, вопреки замечаниям антропологов о том, что зеленый и серый никогда не объединяются в одну категорию (MacLaurg 1999: 23), такие совмещения возможны, а также дать этому факту логическое объяснение.

Ниже приводится фрагмент нашего исследования, результаты которого подтверждают сделанные предположения. Анализ выполнен на материале русских, украинских и сербских народных песен, собранных в XIX веке (см. Источники).

#### Семантический потенциал цветообозначений в русском, украинском и сербском фольклоре (фрагмент)

ЦО	ЛСВ	РУС.	УКР.	СЕРБ.
БЕЛЫЙ БЛИЙ БЕО	блестящий	+	+	+
	цвета молока	+	+	+
	серебряный	+	+	+
	из белого материала	+	+	+
	светлый	+	+	+
	чистый	+	+	-
	нежный	+	+	+
	дорогой	-	-	+
	радостный	-	+	-
	богатый	-	-	+
	прозрачный	+	-	-
	великий	+	-	-
	красивый, здоровый	+	+	+
	нарядный	+	+	-
	болезненный	+	+	-
	невинный	+	-	+
	святой	-	-	+
	волшебный	+	+	+
	враждебный	-	+	-
	редкий, ценный	+	+	+
	утренний, рассветный	-	+	-
	чуждый	+	-	-
	светлый (о волосах)	+	-	-
	плодный, многочисленный	-	-	+
	далекий (о родственнике)	--	-	+

## **Примеры, подтверждающие ЛСВ ЦО белый, білый, бео**

- 1) ‘ясный, сверкающий’ (белый день; білый день; бели дан);
- 2) ‘цвета молока’ (жемчуг; бисер);
- 3) ‘седой’ (белая борода, біла борода; бела брада);
- 4) ‘серебряный’ (белое серебро; білі сороківці; бело сребро);
- 5) ‘из белого материала’ (платок; бумага, барjak);
- 6) ‘светлый’ (белый свет; білый світ; бели свет);
- 7) ‘чистый’ (белая подушечка; біле ложе);
- 8) ‘нежный’ (...ой мій мужу, не бий мене дуже / в мене тіло біле, болить мене дуже...);
- 9) ‘родной, дорогой’ (ой щом ушила білою ниттю, то буде милому вітцю; мила мајчица, бела црквица);
- 10) ‘радостный’ (а ми тепер — як день білый, / бо нам тепер часи вільні...);
- 11) ‘богатый’ (белe дарe, бели двор);
- 12) ‘прозрачный’ (бел ручей);
- 13) ‘великий’ (белый царь — над царями царь, белый Петр государь);
- 14) ‘красивый, здоровый’ (бел жених; біла яко ягода (дівчина); бела снашица);
- 15) ‘праздничный, нарядный’ (вбираї біле убраннячко / у нас брате неділя);
- 16) ‘бледный, болезненный’ (бела лица я уся больна);
- 17) ‘невинный’ (невестушка белая; бело голубиће);
- 18) ‘святой’ (бели град);
- 19) ‘волшебный’ (белый камень; білый камінь; бела вила);
- 20) ‘враждебный’ (білый враг);
- 21) ‘редкий, ценный’ (бела рыбыца, белый олень, белая щука; беле пчеле);
- 22) ‘утренний, рассветный’ (...ой ще кури не піли, кажуть люди день білый);
- 23) ‘чуждый, потусторонний’ (белая тюрьма; бела гробница);
- 24) ‘светлый (о волосах)’ (кудри белые);
- 25) ‘плодный, многочисленный’ (белe пчеле, бело стадо);
- 26) ‘далекий (о родственнике)’ (бели орао, беле пчеле).

## **Синонимические ряды**

белый — золотой — румяный — черный по ЛСВ: ‘светлый’, ‘блестящий’, ‘праздничный’, ‘нарядный’, ‘дорогой’, ‘добрый’, ‘красивый’, ‘ценный’

- 27) девојка бела и румена;
- 28) сив-зелен соко;
- 29) сив бел сокол.

черный — синий — белый — желтый по ЛСВ: ‘бледный’, ‘болезненный’,  
‘опасный’, ‘волшебный’

### Антонимические пары

30) рус. бел-горюч камень — синь-горюч камень

31) серб. девојка бела и румена — модра и зелена

### Энантиосемия

Черный: ‘грязный, повседневный’ — ‘нарядный’

32) укр. чорна (грязная) сорочечка — я би його шанувала, / в черні шати убирала

Синий: ‘красивый’ — ‘бледный, некрасивый’

33) рус. сине глазонъки — синенъки, худенъки.

### Признак ‘блеск+/-’

34) Уранила Косовка девојка, / уранила рано у недељу, / у недељу прије јарка сунца/ засукала бијеле рукаве, / засукала до б'јели лаката / на плећима носи леба бела / у рукама два златна кондира...

Ср.: «Здесь все сияет и сверкает от белизны разных оттенков и разного происхождения. Белые не только рукава, локти и хлеб, а какое-то белое сияние исходит из всего этого девичьего похода на возвышенную гуманитарную миссию спасения раненых...» (Иво Андрич).

Зеленый, серый — ‘сверкающий’

35) серб. зелен коњ, зелен топ, зелена пушка, зелен соко, сив соко, витезови сиви, зелена му сабља до рукава

### Литература

Афанасьев 1869 — А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1–3. М., 1869.

Вежбицкая 1996 — А. Вежбицкая. Язык. Культура. Познание. М., 1996.

Иванов, Топоров 1965 — Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период). М., 1965.

Ивић 1995 — М. Ивић. О зеленом коњу. Нови лингвистички отгледи. Библиотека 20. век. Београд, 1995.

Поповић 2009 — Љ. Поповић. Језичка слика стварности. Когнитивни аспект контрастивне анализе. Београд, 2009.

Раденкович 1989 — Л. Раденкович. Символика цвета в славянских заговорах / Н. И. Толстой (ред.) // Славянский и балканский фольклор: Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и материалы. М., 1989. С. 122–148.

- Раденковић 1996 — Ј. Раденковић. Симболика света у народној магији јужних Словена. Ниш, 1996.
- Раденковић 2008 — Ј. Раденковић. Боја као обележје митолошких бића — словенске паралеле, Јужнословенски филолог LXIV (У част академика Милке Ивић). Београд, 2008. С. 337–345.
- Berlin, Kay 1969 — B. Berlin, P. Kay. Basic Color Terms: their Universality and Evolution. Berkeley, 1969.
- Birren 1978 — F. Birren. Color and human response. New York, 1978.
- Boynton 1979 — R. M. Boynton. Human Color Vision. New York, 1979.
- Conklin 1973 — H. C. Conklin. Color and Categorization. (review of Berlin & Kay 1969) // American Anthropologist, 75. 1973. P. 931–942.
- Herne 1954 — A. A. G. Herne. Die slavischen Farbenbenennungen: Eine semasiologisch- etymologische Untersuchung. Uppsala, 1954.
- Jones, Meehan 1978 — Rh. Jones, B. Meehan. Anbarra concept of colour // Australian aboriginal Concepts / L. R. Hiatt (ed.). Canberra, 1978.
- MacLaury 1992 — R. E. MacLaury. Basic Color Terms: Twenty-five years after // The Language of Color in the Mediterranean. Acta Universitatis Stockholmensis / A. Borg (ed.). Stockholm, 1992.
- MacLaury 1996 — R. E. MacLaury. Color and cognition in Mesoamerica: Constructing Categories as Vantages. Austin, 1996.
- Popovich 2007 — Lj. Popovich. Prototypical and Stereotypical Color in Slavic Languages: Models Based on Folklore // Anthropology of Color: Interdisciplinary Multilevel Modeling / R. E. Mac Laury, G. V. Paramei (eds.). Amsterdam; Philadelphia, 2007. P. 408–422.

## Источники

- Караџић 1977 — В. С. Караджић. Српске народне пјесме. I–IV. Београд, 1969.
- Кириевский 1986 — Собрание русских народных песен П. В. Кириевского в записях П. И. Якушкина. Т. 1–2. Л.: Наука, 1986.
- Франко 1966 — Народні пісні в записях І. Я. Франка. Львів, 1966.

## WITCHES IN THE SHAPE OF LIGHTS AND FIRES

My paper is based on fieldwork<sup>1</sup> done in 2000 and 2001 in a rural, undeveloped region of eastern Slovenia of 550 km<sup>2</sup>, on the border with Croatia. "Night witches" appear most often in the *form of lights* (sometimes also as an undefined, invisible presence) which are identified as witches on the basis of negative experiences which people usually describe with the words: "the witch(es) took me", "the witch(es) mixed me up". The *descriptions* of the lights vary — widely with regard to color, size, and number as well as in other details. People most commonly see or directly encounter a larger number of lights — although this number is only rarely precisely defined (three, five or six, seven); for the main part they simply speak of lights in the plural. The *colors* of the lights are described, in approximately the same numbers, as simple yellow (like the light from a light bulb), blue, red or green, but they are most often described as multicolored or all colors, in which all of the above mentioned colors appear, as well as pink, violet and white. The *size* of the lights also varies in the descriptions: they are most commonly compared with the size of fireflies; other descriptions mention comparisons with light bulbs, walnuts, balls, flashlights, small flames etc. The typical *locations* for nighttime encounters with witches are above all forests (thickets), crossroads, areas near water surfaces (near streams, rivers, springs, in one case in a swamp). Occasionally the *time* of the appearance of witches will be given during the course of the year, such as Midsummer's Eve, the full moon at the end of November, in the spring and autumn, Advent and Ember Week, but this data is so marginal that it cannot be spoken of as a collective tradition. The appearance of witches with respect to the phases of the moon is also fairly atypical in this area.

The *explanation* given for the appearance of one or more lights outdoors at night is almost unanimous in this area: practically every inhabitant interprets these lights as witches. In many places in Slovenia people also believe, as in our research area, that lights are witches: in Trnovec near Savinja (Hudales, Stropnik 1991: 56), in the upper Kolpa valley (Primec 1997: 187, no. 171; 191–197, no. 177–179, 181–185; 211, no. 205; 215, no. 210; 229, no. 226; 232, no. 230; 242, no. 245, 190, no. 176), in Haloze (Gričnik 1998: 86, no. 169; 146, no. 310; 160, no. 348) in Gabrovčec (Kastelic, Primec 2001: 52, no. 92; 54, no. 102; 54,

<sup>1</sup> The fieldwork was done together with students from the Department of Ethnology and Cultural Anthropology, University of Ljubljana. More than 150 interviews were conducted. Data on the informants, transcriptions and cassette recordings are kept at the Department of Ethnology and Cultural Anthropology, Faculty of Arts, University of Ljubljana.

no. 103), in Kal (Žele 1996: 31, no. 10), in Istria (Tomšič 1989: 49; no. 30), even in Karst (Kocjan, Hadalin 1993: 68; no. 32, Koboli; 69; no. 33, Čehovini). In some places Serbs also offer the same explanations, e. g. Serbs from Knin and Bukovica (Handwritten materials, collected by Dražen Nožinić, from the collection of Ljubinka Radenković; Karađić 1972: 301–302; Čajkanović 1994/5: 219). I have even come across the same interpretation of some types of lights or torchlight (as they describe phenomena which they call “*santa compaña*”) as witches among the recorded beliefs of people in Galicia, Spain (Rey-Henningsen 1994: 199).

However, much more frequently we encounter the explanation that the lights are the *souls of the dead* or that human souls can show themselves in the form of lights: in Prekmurje, Kühar describes a belief in the *brezglavec* (a headless one), a bright light, who like a burning candle flies over the earth at a high speed. It is the soul of a deceased child who died without being baptized (Kühar 1911: 57, no. 46). In the same area they also spoke of *džileri* (engineers) and *méraši* or *merari* (surveyors, geodesists), whom they saw at crossroads, who light their way with lanterns, sometimes in the form of a glowing being — after death they run over the fields because during their lifetimes they never properly surveyed the land, and they have to walk from hell back to earth to survey in order to make up for the wickedness they caused for people (Rešek 1995: 61, 62, 67, 69; no. 20, 21, 23, 24). In Kanal valley they speak of a small light which “jumps from boundary stone to boundary stone” (Zupan 1999: 24, no. 12). A story from the Zilje valley describes blue flames among the mountain rocks, which shot up towards the clouds which were supposed to be poor souls which the Pope had banished to the mountain rocks (Graber no. 184; cited in Kelemina 1997: 123). In Mojstrana a belief was recorded about damned souls which rise up from the swamp in the evening in the form of little flames, and rule the world all night (Bezlaj 1976: 66). In eastern Štajerska people call wandering souls *svečniki* (candles) — according to their belief these are the souls of dead people who during their lives moved border stones, buried ill-gotten money or died violent deaths (Kelemina 1997: 21). In Slovene Carinthia they once believed that souls from purgatory could reveal themselves to people as wandering lights (Zablatnik 1990: 127), and the same holds in the Pivka region (Žele 1996: 32, no. 11). In Carinthia they believe that lights which move from hill to hill at night are pious souls which have no peace and are pleading for help (Repansék 1995: 94, no. 57). In the Bohinj basin and above Dravograd, people say of the small lights which people see at night that the “souls are doing purgatory” (Cvetek 1993: 154; no. 110; Glasenčnik 1998: 22–3, no. 10). In the area of Tolmin a story was recorded about two lights which people frequently saw flying through the air at night, especially in highland meadows, and called them *vidanic* — they said that these were pious souls which fly around at night (Dolenc 1992: 41, no. 24, cf. also 111; no. 79). In the Škofja Loka hills the

lights which move to and fro above puddles and pools are called *videnci* — these are held to be the souls of children who died without being baptized, accursed people, struggling souls, the souls of living people, or are understood as *cahen* (Dolenc 2000: 29–31, no. 58–70). A record from Pohorje speaks of a light which people who were watching over the dead saw glowing by a barn, and it seemed to be the soul of the deceased child whom they were watching over at the time (Gričnik 1994: 41, No. 57). In Šmartno near Litija they believe that such lights, called *svetinje*, which flew from one castle to another through the air, are the souls of the dead who had to atone for their sins (Dolšek 2000: 61, no. 60). Parallels with the Slovene tradition about lights can also be found in Slavic, European and from there also American traditions. Croats call it *divji ogen'* (wild fire), green flames which can be seen in meadows and forests. These are the souls of suicides. Croats in Sisek give a similar description of *pesi ogen'* (a light which moves around at night and which they believe are bones blown by the wind), *jogna'* (a light which moves at night) or *lampere* (a light which moves over fields). Croats in Lika call the dead who return home from the grave with candles *mrtvačko svitlo* (the light of the dead) (handwritten materials, collected by Dražen Nožinić, from the collection of Ljubinko Radenković)<sup>2</sup>. On the island of Brač, *maciči*, the souls of unbaptized children, appear among other things as moving flames (Bošković-Stulli 1974/5: 145). People in Croatian Istria who saw candles burning in the twilight believed that they were the souls of the dead (Bošković-Stulli 1959: 141; no. 135). Croatians in the Drava region in Hungary also frequently interpret candles as the souls of the dead (cf. Franković 1990: 135–137). A record from Bosnia states that the people believe that evil spirits appear in the form of flames, while others believe that they are the “glowing souls of deceased people” (S. M. 1889: 334). Also in Czech folklore we find a series of images of the ‘unclean dead’, which appear as lights, small fires, small flames, carrying lanterns etc. and which prefer to gather around the roots of trees, in graveyards and similar places: the souls of unbaptized children can after the death of the child turn into children of fire, while other souls of such or similar unclean dead can change into men of fire (*ohnivec*, *světlonoša*), small men with lanterns etc. (Navrátilová 2004: 296–307). In Slovakia people are often led astray or even tried to be drowned by the *svetlonos* (Gašparíková 2002: no. 17, 128, 146). A belief was recorded in Russia that such small fires appear above the graves of dead sinners who cannot enter heaven, and such fire also frequently appears in places where murder victims and unbaptized people are buried (Vlasova 1995: 61) or above graves or in the forest (Tolstaja 2000: 76) etc. Belief in *bludjačyj ogon*, *bludjače ogon'ki* (wandering fire which appears in the air, in swamps, above

<sup>2</sup> Many references for beliefs in various phenomena or beings which appear in the form of light or lights among Slavs were given to me by Ljubinko Radenković of the Institute of Balkan Studies in Belgrade. I thank him deeply for his kindness.

treasure, as a meteor), is also found in the Grodnenska gubernija, where they speak of some sort of tongues of fire which appear above graveyards, and whose colors constantly change. In the Carpathians there are stories about meeting with a night spirit called a *nučnyk*, a supernatural being which appears as light or as a light, usually near or above water (Bogatyrëv 1998: 133). Vinogradova writes that so-called *nocnice* in a pan-Slavic context are believed to be spirits which appear in the form of small wandering fires — according to the people, the souls of dead unbaptized children or girls who die before their weddings are supposed to turn into them (2000: 20). Macedonians imagine the souls of the dead to take the form a small flame at the moment it leaves the body (Tolstaja 2000: 76). We can find the light phenomena described in these stories under different names in western Europe as well: the most universal name for such lights in English literature is *Ignis Fatuus*; in England it is “foolish” or “false” fire, fool’s fire; in Italy *fuochi fatui*; in France *feu follet*, the English “wandering fire”, “walking fire”, especially *Will-o’-the-wisp* or *Jack-a-lantern*, in Scotland *Spunkies*, in Great Britain *Pisgies*, *Piskies* or *Pixies* etc., *Jack o’lanthorns*, *Pisgies*, *Spunkies* and *Pinkets*, German *Irrlichter* etc. (cf. e.g. (Briggs 1978: 198; Wells Newell 1904: 44–45; Uther 2003: no. 178, 264, 409, 440 etc.; Röhrich 1966: 34; Klintberg 1968; Hand 1977: 230–231; Briggs 1967: 54; Wells Newell 1904: 45–46; Folklore in the News 1958: 128; Hand 1977: 226–228). At any rate, seeing lights is one of the universals of the entire tradition, as stated by Hand (1977: 228).

The time and places where and when lights are seen are typical for the appearance of souls, dead and supernatural beings, protective measures which people use in their nighttime encounters with witches, such as the use of urine, Christian symbols (the cross), being dressed upside down, etc. are also typical defenses against demons, fairies and the dead. We can therefore recognize light phenomena which people in our research area interpret as witches as representations of the souls of the human beings, of the dead or perhaps of supernatural beings which arose from conceptions about the souls of the unclean dead and were later on integrated in the paradigm of witchcraft.

## Literature

- Bezlaj 1976 — Bezlaj F. Slovansko \*irčj, \*vugčj in sorodno // Onomastica Jugoslavica 6. Ljubljana, 1976. S. 57–69.
- Bogatyrëv 1998 — Bogatyrëv P. Vampires in the Carpathians, Magical Acts, Rites, and Beliefs in Subcarpathian Rus'. New York: Columbia University Press, 1998.
- Bošković-Stulli 1959 — Bošković-Stulli M. Istarske narodne priče. Zagreb: Institut za narodnu umjetnost, 1959.
- Bošković-Stulli 1974/5 — Bošković-Stulli M. Usmene pripovijetke i predaje otoka Brača // Narodna umjetnost. 1974/5. 11–12. S. 5–159.

- Briggs 1967 — *Briggs K. M.* The Fairies in tradition and literature. London: Routledge and Kegan Paul, 1967.
- Briggs 1978 — *Briggs K. M.* The Vanishing People, A Study of Traditional Fairy Beliefs. London: B. T. Batsford Ltd, 1978.
- Cvetek 1993 — *Cvetek M.* Naš oča so včas zapodval, Bohinjske pravljorce // Glasovi 5. Ljubljana: Kmečki glas, 1993.
- Čajkanović 1994 — *Čajkanović V.* Stara srpska religija i mitologija, Sabrana dela iz srpske religije i mitologije 5. Beograd: Srpska književna zadruga, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Prosveta, Pantenon M. A. M. 1994.
- Dolenc 1992 — *Dolenc J.* Zlati Bogatin (Tolminske povedke) // Glasovi 4. Ljubljana: Kmečki glas, 1992.
- Dolenc 2000 — *Dolenc J.* Kres na Grebljici (Povedke z Loškega pogorja) // Glasovi 22. Ljubljana: Kmečki glas: 2000.
- Dolšek 2000 — *Dolšek I.* Kaku se kej narod riht (Folklorne pripovedi od Litije do Čateža) // Glasovi 21. Ljubljana: Kmečki glas, 2000.
- Folklore in the News 1958 — Will-o'-the Wisp // Western Folklore 17. 1958 P. 128–129.
- Franković 1990 — *Franković D.* Mitska bića u podravskih Hrvata // Narodne predaje, Tankönyvkiadó. Budimpešta, 1990.
- Gašparíková 2002 — *Gašparíková V.* // Slovenske ludove rozpravky 1 / B. Filova (ur.). Bratislava: Veda, 2002.
- Glasenčnik 1998 — *Glasenčnik I.* Strah me je gratalo, Od Ojstrice nad Dravogradom do Sv. Duha na Ostrem Vrhu // Glasovi 17. Ljubljana: Kmečki glas, 1998.
- Gričnik 1994 — *Gričnik A.* Noč ima svojo moč, Bog pa še večjo (Pohorje pripoveduje) // Glasovi 8. Ljubljana: Kmečki glas, 1994.
- Gričnik 1998 — *Gričnik A.* Farice, Haloške folklorne pripovedi // Glasovi 18. Ljubljana: Kmečki glas, 1998.
- Hand 1977 — *Hand W. D.* 1977: Will-o'-the-Wisps, Jack-o'-Lanterns and Their Congeners: A Consideration of the Fiery and Luminous Creatures of Lower Mythology // *Facta* 18. 1977. P. 226–233.
- Hudales, Stropnik 1991 — *Hudales J., Stropnik I.* Mlinškovo berilo, (i)zbrani etnološki in slovstveni zapiski. Velenje: Kulturni center Ivana Napotnika, 1991.
- Karađić 1972 — *Karađić V. S.* Etnografski spisi // Zbrana dela Vuka Karađića. Knjiga 17. Beograd: Prosveta, 1972.
- Kastelic, Primc 2001 — *Kastelic Z., Primc J.* Krvapivc (vse sorte iz dežele Desetega brata, osrednje Suhe Krajinje, domovanja Turjaških, do Kočevskega) // Glasovi 24. Ljubljana: Kmečki glas, 2001.
- Kelemina 1997 — *Kelemina J.* Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva, Z mitološkim uvodom. Bilje: Studio Ro, 1997. (1. natis 1930).
- Klintberg 1968 — *Klintberg B.* «Gast» in Swedish Folk Tradition // *Temenos* 3. 1968. P. 83–109.
- Kocjan, Hadalin 1993 — *Kocjan D., Hadalin J.* Bejži zlodej, baba gre (Kraške Štorije) // Glasovi 6. Ljubljana: Kmečki glas; 1993.
- Kühar 1911 — *Kühar Š.* Národnó blágó vogrskij Slováncov // Časopis za zgodovino in narodopisje 8. 1911. Maribor: 56–57. No. 45, 46.

- Navrátilová 2004 — *Navrátilová A.* Narození a smrt v české lidové kultuře. Praha: Vyšehrad, 2004.
- Nevskaja 1999 — *Nevskaja L. G.* Molčanie kak atribut sfery smerti // Mir zvučaščij i molčaščij, Semiotika zvuka i reči v tradicionnoj kul'ture Slavjan. Moskva: Indrik, 1999. P. 123–134.
- Princ 1997 — *Princ J.* Okamneli mož, in druge zgodbe iz Zgornje Kolpske doline (od Babnega Polja in Prezida prek Gerova, Čabra, Osilnice, Kužlja, Kostela, Fare do Dola in Predgrada) // Glasovi 15. Ljubljana: Kmečki glas, 1997.
- Repanšek 1995 — *Repanšek M.* Bajže s Koroške // Glasovi 10. Ljubljana: Kmečki glas, 1995.
- Rešek Dušan 1995 — *Rešek D.* Brezglavjekи (Zgodbe iz Prekmurja) // Glasovi 9. Ljubljana: Kmečki glas, 1995.
- Rey-Henningsen 1994 — *Rey-Henningsen M.* The World of the Ploughwoman, Folklore and Reality in Matriarchal Northwest Spain // FFC 254. Helsinki, 1994.
- Röhrich 1996 — *Röhrich L.* Sage. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 1996.
- S. M. 1889 — Svjetlost lutalica // Bosanska vila IV. 1889. P. 333–335.
- Tolstaja 2000 — *Tolstaja S. M.* Slavjanske mifologičeskie predstavlenija o duše // Slavjanskij i balkanskij fol'klor, Narodnaja demonologija. Moskva: Indrik, 2000. P. 52–95.
- Tomšič 1989 — *Tomšič M.* Noč je moja, dan je tvoj (Istrske štorije) // Glasovi 2. Ljubljana: Kmečki glas, 1989.
- Uther 2003 — *Uther H.-J.* Deutsche Märchen und Sagen // DB 80. Berlin: Directmedia, 2003.
- Vinogradova 2000 — *Vinogradova L. N.* Narodnaja demonologija i mifo-ritual'naja tradicija Slavjan. Moskva: Indrik, 2000.
- Vlasova 1995 — *Vlasova M.* Novaja abevega russkyh sueveryj. Sankt-Peterburg: Severo-Zapad, 1995.
- Wells Newell 1904 — *Wells Newell W.* The Ignis Fatuus, its Character and Legendary Origin // Journal of American Folk-Lore 17. 1904. P. 39–60.
- Zablatnik Pavle 1990 — *Zablatnik P.* Od zibelke do groba, ljudska verovanja, šege in navade na Koroškem. Celovec: Mohorjeva založba, 1990.
- Žele 1996 — *Žele A.* Kaku so živejli in si dejali kratek cejt, Kratke štorije s Pivškega // Glasovi 12. Ljubljana: Kmečki glas, 1996.

## СВЕТОНОСНЫЕ НОЧНЫЕ ДУХИ В МИФОЛОГИИ ЗАПАДНЫХ И ЮЖНЫХ СЛАВЯН\*

Одним из признаков принадлежности к сфере демонического в народной культуре выступает загадочное, необъяснимое свечение в ночной тьме либо некие проявления огненной стихии (пламя, искры, всполохи огня, летящая комета, падающая звезда и т. п.), которые осмысляются как ипостаси разных мифологических персонажей. Их типология в значительной степени определяется месторасположением по вертикальной оси мифологического пространства: 1) в верхней небесной сфере появляются змее- или птице-подобные существа огневой природы (змей огненный, змей летающий, черт в виде искрящейся птицы, огнедышащий дракон и т. п.), которые выступают в функции атмосферных духов, вызывающих непогоду; духов-обогатителей; летающего мифического любовника (змея, черта, покойника); сказочного многоголового дракона, пожирающего скот или урожай; 2) в окрест земли пространстве в ночное время можно встретить духов в виде светящихся объектов, болотных огней, летающих светлячков, зажженных свечек или фонариков; 3) в образе вышедших на поверхность земли подземных огней (синего пламени, красного свечения, костра, факела) выступают за-копанные клады и подземные сокровища. В рамках этой пространственной типологии светоносныхочных духов (небесных – земных – подземных) особого внимания заслуживает категория персонажей, появлявшихся в образе блуждающих огоньков (светлячков, фонариков, горящих свечей и т. п.), которые и в западноевропейской, и в славянской мифологии устойчиво ассоциируются с душами умерших людей. Душа как средоточие жизненной силы характеризуется в этой системе символов признаками «светящийся», «теплый», «подвижный» и соотносится с образами огня или искры небесной (Божьей). Универсальными для европейской и славянской мифологии можно признать поверья о том, что звезды — это небесные двойники живущих на земле людей, каждая погасшая/упавшая звезда означает смерть конкретного человека; либо, наоборот, это души умерших, которые летят на небо, загораясь там звездами: ср. пол. «*Gwiazda z nieba — dusza do nieba*». По свидетельству одной из польских рассказчиц, она сама видела во время агонии род-

\* Работа выполнена в рамках Программы ОИФН РАН «Генезис и взаимодействие социальных, культурных и языковых общностей» (проект «Семантическая реконструкция народной духовной культуры славян»).

ственницы, «как из ее рта вылетела такая яркая звездочка (*jasna gwiazdka*) и полетела вверх, полетела и пропала. Это была ее душа, которая покинула тело и улетела в небо» (Gajda 1986: 40). По некоторым украинским поверьям, звезда падает с неба навстречу душе умирающего, чтобы осветить ей путь в загробный мир; при виде падающей звезды сербы Косова говорили: «кому-то идет свеча на могилу» (СД 2: 291–292). В регионе восточной Польши и западного Полесья зафиксирована практика крестить падающую звезду или бросать в ее сторону платок, чтобы таким образом спасти душу умершего некрещенного младенца.

Представления о том, что одной из форм посмертного существования души (тех людей, которые по каким-то причинам не могут перейти в иной мир и блуждают в земном пространстве) являются светящиеся во тьме объекты, мерцающие огоньки, широко распространены в поверьях западных славян, а также у словенцев и хорватов. В восточнославянской демонологии они хоть и встречаются, но не могут быть признаны массовыми, так как бытуют не повсеместно и в редких записях. Для восточно- и балканославянской традиций ночные огни чаще всего оказываются свидетельством присутствия зарытых в земле кладов; они редко персонифицируются и не выступают в роли мифических существ, наделенных своими специфическими демонологическими характеристиками.

Из всего многообразия светоносных ночных духов мы рассматриваем лишь категорию так называемых «блуждающих огней», осмыслиемых как воплощение бесприютных душ-скитальцев, отбывающих посмертное наказание в земном мире. В западнославянской **терминологии**, относящейся к персонажам этого типа, актуализируются следующие значения: ‘огонь’, ‘огоньки’, ‘огненный мужик’, ‘огненный шар’, ‘свет’, ‘свеча’, ‘блуждающий’, ‘летающий’, ‘светящийся’, ‘заманивающий’, ‘сбивающий с пути’, ‘ночной’, ‘болотный’, ‘душа’, ‘межник’, ‘землемер’ и ряд др. Ср. пол.: *ogniki, ognik bledny, bledne ognie, ogniany, bledne światła* (о.-пол.); *ognista kula, ognisty chłop, blednik* (Верх. Силезия); *świecnik, świecznik* (ю.-пол.); *świetła, świetłoki, świgacz, latające światelko* (з.-пол., Серадзское воев.); *poświętnik* (мазур.); *świecinoč* (подгальские гуралы); *świetlik bagienny, błotnik, nocnica, błądząca dusza* (силез.); *geometra, miedznik, mierniki, graniczniki* (о.-пол.); чеш.: *ohnivec, ohnivá det'átka, světlonoš, světýlko, světlouška, fenerman, bludičky*; морав.: *ohnivý muž*; словац.: *svetlonos, svetlá, svétari* (WKDP; Baranowski 1981; Peška 1987; Navrátilová 2004; Československá vlastivěda 1968: 572; СД 3: 511–513). В словенской и хорватской терминологии — при общем сходстве значений ‘свет’, ‘огонь’, ‘блуждать’ — выступают также признаки: «демонический», «звериный», «дикий». Ср. хорват.: *divlji ogenj, pesi ogenj, pese luči, vuče svetlo, divje svetlo, mrtvačko svitlo, vilovski ogenj, vileno svetlo*; а также: *lučkonosa, lamperi*,

*svećart* и под.; словен.: *svečari, svečnik, lučki, blodeče luči* (Менцеј 2004; Mencej 2006; Раденковић 2008; Кгореј 2008). В ряде названий отражены представления о душах грешных землемеров, обманывавших крестьян при измерении земных наделов: словен.: *tejnik, meraš, džilejr, inženir* и под. В демонологии восточных славян (в отличие от з.-слав. и словенско-хорват. традиции) представления о «блуждающих огнях» не вычленяются столь определенно в самостоятельный класс мифических существ. Под рус. названиями *блудячий огонь, блуждающие огоньки, бесовы огни* выступают и души умерших, и светоносные явления, свидетельствующие о присутствии зарытых в земле кладов, и образы черта, летающего змея (Власова 1998: 48, 51–52). В укр. и белор. мифологии известны поверья о том, что в виде «света», «огненного столба», «летеющих огоньков» могут появляться души умерших, но в этой традиции отсутствует специфическая терминология этих персонажей и трудно обозначить набор их устойчивых демонологических характеристик.

Важнейший идентифицирующий признак рассматриваемой группы персонажей — их **происхождение** из душ: грешных людей, отбывающих посмертное наказание; утопленников и висельников; тех, которые были прокляты при жизни; умерших до срока некрещеных младенцев либо обреченных девушек, не доживших до свадьбы; людей, скончавшихся без исповеди или похороненных с нарушением правил; душ землемеров, которые при жизни обманывали крестьян при установлении земных наделов; либо это души людей, безвинно погибших в природном пространстве; либо, напротив, это души праведников. В редких случаях в роли «блуждающих огней» выступают души живых людей, которые покидают тело во время сна человека. Новые данные, зафиксированные в восточных областях Словении М. Менцеј, позволили исследовательнице выделить особую категорию так называемых «ночных ведьм», для которых характерны следующие признаки: они появляются по ночам в нежилом пространстве в виде блуждающих светящихся объектов, определяются названием *coprnice*, соотносятся с живыми женщинами-односельчанками, имеющими статус ведьм (Mencej 2006: 187–208), см. и публикацию в этом сборнике. Можно предположить, что в данном случае имеется в виду вторая, демоническая, душа «знающего» человека, которая может по своей воле покидать его тело (пока человек спит) и действовать самостоятельно как мифическое существо.

По составу **демонологических функций** (действий, направленных на человека) «блуждающие огоньки» выступают, с одной стороны, как типичные персонажи нечистой силы (они пугают ночных путников, преследуют их, сбивают с правильного пути, заводят в опасные болотистые места и т. п.); а с другой стороны, степень их вредоносности или благорасположенности к людям всецело зависит от правильного или неправильного поведения самих

людей. Так, согласно многочисленным свидетельствам, эти духи считаются либо безвредными, либо способными помочь людям. Поляки Лодзского воев. верили, что *świcków* создал сам Бог, чтобы они помогали заблудившимся людям, освещая им в ночи путь. Если ночной путник вежливо попросит «огоньков» прийти к нему на помощь, то они непременно явятся, постоят рядом, освещая тьму, пока возница починит колесо или найдет потерянную вещь; доведут до дома и т. п. Но если человек нарушит условия вежливого общения, забудет поблагодарить за оказанную услугу или одарить хлебом, светоносные духи жестоко мстят: могут устроить пожар в хозяйстве, обжечь самого человека, сбить его с пути. В пол. быличках (Серадзского воев.) один хозяин подружился с «ночным огоньком»: всегда приветствовал его при ночной встрече, уступал дорогу, молился, чтобы Бог отпустил его грехи; за это *świczek* отгонял насекомых-вредителей от огородных растений человека, освещал ему поздневечернюю рыбалку. Иногда персонажи этой категории специально проверяли, правильно ли ведут себя люди. Например, дух умершего землемера (в виде блуждающего огня) носил при себе межевой камень и при встрече с человеком спрашивал, куда его девать; правильным считался ответ: «Положи его туда, где взял!» (общий мотив, известный в пол., словен. и хорват. быличках). Во многих суеверных рассказах «блуждающие огни» при встрече с человеком ведут себя как типичные души умерших, нуждающиеся в помощи живых людей: просят дать им имя, окрестить, заказать поминальную молитву, одарить пищей, оказать уважительное почтение. Такое же восприятие мифических огней как душ умерших проявляется в формулах-оберегах; ср. чеш. заговор, охраняющий от «блуждающих огней», называемых *bludičky*: «Zaklínám vás, bludičky, vy hubohý dušičky. Každý z vás dám po drobečku, at se vrátí do hrobečku» (Заклинаю вас, блуждающие огоньки, вы, убогие душенки. Каждой из вас дам по крошечке, чтобы вы вернулись в могилку — Вельмезова 2004:234).

Еще одним показателем того, что светоносные объекты символизируют души умерших (или живых) людей является время их календарного появления. Чаще всего это период Адвента или поминальные дни католического праздника Всех святых; а у словенцев и хорватов, кроме того, еще и так называемые *kvatne dni*, т. е. особые поминальные трехдневные периоды, отмечаемые четыре раза в году.

Таким образом, поверья о «блуждающих огоньках» подтверждают общеславянские представления: во-первых, об огненной стихии как одной из истот стасей души человека; во-вторых, о происхождении персонажей нечистой силы из душ умерших людей; в-третьих, о том, что степень вредоносности или полезности демонических существ в значительной степени зависит от правильного или неправильного поведения самого человека.

## Литература

- Вельмезова 2004 — *E. B. Вельмезова*. Чешские заговоры: Исследования и тексты. М., 2004.
- Власова 1998 — *M. H. Власова*. Русские суеверия: Энциклопедический словарь. СПб., 1998.
- Менцеј 2004 — *M. Менцеј*. Веровања о светлосним појавама на источном делу Словеније // Кодови словенских култура. Београд, 2004. Бр. 9. С. 249–262.
- Раденковић 2008 — *Љ. Раденковић*. Лутајуће душе // Етнолингвистичка проучавања српског и других словенских језика: У част академика Светлане Толстој. Београд, 2008. С. 349–361.
- СД 2 — Славянские древности. Этнолингвистический словарь под общей ред. Н. И. Толстого. М., 1999. Т. 2.
- СД 3 — Славянские древности. Этнолингвистический словарь под общей ред. Н. И. Толстого. М., 2004. Т. 3.
- Baranowski 1981 — *B. Baranowski*. W kręgu upiorów i wilkołaków. Łódź, 1981.
- Československá vlastivěda 1968 — Československá vlastivěda. T. 3. Lidová kultura. Praha, 1968.
- Gajda 1986 — *T. Gajda*. Zanikające zwyczaje i wierzenia, związane ze śmiercią // Polska sztuka ludowa. Warszawa, 1986. T. XL, № 1–2. S. 39–44.
- Kropej 2008 — *M. Kropej*. Od Ajda do Zlatoroga: Slovenska bajeslovna bitja. Celovec; Ljubljana; Dunaj; Mohorjeva, 2008.
- Mencej 2006 — *M. Mencej*. Coprnice so me nosile: Raziskava vaškega čarovništva v vzhodni Sloveniji na prelomu tisočletja. Ljubljana, 2006.
- Navrátilová 2004 — *A. Navrátilová*. Narození a smrt v české lidové kultuře. Praha, 2004.
- Pelka 1987 — *L. J. Pelka*. Polska demonologia ludowa. Wrocław, 1987.
- WKDP — *B. i A. Podgórcy*. Wielka księga demonów polskich: Leksykon i antologia demonologii ludowej. Katowice, 2005.

## СВЕТОЗАРНОСТЬ ЦВЕТА В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ И В РИМЕ

В каждой из культур могут существовать и активно использоваться несколько отличающихся одна от другой систем цветообозначений<sup>1</sup>, причем во многом они могут быть авторскими, а не только различаться по времени. Так, наблюдения над русской литературой позволили В. Набокову отметить окрашенный в лиловатые оттенки мир И. С. Тургенева<sup>2</sup>. На рубеже XIX–XX вв. лиловатость уступает место в русской культурной традиции фиолетоватости и синеватости<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> На русском языке литература, посвященная истории цветообозначений, невелика. В начале 30-х гг. не без влияния идей акад. Н. Я. Марра, соотносивших стадиальность в языке со стадиальностью в развитии мышления, начались работы по исследованию цветообозначения в античности (в группу входили С. В. Меликова-Толстая, А. И. Доватур, М. Е. Сергеенко). В 70-х гг. вышли несколько работ Т. П. Корыхаловой. Интерес к теоретическим вопросам оживился в 1980-х гг. (*Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство*. М., 1984). В 90-е гг. появились две книги Н. В. Серова (*Н. В. Серов. Хроматизм мифа*. Л., 1990; *Он же. Античный хроматизм*. СПб., 1995), обе посвященные символическому употреблению цвета в античности. При лингвистическом анализе на первый план выдвинулась сочетаемость при определении семантики цвета (*Е. В. Рахилина. Семантика прилагательных цвета: сочетаемостный подход* // *Проблемы цвета в этнолингвистике, истории и психологии* / А. П. Василевич (ред.). М., 2004. С. 44–47). Недавно под редакцией А. П. Василевича появилась коллективная монография «Наименования цвета в индоевропейских языках. Системный и исторический анализ» (М.: URSS, 2007), продолжающая наблюдения, сделанные на материале русского языка (*Василевич А. П., Кузнецова С. Н., Мищенко С. С. Каталог названий цвета в русском языке*. М., 2002; *А. П. Василевич. Цвет и названия цвета в русском языке*. М., 2005), и была защищена диссертация Дружининой (*Е. А. Дружинина. Обозначение холодных цветов спектра в древнегреческой литературе VIII–IV вв. до н. э.* АКД, СПб., 2009).

<sup>2</sup> Что Набоков («Дар») справедливо связал с французским влиянием.

<sup>3</sup> Ср. комментарий В. М. Борисова и Е. Б. Пастернака к тексту Б. Пастернака: «Любимый ее цвет был лиловый... цвет закатившегося дореволюционного девичества России казался ей тоже светло-сиреневым». — Здесь вероятна отсылка к символике «лилового» у Блока (*А. Блок. О современном состоянии русского символизма* // Блок А. Собр. соч. Т. V. М.; Л., 1962. С. 428–430). Ср.: «...революция совершалась не только в этом, но и в других мирах; она и была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака, то есть тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так

Сходные явления могут наблюдаться не только в системе восприятия цвета, но благодаря переносу понятий получить предельно широкое распространение и в речевой культуре. Например, греческое и латинское восприятие «оттенков речи» передается и воспринимается как «окрашенное», на что недвусмысленно указывают примеры метафорического употребления слова *colores* в латинском языке<sup>4</sup>.

Опираясь на Сенеку Старшего, который озаглавил свой трактат «*Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores*», Л. Кальболи-Монтефуско показала и связь данного обозначения с греческой традицией. Аристотель Poet. 1450 a 39–b 2 говорит, что трагедия должна ἐναλείψειν τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις ‘рисовать (характеры героев) наилучшими красками’. Это же сопоставление принимает и Цицерон (Cicero, Orat. 65), призывающий, как это делают художники (*ut pictores*), использовать разнообразие цветовых оттенков (*varietatem colorum*). При этом речь идет отнюдь не только о внешнем уподоблении мастерства живописца мастерству оратора, но именно о синестезии, как об этом свидетельствует определение речи *claris sit coloribus picta* (Orat., 3, 100). В отличие от русского *цветистая речь*, которую мы скорее поймем как «изукрашенную», но не как переливающуюся всеми цветами радуги, для Цицерона варьирование цвета было именно возможностью сопоставить цвет с тем, что мы скорее обозначили бы как тон речи. Л. Кальболи-Монтефуско собрала значительное число примеров, в которых *orationis color, color dicendi* и подобные выражения выступают в качестве существенных характеристик ораторских произведений, и показала, что латинское употребление восходит напрямую к греческой риторической терминологии, где χρώμα фактически оказывается соответствием термину σχῆμα ‘фигура, форма’.

Определение цвета может меняться от эпохи к эпохе. Так из русского языка ушли распространенные в XVIII в. прилагательные *дикой* и *люсовый* для обозначения серого цвета, но возникли сложные названия типа *мокрый асфальт* и др. С течением времени обычно уточняется оттенок цвета<sup>5</sup>, а сам

---

встал он и перед нами» (там же, с. 431). Б. Пастернак. Доктор Живаго. Комментарии В. М. Борисова и Е. Б. Пастернака. М.: Изд-во «Тройка», 1994. С. 500 (комментарии). О символическом употреблении синего цвета ср. также мои наблюдения о цветовой характеристике в поэме А. Н. Егунова (О «Беспредметной юности» А. Н. Егунова // Московский наблюдатель, 1991, № 12, С. 52–62).

<sup>4</sup> La funzione strategica dei colores nella pratica declamatoria // Papers on Rhetoric VIII. Declamation / L. Calboli Montefusco (ed.). Proceedings of the Seminars Held at the Scuola Superiore di Studi Umanistici Bologna (Februar — March 2006). Roma: Herder editrice, 2007. P. 157–177.

<sup>5</sup> В древнегреческом языке классического периода такое расширение числа слов, передающих оттенки цвета, происходит особенно часто с помощью приставочных образований. Приставки *ἐν-*, *ἐπι-*, *ὑπο-* и, возможно, *δια-* передают идею ослаблен-

набор цветообозначений в связи с этим обычно расширяется. Важную роль при этом играет ремесленная или технологическая сфера.

Древние тексты, как правило, не позволяют судить о световой составляющей цвета, хотя очевидно, что освещенность должна играть важную роль при определении, по крайней мере, оттенков цвета<sup>6</sup>.

Для античного мира, особенно для греческого материала, на основании свидетельств (в основном философских текстов) В. Шульц<sup>7</sup> расположил цвета следующим образом.

Писатели	фиолетовый	синий	зеленый	желтый	оранжевый	красный
Xenophan.	πορφύρης		χλωρός			φοινικοῦς
Aristot.	ἀλουρύτης		πράσινος		ξανθός	φοινικοῦς
Posidonius	ἀλουρύτης	κυανοῦς	πράσινος			έρυθρός
Seneca N. Q. I, 3, 12	pурпуреус	caeruleus	uiridis		luteus	Igneus
Ammian. Marc. XXII 27–28	pурпуреус	caeruleus	uiridis	luteus	flavescens или fulvus	puniceus

Нетрудно заметить, что изначально представленное в таблице χλωρός обозначает цвет травы, которая в Греции уже с весны начинает выгорать на солнце, так что в самой семантике слова, имеющего хорошие индоевропейские соответствия, отразились местные погодные условия Материковой Греции. В других случаях мы не всегда можем положиться на собственное восприятие цвета при определении точных хроматических соответствий<sup>8</sup>.

ногого цвета (ἐνέρυθρος ‘красноватый’, ἔγχλωρος ‘зеленоватый’, ἔνωχρος ‘желтоватый’, ἐπίλευκος ‘беловатый’, ἐπωχρος ‘желтоватый’, ὑπέριθρος ‘красноватый’, ὑπόλευκος ‘беловатый, (местами) белый’, ὑπόχλωρος ‘бледно-зеленый’, διάλευκος ‘с белым’, δέρυθρος ‘с красным оттенком’, διάχλωρος ‘с желтым оттенком’), в то время как приставка ἐξ- отражает усиление цвета (ἐξέρυθρος ‘очень красный’, ἐκλευκος ‘совершенно белый’, ἔχωχρος ‘совсем бледный’). Подробнее см.: A. Blanc. Rendre les nuances des couleurs en Grec // Couleurs et vision dans l’antiquité classique / L. Villard (éd.). Rouen, 2002. Р. 17. Заметим, что ὥχρα благодаря языку художников проникла в латинский язык и даже была калькирована в прилагательном *silaceus* (от *sil* ‘глинистая почва’, ср. *sil*, *quod Graece ὥχρα dicitur* (*Vitruv.*, VII, 7, 2).

<sup>6</sup> Проблеме освещенности посвящен ряд работ последнего времени, но многое, в том числе книга M. Briand. Pindare: ombre et lumière. études lexicales et sémantiques. Nice, 1990 осталась для меня недоступной.

<sup>7</sup> W. Schultz. Das Farbenempfindungssystem der Hellenen. Leipzig, 1904.

<sup>8</sup> Этот метод соотнесения современного восприятия цвета с тем, что сохранили античные памятники, может быть не всегда продуктивен. Например, Андре (J. André).

Уже в поэмах Гомера выделяются несколько базовых обозначений цвета, которые позволяют поместить греческий язык этого времени<sup>9</sup> на III стадию в развитии систем цветообозначения<sup>10</sup>.

Для латинской части приведенной таблицы следует иметь в виду ситуацию билингвизма, которая существовала в Римской империи. Здесь мы располагаем непосредственными античными свидетельствами, которые позволяют соотнести греческие и латинские обозначения императорской эпохи. А. Гарчеа<sup>11</sup>, специально посвятивший этой теме исследование, проанализировал целый ряд контекстов Авла Гелия, показав греческое восприятие цвета, стоящее за латинскими названиями.

Во всех рассмотренных случаях речь шла о цветовых обозначениях, никак не связанных с хозяйственными предметами. Между тем в древнейших греческих текстах микенского времени представлены цветообозначения, часть которых восходит к общеноародному языку (это в основном прилагательные, послужившие основой для образования имен собственных), а другая часть принадлежит описанию конкретных предметов и отражает ремесленную терминологию (цвет тканей или колесниц, где *mi-to-we-sa* противопоставлена *ro-ni-ki-ja*). Вот как выглядит этот список<sup>12</sup>:

γλαυκός ‘сверкающий, блестящий’, возможно, представлено в NV *ka-ra-u-ko* PY Cn 285, Jn 706, 832, [MY Z 713]: *Glaukos*.

λάμπω ‘светить, сверкать’, возможно, засвидетельствовано в NV *ra-pa-do* PY Ea 481: prob. *Lampadōn*.

ἴθαρός ‘чистый, прозрачный’, возможно, представлено в NV *i-ta-ra-jo* PY Jn 431.

*ka-sa-to* ‘желтый, золотистый, белокурый?’, возможно, представлено в PN KN Vc 7537, PY An 39 (dat.), Jn 320, MY Go 610 (dat.): NV *Ksanthos* (в поэзии ξανθός определяет волосы и золото).

---

Études sur les termes de couleur dans la langue latine. Paris, 1949), исходя из своего восприятия цвета, склонен приписать прилагательному *albus* значение ‘серый’. При этом он ссылается на контекст из Тацита, в котором упоминаются белеющие кости, лежащие посреди поля — *medio campi albentia ossa* (Tacit., Ann., I, 61,3). Мне представляется, что здесь резонно вспомнить кости белые русских былин, и не приписывать прилагательному *albus* специфического серого оттенка.

<sup>9</sup> Cf. E. Irwin. Colour Terms in Greek Poetry. Toronto, 1974.

<sup>10</sup> Начиная с B. Berlin, P. Kay. Basic Color Terms: Their Universality and Evolution. Berkeley: Univ. of California Press, 1969.

<sup>11</sup> A. Garcea. Gellio, il bilinguismo greco-latino e i nomi dei colori // Il plurilinguismo nella tradizione letteraria latina / R. Oniga (ed.). Roma, 2003. S. 173–198.

<sup>12</sup> В. П. Казанскене, Н. Н. Казанский. Предметно-понятийный словарь греческого языка. Крито-микенский период. Л., 1986.

**ko-so-u-to** PY Jn 389: NV; KN Ch 900: имя быка *Ksouthos* ‘рыжий?’ греч. ἔονθος, см. 66–42.

πυρρός ‘рыжеватый, рыжий, огненный’ представлено в именах: pu-wo KN As 1516, C 912, MY Ge 603: NV *Purwos*; pu-wa KN Ap 639: NM *Purwā*; pu-wi-no PY Cn 131, 655: NV (nom. и dat.) *Purwinos*.

**e-ru-ta-ra** MY Ge 602+, PY Ub 1318, Sb 1315: nom. sing. or plur. fem. *eruthrā*, -ai ‘красный’; e-ru-ta-ra-pi KN Ld 573+: instr. plur. fem. *eruthrāphi* ‘с красными (узорами, пятнами?)’; cf. e-ru-to-ro KN Dk 1074, As 1517: NV *Eruthros*; e-ru-ti-ri-[jo] KN Xd 297: NV, prob. *Eruthrios*; e-ru-ta-ra PY An 654, Aq 64: NV *Eruthrās*.

**mi-ja-ro** KN Ln 1568: ‘кроваво-красный’ или ‘грязный’ (о ткани). греч. μιαρός.

**po-pu-re-joſ** KN X 976: nom. plur. masc.? *porphureioi*; po-pu-re-ja KN L 474: nom. plur. fem. *porphureiai*; po-pu-ro<sub>2</sub> KN L 758: возможно nom. dual fem. *porphurio* ‘пурпурный, красный’. Символическое значение см.: R. Meyer, *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*. Bruxelles, 1970.

**po-ni-ki-ja** KN Sd 4402+, Se 965+, Sf 4428: nom. sing. и plur. fem. *phoinikia*, -ai, при описании колесницы, ‘крашеный темно-красным’, ‘пурпурный’; po-ni-ke-a KN Se 880: вариант: *phoinikea*.

**mi-to-we-sa** KN Sd 4407+ nom. sing. или plur. fem., у колесницы *miltowessa*, -ai ‘крашеный красным’. Написание mi-to-we-sa-e (KN Sd 4404), если это не ошибка, вероятно, то же слово, за которым следует односложное слово ‘-e’: т. е. *miltowessa(i)-en* ‘крашеный красным внутри’.

**po-ri-wa** KN Ld 587: KN Ld 587: nom. plur. neut. *poliwa* ‘серая (о ткани)’; cf. po-ri-wo KN C 911: NV dat., возможно, *Poliwōi*.

**me-ra-to** PY Jn 832: NV, возможно, *Melanthos*; образовано от греч. μέλας ‘темный, черный’.

**re-u-ko** KN L 695, PY Cn 418: nom. sing., nom. dual, masc. *leukos* ‘белый’; re-u-ka KN Ld 649, L 471, MY Ge 603+: nom. sing. и plur. fem., nom. plur. neut. *leuka*, -ai, -a; cf. 38–84; cf. re-u-ko MY Oi 705 (fort. NV), re-u-ko-jo TH Z 849, 852+ (NV, gen.), *Leukos*, -oio; re-u-ka-ta KN Ce 61, PY Jn 658+: NV, возможно *Leukātās*; в композитах re-u-ko-nu-ko, re-u-ko-ro-o-ru<sub>2</sub>-gi.

ἀργός ‘белый, блестящий’, возможно, засвидетельствовано в кличке быка po-da-ko.

**poikílos** ‘пестрый’, представлено в композитах: po-ki-ro-nu-ka, po-ki-ro-qo PY Jo 438, Aq 64: NV *Poikilokʷos* (или *Poikilō-kʷos*).

Уже микенские примеры показывают, что блеск, содержащийся в качестве семантического компонента в таких прилагательных как ἀργός, γλαυκός, трудно отделить от цветообозначения. Идея блеска лучше всего воплощена

на в золотом цвете. Латинские прилагательные *aureus* и *auratus* связаны с яркостью желтого цвета, передающего яркий золотистый оттенок. Так, у Проперция *aurea Cynthia* ‘Кинфия с золотыми волосами’ предполагает греческое восприятие, где о женщине можно было сказать χρυσή, имея в виду светлый цвет ее волос (Ξανθός).

С идеей блеска связано переносное употребление данного прилагательного — *aurei mores* (Horat., Od., IV, 2, 23), упоминание Золотого века в истории человечества и др. Прилагательное *auratus* может употребляться как синонимичное к *aureus*, хотя точное его значение ‘покрытый золотом’.

При сопоставлении греческого πολύς ‘серый, белый, седой’ с ведийским *palitá-* ‘серый’ оказывается возможным обнаружить общий инвариант, по крайней мере, в метаязыке описания — ‘серый’. Однако к этому же корню будут относиться слова, обозначающие более темные оттенки: греч. πέλλος, лат. *pullus* ‘черноватый, черный’. Разумеется, в этих условиях семантическая реконструкция для праиндоевропейского вызывает неразрешимые трудности. Между тем, к тому же корню исследователи относят скр. *pāṭala-* с метатезой ‘бледный, розовый’, что еще более затрудняет поиски семантических истоков. А. Кристоль полагает, что все эти оттенки цветов объединяет отсутствие блеска<sup>13</sup>. Переносное значение прилагательного *pullus* основано на идее противопоставления белоснежной парадной одежды, делавшейся из шерсти белых овец, и темной шерсти. Это противопоставление играло свою роль в социальной дифференциации низших и высших классов (темная одежда низших классов); так же определялась и официальная одежда должностного лица во время похорон. *Pullus* как темный цвет связан с миром подземных богов (Tib. I, 2, 62 *ad magicos hostia pulla deos*), которым приносят в жертву черных животных. С этим цветом связаны неприятные ассоциации, например, Парки, которые могут вплетать в человеческую жизнь темные нити, символизирующие несчастья (Ov. Ibis, 244, Mart. IV, 73,4), а субстантивированное *pullum*, *i p.* обозначает черную краску, значение, которое не зафиксировано ни для *niger*, ни для *atrum*. Римляне отличали *fuscus* ‘темный’ — цвет, обычный для повседневной одежды (Plin., NH, XXXI, 14) от *pullus* и от *niger* (Colum., VIII, 2, 7 — *eae sunt rubricundae vel fuscae plumae, nigrisque pennis*). Очевидно, что это — цвет темный и лишенный блеска, как показывает в том числе и глагол *infuscare* ‘делать темным’, и употребление самого прилагательного *fuscus* при определении человеческого голоса ‘глухой’ в противовес *candidus* ‘звонкий’. Тем же цветом обозначаются крылья ночи (Vergil., Aen., VII, 408), крылья ветра (Silv. Ital. III, 524) и крылья фурий (Vergil., Aen., VII 408).

<sup>13</sup> A. Cristol. Les couleurs de la mer // Couleurs et vision dans l'antiquité classique / L. Villard (éd.). Rouen, 2002. P. 44, note 24.

Прилагательное *luridus*, а также слова *luror*, *luteus* используется при обозначении серы (Ovid., Metam., XIV, 791; *aquaticis [scil. ovis]* *lutei plus quam albi*, *id ipsum luridum quam ceteris* — Plin., NH, X, 144), т.е. желтовато-серый цвет без блеска. У Сенеки в трагедии «Медея» луна имеет *lurida facies* (Seneca, Medea, 788), а не обычное *lucida*. У Плиния Младшего (Plin., Epist., VI, 20, 18) — это эпитет солнца (*sol etiam effulsit<sup>14</sup> luridus*), которое видно через дымку после извержения вулкана (существенно, что солнце в этот момент не *aureus* как у Lucret., V, 401; Vergil., Georg., I, 232). Таким же образом обозначается цвет старых зубов (Horat., Od., IV, 13, 10), тусклая пожелтевшая кожа трупа (Ovid., Metam., XIV, 745; XI, 654), откуда естественным образом *luridus* становится эпитетом смерти (Petron., Sat., 124, 257), яда (Ovid., Trist., V, 7, 16; Metam., I, 147), и приобретает коннотации с уродством и страхом.

Отсутствие блеска и сияния видно из контекстов, в которых *luridus* употребляется как *pallidus* (Ovid., Metam., IV, 267). Как и *pallidus* (Lucan., V, 549; VI, 502) слово *luridus* применяется к луне (Seneca, Med., 790), а в особых случаях и к солнцу (*luridus* в Ovid., Metam., XV, 786 и *pallidus* в Tibull., II, 5, 76). Оттенок бледно-серого цвета может входить в тот же ряд, что и оттенки черного цвета *ater*, *niger*, *livere* — для яда, смерти, которая определяется как *niger* и *ater*.

При этом *сероватость* может обозначать потерю цвета как такового. Все это ведет нас к мрачному символизму данного цвета: *luridus* вызывает ужас (*luror* о несчастных рабах в контексте Apul., Metam., IX, 12, 4) и, судя по всему, среди определений цвета имеется линия, находящаяся собственно вне цветообозначения *ater* — *lividus* — *luridus* с пейоративным оттенком. Аид имеет устойчивую традицию ассоциироваться с цветом: *luridus Orcus* (Horat., Od., III, 4, 74; Tibull., III, 3, 38), *lurida porta* (Propert., IV, 72). Подчеркнем еще раз, что здесь идет речь не о цвете как таковом, которого нет в царстве теней, но о своего рода синонимии на уровне символического употребления с устойчивыми коннотациями с чем-то мрачным, отталкивающим, ужасным<sup>15</sup>.

То же самое переносное значение наблюдается и для синего цвета (во многих контекстах переходящего в черный). В греческом языке, начиная уже с Гомера, представлены темные с синим отливом облака κύανέτη μεφέλη —

<sup>14</sup> Глагол здесь выступает уже в значении ‘встало’ без первоначального значения, основанного на блеске — ‘засиять’.

<sup>15</sup> Вуоло (E. Vuolo. ΘΑΝΑΤΟΣ. Anticipazioni classiche di motivi macabri // Atene e Roma, 1941. Serie III. Anno IX. P. 57–65) отмечает связь смерти с прилагательным πορφύρεος (πορφύρεος θάνατος II. V 82), соответствующим по употреблению μέλας θάνατος (Aesch. Nauck 156). Как можно видеть, цветовой символизм оказывается во многом общим для Греции и Рима.

Il., V, 345; XX, 418 etc., что повлияло на употребление латинского *caeruleus* (*caerulea nubes* — Cicero, Ar. Ph.; Vergil., Aen., VIII, 622). Этим же словом определяется и ветер Борей, пригоняющий эти темные облака. И не удивительно, что и дождь, падающий из этих облаков, имеет также определение *caerulea nubes* и имплицирует *caeruleus imber*:

*Tum mihi caeruleus supra caput astitit imber  
noctem hitemque ferens...* (Vergil., Aen., III, 194; V, 10).

Уже в римское время отмечалась зависимость такого употребления от греческого. Так Макробий в своем комментарии (Макроб., Sat., V, 71) замечает, что перед нами подражание «Одиссея» (cf. κυανέτη νεφέλην — Od., XII, 405). Коннотации с дождем были настолько устойчивыми, что «посиневшее солнце» служило приметой, предвещающей дождь (*caeruleus pluviam denuntiat <scil. sol>* — Vergil., Georg., I 453).

Многие из этих слов представлены у Гомера, где речь идет не столько об оттенках, сколько об устойчивых эпитетах, никак не соотнесенных с изменчивой реальностью. Уже начиная с гомеровского текста, в котором «виноцветное» (\*woino-wpt-yH<sub>2</sub>) выступает как постоянный эпитет моря, мы обнаруживаем неспособность русского языка передать это буквально — «цвета вина» — скорее всего для русского восприятия последнее подразумевало бы красноватые оттенки<sup>16</sup>. Обращение к микенскому материалу дает единственное слово, кличку животного, букв. «вол (бык) с виноцветным крупом» (wo-no-qo-so /woin-okʷ-orsos/). Как можно видеть на этом примере, метод, при котором вслед за Андре мы сопоставляем цвет моря и цвет быка, имеет свои ограничения. На этом основании точно отождествить цвет и найти единственный возможный среди совпадающих оттенков трудно, в том числе и потому, что обычный цвет популяции быков в микенской Греции нам неизвестен. На микенских фресках быки всегда изображаются в красноватых тонах, но в музее на Акрополе хранятся фрагменты украшенного скульптурами фронтона храма, построенного при Писистрате и разрушенного во время Греко-персидских войн. На этих скульптурах сохранилась краска, так что мы можем видеть отчетливо черный с зеленоватым отливом оттенок шкуры быка, на котором красным обозначена кровь, текущая из ран, нанесенных терзающим его львом. Подобная проблема отождествления цвета с его обозначением встает при контекстуальном сопоставительном изучении любых относящихся к цветообозначению слов, засвидетельствованных в разных традициях.

<sup>16</sup> Ср., впрочем, в русских билинках «зелено вино», которое не имеет также аналогов в современном языке.

Прилагательным κιανέτη часто (Valer. Flacc., III, 400; Sat., Silv. I, 6, 85; Theb., II, 560) обозначается ночь, что засвидетельствовано в языке эллинистической поэзии (κιανέας... Νυκτός — Bion., fr. buc. VIII, 2). Цвет этот часто определяется как близкий к черному и может использоваться при описании волос (cf. e.g. Plin., IV, 88 et *caruleo capillo Agathysri*), ср. гомеровское χάται κιανέαι — II., XXII, 402 о волосах Гектора. Тем же прилагательным определены брови Юпитера у Апулея (Apul., Met. VI, 7, 2): *Nec renuit Iovis caeruleum supercillum*, что соответствует описанию, представленному уже в «Илиаде» (ἢ καὶ κιανετσιν ἐπ' ὄφρυσι νεῦσε Κροῖσον — Il., I, 528) и отраженному у Феокрита (κιανόφρυς — Theocrit., III, 18).

*Caeruleus* как черный или близкий к черному цвет в римских представлениях был тесно связан со смертью. Сервий со ссылкой на Катона упоминает об одеждах такого цвета в дни скорби (*Cato ait deposita veste purpurea feminas usas caerulea, cum lugeret* — Serv. Aen., III, 64), и в греческом языке мы находим такое же определение траурных одежд Фетиды в II., XXIV, 93. Тем же цветом обозначается ладья Харона — *caerulea puppis* (Vergil., Aen., VI, 410) при греческом κιανόπτωρος (Il. XV, 693; Od., IX, 482).

Помимо семантики, связывающей цвет с царством теней можно видеть связь цвета с качествами, свойственными определенному божеству. На это указывают устойчивые коннотации словосочетания «серые глаза» в римской поэзии с богиней Минервой: *Minerva ravo lumine est* (Priap. XXXVI, 4, cf. Ovid., Ars Am., II, 659). В этом определении отражается греческое восприятие Афины как γλαυκόπις ‘совоглазой’. Безусловно, на восприятие цвета глаз здесь повлияло и их сияние и сероватый их оттенок. Таким образом, мы обнаруживаем противопоставление светлых, голубых и темных глаз. Тем же прилагательным *ravus* отмечается и цвет животных — льва (Hor. Od. III, 27, 3) и волка (Hor. Epos. XVI, 33), причем первое из этих употреблений очевидным образом продолжает греческое χαροπό τε λέονες.

Безусловно, греческое словоупотребление оказало влияние на семантику латинских цветообозначений. Так, *сверкающей* (ἀργύρης) у Софокла называется «земля Колона». В римской поэзии *candidus* прилагается к острову Самосу (*candida Samos*). В греческой культуре могло быть обозначение пеплоса как сверкающего белизной (λαμπρός), и римская тога также имеет эпитет *candida*. В греческой культуре сверкающим может быть названо плечо (φαίδημος), и римляне перенимают это словоупотребление. Наконец, в Греции употреблялось словосочетание «блестящая жертва» (ἀγλαός), и в латыни жертвеннное животное обозначается тем же прилагательным *candidus* — *candida victima*.

В применении к ветру мы обнаруживаем прилагательное *candidus* при описании ветров Фавония (*candidus Fauonius* — Hor. Od. III, 7, 1) и Зефира (Colum. X, 78), которые разгоняют тучи. Здесь можно видеть полный па-

parallelizm к употреблению *albus* в переносном значении применительно к ветру.

*Candidus* о человеке обозначает исключительно положительные качества, а применительно к женщине имеет значение ‘чистая, верная’ (Tibul. III, 10, 17; Ovid., Amor., II, 18, 28). *Candidus* может также обозначать яркую седину (*candidi lapilli* — Plin. Epist. VI, 11, 3), а в метафорическом употреблении имеет только положительные коннотации: пожелания светлого и счастливого года (*candidus et felix annus*), или определение стиля как *candida lingua* (Petron., 132, 15) «ясный язык» (в противоположность *fusca* — затемненному), или голоса как сильного и чистого (*candida vox* — Plin. NH 28, 56; Quint., Inst., XI, 3, 15). Заметим, что такое семантическое изменение не является обязательным: во французском языке *voix blanche* обозначает отсутствие выразительного голоса. Сравнение с греческим языком позволяет видеть источник латинского выражения в греческом словоупотреблении — λαμπρὴ φωνή у Платона (Plato Phil., 51d) и λευκὴ φωνή у Аристотеля (Aristot., Top. I, 15, 13).

Подводя некоторые итоги можно сказать, что античность ценила яркие, блестящие цвета и светлые тона. Для греков золото было связано со сферой божественного<sup>17</sup>. Римляне также как и греки высоко ценили сверкающий золотистый цвет (желательно еще с красноватым отливом), а все другие оттенки желтого причисляли к тонам неприятным и даже зловещим.

Насколько можно судить, уже для праиндоевропейского может быть восстановлено противопоставление блестящих и матовых цветов. Как показывает история отдельных языков (ср. этимологию русского прилагательного *белый*), между сверкающими и матовыми цветами граница в ряде случаев преодолевалась, однако яркие и блестящие цвета фактически повсеместно вызывали положительные коннотации.

<sup>17</sup> Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 404–425.

## РАННЕГРЕЧЕСКИЙ ХРОМАТИЗМ В ЕГО ОТНОШЕНИИ К ПРОСТРАНСТВУ — ВРЕМЕНИ

Проблемы колорита мало изучены в отношении минойско-микенского искусства II тыс. до н. э., хотя они принципиально важны для понимания художественного мышления и древности, и нового времени.

Отправной точкой здесь может служить известнейший крито-микенский памятник — расписной саркофаг ок. 1400 г. до н. э. Он был найден в 1903 г. в Агия Триада близ Феста и, несмотря на уникальность (он единственный расписан сюжетными сценами), хорошо вписывается в контекст постдворцового Крита и восходящего «микенского кайне».

Прямоугольный саркофаг расписан в технике «полуфрески» со всех четырех сторон обрядово-мифическими сценами, толкование которых не нашло пока единодушного признания (Petersen 1909; Matz 1958; Long 1974). На двух длинных сторонах представлены серии эпизодов, соответственно четыре и три. На главной стороне следуют слева направо от зрителя: 1) шествие богинь-жриц к алтарю; 2) жертвоприношение бога-быка; 3) жрица, приносящая бескровные жертвы; 4) теменос, за оградой которого видно растущее дерево. На задней стороне — влево от зрителя: 5) две жрицы в сопровождении лирника, возливающие жидкость в сосуд; вправо от зрителя — 6) шествие трех мужчин с дарами умершему; 7) воскресший бог перед своей гробницей. На одном торце саркофага показан 8) выезд двух богинь на паре грифонов, на другом — 9) выезд богинь на паре диких козлов.

В то время как большинство перечисленных сцен (2, 4, 5, 7, 8) показано на светлом фоне, некоторые предстают на цветных: желто-золотистом (1), синем (3, 6), красном (9).

Антитеза светлого/белого и цветного может пониматься как антитеза действий, совершаемых *в обычной среде* или *в настоящее время*, культово-религиозным или мифическим акциям, производимым *в необычной среде* и *не в настоящее время*. Желтый-синий-красный могут означать разнородность пространственных зон или времени изображенных на них событий (Лившиц 1935: 237 сл.; Акимова 1998: 65–66).

Исходя из ранее установленной последовательности эпизодов, с признанием в сцене 2 ритуального убийства богиней-жрицей бога-быка, а в сцене 7 — воскрешения его в человеческой форме (Акимова 1998: 63 сл.), допускаем, что все эпизоды передней стенки (1–4) первенствуют в ритуаль-

ном времени по отношению к другим. Жертвоприношение быка относится к ритуалу *σφάγια*, в котором, в отличие от *ἱερεία*, жертву нельзя было съедать. Ее приносили только ради получения крови, носительницы *πυχή*. Жертва *разделяется* на два начала, тело и дух (плоть и кровь): плоть уничтожается, кровь сохраняется (ср. Od. X. 516–537: отправляется в нижний мир, где приставшие к ней тени обретают разум, память, способность говорить).

Богиня-жрица представлена в двойственном облике: *мать* и *дева*. Дева, в парадном одеянии, возглавляет шествие и убивает бога-быка (1); мать, в архаичной юбке из овечьей шкуры, приносит бескровную жертву на алтаре (3). Изображенный культовый акт относят к разряду *ιηφάλια* — не только бескровной, но и безвинной (*ἀτοίνος*) жертвы: возливали воду, мед, молоко, масло — раздельно или в разных комбинациях. Богиня-жрица приносит жертву *мертвому священному древу* (с темной, почти черной птицей на нем), живая ипостась которого видна рядом в святилище. Отсюда следует, что бог-бык есть мужская составная священного дерева, отжившего цикл и нуждающегося в «переходе»; женскую представляет сама богиня-жрица.

На фоне над алтарем показан кувшин, выше него — фрукты в объемной чаше. *Разделяются* опять *плоть и кровь* — сосуд с жидкостью и чаша с плодами. Примечательно, что сосуд стоит ниже плодов, поднятых в верхний ярус, прямо напротив «мертвой» птицы. Если учесть, что *ιηφάλια* совершилась для особой категории персонажей — Деметры (в Паллантионе — Dion. Hal. I. 33), *Δέσποιναι* (в Олимпии — Paus. V. 15.10), *Θεαί* (в аттическом календаре — IG III 77, 1) и особенно Эвменид (Aesch. Eum. 106 s.; Soph. Oed. K. 98 sq., 155 sq. Schol. Soph. Oed. K. 481), бывших первобытных Эриний, то становится ясно, что бескровная жертва древнее и первичнее кровавой. *Ιηφάλια* исключает создаваемое брожением «культурное» вино, которое впоследствии стало заменой крови.

Эпизод с *ιηφάλια* показан на *синем фоне*. Бескровная жертва изображена после кровной, однако она могла иметь место предварительно, как умилостивление души будущей жертвы. Алтарь изображен стоящим на земле, но действие *разделения плоти и крови* соотносится с расчленением хаоса в процессе космогенеза. «Синий» эпизод предваряет «белый», конец повествования (теменос со священным деревом). Синий — как провал в пространстве и во времени, «выныривая» из которого, человек попадает в мир действительности.

Если на передней стороне саркофага все погибают и все *разделяются*, то на второй они, уже разделенные, стремятся к *союзу, встрече и браку*. Представлены два шествия (5, 6), расходящиеся в противоположные стороны. В одном участвуют *женщины* (в сопровождении лирника), в другом *мужчины*. Богини-жрицы (опять *мать* и *дева*) несут в больших сосудах жертвен-

ную жидкость в некий сакральный локус, обозначенный двумя пylonами с желто-золотистыми птицами на лабрисах — возрожденное *священное древо в двух его ипостасях*, мужской и женской. Мать возливает жидкость из «сосуда неба» в «сосуд земли» (Б. Л. Богаевский) — вероятно, смешивает вино с водой, составляя «напиток жизни» для ритуального пира.

*Союзу вод и неба* вторит на другом конце сцена «рождества». К гробнице шествуют трое жрецов с дарами (6). Они несут ладью и фигурки двух бычков в «летучем галопе» — модель воскрешения солнечного бога в ночном подводном мире. (Зооморфный солнечный бог на ладье фигурирует уже в раннединастическом искусстве Шумера — Amiet 1962.) Если на другом конце росписи семя воды и неба только соединялось, здесь оно уже принесло свой плод: возрожденный покинул материнское лоно (гробницу/ладью), в знак жизни возросло новое, культурное, древо (искусственный «букет», типа аналогичных форм в египетских сценах отверзания уст и очей).

Жрецы с дарами — по сути тот же воскресающий бог, выходящий из хаоса. Их тройственный образ дублирован фигурой «новорожденного», который уже явлен миру. Шествие жрецов мыслится не только предварительным моментом (эпизодом *прошлого*) к эпифании бога-человека, но и означает иную зону пространства (*подводный мир*). О рождении и выходе из тьмы на белый свет говорит не только смена фонов — синего на белый, но и многочисленные *тройственные* символы, в том числе подиум у древа из ведущих вверх трех ступеней. Примечательно помещение синего эпизода опять перед конечным белым (7 — воскресший бог, покинувший гробницу).

На *желто-золотистом фоне* представлено начало рассказа (1) — богини-жрицы, шествующие к алтарю. Желто-золотистый фон — антитеза синего, знак небесности. Божественный мир посыпает в земной жриц для исполнения важнейшего ритуала. Они же составляют *шествие* — важнейший элемент ритуальных праздников, знак восстановления жизни после совершившейся смерти. Желто-золотистый фон говорит о свете солнца: умирает-возрождается *солнечный бог*.

Изображения на двух торцах представляют самостоятельную тему. Выезд двух богинь на грифонах показан на пламенеющем *красном фоне* (8), связанном в античности с экстраординарными событиями. Вероятно, в данном случае так обозначен переход от *жизни к смерти*, судя по фигуре летящей *навстречу* птицы (душа умершего). На другом торце (9) изображена на белом фоне частично утраченная двухъярусная сцена: выезд богинь на диких козлах, выше — ноги идущего мужчины. Путь *параллельный*, в одном направлении с богами, знаменует переход от *смерти к новой жизни*. К тому же здесь умерший меняет архаичный образ *птицы* на облик человека. Он входит в новый мир как солнечное божество.

Символика синего — желтого отражает в искусстве более глубинную антиезу черного — белого. При всех аналогиях в древних памятниках, особенно египетских, где ситуация выглядит похожей, дело обстоит сложнее. Так, у шумеров с их «лазуритовыми небесами» синий цвет мог означать как раз высшую зону мироздания. Шумерское *dar* означало не только ‘синий’, но и ‘пестрый’, ‘многоцветный’ (Deimel 1947: 42, Nr. 193), два взаимоисключающих понятия: одно подразумевает хаотическое смешение цветов, другое — богатство красок жизни. И в раннегреческой среде синий мог фигурировать как символ космоса.

В дальнейшей истории искусства будут прослеживаться оба эти начала — и хаотически/подводное, и космически/небесное. Первое давно отмечено у В. Ван Гога с его антизой желтого-синего, где синий выступает «цветом бесконечности, холодной необходимости, смерти» (А. Эфрос), второе — у А. Матисса, о «Марокканском триптихе» с изображением плавающегося на солнце летнего дня, о котором выразительно сказал М. Аллатов: «Перед нами окно в синий мир».

## Литература

- Акимова 1998 — *Акимова Л. И.* Саркофаг из Агии Триады и ритуал жертвоприношения в античности // Введение в храм. М., 1998.
- Лившиц 1935 — *Лившиц И. Г.* Время-пространство в египетской иероглифике // Академия наук академику Н. Я. Марру. М.; Л., 1935. Т. XIV.
- Amiet 1962 — *Amiet P.* La glyptique mésopotamienne archaïque. Paris, 1962.
- Deimel 1947 — *Deimel A.* Šumerisches Lexikon. Roma, 1947. Bd. I. S. 42.
- Long 1974 — *Long Ch.* The Ajia Triadha Sarcophagus (Studies in Mediterranean Archaeology, vol. XLI). Göteborg, 1974.
- Matz 1958 — *Matz F.* Göttererscheinung und Kultbild im minoischen Kreta. Wiesbaden, 1958.
- Petersen 1909 — *Petersen E.* Der kretische Bildersarg // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 1909. Bd. XXIV. S. 162f.

PALLENTIA ORA (КОММЕНТАРИЙ К X, 822, VERG. AEN.)  
ИЛИ К ВОПРОСУ О СЕМАНТИКЕ ЦВЕТА  
В «ЭНЕИДЕ» ВЕРГИЛИЯ

Из литературных жанров более всего способны «показать» цвет в его многообразии жанры эпические (Смирницкая 2001), поэтому неудивительно, что одной из самых сложных и разветвленных античных систем цвета была система цвета в «Энеиде». Цветы, оружие, небо, море — все это обладает у Вергилия неповторимым, насыщенным цветом, семантика которого весьма выразительна (Корыхалова 1976). И хотя нельзя сказать, что она мало исследована, в наибольшей степени это касается изображения естественного цвета, природы, оружия, словом, всего того, что составляет предметный мир. Но один аспект изучен меньше: это описание цвета человеческого тела, человеческого лица. Причина этого заключается в том, что у Вергилия описание литературного персонажа в большей мере, чем это имело место в предшествующей эпической традиции, связано с изображением внутреннего мира. Тем самым, мы имеем дело с поэтикой психологизма, хотя применительно к античной литературе (где речь идет только о некоторых тенденциях, об определенных формах психологизма, но не о психологизме как о стилевом или жанрообразующем признаке) этот термин имеет более узкое значение. Именно в «Энеиде» описание неверbalного поведения персонажа в контексте описания цвета лица, одного из индикаторов внутренней жизни литературного героя, становится устойчивой доминантой в поэтике эпического поведения. Не случайно одна из ключевых работ современной Вергилианы посвящена соотношению «внешнего» и «внутреннего» в поэзии Вергилия (Аверинцев 2005).

О неоднозначности внешнего и внутреннего в «Энеиде» пишет Элиот, назвавший Энея «сантилодом Ахилла», и поставивший, тем самым, задачу исследования внутреннего антагонизма главных героев в поэме Вергилия (Элиот 2004).

Почему, например, несмотря на огромную физическую силу, Түрн, которого часто считают лишь внешним антагонистом Энея, его военным противником в битве за Италию, в конце сражения начинает так страшиться поединка, о котором договорились троянская и итальянская сторона? Он не говорит о своем страхе, но его состояние имеет очевидные невербальные проявления. Главное среди них — изменение цвета лица, невероятная бледность (*pallor*, Aen., XII, 221), которая становится тем признаком, благодаря которому итальянское войско осознает опасность для своего предводителя, против которого еще недавно был бессилен целый лагерь троянцев, предстоящей схватки. Страх перед решающим поединком (доказательством

чего является *pallor*, подчеркиваемый контрастом с *iuvanali corpore* — XII, 221) — один из гомеровских мотивов «Энейды», но если сходство задано внешним, то есть самой ситуацией, то отличия — авторскими аллюзиями, в частности — сравнениями, подчеркивающими парализующую силу страха, обрекающего Турна на поражение (Теперик 2009)<sup>1</sup>.

Но возникает ли подобный мотив при описании и других поединков? Речь идет не о мотиве страха, но о невербальном проявлении чувств эпического персонажа. Рассмотрев другие поединки Энея и Турна, в том числе, с более слабыми противниками, можно получить ряд отличий. На первый взгляд, мелких, не несущихся, но — касающихся такой личностной черты как способность к состраданию, как эмпатия. Мало того, что Турн безжалостно убивает юного Палланта, в описании смерти которого сказано, что кровь и душа покидают его тело одной дорогой (*una eademque sanguis animusque secuntur* — X, 487), почему он падает на землю *ore cruentę* (X, 489) — с окровавленным ртом. Турн еще и наступает ногой на тело убитого им юноши, приказывая друзьям Палланта передать Эвандрю, что тот получит своего сына таким, каким хотел видеть его. То есть — мертвым. Все действия Турна демонстрируют презрение к убитому, с тела которого он снимает золотую перевязь.

Когда же, преследуя Мезенция, Эней сталкивается с его сыном, Лавсом, то дает тому возможность избежать столкновения, которое происходит лишь вследствие того, что Лавс игнорирует просьбы Энея. Основное внимание при анализе этой сцены, как правило, уделяется героическому поведению сына, защищающего отца (Magéchal 1940: 17), в меньшей степени — поведению Энея, противоположному по отношению к действиям Турна в аналогичной ситуации. Так, если в поединке с Паллантом акцент был на силе копья, удара которого не выдержал прочный, сделанный из железа, меди и кожи щит Палланта, то в эпизоде с Лавсом — на легкости его доспехов (*levia arta*). То есть, в одном случае акцентируется сила удара того, кто нападает, в другом — слабость доспехов того, кто обороняется. Иными словами, у Палланта были надежные доспехи, но ему это не помогло, так как Турн хотел его убить. А у Лавса оказались слабые доспехи, и то, что Эней не хотел его убивать, его тоже не спасло. Но главное отличие — в чувствах победителей. Эней успокаивает друзей Лавса, остерегающих, что они разделят судьбу своего товарища, и, кроме того, возвращает им не только тело убитого, но и его доспехи. Особенно выразителен неверbalный компонент в его действиях, когда он видит *pallentia ora* (X, 820) Лавса. Бледнеющее лицо — признак приближающейся смерти, и чувства Энея выражает не только его стон (*ingemuit miserans graviter* — X, 821), но и то, что он поднимает погибшего с

<sup>1</sup> Это объясняется тем, что цена последнего поединка в «Энейде» чрезвычайно высока, так как им, согласно договору, решается судьба не двух вождей, а двух народов.

земли, чтобы передать его тело друзьям убитого. При типологическом сходстве ситуаций смысловые акценты в поведении двух героев расставлены по-разному, что объясняется их различным отношением не только к своим противникам, но, главным образом, — к своим *собственным* действиям. Один гордится своей победой, другой о ней сожалеет. И это акцентируется контрастом между их неверbalным поведением, усиленным иной семантикой цвета при описании гибели их противников. То, что *pallentia ora* присутствует в описании гибели одного из юношей, а *cruente ore* — другого, и, тем самым, в изображении этих двух смертей доминируют различные цвета (бледность лица одного и залитое кровью лицо другого), является прямым следствием различных намерений победителей: удары отличались не только своей силой, но и местом нанесения. Это связано не только с вниманием автора к деталям, цветовая гамма событий связана и с тем, какими автор видит своих героев. Антагонистичность поведения Энея и Труна, в том числе, и перед решающей схваткой — не только следствие несходства темпераментов. Это еще и доказательство силы одного из противников и слабости другого. Речь идет не о физической, а о нравственной слабости. Прежде всего, она проявляется в странных поступках предводителя итальянцев, сначала забывающего открыть ворота своим союзникам, чтобы впустить их в троянский лагерь, а затем, в самый решающий момент, забывающего свой меч, из-за чего ему приходится сражаться чужим мечом, своего возницы Метиска (этот чужой меч и ломается в роковой момент для Турна о доспехи Энея). Ясно, что это «забывание» — один из тех бессознательных актов, в которых проявляется страх, более сильный, чем стремление победить. И расставленные при описании сцен с танатологической семантикой по типу контраста цветовые доминанты это подчеркивают, так как красный цвет чаще сопровождает Турна, особенно при описании его деструктивных действий по отношению к мертвым, например, когда он украшает свою колесницу головами убитых им врагов. И это не только проявление дикости и варварства, потому что если те воины, которые нанизывают на копья отрубленные головы и показывают их троянцам, в поэме не названы, то те, кто наступает ногой на тела убитых и привязывает к ним живых (как царь этрусков Мезенций), названы. Следовательно, это детали характеризующие, и у данного деструктивизма есть психологический смысл, состоящий в том, что в результате вытеснения чувства страха энергия направляется на совершение действий бессмысленных, страшных и кровавых. И важно, что это подчеркивается также и на цветовом уровне. Речь не идет об однозначной и прямолинейной цветовой символике, речь идет о том, что у Вергилия цветовая семантика используется и в связи с психологическим состоянием. В этом контексте последняя сцена «Энеиды» вряд ли может считаться свидетельством нравственной слабости главного героя. Скорее, наоборот. Эней, который всегда поступает так, как

должен, а не так, как хочет<sup>2</sup>, и на этот раз не отходит от своих правил, и здесь поступая именно так, как должен. Он действительно вначале колеблется, слушая Турна, рана которого не смертельна, из чего следует, что Энею больше нужна победа над врагом, чем его смерть. Но его отрезвляет блеск (*fulserunt*, XII, 942) доспехов своего друга, которые, забыв свой собственный меч, Турн не забыл взять на решающий для него поединок. Все действия Турна — так, как они описаны в «Энеиде», свидетельство того, что вряд ли царь рутулов сложит оружие, получив прощение. И окончания этой войны, а тем самым — обретения долгожданной родины троянцами, ради которых Энею пришлось отказаться от столь многого, не будет. Поэтому выбор, возникающий в эти секунды перед предводителем троянцев — это не выбор между милосердием и наказанием. Как и в остальных случаях, анализ которых дан в книге «Эней — человек судьбы» (Топоров 1993), это выбор между истинным и ложным. Реагируя *ne на словесный текст, а на невербальное послание*, он выбирает истину, к которой его возвращает свет (*fulserunt!*), исходящий от доспехов его друга.

И если Платон напишет позже о том, что для понимания человеческого характера разного рода мелочи, казалось бы, несущественные поступки, важнее выигранных сражений, то Вергилий показывает, как благодаря таким «мелочам» сражения выигрываются. Сложность стоявшей перед ним задачи заключалась в том, чтобы совместить эпическую заданность и «запограммированность» в судьбах эпических персонажей с индивидуализацией и психологической мотивированностью. Что стало возможным, в том числе, благодаря вниманию к неверbalному языку персонажей, среди которых особая роль и у семантики цвета. А также, как показано в финальной сцене поэмы, и у света — тоже.

## Литература

- Аверинцев 2005 — Аверинцев С. С. Внешнее и внутреннее в поэзии Вергилия // Аверинцев С. С. Связь времен. М., 2005. С. 81–128.
- Корыхалова 1976 — Корыхалова Т. П. Система цвета в пейзажах «Энеиды» // Проблемы античной культуры. Ереван, 1976. С. 201–205.
- Смирницкая 2001 — Смирницкая О. А. Цветообозначения в «Эдде» в освещении исторической поэтики // Скандинавские языки и культуры. Диахрония и синхрония. М., 2001. С. 215–233.
- Теперик 2009 — Теперик Т. Ф. Сравнение как форма авторского присутствия: текст и интертекст сновидения // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. VII «Андреевские чтения». М., 2009.
- Топоров 1993 — Топоров В. Н. Эней — человек судьбы. М., 1993.
- Элиот 2004 — Элиот Т. Вергилий и христианский мир // Т. Элиот. Избранное: Религия, культура, литература. М., 2004.
- Maréchal 1940 — Maréchal A. Sur la mort de Lausus. (Virgile, Enéide, 10, 811–832). Mélanges de philology et de Litterature anciennes offerts à Alfred Ernout. Paris, 1940.

<sup>2</sup> Анализ подобных ситуаций см. в (Топоров 1993).

BALKANISMS OF COLOR:  
BLACK, AND WHITE AND RED ALL OVER

The title of my presentation plays on two American expressions: the first half references interethnic relations and the second half refers to an old elementary school riddle-joke. In the US, the expression “people of color,” although attested as early as 1813, did not acquire wide circulation until the 1970s. At issue was how to refer to people treated as non-white — particularly in the context of racism — without necessarily being black (i. e., African-American). The usage raises the question of “color” as a cultural, evaluatory criterion, and such issues are of concern in all sorts of relationships of humans to the world around them including other humans, animals, objects, abstract concepts such as ‘fate’, etc. The opposition white/non-white has become defining in a number of ethnic studies dealing with class and so-called “race” in the United States, where, for example, Italians, Poles, and especially Jews were not part of the “white” social category until after World War Two (e. g. Jackson 1998; Roediger 2002, 2006). In the Balkans, too, a similar sort of opposition between “black” and “white” has been operative and remains in folklore, although “dark” vs “fair~pale” can also be relevant. Thus for example, the lustful and/or dangerous “Arab” of epic song is *crn* or *i zi* ‘black’ while the beautiful maiden is *bela* or *e bardhë*. Moreover, the English translations of the latter category are revelatory of traditional cultural values: “fair” implies beauty while “pale” implies the same complexion but owing to ill health or some negative emotion.

The riddle joke goes like this. *Question:* What's black and white and re[a]d all over? *Answer:* A newspaper. The joke depends on a combination of orality and literacy that relates to both the theme of color terminology and the theme of the Balkan sprachbund. (A brief digression: I consider the term *sprachbund* to be a German loanword in English, like the French *genre*. As such, I will neither capitalize nor italicize the term henceforth, and the plural will be *sprachbunds*.) Despite recent attacks on the concept of sprachbund (e. g., Stolz 2006), some of which curiously ignore Trubetzkoy's (1923, 1928) original conceptual point that language similarities owing to diffusion display certain fundamental differences from language similarities owing to transmission (a point recently made in different terms by Labov 2007, albeit with certain problematic claims), the term nonetheless is a useful heuristic for discussing certain kinds of historical linguistic phenomena (cf. Hamp 1977). Among Trubetzkoy's (1928) original marks of the differentiation

of the sprachbund from the language family was that the former shared “culture words” while the latter shared core vocabulary. While the precise definition of both these terms is subject to more than a small amount of debate and variation, nonetheless as notional concepts they are well understood and, with due diligence and caution, can be properly distinguished. Moreover, the essence of the distinction, i. e. vocabulary that is cognate owing to regular sound change (i. e., core or “inherited”) and vocabulary that finds its way from one lexicon into another by some other means (often called “borrowing”, sometimes “copying” [Gołęb 1976, Johanson 1992] and, on occasion, “stealing” [Müller 1854]) is, in the vast majority of cases, discernible enough.

Color terminology, like discourse particles, straddles the line between “core” and “culture”. In both areas of vocabulary, some terms are generally genealogically inherited while others are more or less subject to borrowing. It is precisely this straddling of the core/culture divide (itself at base also a heuristic gradation rather than an invariant dichotomy), that would attract typologists (whose interests are achronic, as opposed to the diachronic concerns of genealogical and areal linguistics) seeking to quantify “likelihood” of a term’s transmission versus its diffusion. In the case of discourse particles, their very nature guarantees that their diffusion must be oral, i. e. the result of multilingual diffusion among speakers. Approaches to vocabulary — be they typological or glottochronological — that lack nuance cannot account for linguistic reality. Thus, for example, in Macedonian both *crn* and *kara* mean ‘black’, one of the two basic of colors, but their semantic fields are by no means isomorphic, although they do overlap. Thus, e. g., *kara sevda* and *crn Arapin* have similar associations albeit in different semantic fields. A wine may be ‘red’ or ‘black’ or even “strawberry blond” (the problem of *rujno vino* versus *rusa kosa*). This is not to say that ‘black’ cannot be beautiful in the Balkans, but when it is, it either refers to some decorative feature such as hair, brows, or eyes (e. g., *karakaşlı Haticem*) or is exceptional, as in the Pomak song *Nanurke, černa peperuda*. This song stands in contrast to standard Pomak images, which are the same as Bulgarian Christian ones: *rusa kosa* (Turkish *sarı saçlar*), *báli roki*, *báli nogi*, and so on. The connotations of ‘black’ and ‘white’ have even been internalized in Romani, where *kaljarel* ‘blacken, darken’ has negative meanings as in the song lyrics from *Uljum pišmani* ‘I regretted’:

Ako daje, ako dado, ako, ako, me oleske ka džav. Tumaro muj na kaljarav  
‘OK mother, OK, father, OK, OK, I will go to him. Your face I will not blacken’.

Berlin and Kay (1969) and Jašar-Nasteva (1981) can be taken as the two opposite poles of Balkan color study. On the one hand, Berlin and Kay (1969) is the foundation for the modern approach to the bio-linguistic study of color perception and expression, arguing that the progression of basic distinctions is universal.

On the other hand Jašar-Nasteva (1981) shows how color systems from different languages that come into contact, specifically in Macedonian in the Balkans, can form a new, and richer, system. In a sense, the approach of Berlin and Kay (1969) assumes the necessity of what Silverstein calls a monoglot standard, itself related to, albeit different from, the Marrist chimera of Chomsky and his acolytes. Thus, for example, Albanian *verdhë* and *yeshil* both demonstrate how contact can affect color categories. And yet, it is also true that after ‘black(blue/green)’ and ‘white’, ‘red(/yellow)’ is the next universally differentiated color. In the Balkans (and elsewhere) ‘red/yellow’ is the next most important in after ‘black’ and ‘white’ (cf. the comments on hair and wine, above).

Another example of culture-specific color-terms can be found in the hobby of dove-raising (*golubarstvo*) in Macedonia, where Turkish terms are used for the names of different types of birds, e. g. *ak kuruk* ‘white tail’, *kara kuruk* ‘black tail’, *beaz* (Tk *beyaz*) ‘[pure] white’, *sija* (Tk *siyah*) ‘[pure] black’ (Vlado Cvetkovski). This terminology can be treated as a technical subset of the colloquial standard.

Another important domain of color terminology is found in relation to domesticated animals. Here the various terms that involve white coloring on small cattle recently compiled in Sobolev (2009:124–137, 184–189, 433–436, 482–487) involve the extent and distribution of Slavic, Romance, and Albanoid roots that turns out to have more interesting complexities than would be expected given the primacy of substrate theory in relationship to the terminology of animal husbandry. Thus, for example, in the Peloponnesian point the Slavonicisms *"b'elo* and *"b'ela* are used for ‘white ram or lamb’ and ‘white ewe’, respectively (Map 56), the Latinism *fλ'oro*, *fλ'ora* for ‘white goat’ (Map 86) and the Albanoid terms *λ'ara* or *"b'artsa* for ‘white-bellied goat’ (Map 88). This Albanoid root turns up with the meaning ‘white-bellied’ in Turia for sheep (Map 58), in Gega for goats (Map 88), but is not recorded for Peštani despite being used in Standard Macedonian, albeit with yet another meaning not covered in Sobolev (2009) ‘sheep or goat with white spots on the head or body’.

We can conclude that as in other areas, the study of Balkan colors gives us insight both into the specificities of Balkan history and the possibilities of language contact.

## References

- Berlin B. and P. Kay. 1969. *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley: U California.  
Buruci, Emine. Rusa kosa imam = Sarı saçlarıım var (sarışınınum) (<http://www.pomak.eu/board/index.php?topic=3595.0>) accessed 14 February 2011.

- Gołąb, Z. 1976. On the mechanism of Slavic-Rumanian linguistic interference in the Balkans. In T. Butler (Ed.), *Bulgaria, past and present: Studies in history, literature, economics, music, sociology, folklore & linguistics*. 296–309. Columbus: AAASS.
- Jacobson, Matthew Frye. 1998. *Whiteness of a different color: European immigrants and the alchemy of race*. Cambridge: Harvard.
- Hamp, E. P. 1977. On Some Questions of Areal Linguistics, *Proceedings of the 3rd Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, ed. by K. Whistlers et al., 279–282. Berkeley.
- Jašar-Nasteva, Olivera. 1981. Leksiko-semantičkiot podsistem na boi vo sovremeniot makedonski jazik. *Prilozi na MANU VI*, 2. 59–75. Skopje.
- Johanson, L. 1992. *Strukturelle Faktoren in türkischen Sprachkontakten*. Stuttgart: Steiner.
- Labov, W. 2007. Transmission and diffusion. *Language* 83. 344–387.
- Müller, F. M. 1854. *Suggestions for the assistance of officers in learning the languages of the seat of war in the East with an ethnological map*. London: Longman.
- Roediger, David R. 2002. *Colored White: transcending the racial past*. Berkeley: University of California Press.
- Roediger, David R. 2005. *Working toward whiteness: how America's immigrants became white: The strange journey from Ellis Island to the suburbs*. New York: Basic Books.
- Sobolev, Andrei N., ed. 2009. *Malyj dialektologicheskii atlas balkanskikh iazykov: Seriia leksicheskaia. Tom III: Životnovodstvo*. Münich: Biblion Verlag.
- Stolz, Thomas. 2006. All or Nothing. *Linguistic Areas: Convergence in Historical and Typological Perspective*, ed. by Yaron Matras, April McMahon, and Nigel Vincent, 32–50. Hounds mills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Trubetskoy, N. S. 1923. Vavilonskaja bašnja i smešenie jazykov. *Evrazijskij vremennik* 3. 107–24.
- Trubetzkoj, N. S. 1928. Etablissement et délimitation des termes techniques, Proposition 16. *Actes du Premier congrès international des linguistes*. 18. The Hague: A. W. Sijthoff.

*H. V. Злыднева (Москва)*

## МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ БАЛКАНСКОГО СПЕКТРА В ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

На материале изобразительного искусства и литературы балканских народов XX века можно выделить несколько основных операционных семантических моделей, описывающих специфический балканский спектр. Все они соответствуют структуре архаического мифологического мышления и в главных координатах логики и семантики воссоздают единое пространство особого стяжения смыслов, именуемого — согласно закрепленной в науке традиции — балканской моделью мира (в дальнейшем — БММ). Каждая из этих моделей свойственна любому мышлению архаического типа, однако, сложенные вместе, они образуют уникальность региона.

Первая модель характеризуется операцией переноса значения цвета в область значения пространственного объекта с расширением семантики: цвет трансформируется в свет. Примером такого рода метафорического переноса может служить серия К. Бранкузи «Птица» (о Бранкузи в контексте БММ см: Злыднева 1999). Этот выдающийся основоположник скульптуры XX века, румын по происхождению, проведший большую часть жизни во Франции, часто прибегал к пространственно-цветовой синестезии, производя контаминацию цвета-света-формы. В названной группе произведений (1910–1920 гг.) Бранкузи обращается к мотиву вертикальной оси мира, создавая вытянутый вверх клиновидный полуабстрактный предмет, который отдаленно напоминает взметнувшуюся ввысь птицу. Материал нескольких авторских реплик — полированная бронза — своим золотистым блеском парофразируя мотив сакрального свечения золотых мозаичных фонов византийского искусства, связывает воедино птицу как метонимию небесного верха, духа и т. п. с желтым цветом как обозначением сакрального света. Мифологическое осмысление птицы в контексте солярной символики (золотой как свет солнца) характерно также для мастеров хорватского примитива в живописи. Так, К. Генералич в своей живописи по стеклу (еще одно превращение цвета в свет!) в одном из своих наиболее известных произведений обращается к мотиву петуха, в фигуре которого преобладает красный цвет. Однако еще более показательна для данной темы его «Красная корова» (1954): открытый локальный цвет сплошной заливкой на фоне противоположного по спектру зеленого, плоскостная фигура животного, застывшего в агрессивной позе, отсылает к архаическому комплексу представлений о красном как о цвете крови, земли, хтонической энергии.

Вторая модель оперирует оксюморонным сближением противоположных стихий света/тьмы и соответствующим контрастом черного и красного. Этот цветовой аккорд, являясь наследием романтическо-символистского бинаризма мира (или/или), проходит через весь XX век живописи балканских художников и выступает как маркированный региональный тип колоризма. Всполохи широких черных и красных полос на огромного размера абстрактных полотнах хорватского живописца Э. Муртича (1924–2006) определяют его серию «Война», представляющую аллюзию в цветовом коде событий межнационального конфликта 1990-х годов после распада титовской Югославии. Если для Муртича сближение черного с красным выступает как нарративная аллюзия, для современного сербского мастера В. Величковича, уже много десятилетий живущего в Париже, этот контраст наделен символической коннотацией в режиме мерцающей мифологии. В своих фигуристивных полотнах 1980-х годов этот живописец обращается к мотиву экстатически страдающей телесности: изображения густков окровавленной плоти на фоне черных дверных проемов, лестниц или отвлеченного фона соответствуют тяготению представителей БММ к выворачиванию тела наизнанку, к низовому и хтоническому (Злыднева 2006), безвинной жертве (Цывьян 2009). Обращение к этим мотивам сопряжено с нарушением границы внешнего пространства и активизацией второго члена противопоставлений внешнее/внутреннее, светлое/темное, закрытое/открытое.

Контраст черного и красного семантизирован как нарушение границы семиотического пространства (разрыв с соцреалистическим каноном и поворот к авангардной поэтике в 1950-е годы) и в беспредметной живописи черногорского живописца П. Лубарды («Красный конь»). В сущности, случай Лубарды — это уже переход к третьей модели.

Третья модель опирается на архаическую цветовую триаду черное-красное-белое и выступает как мифологическое описание в цветовом коде полноты мира. Примером может служить семантика цвета в поэме болгарского поэта и художника Г. Милева «Сентябрь» (1924), на которой мы остановимся подробнее. Лексико-статистический анализ текста поэмы показывает, что первым по степени частотности выступает черный цвет — слово *черен* и его производные, а также семантические варианты обозначения черного в форме существительного «мрак» (*мрак, мрачен*) и прилагательного «темный» (*тъмен*) употреблены 12, а вместе с расширением «ночь», имплицирующем (то есть, подразумевающем) тьму — 19 раз. Предикат «черный» относится к слову «руки» и народу в целом («черни ръце — 3 раза), характеристике тяжелого физического труда («черния труд»); предикаты «темный» и «темнеть» относится к Балканам («Балкана тъмнееше мрачен, тъмни балкани») и пейзажу региона (холмы, долины); «мрак» и «ночь» сопряжены с именными форма-

ми «смерть», «утроба», «гроб», «ад». В этом отношении показательна первая строка поэмы, в свернутом виде содержащая в себе всю семантическую программу: «Нощта ражда из мъртва утроба» (*Ночь рождает из мертвей утробы...*). Настоящее время создает картиинную статичность зачина, в ходе развития повествования переходящую в бурную динамику.

Последняя в цветовом коде использует в качестве механизма активизации второй по частотности цвет — красный (и его синонимический вариант — пурпурный): употреблен 7 раз. Красный имеет единственное, но очень активное семантическое расширение в форме существительного «кровь» и его однокоренных вариантов в форме прилагательных и причастий (кровавый, окровавленный пр.). Многократное повторение слов с корневой основой кровь (12 раз) создает экспрессивное динамическое напряжение, а лексическая валентность, которую кровь и красный цвет образуют со смертью, ночью, мраком (например, в словосочетаниях *окървавени трупове; смърт, убийство и кръв*), отождествляет красный с черным, делает эти два цвета функционально эквивалентными на лексико-семантическом уровне текста.

Наконец, третий цвет — желтый — встречается только один раз в связи с описанием пейзажа (*есенни жълти гори*), однако его расширение можно усмотреть в назывании света, солнца, блеска, пламени, огня, пожара (14 раз), где желтый выступает как заместитель белого. Желто-белая часть спектра поэмы подвергается омонимическим обыгрываниям (светоносное и свет как мир), а мотив света космизируется до уровня солнца. Синонимические ряды с красным можно усмотреть в функциональном параллелизме лексем «кровь» и «огонь», отсылающих к традиционной семантике, при этом инверсируя традиционное соположение оппозиций *горячее/холодное и жизнь/смерть* как отсылающее то к первому, то ко второму члену: кровь в поэме Гео Милева выступает как признак горячего, то есть огня, но и при этом относится к зоне смерти. В отличие от отношения эквивалентности с красным, бело-желтый образует с черным противопоставление, реализуя связи с лексемами «жизнь», «восход», «рай» (*воля за светъл живот; светъл рай* и т. п.). Наиболее показательны антонимические пары, образующие оксюмороны и усиливающие контрастность свето-цветовых сочетаний: *нощта се разсипва във блясъци; мрак и блясък / и гракащи гарвани ято...* ('ночь рассыпается в проблесках'; 'мрак и блеск / и стая каркающих воронов...'). Залитый кровью земной шар, наряду с отмеченным пространственным противопоставлением верх/низ, в цветовом коде порождает, напротив, синонимию: кровь=земля как красное=черное. Тем самым образуется сложная ткань постоянных противопоставлений при одновременном параллелизме-уравнивании.

Оксюмороны и синонимические отношения между всеми манифестациями цвето-светового кода связывает триаду черное–красное–белое (= жел-

тое) в единое целое. Сочетание двойственности (в цветовых эквивалентах и противопоставлениях) и тройственности (в перекрестных сочетаниях внутри триады черное–красное–желтое) восходит к древнейшим культурным слоям числовой символики (Топоров 1982), описывающей полноту мироздания. Это та целостность, которая проявилась и как главная цветовая триада в индоевропейских языках (Гамкрелидзе, Иванов 1984), где в цветовом коде получили означивание три главных составных части мира по вертикали: земли (черный), человеческой плоти (красный) и неба (белый) (Тэрнер 1983). Архаизм цветообозначения в поэме можно рассматривать как проявление принадлежности болгарского поэта к комплексу представлений, отсылающих их носителей к БММ.

Наконец, есть и четвертая модель. Она состоит в наложении цветообозначений, в результате которых возникает ложная идентификация: *црно вино* (серб. и хорв. ‘красное вино’) для обозначения напитка красного цвета. Эта наиболее интересная логико-семантическая модель, которая характеризует парадоксализм, характерный для представителей БММ, будет подробно рассмотрена на материале живописи и литературы в предстоящем докладе.

## Литература

- Гамкрелидзе, Иванов 1984 — Гамкрелидзе Т. М., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Т. 2. Тбилиси, 1984.
- Злыднева 1999 — Злыднева Н. В. «Поцелуй — это мой путь в Дамаск» (эротическая тема в творчестве К. Бранкузи) // Искусствознание. 1999. № 2. С. 574–582.
- Злыднева 2006 — Злыднева Н. В. К проблеме балканской телесности // Wiener Slawistischer Almanach 57 (2006). Festschrift für Hans Günther. S. 253–260.
- Цивъян 2008 — Цивъян Т. В. Язык: тема и вариации. Изданное в двух томах. Т. 1. М., 2008.
- Топоров 1982 — Топоров В. Н. Числа // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982. С. 629–631.
- Тэрнер 1983 — Тэрнер В. У. Символ и ритуал. М., 1983.

## КРАСИТЕЛЬ — КРАСКА — ЦВЕТ — СВЕТ В ОДЕЖДЕ И ТРАДИЦИЯХ АЛБАНЦЕВ

Албанцы, населяя обширную территорию запада Балкан и находясь в самых тесных отношениях с ближайшими соседями — греками, славянами, влахами, тюрками, цыганами и проч., — выработали стройную картину цветовых предпочтений, с развитой терминологией, сложившейся мифологией и успешным механизмом трансляции традиции, в которой переплелось «свое» и «чужое», от одного поколения к другому.

Знаковым элементом аутентичной традиционной культуры является костюм. У албанцев фиксируется чрезвычайно большое разнообразие одежды — до 300 типов региональных и локальных комплексов (Gjetgjë 1988)<sup>1</sup>. Немаловажную роль в их формировании играл цвет. С одной стороны, одни из ведущих факторов распространения того или иного цвета в костюме были тип ведения хозяйства и наличие определенных природных ресурсов. С другой стороны, на выбор ценностных ориентиров повлияли исторические судьбы Балкан, включение территорий в различные государственные объединения. Кроме того, культурные влияния, исходившие из различных центров меняющихся метрополий, преломлялись через призму местных традиций и установок, давая исключительно разнообразный синтез форм, цвета и комбинаций технологических решений.

Албанцы чаще красили готовую пряжу или уже готовые ткани. Но нередко сырье — шерсть, лен, хлопок и др. — окрашивали сразу после его первичной обработки, еще до прядения, для чего применялись различные красители (Onuzi 1983: 81). Комбинации цветов в народных костюмах говорят о высоком художественном вкусе албанцев.

Дошедшие до наших дней костюмы, их изображения и имеющиеся описания одежды путешественниками свидетельствуют о том, что старый албанский костюм не был ярким и многоцветным (эти артефакты и документы относятся к XIV–XVII вв.). Данных о более раннем периоде не сохранилось. Но костюмы горцев и жителей отдаленных и труднодоступных районов, остававшихся обособленными на протяжении длительного времени, говорят об умеренной цветовой гамме одежды и в далеком прошлом.

<sup>1</sup> На проходившем в октябре 1983 г. в г. Гирокастре Национальном фольклорном фестивале, который проходит раз в четыре года, было представлено более 300 вариантов традиционного костюма из различных областей Албании (Shqipëria 1985: 256–257).

Изначальными были природные цвета самих материалов — т. е. природный цвет шерсти разноцветных овец и пуха коз, цвет льна и конопли, цвет шелка-сырца и т. д. Именно эти природные цвета, а не триада белый — черный — красный<sup>2</sup>, определяли цветовую гамму костюма пастуха и хлебопашца.

Другие же цвета встречались в одежде различных районов выборочно. Каждый цвет первоначально являлся частью орнамента вышивок или колером гайтанов (*gajtan* ‘позумент’) и лишь позже стал определять полностью тот или иной элемент костюма. При более детальном изучении вопроса можно прийти к выводу, что цвета делятся на более старые по использованию в костюме и на вошедшие в употребление позже (Липе 1954: 54, 57; Бажлина 1975; Фрумкина 1984).

Время появления в костюме того или иного цвета можно узнать по происхождению красителя. Со второй половины XIX в. в Албании начали использоваться химические краски. До этого употреблялись натуральные красящие вещества — минеральные или органические. Природные красители дольше всего применялись в домашних условиях — вплоть до середины XX в. Ремесленники, напротив, очень быстро стали использовать в своем производстве новейшие достижения зарубежной промышленности. Но из обширной гаммы цветов лишь немногие могли быть получены с помощью примитивных народных средств. Красители, производимые в условиях крестьянского хозяйства, готовились по рецептам, уходящим корнями в далекое прошлое. Крестьяне, ориентируясь на городских ремесленников, стали отдавать предпочтение покупным красителям, и постепенно домашнее производство природных красителей стало уходить из народной традиции.

Самыми распространенными в албанской народной одежде являются три цвета: белый, черный и красный, что сближает албанцев с другими этносами Балканского полуострова, в первую очередь с южными славянами. Однако последний цвет не встречается в отдельных элементах мужского костюма (таких как: *tirq* ‘традиционные штаны’, *këmishë* ‘рубаха’, *jelek* ‘безрукавка’, *qeleshe* ‘традиционный головной убор’ и многих других), но почти обязательно будет представлен в полном комплексе — в тканье пояса, платках, вышивке.

Белый цвет являлся излюбленным цветом албанцев и доминировал в одежде как горцев, так и жителей равнин. Белые ткани изготавливались из естественного белого сырья: льна, хлопка, шерсти белых овец, конопли. Наиболее предпочтителен в Албании был ослепительно белый цвет. Поэтому особенно ценилась шерсть короткорунных овец, более светлых по окрасу<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> О «первичной» триаде: белый — чёрный — красный см.: (Гернер 1983: 102–103; Bido 1985).

<sup>3</sup> О различных породах овец см. (Bleta 1989; Bleta 1991).

Также предпочтение отдавалось весеннему льну, из которого получали более белое волокно. По возможности, любой материал пытались отбелить.

Широко был представлен в костюме черный цвет, причем чем насыщенней — тем лучше. С художественной точки зрения, народные костюмы «характеризовались той завершенностью, когда целостный ансамбль составляли комбинации деталей различной цветовой насыщенности. Именно это придавало особую нарядность традиционной албанской одежде» (Gjergj 1977: 399).

Материал черного цвета получали из шерсти черных овец и коз. Также он мог подкрашиваться различными красителями, например ольхой. Соком этого дерева красили, при необходимости, также лен, хлопок, шелк. В городах часто использовали кузнечную сажу, а при ее отсутствии — и каминную сажу. В Курвелеши использовали кору ясения, а в Загории (Южная Албания) — корни сумаха (каменного дерева).

В историческом архиве бывшего Института наук Албании<sup>4</sup> сохранился документ, составленный в 1821 г. в г. Эльбасане (Zoži 1950: 101–102). В этом документе приводится рецепт окраски в черный цвет льняных, хлопчатобумажных и шерстяных тканей. Составитель подробно описал весь поэтапный процесс. Интересно, что подобная технология окраски сохранялась неизменной в регионе до середины XX в.

Многочисленные детали красного цвета говорят о давней традиции его использования в костюме. Красный цвет встречался, главным образом, в одежде девушек (Толстой 1982: 57–71). Он был представлен также в женском традиционном костюме и, зачастую, в мужской одежде. Обилие красных гайтанов и красного орнамента в народной одежде мужчин рубежа XIX–XX вв. свидетельствует о том, что в старину его чаще использовали в одежде, так как именно мужской традиционный костюм сохранил форму и декор более ранних периодов своего бытования.

В разных районах Албании предпочитали отдельные оттенки красного, например кроваво-красный. Необходимые красители изготавливали из различных растений: дикой вишни, чернослива, белой ивы и т. д. Пурпурного оттенка добивались при помощи красителя, полученного из спелых ягод ежевики.

Светло-красный был широко распространен в Южной Албании, особенно в Мюзеке. Краситель для такого оттенка получали из листьев айвы, коры слинового дерева или других растений. Этот цвет был представлен в некоторых деталях различных вариантов *гуны* (гунё ‘верхнее распашное одеяние из меха или войлока’), а также в орнаменте вышивок на рукавах женской одежды.

<sup>4</sup> В дальнейшем это Академия наук Республики Албания, в последние годы — Научный центр Республики Албания.

Темно-красный особенно часто встречался в селениях по берегам реки Шкумбин. Краситель получали из коры слинового дерева. Глубокого темного оттенка добывались с помощью красителя, изготовленного путем смешения вытяжки из коры чернослива с соком ясения<sup>5</sup>.

Относительно редко встречался в одежде серый цвет, он характерен преимущественно для вещей из козьего пуха. Материал такого цвета получали смешением черного и белого сырья без применения дополнительного красителя.

В костюмах Южной Албании часто применялся синий цвет, который в одежде очень часто заменял белый и черный цвета.

В Курвелеше для получения синего красителя использовали камень, называемый в Албании *лулан* (*llulan*), который добывали в горах Коницы (Южная Албания). В Мюзеке предпочтение отдавали светло-синему цвету. В других районах Южной Албании любили насыщенный синий цвет. Красители изготавливали здесь также из тертого камня *лулан* с добавками растительного происхождения.

Кофейного цвета часто изготавливали *гуны* в Мюзеке. Повсюду в этом регионе краситель для получения такого цвета вырабатывали из грецкого ореха. Более светлого оттенка добывались при переработке листьев орехового дерева, более тёмного — при переработке непосредственно орехов (Onuzi 1989: 181; Zojzi 1950: 100–105).

Иные цвета использовались в орнаментике.

Желтый цвет типичен для костюма Задримы (Северная Албания). Жёлтый является натуральным цветом для шелка. Другие материалы красились в желтый цвет с помощью красителей, для которых самым распространенным сырьем были резеды и плоды граната (Mitsushi 1955: 192).

Оранжевый цвет был менее употребителен, и встречается преимущественно в костюмах Задримы. Однако он не имел давней традиции, а вошел в употребление с появлением химических красителей<sup>6</sup>.

Зеленый цвет и его оттенки до середины XX в. были относительно широко представлены в народном костюме. Возможно, что в прошлом они использовались реже. Краситель можно было получить в условиях домашнего хозяйства из листьев яблонь и персиковых деревьев.

<sup>5</sup> О природных красителях темно-красного цвета, изготавливавшихся в Янине и Превезе и поставлявшихся на экспорт в Тунис и Англию, докладывал 30.08.1881 г. французский вице-консул в Янине своему министру иностранных дел Сен Хилеру (Shqipëria 1986: 504–505).

<sup>6</sup> Анилиновые краски стали использоваться в текстильной промышленности около 1870 г. Позже они получили быстрое распространение и в домашнем производстве албанцев (Onuzi 1989: 171; Bihiku 1984: 214).

Попытаемся теперь выделить характерные особенности технологии красления материалов в разных областях албанского ареала.

Так, для закрепления красителя в Загории окраску всегда проводили с применением навоза; в Тиране использовали уксус; в Берате — жир; в Шкодре — соль. Считалось, что эти компоненты делали окраску более прочной и сочной.

Шерсть красили почти всегда, так как ее природный цвет непривлекателен. Козий пух практически никогда не подвергали окраске, так как считалось, что этот материал плохо воспринимает красители. Кожу до XIX в. крестьяне красили в черный цвет либо вовсе не окрашивали, а с появлением химических красителей стали красить и в красный колер. Хлопок обычно не подвергался в домашних условиях окраске, так как ввозился, в большинстве случаев, в виде готовых тканей. Лен, как правило, не красили, его натуральный серо-белый цвет считался красивым. Иногда хлопок и лен старались, по возможности, отбелить (для этого могли использовать коровий навоз и золу). Шелк в равной степени использовался как окрашенный, так и без окраски.

Помимо окраски, поверхность любого материала могла быть обработана особым составом для блеска. Для этой цели вместе с красителем добавлялся мясной отвар. Для албанского костюма характерны ярко окрашенные, буквально светящиеся ткани и нити в вышивке. Цвет и свет были зачастую неразличимы в народном сознании, что нашло свое отражение и в языке. Так, выражение *me dritë* определяло красочные вещи в яркой цветовой гамме.

Подводя итоги обзора красителей, красок, цвета и света в албанской одежде и культуре, стоит выделить следующие моменты. Яркие цвета различных оттенков начали использоваться в народной одежде в XIX в. Мужской костюм, в большей части, не претерпел сильных изменений в отношении цвета, а вот женские носильные вещи стали изготавливаться из различных материалов широчайшей цветовой гаммы.

Важно отметить, что на костюм в албанском регионе огромное влияние оказали элементы византийской и славянской культур, а также ориентальный костюм с его полихромностью, получивший распространение с османским завоеванием в XVI–XVII вв.

## Литература

- Бахлина 1975 — Бахлина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. М., 1975.  
Липе 1954 — Липе Ю. Происхождение вещей. М., 1954.  
Тернер 1983 — Тернер В. Символ и ритуал. М., 1983.  
Толстой 1982 — Толстой Н. И. Из «грамматики» славянских обрядов // Труды по знаковым системам. Тарту, 1982. Вып. XV. № 576. Типология культуры. С. 57–71.  
Фрумкина 1984 — Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство. М., 1984.

- Bido 1985 — *Bido A.* Vlera artistike të veshjes për gra të Muzinës // Kultura Popullore. 1985. Nr. 2.
- Bihiku 1984 — *Bihiku I.* Qëndisjet në veshjet popullore të qytetit // Etnografia Shqiptare. 1984. Nr. 14.
- Bleta 1989 — *Bleta V.* Delja tip Bardhokë. Tiranë, 1989.
- Bleta 1991 — *Bleta V.* Racat autoktone të dhene. Tiranë, 1991.
- Gjergji 1977 — *Gjergji A.* Mbi disa kriterë të vlerësimit të veshjeve popullore // Konferenca Kombëtare e Studimeve etnografike (28–50 qershori 1976). Tiranë, 1977.
- Gjergji 1988 — *Gjergji A.* Veshjet shqiptare në shekuj. Origjina. Tipologjia. Zhvillimi. Tiranë, 1988.
- Mitrushi 1955 — *Mitrushi J.* Drurët dhe shkurret e Shqipërise. Tiranë, 1955.
- Onuzi 1989 — *Onuzi A.* Përdorimi i ngjyrosësve natyrorë dhe kimikë në tekstilet tona popullore // Etnografia Shqiptare. 1989. Nr. 16.
- Onuzi 1983 — *Onuzi A.* Tekstilet tradicionale të krahinës së Hasit // Etnografia Shqiptare. 1983. Nr. 13.
- Shqipëria 1985 — Shqipëria. Njohuri të përgjithshme. Tiranë, 1985.
- Shqipëria 1986 — Shqipëria në vitet e Lidhjes Shqiptare të Prizrenit. Tiranë, 1986. V. II.
- Zojzi 1950 — *Zojzi Rr.* Studime mbi veshjet kombtare // Buletin i Institutit të Shkencave. 1950. Nr. 1–2.

*A. A. Плотникова (Москва)*

ЦВЕТОВОЙ СПЕКТР ПРИ ОПРЕДЕЛЕНИИ СУДЬБЫ РЕБЕНКА  
У СЛАВЯН НА БАЛКАНАХ:  
«РУБАШЕЧКА» НОВОРОЖДЕННОГО\*

Рождение ребенка в «рубашке» или «рубашечке» (с.-х. *kоšuljica*), т. е. с остатками амниотической оболочки на теле, — явление достаточно редкое, а потому в славянских народных представлениях расценивается как неоспоримый знак будущей судьбы человека, как правило, счастливой, а у славян на Балканах — героической или, наоборот, «демонической», опасной для обычных людей. В зависимости от цвета «рубашечки» судили о том, какими именно сверхъестественными свойствами обладает новорожденный: будет ли он героем, защитником людей от нечистой силы (либо от соседних духов-покровителей земельных угодий) или же станет «морой», ведьмой (о девочке), колдуном (о мальчике), вампиrom после смерти и т. п.

Белый цвет в поверьях служит свидетельством того, что младенца ждет судьба героя, способного бороться с опасными демонологическими персонажами (ведьмой, колдуном); по другим представлениям, ребенок будет просто умным, счастливым. В Истрии (северная Адриатика, Хорватия) полагают, что рожденный в «рубашечке» белого цвета ребенок наделен сверхъестественной силой, его называют *krsnik*, он борется с ведьмами; кусочек «рубашечки» зашивают ему под кожу под мышкой, чтобы ведьмы его не победили (Брест: Mikac 1934:195). По другим данным с п-ова Истрия, белого цвета «рубашечку» хранят до совершеннолетия будущего героя «крсника»: когда он повзрослеет, ее отдают ему как талисман, чтобы героя не смогли одолеть ведьмы (Bošković-Stulli 1959: 139–145; Ђорђевић 1953: 129–130).

Красный, кровавый цвет «рубашечки» предсказывает исходящую от новорожденного опасность для окружающих. То же относится к голубой (*plava*) и зеленой (*zelena*) оболочкам. Именно цветные «рубашечки» являются свидетельствами отрицательных сверхъестественных свойств человека в будущем.

У южных славян бытует представление, что ведьма (*вешица*), пьет кровь людей, поедает внутренности и т. п. Рождение ребенка в красной или кровавой «рубашечке» расценивается как знак появления на свет ведьмы

\* Работа выполнена в рамках Программы ОИФН РАН «Генезис и взаимодействие социальных, культурных и языковых общностей», проект «Карпатская культурноязыковая общность в балканской перспективе».

(Грбаль в Черногории); до замужества такая девушка — «мора» (хорв. *mora*), она душит ночью спящих мужчин, проходя через замочную скважину, и т. п., а после замужества становится ведьмой, ест собственного ребенка (Конавли в южной Далмации: Ђорђевић 1953: 8, 22). По некоторым поверьям, мать сначала прячет красного цвета «рубашечку» от дочери и отдает в день совершеннолетия, когда дочь уже способна творить зло (Кучи в Черногории: Дучић 1931: 293). В Гацко (Герцеговина) считают, что рожденный в кровавой «рубашечке» мальчик станет человеком с демоническими свойствами — «стувой», девочка — «морой», после замужества — ведьмой; на побережье залива Бока Которска (Черногория) также полагают, что рожденный в кровавой «рубашечке» мальчик станет «въедогоней» (человеком, дух которого борется с непогодой, оставляя спящее тело), девочка — ведьмой (Ђорђевић 1953: 8, 240). В области слияния рек Западная Морава и Южная Морава (Сербия) считается, что рожденный в кровавой «рубашечке» ребенок будет обладать свойствами демона — станет *змајовит* (его душа покидает тело во время сна и отправляется в битву с непогодой) или *видовит* (ясновидящий; колдун, колдунья) (Ђорђевић 1990: 128).

В Средней Далмации знаком рождения ведьмы либо моры, душающих молодых парней ночью, считается голубой цвет «рубашечки» у девочки (Буковица: Ђорђевић 1953: 8). По представлениям из западной Сербии (Ужицко-Пожегский край), рожденный в кровавой «рубашечке» ребенок будет обладать способностью к сглазу и порче, если же «рубашечка» зеленого цвета, то он станет человеком с демоническими свойствами — «ветровняком», способным водить градоносные тучи, бурю, а после смерти — вампиром (ГЕМБ 1984/48: 220).

В превентивной магии и вербальных формулах, связанных с предотвращением развития отрицательных демонических свойств у ребенка в будущем, нередко особо подчеркивается именно цвет «рубашечки». Так, например, в окрестностях Дубровника (южная Хорватия) при оповещении односельчан о случившемся кричали: «Родила се кошутица у црвоној кошуљици, нека зна мало и велико» (*Родилась маленькая лань в красной рубашечке, пусть знает и стар, и млад*) (Вулетић-Вукасовић 1943: 161). В Полицах (средняя Далмация) апотропическая формула в любом случае включала слова о «белой рубашечке»: «Rodila se divičica u odilu bilon; niti je vila, niti viščica, nego prava divičica» (*Родилась девочка в белой одежде, не вила, не колдунья, а настоящая девочка*) (ZNŽO 1905/10/1: 60).

Выявляемые в поверьях и превентивной магии противопоставления характерны для славянских народных представлений в целом: белый (знак позитивной сущности) — не белый или черный (знак негативной сущности); красный или кровавый (признак вредоносного демона) — не красный

(признак защитника). Рождение ребенка в белой «рубашечке» связывается с успешной, счастливой жизнью, что связано с позитивными свойствами белого цвета в славянских поверьях (ср. фольклорную лексику: *белый свет* ‘мир’ — серб. *бели свет* и под. — СД 1: 152; Раденковић 1996: 282). Противопоставлением белому цвету рубашечки в ряде регионов становится черный: рожденный в черной «рубашечке» мальчик станет колдуном, а девочка — ведьмой (о-в Хвар в Хорватии: Ђорђевић 1953: 126–127). По представлениям из Джердапа (Ключ), рожденный в красной «рубашечке» ребенок станет ведьмой или колдуном, будет обладать способностью к сглазу; если же «рубашечка» не красная, то он станет защитником от ведьм (ГЕМБ 1978/42: 345). В области Зета красный цвет «рубашечки» младенца расценивается как знак человека со сверхъестественными свойствами (*здухач* ‘защищающий свои угодья человек-демон’), а белый означает, что ребенок будет счастливым (Ђорђевић 1953: 239).

Если рождение в «рубашечке» как знак исключительной судьбы — явление, известное всем южным славянам, то счастливое или опасное для окружающих рождение ребенка именно в цветной «рубашечке» может рассматриваться как поверье, характерное для западной части Южной Славии, в данном случае включающей Хорватию, Боснию и Герцеговину, Черногорию, Сербию. У болгар и македонцев, а также у соседних балканских народов — албанцев, греков — цвет амниона не имеет предсказательной силы. По болгарским и македонским поверьям, рожденного в рубашке не заденет пуля (ср. ц.-болг., ю.-болг. *ризница* ‘рубашка, амниотическая оболочка’, ‘кольчуга’), он будет счастливым и удачливым во всех делах. У албанцев считалось, что рожденному в сорочке ребенку будет сопутствовать удача, его не берет пуля и сглаз (регион Дибыр: Юллы, Соболев 2003: 430). Однако в румынской народной традиции рождение младенца в «рубашечке», а точнее — в шапочке (рум. *cu tichie pe cap*) осмыслилось как знак опасности для окружающих: такой человек может стать после смерти вампиrom (*strigoī*) (Мунтения: Gorovei 1915: 309), он бывает злым и приносящим вред односельчанам, считается потенциальным вампиrom после смерти (Олтения, коммуна Мэлая: Голант 2008: 297–298). В селе Половрадж (регион Горж в Олтении) полагали, что такой человек станет выдающимся и на протяжении всей жизни будет смелым, отважным и «кумеющим открывать любую дверь» (зап. Н. Г. Голант, А. А. Плотниковой, 2009 г.). Подобные румынские свидетельства о будущих демонических свойствах ребенка, рожденного с остатками амниона на теле, близки поверьям, зафиксированным в западной части Южной Славии, где имеет значение цвет «рубашечки», и противопоставлены восточной балканской части, где родившийся «в рубашке» считался счастливым, «защищенным», удачливым. Пограничной зоной в данном случае являются сербские

регионах: хотя для сербской традиции характерны оба типа поверий, западная Сербия по этому признаку противопоставлена восточной части (подробнее см. Плотникова 2004: 542–549). Поверья об отрицательных демонических свойствах ребенка, рожденного «в рубашке», например, «в красной рубашечке», отмечаются также в северо-восточной Сербии (в частности, в Джердапе), примыкающей к юго-западным румынским областям.

## Литература

- Вулетић-Вукасовић 1943 — *Вулетић-Вукасовић В.* Призријевање // СЕЗБ. 1934. Књ. 50. ГЕМБ — Гласник Етнографског музеја у Београду. Београд, 1926—. Књ. 1—.
- Голант 2008 — *Голант Н. Г.* Этнолингвистические материалы из коммуны Мэлайя, Румыния (жудец Вылча, область Олтения) // Карпато-балканский диалектный ландшафт. Язык и культура. Памяти Галины Петровны Клепиковой. М., 2008. С. 271–323.
- Дучић 1931 — *Дучић С.* Живот и обичаји племена Кучи // СЕЗБ. 1931. Књ. 48.
- Борђевић 1953 — *Борђевић Т.* Вештица и вила у нашем народном веровању и предању. Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању // СЕЗБ. 1953. Књ. 66.
- Плотникова 2004 — *Плотникова А. А.* Этнолингвистическая география Южной Славии. М., 2004.
- Раденковић 1996 — *Раденковић Ђ.* Симболика света у народној магији Јужних Словена. Београд, 1996.
- СД — Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 1–4. М., 1995–2009.
- СЕЗБ — Српски етнографски зборник. Београд, 1894—. Књ. 1—.
- Юллы, Соболев 2003 — *Юллы Дж., Соболев А. Н.* Албанский гегеский говор села Мухурр (краина Дибыр): Синтаксис. Лексика. Этнолингвистика. Тексты. Мюнхен, 2003.
- Bošković-Stulli 1959 — *Bošković-Stulli M.* Istarske narodne priče. Zagreb, 1959.
- Gorovei 1915 — *Gorovei A.* Credință și superstiții ale poporului Român. București, 1915.
- Mikac 1934 — *Mikac J.* Vjerovanja (Brest u Istri) // ZNŽO. 1934. Књ. 29. Св. 2.
- ZNŽO — Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena. Zagreb, 1896—. Књ. 1—.

*А. П. Якимова (Москва)*

## ЦВЕТ ОДЕЖДЫ КАК МАРКЕР ЖИЗНЕННОГО ПУТИ БОЛГАРИНА

В болгарском народном костюме важны лишь некоторые цвета, а именно: белый, красный, черный, в меньшей степени — желтый, зеленый и синий, которые отличаются устойчивостью и повторяемостью, и это обусловлено не только эстетическими представлениями создателей костюмов. Это очень важно для исследования цвета как маркера жизненных этапов в народной традиции, ведь набор цветов одежды выполняет важные коммуникативные и магические (защитные) функции, представляя жизненный путь человека традиционного болгарского общества: от белого не-цвета младенца, через красное полноцветие взрослого человека, готового к продолжению рода, в темную, бесцветную старость и белую смерть.

Этапы жизненного пути маркируются цветовыми изменениями в оформлении важнейших предметов традиционного костюма: женской и мужской рубашки, женского головного убора, фартука и мужского пояса. Особое внимание цвету одежды уделяется на трех основных точках жизненного пути: рождении, свадьбе и смерти. Именно в эти периоды значимость и регламентированность цвета одежды особенно подчеркивается, хотя четких границ между периодами, обозначаемыми этими точками, нет. Постепенно, с самого рождения, количество обязательных цветовых элементов в одежде возрастает, достигает максимума в период свадьбы и потом стремительно снижается, цвета как бы стираются, тем самым подчеркивая выход человека из активной социальной деятельности.

Схема «от белого не-цвета к не-цветам темному и белому» — условна. Иллюстрирующие ее в докладе сведения относятся к нескольким этнографическим территориям Болгарии, хотя, разумеется, в каждом селе и регионе есть особенности, которые не могут быть вписаны в эту упрощенную схему.

Первая одежда ребенка — пеленки — изготовлена из старой одежды взрослых. Общераспространён обычай принимать ребенка в *дрити*, *парцали* (тряпки) из рубахи отца, в фартук матери (Пиринский край) (Велева 1980: 311), из этих пеленок потом шьют детские рубашечки (Родопы) (Цанева 1980а: 129). В Пиринском крае шерстяные пеленки чаще всего сотканы из ниток двух естественных цветов — белых и темных, без красителей. В селе Ковачевица предпочитаются белые пеленки: *всичко да е бело, да му е бело* (чтобы все в жизни было «белым», т. е. благополучным), но пеленки, подаренные крестной, украшены красной нитью или кисточкой (Велева 1980:

311). Существует запрет на использование черных пеленок или лент, которые ассоциируются с несчастливой судьбой: *В черен повой е увит; с черен повой е повито, никъде белко не е имало* (Седакова 2007: 99), однако в с. Орешец (Родопы) первая пеленка — черная, чтобы защитить ребенка от злых сил (Цанева 1980а: 129).

Подрастая, дети носили одежду, в целом сходную с одеждой взрослых, но без украшений и иных дополнительных элементов. Изменения в одежде были связаны не только со вступлением в новый возраст, но и с постепенной подготовкой к браку. Готовность к браку девушки выражалась в ее умении создавать и украшать свою одежду: *момиченцето да носи бяло докато почне само да везе* (Ганева 2003: 151), в с. Баскалцы Пиринского края: *мома, ако няма везана кошуля, не се жени* (Велева 1980: 269). Когда девушка готова к браку, ее костюм уже насыщен цветом. Девушка носит красный фартук, а молодой человек — ярко-красный пояс, что означает возможность вступать в брак (Михайлова 1974: 235; 1980: 161; Велева 1980: 313).

Период молодости и fertильности отмечается именно наличием цвета в одежде, прежде всего красного и белого. Цветовой максимум приходится на свадебный костюм. Полем для выражения цветового кода в костюме болгарской невесты становятся платок (*забрадка*), рубашка, фартук, гетры.

В описаниях костюма невест восьми этнографических групп, населяющих область Добруджи, 20 раз упоминаются красные детали — это шнурки на гетрах, головной убор и фартук, 9 раз — белые детали: рубашка, гетры, 8 раз черные: верхняя одежда, 4 — желтые: *месъове и украшение из проволоки*, один раз упомянут синий цвет: монисты (Михайлова 1974: 236). Апогей жизни — свадьба — характеризуется обилием именно красного цвета. По мнению Г. Михайловой (Михайлова 1981: 79–80), красный цвет выражает идею брака, жизненного начала и плодородия. Важно подчеркнуть, что для выражения максимума жизни и молодости используется не только красный цвет, но и вообще «цветность», наличие разных цветов (при преобладании белого и красного).

Если в период младенчества белый выступает как не-цвет (пеленки из некрашеного материала, из старой одежды), то в период свадьбы белый становится полноценным цветом, обязательным в свадебном костюме. Для свадебного костюма используются лучшие материалы: выбеленные ткани для рубашки (*бяла ленена кошуля*, Якоруда (Велева 1980: 261), выбеленная хлопковая пряжа для кромок рубашки (Михайлова 1986: 154)). В костюме невесты обязательно должна быть белая рубашка, гетры, обвязанные красными шнурками (Михайлова 1974: 236; 1986: 146, 152) и особенно — белый фартук (Михайлова 1980: 63) или платок, повязанный поверх фартука (Цанева 1980б: 177); в костюме жениха — белый платок, подаренный неве-

стой (Узенева 2010: 40), белым платком закрывают жениха, подобно невесте (Велева 1980: 310). Белым цветом в этом случае выражается ритуальная чистота вступающих в брак.

Два основных цвета — белый и красный — сочетаются в головном уборе невесты, в ее фартуках — нижнем (белом) и верхнем (красном). При этом белый, видимо, присутствовал в оформлении головного убора до появления красного: в Пиринском крае белый платок невесты называется просто *булка* ('невеста'), а его цветные варианты — *червена булка, аленя булка* (с. Пирин). В некоторых селах, как отмечает М. Велева, вспоминают о наличии белого в старинных свадебных головных уборах: *бяла кърпа, везан ръченник от бялото платно, бялата квадратна кърпа опред и нед нея червеното було*, а в с. Ковачевица — *бялата задна кърпа* дается невесте зятем, а передняя — *червена* — отцом (Велева 1980: 295). В с. Михилци Пловдивского края когда-то молодые жены носили белую шапочку — *петицу*, которая держалась с помощью платка *подбрадника*, обшитого белыми *копчецами*, на четырех концах которого были скрещены красные нити (Михайлова 1986: 150). В с. Слаштен Пиринского края белый цвет — для девичьего платка и черный — для платка невесты. По мнению З. Барболовой, присутствие белого цвета в головном уборе невесты и молодой женщины связано с пребыванием невесты в трауре по своему девичеству (Барболова 2006: 72).

Если белый цвет выражает ритуальную чистоту и соотносится с идеей плодородия, то красный — это апотропей плодородия и маркер fertильного возраста. Полотно рубашки, изначально изготовленной из старой одежды, к свадьбе максимально покрыто красной вышивкой (Узенева 2009: 486). Красный цвет реализуется и в оформлении фартука, при этом он становится социальным знаком: «*Видиш ли булка с червена престилка ще познаеш, че е млада булка*» (Видишь молодую женщину с красной престилкой — понятно, что это молодуха) (Ганева 2003: 61). Красный — основной цвет покрывала невесты (Узенева 2010: 65). Именно красный цвет становится основным показателем данного этапа жизненного пути.

В день снятия покрывает невесты начинается новый этап ее жизни и постепенное уменьшение предметов костюма и изменение цветов некоторых деталей. В Добрудже до рождения второго или третьего ребенка венчальный костюм еще надевается как праздничный, мужчина надевает его на праздники в течение двух-трех лет после свадьбы (Михайлова 1974: 238), но потом одежда приобретает общие для данного региона черты. Период, когда сохраняются элементы и цвета, характерные для молодых, недолог, но может продолжаться до свадьбы первого ребенка. Так, в Пловдивском крае до 30–35 лет женщины носили белый головной убор, украшенный белыми нитями по краям, а в старости — темные хлопковые платки (Михайлова 1986: 159); в селах около горо-

дов Асеновград и Пырвомай рубашки пожилых женщин украшены не белыми, а бежевыми каймами (Михайлова 1986: 154); мужской пояс с возрастом — уже не алый, а *самочерк* — бежевый, темносиний или черный (Михайлова 1986: 161). В Добрудже одежда пожилых сделана из домашних темного цвета материалов, женщины носят черный платок, мужчины — черный пояс, а верхняя одежда украшена только одним рядом черного шнурка (Михайлова 1974: 238). Характерны в этом отношении изменения *престилки*: после 45–50 лет женщины повязывают темные фартуки с еле заметными орнаментами (Михайлова 1980: 66). В Пиринском крае *скутач е срецту възрастта* (т. е. тип фартука соответствует возрасту), в селах Осеново, Конарско, Добърско *бели престилки*, фартуки с преобладающим количеством белых нитей носят молодые, а *жълти престилки* — пожилые (Велева 1980: 274). В районе Странджи белый фартук окрашивают в темные цвета, фаргук и черный платок пожилых соотносятся и с траурной одеждой: *Алена фута се носи докато ти е хубав, а като останеши и жалееш — черна фута* (Ганева 2003: 61), и в обоих случаях подчеркивают утрату социальной функции.

Заканчивается жизненный путь, начатый с бесформенных, бесцветных пеленок — бесформенным бесцветным саваном. И хотя повсеместно распространен обычай хоронить в венчальной одежде, специфически погребальной одеждой является саван. Его в Пиринском крае надевают поверх одежды, это *мъртовска риза* из небеленого льняного полотна (Георгиева 1980: 417). В Добрудже умершего покрывают белым домашним полотном с отверстием для головы (в селе Бабук называемом *дольня риза*), чтобы человек «не был голым на том свете» (Михайлова 1974: 238). Максимум количества предметов одежды соответствует и цветовому максимуму — красному, который приходится на свадьбу. Смерть, понимаемая как рождение в другом мире, предполагает и одежду, подобную младенческим пеленкам, — савана, похожего на них и по цвету.

Изменения в костюме могут быть представлены в виде гистограммы, которая отражает зависимость предметной и цветовой наполненности костюма от периода жизни. Минимально цветными являются предметы одежды, связанные с рождением и смертью, самыми разноцветными — свадебные костюмы.

## Литература

- Барболова 2006 — *Барболова З.* Имената на забрадка в българския език. Етнолингвистичен анализ. София, 2006.  
Велева 1980 — *Велева М.* Облекло // Пирински край. Етнографски, фолклорни и езикови проучавания. София, 1980.  
Ганева 2003 — *Ганева Р.* Знациите на българското традиционно облекло. София, 2003.

- Георгиева 1980 — *Георгиева И.* Обичаи при смърт // Пирински край. Етнографски, фолклорни и езикови проучвания. София, 1980.
- Михайлова 1974 — *Михайлова Г.* Облекло // Добруджа. Етнографски, фолклорни и езикови проучвания. София, 1974.
- Михайлова 1986 — *Михайлова Г.* Облекло// Пловдивски край. Етнографски, фолклорни и езикови проучвания. София, 1986.
- Михайлова 1980 — *Михайлова Г.* Обредната функция на престилката в българското народно облекло // Въпроси на етнографията и фолклористиката. София, 1980.
- Михайлова 1983 — *Михайлова Г.* Функция на народните носии// Етнография на България. София, 1983. Т. II.
- Седакова 2007 — *Седакова И. А.* Балканские мотивы в языке и культуре болгар. Родинный текст. М., 2007.
- Узенева 2009 — *Узенева Е. С.* Рубашка// Славянские древности. Этнолингвистический словарь. М., 2009. Т. 4. С. 485–489.
- Узенева 2010 — *Узенева Е. С.* Болгарская свадьба: этнолингвистическое исследование. М., 2010.
- Цанева 1980а — *Цанева Е.* Свадебни обреди и обичаи // Родопи: традиционна народна духовна и соционормативна култура. София, 1980.
- Цанева 1980б — *Цанева Е.* Обичаи при раждането и отглеждането на дете // Родопи: традиционна народна духовна и соционормативна култура. София, 1980.

## ОБ ЭМОЦИЯХ, ИХ «ДОМЕ» И ЦВЕТЕ

(ВЗГЛЯД НА ЗЕЛЕНЫЙ И КРАСНЫЙ ГНЕВ В БАЛКАНСКИХ ЯЗЫКАХ)

1. В семантическом плане каждый термин эмоции является сложным наложением двух вербально-образных комплексов, в которых сознание находит основание для скрытого сравнения (метафоры). В организации знаний и опыта через концептуальные метафоры и соответствующие когнитивные модели языковое сознание опирается на стереотипную образность с четко проявляющейся регулярностью. В когнитивной области, где сосредоточено знание об основных эмоциях, информация о духовном мире человека входит в сложную ассоциативную сеть с фрагментами семиотических систем цветов и окруженных ореолом сакральности органов человеческого тела (сердца, печени, кишок и др.)<sup>1</sup>. Этот факт отчетливо прослеживается в языковом отрезке, вербализующем представления о гневе в балканских языках.

2. В балканском видении мира *гнев* — активное отрицательное<sup>2</sup> состояние, которое испытывает ущемленный чем-либо или кем-либо человек. Современные языковые пластины сохраняют следы двух метафор, которыми он концептуализируется:

- ГНЕВ ИМЕЕТ ЗЕЛЕНЫЙ/ЖЕЛТЫЙ<sup>3</sup> ЦВЕТ И «ЖИВЕТ» В ПЕЧЕНИ И ЖЕЛЧИ;
- ГНЕВ ИМЕЕТ КРАСНЫЙ ЦВЕТ, И ЕГО «ДОМОМ» ЯВЛЯЕТСЯ СЕРДЦЕ.

2.1. Образность выражений первой метафорической модели, очень продуктивной в европейских языках, представляет следующую картину: в со-

<sup>1</sup> Символика этих органов — фрагмент архаического представления о телесной душе, чьим домом могут быть сердце, печень, кровь и т. д. (Дукова 1988: 216). Этую идею можно найти во многих магико-религиозных формулах, связанных с и.-е. «поэтическим языком» (Топоров 1997: 143). Ее эволюцию во времени можно увидеть в описании человеческого тела Иоанна Экзарха, которое базируется на «Истории животных» Аристотеля. Там представлены части тела человека, в которых ясно проявляется Божья премудрость — мозг, органы чувств, внутренности, кости черепа и др. (Дуйчев 1943/1: 87–98).

<sup>2</sup> Языковой материал позволяет увидеть сходство между балканскими и славянскими языками. Гнев в английском тоже является отрицательной эмоцией, но в его прототипической ситуации присутствуют дополнительные сцены — попытки контроля и потеря контроля (см. об этом: Mikołajczuk 1998; Wierzbicka 1998; Kövecses 1986; Lakoff 1987; Петрова 2003).

<sup>3</sup> Термины зеленого и желтого происходят от одного и.-е. корня \*g'hel- / ghel-, с вероятным значением ‘желто-зеленый’, как и гр. χλωρός (срв. также: Суровцова 1998: 136). Это объясняет их появление в одной позиции.

стоянии сильного аффекта из желчи под печенью, где «живет» гнев, выделяется горькая (кислая) желто-зеленая жидкость, которая смешивается с кровью и разливается по всему телу. Разгневанный человек зеленеет (желтеет) и приобретает горький (кислый<sup>4</sup>) вкус. Подобную образность, основанную на ассоциативном ряде печень (желчь) — зеленое (желтое) — горькое (кислое) — гнев (злость, злоба, ненависть), можно найти во многих балканских выражениях, ср. напр.:

болг. зълч, жълч ‘сильная ненависть, злоба, язвительность’, зълча се ‘становиться злым, сердиться’ (Калофер) (БЕР 1: 666), Позеленявам като гущер (ягодида) (от яд, завист) ‘сильно злиться’, Позеленявам от яд ‘сильно злиться’, Ставам син-зелен (от яд) ‘становиться бледным от гнева, злости’ (ФРБЕ 2: 340), Бъвшам змии и гущери ‘говорить много гневных слов’, перен. разг. зелен ‘о человеке, который сильно побледнел, пожелтел от сильного гнева, злости, переутомления и др.’ (РБЕ 5: 879), диал. гана ‘сильный гнев’, ганав ‘злой’, ганé ‘ненависть’ (Странджа) (< гр. γάνος ‘блеск, зеленый налет на медной посуде’); гр. Χλώμασε από το θυμό του ‘пожелтеть от гнева’ (ЛКН 599), χόλος, χολή ‘желчь’ (ЛКН 1476), Έχομε πάλι τη χολή του ‘вылить желчь’, Εκφράστηκε πάλι με κακότητα για κτ. ‘показать свою злость/ненависть к кому-л.’ (ЛКН 1476), Λόγια γεμάτα χολή ‘слова, полные желчи’, Στάζουν χολή τα λόγια του (ЛКН 1476), χολώ ‘дразнить, злить’, χολώδης (αρχ.) (= οξύθυμος) ‘раздражительный, вспыльчивый’, κάκιωσε και χόλιασε ‘сильно разозлиться, рассердиться’ (ЛКН 1476), χολόνω ‘гневаться’, χολικός, χολερικός (= οργύιος) ‘вспыльчивый’, πρασινίω από ζήλια, πρασινίω από το κακό μου ‘позеленеть от ревности, злобы’, κίτρινος, πρασινός από το κακό του ‘пожелтеть, позеленеть от злобы’; но в греческом желчь связана и со страхом: (Μου) ἐστασε / (μου) κόπτηκε η χολή μου (από φόβο) ‘желчь лопается (от страха)’, ‘сильно испугаться’ (ЛКН 1476); алб. *U verdha nga inati* ‘пожелтеть от гнева’; рум. *Galben de invidie / de spaimă / tăanie* ‘желтый от зависти/страха/гнева’ и др.

Но ср. и англ. *bile* ‘желчный сок’, ‘желчь, злоба, гнев, раздражительность’, *gall* ‘желчный сок’, ‘желчный пузырь’, ‘желчь, злоба’, *To be/become/turn green with envy*; нем. *Läuft die Galle über, Gelb vor Neid sein*; фр. *Être vert de jalouse*; исп. *Estar verde de envidia*; хр. *Biti zelen od zavisti*; фин. *Olla vihreänä kateudesta*; гол. *Geel zien van nijd*; дат. *Være gul og grøn af misundelse*; венг. *Elsárgul / sárga less az irigységtöl* и др. (примеры Д. О. Добровольского и Е. Пиирайнен — Dobrovolskij, Piirainen 2005: 10–11).

Метафора ГНЕВ — ЭТО ЗЕЛЕНАЯ ЖИДКОСТЬ В ТЕЛЕ продолжает древнюю культурную модель дальневосточного происхождения. На ней основана популярная в античности и средние века (до XVIII в.) теория Гиппократа о

<sup>4</sup> Срв. болг. *кисел*, рум. *oțetit*, гр. ξινός ‘раздражительный, вспыльчивый человек’.

«патологии жидкостей», первопричине четырех типов темперамента (сангвиника, холерики, флегматика и меланхолика). Схема из четырех жидкостей функционировала как сложный код, оказавший сильное влияние на средневековое европейское мышление. Но особенно интересен тот факт, что в этой доктрине система четырех жидкостей связана с представлением об эмоциях и с культурной семантикой цветов: *красное* является цветом бодрого, энергичного, сангвиника; *белое* — флегматика; *черное* — меланхолика и грусти; *желто-зеленое* — холерики и гнева.

Сема ‘зеленое’ связывает представление о гневе с желчью, но и с печенью. Семантика этого культурного концепта помогает объяснить мотивационные связи в языковой номинации. На печень возлагалась роль вместилища жизненных сил и человеческой сущности<sup>5</sup>. В др.-гр. ἥπαρ содержится семантика «дома» сильных чувств, прежде всего воинского гнева<sup>6</sup> и любви. Согласно балканским народным представлениям, в печени (а также в сердце, кишках и других важных органах) находится душа, глубочайшая человеческая сущность<sup>7</sup>:

Др.-гр. ὑποχωρεῖ πρὸς ἥπαρ ‘что скапливается в печени’, ‘что тебя трогает так сильно’ (Вейсман 1991: 590); лат. *iесur* ‘печень’, ‘центр страстей, прежде всего любви и гнева’ (ЛБР 309); рум. *până la ficați* ‘до печени’, *a stinge pe cinева la ficați* ‘убивать кого-либо в печень’, ‘сильно обижать кого-либо’, *a atinge până la ficați* ‘достигать до печени’, ‘сильно обижать’ (DLR 2: 1; DLR 1: 114), *întristat până-n rârunchi* ‘глубоко обиженный’, ‘сильно опечаленный’ (PPC 702); арум. *N'i-armásé îpatlu* ‘бросить печень на что-либо’, ‘сильно нравится’ (DDA 577), *Iu sunt a lor hicáte?* ‘где их печень?’, ‘где их любимые?’ (DDA 554–555), алб. *Mbaj në bark* ‘хранить в животе’, ‘скрывать,

<sup>5</sup> Вспомним древнегреческий миф о Промете, где орел клюет именно его печень, место средоточения жизни и человеческой сущности.

<sup>6</sup> Значение ‘смелость’ типично и для выражений из дальневосточных языков, в которых есть слово *печень* и прежде всего слово *желчь*. Мы опускаем ряд интересных примеров, подробнее см. (Шевалие, Геербрант 1996/2: 580). В некоторых итальянских говорах все еще жива старая семантика, связывающая печень с представлением о храбости и любви: *segato santo* ‘святая печень’, ‘смелый, бесстрашный человек’, *de segato* ‘с печенью’, ‘храбрый’, *Gettare il proprio segato oltre un ostacolo* ‘бросать свою печень за препятствие’, ‘лезть на рожон’, *Avegh el fidegh* ‘иметь печень, быть храбрым’, *Aveghel in del fidegh* ‘иметь кого-либо в печени’, ‘сильно любить кого-либо’, *Vess dolz el fidegh* ‘иметь сладкую печень’, ‘быть добрым, сердечным’, итал. неапол. *fecato, fecatiello* ‘печень’, ‘храбрость’ и др. (Черданцева 1996: 62–63).

<sup>7</sup> Данные разных языков показывают, что эта идея часто встречается в старых культурах. В основном трактате по традиционной китайской медицине печень определяется как место, которое рождает силу (воинские добродетели) и перерабатывает планы, а желчный пузырь решает и судит. Культура нахуа наделяет печень способностью участвовать в познании и быть источником чувств (срв. *илнамики*, от *или* ‘печень’, *намики* ‘находить’, в значении ‘искать внутри’, ‘вспоминать’ (Леон-Портиля 1998: 341).

утаивать (что-либо)’ (АлРС 47), болг. диал. *Изгарям до (по) черния дроб никакого ‘жестоко мстить кому-либо’* (ФРБЕ 1: 395), Смъдва ме по дрова ‘внезапно и неприятно обижаться (обида, гнев и под.)’ (ФРБЕ 2: 320); тур. *Cigerini okumak* ‘читать чью-либо печень’, ‘знать чью-либо тайны, скрытые помыслы’, *Ciderini yakmak* ‘поджигать печень’, ‘причинять горе, неприятности кому-либо’ (ТБФР 147–148) и др.

2.2. В основе метафор второй концептуальной модели лежит следующий образ: «Дом» гнева — *сердце*, жизненный центр человеческого существа, который обеспечивает движение крови и вместе с ней — жизненной силы<sup>8</sup>. В состоянии гнева вегетативная нервная система резко возбуждается, в кровь поступает значительное количество адреналина, работа сердца ускоряется, повышается артериальное давление, расширяются бронхи, повышается интенсивность окислительных и энергетических процессов, повышается *температура тела*. Внешним индикатором этого состояния становится *покрасневшее от нахлынувшей крови лицо*. Подобная образность, опирающаяся на семантические ассоциации *сердце — красное (кровь, огонь)* — гнев (злость, злоба, ненависть), лежит в основе многих метафорических выражений:

болг. *Сърцето ми се изпълни с гняв, Почекенях от гняв, Разгоря се гняв в сърцето ми* ‘сильно разозлиться’; гр. Έγινε κόκκινος από το θυμό του ‘покраснеть от гнева’ (ЛКН 599), Κοκκίνισε από το θυμό / τα νεύρα του ‘покраснеть от гнева/нервов’, Κόκκινο από το θυμό πρόσωπο ‘красное от гнева лицо’; рум. *A vedea roșu înaintea ochilor* ‘краснеет перед глазами’, ‘быть гневным’, *Roșu de învidie/de mânie* ‘красный от зависти/гнева’; ср. рус. *Побагроветь от гнева/злости* и др.

В системе балканских языков эти две метафоры сосуществуют и дополняют друг друга в рамках общей концептуальной модели ГНЕВ — ЭТО ЖИДКОСТЬ В КОНТЕЙНЕРЕ. Активнее сегодня однако метафора красного гнева (зеленое в большей части европейских языков связывается с весной, растительностью, жизнью, спокойствием, бодростью, здоровьем, молодостью и неопытностью) (Зайковская 1998). Этой устойчивостью во времени ассоциативная связь *красное — гнев* обязана опоре на физиологию гнева (на видимые симптомы — *покрасневшее лицо, повышенная температура (огонь) тела* и т. д.).

Языковые данные, оцениваемые в когнитивном плане, приводят к констатации, что при метафорическом переносе приводятся в действие знания из нескольких областей, принадлежащих к разным культурным пластам. В ассоциативно-образных компонентах фразеологической семантики присутствует

<sup>8</sup> Поэтому в традиционных цивилизациях сердце является центром разума и интуиции, в нем находится знание, понимаемое в более широком смысле, который включает и чувства. Со временем под влиянием западного мышления сердце преображается в центр чувств, вероятно, потому, что центр человека смешается от разума к чувственности.

культурная информация, которая проявляется в связи образов со стереотипами, эталонами, символами, мифологемами и другими знаками культуры, усвоенными и воспроизведущимися в разных диахронных срезах. В подобных «странствующих» во времени концептах фрейм, активированный при возникновении единицы, сильно отличается от фрейма при ее современном функционировании. Реальные когнитивные феномены связаны с культурно-языковой компетенцией коллектива, а ее характер меняется во времени и пространстве. Действительно, благодаря основному фразеологическому компоненту (зеленый, желтый, красный, желчь, печень, сердце и т. п.), старая информация хранится на уровне подсознания и «пробуждается» как своеобразный субстрат нового значения. Но когнитивно-культурологический анализ позволяет осознать тот факт, что в значении слов-символов, таких, как *сердце*, *душа*, *печень* и т. п., сигнификат в семантике доминирует над денотативным компонентом. Когнитивное моделирование семантики осуществляется при участии культурно значимых интерпретаций членов коллектива, фоновых знаний, пресуппозиций, места и роли обозначаемых явлений в системе ценностей коллектива (ср. Телия 1996; Телия 1999; Dobrovol'skij, Piirainen 2005). В реальном когнитивном феномене дополнительно наслойлись семантические элементы, придающие новый облик концепций о зеленом или красном гневе в коллективном языковом сознании. В любое время и в любой точке пространства пересечение кодов эмоций, цвета и частей человеческого тела осуществлялось разными способами: например, сегодня в греческом *желто-зеленое* и *желчь* связываются со злостью, гневом и ненавистью, но и со страхом, срв. Εγινε χλωμός από το φόβο του ‘пожелтеть от страха’, Μου ἐσταψε / μου κόπτηκε η χολή μου (апό το φόβο) ‘желчный пузырь лопается от страха’; в румынском гнев может быть желтым, но и черным: Negru de mânie (A. Dumitrascu 2007: 7); ср. и с данными из английского, где зеленое — цвет гнева, ревности, зависти и лжи: green ‘побледневший, позеленевший’, ‘ревнивый, завистливый’, green-eyed ‘зеленоглазый’, ‘ревнивый’; the greeneyed monster ‘ревность’, green ‘зеленеть; красить в зеленый цвет’, ‘обманывать’ (АБР 1: 391) и т. д.

3.3. Исследование пространства эмоций в когнитивном и культурологическом аспектах — вызов для исследователя. Языковые данные бросают свет на важные вопросы, связанные с современным исследовательским подходом и с методологией анализа этого пространства.

3.1. Во-первых, последние изыскания в области образности языка позволяют утверждать, что значимыми в построении концепта эмоции являются не только ее физиология (идея Дж. Лакоффа и М. Джонсона), но и элементы аккумулированного культурного знания коллектива. Исследование эмоций можно определить как путешествие между различными кодами, требующее привлечения и интерпретации данных из трех областей:

- системы основных эмоций в данном языке (с учетом физиологической природы внутреннего состояния как баланса между различными процессами в окружающей среде и остальными системами в организме человека — восприятием, физиологией, моторикой, желаниями, интеллектом и речью) (Иорданская 1970: 12);
- культурной коннотации терминов частей тела человека;
- этнохроматической парадигмы с психологически релевантными связями и отношениями с эмоциями, проявляющимися вне зависимости от пола, возраста и профессии<sup>9</sup>.



3.2 Во-вторых, богатый языковой материал этого поля убеждает нас в том, что в образных языковых средствах когнитивный анализ должен различать:

- уровень высокой степени абстракции, на котором находится концептуальная метафора ГНЕВ — ЭТО ЖИДКОСТЬ В КОНТЕЙНЕРЕ. Этот уровень внушает понимание универсальности когнитивных феноменов различных культур, базирующейся на сходстве в существовании и физиологических функциях человека;
- уровень невысокой степени абстракции, где локализованы культурные основания метафорического выражения (например, локализация гнева именно в печени и желчи в балканских культурах).

Как элемент оси времени и фрагмент живого языкового процесса, образные единицы отличаются вариативностью реальных когнитивных явлений. В каждом синхронном срезе их когнитивная нагруженность пополняется и видоизменяется, привлекая новые вербально-образные средства и возможности для интерпретации, а смысл интуитивно достраивается. Это говорит о плодотворности идеи учитывать все межкультурные (cross-linguistically) и внутрикультурные (within-linguistically) — диалектные, социальные, стилевые, индивидуальные и т. д. — вариации определенной концептуальной мотивации.

<sup>9</sup> См., например, результаты эксперимента с носителями русского, румынского и болгарского языков (Зайковская 2003).

дели в лексике и фразеологии разных языков, чтобы найти как сходства, так и культурные различия (Kövecses 2005: 61–65; Телия 1999: 17; Пириайнен 1997: 93; Добровольский 1997: 45; Dobrovolskij, Pirainen 2005 и др.).

Обобщение диахронных и синхронных данных приблизило бы науку к ответу на вопрос, чем являются образные средства, вербализующие представления об эмоциях — универсальной телесной метафорой или продуктом культуры.

## Литература

- Василевич 2006 — *Василевич А. П.* Цвет, тепло и эмоции // Энергия. М., 2006. № 1.
- Вейсман 1991 — *Вейсман А.* Греческо-русский словарь. М., 1991.
- Добровольский 1997 — *Добровольский Д. О.* Национально-культурная специфика во фразеологии (1) // Вопросы языкоznания. М., 1997. № 6.
- Дуйчев 1943 — *Дуйчев И.* Из старата българска книжнина. София, 1943. Ч. 1.
- Крайенброк-Дукова 1988 — *Крайенброк-Дукова У.* Представите на славяните за душата // Славистичен сборник. София, 1998.
- Зайковская 2003 — *Зайковская Т. В.* Цветообозначения в мировосприятии болгар // Българите в Северното Причерноморие. Изследвания и материали. Велико Търново, 2003. Т. 8.
- Иорданская 1970 — *Иорданская Л. Н.* Попытка лексикографического толкования группы русских слов со значением чувства // Машинный перевод и прикладная лингвистика. М., 1970. Вып. 13.
- Леон-Портиля 1998 — *Леон-Портиля М.* Философията на хуманитарните науки. София, 1998.
- Менекян, Иванова 2006 — *Менекян С., Иванова В.* Фразеологични единици с компонент цветообозначение във френски, английски и български език // Паисиеви четения. Езикознание. Научни трудове. София, 1996. Т. 44, кн. 1. Сб. А, 2.
- Телия 1996 — *Телия В. Н.* Русская фразеология: Семантический, pragматический и лингвокультурологический аспекты. М., 1996.
- Телия 1999 — *Телия В. Н.* Первоочередные задачи и методологические проблемы исследования фразеологического языка в контексте культуры // Фразеология в контексте культуры. М., 1999.
- Топорова 1997 — *Топорова Т. В.* Индоевропейские параллели древнегерманских заговоров. Вопросы языкоznания. М., 1997.
- Петрова 2003 — *Петрова А.* Езиковата метафора и балканската картина на света. Велико Търново, 2003.
- Пириайнен 1997 — *Пириайнен Е.* «Область метафорического отображения» — метафора — метафорическая модель (на материале фразеологии западно-мюнстерландского диалекта) // Вопросы языкоznания. М., 1997. № 4.
- Суровцова 1998 — *Суровцова М. А.* Выражение цветовых значений в общеславянском языке // Слово и культура. Т. 2. М., 1998.
- Черданцева 1996 — *Черданцева Т.* Идиоматика и культура. Вопросы языкоznания. М., 1996. 1.
- Шевалие, Геербрант 1995 — *Шевалие Ж., Геербрант А.* Речник на символите. София, 1995. Т. 1, 2.

- Dobrovolskij, Piirainen 2005 — Dobrovolskij D., Piirainen E. Cognitive Theory of Metaphor and Idiom Analysis // Jezikoslovje. 6.
- Dumitrașcu 2007 — Dumitrașcu A. M. Patterns of Idiomacy in English, Italian and Romanian. Journal of Language and Linguistic Studies. Vol. 3. No. 1. April 2007.
- Györi 1998 — Györi G. Cultural variation in the conceptualisation of emotions: A historical study // A. Athanasiadou, E. Tabakowska. Speaking of emotions. Conceptualisation and Expression (Cognitive Linguistics Research 10). Mouton de Gryeter, 1998.
- Kövecses 1986 — Kövecses Z. Metaphors of anger, pride and love: a lexical approach to the structure of concept (Pragmatics and Beyond, VII: 8). Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1986.
- Kövecses 2005 — Kövecses Z. Metaphor in culture. Universality and variation. New York; Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Kövecses 2006 — Kövecses Z. Embodiment, Experiential Focus, and Diachronic Change in Metaphor // Selected Proceedings of the 2005 Symposium of New Approaches in English Historical Lexis (HEL — LEX) / Ed. R. W. McConchie et al., 1–7, Somerville, MA: Cascadilla Proceeding Project.
- Lakoff, Jonson 1980 — Lakoff G., Jonson M. Metaphors we live by, Chikago, London; перевод на русский (с сокращениями): Дж. Лакофф, М. Джонсон. Метафоры, которыми мы живем. М., 1983.
- Lakoff 1987 — Lakoff G. Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind. Chicago, 1987.
- Mikołajczuk 1998 — Mikołajczuk A. The metonymic and metaphorical conceptualisation of anger in Polish // A. Athanasiadou, E. Tabakowska. Speaking of emotions. Conceptualisation and Expression (Cognitive Linguistics Research 10). Mouton de Gryeter, 1998.
- Wierzbicka 1998 — Wierzbicka A. “Sadness” and “anger” in Russian: The nonuniversality of the so-called “basic human emotion” // A. Athanasiadou, E. Tabakowska. Speaking of emotions. Conceptualisation and Expression (Cognitive Linguistics Research 10). Mouton de Gryeter, 1998.

## Источники

- АБР — Ранкова М., Атанасова Т., Харлакова И. Английско-български речник. София, 1987. Т. 1, 2.
- АЛРС — Кочи Р., Косталлаарри А., Скенди Д. Краткий албано-русский словарь. М., 1951.
- БДА — Български диалектен архив.
- БЕР — Български етимологичен речник. София, 1977–1996. Т. 1–5.
- ЛБР — Войнов М., Милев А. Латинско-български речник. София, 1990.
- РРС — Андрионова Б., Михальчи Д. Румынско-русский словарь. М., 1954.
- ТБФР — Самарджиева В. Учебен турско-български фразеологичен речник. София, 1992.
- DFRB — Kaldieva-Zaharieva S. Dictionar frazeologic român-bulgar. Sofia, 1997.
- DDA — Papahagi T. Dictionarul dialectului aromân (macedo — roumain). Bucureşti, 1963.
- DLR — Iordan I., Graur A., Coteanu I. Dictionarul limbii române. Bucureşti, 1965.
- FGSS — Rrahmani N. Fjalor i gjuhës së sotme shqipe. Prishtinë, 1981. 1–2.
- ΛΑΕΓ — Σταματάκον Ι. Λεξικόν της αρχαίας ελληνικής γλώσσης. Αθήνα, 1994.
- ΑΚΝ — Λεξικό της κοινής νεοελληνικής. Θεσσαλονίκη, 2002.

## КРАСНЫЙ ЦВЕТ В ПОГРЕБАЛЬНОЙ ОБРЯДНОСТИ И НАРОДНОЙ ДЕМОНОЛОГИИ СЛАВЯН

Красное ассоциируется с кровью, с внутренностями, ср. серб. поговорку *Црвени се као одрано говече* (Весь в красном, как ободраный бык) (Карацић 1987/IX: 306), а также и с огнем. Все эти элементы коррелируют с рождением и смертью, а тем самым и с потусторонним миром, плодородием земли и скота, с идеями защиты от нечистой силы.

**Красное в погребальной обрядности.** Красный цвет представлен в погребениях начиная с палеолита: покойников хоронили в позе эмбриона и посыпали охрой. Такой тип захоронения сопровождался неким обрядом с огнем — часто в таких могилах находят золу и угли. Похожий тип погребения засвидетельствован в некоторых племенах Австралии, где труп сразу после смерти покрывали красной охрой (Бернхт 1981: 373). Вероятно, это связано с тем, что смерть понималась как вторичное рождение (поза покойника напоминает положение ребенка в утробе матери), а красный цвет соответствует крови, т. е. цвету утробы. Красные тона преобладают в палео- и неолитическом искусстве (ср. анатолийский археологический комплекс Чатал-Хююк).

В некоторых регионах Хорватии (Лика, Бания), Сербии (Левач, Темнич, Мачва) и Болгарии покойнику, после обмывания и обряжения, независимо от пола, надевали и новую *красную шапку* (Радовић 1953: 39; Беговић 1986: 205; Чайкановић 1994/3: 163); в северо-западной Сербии (Мачва, Пожерина), каждая женщина в доме ткала и оставляла для себя и мужа на случай смерти *красное покрывало* или *ковер* (серб. *црвен ћилим*), которым застилали стол в доме: вниз клали белую простыню, на нее это покрывало, а сверху клали обмытого покойника (Радовић 1953: 38). В северо-восточной Боснии (Семберия) покойнику на грудь клади *крест, сплетенный из красных ниток*, у могилы ставили крест высотой около 3 метров, окрашенный в красный цвет, а женщины — члены семьи в течение недели после похорон перевязывали свои волосы *красной ниткой* (Каймаковић 1974: 81). В центральной Боснии (область Рама, Црни-Врх), каждого покойника, независимо от пола, на носилках покрывали *красной шалью* (серб. *црвени шал*) и так несли до кладбища (Филиповић 1953: 346). В Косово (Ново-Брдо) умершего младенца хоронили только предварительно обвязав его *красной ниткой*, к которой прикрепляли

цветы (Вукановић 2001: 413). У восточных славян покойников-стариков подпоясывали *красным поясом* (Волынская губ.), как и умерших детей (Украина, Косовский пов.), то же делали и с покойным, чтобы его вдова могла впоследствии выйти замуж (перед положением в гроб этот пояс развязывали (Надвирнянский пов.) — Седакова 2004: 67, 204). Опоясывание умершего красной ниткой известно и в Герцеговине (Површ и Ракитно — Кајмаковић 1979: 114). В Болгарии покойнику связывали руки и ноги красной нитью (Захариев 1918: 138; Вакарелски 1990: 63). В западной Сербии красной шерстяной ниткой обмеривали гроб покойника, если он умер в пожилом возрасте, после чего нитку клади за балку в доме, чтобы не умирал скот (Тешић 1988: 150). У сербов (Левач и Темнич, а также в окрестностях Майданпека и Горнега-Милановца) после погребения многие мочили пальцы в красной краске, которая заранее приготавливается из отвара растения *брoћ* (маренна; *Rubia tinctorum*) — это называлось *оброћи руке* (Мијатовић 1925: 109). У человека, который обмывал покойника, не омочив предварительно руки в таком отваре, не брали зерно взаймы (Там же). В восточнославянском обряде крещения и похорон кукушки обязательно используется красный цвет (платок, лента и т. п.) (Бернштам 1981: 185). На Великий четверг (который связан с представлениями о загробном мире) в южной Сербии из дома выносилось все красное (Филиповић, Томић 1955: 97).

**Красное в народной демонологии.** В народной демонологии, кроме белого и черного (ср. Раденович 2007: 80–92), особое значение имеют цвета *красный* и *зеленый*. Если зеленое указывает на связь мифологических существ с дикой, не освоенной людьми природой, то красное выделяет их из света живых существ и иногда только по этому признаку они отличаются от людей. Как правило, мифологическое существо может быть белым или черным целиком, но красным оно может быть только частично.

На основе славянских народных поверий о красной одежде мифологических существ формируются некоторые их эвфемистические названия: у сербов в Банате черт называется *онај са црвеном капом* ‘ тот, в красной шапке’, *онај у црвеним чакширама* ‘ тот, в красных штанах’ (Чајкановић 1994/2: 128); у славянского населения в румынской части Баната (карашевцы) — *онеј червени с розимами* ‘ тот, с красными рогами’, *онеј у червени цол(иц)а* ‘ тот, в красном платье’ (Радан 2004: 149); у словенцев *rdečekarci* ‘ красные шапочки’ (Кропеј 2001: 174), у гуцолов — *том*, у черленех *гатьох* (Хобзей 2002: 68). На Русском Севере упоминаются: *красны девки, баба в красном казане, красны шапочки* (Черепанова 1983: 35, 49); у чехов — *cervený mužíček* (Климова 2000: 163), у поляков — *czerwony, czerwony chłopek* ‘ красный мужик’ (Dźwigoł 2004: 169, 184).

В поверьях и рассказах славян признак ‘красный цвет’ относится к части тела или фрагменту одежды мифологического существа. По поверьям на Русском Севере (Беломорье), у русалок *красные зубы* (Власова 1998: 266); согласно рассказам из восточной Герцеговины, по *красным зубам* священник может определить ведьму (Филиповић 1967: 270); в Хорватии (Оток в Славонии), считали, что у упыря (хорв. *ukodlak*) и обычной женщины ребенок рождается с *красными зубами* (Lovretić 1902: 123). По рассказам хорватов в Подравине в Венгрии, в подвалах живут карлики — *prikulići*, или *deca kranic*, у которых красные языки (Ergjessy 1999: 43). *Красные ноги* до колен, по поверьям хорватов из Синьской краины, были у духа, которого называли *vadica* (Bošković-Stulli 1967–68: 391). В болгарском заговоре у *урочки* (персонификация сглаза) *красные ноги* (СБНУ 1892: 155). В Боснии, согласно одному из поверий, *вилу* представляют как девушку в белом с *красными косичками* (Пећо 1925: 378); у болгар *красные (рыжие) волосы* — признак *самодив* (Галанова 1998: 434–436). В одной сказке из Хорватии мать дает совет сыну, который собирается пойти из дома искать себе работу: никогда не напоминаться в слуги к тому, «у кого красные волосы», т. е. к черту (Korenić 1896: 145). В Македонии (Гевегелия) существовало поверье, что у упыря *красные глаза* (Тановић 1927: 259–261), у русских подобные поверья существовали о водяном (Криничная 2001: 460), летуне (Корепова и др. 2007: 169), черте (Власова, Жекулина 2001: 289) и др.

Один из часто появляющихся атрибутов у мифологических существ — это красная *шапка*. Ее носят такие демоны, как *tintilin* (Bošković-Stulli: 27), *malik* (Jardas 1962: 219), *macić* (Bošković-Stulli 1975: 102), *kresnik* (Jardas 1957: 106), *домовой* (Криничная 2001/І: 170), *леший* (Черепанова 1996: 53), *циликуны* (Черепанова 1996: 63), *черт* (Златановић 1996: 133; Филиповић 1958: 274–275; Franković 1990: 33; Померанцева 1975: 138). и т. д. Один мужчина рассказывал, что незадолго до того как умер его ребенок, ночью он видел его пляшущим в красной шапочке (Bošković-Stulli 1975: 110–111). Если человек украдет у демонов красную шапку, они дадут ему в качестве выкупа за нее столько золота, сколько он пожелает (связь красного и золота) (Bošković-Stulli 1975: 27). Согласно поверью, мифическое существо, называемое в районе Дубровника *tintilin*, появляется в образе мужчины в *красном плаще*. Там развлекали детей песенкой: «*Sjedi tinto na granici i crvenoj kabanici; / više valja kabanica nego tinto i granica*» (*Сидит тинто на границе в красном плаще; больше стоит плащ, чем тинто и граница*) (Бојанић, Тривунац 2002: 390). У лужичан, как и у чехов, водяного духа представляли в виде мужика невысокого роста в красной одежде (Серпу 1898: 31–32). В Рязанской области рассказывали, что в лесу видели *лешего в красной рубашке* (Ивлева 2004: 102), такие же рассказы известны в Нижегородском

Поволжье (Корепова и др. 2007: 73, 79). Водяной также может быть одет в красную рубашку (Даль 1996: 221; Максимов 199: 50). На Русском Севере и в Нижегородском Поволжье леший *опоясан красным кушаком* (Черепанова 1996: 47; Корепова и др. 2007: 73), дворовой также может носить белое пальто и подпоясываться красным кушаком (Корепова и др. 2007: 52–53), в Полесье так выглядит черт (Виноградова 1997: 60). У украинцев *домовика* описывали как мальчика в красной одежде и с остроконечной шапкой на голове (Гнатюк 1991: 389). По поверьям из Нижегородского Поволжья, красную рубашку или пиджак носит домовой (Корепова и др. 2007: 17, 39); на Русском Севере красный сарафан надевает *шестиха* (Черепанова 1996: 57), на Урале — *шутовка* (Власова 1998: 569). По хорватским поверьям, вампир ходит в *črljenim kabanići* ‘красная суконная накидка’ (Oštrić: 18). В Болгарии женщинам, страдающим болезнью *змейчева болес*, чудятся змеи, справляющие свадьбу, и сваты в телеге, запряженной красными лошадьми (Маджаров 1978: 52; Цанева 1989: 119).

Красное как признак мифологических существ, с одной стороны, указывает на то, что они «чужие» в человеческом обществе, а с другой — на то, что они связаны с пространством смерти (ср. одинаковые предметы в похоронении и в облике демонов) и являются источником постоянной опасности для человека.

## Литература

- Беговић 1986 — *Н. Беговић*. Живот Срба граничара. Београд, 1986.
- Бернрт 1981 — *Р. М. Бернрт, К. Х. Бернрт*. Мир первых австралийцев. М., 1981.
- Бернштам 1981 — *Т. А. Бернштам*. Обряд «крещение и похороны кукушки» // СбМАЭ. XXXVII. Ленинград, 1981.
- Бојанић, Тривунач 2002 — *М. Бојанић, Р. Тривунач*. Рјечник дубровачког говора // Српски дијалектолошки зборник XLIX. Београд, 2002.
- Вакарелски 1990 — *Х. Вакарелски*. Български погребални обичаи. София, 1990.
- Виноградова 1997 — *Л. Н. Виноградова*. Облик черта в полесских поверьях // Живая старина 2(14). М., 1997.
- Власова 1998 — *М. Власова*. Русские суеверия. Энциклопедический словарь. СПб., 1998.
- Власова, Жекулина 2001 — *М. Н. Власова, В. И. Жекулина*. Традиционный фольклор Новгородской области. СПб., 2001.
- Вукановић 2001 — *Т. Вукановић*. Енциклопедија народног живота, обичаја и веровања у Срба на Косову и Метохији. Београд, 2001.
- Галанова 1999 — *М. Галанова*. Бяло, Зелено, Жълто, Синьо, Червено, Черно // Енциклопедия на българска народна медицина / Ред. М. Георгиев. София, 1999.
- Гнатюк 1991 — *В. М. Гнатюк*. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. Київ, 1991.

- Даль 1996 — В. И. Даль. О повериях, суевериях и предрассудках русского народа. СПб., 1996.
- Захариев 1918 — Й. Захарiev. Кюстендилско краище // СБНУ XXXII. София, 1918.
- Златановић 1996 — М. Златановић. Пчиња. Трговиште, 1996.
- Ивлева 2004 — Представления восточных славян о нечистой силе и контактах с ней. Материалы полевой и архивной коллекции Л. М. Ивлевой / Сост. В. Д. Кен. СПб., 2004.
- Кајмаковић 1979 — Р. Кајмаковић. Традиционални народни обичаји динарског становништва у Површи и Ракитном // Glasnik zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine u Sarajevu. Nova serija. Etnologija. Knj. XXXIV. Sarajevo, 1979.
- Карацић 1987 — В. С. Карацић. Српске народне пословице. Београд, 1987. (Сабрана дела Вука Каракића. Кн. IX.)
- Климова 2000 — Д. Климова. Носподарік в повер'ях чепського народу // Славянский и балканский фольклор. М., 2000.
- Корепова и др. 2007 — Мифологические рассказы и поверья Нижегородского Поволжья / Сост. К. Е. Корепова, Н. Б. Храмова, Ю. М. Шеваренкова. СПб., 2007.
- Криничная 2001/1 — Н. А. Криничная. Русская народная мифологическая проза. I. СПб., 2001.
- Маджаров 1978 — П. Маджаров. Баяния и заклинания в репертоара на една носителка на фолклор от източния дял на Странджа // Български фолклор IV/1. София, 1978.
- Максимов 1996 — С. В. Максимов. Нечистая, неведомая и крестная сила. М., 1996.
- Мијатовић 1909 — С. М. Мијатовић. Народна медицина Срба сељака у Левчу и Темнићу // СЕ36 XIII. Београд, 1909.
- Пећо 1925 — Ј. Пећо. Обичаји и веровања из Босне // СЕ36 XXXII. Београд, 1925.
- Померанцева 1975 — Э. В. Померанцева. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975.
- Радан 2004 — М. Радан. У походе тајновитом Карашу. Етнолошке и фолклористичке студије. Темишвар, 2004.
- Раденкович 2007 — Л. Раденкович. Белое и черное как признаки мифологических существ (на славянском материале) // Тетра balkanica/Tetra slavica. К юбилею Т. В. Цивьян. Балканские чтения 9. М., 2007.
- Радовић 1953 — Б. Радовић. Женска народна ношња у Мачви и Пожерини // Гласник Етнографског музеја XVI. Београд, 1953.
- Седакова 2004 — О. А. Седакова. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., 2004.
- Тановић 1927 — С. Тановић. Српски народни обичаји у Ђевђелијској кази // СЕ36 XL. Београд, 1927.
- Тешић 1988 — М. Тешић. Народни живот и обичаји пожешког краја. Пожега, 1988.
- Филиповић, Томић 1955 — М. Филиповић, П. Томић. Горња Пчиња // СЕ36. Књ. LXVIII. 1955.
- Филиповић 1958 — М. С. Филиповић. Вера и црква у животу банатских Хера // Банатске Хере. Нови Сад, 1958.
- Филиповић 1967 — М. С. Филиповић. Етнолошке белешке из источне Херцеговине // СЕ36 LXXX. Београд, 1967.

- Хобзей 2002 — *Н. Хобзей*. Гуцульська міфологія. Етнолінгвістичний словник. Львів, 2002.
- Цанева 1989 — *Д. Цанева*. Демонологични вярвания в сливенския Балкан // Фолклор-ната традиция на Сливенския край. Регионални проучвания на българския фолклор. Т. 2. София, 1989.
- Чајкановић 1994/1–5 — *В. Чайкановић*. Сабрана дела из српске религије и митологије. Кн. I–V. Београд, 1994.
- Черепанова 1983 — *О. А. Черепанова*. Мифологическая лексика русского Севера. Л., 1983.
- Черепанова 1996 — *О. А. Черепанова*. Мифологические рассказы и легенды русского Севера. СПб., 1996.
- Bošković-Stulli 1959 — *M. Bošković-Stulli*. Istarske narodne prič. Zagreb, 1959.
- Bošković-Stulli 1967–68 — *M. Bošković-Stulli*. Narodne pripovijetke i predaje Sinjske krajine // Narodna umjetnost 5–6. Zagreb, 1967–1968.
- Bošković-Stulli 1975 — *M. Bošković-Stulli*. Usmene pripovijetke i predaje s otoka Brača // Narodna umjetnost 11–12. Zagreb, 1975.
- Bošković-Stulli 1997 — *M. Bošković-Stulli*. Usmene pripovijetke i predaje. Zagreb, 1997.
- Černý 1898 — *A. Černý*. Mythické bytosti lužických Srbů // Národopisný sborník českoslovanský III. Praha, 1898.
- Dźwigoł 2004 — *R. Dźwigoł*. Polskie ludowe słownictwo mitologiczne. Kraków, 2004.
- Eperjessy 1999 — *E. Eperjessy*. Ispitivanje međusobnih utjecaja u pučkom praznovjerju jednog mađarsko-hrvatskog naselja // Etnografija Hrvata u Mađarskoj 5. Budimpešta, 1999.
- Filipović 1953 — *M. S. Filipović*. Različita etnološka građa iz Rame // Bilten Instituta za proučavanje folklora 2. Sarajevo, 1953.
- Franković 1990 — *D. Franković*. Mitska bića u podravskih Hrvata. Narodne predaje // Etnografija Južnih Slavena u Mađarskoj 9. Budimpešta, 1990.
- Jardas 1957 — *I. Jardas*. Kastavština. Građa o narodnom životu i običajima u kastavakom govoru. Zagreb, 1957. (ZNŽO 39.)
- Kajmaković 1974 — *R. Kajmaković*. Semberija — etnološka monografija // Glasnik Zemaljskog muzeja. N. S. Etnologija. XXIV. Sarajevo, 1974.
- Korenić 1896 — *S. Korenić*. Život, jezik i običaji Stupničana kraj Zagreba // ZNŽO I, Zagreb, 1896.
- Kropej 2001 — *M. Kropej*. Karel Štrekelj. Iz vrelov besedne ustvarjalnosti. Ljubljana, 2001.
- Lovretić 1902 — *J. Lovretić*. Otok // ZNŽO VII. Zagreb, 1902.
- Oštrić — *G. Oštrić*. Folklorna građa zadarskih otoka. Рукопис № 734. Institut za etnologiju i folklor. Zagreb.

## Сокращения

- СБМАЭ — Сборник Музея антропологии и этнографии. СПб. (Пг., Л.), 1900–1930. 1949–. Т. 1–.
- СбНУ — Сборник за народни умотворения и народопис. София, 1889–.
- СЕЗб — Српски етнографски зборник. Београд, 1894–.
- ZNŽO — Zbornik za narodni život i običaje južnih slavena. Zagreb, 1896–.

## ЦВЕТ НА ГРАНИЦЕ МИРОВ: СЕМАНТИКА ЦВЕТА В ПОХОРОННОЙ ОБРЯДНОСТИ АЛБАНЦЕВ ПРИАЗОВЬЯ

Сообщение посвящено рассмотрению семантики цвета в похоронной обрядности приазовских албанцев и их представлениям о цветовой составляющей потустороннего мира. Изучение данной этнической группы автор начал в 2007 г. С тех пор состоялось четыре экспедиционные поездки в албанские села, расположенные в Приазовском р-не Запорожской обл. Украины (2007–2010 гг.), в ходе которых был собран материал по погребальной обрядности, послуживший основой настоящей работы. Текст сообщения можно разделить на две части, в первой из которых дается описание «классической» цветовой триады ‘красный–белый–черный’ в контексте подготовки и проведения процедуры похорон. Во второй части автор прослеживает за тем, как распределяются и какую коннотационную семантику имеют (согласно представлениям албанцев) данные цвета в мире, в который человек (или его душа) попадает после смерти.

Свидетельства того, что триада ‘красный–белый–черный’ является основой в цветовой символике, настолько обширны и подкреплены разнообразным материалом (Тэрнер 1983: 71–100; Толстой 1995: 151–154; Белова 2000: 647–651 и мн. др.), что позволяет выбрать именно эту модель в качестве исходной при анализе традиционной культуры албанцев Приазовья.

**1. Цветовая символика в похоронной обрядности.** Важность той или иной цветовой составляющей прочитывается уже на этапе прижизненной подготовки к смерти. В «смертном узле» (*джюнга*, приаз. алб. *xhyngë-a*), который человек готовит заранее, хранится смертное одеяние и все необходимые для погребения атрибуты.

Белый цвет представлен на похоронах в виде многочисленных полотенец, рушников и платков (головных и носовых), которые используются в различных функциях: платки повязывают на руку выше локтя всем присутствующим (а также покойному), крепят на намогильный крест и венки, на шестиметровых рушниках опускают гроб в могилу, полотенцами вытирают руки после возвращения с кладбища. Все эти предметы также покупаются заранее и ждут своего часа в «смертном узле». Не исключено, что такое обилие белого цвета является отголоском т. н. белого траура.

Важнейшим предметом, который хранится в *джюнга*, является саван (приаз. алб. *jollbëzë*). *Йолбза* представляет собой отрез белого ситца 1,5–

1,7 метра длиной и 0,8 метра шириной с отверстием для головы. Материал не сшивается и не обметывается; при изготовлении савана не используются металлические предметы (игла, ножницы) — ткань рвут, а отверстие про-жигают. По представлениям албанцев, *йолбэза* — это божественное одеяние, и перед Богом человек должен предстать только в белой смертной рубахе. В случае ее отсутствия, покойный будет вынужден «на том свете ходить голым, потому что там красивой одежды нет» (АМАЭ 2009: 19). Полевая работа показала, что в настоящее время при изготовлении савана отверстие для головы обметывается крестообразно *красной* нитью.

Сочетание белого с красным соблюдается также при изготовлении наволочки на подушку, которую помещают в гроб. Готовая наволочка представляет собой кусок белой хлопчатобумажной ткани, сложенной пополам и крупными стежками обметанной по периметру толстой красной нитью. С обеих сторон наволочки крупными стежками из угла в угол проходят линии, образуя косой красный крест. Вероятно, красный цвет на саване и на наволочке, с одной стороны, играет роль оберега, защиты покойного от потусторонних сил, с другой стороны в его семантике читается связь с живыми, незавершенность перехода усопшего из этого мира в мир по-тусторонний.

Помимо указанных случаев, стоит отметить еще два контекста бытования красного цвета в похоронной обрядности: во-первых, красной нитью связывается букет *китка* (приаз. алб. *kitkë*) — его кладет в гроб каждый приходящий на похороны. Близкие родственники умершего должны приготовить и положить в гроб несколько букетиков с просьбой передать их конкретным умершим людям. Во-вторых, по словам информантов, среди албанцев часты случаи, когда перед смертью женщина просит надеть ей какое-нибудь яркое (в идеале красное) украшение — перстень, бусы, брошь — по этому украшению на том свете ее узнают ранее умершие родные и близкие. Соответственно, в данном случае красный цвет выполняет маркирующую и опознавательную функцию.

Черный цвет (и темная гамма вообще) на похоронах представлен ограниченно. Погребальное одеяние усопшего (поверх белого савана) и траурная одежда родных, как правило, темных цветов<sup>1</sup>. Полевые наблюдения показывают, что остальные присутствующие приходят на похороны в пестрой будничной одежде. Черная нить являлась меркой, которой измеряли тело покойного в то время, когда гроб изготавливали в селе (в настоящее время используют фабричные гробы, а покойного измеряют метром-рулеткой).

<sup>1</sup> Семантика черного цвета в качестве траурного отражена в албанском выражении «носить траур» (приаз. алб. *mbaj zit*), в котором сущ. *zit* (траур) является субстантивированным и образованным от прил. «черный».

Ярким признаком советского влияния следует считать альтернативное прочтение семантики красного цвета в контексте погребального обряда албанцев, который до 1990-х гг. во многих случаях был процедурой гражданской. По словам информантов, до 1970-х гг. не существовало практики ни обтягивать гроб тканью, ни красить его. Позднее в моду вошли гробы с драпировкой каркаса, причем бытовала следующая дистрибуция цвета ткани: красным обивали гробы людей, активно участвовавших при жизни в общественно-политических событиях и являвшихся членами партии. Похороны убежденных коммунистов проходили торжественно, с красными стягами, *с чертом* (приаз. алб. *ma d'all*) — как говорят информанты. Албанцев, не состоявших в партии, хоронили в черных гробах. В настоящее время эта традиция частично сохранилась в отношении людей старшего возраста, хотя гробы, как и следует ожидать, покупные. Все чаще в наши дни покупаются гробы, обитые тканью совершенно разных цветов. Устойчивая в недалеком советском прошлом семантика красного гроба как маркера принадлежности усопшего к коммунистической партии постепенно сходит на нет.

**2. Цветовые представления о потустороннем мире.** Описание семантики цвета в контексте похоронного обряда было бы неполным без упоминания о том, какими цветами, в представлениях албанцев, окрашено пространство, в которое попадает душа человека после окончания жизни. Данная информация становится доступной при анализе рассказов информантов о том свете.

**Белый** цвет связан, как и следует ожидать, с раем. Об этом свидетельствуют, прежде всего, описания Бога (*Парандыя*, приаз. алб *Parandī-ja*), полученные в беседах с албанцами. По мнению жителей албанских сел, Бог — это старик с длинной седой бородой до земли, с длинными волосами, облеченный в белые одежды и обутый в доходящие до колен своеобразные сапоги, покрытые белыми перьями. Помощники Бога — ангелы (которые иногда отождествляются с демонами судьбы) — также представляются облеченными в белые одежды.

**Черным** цветом маркируется ад. Для обозначения понятия «ад» в приазовском говоре албанского языка существует специальный термин *катран* (приаз. алб. *katran*), который сами албанцы переводят как «черная смола». Данная лексема представлена в балканских языках и восходит к турецкому *katran* («смола, битум») от арабского *qatrān* (БЕР 1979: 276; Latifi 2006: 292–293). Действительно, в современном литературном албанском существует слово *katran* со значением «смола, уголь, деготь», но значения «ад» в современных словарях не зафиксировано. Однако в диалектах болгарского языка можно встретить рассматриваемую лексему

в значении «ад, пекло»: среди зафиксированных в различных населенных пунктах Балканского полуострова названий ада фигурирует слово */katr'an'/*, употребляемое в с. Гега (МДАБЯ 2005: 306). Сцену попадания в ад албанцы описывают следующим образом: на кладбище стоит казан с кипящей смолой, и в этот казан Бог кидает грешников. По представлениям албанцев, люди, попадая в ад, «оттуда не выйдут и там задохнутся, потому что смола тянет книзу. Там могут жить одни только черти, а черти очень радуются, когда душа грешника попадет в смолу, они и танцуют, и кричат, и хохочут» (АМАЭ 2008: 41).

**Красный** цвет, как было сказано выше, служит средством опознавания, поскольку именно по красным предметам новопреставленных узнают ранее умершие родственники. Букеты, обвязанные красной нитью, являются знаком уважения и почитания покойных живыми.

Итак, в погребальной обрядности приазовских албанцев белый цвет связан с Богом, с божественной чистотой, а также с тем местом загробного мира, которое отведено для праведников. Черный цвет, во-первых, связан с болью от потери близкого человека и с трауром и, во-вторых, противопоставлен Царствуию Божьему — черная смола символизирует ад, муки грешников на том свете. Красный цвет призван обозначать связь с миром живых и с жизнью вообще, вступая в оппозицию с белым (Бог, рай) и черным (смола, ад) цветами, соотносящимися с загробным миром. Наблюдения показывают, что влияние советской идеологии на семантику цвета в погребальной обрядности в настоящее время перестает играть какую-либо роль.

## Литература

- Белова 2000 — *O. V. Белова. Красный цвет // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под общей ред. Н. И. Толстого. Т. 2: Д–К (Крошки). М., 2000. С. 647–651.*
- МДАБЯ 2005 — Малый диалектологический атлас балканских языков / Под. ред. А. Н. Соболева. Серия лексическая. Т. 1. Лексика духовной культуры. München, 2005.
- Толстой 1995 — *Н. И. Толстой. Белый цвет // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под общей ред. Н. И. Толстого. Т. 1: А–Г. М., 1995. С. 151–154.*
- Тэрнер 1983 — *В. Тэрнер. Цветовая классификация в ритуале ндембу. Проблема первобытной классификации // В. Тэрнер. Символ и ритуал. М., 1983.*
- Latifi 2006 — *L. Latifi. Mbi huazimet turke në gjuhën shqipe, krahasuar me gjuhët e tjera të Ballkanit. Tiranë, 2006.*

## **Источники**

АМАЭ 2008 — *Д. С. Ермолин.* Приазовский отряд. Полевой дневник 2008 года. К. I. Отп. 2. № 1851.

АМАЭ 2009 — *Д. С. Ермолин.* Погребально-поминальная обрядность албанцев Приазовья. Полевые записи 2009 года. К. I. Отп. 2. № 1905.

## **Принятые сокращения**

АМАЭ — Архив Музея антропологии и этнографии (Кунсткамера) им. Петра Великого РАН.

БЕР — Български етимологичен речник. Том II (И–Крепя). София, 1979.

*ЦВЕТ И СВЕТ*  
В БАЛКАНОСЛАВЯНСКИХ И АЛБАНСКИХ ВАРИАНТАХ  
«БАЛЛАДЫ О МЕРТВОМ БРАТЕ»\*

Эта работа продолжает цикл, посвященный функционированию различных кодов балканской модели мира в текстах «Баллады о мертвом брате» (см. Макарцев 2010 о коде живого vs. коде мертвого и Макарцев (в печати) о растительном коде). Изложение сюжета и основную библиографию см. в работах И. Шишманова (Шишманов 1896; Шишманов 1898); Т. В. Цивьян (Цивьян 1973: 83–105); Ф. Арапи (Arapi 2007: 7–117). Работа учитывает материал 97 болгарских, 27 македонских и 26 албанских версий баллады<sup>1</sup>.

Перечислим основные цвета баллады: белый (сюда же *русый* и *седой* — о волосах), черный (сюда же *вороной* — о коне), красный, желтый, зеленый, синий, серый и смешение цветов — *пестрый*. Для анализа дистрибуции цветовых эпитетов был составлен список лексем, которые используются в сочетании с ними (всего 89 единиц в более чем 300 сочетаниях<sup>2</sup>). Далее для каждого из цветов приводится дистрибуция по следующим тематическим группам:

1. персонажи (брат/братья, сестра, мать; персонифицированные болезни; птицы-вестники; прочие);
2. атрибуты персонажей/объекты вещного мира;
3. элементы пространства (ландшафт, растительность, строения и под.);
4. элементы времени.

**Белый** (болг. *бял*, макед. *бел*, алб. *i bardh*):

1. Персонажи
  - **брат:** упоминается, что у него *бяло лицо* (болг., 2<sup>х</sup>);
  - **сестра:** *бела Мария* (макед., 1<sup>х</sup>), *бела Яна* (макед., 3<sup>х</sup>), *бела Неделя* (болг., 1<sup>х</sup>), *бела Петкана* (болг., 2<sup>х</sup>), *e bardha vash* ‘белая девушка’

\*Статья написана в рамках проекта Программы ОИФН РАН «Конструкция и динамика текста во времени и пространстве: Балкано-балто-славика».

<sup>1</sup> Полный список использованных нами версий см. в (Макарцев 2009а) и (Макарцев 2009б).

<sup>2</sup> Цель работы — составление полного списка лексем в сочетании с цветовыми маркерами, но не установление частотности их употреблений. Однако, если количество сочетаний не превышает десятка, указывается точная цифра (таких абсолютное большинство).

(о сестре — алб., 1<sup>х</sup>), к этому также *glishi i hollë e i bardh* ‘тонкий белый палец’ сестры, который она просовывает в замочную скважину, чтобы мать могла ее узнать — алб., 1<sup>х</sup>). Белохвостой птицей (*bishibardhë* ‘белохвостая’) птицы-вестники называют сестру (алб., 1<sup>х</sup>). В балканославянских песнях у сестры *русые*, т. е. светлые волосы (*руса коса* — болг., 2<sup>х</sup>; макед., 1<sup>х</sup>);

- **мать:** белый цвет встречается только в одном случае: «*shkuli kripilhit t'saj të bardhë*» (*побелели ее волосы* — алб.);
- **персонифицированные болезни:** белая осля (*lia e bardhë* — алб., 3<sup>х</sup>);
- **другие персонажи:** *бели снашици* (болг., 1<sup>х</sup>).

## 2. Атрибуты/объекты вещного мира

- **лепешка** (выпекаемая сестрой для путешествия домой — якобы на свадьбу — болг., 8<sup>х</sup>; макед., 5<sup>х</sup>; вручаемая брату Богом/ангелом, поднимающим его из гроба — макед., 1<sup>х</sup>);
- **полотно** (белый саван брата и белый платок сестры, с которым она водит хоро/через который целует брата/который перебрасывает во двор, чтобы мать могла ее узнать — болг., 1<sup>х</sup>; макед., 4<sup>х</sup>);
- **белые котлы**, с которыми сестра идет за водой и встречает у источника брата (болг., 1<sup>х</sup>);
- **ладан** (болг., 5<sup>х</sup> и макед., 1<sup>х</sup>), **плесень** (болг., 3<sup>х</sup>);
- **книга** (*бела kn'iga, цръно писмо* ‘белая бумага/книга с черными буквами’, по которой учится сын сестры<sup>3</sup> — болг., 1<sup>х</sup>).

## 3. Элементы пространства (все они связаны с идеей движения/пути):

- *Дальнее место*, куда выдают замуж сестру:
  - ◆ **города** (болг., 2<sup>х</sup>);
  - ◆ **берега рек** Тунджа и Марица (болг., 1<sup>х</sup>);
  - ◆ **море** (*Бяло море* — болг., 1<sup>х</sup>; возможно, топоним, ср. болг. *Бяло море*, макед. *Бело море* ‘Эгейское море’);
- *локус сестры в ожидании брата*:

<sup>3</sup> Ср. универсальное клише белый/черный в загадках о книге, письме и буквах на листе бумаги: *Бяла нива, черно семе; Бяла угар, черно семе, с ръката го сееш, с езика го жънеш; Бяла ливада с църно цвеке; Бели лехи с черно посадени* (Стойкова 1970: 512-513); *Ασπρος κάμπος, μαύρα γύδια, και χαράς στον π' τά 'χει* (‘Белое поле, черные козы, к радости того, у кого они есть’ — Хатζηтакп-Каψωμένου 2004: 111.11<sup>х</sup>); *Beyaz tarlada siyah çekirdek* (‘На белом вспаханном поле черные семена’ — Basgöz, Tietze 1973: 86.5); *Ak üstünde karalar, birbirini kovalar* (‘Черные пятна на белом, они следуют друг за дружкой’ — Basgöz, Tietze 1973: 86.11) и во многих других традициях (мы благодарны за информацию по греческим и турецким загадкам А. Е. Тунину).

- ◆ виноградная лоза, под которой сестра вяжет платок (макед., 1<sup>х</sup>);
- ◆ чешма, куда сестра идет по воду (макед., 1<sup>х</sup>);
- локус брата:
  - ◆ дороги (*бели равни друмове* ‘белые ровные дороги’, по которым брат отправляется за сестрой (болг., 1<sup>х</sup>);
  - ◆ кладбище (макед., 1<sup>х</sup>) / могилы (алб., 2<sup>х</sup>), где похоронены братья. К этому также «белая пшеница», которую братья якобы поселяли на могилах, отчего они и стали такими высокими (болг., 1<sup>х</sup>);
  - ◆ церковь, где брат покидает сестру (болг., 1<sup>х</sup>);

#### 4. Элементы времени

- суббота (болг., 1<sup>х</sup>; в этом случае «белый» указывает не на цвет, а на свет). К дневному свету прибавим утренний: «*Kur ka dalë sabah drita e bardhë...*» (*Когда пришло утро, белый свет...*), застающий брата в куле у друга, которому он пообещал сестру в жены. Здесь же упомянем и свет в доме друга высоко в горах, грядущий в ночи, навстречу которому едет брат по дороге из Крали (алб. «*Larg pe e she' ni dritë të naltë, / Drejt at dritë Halili pe e msy*»); впрочем, неизвестно, какого цвета этот свет.

**Черный** (болг. *черен*, макед. *цирн*, алб. *i zi*):

#### 1. Персонажи

- мать почернела от горя. В албанских версиях черными (= несчастными) называются мать (3<sup>х</sup>) и сестра (3<sup>х</sup>): *e zera e ёта* ‘несчастная мать’ (досл. ‘черная мать’); «*Me ka erdhe, oj e zezë?*» / (досл.) «С кем ты приехала, о черная?»<sup>4</sup>. К этому также черные одежды (их надевает мать после смерти сыновей или сестра в ожидании брата). Сестра выбирает одежду, в которой она поедет домой с братом, *të mira* ‘хорошие’ или *të zera* ‘черные’ — это наиболее часто в арбэрешских песнях (6<sup>х</sup>), но встречается и в других ареалах — один раз в Мирдите и один раз в македонской версии;ср. **белый** (*пурпурный*) / **черный** цвет парусов в легенде о Тесее, к этому примыкает черный платок, который носит сестра в болгарских песнях. О цвете одежд сестры, символизирующих радостное событие, см. также далее;
- **братья** почернели (2<sup>х</sup>) и потемнели (2<sup>х</sup>) (болг.; в одной болгарской версии почернели только его зубы);

<sup>4</sup> В алб. *i zi* имеет и значение ‘несчастный’. Ср. также *ripa e zezë* ‘черное дело’, как называет мать смерть своих сыновей и разлуку с выданной замуж в далекое место дочерью.

- **чума** (*черна чума, черна мория*). Чума встречается только в балканославянских версиях, а в албанских братья чаще всего погибают на войне или умирают от оспы. *Черная чума* — самое частотное из сочетаний с цветовыми эпитетами, количество его использований превышает несколько десятков;
- **птицы-вестники** (*черну пилинци, цжрно пиле, zog i zi* — болг., 1<sup>х</sup>; макед., 1<sup>х</sup>; алб., 1<sup>х</sup>); в черных кукушках (кукушек с черным горлышком — макед., 1<sup>х</sup>) превращаются мать и сестра после встречи.
- новые могилы на кладбище брат объясняет через смерть черных **цыган** (болг., 1<sup>х</sup>);

## 2. Атрибуты/объекты вещного мира

- **гроб** / надгробный камень брата превращается в вороного коня / коня с черным седлом и попоной, на котором брат привозит сестру (болг., 1<sup>х</sup>; макед., 1<sup>х</sup>; алб., 1<sup>х</sup>), а потом конь вновь превращается в гроб, также черный (болг., 2<sup>х</sup>);
- **пыль** (болг., 8<sup>х</sup>; чаще всего представленная через запах);
- **черная ветка/полено**, которые берет сестра, чтобы разжечь костер в ожидании брата, а черный пень (*nji cung zi n'baće*) предвещает ей его смерть (алб., по одному разу);
- **черным ножом** закалывает себя сестра, узнав, что ее девять братьев на самом деле умерли (в одной сильно видоизмененной по сравнению с инвариантом болгарской версии).

## 3. Элементы пространства

- **земля**, на которую падают мертвые мать и дочь (болг., 1<sup>х</sup>) и в которую уходит брат (алб., 1<sup>х</sup>). Черного цвета могила брата (алб., 1<sup>х</sup>) и могила сестры, которую выкапывают рядом с могилой брата (макед., 1<sup>х</sup>: в версии с измененной концовкой);
- **чужбина**: В одной болгарской версии сестру выдают замуж в черную страну («Хаїда, сестру, хаїда, чи шта да са жен<sup>ам</sup>, Нах ч<sup>о</sup>арнана зем<sup>а</sup>, з<sup>о</sup>алва штиш да идиш»). Это место может также определяться как село Черно Меново (болг., 3<sup>х</sup>) или как находящееся за Черным морем (болг., 2<sup>х</sup>; алб., 1);
- **дом** (макед., 2<sup>х</sup>; алб., 4<sup>х</sup> — или его части, например, ворота) — иногда уточняется, что это мать покрасила его в черный цвет (алб.) или покрыла черным полотном (макед.). Во многих северогегских песнях брат объясняет черный цвет дома тем, что в селе праздновали свадьбы братьев, приехали дружки и стали стрелять из ружей, поэтому стены домов закоптились;

- **пастища в горах** (алб., 1<sup>х</sup>: *në bjeshkë të zeza*) / черные горы (макед., 1<sup>х</sup>).

### **Красный** (болг. *чевен*, макед. *црвен*)

#### 2. Атрибуты персонажей/объекты вещного мира

- **вино**, которым наполняет фляжку брата Господь при воскрешении из гроба/вино, которое наливает ему сестра и от которого он отказывается (болг., 2<sup>х</sup>);
- красивые красные **одежды**, которые хочет одеть сестра, если он приглашает ее к добру, а не ко злу (макед., 1<sup>х</sup>). К этому также красное полотенце, которое брат якобы потерял накануне, и за которым идет, чтобы скрыться от сестры и вернуться в могилу (болг., 1<sup>х</sup>);
- **пыль**, которой пахнет брат (болг., 2<sup>х</sup>).

### **Желтый** (болг. *жълт*, макед. *жолт*, алб. *i verdh*)

#### 1. Персонажи

- **братья** может описываться не только как почерневший, но и как по желтевший (болг., 4<sup>х</sup>);
- **птицы-вестники** (*ni zok i verdhë* ‘желтая птица’ — алб., 1<sup>х</sup>; желтым может быть и только хохолок птицы: *xulluverdhë* ‘с желтым хохолком’ — алб., 1<sup>х</sup>);
- **сестра** (болг., 1<sup>х</sup>: не в качестве указания на ее болезнь, а как синоним ‘золотая’), желтыми могут быть и ее туфельки, в которых она танцует хоро (болг., 1<sup>х</sup>);

#### 2. Атрибуты персонажей/объекты вещного мира

- **фляжка** (атрибут брата — при воскрешении из гроба: болг., 8<sup>х</sup>), к этому также желтую здравицу, которую сестра хочет наполнить вином, чтобы поехать домой (болг., 1<sup>х</sup>);
- **свечи**, которые мать ставит на могилах всех братьев, кроме младшего/которые при восстании брата из гроба превращаются в (золотые) стремена или узды (болг., 5<sup>х</sup>). Желтого цвета и свечи, которые должна сделать сестра, чтобы пойти в церковь на венчание (болг., 1<sup>х</sup>). Желтого цвета воск (болг., 4<sup>х</sup>) и ладан (в тех случаях, когда он не белый — макед., 1<sup>х</sup>).
- **жълти фарак** ‘желтая золотая пластинка’ для украшения букетиков из базилика и зеленого плюща, которые сестра собирается подарить братьям на свадьбу (макед., 1<sup>х</sup>), а также **жълти ялдъзи** ‘золотые монеты’, ожерелье из которых надевает сестра на свадьбу (болг., 1<sup>х</sup>).

## **Зеленый** (болг. зелен, макед. зелен)

В большинстве балканославянских версий эпитет ‘зеленый’ постоянно сопутствует растениям<sup>5</sup>:

### 2. Атрибуты персонажей/объекты вещного мира

- **базилик** (2<sup>1</sup>) и **бузина** (1<sup>х</sup>), которыми пахнет мертвый брат (болг.);
- **клевер** (макед., 1<sup>х</sup>) и **трава** (болг., 1<sup>х</sup>), пахнущие воском;
- **верба**, к которой сестра прививает виноградные черенки, поняв буквально слова матери: «Когда родит верба виноград, тогда и ты к нам вернешься» (болг., 1<sup>х</sup>);
- **плющ**, из которого сестра должна сделать букеты на свадьбу братьев (макед., 1<sup>х</sup>) — к этому и венок, который делает мать и поет, хотя на самом деле она оплакивает своих сыновей (макед., 1<sup>х</sup>), а также зеленые венки, которые сестра носит на своей свадьбе (макед., 1<sup>х</sup>);

К этому также

- **плесень** (болг., 1<sup>х</sup>), которой пахнет брат и
- **ткань**, в которой приносят голову доброго молодца в дом сестры, выданной за разбойника (в одной из сильно видоизмененных версий «Баллады...» — макед., 1<sup>х</sup>)

### 3. Элементы пространства (растительность)

- **лес**, который проезжают сестра с братом (болг., 3<sup>х</sup>);
- **виноградник**, в котором сестра нарезает ветки винограда, чтобы привить их к вербе (макед., 1<sup>х</sup>);
- **луг**, на котором брат собирается пасти коня в качестве предлога, чтобы оставить сестру (болг., 1<sup>х</sup>; макед., 1<sup>х</sup>).

## **Синий, голубой** (болг. и макед. *син*)

### 1. Персонажи

- **мать** после смерти братьев становится похожей на *синюю кукушку* (макед., 1<sup>х</sup>).

### 2. Атрибуты персонажей / объекты вещного мира

- **синее седло** упоминается в доступных нам болгарских и македонских версиях 8 раз, это единственный цвет, который может быть у седла (в албанских версиях седло/попона коня брата только черные). Скорее всего, *синее седло* является клишированным сочета-

<sup>5</sup> В использованных нами албанских версиях эпитет ‘зеленый’ отсутствует. Подробнее растительный код «Баллады...» рассматривается в другой нашей работе: Марцев (в печати).

нием. Дополнительный поиск по песням, вошедшими в первые восемь томов собрания «Българско народно творчество» (БНТ I–VIII 1961–1963) утвердил нас в этом предположении; был зарегистрирован даже такой оксюморонный оборот, как *сињо седло алено* («Че му купи врано конче хранено, че му купи синьо седло алено, че му купи руба, мама, бошняшка» — БНТ III: 358).

### 3. Элементы пространства

- **объекты космоса:** *синее небо* (болг., 1<sup>х</sup>: «Дванайсе свъуркъи свъу-  
реха, / Синьо са небо разтвори, / Дребнине звезды падаха. / Га са  
Драгана изъели, / Черна са чума въвели»);

## **Серый** (болг. и макед. *сив*)

### 1. Персонажи

- **братья** называются серыми соколами (болг., 1<sup>х</sup>).

### 2. Атрибуты персонажей/объекты вещного мира

- **серые коровы** — атрибут сестры (болг., 1<sup>х</sup>; к этому также образ сестры-пастушки в албанской песне из Лежи).

## **Пестрый** (болг. *пъстър*, *шарен*, макед. *шарен*) — смешение цветов

### 1. Персонажи

- **сокол-вестник** (болг., 1<sup>х</sup>).

### 2. Атрибуты персонажей/объекты вещного мира

- **фляжка** как атрибут брата (болг., 8<sup>х</sup>);
- **кувишины**, с которыми сестра идет за водой (болг., 1<sup>х</sup>);
- **платок**, который вяжет сестра в ожидании брата (макед., 1<sup>х</sup>);
- **прялка**, которой мать подперла ворота, чтобы чума не могла вновь войти во двор (болг., 1<sup>х</sup>).

Пестрота в архаической картине мира часто указывает на выход из рамок обычного, поскольку она представляет собой переход между разными состояниями (между светом и тьмой, этим и иным миром, белым и черным)<sup>6</sup>. Это качество имеют объекты и вещества, исполняющие роль медиатора между мирами (Ганева, Петрова 2004; Ганева, Петрова 2005).

В контексте баллады особую важность приобретает оппозиция светлый/темный (как частный случай — белый/черный), во многих фрагментах накладывающаяся на оппозицию живой/мертвый. Наиболее явно эта оппозиция прослежива-

<sup>6</sup> Ср. также *пестроту* болезней (болг. *едра шарка* ‘оспа’, *дребна шарка* ‘корь’ как производные от *шарен* ‘пестрый’).

ется в албанских версиях, где белый и черный являются практически единственными цветами: сестра ассоциируется с белым цветом, а брат — черного цвета и на черном коне, в черное одета мать и окрашены дома, в черную землю уходит брат для окончательного упокоения, черные одежды должна одеть сестра, если дома случилось несчастье. Впрочем, граница между мирами в «Балладе...» достаточно зыбкая, ср. белый/черный в применении к смертельной болезни (*белая оспа* в албанских версиях изофункциональна *черной чуме* в балканославянских версиях), а также белый цвет могил братьев в албанских версиях.

В болгарских и македонских версиях, помимо совпадений с албанскими, есть и другие элементы текста, связываемые с черным или белым цветом: черного цвета чума и место на чужбине, куда выдают замуж сестру, а приближение мертвых братьев к дому сестры узнается по *млеле и тьме*, которая встает на дороге. Белого цвета элементы пространства, связанные с идеей движения/пути (местонахождение сестры, выданной замуж далеко: белые города, белые берега рек, Белое море; локус сестры: белая виноградная лоза, белая *чешма*; локус брата по дороге между мирами). Однако, цветовая палитра болгарских и македонских версий значительно более богатая, чем албанских. И там в конкуренцию с белым/черным могут вступать и другие цвета, ср. вариации в цвете пыли/плесени (черная, белая, красная, зеленая) или в цвете птиц (-вестников) (черный, желтый, синий, пестрый).

В балканославянских версиях наблюдается повышение частотности других цветов (красный, желтый, зеленый, синий, серый и пестрый) при переходе от *мертвого к живому*: «И Богу са е смилило, / Даде му Господ, даде му: / Йот носило добра конъя, / Йот покривка *синъо* седло, / Йот кржстат *жлъта* бжклица. / Налья Павел *жлъта* бжклица, / Налья ia с вино *червено*, / Та па си конъя воседна, / У Драганкини ютиди» (болг.). Как можно заметить, постоянные эпитеты встраиваются в текст «Баллады...» и начинают играть там новые роли: в приведенном отрывке все три эпитета являются постоянными, но их использование в ключевой точке текста (метаморфозы брата при восстании из гроба) подчеркивает совершающийся переход.

Многие эпитеты из перечисленных выше являются постоянными (типа *белое лицо, желтая фляжка, зеленая трава, синее седло, красное вино*), то есть неуникальными для «Баллады...». И тем не менее, мы сочли необходимым включить их в общий список, поскольку они участвуют в конструировании текста «Баллады...»: в «уникальном монтаже типовых элементов» (Цивьян 1999: 284).

При этом, если противопоставление между *светом* и *тьмой* играет определяющую роль, то указание на источник света отсутствует: мир «Баллады...» — это мир без солнца и луны<sup>7</sup>, где каждый объект светится не

<sup>7</sup> Звезды в мире «Баллады...» не светят, а падают с *синего неба*.

отраженным светом, а сам по себе принадлежит либо к области света, либо к области тьмы.

## Литература

- БНТ I–VIII 1961–1963 — Българско народно творчество в тринаесет тома. София, 1961–1963.
- Ганева, Петрова 2004 — *Б. Ганева, А. Петрова. Семантичният преход пъстър-лукав в балканските езици // Сборник в чест на Ангел Давидов. Материалы от Международна научна конференция. Велико Търново, 2004. С. 427–440.*
- Ганева, Петрова 2005 — *Б. Ганева, А. Петрова. Пъстрото като връзка и преход между различни състояния (за митологичната основа на няколко балкански езикови единици) // 10 години специалност Балканистика. Пети балканистични четения. София, 2005. С. 11–21.*
- Макарцев 2009a — *М. М. Макарцев. Чи съ живи фанъли, чи съ мъртви пуснъли — несвидетельские формы как маркер конца текста // И. А. Седакова и др. (ред.), Доклады российских учёных. X Конгресс по изучению стран Юго-Восточной Европы (Париж, 24–26 сентября 2009 г.). СПб., 2009. С. 198–216.*
- Макарцев 2009b — *М. М. Макарцев. Финал «Баллады о мертвом брате»: пересказ, пере克莱чение кода и превращение // И. А. Седакова и др. (ред.). Переходы. Перемены. Превращения. (Балканские чтения 10. Тезисы и материалы.) М., 2009. С. 169–176.*
- Макарцев 2010 — *М. М. Макарцев. От мертвого к живому: метаморфозы в балканской «Балладе о мертвом брате» // Топоровские чтения I–IV. Избранное. М., 2010. С. 182–195.*
- Макарцев (в печати) — *М. М. Макарцев. Растительный код в «Балладе о мертвом брате» // Материалы круглого стола «Цветница. Dumînica florilor. Ваѓијотсирјатствї. Diela e lulevet... Растительный код Вербного воскресенья в балкано-балто-славянском ареале».*
- СБНУ — Сборник за народни умоторения, наука и книжнина. София, 1889. Кн. 1–.
- Стойкова 1970 — *С. Стойкова. Български народни гатанки. София, 1970.*
- Цивъян 1973 — *Т. В. Цивъян. Сюжет «приход мертвого брата» в балканском фольклоре (к анализу сходных мотивов) // Труды по знаковым системам VI. (Ученые записки Тартусского государственного университета. Выпуск 308.) Тарту, 1973. С. 83–105.*
- Шишманов 1896 — *И. Шишманов. Пѣсенъта за мъртвия братъ въ поезията на балканскитѣ народи, частъ I // СБНУ XIII. София, С. 474–570.*
- Шишманов 1898 — *И. Шишманов. Пѣсенъта за мъртвия братъ въ поезията на балканскитѣ народи. Ч. II–III // СБНУ, XV. София, 1898. С. 449–600; 1–186.*
- Arapi 2007 — *F. Arapi. Shënimë gjetë këngës së “Motrës dhe vëllait të vdekur” në traditën popullore shqiptare // F. Arapi. Këngë të moçmë shqiptare. Tiranë, 2007. F. 7–118.*
- Basgöz, Tietze 1973 — *I. Basgöz, A. Tietze. Bilmecse: A Corpus of Turkish Riddles. Berkeley; Los Angeles; London, 1973.*
- Хатζητάκη-Καψωμένου 2004 — *Х. Хатζητάκη-Καψωμένου. Θησαυρός νεοελληνικών αινυγμάτων. Ηράκλειο, 2004.*

Ф. А. Елоева (Санкт-Петербург)

## ЦВЕТНАЯ ПАМЯТЬ КАВАФИСА

*В какой-нибудь ящик или сундук из драгоценного черного дерева я сложу  
и буду бережно беречь свои одежды.  
Голубые наряды. Поверх — алье — самые красивые из всех. А следом —  
желтые. А потом снова голубые, но уже потускневшие, выцветшие,  
совсем не то, что прежние, лазурные и яркие.  
Я буду хранить их с благоговением и любовью. И когда я надену черные  
одежды и поселись в черном доме, в черной, темной комнате, я стану  
иногда открывать эбеновый сундук — с радостью, восторгом и страданием.  
Я буду смотреть на одежду и вспоминать чудный праздник — праздник,  
который закончился — раз и навсегда.  
Мебель беспорядочно расставлена по залам. Разбитые тарелки и бокалы  
валяются на полу. Свечи догорели дотла. Вино выпито. Гости разошлись.  
Некоторые, как и я, сидят в одиночестве в темных комнатах, другие,  
усталые, ушли спать.*

*К. П. Кавафис. «Одежды» (Перевод Ф. А. Елоевой)*

К. П. Кавафис является, бесспорно, одним из самых «умышленных»<sup>1</sup> и наименее спонтанных поэтов в европейской традиции. В этой продуманности и намеренной сдержанности, в этом железном самоконтrole присутствует элемент смешанной иронии и печали, всегда сопутствующий stoицизму. Поэт, естественно, позволяет себе «проговариваться», но последнее всегда результат сознательного решения — как жест в танце фламенко. «Умышленность» поэта предполагает его пристальное внимание к читателю, кажется, что поэт постоянно размышляет о читателе, пытаясь предугадать и на расстоянии продиктовать ему его возможные реакции. Сеферис писал о том, что вне своих стихов Кавафис не существует, поэтому рассуждать о его частной жизни — значит предаваться пустому и бесплодному злословию. Последнее абсолютно справедливо — но это означает, что в своих стихах Кавафис существует с невероятной интенсивностью. Кавафис — жесткий и очень требовательный собеседник. Не позволяя быть свободным себе самому, поэт отказывает и читателю в свободе интерпретации. Дидактичность его интонации снова и снова внушает нам, что наш читательский долг — адекватно расшифровать адресованный нам текст, расшифровать его *так как*

<sup>1</sup> Элитетом Ф. М. Достоевского воспользовалась для определения александрийского поэта Т. В. Цивьян.

*он хотел*, а вовсе не следуя свободному ассоциативному движению наших мыслей. Именно этого ждет от нас этот «сверхсовременный»<sup>2</sup> модернистский поэт, обращаясь к нам с прямыми указаниями, окликая нас, беря нас неожиданно за локоть и приводя нас в полное замешательство неожиданной и часто безжалостной ремаркой.

Кавафис очень рано понял, что остановить мгновение можно, лишь запомнив его. Память является, очевидно, единственным способом борьбы со смертью — но в случае Кавафиса это преодоление распада становится еще действеннее, поскольку он часто запоминает — и заставляет запомнить читателя второстепенных, неудачливых и очень часто вымышленных героев — героев истории или плод собственной фантазии — прекрасных юных Александрийцев. И заставляя нас представить себе этих часто вымышленных героев, Кавафис оживляет их. При этом он пользуется цветовой палитрой, так же как Пруст пользуется вкусом пирожного мадлен — чтобы заставить нас вернуться с ним в Комбре своей юности.

Собственно, попытке анализа и интерпретации «цветовой памяти» Кавафиса посвящено данное сообщение.

Цветовая палитра Кавафиса будет проанализирована в контексте античной и византийской символики цветообозначения. Также будет сделана попытка воссоздать цветовую палитру современной Кавафису Александрии.

---

<sup>2</sup> Эту характеристику Кавафис дает себе сам, см. заметку с принятым в кавафистике названием «Похвальное слово самому себе» (пер. С. Б. Ильинской), опубликованное в книге *K. P. Кавафис. Проза. М., 2003.*

## ЦВЕТНАЯ ПАМЯТЬ ЭЛИАДЕ

При всем богатстве исследований, посвященных цветовой палитре того или иного писателя и/или литературного произведения, вопрос о цвете и свете в мемуарах не привлекал практически никого внимания: предполагалось, что этот аспект выпадает из сферы художественного, так как в мемуарах «поставщиком» материала служит реальная жизнь. Пространство в мемуарах — это подлинные географические пункты, интерьеры существовавших или существующих зданий; следовательно, их цветовая палитра определяется реальностью, *документальным фактом*.

Это верно, но лишь с той оговоркой, что документальный материал может подвергаться литературной обработке, что и происходит в мемуарном дискурсе Элиаде, отражающем мир сквозь призму собственного *артистического* (художественного) восприятия.

Обратимся к двум основным мемуарным произведениям Элиаде — его *«Дневнику»* (Jurnal 1993, 2006) и *«Воспоминаниям»* (Memorii 1991).

Начнем с *«Дневника»*<sup>1</sup>, в котором «цветные» записи единичны и представляют собой чаще всего пейзажные/погодные описания: «Редко где я встречал небо более прозрачное, более голубое, более глубокое, чем здесь, в Чикаго» (1963, 27 сентября), «В окно видна синяя гряда гор» (1965, февраль, Мехико), «Из окна видна, очень близко, река Коннектикут, голубая, величественная» (1966, март, Хартфорд). В целом господствует черно-белая поэтика: «Просыпаюсь утром от бури. <...>. Седой океан волнуется <...> Волны теперь доходят до стен террасы» (1945, 13 января, Лиссабон); «Сегодня утром меня разбудил шорох падающего снега. За полчаса все стало белым, как в разгар зимы» (1953, 10 мая Париж); «Ужасная буря вчера после обеда. В три часа, небо стало черным <...>, и среди раскатов грома мне слышалось металлическое дыхание бури, неестественное, бесконечное» (1959, 9 августа, Париж насыщенность. Эти и других фенологические записи насыщены, скорее, звуком, чем цветом и светом.

Совсем другой характер носят описания пейзажа, если они описывают не настоящее, *здесь и сейчас*, а являются текстами прошлого. Эти тексты прошлого относятся в основном к детству и юности, прошедшим в Румынии.

<sup>1</sup> «Дневник» охватывает более 40 лет эмигрантской жизни Элиаде (1941–1985), который после Второй мировой войны был лишен возможности вернуться в Румынию и жил в Португалии, Франции, а затем в США.

Так, в «Дневнике» (1943, 22 мая) Элиаде описывает зелено-голубую ящерицу (*gușter verde-albastru*), которую он увидел на лесной поляне, когда ему было 3–4 года, а рассказывая (1963, 13 мая) о пойманной им в 1913 году бабочке редкого вида (энтомология была одним из его детских увлечений), в подробностях описывает ее крылышки цвета древесной коры (*aripile de culoarea scoarței de copac*).

И все же наиболее «цветной» является та часть мемуаров Элиаде, которая не фрагментарно, а в полной мере представляет собой текст-воспоминание — его «Memorii»<sup>2</sup>. Особенно это касается глав, описывающих его румынский, доэмиграционный период жизни.

Бухарест 1910–1920-х годов представлен не столько зарисовками городских пейзажей, сколько сосредоточен в одной точке — «доме детства» на Страда Мелодией. Интерьер этого дома «раскрашен»: в нем «тяжелые шторы из зеленого бархата» (*perdelele grele de catifea verde*) и мебель «цвета винограда» (*ca bob de strugure*). А главное — он наполнен светом, особым светом, которому Элиаде тщательно подбирает эпитеты: «зеленый свет» (*lumină verde*), «свет зеленого золота» (*lumină de aur verde*), «свет ни с чем не сравнимый, ирреальный» (*lumina neegalată, irizată, ireală*), «свет, как будто пришедший туда из другого мира» (*lumina ajunsă acolo dintr-o altă lume*). Эффект насыщенности этого дома светом усиливается перечислением стеклянных предметов интерьера: «хрустальные флаконы» (*sticluțe de cristal*), «большие венецианские зеркала» (*oglinzile mari, venețiene*). С помощью цветовой и световой палитры автор пытается выразить свое восприятие дома как «зеленой феерии» (*feeria verde*), «прая ни с чем не сравнимого света» (*paradisul luminii neasemuit*) (Memorii 1991/I: 8).

Цветом и светом насыщен семиотический центр этого рая — *mansarda*, комната под самой крышей с отдельным входом, идеальное место уединения для любимого занятия Элиаде — чтения<sup>3</sup>. В ней «стол закрыт голубой бумагой» (*masa acoperită cu hîrtie albastră*), «деревянная кровать выкрашена в красный цвет» (*un pat de lemn, vopsit în roșu*), «настольная лампа с белым

<sup>2</sup> «Дневник» и «Воспоминания» объединены главным персонажем — автором, т. е. Элиаде. Близко и их содержание: как правило (но не всегда!), одни и те же события привлекали внимание автора и в «Дневнике», и в «Воспоминаниях». «Дневник» во многом послужил источником, или основой, для «Воспоминаний. Если сопоставить хронологические рамки обоих текстов («Дневник» — 1941–1985 гг., «Воспоминания» описывают жизнь автора с раннего детства, т. е. с 10-х годов XX века, до июня 1960 года), то мы увидим, что есть период, попадающий в «перекрестный свет» обоих произведений, достаточно протяжен, но все же ограничен.

<sup>3</sup> Описания мансарды мы встречаем, и не единожды, и в «Дневнике», но без цветовой характеристики.

абажуром» (*lampa cu abajurul alb*), для которой отец Элиаде покупал специальные голубые лампочки (*un bec albastru*), так как «кто-то сказал ему, что от них не устают глаза» (*cineva îi spusese că lumina albastră nu obosește ochii*) (*Ibid.*: 53). Этот свет в мансарде изменчив: лампочки менялись — они были «когда голубые, когда белые, когда слабые, когда сильные» (*cînd albastre, cînd albe, cînd slabie, cînd puternice*) (*Ibid.*: 68).

Можно сказать, что в «Мемории» дом детства Элиаде предстает в виде своего рода *витражса*, т. е. картины, в цвета оживают с помощью света. Отметим подчеркивание сочетания голубого и зеленого, цветов когда-то увиденной ящерицы, которые здесь превращаются в цветной свет. Характерно, что эти *витражи* появляются не в синхронных подневных записях, а в «Воспоминаниях» — «Memorii», описывающих удаленные во времени события. Картина прошлого предстает более «расцвеченней», или «освещенней», чем картина настоящего. С одной стороны, этому легко найти психологическое объяснение («раньше трава была зеленее»). Но цветные картины Элиаде еще и принадлежат румынскому, т. е. *балканскому* пространству, в котором *свет* и *цвет* играют особую роль: Элиаде реализует в тексте свою модель мира, в частности, ее цвето-световую составляющую.

## Литература

- Асракадзе 2000 — Асракадзе Л. Г. «И белый, черный, золотой — печальнейшее из со-  
зujących...»: Цветовая лексика в поэтических произведениях О. Э. Мандельштама.  
[Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://iatp.vspu.ac.ru/kursant2000/st.html>
- Серов 1997 — Серов Н. В. Эстетика цвета. Методологические аспекты хроматизма.  
СПб., 1997.
- Скороспелкина 2001 — Скороспелкина Г. С. Архетип цвета в поэтике А. Ахматовой //  
Анна Ахматова: поэтика, российский и европейский контекст. СПб., 2001.  
С. 139–154.
- Соловьев 1979 — Соловьев С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1979.
- Jurnal 1993 — Eliade M. Jurnal. Bucureşti, 1993. Т. I-II (переизд.: Eliade M. Jurnal. Bucureşti: Humanitas, 2004. Т. I-II).
- Jurnal 2006 — Eliade M. Jurnalul Portughez si alte scrieri. Bucureşti: Humanitas, 2006.  
Т. I-II.
- Memorii 1991 — Eliade M. Memorii. Bucureşti, 1991. Т I-II.

## *СВЕТ И ЦВЕТ В РОМАНЕ ПЕТРЕ М. АНДРЕЕВСКОГО «ПЫРЕЙ»\**

Роман македонского писателя Петре М. Андреевского (1934–2006) «Пырей» (1980)<sup>1</sup>, написанный в стилистике магического реализма, представляет собой, на наш взгляд, «эталонный» балканский текст с точки зрения отражения *традиционной балканской модели мира*. Задают тон этому сюжет и пространственно-временные рамки произведения (действие происходит на македонско-болгарско-сербских пограничных территориях во время балканских войн и Первой мировой войны). Кроме того и даже более того, текст романа — это средоточие македонских (и шире — балканославянских и балканских) народных возврений, охватывающих все сферы жизни человека с его рождения до смерти и окружающий его мир (мак. *свет*, включая и «тот» мир). Петре М. Андреевски, родившийся в с. Слоештица (область Демир-Хисар, Македония), вырос на культуре, сохранившей многие архаические элементы, на культуре, которая и сейчас жива и понятна в балканских землях, независимо от распространения сначала радио- и телевещания, а потом и мобильной связи и Интернета. Синтез произведений Андреевского с «фольклорным знанием», этнографией, а также особый, народный язык его прозы отмечают многие исследователи (в частности, см. Смилески 2008: 16).

Исследуя *свет* и *цвет* в романе «Пырей», необходимо указать и на еще одну его особенность — специфику визуальной стилистики, изобразительность. При этом П. Андреевски рисует не детальную, а «широкоформатную» черно-белую картину в соответствии с масштабом трагедии, разворачивающейся на глазах у читателя-зрителя (братаубийственная война на Балканах, голод, череда смертей, эпидемии). Единственный яркий, «цветной» день, когда в описании появляются краски (*бои*) и даже пейзажные цветовые зарисовки (*црвени облачиња* (345)), — это день похорон главной героини романа Велики (*Овой ден је само за сликање...* (74)). Это не случайно — с этого мо-

\*Статья написана в рамках проекта Программы ОИФН РАН «Конструкция и динамика текста во времени и пространстве: Балкано-балто-славика».

<sup>1</sup> В этой работу мы не останавливаемся на интерпретации символики названия романа, приведем лишь часть эпиграфа: «Пырей — трава сорная, а еще ее зовут корень-травой. Сколько ни топчи ее, ни корчуй, ни выпалывай, она все не гибнет. Чуть прикоснется к земле и опять примется, оживет, прорастет. Ничем эту траву не извести» (7).

Здесь и далее в цитатах, которые приводятся на македонском языке, страницы указываются по изданию (Андреевски 2008), а на русском — по изданию в переводе О. Панькиной (Андреевский 2008).

мента начинается повествование (хотя хронологически он замыкает сюжет), им же оно завершается. (Забегая вперед, отметим в скобках амбивалентность смерти — здесь уход из жизни Велики воспринимается как освобождение, воссоединение с умершими детьми.) Внутри же временной кольцевой рамки романа цветовая палитра почти ограничивается архаическим цветовым треугольником, со значительным перевесом не-цветовых характеристик — белого и черного. *Красное* встречается редко, и всегда в трагическом контексте — покрасневшие от слез или лихорадки глаза (*очињата ће црвенаеат*), болезненно горящие щеки (*образите ће црвени*) и пр. Несколько раз появляется и еще один значимый для балканских славян цветовой эпитет *модар*, который с точки зрения хроматики определяется весьма трудно (в южнославянских диалектах — от синего до красного через смешанные цвета и оттенки<sup>2</sup>,ср. также макед. *модрина*, серб. *модрица*, болг. диал. *модриня* ‘синяк, кровоподтек’). В языке народной балканославянской традиции дериваты от *модр-* прочно увязываются с представлениями о смерти (тяжелой болезни, агонии) и покойнике, ср. и словосочетания в романе: *модри ногти, модри уста, модро лице, помодрува* и др.

Уже из этих предварительных замечаний очевидно, что в целом в романе свет и цвет коррелируют прежде всего со *смертью* — главным действующим лицом романа: у Велики один за другим умирают все пять детей, от эпидемии холеры в селе в живых не остается почти никого, на войне на глазах у Йона гибнут люди и т. д. Жизнь изображается на пограничье со смертью, идет постоянная борьба за выживание, и именно поэтому, как кажется, доминирующими световым решением произведения служат оппозиции *света и темноты, белого и черного*. Основная цветовая гамма в романе практически не представлена, мир состоит из черного и белого, соответственно, темного и светлого, дня и ночи, мрака и света. Эти оппозиции, казалось бы, диктуют однозначную аксиологию: свет (белое) воспринимается как позитивное, а темнота (черное) — негативное. Однако типичная для балканской модели мира амбивалентность, четко прослеживающаяся в романе, меняет оценку этих концептов.

Так, темнота — воплощение негативного, однако и здесь может быть позитивная интерпретация. Темнота и свет противопоставляются, в частности, как «скрытое, закрытое» «открытым», где скрыться от света — солнца, в свою очередь приобретающего негативную оценку (см. и ниже), означает избежать стыда. Только в темноте возможны любовь и интимное общение супружеских пар (ср. о первой брачной ночи: *чекам да се стемни, да си одат сватовите... оти само по темницата можеш да се побараши со жената* (100)); во время родов Велика испытывает чувство стыда и ей хочется скрыться от солнца и света (*Mi е срам: сончето ќе изеде, виделото* (103)). Однако глав-

<sup>2</sup> Ср. диал. *модру* ‘светлое’ (Вачева-Хотева, Керемедчиева 2000: 278).

ное в романе безусловно восприятие темноты как символа тяжести и безысходности, и *темница* ‘темнота, тьма, мрак’ из «световой» лексики является самым частотным: *Секаде темница се натискало* (246); *од една темница се вракам, во уште подлабока влегувам* (279); *Ме опчекорува една широка темница* (323) и др.

Свет, который а рігі наделен живой энергией, с позитивной оценкой представлен в романе в ограниченных контекстах и только в связи с воспоминаниями о молодости и о влюбленности. Так, с радостью и любовными чувствами ассоциируется солнечный зайчик (единственный способ для молодого крестьянина продемонстрировать свое внимание к девушке и намекнуть ей о своих чувствах) и светящееся лицо Велики на свадьбе (*лицето й е осветлено ко јаболко* (100)). Традиционное сравнение света с жизнью в романе также вписывается в антонимический контекст смерти: *Зајдена му е светлината. Сé е загаснато на него* (339). «Холодный свет» исходит из глаз покойной Велики (*Од белката ѹ излегуваše една студена светлина* (75)). Искры, отблеск огня, обозначающиеся в македонском дериватами от *свет-*, ассоциируются с болью (роды Велики: *светлинки ми излегуваат пред очите* (103)) и смертельной болезнью (особое свечение в глазах больной дочери Велики: *светка огнот* (148)) и др.

Позитивную семантику несут глаголы *дени, разденува* ‘светает’ — свет и новый день после мрака ночи вселяют пусть слабую, но надежду (*утрешен ден да го дочека, да го раздени* (104)). Однако и здесь отрицательная метафорика доминирует, и свет (день) уподобляется темноте (ночи) (*и така дење, и така ноќе. Една иста ноќ те темне, една иста ноќ те разденува* (334)). Таким образом, день и ночь сливаются в одни темные сутки, одну длинную ночь, подобную зиме.

Представления о свете и темноте, белом и черном передаются не только соответствующими лексемами *свет, темнота, бел, црн*, но и другими концептами и лексемами: ‘свеча’, ‘день’, ‘ночь’, ‘пепел’, ‘снег’, *видело, црнка* (‘зрачок’), *белка* (‘белок’), *темни* (‘смеркается’), *дени, разденува* (‘светает’) и др. Связан свет и со светилами, но они добавляют и иную семантику и метафорику. Солнце<sup>3</sup> в романе ассоциируется преимущественно с жарой и жжением, поэтому во время жатвы оно воспринимается негативно, даже

<sup>3</sup> Ср. показательную амбивалентность восприятия солнца: в поле в полдень муж ругает солнце из-за невыносимой жары (*тице по сончето* (228)), а жена крестится на солнце. Ср. и жест Велики — перед отправлением в путь она крестится на солнце (*Се прекрстувам спроти сончето* (227)). Женщины как более верные блюстительницы традиций сохраняют архаическое языческое восприятие светила как божества (ср. распространенный обычай во многих христианских балканских и славянских странах креститься на восход).

враждебно, но при этом более теплое солнце ассоциируется с весной, оно приносит жизнь, потому что дает и вегетацию и соответственно — пищу.

Подобная амбивалентность характерна и для восприятия черного и белого, которые нередко соединяются в одном фразеологизме или предложении, где их противопоставленность нивелируется (*црно, бело, ама мора да се жеволи, да ме турка напред* (329)). Ярким примером этому служит описание народных средств во время эпидемии холеры — обмазывание стен домашних и дворовых построек то дегтем (эталоном черного), то известью (эталоном белого), и все безрезультатно: (*И така и куките: ту ни поцрнуваат, ту ни побелуваат* (256)). Белый может восприниматься как черный, ср. эталонно белый снег мерцает черным светом (*Снегот свети, ами свети со црна светлина* (150)), из лексики, фразеологии и идиоматики выбираются те единицы, которые ассоциируются с несчастьем ('побелеть, побледнеть как смерть', *којжата му е бела... нема капка крв под неа* (250), *белая вдовица* и др.).

В докладе подробнее излагается полисемия *черного* и словообразований от корня *црн-* в контексте народных македонских и балканских представлений о смерти и несчастьях (*Црна смрт во црно време* (213)), эксплицированных во фразеологии, проклятьях и других словесных клише (*Како се задена во вас црната, црна мене да ме остави!* (247)), причитаниях, мифологических поверьях и фольклорных образах (*Черный Арап*, см. Кулавкова 2009) и др. (о прямом наименовании смерти, несчастной доли и др. через *черное* в балканских языках см. (Седакова 2007: 50, 96, 194 и др. по Указателю)). Исследуется и балканославянская специфика белого и красного и словообразований от соответствующих корней. Кроме того, внимание уделяется семантике и народно-культурной метафорике свечи, опосредованно передающей идеи света и жизни, категориям 'мутного' и 'пестрого' и некоторым другим компонентам и параметрам, имеющим отношение к балканскому *свету и цвету*.

## Литература

- Андреевски 2008 — *Андреевски Петре М. Дениција*. Пиреј / Избор и предговор В. Смилевски. Битола, 2008.
- Андреевский 2008 — *Андреевский Петре М. Пырей*. Перевод с македонского О. Панькиной. Скопье, 2008.
- Вачева-Хотева, Керемедчиева 2000 — *Вачева-Хотева М., Керемедчиева С.* Говорът на село Зарово Солунско. София, 2000.
- Кулавкова 2009 — *Кулавкова К.* Од Црн Бог до Црна Арапина // Црна Арапина како фигура на меморија. Скопје, 2009.
- Седакова 2007 — *Седакова И. А.* Балканские мотивы в языке и культуре болгар. Родинный текст. М., 2007.

LICHT/DUNKEL UND WEISS/ROT  
IN PERFORMANCES VON MARINA ABRAMOVIĆ

In der konzeptionellen Kunst tritt seit den 1970er Jahren eine politisch akzentuierte Richtung in Erscheinung, die in ihren auch gegen die Kommerzialisierung von Kunst gerichteten, ephemeren Performances den radikalen Einsatz des eigenen Körpers als Zeichenträger favorisiert. Insofern sie die Deutungshoheit über die Triade Körper (Individuum) — Bevölkerung (Volk) — Macht (Politik) problematisiert, dient ihr die Physis als sensorisches Medium zum Ausdruck historisch-politischer Intentionen. Radikale Body Art Performances praktiziert etwa die gebürtige Serbin<sup>1</sup> Marina Abramović, indem sie ihren Körper in Grenzbereiche physischer Schmerzen treibt und dabei sich selbst zum Kunstwerk transformiert (Burkhart 2011: 171, 177). Der menschliche Körper stellt die materielle Seite des Individuums dar und kann weitgehend von seinem Willen gesteuert werden. Andererseits ist das Individuum in seiner Entscheidungsfreiheit eingeschränkt, da das Erscheinungsbild des Körpers und sein jeweiliger Einsatz durch die gesellschaftliche Ordnung reglementiert wird. Die Gesellschaft trifft einen Konsens über das Dekorum bezüglich der Körper-Proportionen, der Kleidung und der Bewegungsabläufe. Abramovićs Experimentieren mit dem Körper und seinen Grenzen ist also gleichzeitig ein Experimentieren mit den Grenzen gesellschaftlichen Bewusstseins und der ihm anhaftenden Tabus (Batista 2010: 32).

---

<sup>1</sup> Marina Abramović wurde 1946 in Belgrad geboren. Ihr Großvater amtierte von 1930 bis 1937 als Patriarch der Serbisch-Orthodoxen Kirche, ihre Eltern waren im zweiten Weltkrieg führende Mitglieder der Partisanenbewegung, der Vater wurde später General, die Mutter Majorin. 1964 verließ der Vater die Familie, so dass die Tochter dem „paramilitärischen“ Regime ihrer Mutter ausgeliefert war. Sie absolvierte ein Malereistudium an der Belgrader Akademie der Bildenden Künste (Abschluss 1970). Danach studierte sie an der Akademie in Zagreb und hatte Lehraufträge in Belgrad und Novi Sad. Seit 1973 wandte sie sich der Performance zu. 1975 verließ sie Jugoslawien und übersiedelte nach Paris, dann nach Amsterdam. Dort lernte sie 1976 den deutschen Aktionskünstler Uwe Laysienpen (Ulay) kennen, mit dem sie bis 1988 in einer überaus produktiven Beziehung lebte. Die beiden trennen sich 1989 nach einem spektakulären Gang auf der Chinesischen Mauer (*Great Wall Walk*). Seit 1991 unterrichtet Abramović als Professorin an verschiedenen Hochschulen, u. a. an der Académie des Beaux-Arts in Paris, an der Hochschule der Künste in Berlin und an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg. Seit 2005 ist sie mit dem Bildhauer Paolo Canevari liiert und lebt in New York.

In ihren Performances setzt die Künstlerin ihren Körper sowohl als Objekt wie auch als Träger des Kunstprozesses ein. Gleichzeitig fungiert er auch als Träger ihrer Sinne und ihres Bewusstseins. So tritt Marina Abramović etwa in der erstmals 1975 aufgeführten und in der Folgezeit mehrfach (zuletzt 2005 im Guggenheim Museum) inszenierten Performance *Thomas' Lips* (aka *Lips of Thomas*) nackt auf, nur den Kopf mit einer Partisanen-Mütze bedeckt — eine Anspielung auf ihre Eltern, beide hochdekorierte Tito-Partisanen, und deren repressive Ideologie. Sie isst mit einem Silberlöffel Honig als sakrale Speise, trinkt Rotwein, zerbricht danach das Kristallglas mit der rechten Hand, ritzt sich mittels Rasierklinge um den Nabel herum einen fünfzackigen Stern in die weisse Bauch-Haut: als Sowjetstern<sup>2</sup> Symbol von Gewalt im kommunistischen Regime (Ex-)Jugoslaviens, und als Drudenfuß (Pentagramm) bzw. Stigma (Davidsstern) gelesen, Symbol für Hexen- und Judenverfolgungen (Schneede 2002: 60–61). Anschließend peitscht sie sich exzessiv, legt sich auf ein Kreuz aus weißen Eisblöcken und erstarrt langsam in der Kälte, während ein über ihr aufgehängtes Heizgerät die sternförmige Bauchwunde am Bluten hält — bis das Publikum sie schließlich erlöst. Der serbischen Künstlerin, die gesagt hat, sie interessiere sich nur für Kunst, welche die Ideologie einer Gesellschaft ändern könne, geht es um eine Transformation aller an den Performances Beteiligten (Fischer-Lichte 2004: 17). Als veritable Christusfigur (Symbole: Blut/Wein, Wunde, Kreuz, Passion) durchläuft sie die Stationen Opfer, Verwandlung, Schmerz, Kommunikation und überführt die Subjekt-Objekt-Relation von Publikum und Künstler-Persona in ein reziprokes Verhältnis: Der Betrachter wird nicht nur zu einem Bestandteil der Performance, sondern ungewollt auch zu einem Komplizen der physisch-psychischen Gewalt.

Beider 1977 auf dem Kölner „Kunstmarkt“ präsentierten (und 1978 in Amsterdam für eine 9-minütige Filmaufnahme wiederholten) Performance *Light/Dark (Licht/Dunkel)* knien Marina Abramović und ihr Partner Ulay einander gegenüber, mit weißen Hosen und T-Shirts bekleidet, vor einem dunklen Hintergrund, nur ihre Gesichter durch zwei starke Lichtquellen beleuchtet. Abwechselnd schlagen die beiden einander rhythmisch ins Gesicht, bis nach etwa zwanzig Minuten Marina Abramović ihren Kopf vor dem nächsten Schlag wegdreht und damit die Performance beendet. Im körperlichen Aufeinander-Treffen und gegenseitigem Schlagen werden physisch-psychische Grenzerfahrungen der Akteure fokussiert. Darüber hinaus rückt die Frage genderspezifischer Rollen, der Empirie von Raum und Zeit, Licht und Dunkel, Bewegung und Stillstand in den Mittelpunkt. Insbesondere führt das Künstlerpaar die Kettenreaktion eines brachialen Streits

<sup>2</sup> Bereits 1974 übergoss sie bei ihrer Performance *Rhythm 5* einen Sowjetstern mit Benzin, legte sich hinein, ließ ihn anzünden und wurde wegen des Sauerstoffmangels ohnmächtig.

vor Augen, der in seiner Abfolge von Erst- und Zweitschlag eskaliert: Schlägt der/die Eine, so schlägt der/die Andere zurück, und so weiter bis an den Rand der Verausgabung oder ruinösen Verschwendungen im Sinne von Batailles „dépense“ und „prodigalité“, wie sie auch in orgiastischer Erotik auftreten (Bataille 1994: 165–166). Signifikant ist dabei die psychologische Komponente des Schlages ins Gesicht als edelstem Teil des Menschen (*imago Dei*): Der/die Beleidigte ist bestrebt, die Kränkung (nach dem alttestamentarischen Grundsatz „Auge um Auge, Zahn um Zahn“, 3. Buch Mose 24: 19–20) zurückzugeben, und nicht nur das — die Ohrfeigen in der Performance werden immer gewalttägiger. Auf diese Weise mag sich das Publikum in dem symbolischen Aktion-Reaktions-Verhalten wiedererkennen, einerseits als streitende Dyade, die dem christlichen Gebot des Gewaltverzichts zuwiderhandelt (Matthäus 5: 39 in der Luther-Übersetzung: „So dir jemand einen Streich gibt auf deinen rechten Backen, dem biete den andern auch dar“). Andererseits kann und soll der undifferenzierte<sup>3</sup> Schlagabtausch auch auf kriegsführende oder in einem Kulturkampf<sup>4</sup> gefangene Volks- bzw. Religionsgruppen oder Staaten bezogen und interpretiert werden: Israelis versus Palästinenser, katholische versus protestantische Iren, Serben versus Kroaten, Bosnier oder Kosovaren, und *vice versa*. Im Gegensatz zur verbalen Alltagskommunikation, die Georges Bataille als „schwache Kommunikation“ bezeichnet hat, handelt es sich hier um eine „starke Kommunikation“, zu der nicht nur „Gemütserregungen“ und dramatische Begebenheiten in Zusammenhang mit sinnlicher Liebe, Trennung und Tod zählen, sondern auch militante Wechselbeziehungen wie Brachialgewalt, Folter, Krieg etc. (Bataille 1987: 180–181).

1997 bei der 47. Biennale in Venedig inszenierte Marina Abramović die von Rest-Jugoslawien (Serbien und Montenegro) boykottierte Performance *Balkan Baroque*, mit deren Hilfe sie die Kriegsgräuel und ethnischen Säuberungen allegorisch zu veranschaulichen suchte: Sie hockte, traditionelle Klaglieder (*tuzžbalice*) singend und in ein weißes Trauerkleid gehüllt, inmitten eines Haufens blutig roter Rinderknochen, die durch ihren Verwesungsgeruch die Atmosphäre einer Leichenhalle oder eines Beinhauses erzeugten (Schneede 2002: 133). Von diesen circa 1500 Knochen bürstete die Künstlerin vier Tage lang, jeweils sechs Stunden täglich, Blut- und Hautreste in ihren blutgetränkten Schoß ab: politische Katharsis und Klärung der Letzten Dinge, aber auch Reinigung von ihrer eigenen Vergangenheit. Videobänder im Hintergrund zeigten dabei ihre verdienten Partisanen-Eltern, die Mutter mit erhobenen Händen, den Vater mit Pistole im

<sup>3</sup> Auch das meint wohl *Light/Dark*: undifferenzierendes Denken in Kontrasten, ohne Zwischenstöne, was auf Deutsch mit dem metaphorischen Idiom „Schwarz-Weiß-Malerei“ bezeichnet wird.

<sup>4</sup> „In Bosnien oder Belfast ist Kultur nicht das, was man in den Kassettenrekorder schiebt; es ist das, wofür man tötet“ (Eagleton 2001: 57).

Anschlag. Der Titel *Balkan Baroque* alludiert einerseits auf die Kunst-Epoche des Barock, den in seinen Äußerungsformen scharfe semantische Oppositionen wie Leben und Tod, Diesseitsfreude und Vanitas-Gefühl, Weltgenuss und religiöse Ekstase charakterisierten. Andererseits referiert der Titel auf den im Zeitalter des Barock stattgehabten Dreißigjährigen Krieg (1618–1648), einen von ungeheuren Menschenverlusten und Gräueln geprägten Krieg um Religion (Protestanten gegen Katholiken) und Macht (die Hegemonie in Europa), dessen Essenz auf den von Serbien ausgelösten Balkankrieg transferierbar ist. Der vom Blut rot gefärbte Schoß des weißen Kleides der Künstlerin verweist zudem auf die vor allem von der serbischen Soldateska verübten Massenvergewaltigungen muslimischer Frauen in Bosnien 1992/93, die vom Jugoslawien-Tribunal in Den Haag als „Instrument des Terrors“ und als Verbrechen gegen die Menschlichkeit geächtet wurden.

Nicht Mimesis, sondern Kontinguität von Leben und Kunst, Verflechtung privater und allgemein gesellschaftlich-politischer Motive prägen Abramovićs Performances gegen ideologische Zwänge und physische Gewalt, in denen das Kunstwerk, wie Adorno gesagt hat, als „Maske der Wahrheit“ dient. Kunst demonstriert stets einen Gegendiskurs, Kunst hat immer etwas „Widerständiges“ (Adorno 1981: 337). So darf auch die künstlerische Sprache von Marina Abramović nicht als einfache Kritik verstanden werden, sondern als das Resultat ästhetischer Sublimierung. Dass in ihren Performances das Kontrastpaar Light/Dark und die Farbkombination Weiß/Rot eine Rolle spielen, verweist auf die symbolische Dimension ihrer Semantik: Weiß ist das Göttlich-Spirituelle (Licht), das in Opposition zum Chaos (Dunkel) steht. Weiß sind die Kleider der Schuldlosen, die bei Gott weilen (Offenbarung des Johannes 3: 4–5), während die rotfarbenen Kleider des keltern den Messias (Jesaja 63: 1–3) Zeugnis davon ablegen, dass der Herr seine Feinde zertritt. So zeigt eine allegorische Lesart der Performances von Marina Abramović nicht nur eine Ästhetik der Transgression, sondern auch eine Ästhetik des Performativen, welche die Transformation aller an der Performance Beteiligten intendiert.

## Bibliographie

- Abramović 2004 — *M. Abramović. The Biography of Biographies*. Milano, 2004.
- Abramović 1993 — *M. Abramović*. Hrg. Friedrich Meschede. Stuttgart, 1993.
- Abramović 1999 — *M. Abramović. Balkan Baroque*. Film und Statement von Pierre Coulibeuf, 1999, 60 Minuten, 35 mm, Farbe (<http://www.ubu.com/film/coulibeuf.html>).
- Adorno 1981 — *Th. Adorno. Ästhetische Theorie*. Frankfurt, 1981.
- Bataille 1987 — *G. Bataille. Die Literatur und das Böse (La littérature et le mal, 1957)*. München, 1987.

- Bataille 1994 — *G. Bataille*. Die Erotik (L'érotisme, 1957). München, 1994.
- Batista 2010 — *A. Batista*. Das Gemeinsame, das es nicht mehr gibt. Die Spuren des jugoslawischen Staatsumbruchs in der künstlerischen Praxis. Wien, 2010.
- Burkhart 2011 — *D. Burkhart*. Hautgedächtnis. Hildesheim, 2011.
- Eagleton 2001 — *T. Eagleton*. Was ist Kultur? (The Idea of Culture, 2000). München, 2001.
- Fischer-Lichte 2004 — *E. Fischer-Lichte*. Ästhetik des Performativen. Frankfurt, 2004.
- Kaplan 1999 — *J. A. Kaplan*. Deeper and Deeper: Interview with M. Abramovic // Art Journal, Summer 1999 ([http://www.kim-cohen.com/artmusictheoryassets/artmusictheorytexts/Kaplan\\_Abramovic.pdf](http://www.kim-cohen.com/artmusictheoryassets/artmusictheorytexts/Kaplan_Abramovic.pdf)).
- Schneede 2002 — *M. Schneede*. Mit Haut und Haaren. Köln, 2002.

## БАЛКАНСКИЙ СВЕТ И ЦВЕТ В МОЗАИКАХ ГАЗАНФЕРА БАЙРАМА\*

Газанфер Байрам, македонский мозаичист, имеющий мировую известность. Он окончил Академию художеств в Белграде (1974) и продолжил образование в Равенне, где затем в течение двух лет работал в Отделе мозаики Академии художеств. Его энергия и темперамент отражены в разнообразии деятельности — творческой, педагогической, научно-организаторской — а выставки, музеи, коллекции, где представлены его мозаики (здесь залы и Македонского парламента, и Македонского национального театра, и аэропорта в Скопье), премии, звания перечислить так же трудно, как и посвященные ему статьи, не только искусствоведческие, но принадлежащие перу известных писателей. Главное же — его мозаики, в которых узнается многое: классические традиции и школы, современное искусство, исходящее из авангарда, *балканский мир*... но, прежде всего, узнается сам Газанфер в неповторимости своего дарования, в неожиданности изобразительных решений.

Предлагаемый здесь анализ — не искусствоведческий, но это и не только впечатления неискушенного зрителя. Это попытка прочтения мозаик Газанфера *sub specie* балканской картины (модели) мира.

Славянское слово *чтение* связано с понятием счета (но и думания, знания), первое значение латинского *legere* — ‘собирать’, и уж потом ‘читать’; примеры можно продолжить. *Читать*, *собирать* буквы в слова, слова в текст, чтобы потом понять («разобрать») созданный текст. *Собирать разбросанное, разбитое, разъединенное*. Пожалуй, самая наглядная иллюстрация этого в живописном искусстве — мозаика.

Обратимся к статье «Поэт» в энциклопедии «Мифы народов мира», (В. Н. Топоров, 1982): «ПОЭТ, певец, в мифopoэтической традиции персонифицированный образ сверхобычного видения... Поэт... создает мир в его поэтическом, текстовом воплощении... Творчество, делание объединяет Поэта с жрецом. Воспроизводя мир... Поэт, как и жрец, расчленяет, разъединяет первоначальное единство вселенной, устанавливает природу разъятых укрепляет космическую организацию, её закон... мир космизируется вновь и

\* Статья написана в рамках проекта Программы ОИФН РАН «Конструкция и динамика текста во времени и пространстве: Балкано-балто-славика».

вновь...». — Поэт, инструментом которого является слово, в мифологическом ракурсе предстает как демиург. Акту творения = объединению разъятого предстоит акт разъединения, разбрасывания, разделения на части. Представляется, что все сказанное в той же степени относится и к *artiste*'у в широком смысле слова.

Видеофильм о Газанфере показывает, каким образом художник выбирает камень и как разбивает его на мелкие «прямоугольнички» неправильной формы. Палитра мозаичиста — собрание сосудов, наполненных разноцветными «первоэлементами» (буквами? слогами? словами?) — предвосхищает их будущее соединение в связный и наполненный смыслом художественный текст, являясь своего рода пред-текстом.

Не случайно в лингвистике всегда жива тема соотношения звука и смысла, и всегда столь актуальна дискуссия о произвольности знака или, напротив, об имманентной связи обозначающего и обозначаемого. Словесный текст мы читаем, приближаясь то «к уровню букв и черточек», то «к уровню смысла». Мозаика — *modèle exemplaire* и лучший учитель такого чтения. Именно в мозаике является важность каждого элемента, каждого отдельного камня, именно мозаика наглядно объединяет знак и смысл. Пуантилизм в живописи в чем-то «копирует» мозаику, но распадение картины на точки при приближении к ней, как представляется, есть лишь объяснение техники и специальной смысловой нагрузки несет.

Чтение мозаики — и мозаик Газанфера — «по камешкам», то приближая к глазам, то отдаляя изображение, является попыткой пройти по пути их создания (или их создателя). Существенно, что приближение приводит не к распадению изображения на элементы, а к увеличению его энергетической силы. Каждый камень нашел свое место в пространстве изображения — в буквальном смысле и в переносном (по форме, цвету, блеску или матовости и т. д.), и каждый камень «работает» на цельность смысла и образа.

В свое время, думая о том, как полнее всего зрительно представить балканский космос, я обратилась к произведениям Иво Андрича, писателя, обладавшего острым мифopoетическим восприятием мира — своего, балканского мира/космоса. И мне кажется, хлынувшая ярость и одновременно мягкость цветов «балканской мозаики» Газанфера Байрама, отвечает описанию этого мира, вытекающего из-под «Моста на Дрине» (тем более что «Мост», в соавторстве с равенцем Паоло Раканти, есть и у «мифopoета» Газанфера — хотя и в другой цветовой гамме).

«И если на долину посмотреть из самой ее глубины, то так и чудится, будто из-под широких арок белого моста вытекает и разливается не только зеленая Дрина, но и весь этот благодатный и цветущий край со всем, что на нем есть, и сводом южного неба над ним... С трех сторон окруженные темно-

зелеными горами, каменные сиденья парят под облаками или звездами над пенной пучиной изумрудной воды, с пятнадцатиметровой высоты открывая перспективу уходящей вниз речной долины, замкнутой в глубине синими гребнями гор».

*Синий и зеленый* — основа балканского мира, который щедр и на другие краски (белый/черный как противопоставление света и тьмы, желтый, красный...).

Балканский мир перетекает и в эти мозаики, мерцают и переливается в них. Газанфер любит пейзажи, тасует — по два, по три, по четыре — времена года и времена суток: то они скрыты под воспоминанием о Вивальди, то это световые пейзажи, «пейзажи времени» (утро, полдень, день, ночь), то сочетание земли и воздуха: время выражается через пространство и vice versa. Так же свободно и прихотливо он тасует цвета, и в цветовой композиции особую роль играет «геометричность» как главное свойство мозаики. Прямоугольность каждого камешка диктует прямые линии, четко разграниченные цветовые полосы. Но индивидуальность каждого камешка, неправильность формы, особенность оттенка, ломает геометрию. Условное становится фигуративным — и в цикле «Вивальди» проступают (в полном соответствии с мифологией) четыре персонажа, закутанные в соответствующие времена года одежды, одежды, как бы закрученные вихрем движения (подобно «Танцующим оро»), и зритель присваивает им имена по своему цветовому впечатлению: Лето, Зима, Весна, Осень. Это разнится с порядком «Времен года» у Вивальди — Весна, Лето, Осень, Зима: художник разрушил линейность времени (снова разрушение прямой линии). Тогда тетраптих разбивается на два диптиха, противопоставленные 1) друг другу: *Лето & Зима / Весна & Осень*, 2) внутри каждого диптиха: *Лето vs Зима; Весна vs Осень*. Вместо естественного временного перетекания — контраст, временной разрыв. Можно предложить и другой порядок: *Лето & Осень* фланкируют Зиму & Весну, и тогда, сложным образом, восстанавливаются и объединяются линейное и циклическое время (*вечное возвращение*).

Но есть и другое прочтение: это один персонаж, меняющий одеяния, *Божество природы / времен года*. Единство подчеркнуто и более тонко — совпадающими цветами, выступающими и как основной тон, и в виде цветовых «полосок». Цвета и оттенки дают новое разбиение: *Лето — Весна*, красное с зеленым — зеленое с красным; *Зима — Осень*, синее с коричневым; *Лето — Весна — Осень*, красное; *Лето — Осень*, красное и желтое. При этом коричневое в разных оттенках и с разной густотой/интенсивностью цвета проходит по всем фигурам.

*Синий* цвет и его оттенки у Газанфера связаны с необозримостью вселенной: *верх = небо — синее*, персонажи верхнего мира облечены в синее,

и в «Космосе» и «Лунном пейзаже глазами Нейла Армстронга» доминирует синий и его оттенки.

У Газанфера есть серия сверкающих разноцветных «вселенских шаров». Из них я в данном случае выбираю космический *синий*, увиденный грузинским поэтом Николозом Бараташвили (в переложении Бориса Пастернака):

Цвет небесный, синий цвет  
Полюбил я с малых лет.  
В детстве он мне означал  
Синеву иных начал.

...  
Это цвет моей мечты,  
Это краска высоты.  
В этот голубой раствор  
Погружён земной простор.

Толкования мозаик, которые можно продолжать, не противоречат друг другу: они, как представляется, вписываются в балканскую картину мира (*разное в одном, единое в разном*), придавая ей новые смыслы и новые краски.

Мне хотелось бы в заключение обратиться к триптиху Газанфера «Грехопадение». Триптих воспроизводит классическую композицию: слева *Адам* — в центре *Дерево Жизни* — справа *Ева*. В глаза бросается сочно-коричневый, увитый мощной зеленью и уходящий ввысь (за пределы картины) ствол Дерева в центральной, более «высокой» части. Эти выпуклые извины необыкновенно увлекают своим движением, так что не сразу становится понятным, что это не зелень Дерева Жизни (*Мирового Дерева*), а яркая переливчатая чешуя Змея, тем более что его фигуру завершает самое яркое яблоко (или это голова Змея? или он держит это яблоко?). Другие элементы Дерева (плоды, листья) как бы «пассивны» и пропадают на бледном фоне (здесь зеленоватом, но вообще мне кажется, что любимый фон Газанфера — светло-серо-желтовато-бурый, иногда почти бесцветный, естественный цвет камня и высохшей под *красным* и *золотым* солнцем земли Балкан — *всех-то цветов* мне осталось лишь *сурик да хриплая охра*, как писал Мандельштам о сходном пейзаже Армении).

Продолжаем «колористическое чтение» триптиха: слева направо (партия Адама) рвется к Дереву пламя *красного*, но основной тон фигуры состоит из разных оттенков *зеленого*, предсказывающего путь к *зеленому* центральной части, Змею, Дереву и плодам (в архетипической картине мира и в разных фольклорных традициях *зеленый* цвет амбивалентен и связан как с благом, так и со злом). Контраст — темные, *сине-черно-коричневые* тона правой ча-

сти (партия Евы, стремящейся в противоположную от Дерева сторону), они предсказывают развязку библейской истории.

Но мне кажется особо значимой центральная часть триптиха — *Дерево жизни = Мировое Дерево*.

Традиция изображения Дерева Жизни, обвитого змеем, не связана с Ветхозаветным сюжетом, см.: «Змей был хитрее всех зверей полевых, которых создал Господь Бог. И сказал змей жене: подлинно ли сказал Бог: не ешьте ни от какого дерева в раю? ... И сказал Господь Бог змею: за то, что ты сделал это, проклят ты пред всеми скотами и пред всеми зверями полевыми; ты будешь ходить на чреве твоем, и будешь есть прах во все дни жизни твоей» (Бытие 3, 1–14). Традиция «обвивания» связана с архетипическими представлениями о Змее (см. статью Вяч. Вс. Иванова «Змей» в «Мифах народов мира», 1982), где он предстает как в отрицательной, так и в положительной ипостаси, в частности, как символ плодородия. Змей, обвивающий некий объект — будь то дерево, столб, колонна, жезл (кадuceй Гермеса) или мифологический персонаж — может восприниматься как маркер усиления, придания особой мощи или могущества (ср. этот мотив в геральдике). В библейском сюжете это, конечно, усиление моци зла, что, как представляется, особенно ярко выражено в «Грехопадении» Микеланджело (Сикстинская капелла).

Вообще традиция изображать Змея на Дереве Жизни таким образом, что он является как бы элементом Дерева, чрезвычайно распространена в иконографии. Приведу здесь только один пример, когда Змей, свившись в зеленой кроне, становится ее декоративной частью (картина Рубенса и Брейгеля Бархатного «Адам и Ева в раю»).

Усиление Змея как зла или усиление моци Мирового Дерева в мозаике Газанфера — решать зрителю (но и автору). Напомню только, что мы живем в «эпоху Мирового Дерева» (как универсального знакового комплекса, см. Вяч. Вс. Иванов, 2010, о работах В. Н. Топорова и Г. Хайнза).

## SYMBOLISM AND CLASSIFICATION OF COLOURS IN THE SLOVENIAN FOLK CULTURE

Symbolism of colours in different folk traditions is a topic which was, curiously, long neglected. First systematic and epistemologically supported studies were done in the fields of linguistics and semiotics, so we can take them as a starting point. We can add to the existing structures a lot of ethnographic material which will help to refine, clarify and improve our interdisciplinary knowledge of this field.

An important linguistic comparative research was done in 1969 and included colour terminology of 98 languages. It showed that «although different languages encode in their vocabularies different numbers of colour categories, a total universal inventory of exactly 11 basic colour categories exists from which 11 or fewer basic terms of any given language are always drawn. The 11 basic colour categories are: white, black, red, green, blue, yellow, brown, purple, pink, orange and grey» (Berlin, Kay 1969: 2). The same investigation also confirmed that all languages contain terms for white and black, the third most common colour is red, then either green or yellow (but not both), and after that blue and brown.

It is also possible to classify colours as «original» (white, black, red, yellow and blue) and mixed (green, grey, brown and younger varieties such as orange, rosa and violet). Another division of colours is between dark ones (black, to some extent also gray) and those containing light (all other colours).

We already have some preliminary studies about the symbolism and the classification of colours in the Slavonic languages (Hill 1972; Libera 1987: 115–138). We can see how the system of colours modelled the sensual experience, space, time, social relations, the concepts of good and evil and aesthetic values. In the following text we shall add to this material some connotations from the viewpoint of the Slovenian folklore.

White is a colour of light, brightness and purity (in physical and spiritual sense) and can designate something divine. White animals are usually in friendly relation with the folk hero who is sometimes imagined to ride a white horse, even if some other horse colours are also mentioned. More important are probably diverse motives where white snake helps a human being or asks a hero for help. Such help, if accomplished in the right way, brings happiness and prosperity to everybody involved. White snake, which can be in some cases interpreted as the ancestor guardian spirit of a peasant home, lives in the walls or under the house

entrance and plays with the children of that home at the time when grown-ups are absent.

There are other Slovenian mythical animals of white colour, among them «zlatorog», a white chamois with golden horns, living in the heights of Triglav mountain and guarded by «white women», probably fairies in their white dresses. In the version, recorded in the late 19th century and supposedly based on a folk tradition, this goldhorn was chased and shot by a hunter (that means somebody in a green dress, coming from the valley). But the sacred white animal was deathless and regained its strength while the green intruder found death in the precipice. This story is important for us as far as it shows the opposition between white and green.

Symbolism of the white as «ours» in the opposition of the green as «alien» can be detected in the word constructions «green wood» or «green field» and «white town» (Slovenian examples: «bela Ljubljana», «belo Celje»). This dychotomy also represents conceptions of nature/culture.

**Black** is connected with death, underground, bad luck and evil. Black clouds could be a sign of a hail, and dark of the night was connected with the appearance of witches and demons. Slovenian folktales frequently include the motive of the fight between a black and a white bull or a pair of other animals of that colour. A man who assists such duel is asked to help the white adversary, otherwise he shall support a demon.

In the folk ballad about Beautiful Vida (*Lepa Vida*), a young married woman is kidnapped by a «black negro», who could, according to some interpretations, represent a black demon, coming in his boat from the other seashore (that is, from the other world).

Black appears also as a sign of something unclean and can symbolize sins («black sins»). Slovenian folk ballads dealing with the penance of a sinner say that he must kneel on a black stone so long until it changes its colour to white. There was also a belief that souls of unbaptized children (*mavje, movie*) appear during the night time in the form of big black birds. Such a soul could be saved if it was sprinkled with the holy water: in that case it would transform into a white dove and fly to the heaven.

**Red** is a colour of warmth and ripeness, blood and new life. Red apple is a ripe apple, but it can also represent a marriage. Red apple appeared until the mid 20th century in the marriage ceremonies from Bela krajina as the «golden apple» from the top of the world tree. It was carried in front of the marriage processions, attached to the top of a pole, together with a flag. Feathers were inserted into such an apple to represent the highest being, a bird living on the top of the world tree.

Red is an apotropaic colour, protecting man from evil beings. Red cheeks mean health and red flower is a sign of love.

It may seem curious but in the Slovenian oral and art tradition a sea can be represented either as green/blue or red. That means that red and green are in some extent compatible and interchangeable colours. It is not just a Slovenian peculiarity as we find some comparisons in the antic (Greek and Roman) literature. A phenomenological explanation could be that in the time of sunrise or sunset sea surface can really appear red. That is just the time when the sun rises from cosmical depths or sinks back to them. Such circle in geometrical and temporal sense is also made by the mythical slovenian and croatian Green George (*Zeleni Jurij*). He is supposed to make an annual circular journey from the surface of the earth to its depths and to reappear at each beginning of the spring, bringing with him fertility, happiness and welfare.

According to the ethnographic records from Carinthia, Green George appears in a strange cloth. He wears green and red coloured trousers: one trouser leg red and the other green. This was obviously not an usual dress and could have only a symbolic meaning. Both green and red are the colours of youth, they can represent two phases of vegetation, initial and secondary, unripe and ripe. In its negative aspect, red can have a chthonic or otherworldly character, such as green, and could belong to the system of interchangeable colours.

**Green** is connected with growth, fertility, vitality, health. Evergreen trees were considered sources of the life force. In Slovenia there were instances that a tree was planted at the time of the birth of a child (usually a son) and the green leaves of the tree from that time on symbolized good health of its human partner. If a young man or a maiden would get sick or die, such tree would dry up or the flowers in maiden's garden would pass away. On Christmas eve, youngsters in some parts of Slovenia threw flowers or herbs to the roofs of their peasant homes and investigated next morning whose plant survived. Freshness of the individual plant meant that its «owner» would stay healthy during the coming year.

In its negative aspect, green can mean unripe, raw, even wild and hostile. Not only vegetation, but also different chthonic beings were imagined to have its source in the underground. So, Slovenian (and Slavonic) fairies were recognizable by green hair, green was typical colour of dragon's skin and devil himself was appearing among the people in his green dress, resembling that of a hunter. In some cases, a devil wore, besides his green cloth, a red cap. That green-red combination was even more characteristic of a dwarf, but also of a Green George, as we have mentioned above.

East Slavonic tradition speaks about *bogatyr* which, after entering the «other world» takes on a green fur coat. On the return to the borders of our human world, he regains again his human appearance (Tomicki 1980: 97). Similar figure is also Slovenian and Croatian Green George (*zeleni Jurij*). He comes from the netherworld at the beginning of spring and returns underground every autumn. He

moves in this circular path either across water or through wet soil. This idea was in accordance to an old view, existing also in Slovenia, that the Earth flows on the top of the cosmic ocean. According to one explanation, Green George arrives riding a horse. If the country is still covered with snow, George's horse is white, if the meadows are already green, his horse is of green colour (Šmitek 2008: 67–87).

**Yellow** can represent gold («yellow gold», «yellow/golden sun»). A yellow flower, «kresnica», had a symbolic and decorative function in the annual folk celebrations of midsummer night. Yellow apple, frequently seen in Slovenian marriage ceremonies, can in this context represent a golden apple from the top of the world tree.

Peasants in Slovenian part of Styria shared a belief that a «sunny golden bowl» falls to the earth every year on St. George's day (Kuret 1989: 253). This round gold vessel (of abundance) was «reproduced» in the form of yellow egg omelettes, prepared during the yearly feasts of St. George by village youths.

There are also negative aspects of the yellow colour. It can mean illness and decay, such as yellowing leaves in the autumn season.

**Blue.** There is not a sharp border between dark blue and dark green, and also not between dark blue and black or light blue and grey. So, these colours could be interchangeable. It is interesting that blue has not many connotations in the Slovenian folklore. Dark blue was considered a suitable colour for the costumes of the old people — in contrast to the more bright colours of the younger generation.

Slavonic cosmogonic myths describe creation of our world from a grain of sand, brought from the depths of the primeval ocean. Such grain was in some cases (for instance in Ukraine) named «a blue stone». A variation of this myth was known also in Slovenia, but without mentioning the colour of that small piece of stone. We can only suppose that blue meant also in the Slovenian case something vast, fathomless and primeval, something connected with the nature in opposition to the culture. Such a meaning was attached to a figure of a dragon as an aquatic — chthonic being.

**Gold and Silver.** These two «colours» appear quite frequently in the Slovenian folk tradition, either individually or in combination (sometimes together with the third metal: copper). Such as copper, both gold and silver are not proper colour terms as such, as they are primarily names of the metals. Gold, silver and in some extent even red copper do not symbolize only rich treasures and beauty (golden palace), but also connection with ambivalent forces of the sky and underground. So, Slovenian folktales explain that during the cover of the night, devil counts golden coins which are during the day buried deep below. When a hero climbs to the top of the world tree, he finds in the highest sphere a golden (and lower down also a copper and silver) branch.

Copper is originally red, but it can change its colour to green, which is another possible explanation for the interchangeability of the red and green colours.

**Brown and grey.** Slovenian folk names for domestic animals: cows, horses etc. show sensitivity for full range of different shades of brown and grey. In such names we can discover a lot of folk creativity. Similar richness of vocabulary can be detected also in other Slavonic languages and can be extended to human hair and complexion.

## Bibliography

- Berlin, Kay 1969 — Brent Berlin and Paul Kay. *Basic Colour Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley and Los Angeles, 1969.
- Hill 1972 — Peter Manners Hill. *Die Farbwörter des russischen und bulgarischen Schriftsprache der Gegenwart. Versuch einer Klassifikation und einer strukturell-semantischen Analyse*, Hamburg und Amsterdam 1972 (Bibliotheca Slavonica 6).
- Libera 1987 — Zbigniew Libera. Semiotyka barw w polskiej kulturze ludowej i w innych kulturach słowiańskich, *Etnografia Polska* 31 (1987), No. 1.
- Tomicki 1980 — Ryszard Tomicki. Ludowe mity o stworzeniu człowieka, *Etnografia Polska* 24 (1980), No. 2.
- Šmitek 2008 — Zmago Šmitek, Green George Paths and Spaces — A Comparative Approach, in: *Space and Time in Europe: East and West, Past and Present*, Mirjam Mencej (ed.), Županičeva knjižnica / Županić's Collection, Vol. 25, Ljubljana 2008.
- Kuret 1989 — Niko Kuret, *Praznično leto Slovencev*, Vol. 1, Ljubljana 1989, p. 253.

## ЦВЕТОВОЙ КОД НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ В СЛОВАРЕ «СЛАВЯНСКИЕ ДРЕВНОСТИ»\*

Согласно концепции этнолингвистического словаря «Славянские древности» (СД), направленного на комплексное описание традиционной картины мира славянских народов, все многообразие представленных в словаре фактов может быть упорядочено с помощью общих понятийных категорий и сгруппировано в несколько рубрик. В рубрике «Атрибутивы» (качества и признаки) (Толстые 1995: 10) предусмотрено описание основных значимых для традиционной культуры хроматических признаков. В СД отдельным цветам посвящены частные статьи: *Белый цвет*, *Желтый цвет*, *Зеленый цвет*, *Красный цвет*, *Синий цвет*, *Черный цвет*, а также общая статья *Цвет*, призванная суммировать и обобщить специфику интерпретации цветовых признаков в обрядах и верованиях славян, а также показать то общее и особенное в отношении к цвету и его символике в разных областях славянского мира. В докладе представлены некоторые материалы, собранные для статьи *Цвет*.

Цвет — признак, получающий в народной культуре символическую трактовку; при этом символика каждого цвета неоднозначна и наглядно проявляется в соотношении цветов с оппозициями жизнь—смерть, добро— зло, свет—тьма, свой—чужой, грешный—праведный, хороший—плохой, мужской—женский.

Цветовая символика является важной составляющей космогонических представлений, народного календаря («цветные» дни и недели), демонологических поверий, гаданий и примет, а также выступает возрастным и социальным маркером (цветовая символика одежды и убранства), значимым элементом обрядового контекста (ср. хроматические характеристики участников свадебного, родинного, погребального обрядов; объектов и участников скотоводческих практик), народной магии и медицины (предметы-обереги, магические средства и т. п.).

С учетом этих позиций и строились в словаре статьи, посвященные отдельным цветам. При этом стало возможным проследить цветовую синонимию (например, черного и синего (отчасти также зеленого) цветов в контексте погребального обряда или представлений о демонических персонажах) и цве-

\* Работа выполнена в рамках Программы ОИФН РАН «Генезис и взаимодействие социальных, культурных и языковых общностей» (проект «Семантическая реконструкция народной духовной культуры славян»).

товую антонимию (восприятие и трактовка белого и черного цветов), сочетаемость цветов в пределах обрядовых комплексов (белый, красный и черный в погребальном обряде; белый и черный цвета в свадебном обряде; красный и черный в костюмах ряженых; красный, черный и белый цвета как устойчивые характеристики мифологических персонажей) и своего рода цветовые табу (например, распространенные на Балканах запреты на использование черного цвета в обрядах, связанных с младенцами и детьми) и предписания (например, красный, белый и синий цвета в амулетах у южных славян).

В цветовом коде традиционной культуры большую роль играют колористические ассоциации, что проявляется в ритуальных действиях. Так, в пастушеских обрядах особо значима символика красного цвета: во время обхода стада на Егорьев день пастух не должен есть красных ягод, чтобы сохранить животных (рус. вологод.) (ассоциация красный цвет — кровь). Для лечения «цветных» болезней используются предметы соответствующих цветов: при краснухе завешивали зыбку младенца красной тканью (рус. архангел.), при кори заворачивали ребенка в красное (рус. вологод.) или одевали в красную одежду (рус. костром.). во время приступа «черной хворобы» (эпилепсии) больного накрывали черным платком (в.-слав. полес.). растения с желтыми цветами (корнями, соком) используются при лечении желтухи (о.-слав.) и т. п.

Помимо разветвленной символики, приписываемой отдельным цветам, наиболее значимыми являются противопоставление таких цветов, как белый и черный (практически во всех сферах обрядности и в поверьях), и устойчивые сочетания цветов. Например, комбинация красный—белый противостоит сочетанию желтый—черный в значении жизнь—смерть, свет—тьма, здоровье—болезнь: в канун Юрьева дня мать завязывает красную и белую нитку на дикую розу, чтобы наутро повязать их на шею ребенка, а на розу повязать желтую и черную нить со словами: «Оставльам жутило, узимам црвенило, оставльам црилио, узимам белило» (Оставляю желтое, беру красное, оставляю черное, беру белое) (серб.) (Кулишић, Петровић, Пантелић 1971: 41).

Разные цвета, приписываемые одному объекту (например, мифологическому персонажу), служат маркером его специфических функций (ср. при этом постоянные цветовые характеристики демонов и потусторонних существ). Цвет «градовника», превращающегося в поединке с другим «градовником» в животное (быка, кабана), показывает, кто из них «свой» — белый (защитник), а кто «чужой» — черный (вредоносный) (серб.). По поверьям павликян Пловдивского края, 9 марта в небе борются два змея — белый и черный; побеждает белый, которому помогает солнце. Аналогичная картина складывается, если объект определяется как «чистый» или «нечистый». По гуцульскому поверью, в канун Нового года, когда «горят» закопанные клады,

по цвету пламени можно определить, являются эти деньги «чистыми» или «нечистыми»: первые горят зеленым огнем, вторые — красным.

Разнообразие символических толкований, связанных с цветом, представлено в гаданиях, приметах и снотолкованиях. На святки девушки гадали по цвету шерсти овцы о цвете волос суженого; в темноте дергали перо из курицы — черное предвещало бедность, пестрое — богатство (рус. нижегород.). Гадая о женихе накануне Ивана Купалы, по внутренностям заколотых домашних животных гадали о поле будущего младенца: узлы на внутренностях белого цвета — родится девочка, черного — мальчик (болг.). Увидеть черного паука — к несчастью, белого — к счастью (болгары Баната) —ср.: появление серого паука означает хорошее известие, черного — плохое (бел. гроднен.). Белый конь сится к смерти, черный — к болезни, красный — к пожару (бел. могилев.); красная корова предвещает ведро, черная — ненастье, пегая — переменная погода (бел.); черная лягушка — к дождю, желтая — к ведру (рус. пинеж.).

Значимым в фольклорно-мифологическом контексте становится изменение цвета объекта, свидетельствующее о нарушении этических норм, запретов, о совершении греховых поступков. Согласно белорусской легенде, Бог наказывает женщину, отказавшую в милости, тем, что ее стиранное белое белье становится черным (бел. гроднен.). Если невеста пошла под венец, будучи «нечестной», фата на ней из белой делается черной (рус., Прикамье). Аист был черным, но за провинность (распустил гадов) стал белым; когда соберет обратно, вновь станет черным (БД ПА, чернигов., Плехов). Изменение цвета природных объектов может служить эсхатологической приметой: в окрестностях Карнобата (Болгария) бытует поверье о белом с красной серединой цветке *срамниче*: когда цветок побелеет целиком, это знак того, что люди утратили стыд и конец света близок.

Соотношение цвета и статуса объекта связано с половозрастными и социальными характеристиками. Считалось, что старые девы не могли носить красных девичьих платков, им предписывалось одеваться в черное (рус. нижегород.). В Krakовском воев. мужчин хоронили в черном гробу, девушек и парней — в белом или светло-сиреневом, детей — в голубом (пол.). На Рязанщине взрослым предназначались черные гробы, молодым мужчинам — голубые, девушкам — розовые. Ср. распределение синего и красного цвета как мужского и женского при выборе приданого для новорожденных в современной городской культуре. Согласно поверьям, особо отмеченные персонажи (*главные* среди животных, демоны, предки) часто являются в виде существ белого цвета.

Анализ конкретного материала, представленного в статьях СД, посвященных отдельным цветам, позволил выделить и некоторые локально значи-

мые элементы цветовой символики, проявляющиеся в различных областях традиционной культуры. Так, в обрядности южных славян важную роль играют многоцветные амулеты, применяемые в обрядах жизненного цикла и народной магии. Для балканского региона характерны «цветовые» запреты и предписания, связанные с обрядами, влияющими на судьбу человека (черную пряжу не дают прядь девочкам и девушкам — болг., Странджа; ср. упомянутые выше запреты на черный цвет в обрядах, связанных с детьми, а также гадания по цвету «сорочки» новорожденного о его возможных магических способностях — серб., хорв.). Яркий региональный комплекс мифологических представлений является собой гадание по цветам радуги, распространенный в Сербии, Хорватии, Болгарии (при этом уникальным является зафиксированное в восточной Сербии поверье, что по цвету и яркости полос двойной радуги можно прогнозировать урожай не только на «этом», но и на «том» свете); ср. типологически сходное гадание о погоде, урожае и надоях молока по цвету первых бабочек в Полесье. Значимым оказывается символическое противопоставление черного и белого в системе народной демонологии (например, поверья о «разноцветных» мифологических персонажах одного типа: существуют вилы добрые («белые») и злые («черные») — Славония, Лика).

Сравнение цветовой символики из различных регионов также открывает возможность для анализа целого ряда типологических параллелей (например, белый траур на Балканах и на восточнославянских территориях).

## Литература

- БД ПА — База данных «Полесский архив». Институт славяноведения РАН.  
Кулишић, Петровић, Пантелић 1971 — *Кулишић Ш., Петровић П. Ж., Пантелић Н. Српски митолошки речник*. Београд, 1971.
- Толстые 1995 — *Толстые Н. И. и С. М. О словаре «Славянские древности» // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 1.*

## СВЕТ В АЛБАНСКОМ ЭПОСЕ

В албанском эпосе обозначение сюжетного времени часто осуществляется путем указания на ту часть суток, когда происходит описываемое действие. Это может быть любой момент в течение дня или (реже) ночи: *ag* ‘начало рассвета’, *agim* ‘рассвет’, *sabah* ‘утро’, *ditë* ‘день’, *mjesditë* ‘полдень’, *aksham* ‘вечер’, *mbrëmje* ‘вечер’, *natë* ‘ночь’, *mjesnatë* ‘ полночь’, *natjet nadje* ‘на рассвете’, а также существительное *dritë* ‘свет; весь световой день; рассвет’. В качестве эпитетов к перечисленным лексемам могут выступать прилагательные (*i*, *e*) *bardhë* ‘белый, -ая’, (*i*, *e*) *errët* ‘темный, -ая’, *i zi/e zezë* ‘черный, -ая’.

Действия эпических героев часто соотносятся с той частью суток, которая находится как бы на границе ночи и дня, т. е. это самое начало рассвета, когда появляются первые проблески света. Этот переходный момент от темной ночи к светлому дню, от темноты к свету выражается с помощью устойчивых глагольных и именных сочетаний, содержащих лексему *dritë* ‘свет’. Обычно это сочетания с глаголами *dal* ‘выходить’, *zbaradh* ‘белеть; рассвевать’, *agon* ‘рассветает’, *cil* ‘открывать’.

Тексты песен эксплицитно указывают на то, что появляющийся свет отделяет темноту ночи ради наступающего дня или делает эту темноту белой, то есть светлой. «*Kanë marrë vallen e po vallzojnë, / kanë marrë lojën e po lodrojnë, / derqi drita terrin ka da*» (9: 388–368)<sup>1</sup> (*Начали танец и танцуют, / начали игру и играют, / пока свет тьму не отдал*); «*Ka nisë drita me lbardhë terrin, / martas dielli kenka çue*» (4: 323–324) (*Начал свет темноту делать светлее, / в неясном свете солнце поднялось*).

Можно полагать, что положительно окрашенная семантика лексемы *dritë* обусловила и возможности ее использования в текстах эпических песен.

а) Сочетания с лексемой *dritë* ‘свет’, выражающие самое начало дня, раннее утро, нередко употребляются в зчине песен, создавая поэтический временной фон начала действия. «*Lum e lum per të madhin zot! / Drita ka dale, hylli s'ka ra. / Janë mbledhë agajt e kuvendoshin, / Hysen e vogel fort po e prozhmoshin*» (58: 1–4) (*Слава и слава великому богу! / Свет появился, звезда не вышла, / Собрались аги и беседовали, / Юного Хюса сильно упрекали*); «*Lum përt ty, o i madhi zot! / Drita dalë, hana prarue, / ç'kin ba çikat e Krajlisë?*» (23: 1–3) (*Слава тебе, о великий бог! / Свет появился, луна золотится, / что сделали девушки Королевства?*).

<sup>1</sup> Цифры в скобках указывают на номер песни и строки по изданию: Epika legjendare 1966.

Картина наступающего дня, даваемая в зчине песен, может нести в себе и тревожное начало, предвосхищая драматические для главного героя ситуации и подготавливая слушателя к эмоциональным переживаниям. Это достигается употреблением противительных конструкций с отрицанием, показывающих необычное для природы (противоречащее ожидаемому) состояние, когда и свет не светит, и солнце не греет: «T'lumit zot, baca, i kjoshim falë! / Dritë ka dalë e drit-o nuk ka ba, / ka ra dielli e me xe nuk po xe! / Kish nevojë drita mos me dalë, / kish nevojë dielli mos me ra: / Janë xanë rob dy agët ma t'mirët, / janë xanë rob Mëj te Halilin!» (27: 1–7) (Благому богу, брат, будем благодарны! / Свет появился, но света не сделал, / солнце вышло, но греть не греет! / Надо было свету не появляться, / надо было солнцу не выходить: / захвачены в плен два лучших аги, / захвачены в плен Муйо с Халилем!). Силы природы всегда на стороне албанских богатырей, и такое нарушение гармонии в природе — это указание на беду, их постигшую, — захват в плен, смерть сына Омера (песня № 31), похищение богатырского коня (песня № 9).

б) Употребленные в середине песни сочетания с *dritë* указывают на то, что наступает день решающего поединка (песня № 5, с. 122–123), либо на то, что начинается новый этап в цепи событий (песня № 1, с. 3, 27, 43, 227, 260).

В других случаях обороты с лексемой *dritë* служат для указания на время совершения действия — оно совершается именно и точно вместе с первыми проблесками света. «Bukë kin hagër, kishin ra me fjetë / e në natjet drita kur ka dalë, / Halili në dritore kish dalë, / me shikju kudhën e avlinë» (52: 91–94) (Они поели, спать легли, / а на рассвете свет когда появился, / Халиль в окно выглянул, / посмотреть на купу и двор). «Kur ka nisë drita për me dalë, / kanë nisë shkjetë m'u avitë» (35: 126–127) (Когда начал свет появляться, / начали шкья приближаться).

Приуроченность действий к этим ранним часам может иметь и некоторое хронологическое уточнение. Так, герою песни «Deli Mehmet Aga» советуют встать еще затемно, чтобы встретиться с Кралем, потому что «kur të dalë dritë e dielli kur të ketë ra, / ndoi pash nalt kur dielli të jetë çue» (40: 327–328) (когда появится свет и солнце выйдет, / на какой-нибудь паш (мера длины. — А. Ж.) солнце поднимется), тогда-то Краль, встав ото сна, выезжает на прогулку. Соответственно и наш герой рано встает, *në agim të dritës* ‘на рассвете’ (букв. «на рассвете света») одевается и снаряжается, а когда «doli dritë e dielli paska ra, / nja pak nalt-o dielli ishte çue» (40: 342–343) (свет появился и солнце взошло, / чуть выше солнце поднялось’, тогда он и бросается наперевес Кралю).

Появление дневного света и движение солнца служат хронологическими вехами в повествовании о действиях героя. «Në mjesnatë djali m'asht çue n'kambë, / mirë asht veshë e mirë asht mbathë, /.../ per Krajli rrugen e ka marrë. / Dritë ka dalë e dielli nalt ka ra, / në Krajli Halili kishte hi» (37: 33–34, 38–40)

(В полночь молодец поднялся на ноги, / хорошо оделся, хорошо обулся, /.../ в Королевство направился. / Свет появился, и солнце высоко встало, / Халиль в Королевство вошел).

Использование оборотов, описывающих начало дня, характерно в основном для повествований о главных албанских богатырях, в песнях о других героях или о противниках Муйо и Халиля такие сочетания встречаются редко. Показательна в этом отношении песня № 2 «*Orët e Mujit*». Она начинается с очень выразительного описания ночи в горах, когда тьма ночи покрыла все вокруг, свет луны «выбеляет» лишь поляны, оставляя во мраке горные провалы. Именно такую ночь и выбрал Пайо Харамбаша для встречи с албанским богатырем Муйо. Напротив, появление в сюжете Муйо дается на фоне начинающегося дня: «*Ka nisë drita me ague, / Muji heret kenka çue*» (2: 53–54) (*Начал свет рассветать, / Муйо рано поднялся*).

В такой же функции временных ориентиров выступают все перечисленные выше имена существительные, обозначающие ту или иную часть суток. Они могут также сочетаться в различных комбинациях, образуя своего рода поэтические клише: *agimi i dritës* ‘рассвет света’, *n’agshol t’dritës* ‘на рассвете света’, *ka dalë drita në sabah* ‘появился свет утром’, *në sabah të dritës* ‘утром на рассвете’ (букв. «в утре света»), *ka nisë drita me ague*<sup>2</sup> ‘начал свет рассветать’, *heret nadje* ‘рано на рассвете’.

Сочетания лексемы *dritë* с эпитетом (*i, e*) *bardhë* ‘белый’ также засвидетельствованы в тексте песен: «*Kur ka dalun njajo drita e bardhë, / t’gjithë prej gjumit njatë qì m’janë çue, / kafe t’ambla t’gjith-e qì po rijnë*» (46: 57–59) (*Когда появился этот свет ясный (букв. белый), / все ото сна тут поднялись, / кофе сладкий все тут вот пьют*). Поскольку подвиги героев часто совершаются или начинаются вместе с началом дня, важно, чтобы день этот был удачным. Соответствующее благопожелание строится с прилагательным (*i, e*) *bardhë* в его переносном значении ‘приносящий благополучие и счастье; приносящий радость; удачный, благополучный, успешный’: «*Aspak, babe, ti dert mos ki, / kur t’dalë drita, ajo daltë e bardhë, / ke m’u veshë, babë, ke m’u mbathë, / për me ra n’agaj t’Jutbinës, / agajt s’t’lanë jo me u koritë*» (10: 21–25) (*Ты, отец, ничуть*

<sup>2</sup> Интересно отметить семантическое развитие лексем *ag* и *natë*. По мнению Чабея (Çabej 1976), *ag* первоначально имело значение ‘темнота’, значение ‘рассвет’ развилось позднее. Отголоски первоначального значения присутствуют и в современном языке, поскольку *ag* обозначает, прежде всего, ‘слабый свет перед восходом солнца, самое начало рассвета’, а также ‘полутьму’, т. е. ‘сумерки’, как утренние, так и вечерние. Лексема *ag* дала в албанском языке очень большое число производных (имен и глаголов), в которых указанный признак ‘слабый, неясный свет’ почти всегда присутствует. Семантическое движение от темноты через сумерки к свету обнаруживается и в *natje/nadje/natjet* ‘рано утром, еще затемно’, представляющем собой форму отложительного падежа существительного *natë* ‘ночь’.

*не беспокойся, / когда появится свет (т. е. когда наступит день), да будет он удачным (букв. белым), / ты оденься, отец, ты обуйся, / чтобы к агам Ютбины отправиться, / они не дадут тебе опозориться).*

Лексема *dritë* входит в состав устойчивого сочетания *kah ban dielli dritë* ‘[везде] где солнце делает свет’, имеющего пространственное значение «во всем мире, повсюду» и семантически близкого русскому фольклорно-поэтическому «белый свет, на всем белом свете». Названное сочетание используется обычно в контекстах, когда надо выразить абсолютное качество какой-то ситуации или какого-то признака: «*Po ndigiove, nanë, e lumja nanë, / s’ë kam shoqin kah ban dielli dritë, / as s’ë kam shoqin në turk as në kauft*» (76: 24–26) (*А слышала, мама, благословенная мама, / нет мне равного во всем свете, / нет мне равного ни среди турок, ни среди гяуров*).

В эпосе присутствует понимание света как вещи очень важной и ценной, — свет не только вместе с солнцем и от солнца появляется: *ka ba dielli dritë* ‘сделало солнце свет’, он и даруется богом: «*Â çue dielli për mbas malit, / tash p’ë lkucë e tash p’ë lbardhë, / Qatherë zoti por ka falun dritën, / edhe hana paska hupë mbas çetash*» (6: 102–105) (*Поднялось солнце по-за горой, / вот делает ее красноватой, а вот беловатой, / Тогда господь свет подарил, / и луна исчезла вслед за дружиной*). Поэтому одно из самых тяжких для богатыря лишений — не видеть света, попав в темницу. Захватив в плен албанских богатырей, Краль угрожает им «посадить глубоко в темницу», чтобы «*dritë as diell mos t’shofë me sy*» (16: 34) (*ни света, ни солнца не [могли] видеть глазами*). И обычно так и происходило, захваченных пленников Краль (вопреки обычаям того времени) не обезглавливал, но сажал в темницу: «*Edhe në burg i paska çue, / i paska çue n’at burgin të zi, / dritë as diell s’shofin me sy*» (98: 58–60) (*И послал их в темницу, / в эту мрачную темницу послал их, / чтобы не видели глазами ни света, ни солнца*).

И даже в проклятии, которое потерявшая своего сына Айкуна обращает к луне, упоминается свет: «*T’u shkimitë drita ty, o mori han-e, / qj s’ma çove at natë një fjalë*» (31: 38–39) (*Пусть лишишься ты света, о луна, / ты не послала мне словечко в ту ночь*).

Лексема *dritë* функционально значима в текстах эпических песен: в эпическом мире героев оказывается маркированным начало дня и раннее утро, выражаемое этой лексемой; она выступает в качестве одного из средств выражения сюжетного времени; с ее участием образован ряд устойчивых сочетаний, которые можно квалифицировать как принадлежащие фольклорно-поэтическому стилю.

## Литература

Çabej 1976 — E. Çabej. Studime etimologjike në fushë të shqipes. Vëlimi II. Tiranë, 1976.  
Epika legjendare 1966 — Epika legjendare / Red. Q. Haxhihasani. Tiranë, 1966.

## ЦВЕТОВАЯ СИМВОЛИКА В РУМЫНСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ ОБЕРЕГАХ И ЦВЕТОВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ МАРТОВСКИХ НИТЕЙ

В качестве оберегов, как известно, могут использоваться различные предметы, а также тексты, действия и др., защищающие от потенциальной опасности: нечистой силы, болезней (в том числе сглаза и порчи), хищных животных и т. д., см. (Левкиевская 2004: 443–446).

Одним из самых распространенных оберегов в традиционной культуре румын является нить. Чаще всего нити-обереги были красными. Красная нить (иногда — красная лента или тесьма) использовалась в качестве средства защиты от сглаза и болезней, а также в магических практиках, направленных на излечение. Так, например, у румын Буковины существовал обычай, согласно которому повитуха после рождения ребенка изготавливала кисть из красной шерсти и прибивала ее над дверью (Ciaușanu 2001: 194). В Молдове в тех же обстоятельствах вонзали в порог иглу с продетой в нее красной ниткой (*Ibid.*). В других районах Румынии встречается обычай вешать на дверь красную ленту (Credințe 2000: 90). У арумын Македонии принято было вешать нить, изготовленную из двух перевитых нитей — красной и белой — на шею роженицы, а также над дверью дома, в котором находилась роженица (эти обереги выглядели, как мартовские нити, распространенные у многих балканских народов, в том числе и у румын и арумын) (Ciaușanu 2001: 194). В ряде местностей Румынии роженица носила красную нить на шее до первого после родов посещения церкви (Credințe 2000: 90). В некоторых областях Румынии, в том числе в Олтении, красную нить повязывали на руку младенцу (Голант 2008). Кроме того, красные нити могли продевать детям в уши, чтобы защитить их от сглаза (Credințe 2000: 90). В Мунтении надевали на шею ребенку красную ленточку с подвешенной к ней долькой чеснока, чтобы уберечь его от сглаза (Ciaușanu 2001: 194). В Олтении беременная женщина, которая должна была присутствовать на похоронах, повязывала красную нить на палец руки (Голант 2008). Кроме того, у румын широко распространен обычай повязывать красные нити на шеи и хвосты домашних животных, в первую очередь новорожденных, а также очень красивых (Credințe 2000: 90).

Во вращающейся магии красная нить могла использоваться следующим образом: в некоторых областях Румынии человек, больной желтухой, носил на

шее в течение недели желтую нитку, а затем менял ее на красную (Olteanu 1998: 73–74). Желтая нить в данном случае символизирует болезнь (желтуху), красная — здоровье. Похожим образом в народной медицине использовались и черные нити: больному ребенку повязывали во вторник вечером<sup>1</sup> нитку черного шелка вокруг шеи; другую шелковую нитку, того же цвета, повязывали вокруг куста роз в саду; в среду утром эти две нити меняли местами, после чего, как считалось, ребенок должен был выздороветь (Olteanu 1998: 73).

Использование белой нити в качестве самостоятельного оберега или магического средства у восточнороманских народов, по-видимому, не было распространено. Однако, как было сказано выше, белая нить, перевитая с красной (фактически — мартовская нить), у румын использовалась в качестве оберега для роженицы. Также нужно отметить, что у румын существует представление, согласно которому белый цвет, также как и красный, способен защитить от сглаза. Это представление выражено в поговорке *Nici roșul nu se deoache la prăvălie, nici iapa albă în herghelie* ('Красную вещь не сглазят в лавке, а белую кобылу — в табуне') (Credințe 2000: 90).

Говоря об оберегах-нитях, нельзя не остановиться на таком распространенном у восточнороманских и других балканских народов украшении-обереге, как мартовская нить (рум. *mărțișor*). Целью ношения мартовских нитей было сохранение или приобретение красоты и здоровья, а также привлечение удачи. Цветовые характеристики восточнороманских мартовских нитей довольно разнообразны. Чаще всего встречаются двухцветные мартовские нити, изготовленные из двух перевитых ниток — красной и белой. Согласно сведениям из отдельных районов Олтении (жудец Вылча и бывший жудец Романац), Мунтении (жудец Арджеш) и румынской Молдовы (жудецы Нямц и Васлуй), мартовская нить могла быть и одноцветной — красной (Fochi 1976: 198–202). В прошлом встречались также черно-белые мартовские нити. Их бытование зафиксировано, в частности, у румын в жудеце Мехединц и у арумын — потомков переселенцев из Пинда в румынской Добрудже. Как правило, такие мартовские нити изготавливались из шерсти, однако у арумын встречались и черно-белые мартовские нити из хлопчатобумажных ни-

<sup>1</sup> Это время у румын считалось неподходящим для работы, однако подходящим для выполнения магических действий. Так, существовало представление о том, что женщины, которые занимаются вечером во вторник (или в ночь со вторника на среду), наказывает мифологическое существо, именуемое *Marți Seară* 'вторник вечер' или *Marțiolea*, либо *Sfânta Miercuri* 'святая среда' (см., например, Olteanu 1998: 187–188). Жители Марамуреша верили, что по нити, изготовленной во вторник вечером *върколаки* (*vârcolaci*, -i, sg. *vârcolac*) — существа, пожирающие луну — могут взобраться на луну с земли (Ghinoiu 2001: 116).

ток (Полевые материалы автора из коммуны Понаареле, жудец Мехединць, 2010; Tîrcănnicu 2004: 142). Встречаются и сведения о том, что в Олтении (жудец Вылча) использовались черно-красные (Sârbători 2001: 266–268), а в румынской Молдове (жудец Вылча) — сине-красные мартовские нити (Fochi 1976: 198–202). В южной Трансильвании (жудец Брашов) для изготовления мартовских нитей могли использовать красные, белые, синие и желтые нитки (Sârbători 2003: 280–281). В прошлом к восточнороманским мартовским нитям часто подвешивали монеты, как правило, серебряные (см., например, Fochi 1976: 198–202).

Об апотропейическом значении красного цвета в румынской традиционной культуре достаточно подробно говорилось выше. Присутствие белого цвета в румынской мартовской нити в значительной мере связано с восприятием его как символа красоты и чистоты. Это выражается, в частности, в бытовавших у румын способах «ритуального расставания» с мартовской нитью. Так, в ряде районов Румынии и Молдовы мартовскую нить носили до первого появления аистов, и бросали вслед аисту со словами: *Na-ți negrețele și dă-mi albețele* ('Возьми черноту и дай мне белизну') (Mușlea, Bârlea 1970: 422; Marian 1994: 312–313; Молдаване 1977: 291). В некоторых областях Румынии девушки сопровождали «ритуальное расставание» с мартовской нитью ее «пропиванием» (*băutul mărțișorului*) — сами мартовские нити вешали на плодовые деревья<sup>2</sup>, а на монеты, снятые с них, покупали в день св. Георгия сыр и красное вино, желая себе «быть красными, как вино, и белыми, как сыр» (Mușlea, Bârlea 1970: 422; Olteanu 2001: 131). В последнем примере и белый, и красный цвет символизируют красоту. В румынском языке прилагательное *alb* ‘белый’ может использоваться в значении «чистый», «невинный». Выражение *zile albe* ‘белые дни’ обозначает счастливую, безмятежную жизнь, *lumea albă* ‘белый свет’ в народных сказках означает «реальный мир», «мир людей». Существует также устойчивое выражение *bani albi pentru zile negre* ‘белые деньги на черный день’ (Dicționarul explicativ 1998: 23). «Белые цветы» (*florile dalbe*) в румынских лирических песнях также символизируют красоту и чистоту (Evseev 2001: 10). Обозначение красного цвета, которому, как мы убедились, в румынской культуре, как и во многих других, приписывается охранительная семантика, не имеет большого количества положительных коннотаций в румынском языке. Например, румынское выражение *a vedea roșu înaintea ochilor* ('видеть красное перед глазами') обозначает «прийти в ярость», «выйти из себя» (Dicționarul explicativ 1998: 934). Обозначения черного и синего цветов в румынском языке имеют пре-

<sup>2</sup> Повязывание снятой мартовской нити на плодовое дерево либо на куст шиповника являлось наиболее распространенным у румын способом «ритуального расставания» с этим украшением-оберегом.

имущественно отрицательные и в значительной мере сходные коннотации. Так, выражение *inimă-albastră* ‘синее сердце’ обозначает грусть, досаду или ярость; выражение *a avea înima neagră* ‘иметь черное сердце’ означает «быть грустным» (*Ibid.*: 24, 682).

В этнографической литературе было высказано множество предположений, касающихся семантики цветов мартовской нити, однако практически все они рассматривают лишь «классические» красно-белые мартовские нити. На наш взгляд, в румынской традиции присутствие в этом украшении-обереге красной нити связано прежде всего с защитной функцией, а белой — с симпатической магией, направленной на сохранение/приобретение красоты (аналогичную функцию выполняла серебряная монета, подвешиваемая к мартовской нити). Вопрос о семантике других цветов, присутствовавших в мартовских нитях, требует дополнительного изучения.

## Литература

- Голант 2008 — *H. Г. Голант*. Этнолингвистические материалы из коммуны Мэлая, Румыния (жудец Вылча, область Олтения) // Карпато-балканский диалектный ландшафт. Язык и культура. Памяти Г. П. Клепиковой. М., 2008. С. 271–323.
- Левкиевская 2004 — *Е. Е. Левкиевская*. Обереги // Славянские древности. Этнолингвистический словарь в пяти томах. Т. 3. М., 2004. С. 443–446.
- Молдаване 1977 — Молдаване. Очерки истории, этнографии, искусствоведения. Кишинев, 1977.
- Ciaușanu 2001 — *Gh. F. Ciaușanu*. Superstițiile poporului roman în asemănare cu ale altor popoare vechi și noi. București, 2001.
- Credințe 2000 — Credințe și superstiții românești după A. Gorovei și Gh. F. Ciaușanu. București, 2000.
- Dicționarul explicativ 1998 — Dicționarul explicativ al limbii române. București, 1998.
- Evseev 2001 — *I. Evseev*. Dicționarul de simboluri și arhetipuri culturale. Timișoara, 2001.
- Fochi 1976 — *A. Fochi*. Datini și erezuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea: răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu. București, 1976.
- Ghinoiu 2001 — *I. Ghinoiu*. Panteonul românec. Dicționar. București, 2001.
- Marian 1994 — *S. Fl. Marian*. Sărbătorile la români. București, 1994.
- Mușlea, Bârlea 1970 — *I. Mușlea, Ov. Bârlea*. Tipologia folclorului. Din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hașdu. București, 1970.
- Olteanu 1998 — *A. Olteanu*. Metamorfozele sacrului. București, 1998.
- Olteanu 2001 — *A. Olteanu*. Calendarele poporului român. București, 2001.
- Sărbători 2001 — Sărbători și obiceiuri. Răspunsurile la chestionarele Atlasului etnografic român. Vol. I, Oltenia. București, 2001.
- Sărbători 2003 — Sărbători și obiceiuri. Răspunsurile la chestionarele Atlasului etnografic român. Vol. III, Transilvania. București, 2003.
- Tîrcomicu 2004 — *E. Tîrcomicu*. Identitate românească sud-dunăreană. Aromâni din Dobrogea. București, 2004.

ЦВЕТ В СЛОВЕ И ЦВЕТ В ИЗОБРАЖЕНИИ:  
СООТНОШЕНИЕ СПЕКТРОВ В ТЕКСТЕ И МИНИАТЮРАХ  
ЛИЦЕВОГО ТРАВНИКА КОНЦА XVIII в.

Русские «народные» травники — это рукописные сборники непостоянного состава, содержащие статьи-описания растений и их полезных для человека свойств. Традиция существовала в XVII — начале XX в. и является гетерогенной. Сюда вошли и записи местного происхождения, и переводные статьи «народного» и, реже, «ученого» характера, и позднейшие добавки из устной традиции. Как известно, суеверная, языческая составляющая средневековой и традиционной культуры славян восходит не только к «своим» истокам, но и к «чужим», в том числе византийским, суевериям, заимствованным заодно вместе с христианством (Толстой 1995: 56–57). В Византии существовала своя традиция травников, как «ученых», так и анонимных, представлявших собой смесь научных и «народных» представлений (Гукова 1991: 372; Thomson 1955; Collins 2000). Не исключено, что какие-то византийские тексты включались и в русские травники, о чем свидетельствуют некоторые фитонимы, греческие по форме (*арисис, ахтоном, козмографос, парамон, полихрон* и др.). Значит, в русских травниках «мерцают» балканский от свет, который еще предстоит выявить и исследовать.

Иллюминированные русские травники редки. В XVII в. иллюстрировались лишь травники «ученой» традиции, их рисунки восходят к гравюрам европейских изданий. Нам известно семь иллюминированных списков «народных» травников XVIII — начала XX в., из них шесть с изображениями растений: два списка XVIII в. и один список начала XX в. с иллюстрациями в красках (Шиб. 289; Ус. 26; Муз. 4265), три списка XIX в. с рисунками пером (О. VI.13; Муз. 3898; F. VI.16)<sup>1</sup>.

Доклад посвящен травнику конца XVIII в., хранящемуся в собрании Е. И. Усова в отделе рукописей РГБ (Ус. 26). Текст списка полностью опубликован в 2002 г. (Лицевой травник 2002). Однако интереснейшие иллюстрации этой рукописи до сих пор практически не введены в научный оборот<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Еще один список с выполненными чернилами изображениями растений входил в собр. В. Ф. Груздева (Груздев 1946: 60, 62, № 10). По атрибуции собирателя это рукопись XVIII в., мы предполагаем, что это список XIX в., близкий к F. VI.16 и Муз. 3898. Современное местонахождение этой рукописи не установлено.

<sup>2</sup> Шесть иллюстраций списка Ус. 26 в черно-белом варианте было опубликовано в 1950-е гг.: *попутник, дягиль* ((Соболь 1957: 170–171); воспроизведено в: (Ипполи-

Рукопись Ус. 26 имеет бумажный переплет, написана полууставом на бумаге 1781 г. в 8-ю долю листа. Начало списка (л. 1–4) утеряно, травник занимает листы 5–61 об. На обороте верхней крышки имеется владельческая запись: «Принадлежит ключарю». Травник содержит 92 статьи о растениях (№ 8–99, последняя статья не окончена) и 90 миниатюр, каждая из которых предваряет соответствующую статью<sup>3</sup>. Иллюстрации заключены в разноцветные рамки, нередко фигурные, напоминающие по форме картуш. Размер рисунков — ок. 6 × 8 см.

Цвет является одним из важных параметров описания растений в травниках. Травники т. н. поволжского типа, к которому относится список Ус. 26, входят в число пяти наиболее цветонасыщенных типов травников (Ипполитова 2008: 106–107). В списке Ус. 26 имеется 16 терминов для цветообозначений<sup>4</sup>, а отношение общего числа употреблений цветообозначений к количеству статей в списке равно 1,2<sup>5</sup>. Цветообозначения имеются в 60 статьях травника (65,2%). Для описания цвета растений используются 16 цветообозначений: белый (30 употреблений), красный (15), желтый (15), синий (11), черный (8), багровый (6), голубой (5), зеленый (4), червленый (3), темный (3), рудожелтый (2), лазоревый (2), вороной (1), глинистый (1), малиновый (1), румянный (1). Для описания цвета венчиков используются все 16 цветообозначений, для описания цвета растения в целом — 6 (белый, синий, красный, желтый, голубой, черный), листьев — 5 (белый, темный, красный, зеленый, голубой), цвета корней — 4 (белый, черный, красный, желтый), цвета ягод — 1 (черный). Цветовой эпитет при описании растения может относиться не к самому растению, а к реалии, с которой сравнивается та или иная его часть («корень бел, что волокно белое или что волосы белые» (л. 44 об.)). Цветообозначение синий употребляется для описания не только цвета растений, но и иных реалий (камень, дым, цвет)<sup>6</sup>.

Рисунки иллюстрируют текст в наивной манере. Растения изображаются среди ландшафта, среди других растений. Так, на рисунках к травам имея

---

това 2008: вклейка, № 2–3)); медвежье ухо, дягиль, конской щавель, васильки, водяной  
нуп (Российский 1956: 42–46).

<sup>3</sup> Отсутствуют иллюстрации к гл. 8 (не сохранилась) и к гл. 43.

<sup>4</sup> Под каждым цветообозначением здесь понимается группа однокоренных слов: например, бел, беленький, беловат, прибел входят в группу «белого» и т. д.

<sup>5</sup> Мы уточнили статистические данные по списку, поэтому имеются небольшие расхождения с подсчетами, представленными в таблице в: (Ипполитова 2008: 108–111). Максимальное число цветообозначений для травников — 21, максимум цветообозначений на статью — 1,7 (Там же: 110–111).

<sup>6</sup> Примеры использования цветообозначений в устойчивых сочетаниях, где они потеряли цветовую функцию (например, черная болезнь, красное вино), здесь не рассматриваются.

и *раттма* среди водного пространства изображены острова, покрытые растительностью (л. 55, 57). Палитра красок небогата: красный (от розового до багрового), оранжевый (разной интенсивности), желтый (от светлого до желтокоричневого), коричневый, синий, голубой, зеленый (от светлого до темного), черный, серый, белый. Цвет в иллюстрациях используется шире, чем в текстах: здесь окрашены и растения, и окружающий их ландшафт (деревья, кусты, камни, водоемы и берега, ямы, горки, острова, стены и т. п.). Использование того или иного цвета иногда необычно: например, художник изображает дубы как с зелеными, так и с синими кронами (л. 28).

Статистика по 85 статьям<sup>7</sup> показывает, что большая часть цвета в изображениях растений приходится на листья (117 случаев): зеленый (56), желтый (16), синий (12), группа красного (11: оранжевый, багровый), группа белого (9), коричневый (3). Следом идут венчики (75): группа красного (18: красный, багровый, оранжевый), группа синего (17), желтый (15), группа белого (12), зеленый (5), коричневый (5), черный (3). Значительно реже окрашиваются стебли (9: серый, зеленый, белый, черный, коричневый, голубой); редки изображения корней (4: белый, серый, красный, желтый) и ягод (5: синий, зеленый, черный, красный). Иногда встречаются дополнительные окрашенные детали: «нимбы» над растениями (2), перевязи (см. ниже о растении *буган*). Таким образом, если текст оставляет «за кадром» цвет общего растительного фона (листьев и стеблей) и выдвигает на первый план цвет венчиков, то в изображении доминирует цвет «фона», а цвет венчиков является вторым по значимости; цвет корней, как правило, игнорируется.

При работе над рукописью художник мог ориентироваться на собственные знания о растительном мире, на тексты-описания и на свою фантазию. Можно выделить следующие особенности соотношения цвета в текстах и в изображениях.

#### 1. Цвет в тексте и цвет в изображении коррелируют (52 статьи).

1.1. Полное соответствие изображения тексту (39 статей) — изображение передает все цветовые характеристики растений, обозначенные в тексте: цвет венчиков, травянистых частей, ягод. При этом всегда игнорируется цвет корней (1 исключение). Так, растение *еиндринкът* («а ростет та трава при реке, при камени <...> собою голуба <...> цвет рудожелт, листочки белы») изображено рядом с рекой, у камня и в полном соответствии с текстом травника: с белыми листьями, оранжевым цветком и голубым стеблем (л. 16–16 об.). Текст служит только отправной точкой, художник всегда добавляет в изображение новые окрашенные детали (прежде всего, травянистые части).

#### 1.2. Частичное соответствие изображения тексту (13 статей).

<sup>7</sup> В 5 статьях не удалось точно определить, какое именно растение на рисунке соответствует описываемому в тексте, поэтому они были исключены из обсчета.

а) Перенос цвета, обозначенного в тексте, с венчика на травянистую часть (4 статьи). Например, трава *иванов крест*, у которой «корень все кресты — связан крест за крест», а цвет *багров* нарисована как куст багрового цвета с корнем в виде череды крестиков (л. 17). Трава *буган* «кустиками связана, цвет желт» изображена как куст желтого цвета, перевязанный зеленою тесемкой (л. 11). Эти замены связаны с многозначностью слова *цвет*, обозначающего в травниках венчик, но по-разному интерпретируемого иллюстратором.

б) Замена цвета, обозначенного в тексте, другим (7 статей):

— сходным цветом: белый — серым и желтым (*корень*, л. 54), беловатый — желтым (*перенос*, л. 35 об.), черный — коричневым (*положник*, л. 61 об.), темный — зеленым, вороной — синим (*перекоп морская*, л. 8));

— другим, непохожим цветом — червленый — черным (*паромон*, л. 58); синий — желтым (*ерш*, л. 47–47 об.). Изображая растение *ахтоном*, имеющее «четыре цвета: червлен, зелен, синь, багров» (л. 14 об.), художник сохранил три цвета из текста, заменил *червленый* на *черный*, и добавил еще два цветка: коричневый и желтый.

в) Смешение случаев (а) и (б) (2 статьи).

2. Цвет в изображении восполняет отсутствующие указания на цвет в тексте (30 статей без цветообозначений). Художник выбирал из двух стратегий: изобразить только травянистую часть растения (14 статей) либо дополнить текст и нарисовать растение с цветком или плодами (16 статей).

а) Легко идентифицируемые по тексту или названию растения (24 статьи, 80%), художник изображал их на основе личных знаний (*кропива* ‘крапива двудомная’, *лебеда* ‘лебеда’, *коновей щавель* ‘конский щавель’, *земленица* ‘земляника’, *попутник* ‘подорожник’, *богородичная* ‘чабрец’ и др.).

б) Мифологические растения (2 статьи). У травы *царь Иван* («цветов на ней двадцать один разных» (л. 11 об.)), художник изобразил 21 цветок разных форм и цветов (белый, желтый, оранжевый, багровый, зеленый, синий, коричневый, серый, черный). Трава *земезея* нарисована в соответствии с текстом «тонка и востра, как игла» (л. 54 об.), без венчиков.

в) Прочие (4 статьи) — неизвестно, сумел ли художник опознать по тексту реальное растение. Детализация сведена к минимуму: только в одном случае изображены венчики (*перевяска*), в остальных — только травянистые части.

3. Несоответствие изображения тексту (3 статьи).

В изображении игнорируются цветовые данные текста (указания на цвет корней, обратной стороны листа, цветообозначение неясной локализации). Эти примеры тяготеют к группе 2: художник ориентируется на известные ему растения (*вороновой* ‘вороний глаз’, *мачиха* ‘мать-и-мачеха’) либо на текст-описание.

## **Рукописные источники**

- Муз. 3898 — РГБ. Музейное собр. Травник 1830-х гг. 32 л. 2°.
- Муз. 4265 — РГБ. Музейное собр. Травник нач. XX в. 58 л. 4°.
- Ус.26 — РГБ. Собр. Е. И. Усова. Травник кон. XVIII в. 86 л. 8° (старый шифр: Музейное собр. № 4492).
- Шиб. 289 — РГБ. Собр. П. П. Шибанова. Травник сер. XVIII в. 39 л. 8°.
- Ф. VI.16 — РНБ. Травник 1830-х гг. 34 л. 2°.
- О. VI.13 — РНБ. Травник XIX в. 18 л. 8°.

## **Литература**

- Груздев 1946 — *Груздев В. Ф.* Русские рукописные лечебники. Л., 1946.
- Гукова 1991 — *Гукова С. Н.* Естественнонаучные знания в палеологовский период // Культура Византии. XIII — первая половина XV в. М., 1991. С. 361–375.
- Ипполитова 2008 — *Ипполитова А. Б.* Русские рукописные травники XVII–XVIII веков: Исследование фольклора и этноботаники. М., 2008.
- Лицевой травник конца XVIII в. (Публикация А. Б. Ипполитовой) // Отреченное чтение в России XVII–XVIII веков / Отв. ред. А. Л. Топорков, А. А. Турилов. М., 2002. С. 441–464.
- Российский 1956 — *Российский Д. М.* История всеобщей и отечественной медицины и здравоохранения. Библиография (996–1954 гг.) / Под ред. Б. Д. Петрова. Сост. при участии В. А. Невского. М., 1956.
- Соболь 1957 — *Соболь С. Л.* Биология // История естествознания в России. М., 1957. Т. 1. Ч. 1. С. 148–181.
- Толстой 1995 — *Толстой Н. И.* Проблемы реконструкции древнеславянской духовной культуры // *Толстой Н. И.* Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995. С. 41–60.
- Collins 2000 — *Collins M.* Medieval herbals: the illustrative traditions. Toronto, 2000.
- Thomson 1955 — *Thomson M. H.* Textes grecs inédits relatifs aux plantes. Paris, 1955.

«ОГНЕННЫЕ» ТРАВЫ  
В СЛАВЯНСКОЙ НАРОДНОЙ БОТАНИКЕ

Связь с огнем может проявляться в названиях растений разными способами. Так, основанием сравнения с огнем может служить цвет лепестков, в данном случае красный, желтый или оранжевый: с.-х. *ватрице* ‘гвоздика картузианская’, *огњац*, *огњец* ‘ноготки лекарственные’, *огњица* ‘желтушник’, *огњевинац*, *огњивац*, *огњица* ‘настурция’, *огњац* ‘зорька горицвет’ (Симоновић 1959: 530, 623, 624), болг. диал. *пламяница* ‘мак’ (Судник, Цивьян 1981: 312),ср. чеш. *ohniček* (Анненков 1878: 10). Показательно наименование одной и той же реалии разными лексемами, но с одной мотивацией: с.-х. *огњац* и *пламеница* ‘зорька горицвет’ (Симоновић 1959: 623, Анненков 1878: 200), с.-х. *пламенка*, *пламуша* и *искрица сунчена* ‘лютик жгучий’ (Симоновић 1959: 573, 636). О с.-х. *искрица* ‘лютик’ Брюкнер выдвигает предположение, что оно возникло оттого, что растение, приложенное к телу, вызывает воспаление, тело краснеет, ‘искрится’ (Brückner 1970: 200). Однако фитонимы, образованные от корня *искр-*, относятся и к другим растениям, не обладающим такими свойствами: с.-х. *искрица* ‘маргаритка’, *искрица жута* ‘чистотел’, *искрица модра* ‘фиалка трехцветная’ (Симоновић 1959: 573), кашуб. *kroska* ‘гвоздика картузианская’ (Brückner 1970: 275). Поэтому более вероятно, что образования от данного корня также обусловлены цветом лепестков; ср. бел. *искра* (Гродн.) ‘гвоздика травянка’ (Анненков 1878: 125).

Подобные названия могли относиться и к цветам другого цвета: с.-х. *огњенчец*, *огњењак* ‘будра плющевидная *Glechoma hederacea*’, *огњичар* ‘дымянка’ (Симоновић 1959: 623, 624); ср. рус. *огоньки* (Ишим. Тобол.) ‘незабудка лесная’ (СРНГ 22: 339). Вероятно, в этих (весыма немногочисленных) случаях основой послужило яркое пятно цветка, выделяющееся на фоне листвы.

Еще одним основанием сравнения с огнем может служить острый, жгучий *вкус*: с.-х. *огњица* ‘черная горчица *Brassica nigra*’, *огница*, *огњица* ‘горчица полевая *Sinapis arvensis*’ (Симоновић 1959: 623, 624).

С идеей огня связаны и названия низших грибов, вызывающих **болезни** сельскохозяйственных культур. Пораженные растения выглядят опаленными, сожженными огнем: с.-х. *ватра* ‘стеблевая ржавчина зерновых’, *пламењача на кромпиру* ‘фитофтора’, *пламењача на купусу*, *пламењача на луку*, *пламењача на спанаћу* ‘различные виды пероноспоры’ (Симоновић 1959: 530, 636).

Большую группу представляют образования от корня \*gorēti. Их можно разделить на две подгруппы:

а) фитонимы типа \*gorēti + \*kvētъ (ЭССЯ 7: 46), образованные по цвету лепестков: с.-х. *горацвет*, *гороцвиет*, *гороцвијеће*, *гороцвит* ‘адонис весенний’, *гороцвет* ‘адонис весенний; адонис осенний’ (Симоновић 1959: 543–544),ср. рус. *горицвет* (Хар., Вор., Екат., Курск. и др.), *горицвіт* (Малор.), пол. *gorzykwiat*, чеш. *goržykwiat*, русин. *горицвіт*, *горицвіт* ‘адонис весенний’ (Анненков 1878: 10, 388). Из других растений представлены: с.-х. *го-роцвет* ‘горечавка Клюзия; ятрышник; купальница европейская’, *гороцвиет* ‘анакамптис пирамидальный; кокушник; ятрышник-дремлик; купальница европейская’, *гороцвіт* ‘лютик едкий’ (Симоновић 1959: 544), ср. рус. *го-рицвет* (б. м.), *горица*, *горитва* (Курск. Черн.) ‘зорька горицвет’ (Анненков 1878: 200), укр. *горецвіт* ‘зимовник черный’ (ЭССЯ 7: 46).

б) фитонимы, отражающие горький вкус растений: \*gor'kъ(jь) — «прилаг. с суф. -(j)ькъ», соотносительное с гл. \*gorēti, но производное непосредственно, по всей вероятности, от основы на -i-» (ЭССЯ 7: 56). К ним относятся с.-х. *горчика* ‘полынь горькая’, *горки корен*, *горчица* ‘горечавка’ (Симоновић 1959: 543). С.-х. *горка лубав* ‘примула’ (Там же), очевидно, мотивировано каким-либо поверьем или фольклорным текстом. Из славянских соответствий приведем рус. *горчица*, *горькуха*, *горчак*; по данным этимологии сюда же можно отнести и такие названия, как *жеружса*, бел. *жеружса*, *заруза*, *зараза*, пол. žarъż, žerucha, чеш. *zaruzie*, žaržina, žaróch, žarušek, žeružel, луж. žoruž, žeruš. Анализируя слово *жеруха*, В. А. Меркулова связывает его (и его южнославянскую параллель *горуха*) с вариантом праславянского корня \*gor-/žer- ‘гореть’, отмечая его вариантность: *жеруха* в восточнославянских и западнославянских языках, *горуха* — в южнославянских (Меркулова 1965: 74–75).

Как считают некоторые этимологи, в названии *полынь* (др.-рус. *relynъ*, *relyutъ*, укр. *полин*, бел. *палын*, *полын*, *пальян*, *пальянка*, болг., словен., с.-х. *пелин*/*pelin*, чеш. *pelyn*, *pelyněk*, пол. *piołun*, в.-луж. *polon*, н.-луж. *polýn*, *poluń*) также отражен ее горький, жгучий вкус, поскольку этот фитоним родствен глаголу *palic* (Brückner 1970: 414).

Растения могут жечь, обжигать в прямом смысле, и тоже наделяются соответствующими названиями. Семантическая модель ‘жгучесть’ → ‘название растения’ реализуется на очень разнообразном лексическом материале: с.-х. *жара*, *жигавица*, *ожегавица*, *ожигавица* ‘крапива’, *жагавица*, *жагачица*, *жара*, *жара ситна*, *жигавица*, *ожегавица*, *ожигавица*, *ожигуја* ‘крапива жгучая’ (Симоновић 1959: 560, 624), *жаруља*, *жарица* ‘крапива жгучая’; *жежење*, *жежка*, *жежара*, *жежика*, *жагра* ‘крапива жгучая; крапива двудомная’ (Анненков 1878: 369, Чайкановић 1985: 137); ср. рус. *жгучка*, *жигавица*, *жигалка*, *жижжка* (Екат.), *жегала* (Твер.) (Анненков 1878: 369–370);

укр. *жигучка*, *жгучка*, *жижиска*, *жигавка* ‘*крапива*’ (Августинович 1853: 77, Рогович 1874: 32); бел. *жыжиска* (Мин.), *жгучка* (Могил.), *жыгучка* (Старац., Смол.) ‘*крапива жгучая*’ (Ганчарык 1927: 18); пол. *żagawka*, *żagawica* ‘*крапива*’ (Brückner 1970: 664). Само название *крапива*, бел. *крапіва*, укр. *крапива*, с.-х. *коприва*, *kopriva*, болг. *коприва*, *покрива*, макед. *коприва* и под. отражает тот же признак, восходя к праслав. \**kopriva* / \**kropiva* (ЭССЯ 11: 25).

Для сравнения растения с солнцем также могут быть разные основания. Сравнение может быть основано на цвете растения: с.-х. *суноврат* ‘нарцисс’, *суноврацица* ‘череда поникшая’, с.-х. *подсунац*, *сунокрет*, *сунце*, *сунцеглед*, *сунцоглед*, *сунцокрет*, *суцукрет*, *сунчани цвијет*, *сунчаник*, *сунчаница*, *сунчано зеље*, *сунчеглед*, *сунченник*, *сунченица*, *сунчењак*, *сунчоглед* ‘подсолнечник масличный’, с.-х. *сунчена искрица* ‘лютик жгучий’, *сунчени цвйт* ‘золототысячник кентаврский’ (Симоновић 1959: 638, 669). С другой стороны, цикорий обыкновенный назван *сунчево цвеће* (Там же), потому что его цветки поворачиваются за солнцем, ср. рус. *солнцева трава* (б. м.) (Анненков 1878: 98), укр. *солнцева сестра* (Булашев 1909: 369).

Фитоним может объединять в себе две **мотивации** одновременно. Так, у различных видов коровяка ярко-желтые цветки (признак цвета) собраны в плотную продолговатую вертикальную кисть (признак формы); оба признака послужили основанием для таких фитонимов, как с.-х. *свијећњак* ‘коровяк обыкновенный’ (Симоновић 1959: 656), ср. рус. *царская свеча* (Сарат.) ‘коровяк метельчатый’, *царьския свечки* (Вор.) ‘коровяк фиолетовый’, *царьска свичка* (Малор.) ‘коровяк мохнатый’ (Анненков 1878: 374–375).

«Огненные» и жгучие травы проявляют свою символику и в поверьях, а также в магических практиках. Так, огненная или световая природа цветка папоротника, отраженная в русских быличках, в восточнославянских и польских поверьях (СД 3: 629), находит соответствие в сербском поверье о траве *расковник*, которая «за одну ночь вырастает, зацветает и исчезает»; она «с виду похожа на человека» и ночью светит как «три свечки, которые горят над кладом» (Чајкановић 1985: 310).

## Литература

- Августинович 1853 — Ф. М. Августинович. О дикорастущих врачебных растениях Полтавской губернии // Труды комиссии высочайше учрежденной, при императорском ун-те св. Владимира для описания губерний Киевского учебного округа. Т. 2. Киев, 1853. С. 1–91.
- Анненков 1878 — Н. Анненков. Ботанический словарь. СПб., 1878.
- Булашев 1909 — Г. О. Булашев. Украинский народ в своих легендах и религиозных воззрениях и верованиях. Вып. 1. Космогонические украинские народные воззрения и верования. Киев, 1909.

- Ганчарык 1927 — *M. M. Ганчарык*. Беларускія назовы расълін. Ч. 2 // Праца Навуковога таварыства па вывучэнню Беларусі. Т. IV. Горкі, 1927. С. 1–28.
- Меркулова 1965 — *B. A. Меркулова*. О некоторых принципах этимологии названий растений // Этимология 1964. М., 1965. С. 72–87.
- НБ 2004 — «Народная Библия»: Восточнославянские этиологические легенды. М., 2004.
- Раденковић 1996 — *Љ. Раденковић*. Симболика света у народној магији јужних сло- вена. Ниш, 1996.
- Рогович 1874 — *A. C. Рогович*. Опыт словаря народных названий растений Юго- Западной России, с некоторыми повериями и рассказами о них. Киев, 1874.
- СД 3 — Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 т. Т. 3. М., 2004.
- Симоновић 1959 — *Д. Симоновић*. Ботанички речник. Имена биљака. Српска акаде- мија наука. Посебна издања. 1959. Књ. CCCXVIII. Институт за српскохрватски језик. Књ. 3. Београд, 1959.
- СРНГ — Словарь русских народных говоров. Вып. 1—. М.; Л., 1965—.
- Судник, Цивьян 1981 — *T. M. Судник, T. B. Цивьян*. Мак в растительном коде основ- ного мифа // Balto-Balcanica. Балто-славянские исследования 1980. М., 1981. С. 300–317.
- Чајкановић 1985 — *B. Чајкановић*. Речник српских народних веровања о биљкама. Београд, 1985.
- ЭССЯ — Этимологический словарь славянских языков. Вып. 1—. М., 1974—.
- Brückner 1970 — *A. Brückner*. Słownik etymologiczny języka polskiego. Warszawa, 1970.

## НЕЗЕЛЕНОЕ РАСТЕНИЕ ПОВИЛИКА (ФИТОНИМЫ ДЛЯ *CUSCUTA* НА БАЛКАНАХ)

Бесхлорофильное растение повилика (*Cuscuta*) широко распространено на всех континентах, особенно ее много в Средиземноморье и Западной Азии. Это — *незеленое* бескорневое растение-паразит с тонким, шнуровидным стеблем, обвивающим растение-хозяина и погружающим в него свои гаустории. Листья у повилики редуцированы до незаметных чешуек или полностью отсутствуют. Получая от питающего растения воду, необходимые вещества и соединения, повилика утратила способность к фотосинтезу, не нуждается в солнечном свете и живет за счет растения-хозяина. Отсутствие хлорофилла приводит к тому, что повилика *полностью лишена зеленого цвета* и имеет бледную розовато-желтовато-бежевую окраску.

Повилики паразитируют на представителях самых различных семейств, в том числе на многих важных хозяйственных культурах (на льне, коношле, табаке, хмеле, смородине, тыквенных и др.). Большинство видов являются полифагами, например *повилика европейская* (*Cuscuta europea*), отдельные же — монофагами, как *повилика льняная* (*Cuscuta epithymum*). Одно растение повилики может опутать десятки соседних. Повилики наносят большой ущерб урожаю, быстро размножаются и трудноискоренимы. Сено, пораженное повиликой, теряет свою питательность и может вызвать заболевания животных.

В процессе номинации в первую очередь эти качества повилики и ее своеобразный облик фиксировались народным сознанием. Особенности повилики как *вьющегося* растения (крепко обвивает, обнимает) отразились и на его *положительном* семиотическом статусе: повилика как символ верности<sup>1</sup>, символ любви<sup>2</sup>. В Румынии это растение девушки носили у пояса, чтобы парни «прилипали и уивались» за ними подобно тому, как повилика обвивается вокруг других растений (Butură 1979: 234).

Известно использование повилики в народной медицине. В Болгарии детей при кожных высыпаниях купали в ее отваре, а ее настойку на красном вине пили при болях в кишечнике (Давидов, Явашев 1939: 147–148). В Румынии отвар повилики употребляли против глистов (Butură 197: 234; Borza 1968: 55). Судя по народному названию, противоглистное использо-

<sup>1</sup> Ср. слова Офелии: «Вот незабудки — это на память: не забывай меня, милый друг! А вот повилика — она означает верность» (В. Шекспир «Гамлет»).

<sup>2</sup> См. анализ русского фольклорного образа («парень и девушка» = «трава и повилика») у А. Н. Веселовского (Веселовский 1911).

вание встречалось и в Албании: диал. *bar bubash* < *bubë* ‘аскарида’, букв. ‘трава (от) аскарид’. Причем речь идет не об обычном способе древнего лечения — «подобное подобным» (вывоиющие наподобие червей стебли), а о реальном глистогонном воздействии отвара повилики. Кое-где отваром ее мыли волосы, чтобы те стали длинными и крепкими — использование переносного, «уподобительного», магического воздействия повилики как *вывоища растения*. См. распространенность этого обычая среди балканских народов — для мытья волос применяли: плющ, клематис, выюнок (Butură 1979: 84–85; Домосильтская 2009а: 143; Домосильтская 2009б: 55).

Основными мотивационными моделями при наименовании повилики в балканских языках и диалектах можно считать следующие.

## I. ПО ВНЕШНИМ ПРИЗНАКАМ РАСТЕНИЯ

### 1. обвивающий нитевидный стебель:

#### 1a. глагольные

*приkleиватъ(ся)*: алб. диал. *ngjits*, рум. диал. *lipici* (слав. *липiti*); *путатъ, запутывать*: рум. диал. *încircătoare(a)* (*păsăricii*) ‘путаница, птичья путанка’ < *a încurca* ‘путать, запутывать’ < лат. \**in-colicare*; *плести, сплестатъ*: макед. *сплит*; серб. диал. *преплетало, сплит*; *вить(ся)*: болг. диал. *повитак, повилика; вязать*: серб. и хорв. диал. *вражји штрик* (< *штрикати* ‘вязать’); *взърошиватъ, топорицтъся*: серб. диал. *стршица* (< *стршити* ‘торчать, становиться дыбом’); *вертеть(ся)*: хорв. диал. (Далмац.) *vrpo lan* (< *vrpoliti se* ‘ерзать, вертеться’ + *lan* ‘лён’); *ползти*: серб. и хорв. диал. *притузи* (< *притузи* ‘подползти’, *пузати* ‘ползти’);

#### 1b. метафоризация

*волос(ы)*: рум. диал. *păr* ‘волосы’, *părul-Sfintei-Mării* букв. ‘волосы святой Марии’; болг. *вилина коса, слети коса*; серб. *вилина коса (косица)* + диал. *косе, вилиње косе, вилини власи, цвйт власульа*, серб. и хорв. диал. *влас, власульа, власи од лана, пелинова коса, пелинови власи*; *борода*: рум. диал. *barba dracului* букв. ‘борода черта’; *хвост*: серб. и хорв. диал. *власки rep, реповец*; *нить, шнур*: алб. диал. *tel* ‘шнур, проволока’ (тур.), *teldreqi* ‘проводолока дьявола’, диал. *grathatel* ‘зубчатый, щетинистый шнурок’ < *grath* ‘зубчик; щетина’ (м. б., имеется в виду чешуйчатый облик тонкого стебля)<sup>3</sup>; серб. диал. *вражји конац, ћаволски конац, змијини конци; шелк (сырец), шелковая*

<sup>3</sup> Ср. алб. *grathitel* ‘эрика травяная, *Erica carnea*’, *grathatel*, *grathatë* ‘вереск’, диал. сев.-тег *grrath* ‘хвоц зимующий, *Equisetum hiemale*’ — все растения на различных своих частях обладают разного рода зубчиками.

**нить:** рум. диал. *borangic*, ср. литер. ‘шелк-сырец; шелковая ткань’ < тур. *bürütçük* ‘муслин’, *bürümcek* ‘скатанное в клубок’ < *bürüm* ‘свиток, сверток’; рум. диал. *mătase*, *mătușe* и под., *mătasa trifoiului*, *iepurelui* букв. ‘шелк клевера, зайца’; болг. диал. *копринарка* < *коприна* ‘шелк’; **пряжа:** новогреч. (*tá*) *νεράϊδονέματα*, *νεράϊδόγυνεμα* < *νεράΐδα* ‘русалка, нереида; красавица’ + *γύνεμα* ‘волокно, пряжа’; рум. диал. *torțel*, *întorțel*, *turțel*, *tortoțel* и под. < *tort* ‘пряжа’ < *a toarce* ‘прясть’, болг. диал. (кукувица, фтича, змийска, ластовица) *прежда*; серб. *преденце*, диал. *преденица*, *преденца на босиоку* и под.; **кнут, бич:** серб. диал. *хуличев бич*; **червь, глист:** алб. диал. *bar bubash* ‘трава червей’ (см. также II 1);

## 2. цвет:

алб. диал. *luleverdhje* букв. ‘желтый цветок’ < лат. *viridis* ‘зеленый’; рум. диал. *gălb(e)ază* < *gălbeji* ‘бледнеть’, *gălbejos* ‘блеклый’; серб. диал. *жута таманица* (< *жут* ‘желтый’ + *таманити* ‘уничтожать’), *златна цинцарка* букв. ‘золотая цинцарка, влашка’, серб. и хорв. диал. *вердун*, *врдун зеље*, *бела лаповила*;

## 3. отсутствие корней:

алб. диал. *bar pa rrënjet* ‘трава без корней’;

## 4. уподобление другим (вьющимся) растениям:

рум. диал. *cătină* (рум. литер. ‘терновник’ < лат. *catēna* ‘цепь, оковы’, т. е. о растении, сковывающем, мешающем движению); диал.: *cîrcel*, ср. литер. *cîrcel* ‘усик; кисть винограда’ < серб. *круч* ‘судорога, корчи’; арум. *cîmăreiajă* 1. повилика, 2. земляничное дерево (< новогреч. *κουμαριά* ‘земляничное дерево’, деревце или кустарник с *розово-красной* отслаивающейся корой = сближение по цветовой гамме); болг. диал. *ry(o)сопец*, ср. зап. болг. *роспец* ‘подмаренник мягкий (*Galium mollugo*)’ — цепкое травянистое растение с мягким стеблем, диал. *ro(y)conac* ‘дымянка лекарственная (*Fumaria officinalis*)’; серб. и хорв. диал. *nony(o)нац*, *поповац* и под. (ср. литер. *попонац* и диал. *nona(y)нац* ‘вьюнок (*Convolvulus*)’ < слав. *non*);

# II. ПО РЕАЛЬНЫМ ИЛИ ПРИПИСЫВАЕМЫМ СВОЙСТВАМ РАСТЕНИЯ, ИСПОЛЬЗУЕМЫМ ЧЕЛОВЕКОМ ИЛИ ОТРАЖАЮЩИМСЯ НА ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА

## 1. использование в качестве глистогонного средства:

алб. диал. *bar bubash* < *bubë* ‘аскарида; дождевой червь’ (см. выше I 16). Вероятно, смешанная мотивация, когда подразумевается и внешнее подобие шнуровидных извивающихся стеблей растения, и реальное глистогонное действие повилики;

## **2. использование в качестве средства для роста волос:**

рум. диал. *iarbă de crescut părul* ‘трава для роста волос’ (магия подобия);

## **3. использование в качестве средства для лечения и очищения кожи**

рум. диал. *negeluciă* ‘бородавочник, растение, сводящее бородавки’ < *neg* ‘бородавка’ (< лат. *naevus* ‘родимое пятно’);

## **4. на каком растении паразитирует**

рум. диал. *îniță, iriță* < *in* ‘лён’, диал. *mătasa trifoiului* ‘шелк клевера’; серб. диал. *власи од лана*, серб. и хорв. *ланова вилина коса*; диал. (Далмац.) *vrpo lan, djetelinska vilina kosica*, серб. и хорв. диал. *косе врх неолина и босиока, пелинова коса, пелинови власи, преденце на босиоку*; тур. *yaban keteni* (< *yaban* ‘дикий, чужак, пришелец’ + *keten* ‘лен’);

## **5. воздействие на другие растения**

**отрава, яд:** алб. *helmëz* < *helm* ‘отрава’; **болезнь (заразная кожная), зараза** («заразность» определяется не только тем, что повилица поражает большие растительные пространства, но и тем, что ее семена трудно отделимы от семян растения-хозяина и легко передаются при посеве): рум. диал. *rîie* ‘заразная болезнь, зараза, парша’, диал. *vîrsat(ul pămîntului, trifoiului)* ‘оспа, оспа земли, оспа клевера’ (литер. *vârsat* ‘оспа’); серб. диал. *шуга* (юго-зап. Воеводина), серб. и хорв. диал. *гринта* (‘парша’); **болезнь:** рум. диал. *boală (boala trifoiului)*. Во всех случаях заложена метафора, при которой воздействие этого растения-паразита на соседей воспринимается как заразное, в основном, кожное поверхностное заболевание, т. е. с очевидным поражением поверхности;

## **6. отрицательный статус растения (связанный с его паразитарностью)**

**чертов, дьявольский:** алб. диал. *teldreqi* ‘шнур, проволока дьявола’, *bar i dregit, bardreqi* ‘трава дьявола’, *bar shejtani*; рум. диал. *barba, cînepa dracului* букв. ‘борода, конопля черта’; серб. диал. *ђаволски конац*; тур. *şeytan saçı* ‘монеты, разбросанные чертом’ (*saçı* ‘монеты, цветы и т. п., бросаемые во время свадьбы на голову невесты’, *saçık* ‘разбросанный’); **«вражеский»:** серб. диал. *вражји конац, вражји штрик* (< *штрикати* ‘вязать’);

## **III. ПО СИМВОЛИЧЕСКИМ СВОЙСТВАМ РАСТЕНИЯ И ЭТИОЛОГИЧЕСКИМ ЛЕГЕНДАМ**

**«русалки»** (мифические существа — *вилы, самодивы, самовилы, русалки, заны, нереиды* и под.): новогреч. (τά) νεραϊδονέματα, νεραϊδόγυνεμα < νεράϊδα ‘русалка, нереида; красавица’ + γύνεμα ‘волокно, пряжа’; рум. диал. *steagul-zânelor* ‘полотно зан’ < слав. *стягъ*; болг. диал. *вилина коса, само-*

*вила, русаляк*; серб. *вилина кóса (косица)*, диал. *самовила (велика)* + серб. и хорв. диал. *вилини власи, вилиње косе*. Главные признаки образа — длинные волосы вил (русые, золотые, синие, зеленые), а также то, что, по народным представлениям, вилы прядут на прялках пряжу<sup>4</sup>. К примеру, в Центральной Сербии (Гружа) верят, что эта желтого цвета трава — опаленные волосы самовил. В некоторых местах Болгарии, наоборот, считают, что на местах игрищ и хороводов самодив остается желтая, словно опаленная, трава (Георгиева 1993: 145), что вполне соотносится с окраской повилики. В Южной Сербии в районе Лесковца повилика играет важную роль при лечении болезни, которую якобы вызывают самовилы. Рядом с повиликой оставляют хлеб, сахар и одежду больного. Утром смотрят: если хлеб надкусен, больной выздоровеет; если нет — умрет (Бурић 1985: 302)<sup>5</sup>;

*Дева Мария*: рум. диал. *părul-Sfintei-Mării* ‘волосы святой Марии’ (свернутый сюжет этиологического рассказа);

*верность*: рум. диал. *fideluță* < *fidel* ‘верный, преданный’ (отражение исключительно румынского представления о «присущивающем» действии этой травы).

С необнаруженными пока этиологическими легендами могут быть связаны названия, в которых проступает метафора, носящая систематический характер. Правда, в подобных случаях еще не ясно, что первичнее: образ, легший в основу фитонима, или легенда, народное поверье, поясняющее его возникновение. Речь идет о следующих постоянных компонентах:

*птица*: алб. *bar zog (i zogut)* ‘трава птицы’; рум. диал. *încircătoarea păsăricii* ‘птичья путаница’ < *a încurca* ‘путать, запутывать’, диал. *limba păsăricii* ‘язык птицы’, *tortul păsăricii* ‘пряжа птицы’; болг. диал. (Тетевен) *фтича прежде, птича свила*. В данном компоненте-характеристике заключено отрицательное отношение к сорняку-паразиту: известно, что ненужность, бесполезность растения в народной номенклатуре может быть, в частности, выражена через использование лексемы ‘птица, птичий’ (Machek 1954: 11);

<sup>4</sup> Впрочем, сама повилика в круг растений, органически окружающих образ вил, не входит: в частности, в Болгарии *самодивы* могут обитать в таких растениях как *бръшлян* ‘плющ (*Hedera helix*)’ и *здравец* ‘дикая герань, *Geranium pratense*’, а собственно «самодивскими» народ полагает прежде всего — *росен* ‘ясень белый (*Dictamnus albus*)’, *смин* ‘бессмертник (цмин, желтый сухоцвет, *Helichrysum arenarium*)’, *шишка* ‘дикий шиповник, *Rosa canina*’, *къпина* ‘ежевика, *Rubus fructicosus*’ и *хвойна* ‘можжевельник (*Juniperus*)’ (Георгиева 1993: 145). Все они являются либо сладко и сильно пахнущими, либо колючими растениями и все так или иначе связаны с лечебной магией.

<sup>5</sup> Следует упомянуть о тесной связи в юнославянской традиции (Македония, Болгария, южная Сербия) образа самовил и вьющихся растений вообще: плюща, омелы и проч. (Раденковић 1996: 223–225).

**кукушка:** болг. *кукувича* *прежда*, *диал.* *кукувичина* (*кукувича*) *трева*, *кукувиче грозде*. Этот эпитет в отношении повилики есть только в болгарском, однако образ кукушки занимает особое место в языковой картине мира *всех* славян: кукушка — проклятая Богородицей птица, изгой в птичьем сообществе, символ женского одиночества (Гура 1997: 682–709);

**ласточка:** болг. *диал.* *ластовича* (*-иня*) *прежда* — древняя славянская контаминация образов ласточки и ласки как юркого, змееподобного зверька и поверьй о них, в частности, сближающие их мотивы прядения и ткачества (Гура 1997: 246–249, 631–632);

**змея:** болг. *диал.* *змийска* *прежда* и под.; серб. *диал.* *змијини конци* — смешанный тип мотивации: внешнее уподобление обвивающих нитевидных стеблей и общеизвестный и широко распространенный в народной фитонимической номенклатуре постоянный эпитет «отрицательной», отталкивающей, необычной и неприятной окраски (Домосилецкая 2006: 321).

Итак,

1. все отлагольные номинации (*приклеивать(ся)*, *путать(ся)*, *сплетать(ся)*, *вить(ся)* и т. д.), объективно описывающие растение и связанные с особенностями его шнуровидного стебля, являются на Балканах единичными и узкодиалектными;

2. наиболее широко представлены безоценочные номинации, метафорически описывающие внешние признаки растения через понятия: *волосы* (рум., болг., серб. и хорв.) и *пряжка* (новогреч., рум., болг., серб. и хорв.);

3. pragматический статус повилики наиболее ярко проявляется в фитонимах, связанных с наименованиями пораженных ею растений: *лён*, *клевер* и проч. (рум., серб., хорв., тур.); ожидаемое восприятие как лечебного растения отразилось незначительно (только в ряде рум. диалектов);

4. наиболее яркое проявление семиотического (чаще *отрицательного*) статуса повилики можно усмотреть в фитонимах, где задействован постоянный компонент *русалки* (*заны*, *вили* и т. п.) (новогреч., рум., болг., серб. и хорв.), эпитеты *чертов*, *дьявольский* (алб., рум., серб., тур.), *птичий* (алб., рум., болг. в последнем также — *кукушечий* и *ласточкин*), *змеиный* (болг. и серб.);

5. положительный семиотический статус растения (символ верности) присущ только румынской языковой картине мира.

Единственной лексической параллелью, объединяющей значительный диапазон языков, можно считать латинизм (?) *cuscita*, представленный в: алб. *kuskitë*, новогреч. κουσκούτη, κουσκότα, рум. *cuscită*, *диал.* *cușcică*, тур. *küsküüt*, а также локально в хорватских говорах Далмации — *kuškuta*. Проникло или из итал. (*cuscita* ‘повилика’), или из народной латыни (\**cus-*

*cuta*), или из научной латинской номенклатуры как относительно позднее книжное заимствование. В болг. северо-западн. диал. (Видин) *ку(с)кута, малка кускута* — из рум.

Характерная незеленая окраска повилики не занимает ведущего места среди отличительных признаков этого растения, важных для выделения его народным сознанием среди окружающей флоры. Она зафиксирована только локально в алб., серб. и хорв. ('желтая') и в рум. ('бледная').

## Литература

- Веселовский 1911 — *A. H. Веселовский. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля* // А. Н. Веселовский. Собрание сочинений. Т. I. СПб., 1911.
- Георгиева 1993 — *И. Георгиева. Българска народна митология*. София, 1993.
- Гура 1997 — *А. В. Гура. Символика животных в славянской народной традиции*. М., 1997.
- Давидов, Явашев 1939 — *Б. Давидов, А. Явашев. Материали за български ботаничен речник*. София, 1939.
- Домосилецкая 2006 — *М. В. Домосилецкая. Из албанской ботанической лексики (Ботаническая лексика в этимологических трудах Э. Чабея (16.–19.)* // Индо-иранское языкознание и типология языковых ситуаций. Сборник статей к 75-летию проф. А. Л. Грюнберга (1930–1995). СПб., 2006. С. 319–328.
- Домосилецкая 2009а — *М. В. Домосилецкая. Фитоним *Clematis* ‘клематис’, или ‘лоннос’ в balkанских языках и диалектах* // Индоевропейское языкознание и классическая филология — XIII. Материалы чтений, посвященных памяти проф. И. М. Тронского. СПб., 2009. С. 139–153.
- Домосилецкая 2009б — *М. В. Домосилецкая. Фитоним *Hedera helix* ‘плющ обыкновенный’ в balkанских языках и диалектах* // Вопросы теории языка и методики преподавания иностранных языков. Сборник трудов III международной научной конференции (5–7 июня, 2009). Часть 2. Таганрог, 2009. С. 53–57.
- Ђурић 1985 — *В. Ђурић. Додатак Чайкановићем «Речнику»* // Чайкановић В. Речник српских народных веровања о биљкама. Београд, 1985.
- Раденковић 1996 — *Љ. Раденковић. Симболика света у народној магији јужних слојева* // Balkanološki institut SANU. Посебна издања књ. 67. Ниш, 1996.
- Borza 1968 — *A. Borza. Dicționar etnobotanic*. București, 1968.
- Butură 1979 — *V. Butură. Enciclopedie de etnobotanică românească*. București, 1979.
- Machek 1954 — *V. Machek. Česká a slovenská jména rostlin*. Praha, 1954.

## ЦВЕТОВОЙ КОД В НОВОГРЕЧЕСКИХ ЗАГАДКАХ

0. Данная работа посвящена использованию в новогреческих загадках одного из «физических» кодов, цветового, непосредственно связанного с реальными свойствами денотата. Цветовой код может применяться как имплицитно (с помощью других кодов — предметных и пр.), так и эксплицитно (называя цвет напрямую). Цветовые характеристики в сочетании с другими «подсказками» чрезвычайно важны для стратегии загадывания. Интересно проанализировать, насколько универсален цветовой код в загадках и как он комбинируется с другими кодами. В качестве материала были выбраны загадки, посвященные астрономии, неживой природе и растениям, чтобы проследить особенности функционирования этого кода в различных по тематике загадках. Основным источником послужил фундаментальный сборник загадок (Καψώμενον 2004), в дальнейшем загадки из него приводятся с указанием соответствующего номера.

1. В астрономических загадках цветовой код используется в той или иной степени для загадывания всех денотатов данной группы (солнца, луны, звёзд). Для солнца и луны цветовая характеристика оказывается практически основной: солнце кодируется через *жёлтый* в одной из самых распространённых загадок о дневном свете:

Ἐνταψάκι βούτυρο τον κόσμο αλείφει (Ηλιος) ‘Один кусочек<sup>1</sup> масла весь мир маслит (Солнце)’ [170.2δ].

Жёлтый цвет солнца выражается метафорически, с помощью кода продуктов питания (‘мёд’, ‘масло’). Однако в другой загадке, зафиксированной только во Фракии, солнце характеризуется как ‘красное’, что для греческой загадочной традиции кажется нетипичным, но при этом широко распространено в болгарских и македонских загадках. Цвет солнца назван прямо, без использования метафор:

Κόκκινος ποδηματάς<sup>2</sup> υτοίχο υτοίχο πάει (Ηλιος) ‘Красный сапожник по стечке идёт (Солнце)’ [170.7α].

Для луны цветовая характеристика не менее важна. Само обозначение луны в современном греческом языке (то φεγγάρι) восходит к цветообозна-

<sup>1</sup> Досл. «один маленький противень».

<sup>2</sup> Диал. словообразование от πόδημα ‘обувь’.

чению φέγγος ‘бледно-жёлтый, светлый’ (Chantraine 1968–1980), подробнее о номинациях луны см. (Чёха 2009). В загадках о луне её цвет так и характеризуется, передаваясь с помощью пищевого (растительного и др.) кодов: ‘йогурт’, ‘молоко’, ‘сыр’, ‘дыня’.

В новогреческих загадках солнце и луна не противопоставляются по цвету, наоборот, в некоторых текстах указывается ‘жёлтый’ (через ‘цитрон’<sup>3</sup>, ‘дыня’) как цвет и солнца, и луны:

Ούλος ου κάμπους μι τα λουλούδια για δύο πιπόνια αξίζειν ούλα (Ουρανός, а́страпа, ἥλιος και φεγγάρι) ‘Вся долина в цветах, две дыни всех [цветов] стоят (Небо, звёзды, солнце и луна)’ [452.1δ'];

Κήπος μακρύς, κήπος πλατύς, κίτρα πολλά και δυό μεγάλα (Ουρανός, а́страпа, ἥλιος και φεγγάρι) ‘Сад длинный, сад широкий, много цитронов и два больших (Небо, звёзды, солнце и луна)’ [452.2α'].

Для звёзд цвет менее важен, однако в некоторых вариантах загадок он появляется как дополнительный мотив. Звёзды в греческих загадках могут характеризоваться как ‘белые’ (с помощью образов ‘яйцо’, ‘[очищенная] луковица’, ‘серебро’ — последнее можно сопоставить с прил. αργυρόλευκος ‘серебристо-белый’):

Τέντα τέντα τεντωμένη κι αργυροκαλιγωμένη (Ουρανός με τ' άстрапа) ‘Тент натянутый и окованный серебром (Небо со звёздами)’ [451.4γ'].

Также со звёздами связаны концепты ‘тусклый’ (‘свеча’, ‘угольки’), ‘блестящий’ (‘серебро’, ‘золото’, ‘монетки’), пусть и не являются непосредственно цветообозначениями, но крайне к ним близки, т. е. свет, испускаемый объектом, переходит в его цвет.

Для неба обозначение в загадках цвета не свойственно. Только в одной из загадок небо снабжено цветовым эпитетом γαλάζιος<sup>4</sup> ‘голубой’. С другой стороны, можно предположить, что метафора небо = медная кастрюля / котёл отражает в том числе изменение цвета неба на закате (красный → чёрный), похожее на то, как новый красный медный котёл покрывается нагаром и чернеет:

Την νύχταν ελέπω έναν χαλκόν χαλαγεμένον τα τσιλίδα φορτωμένον (Ουρανός με τ' άстрапа) ‘Ночью увидел медный лужёный котёл, наполненный угольками (Небо со звёздами)’ [451.5δ'].

<sup>3</sup> Плод *citrus medica*.

<sup>4</sup> Цветообозначение γαλάζιος восходит к эллин. κάλαϊς ‘драгоценный камень сине-зелёного цвета, бирюза, возм. и аквамарин’ (Τριανταφυλλίδης 1998, Chantraine 1968–1980).

Однако более вероятно, что этот мотив является рефлексом архаических представлений о небе как о медном куполе. Уже в «Илиаде» небо характеризуется как πολύχαλκον ‘многомедное’, медным же считается жилище Зевса (χαλκοβατής ‘с основанием из меди, латуни’). Представления о медном небе известны и другим балканским традициям (Николова 2008).

Таким образом, в астрономических загадках цветовой код имеет исключительное значение, являясь одним из основных способов кодирования светил. При этом используется он имплицитно, будучи сам закодирован, чаще всего с помощью кода продуктов питания, реже — кода материалов / химических элементов.

2. В календарных загадках (о месяцах, днях, году) цветовой код используется ограниченно, кодируя одну, но ключевую оппозицию «день-ночь» простейшей цветовой оппозицией «чёрный-белый»:

Ἐχω δυο κουβάρα, τ'έναν ἀσπρό καὶ τὸ ἄλλο μαύρον (Ημέρα καὶ νύχτα) ‘У меня два мотка пряжи, один белый, другой чёрный (День и ночь)’ [172.1α'].

3. В растительных загадках цветовой код занимает особое место, что не удивительно, учитывая тот факт, что цвет нередко входит в состав фитонима (напр., гр. κόκκινούόλι ‘свёкла’ от κόκκινος ‘красный’ и ύλι ‘кочерыжка, корнеплод’) и наоборот, фитонимы могут служить источником новых цветообозначений (βυστίνης ‘вишнёвый’ от βύστινο ‘вишня’, μελιτζάνης ‘баклажановый’ от μελιτζάνα ‘баклажан’). Практически для каждого растительного денотата зафиксированы загадки, в которых в той или иной степени используется цветовой код. Для некоторых (напр., καρπούζι ‘арбуз’, ραπάνι ‘редька’, κράνο ‘кизил’) он является основным, для других (καλαπτόκι ‘кукуруза’, κάστανο ‘каштан’, κεράσι ‘черешня’) — второстепенным и появляется в локальных вариантах текстов. Практически без исключений цветовой код в растительных загадках используется напрямую, лишь иногда чёрный цвет может метафорически кодироваться как αράπηδες ‘арапы’ (в загадках об арбузе), красный — ρουμπίνια ‘рубины’ (в загадке о гранате), белый — τυρί ‘сыр’ (в загадке о редьке):

Πράσινος πύργος, κόκκινα τζάμια, αράπηδες χορεύουνε μες στα φυλλοκάρδια (Καρπούζι) ‘Зелёная башня, красные стёклла, арапы танцуют внутри (Арбуз)’ [220.2μα’];

Ἐνα πράμα σαν τυρί, και τυρί δεν είναι, του ποντικού την ουρά έχει, και ποντικός δεν είναι (Ραπάνι) ‘Венец как сыр, но не сыр, у неё хвост как у мыши, но не мышь (Редька)’ [545ε’].

Палитра используемых цветов отличается лаконичностью. Это белый, чёрный, красный и зелёный, реже упоминаются жёлтый, намного реже —

ξανθός ‘светлый (чаще — о цвете волос)<sup>5</sup>, γαλανός ‘голубой’, χρυσός ‘золотой’. При этом для некоторых денотатов можно заметить колебания в использовании цветов, соответствующие архаичным системам цветообозначений: в загадках о рожковом дереве в некоторых вариантах мы видим замену зелёного цвета на жёлтый, голубой; в загадках о дыне последняя характеризуется не только как жёлтая, но и как красная; в загадках о черешне в равнозначных позициях встречаются золотой и красный<sup>6</sup>.

Интересно также сопоставить использование растительного кода в качестве выражения цветового в астрономических загадках с тем, как эти расчленения кодируются будучи отгадками. Для денотата лук (κρέμμιδι) цветовая характеристика оказывается не самой важной, однако показательно, что загадка, характеризующая лук белым как яйцо, зафиксирована в том же регионе, что и большинство загадок, использовавших метафору звёзды = луковички — на Кипре. При этом другой цветовой характеристикой лука является ‘красный’, зафиксированная в pontийских загадках. Для денотата ‘дыня’ цветовая характеристика — основная, в большинстве загадок дыни кодируется через цвет, как ‘жёлтая’ или ‘красная’.

Для некоторых «цветовых» текстов возможны разные отгадки. Например, для следующей загадки зафиксированы отгадки: *мирт и его плоды, абрикосовое дерево и абрикосы, виноградная лоза и виноградины*:

Ασπρα μάυρα πρόβατα και ξύλινος ο τεομπάντης (Μύρτα και μυρτιά) ‘Чёрно-белые овцы и деревянный пастух (Мирт и его плоды)’ [417.1γ].

4. В загадках о неживой природе (погодных явлениях, географических объектах и т. п.) сфера использования цветового кода ограничена блоком загадок о минералах (уголь, известь, соль, жемчуг), к которым примыкают загадки об огне (огне и дыме). Уголь загадывается в основном как нечто, способное менять цвет с чёрного на красный (ср. также устойчивое сравнение μαύρος σαν κάρβουνο ‘чёрный как уголь’), жемчуг, известь и соль белого цвета, огонь — красный, дым в сопоставлении с огнём — чёрный:

Ασπρον είν’, τυρί δεν είν’, σκορδοκρόμιδο δεν είν’, ἀρχοντες, φτωχοί το ζάρουν, κι εις την τράπεζαν το βάλλουν (Алати) ‘Белое, не сыр, ни лук ни чеснок, правители и бедняки к нему привычны, на стол его ставят (Соль)’ [13.5];

<sup>5</sup> В древнегреческом также имело значение ‘жёлтый’, отличное от χλωρός ‘жёлто-зелёный, цвет зелени’ (Chantaine 1968–1980).

<sup>6</sup> Хотя в случае черешни это может быть связано с тем, что цвет её плодоварьется от почти белого до красного. С другой стороны, в толковых словарях греческого языка в соответствующих статьях указывается, что черешня — «κόκκινη» красная (Τριανταφυλλίδης 1998, Μπαμπινιώτης 1998).

Από μητέρα κόκκινη μαύρο παιδί γεννιέται (Φωτιά και καπνός) ‘От красной матери чёрный ребёнок рождается (Огонь и дым)’ [721.1α’].

Интересно, что в одной из загадок уголь кодируется как ασπροκάτο’ ‘животное с белым пятном на лбу’ (*Καψωμένου* 2004):

Μαυροκάτο’ κι ασπροκάτο’ και τί ήλ’ κακάτο’ (Κάρβουνα) ‘Чёрная козочка и с белым пятном на лбу, как солнце сухая (Угли)’ [216.1α’].

В других загадках о неживой природе (загадках о явлениях природы, географических объектах и т. п.) цветовой код практически не используется. Тень в одной из загадок называется черной как Ад, море (а точнее, морская пена) соотносится со снегом:

Είναι μαύρος σαν τον Άδη, κι όπου πάμε, μας ακολουθεί (Σκιά) ‘Чёрный как Ад, куда бы мы нишли, идёт за нами (Тень)’ [585.1ιε’];

Πάπλωμα παπλωματίζει<sup>7</sup>, πέφτει κάτω και χιονίζει (Θάλασσα) ‘Одеяло расстилается, падает вниз и «снегит» (Море)’ [176.2].

Таким образом, наиболее активно используется цветовой код для кодирования астрономических, растительных и немногочисленных «химических» денотатов, при этом если в астрономических загадках цвет выражается имплицитно, то в растительных и загадках о минералах — эксплицитно. Набор цветов, используемых в загадках, стремится к простоте, в подавляющем большинстве случаев используются основные цвета, в первую очередь — белый и чёрный, затем красный, зелёный, жёлтый, что, учитывая некоторые факты колебания в выборе цвета для кодирования отдельных денотатов, позволяет предположить архаичность колористической системы новогреческих загадок.

## Литература

- Николова 2008 — Николова С. М. Българската митопоетична картина за свят в народните гатанки. Автореферат на дис. ... «доктор». Велико Търново, 2008.
- Чёха 2009 — Чёха О. В. Новогреческая лексика народной астрономии в сопоставлении с балканославянской: луна и лунное время (этнолингвистический аспект): дис. ... канд. филол. наук. М., 2009.
- Chantreine 1968–1980 — Chantreine P. Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots. Paris, Éditions Klincksieck, 1968–1980.
- Καψωμένου 2004 — Χατζητάκη-Καψωμένου Χ. Θησαυρός Νεοελληνικών Αινιγμάτων. 3-η έκδοση. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2004.
- Μπαπτινιώτης 1998 — Μπαπτινιώτης Γ. Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας. Αθήνα: Κέντρο λεξικολογίας, 1998.
- Τριανταφυλλίδης 1998 — Λεξικό της κοινής νεοελληνικής. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 1998.

<sup>7</sup> Неол. от πάπλωμα ‘одеяло’.

## BULGARIAN DIALECTS AND THE BALKAN MODEL OF THE WORLD

The existence of the “Balkan linguistic convergence area” (*балканский языковой союз*) has long been recognized, and scholars are generally agreed about the concrete evidence of convergence, as evidenced by the several lists of shared (mainly grammatical) features. It is also generally agreed that these structural similarities have come about as a result of centuries of intense contact and multilingualism.

If the causes of this linguistic convergence are to be found in intense cultural contact over the *longue durée*, then it stands to reason that a similar convergence will have taken place with respect to cultural elements, and that this convergence will be not a superficial one but rather will have taken place at the most deep-seated level. Such a convergence has been proposed, under the general cover term “Balkan model of the world (*баланская модель мира*). Because the elements concerned are much less tangible than those of linguistic structures *per se*, it has not been possible to phrase them in terms of concrete lists (or, as T. V. Civ’jan has stated, this branch of the field has not yet “found its Sandfeld”). On the other hand, it has indeed been possible not only to isolate certain concrete traits of this proposed cultural convergence but also to define them in linguistic-semiotic terms.

The data source for both these endeavors has been the most crystallized (and most accessible) forms of linguistic and cultural representation. In the first instance, scholars define “Balkanism” — those linguistic elements considered to be the primary evidence of structural convergence — on the basis of structural features found in the several standard languages. In the second instance, scholars cite evidence from cultural beliefs and ritual in terms of their linguistic expression in well-known folkloric texts of various sorts. Each of the two data sets, in its own way, provides a generalized, and generally reliable, overview of the convergence material. Furthermore, each data set limits the scope of investigation to a manageable degree, a pragmatic necessity in an area where contact has taken place between so many different cultural groups with such intensity at so many different levels.

Yet all admit that something is lacking in this model of work. The processes of contact which have led to the convergence being studied took place over a long period of time solely at the interpersonal level, through daily contact of the most mundane sort. If one studies this kind of contact at a remove, solely on the basis of well-known, crystallized documents (in the case of folkloric texts) or language

systems prescribed by conscious intervention (in the case of modern standard languages), one risks a very incomplete picture. To the extent possible, the base data source must be those elements of society which continue — even if only in isolated pockets — the type of communicative interaction which produced the convergence areas in the first place.

Many Balkanist linguists have recognized the need to shift the focus away from standard languages and towards the panorama of dialectal diversity found in village speech among those older, more conservative elements of the population that are still relatively unaffected by the prestige value of the standard language. Granted, the sheer enormity of the data to be studied makes this a difficult goal to achieve. Simply because it is difficult, however, does not mean the goal should be relinquished. One should rather, especially with increasingly efficient technology at hand, find ways to achieve the goal. The question of cultural convergence is even more difficult, since the material at hand is less easily quantifiable than that of structural linguistic elements. Yet here too, it is both necessary and possible to bring the focus down to the traditional, communicative level, by focusing on the worldview of this same conservative population that still communicates in dialect.

Each of the cultural and linguistic areas which make up the general “Balkan” convergence area contains vast amounts of such data, and scholarship is now finding ways to access this data. One admirable project is the *Small Dialectological Atlas of the Balkan Languages* (*Малый диалектологический атлас balkанских языков*), which collates linguistic and cultural data from a small number of villages in each of the major Balkan areas (both the linguistic and the cultural sides are seen in the 2005 volumes of this project). Another is the project being reported on here, whose working title is *Bulgarian Dialectology as Living Tradition*. By focusing exclusively on Bulgarian dialectal data, this project will provide coverage of considerably more breadth and depth than is available for each of the individual sections of the *Small Atlas*; at the same time it will provide a model for similar work within the other Balkan language areas.

The material is drawn from some 60 hours of conversational recordings gathered in the field over the last quarter century by the author and her Bulgarian colleagues (the portion of this work which took place in 1996 is reported on in a volume of papers published electronically in 2004). The finished project will present audio samples illustrating thirty-five different local areas from among the span of Bulgarian traditional dialects. Each sample is selected with three major criteria in mind: first, it must illustrate as many of the characteristic features of the local dialect as possible; second, it must constitute a well-formed narrative text which makes reference in some way to the local traditional world view; and third, it must illustrate some aspect of the ways in which field dialectologists structure the communicative situation in order to elicit satisfactory data. Each audio

sample is transcribed, annotated, and translated into English, and provided with a commentary analyzing the linguistic and cultural features exemplified in the speech sample. The detailed annotation of each sample will allow cross-dialectal comparison on both the linguistic and the cultural levels.

A further advantage of the current project is that one does not need to be a specialist in Bulgarian dialectology in order to gain full access to the source material. The richness and the complexity of the Balkan convergence area is due simply in part to the breadth of linguistic systems it encompasses. Very few people are proficient in all four of the major language groups (Balkan Slavic, Balkan Romance, Albanian and Greek), to say nothing of the dialectal diversity of each of these. By annotating all the source material, and by translating all of it into a major world language, this project brings the data to a much wider public, and provides a model for those working within the dialectal complexity of other Balkan languages.

The resources of dialectology must include atlases built upon questionnaire work, since this allows direct systematization of the data. But these same resources must also include extended sections of discourse elicited through the natural conversational method. From the linguistic perspective such material is necessary if one is to study syntactic structures, intonation, and the structuring of discourse. From the cultural perspective, such material is necessary for the insight it allows into the traditional world view on the everyday level of the actual bearer of that tradition.

All who study the Balkans in depth are aware that there exists a set of notions and cultural concepts which characterizes the area, and that this set of notions has come about through centuries of intense Balkan contact. Just as the linguistic aspects of Balkan convergence are best understood through study of the actual traditional speech of village dialects, so are the cultural aspects of the Balkan convergence best uncovered through analysis of Balkan speech in its communicative context. The Balkan world view is a still living tradition, kept alive through the medium of speech, and best preserved in the day to day communication of those speaking the local dialects.

## References cited

- Alexander, R., and V. Zhobov, eds. 2004. *Revitalizing Bulgarian Dialectology* (<http://www.escholarship.org/uc/item/9hc6x8hp>).
- Alexander, R., and V. Zhobov, eds. Forthcoming. *Bulgarian Dialectology as Living Tradition*.
- Соболев, А. Н. 2005. *Малый диалектологический атлас балканских языков. Серия грамматическая с преимущественным вниманием к структуре балканославянских языков I: Категории имени существительного*. München.
- Соболев, А. Н. et al. 2005. *Малый диалектологический атлас балканских языков. Серия лексическая I: Лексика духовной культуры*. München.
- Цивьян, Т. В. 1990. *Лингвистические основы балканской модели мира*. Москва.

ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ ТЮРКСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ  
В ЯЗЫКАХ ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ  
(МОНОХРОМНЫЕ И СМЕШАННЫЕ ТОНА)

В статье приводятся цветообозначения, взятые как бы в изолированном виде — без учета широкого разброса значений исходной тюркской лексемы, а также ее рефлексов в отдельных языках<sup>1</sup>. Не рассматриваются реалии, номинация которых явно обусловлена их окраской, и очень выборочно приводятся названия животных по масти, хотя они достаточно показательны для разделяемой нами концепции смыслообразования в обследуемой лексико-тематической группе. Например:

тур. *gök* ‘голубой, лазурный, синий; аквамариновый; небесный (о цвете)’ > рум. *ghioc* ‘vasilek’ → *ghiocel* ‘подснежник’, арум. *ghioc* ‘каурый, гнедой (о масти лошади)’ (Suciu 2006: 72–73; Papahagi 1974: 611), алб. фольк. *gjok* ‘богатырский конь (белой масти)’ (Dizdari 2006: 309), серб., хорв., фольк. *ħóga* (*m.*) ‘серый конь’, *ħògam* ‘то же’ (Skok 1971: 481).

Если ‘каурый, гнедой’ — результат сопряжения темных тонов (синего и коричневого, приближающегося к черному), то ‘белый’ ограничивает светлую часть того же сине-голубого сегмента цветового круга. Значения ‘vasilek’ и ‘подснежник’ обусловлены концентрацией внимания на тоне или на интенсивности оттенков в светлом сегменте цветового круга. Ср. и

тур. *cil* ‘пёстрый, пятнистый, рябой (о птицах, животных)’ > арум. *cil* ‘белый’, ‘буланый (о масти лошади)’ (Papahagi 1974: 435), алб. *cil* ‘лошадь серого (пепельного) цвета’ (Dizdari 2006: 171), серб., хорв. {чùлаши ‘серая лошадь’, чùлатаст ‘серый (обычно о коне)’}<sup>2</sup> (Толстой 1957).

Значение ‘белый’ в арум. отчасти подхвачено названием масти ‘буланный’, то есть *светло-рыжий* конь, как и осмыслениями слова в алб. и серб. (‘серый’). Семантика позволяет заключить, что арумынское заимствование не опосредовано албанской или южнославянской речью.

<sup>1</sup> Статья опирается на выборочные данные сводного словаря тюркизмов в балканских языках, подготовка которого осуществляется авторами, совместно с Ю. А. Лопашовым, обобщающим сведения о тюркизмах в новогреческом языке. О проекте словаря см.: Гирфанова, Сухачев 2007а; 2007б; 2009; 2010.

<sup>2</sup> Здесь и далее в фигурные скобки заключены формы, которые представляются нам производными в заимствующем языке или же опосредованными другими балканскими языками.

Мы исходим из следующих базисных положений.

(1) В соответствии с привязкой хроматических и монохромных тонов к условному (то есть «перцептивному»<sup>3</sup>) цветовому кругу<sup>4</sup> между соответствующими названиями возникает относительно устойчивая синонимия по интенсивности (см. далее схему в тексте).

(2) Синонимичность ряда названий по тону возникает не столько в силу некоторых языковых «универсалей» или обобщенного «опыта»<sup>5</sup>, сколько благодаря привязке открытого множества цветообозначений к такому же множеству эталонных образцов, как бы определяющих тот или иной чистый или переходный оттенок в его особой фактурности.

(3) В меру изменения статуса цветообозначения, что в контексте языка связано с его транспозицией из категории определяющих призначных слов (условно, прилагательных) в категорию определяемой субстанциональной лексики (условно, существительных)<sup>6</sup> проявляется и категориальная определенность каждого такого оттенка как *предмета мысли* — единичного понятия.

(4) Так как любой член *предметного класса* (или *подкласса*) может стать его именем, в исторических языках нормативные или основные названия цвета могут быть представлены именами различных тонов — от двух и более, что зависит только от сложившейся языковой традиции.

(5) Применительно к цветообозначениям, располагающимся как бы на грани между призначной и субстанциональной лексикой, пересечения разных предметных классов приводят либо к оперированию нормативными названиями цвета (чаще в их субстанциональной значимости), либо к использованию наглядных эталонов — предметов, чьи качественные характеристики соответствуют определенному тону (обычно — оттенку) в его определенной же интенсивности и фактурности.

<sup>3</sup> Условно «перцептивному», поскольку свободное от апперцепции сенсомоторное восприятие в сфере сознания вряд ли осуществимо, даже когда речь идет о сугубо зрительных впечатлениях, стоящих за осмыслением цвета, см.: (Сухачев 2001: 128), где подчеркивается, что «перцептивно-когнитивные факторы ... зависят от содержания языковых категорий, а не “воздействуют” на них»; ср.: (Сухачев 2003; 2009).

<sup>4</sup> О имеющем сугубо колористическую значимость цветовом круге, образующемся при подключении к спектральным тонам пурпурного цвета, переходного между красным и фиолетовым, и об «отграничении» тонов см.: (Сухачев 2001: 121, 123 — со ссылкой на: Цойгнер 1971: 31–32; Кандинский 1990: 29 (1-е изд. 1912)).

<sup>5</sup> Об этом см.: (Вежбицкая 1996: 232).

<sup>6</sup> Ср.: «Основными лексико-грамматическими категориями являются категории субстанции и признака, позволяющие разделить все ... лексические значения и выражающие их назывные слова на субстанциональные и призначные. Последние в свою очередь делятся на атрибутивные и предикативные...» (Кацнельсон 1972: 213).

Поскольку монохромные тона образуют градуальную оппозицию от самого темного (черного) цвета к самому светлому (белому) и обратно, на цветовом круге оттенки серого цвета располагаются между ними симметрично, в отличие от полихромных тонов, каждый из которых занимает свой сегмент (ср.: Цойгнер 1971: 31–32; см. схему).

### Цветовой круг по Г. Цойгнеру



Понятно, что эта схема отражает лишь принципиальные возможности соединения хроматических и монохромных тонов. К тому же, на восприятии любого цвета оказывается фактура поверхности, поглощающей или отражающей световую волну. Вне прикладных задач (например, колористического или же лексикологического характера) цветовой круг не работает — реален линейный солнечный спектр, доступный человеческому восприятию в пределах между инфракрасным и ультрафиолетовым его участками.

Цветовой круг все же пригоден для понимания некоторых процессов смыслообразования (и словообразования), что обнаруживается при анализе даже фрагментарного и отчасти внесистемного языкового материала — а таков статус большинства турцизмов (османизмов), располагающихся на периферии актуального лексикона балканских языков. Порядок следования

засвидетельствованных изоглосс, за которыми стоит достаточно представительная выборка<sup>7</sup>, подчинен преимущественно значениям тюркских слов. Они сгруппированы с учетом градуальной оппозиции БЕЛЫЙ — СЕРЫЙ — ЧЕРНЫЙ. Однако заимствованных названий для белого цвета в расписанных источниках не выявлено, поэтому далее приводятся только названия для разных оттенков серого и черного.

**Серый (от светлого к темному).** В этой группе просматривается явная ориентация носителей языка на некий образец, представляющий определенный тон (его оттенок). Примечательно, что все слова отмечены только в румынском<sup>8</sup>, и они чаще оказываются производными формами от соответствующих турцизмов.

*sampani* ‘цвета соломы, светло-желтый’ (БТРС), рум. {*samaniu* ‘цвета самана, серовато-желтый’} (Ciorănescu 1966: N 7390). — Речь идет о варьирующем в пределах светлосерых оттенков цвете высушенного на солнце кирпича из глины с соломой при тур. *saman* ‘солома’ > рум. (Молд.) *samán* ‘необоженный кирпич’ (СДЕЛМ 1978: 371), ср. рус. (кавказск.) *camán* ‘солома, особенно яровая, измельченная при молотьбе’ < тур. *saman* и др., а также (воронеж.) *саман* ‘вид кирпичей’, которое М. Фасмер сближал с тюрк. формой не без оговорок, ставя под сомнение и народную этимологию (от *сам*) (Фасмер 1971, 3: 552).

*sincabi* ‘серо-бурый’ (БТРС), рум. *singepríu* ‘пепельный’ (Ciorănescu 1966: N 7827 (< *sincepi*)<sup>9</sup>) — А. Чорэнеску считает тур. форму производной от *sincap* (изафет: *sincabi*) ‘белка обыкновенная’ > рум. *sângeáp* ‘белка сибирская’.

*şekerli* ‘с сахаром, сахарный’ (БТРС), арум. *şekerliu* ‘сероватый, цвета сахара’ (Papahagi 1974: 1148 (< *chéker renk, chékerli*)).

*tarcin* ‘корица’ (БТРС), рум. {(Молд.) редк. *tărciniu* ‘цвета корицы’} (Ciorănescu 1966: N 8527 (< *tarcin*)).

*tunç* ‘бронза’ (БТРС), диал. *tuç*, рум. {*tuciuriu* (adj.) ‘смуглый (о людях); брюнет’, ‘черный; серый (пепельный); кофейный (тёмно-коричневый)’}

<sup>7</sup> На сегодняшний день вместе с отсылачными статьями словарь охватывает более 12 тыс. тюркских форм, представляющих заглавные слова (объем обработанного языкового материала превышает 60 авт. л.).

<sup>8</sup> Напомним, что в румынской филологической традиции арумынский, мегленорумынский и истрорумынский рассматриваются в качестве диалектов румынского языка, включающего на этом уровне и дакорумынский с его историческими говорами (банатскими, олтенскими, мунтенскими, молдавскими, марамурешскими и др.).

<sup>9</sup> Если авторские этимологии или написания этимона не совпадают с формой заглавного тюркского слова, это отмечается при ссылке на использованный источник.

(Ciorănescu 1966: N 8954 (< *tuç*)). — Распределение рефлексов тур. слова в балканских языках, но прежде всего семантика рум. формы, скорее соотносимая со цветом чугуна, чем бронзы, позволяет допустить, что она опосредована болгарской речью, ср.: арум. *túnge* (*f.*) ‘бронза’, *túngiu*, *tućiu* ‘то же’ (Papahagi 1974: 1200, 1203 (< *toundj*)), алб. *tunxh* ‘то же’, также ‘латунь’ (Г. Мейер) (Meyer 1891: 454 (< *tudž*, *tundž*); Latifi 2006: 453), болг. *туч* ‘бронза’, ‘чугун’ (Grannes e. a. 2002: 255 (< ~, *tuç*)<sup>10</sup>).

**tütün** бот. ‘табак (*Nicotiana tabacum*)’ (БТРС), рум. *tutún* (*n.*) ‘табак’ {*tutuniu* ‘табачный’} (Ciorănescu 1966: N 9010). — Тип. форма в своем исходном значении представлена во всех балканских языках.

**Черный (градации темного).** Исходные турецкие формы охватывают и названия темных оттенков коричневого цвета, получающегося в результате смешения всех хроматических красителей.

**esmer** ‘смуглый; коричневый; тёмный’ (БТРС), арум. *ismér* ‘матовый коричневый’ (Papahagi 1974: 684), алб. *esmer* ‘смуглый; тёмноволосый, брюнет’ (Dizdari 2006: 256), болг. уст., диал. *есмèр* ‘смуглый’ (Grannes e. a. 2002: 90). — Для арум. показательно уточнение фактуры окрашенной поверхности как матовой.

**galiye** ‘чёрная краска для волос и бровей’, ‘чёрный’ (БТРС), арум. (?) *gariváldu* ‘пурпур’, ‘пурпурная краска’, *gariváli* ‘то же’ (Papahagi 1974: 581 (< *ghalié* + *vâr* ‘как’)). — Хотя и невозможно совершенно исключить сближение пурпурно-красного с чёрным, арум. слово, похоже, контаминировало с указанным Т. Папахаджи для сравнения болг. (Ботевград) *галибардо* ‘красная краска для пряжи’, если не восходит к нему (БЕР 1971. 1: 227, 231 (< *галибàрка* ‘летняя полотняная одежда’ ← *гарибалдèйка* ‘то же’ ← *гарибалдèец* — последователь Гарибальди)).

**kahve** ‘кофе (в зернах, напиток)’ (БТРС), рум. *cafeá*, окказ. *cahvé* ‘то же’ {(Бан.) *cáfá* ‘то же’, *caféníu* ‘кофейного цвета’} (Ciorănescu 1966: N 1272), арум. *café* (*m.*) ‘кофе’ (Papahagi 1974: 304 (< *qahvé*)), {книжн. *cafínij* ‘кофейного цвета’} (Поленаковиќ 2007: 270 (*cafe* < *kave*), 274 (*cafiniu*)), серб., хорв. *кафа* ‘кофе’, *кава* /*káfa*, *kával*, *кајве* ‘то же’ {→ *кавени* ‘кофейный’, *кафени* ‘то же’} (Толстой 1957), н.-греч. *καφές* ‘то же’, *καφές* {то кафé ‘кофейного цвета’, *καφεδής*, *καφετής* ‘то же’} (Kakuk 1973: 208). При широком распространении субстантива, кроме рум. и серб., цветовое значение отмечается только в алб. *bojë kafe* букв. ‘цвет кофе’. Рум. *caféníu* объясняется по аналогии с *castaniu* ‘каштановый’; банатская форма опосредована сербской речью (Mägi 2005: 129).

<sup>10</sup> Знак тильды отсылает к заглавной форме.

**kahverengi** ‘кофейного цвета, коричневый’ (БТРС), арум. *caferengiu* ‘то же’ (Papahagi 1974: 304 (< *qahvé* + *renk* ‘цвет’); Поленаковиќ 1939: N 275 (*cafiringi* < *kaferengi*)).

**kara** ‘черный, чернота; темный’ (БТРС), арум. *cîră* ‘черноватый’, ‘гнедой, караковый (о масти лошади)’ (Papahagi 1974: 362 (< *qara*)), болг. *kará* ‘чёрный, тёмный’, н.-греч. *καράς* ‘то же’, *καρά-* — первый компонент композитов (‘черно-’) (Андрютѣ 1967: 146).

**karaca** ‘черноватый, тёмный; смуглый’ (БТРС), рум. *carageá* ‘интенсивный черный’ (MDA 2010: 294 (< *karaga*)), алб. *karaxhë* ‘черноволосый, темноволосый’ (Dizdari 2006: 510).

**karaşın** ‘чернявый, смуглый; брюнет’ (БТРС), арум. *carás* ‘красновато-чёрный, бурый’ (Papahagi 1974: 315 (< *qarassy*)).

**katran** (1668) ‘смола, деготь’ (БТРС), арум. *câtrâne* ‘то же’, также ‘черный’ (Х. Поленакович) (Papahagi 1974: 354 (< *qatrân*); Поленаковиќ 1939: N 357 (*câtrane*)).

**kestane** ‘каштан; каштановый (цвет)’ (БТРС), рум. {*castánă* ‘плод каштана’ (< н.-греч.) → *castán* ‘каштан (дерево)’, *castaniu* цвет. ‘каштановый (цвет)’} [MDA 2010: 305 (< н.-греч.)), н.-греч. {*κάστανο* ‘каштан’ → то *καστανό* ‘каштановый’, *καστανός* ‘каштановый, коричневый; карий (о глазах)’, о *καστανός* ‘шатен’} (Андрютѣ 1967: 148 (< др.-греч.)). Субстантив представлен во всех языках, но отмечены лишь производные алб. *ngjyrëgështenjë* ‘цвет каштана’, *bojëgështenjë* ‘то же’ Тур. слово, в исходном значении заимствованное, например, в южнославянских и венгерском языках (Kakuk 1973: 236), восходит к др.-греч. *κάστανον*. Ср. рус., укр. *каштан* — через польск. *kasztan*, чеш. *kaštan* из нем. *Kastanie* < лат. *castanea* (< др.-греч. < ? арм. *kaskeni* ‘каштановый’) (Фасмер 1967, 2: 215).

**kina** ‘хна (краска)’ (БТРС), рум. *cană* ‘то же’ {*căneálă* ‘краска для волос, для щерсти’} (Ciorănescu 1966: N 1373 (< *kana*, *kina*)), арум. *cînă* ‘краска для волос (бороды)’ {*iscnă* ‘порошок из листьев хны, которым женщины красят ногти и волосы (невеста красится за несколько дней до свадьбы)’ (Papahagi 1974: 359 (*cînă* < *quna*), 1229 (*iscnă* < *quna*)), алб. *këna* ‘хна’ (Dizdari 2006: 530), болг. *кана* ‘то же’, серб., хорв. *кàна* (f.) ‘то же’, н.-греч. *κινά* ‘краска (красная), хна’ (Андрютѣ 1967: 157). — В DLRM приводится рум. *căneálă* ‘краска (черная) ...’, что понятно при темно-коричневом оттенке окраски хной, или же следует допустить смешение хны и басмы. К тур. восходит и рус. *хна* (Фасмер 1973, 4: 251).

**kula** ‘рыжий; бурый (о масти лошади)’ (БТРС), арум. *cul* ‘бурый (цвет)’, также о масти (Х. Поленакович) (Papahagi 1974: 398 (< *qoula*); Поленаковиќ 1939: N 384), алб. *kull* ‘буланый’ (Dizdari 2006: 561), серб., хорв. *кулаш* ‘буланый конь’ (Толстой 1957).

**kurum** ‘сажа’ (БТРС), алб. *korum* (m.) цвет. ‘иссиня-чёрный’ (Dizdari 2006: 556).

*laј кумык.* ‘грязь; глина’, ‘без блеска’, вост.-турк. ‘мутный, темный (о воде)’ (Räsänen 1969: 314), арум. (?) *láiū* ‘черный’ {*láiātā* ‘чернота’, ‘темнота, мрак’, *láiéscu* ‘чернить’, ‘затемнять; омрачать’, *láiit* ‘зачерненный; затемненный’, *láiitúrā* ‘чернота’, *láiū* ‘абсолютно черный’, *líescu* ‘казаться черным’} (Papahagi 1974: 722–723 (< лат. \**lajus* ← *labes* ‘ пятно’), 728–729 (*láiātā* etc.), 746 (*líescu*)). — Тюркская форма возводится к иран. *lāy*;ср. тур. *lain* ‘проклятый, отверженный’, *láyuhsa* ‘несчетный, несметный’. По мнению Т. Папахаджи, к арум. восходят алб. *llájë* ‘овца, коза’, н.-греч. *λάϊος* ‘дрозд’. Это заимствование, весьма продуктивное, о чём свидетельствуют производные формы, показательно на фоне рум. *negrū* ‘черный’ (< лат. *nigrum*), очень активного и в арумынском.

## Литература

- БЕР — Български етимологичен речник / Вл. Георгиев, Ив. Гъльбов, Ст. Илчев. София, 1971. Т. 1; 1974. Т. 2; 1986. Т. 3; 1995. Т. 4; 1997. Т. 5; 2002. Т. 6.
- БТРС — Большой турецко-русский словарь / А. Н. Баскаков, Н. П. Голубева, А. А. Кя-милева и др. 2-е изд. М., 1998.
- Гирфанова, Сухачев 2007а — *A. X. Гирфанова, Н. Л. Сухачев*. О проекте словаря «Тюркизмы в языках Юго-Восточной Европы (опыт сводного описания историко-лексикологических и этимологических данных)» // Revue des études sud-est européennes. 2007. Т. 45. N 1–2. С. 461–490.
- Гирфанова, Сухачев 2007б — *A. X. Гирфанова, Н. Л. Сухачев*. Балкано-туркские изоглоссы, изопрагмы и изодоксы (Музыкальные инструменты и термины) // Восток и Запад в балканской картине мира. Памяти В. Н. Топорова / Ред. колл.: Т. Н. Свешникова, И. А. Седакова, Т. В. Цивьян. М., 2007. С. 182–189.
- Гирфанова, Сухачев 2009 — *A. X. Гирфанова, Н. Л. Сухачёв*. О работе над сводным словарем «Тюркизмы в языках Юго-Восточной Европы» // Балканское языкознание. Итоги и перспективы (Материалы румынско-русского симпозиума, С.-Петербург, 3 окт. 2009 г. / Отв. ред. Н. Л. Сухачев. СПб., 2009. С. 266–274 (Acta Linguistica Petropolitana. Труды ИЛИ РАН. Т. 5. Ч. 1).
- Гирфанова, Сухачев 2010 — *A. X. Гирфанова, Н. Л. Сухачев*. Тюркские заимствования в лексико-тематической группе «названия одежды» (Предварительные данные словаря «Тюркизмы в языках Юго-Восточной Европы») // Revue des études sud-est européennes. 2010. Т. 48. N 1–4. С. 26–71.
- Кандинский 1990 — *В. В. Кандинский*. О духовном в искусстве (Живопись). Л., 1990.
- Кацнельсон 1972 — *С. Д. Кацнельсон*. Типология языка и речевое мышление. Л., 1972.
- Поленаковиќ 2007 — *Х. Поленаковиќ*. Турските елементи во ароманскиот. Докторска дисертација одобранета во 1939 година на Филозофскиот факултет во Загреб. Скопје, 2007 (Македонска Акад. на науките и уместности).
- СДЕЛМ — Скурут дикционар етимологик ал лимбий молдовенешти / Ред. Н. Раевски, М. Габински. Кишинеу, 1978.
- Сухачев 2001 — *Н. Л. Сухачев*. Некоторые размышления о специфике цветообозначений в латинском и романском языках // *Serta romanica*. Межвузовский сборник,

- посвященный 70-летию проф. В. П. Григорьева / Отв. ред. М. В. Зеликов. СПб., 2001. С. 119–129.
- Сухачев 2003 — *Н. Л. Сухачев*. О цветообозначениях в языковой традиции и этимологической реконструкции // Индоевропейское языкознание и классическая филология — VII. Материалы чтений, посвященных памяти проф. И. М. Тронского. 16–18 июня 2003 г. / Отв. ред. Н. Н. Казанский. СПб., 2003. С. 202–204.
- Сухачев 2005 — *Н. Л. Сухачев*. Прячущиеся цвета в сонете А. Рембо «Гласные» // *Homo universitatis*. Памяти А. Б. Муратова (1937–2005) / Под ред. А. А. Карпова. СПб., 2009. С. 445–459.
- Толстой 1957 — *И. И. Толстой*. Сербско-хорватско-русский словарь. М., 1957.
- Фасмер — *М. Фасмер*. Этимологический словарь русского языка / Пер. с нем. и дополн. О. Н. Трубачева; Под ред. и с предисл. Б. А. Ларина. М., 1964–1973. Т. 1–4.
- Цойгнер 1971 — *Г. Цойгнер*. Учение о цвете (популярный очерк) / Сокр. пер. с нем. Э. Н. Зеликиной. Научн. ред. Г. Г. Борис. М., 1971.
- Cioranescu 2002 — *A. Cioranescu*. Diccionario etimológico rumano. Tenerife, 1958–1966 (Univ. de la Laguna); рум. изд.: *Ciorănescu A*. Dicționarul etimologic al limbii române / Ed. îngrijită și traducere din limba spaniolă, de T. Sandru-Mehedinți și M. Popescu-Marin. București, 2002.
- Dizdari 2006 — *T. N. Dizdari*. Fjalor i orientalizmave në gjuhën shqipe. (Rreth 4500 fjalë me prejardje nga gjuhët turke, arabe dhe perse.) Tiranë, 2006.
- DLRM — Dicționarul limbii române moderne / Sub direcția prof. univ. D. Macrea. București, 1958.
- Grannes e. a. 2003 — *A. Grannes, K. R. Hauge, H. Sülemanogly*. A Dictionary of Turkisms in Bulgarian. Amsterdam, 2002 (The Institute for Comparative Research in Human Culture).
- Mării 2005 — *I. Mării*. Note și studii de etimologie lexicală dacoromână. București, 2005 (Etymologica. 17).
- MDA — Micul dicționar academic (MDA) / Red. responsabili: Acad. M. Sala și I. Dănilă; Cuv. înainte de E. Simon; Pref. de M. Sala. București, 2010. Vol. 1–2 (Acad. Română, Inst. de lingvistică «I. Iordan — Al. Rosetti»).
- Meyer 1891 — *G. Meyer*. Etymologisches Wörterbuch der albanesischen Sprache. Straßburg, 1891.
- Latifi 2006 — *L. Latifi*. Mbi huazimet turke në gjuhën shqipe, krahasuar me gjuhët e tjera të Balkanit. [Tiranë], [2006].
- Papahagi 1974 — *T. Papahagi*. Dicționarul dialectului aromân, general și etimologic — Dictionnaire aroumain (macédo-roumain) général et étymologique. București, 1974.
- Räsänen 1969 — *M. Räsänen*. Versuch eines etymologischen Wörterbuch der Türksprachen. Helsinki, 1969. Bd 1; 1971. Bd 2. Wortregister (Lexica Societatis Fenno-Ugricæ. XVII. 1–2).
- Skok — *P. Skok*. Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika — Dictionnaire étymologique de la langue croate ou serbe / Red. M. Deanović et L. Jonke; Collab. V. Putanec. Zagreb, 1971–1974. Kn. 1–4.
- Suciuc 2006 — *E. Suciu*. Cuvinte românești de origine turcă. București, 2006 (Etymologica. 21).
- Ανδριώτη 1967 — Ν. Π. Ανδριώτη. Ετυμολογικό λεξικό της κοινής Νεοελληνικής. Θεσσαλονίκη, 1967.

## К ВОПРОСУ О МОРФОЛОГИЧЕСКОЙ ВАРИАТИВНОСТИ ТУРЦИЗМОВ В ГРЕЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ

Морфологическая вариативность лексем в современном состоянии языка — прежде всего, продукт диалектных различий. Слова, унаследованные от лексического фонда предшествующих этапов развития языка, в разных говорах и диалектах претерпевали различные изменения в своем фонетическом и морфологическом строении. Это, естественно, относится как к исключной лексике, так и к словам, заимствованным из других языков. Процесс формирования литературного языка на определенной диалектной базе (греческое современное койне, как известно, сформировалось на основе пелопоннесских диалектов), его нормирование, разумеется, в общем и целом нивелируют различия в этой сфере. Однако вариативность отдельных лексем в той или иной мере всегда сохраняется и в кодифицированной форме языка даже в его исключном словарном фонде, не говоря уже о заимствованиях, в особенности относительно поздних.

В этом отношении определенный интерес представляют турцизмы, проникавшие в греческий язык на протяжении длительного исторического периода через различные говоры и диалекты.

В адаптации турцизмов к греческой именной системе, в их морфологическом оформлении первостепенную роль играла категория грамматического рода: имена существительные, производимые от турецких прототипов, оформлялись по моделям того грамматического рода, в разряд которого они включались. Кроме этого, определенную роль при отнесении таких имен к тому или иному типу склонения влияли такие признаки исходных форм, как тип окончания и место ударения.

Б. Ньютон в статье, посвященной адаптации итальянismов и турцизмов в греческом языке, рассматривает основные типы, по которым оформляются эти заимствования (Newton 1963: 24 сл.). Но наряду с лексемами, оформленными по таким регулярным типам, среди турецких заимствований в греческом языке имеются такие, которые представлены в двух и более морфологических вариантах, или типах.

Приведенный ниже лексический материал взят мною путем сплошной выборки из двух работ: из «Этимологического словаря новогреческого койне» Н. Андриотиса (Αιδριώτη 1967: I) и словаря турцизмов в греческом С. Спирониса (Σπυρώνη 1996: II). (Римскими цифрами обозначается источник приводимых форм.)

В морфологическом аспекте различаются два вида вариативности именных форм, восходящих к турецким словам: а) вариативность по типам склонения в рамках одной категории грамматического рода; б) вариативность по грамматическому роду.

#### ВАРИАТИВНОСТЬ ФОРМ ПО ТИПАМ СКЛОНЕНИЯ

Имена существительные, образованные от турецкого существительного с ударным окончанием на согласный и отнесенные к разряду мужского рода, могли интегрироваться в склонения на -ης, -ος: *kllavuz* > κολαούζης (II), κολαούζος (I, II) ‘проводник’; *çoban* > τσομπάνης (I, II), τσομπάνος (II) ‘пастух’; *titiz* > τιτίζης (II), τιτίζος (I, II) ‘человек скрупулезный, придирчивый’.

Существительные мужского рода, образованные от имен с окончанием на -ει ударное, адаптировались к склонениям на -ης, -ει, -έις: *çete* > τοέτης (I, II), τοέτεις (II) ‘повстанец, мятежник’; *çingene* > τσιγγούνης (I, II), τσιγγενέις (I, II) ‘скупец’.

Существительные, отнесенные к разряду мужского рода, образованные от имен с окончанием на -ει ударное, интегрировались в склонения на -άς, -ές: *konce, gonce* > κοντζάς (II), κοντζές (II), κοντσές (I) ‘почка (у растения)’; *tophane* > τοπχανάς (II), τοπχανές (II) ‘арсенал’.

Существительные среднего рода, образованные от турецких имен с окончанием на -ι ударное, находим в склонениях на -ο, -ι: *zerdali* > ζέρδελο (II), ζέρδελο (I, II), ζέρτελο (I), ζερβαλί (II) ‘сорт абрикоса (плод)’.

Существительные, образованные от имен с ударным окончанием на согласный, вошедшие в разряд среднего рода, могли интегрироваться в склонения на -ο, -ι: *çatal* > τσάταλο (I, II), τσατάλι (I, II) ‘рогатина’; -ιο -ι: *kuran* > κοράνιο (II), κοράνι (I, II) ‘Коран’; *timar* > τιμάριο (I, II), τιμάρι (I, II) ‘забота, уход’.

#### ВАРИАТИВНОСТЬ ФОРМ ПО ГРАММАТИЧЕСКОМУ РОДУ

От одной и той же турецкой формы слова в некоторых случаях образовывались в греческом имена существительные, относящиеся к разным грамматическим родам.

Формы мужского и женского рода с ударными окончаниями -άς (м. р.), -ά (ж. р.), образованные от существительных на -α ударное: *yara* > γιαράς (II), γιαρά (I, II) ‘рана’; *kına* > κνας, κηνάς (II), κνα, κηνά (I, II) ‘хна’; с окончаниями -ές, -α: *karapça* > καπαντζές (II), καπάντζα (II) ‘ловушка; лук’; с окончаниями -άς (м. р.), -α (ж. р.), образованные от имени на -α безударное: *tóka* > τοκάς (I, II), τόκα (I, II) ‘застежка, пряжка’; с окончаниями -ης (м. р.), -ές (м. р.), -η (ж. р.), образованные от существительного на -ε ударное: *tencere* > τέντζερης (I, II), τεντζέρές (II), τέντζερη (II) ‘кастрюля’.

Существительные мужского и среднего рода с окончаниями *-ης* (м. р.), *-ι* (ср. р.), образованные от имен с ударным окончанием на согласный: *şahin* > σάΐντης (II), *σάΐνι* (I, II), *σαχίνι* (I) ‘сокол сапсан’; *kopuk* > κοπούκτης (II), κοπούκι (II) ‘бродяга’; с окончаниями *-ης* (м. р.), *-ος* (м. р.), *-ι* (ср. р.): *yürük* > γιουρούκτης (I, II), γιουρούκος (II), γιουρούκι (II) ‘человек неотесанный, грубый, грубиян’; с окончаниями *-ας* (м. р.), *-ι* (ср. р.): *leylek* > λέλεκας (I, II), λελέκι (I, II) ‘аист’.

Существительные с окончаниями *-άς* (м. р.), *-ί* (ср. р.), образованные от существительного с окончанием на *-α* ударное: *kemha* > καμουχάς (I, II), καμπουχάς (II), καμχάς (II), καμουχή (II) ‘вид ткани’.

Существительные с окончаниями *-ές* (м. р.), *-ι* (ср. р.), образованные от имен с ударным окончанием на согласный: *viran* > βιρανές (II), βιράνι (I, II) ‘развалины’; *kuskus* > κουσκουσές (II), κουσκούσι (I, II) ‘вид мучного изделия’; с окончаниями *-ής* (м. р.), *-ές* (м. р.), *-ι* (ср. р.), *-ι* (ср. р.): *bıhar* > μπουχαρής (II), μπουχαρές (II), μπουχαρή (II), μπουχαρό (II, Эпир) ‘дымоход, дымоприемник (над очагом)’; с окончаниями *-ος* (м. р.), *-ι* (ср. р.): *bıçak* > μπιτσάκος (II), μπιτσάκι (II) ‘нож’.

Ряд существительных имеет формы женского и среднего родов. Это имена, в основном обозначающие различные предметы или понятия и произошедшие от турецких имен с разными окончаниями. Примеры: существительные на *-α* (ж. р.), *-ι* (ср. р.) от имени с окончанием на *-α* ударное: *kundura* > κουντούρα (I, II), κουντούρι (II) ‘вид обуви’; существительные с окончаниями *-η* (ж. р.), *-ι* (ср. р.) от имени на *-i* ударное: *hapsi* > χάψη (I, II), χάψι (II) ‘тюрьма’; с окончаниями *-ή* (ж. р.), *-ί* (ср. р.): *gelberi* > γκελμπερή (II), γκελμπερί (II) ‘кочерга’; с теми же окончаниями от имени на *-ι* ударное: *raki* > ρακή (I, II), ρακί (I, II) ‘сорт виноградной водки’; существительные с окончаниями *-α* (ж. р.), *-ι* (ср. р.), образованные от турецких имен с ударным окончанием на согласный: *çelik* > τσελίκα (II), τσελίκι (I, II) ‘сталь’; *havuz* > χαβούζα (I, II), χαβούζι (II) ‘резервуар, бассейн’; *bardak* > μπαρδάκα (II), μπαρδάκι (I, II) ‘сосуд, горшок’; *dolap* > ντουλάπα (II), ντουλάπι (I, II) ‘шкаф’; *düdiük* > ντουντούκα (II), ντουντούκι (I, II) ‘дудка’; *şalvar* > σαραβάρα (II), σαλβάρι (I, II) ‘шаровары’; *çardak* > τσαρδάκα (II), τσαρδάκι (I, II) ‘шалаш, навес из веток’; с окончаниями *-η* (ж. р.), *-ι* (ср. р.): *zor* > ζόρη (II), ζόρι (I, II) ‘принуждение; затруднение’; *barut* > μπαρούτη (II), μπαρούτι (I, II) ‘порох’.

Незначительное число турцизмов вошло в разряд несклоняемых существительных, при этом некоторые из них имеют и склоняемые формы. Примеры (м. р.): γκιασόρ (II), γκιασόρτης (II) ‘гяур’ < gānur; κιαφίρ (II), κιαφίρτης (II) ‘неверный’ < kâfir; (ж. р.): αελέ ‘семья’ < aile; γιαβουκλού (II) ‘невеста, любимая’ < yavuklu; καντίν (II) ‘женщина’ < kadim; (ср. р.): κισμέτ (II), κισμέτι (II) ‘судьба’ < kismet; καβούν, καούν (II), καβούνι, καούνι (II)

‘дыня’ <*kavun*; γκιούλ (II) ‘роза’ <*gül*; γερνέ (морской термин) ‘судно на приколе, на постоянной стоянке’ <*yerne*; ζαπ (II) ‘дисциплина’ <*zap*; διαφέκ (II), ζιαφέτι (II) ‘пир, застолье’ <*ziyafet*.

Таким образом, приведенный выше материал показывает, что при интеграции турецких заимствований в грамматическую систему греческого языка наблюдалась некоторая вариативность форм, образованных от одних и тех же турецких слов. Другими словами, здесь не было каких-либо строгих закономерностей, но при этом всё же действовали некоторые тенденции к выбору наиболее предпочтительных для этих заимствований словообразовательных моделей греческого языка.

## Литература

- Newton 1963 — Br. Newton. The Grammatical Integration of Italian and Turkish Substantives into Modern Greek // Word. Vol. 19. № 1 (1963). P. 20–30.  
Αινδριώτη 1967 (I) — Π. Ν. Αινδριώτη. Ετυμολογικό λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής. Θεσσαλονίκη, 1967.  
Σπυρώνη 1996 (II) — Σ. Ι. Σπυρώνη. Τί δεν είναι Ελληνικό στην Ελληνική Γλώσσα. Αθήνα, 1996.

## THE POLYSEMY OF *CAKA* IN THE BALKAN CONTEXT

### 1. Introduction

Balkan Slavic languages generally have separate lexemes for the verbs ‘want’ and ‘love’ as *желети/хтмети* : *волети* (Serbian), *иска* : *обича* (Bulgarian). Greek also maintains this distinction (*θέλω* : *αγαπάω*) in contrast to the Albanian *dua* and Arumanian *vreari*. The discussion in this paper focuses on *caka* in Macedonian as it is the only Slavic language where the two notions converged. From this perspective, the change of *caka* represents an interesting case of polysemy: the original verb of volition has broadened its scope to include the emotional meanings of ‘like’ and ‘love’. A question arises as to how this semantic change occurred and whether it is regular. Therefore, the goal of this paper is to explain this semantic shift by discovering the properties of *caka* that have enabled the change. The semantically-oriented analysis is based on contemporary material.<sup>1</sup>

The semantic change of the verb *caka* in Macedonian is analyzed here in light of two facts: *caka* is an example of a convergent development of a verb of volition to a verb of emotion (want = love) and secondly, *caka* has developed secondary senses typical of the Balkan Sprachbund. The animacy parameter of the subject referent divides the meanings of *caka* into two classes. Accordingly, two types of *caka* are distinguished: volitional — with human referent and non-volitional with inanimate referent. Thus, in the example *Л. Д. сакаше да влезе во Гинисовата книга на рекорди* ‘L.D. wanted to be in the Guinness Book of Records’ the subject is a conscious human being responsible for the desired event. By contrast, in *Судбината сакаше тој млад да умре* (literally ‘Fate wanted him to die young’) the abstract subject is viewed as if responsible for the complement event.

Following this classification, the paper is divided in two parts: the first part discusses the semantic change of the volitional *caka*, while the second provides the semantic extensions of the non-volitional *caka*. The examples used in the paper are taken from books, newspapers, and the internet.

### 2. Volitional *caka*

A semantic contrast exists between the volitional *caka*<sub>1</sub> on the one hand and the emotive verbs *caka*<sub>2</sub> ‘like’ and *caka*<sub>3</sub> ‘love’. *Caka*<sub>1</sub> served as a source for the

<sup>1</sup> A historical analysis of the semantic development of *caka* exceeds the scope of this paper but would be very useful in the future.

development of two emotive meanings of *caka*: liking and loving; in fact, it subsumed these meanings. The volitional *caka* belongs to the group of semantic primitives because it is not reducible to a simpler concept and its meaning is part of other related lexemes (Goddard & Wierzbicka 2002). Apresjan (1995: 306) considers it a dominant lexeme due to its general meaning, high frequency, rich combinatorial potential, and stylistic neutrality. Another feature could be added: its inclination to semantic change. *Caka*, is a source for numerous idiomatized phrases, often used as pragmatic markers.<sup>2</sup>

The main semantic feature of *caka* is the motivation of the agentive subject to perform a future activity. Actually, *caka* encodes two meanings: an agent's mental disposition regarding a possible event involving him/herself, and a jussive meaning — the subject's request regarding another person's participation in a future event. The focus here is on the former: a desiderative *caka* encoding the subject's wish to do or obtain something. The agent's intention to carry out a future activity is rather pronounced so *caka* is semantically close to mental predicates such as *има намера* 'intend', *планира* 'plan', *би сакал* 'would like' and the inchoative *посака*. The example taken from newspapers illustrates this: *Фиго сега сака да игра во Кина. Вчера тој најави оти планира да продолжи да игра во Кина.* 'Figo wants to play in China. Yesterday he announced that he was planning to continue playing in China'.

Logical semantics treats 'want' as an intensional verb that introduces an alternative world of wishes in contrast to the real world (McCawly 1978). The wish can be realized only if these two worlds overlap. The ensuing non-factivity of the verb *caka* imposes restrictions on the syntactic realization of its complement. The choice between a clausal or nominal complement depends on the aspectual properties of *caka* and on the presence/absence of acquisition semantics in it. (i. e. *I want an orange*, implies that I want to get or have an orange).<sup>3</sup> Below are the two complementation patterns of *caka*.

(a) untensed perfective *da*-clause encoding a potential activity with the subject's participation. The activity serves to satisfy his/her material, social or spiritual needs, as in *Сакам да спијам/напишам роман* 'I want to sleep/write a novel'.

(b) nominal complement encoding the subject's wish to obtain something in order to satisfy his/her physiological (and other) needs. Here *caka* resulted from metonymy because the object of the activity stands for the activity itself. Thus *Сакам вода* 'I want water' means 'I want to get/have water (in order to drink it or do something else with it)'.

<sup>2</sup> See (Bužarovska 2010) for a detailed analysis of pragmatic markers derived from *saka*.

<sup>3</sup> Fodor & Lepore (1998) argue that to want something means wanting to have something. It expresses a relation that a 'wanter' wants to hold the state of affairs resulting from wanting.

### a. Emotive *caka*<sub>2</sub> and *caka*<sub>3</sub>

*Caka*<sub>2</sub> (like) belongs to emotive predicates but plays a transitional role between the volitional and emotive meanings. It renders a positive emotion of satisfaction: a person feels pleasure whenever s/he takes part in a certain activity. Hence the subject referent is an experiencer, a non-agentive participant in an iterative situation.

Pragmatic factors such as information focus, influences the choice of complementation of *caka*<sub>2</sub>. When the speaker emphasizes the activity itself, the complement takes the form of an imperfective *da*-clause, but when the focus falls on the result of the activity, the complement is formalized as a nominal phrase. In the former case, the speaker communicates that the subject enjoys performing a particular iterative, non-actualized activity as in *Сакам да читам книги* 'I like reading books', while the latter represents a metonymic construal of the same activity: *Сакам книги* 'I like books'. The metonymy can be defined as AN OBJECT FOR AN ACTION (cf. Ruiz de Mendoza & Pérez 2001).

However, *caka* may be ambiguous between the volitional and emotional interpretation, e. g. *Сакам вино* 'I want/like wine', due to metonymical contiguity between enjoyment of a potential activity and wishing this activity to happen: the subject of *caka* wants the realization of the activity because s/he knows from the experience that it is pleasant. Such uses require contextual support for their disambiguation.

The third type of *caka* describes the subject's deep emotion of affection toward another person (*Toj ja caka Ana*. 'He loves Ana. *Сакам деца* 'I love children'). It can be directed to any person; if it has sexual connotation *caka*'s poetic synonym is *љуби*.

The semantic link between the desiderative *caka*, and emotive *caka*, from a psychological point of view seems to be one of inclusion: the desire is part of love, although the latter is more complex.<sup>4</sup> The difference lies in the internalization of the desired object: partial in wanting and complete in loving. In wanting, the desired object is important for the subject until its realization, whereas in loving, the loved person is always important, irrespective of his/her presence or absence. According to Milivojević (1995: 38), love is a kind of constant wish (to be with this person).

### b. Derivational path

In order to explain the polysemy of *caka*, we adopt the theoretical framework of semantic change based on conventionalization of conversational implicatures (Traugott and König 1991, Traugott & Dasher 2002). According to these theories,

<sup>4</sup> Given the fact that the focus of this paper is to explain the process of the semantic derivation of the volitional *caka*, the semantics of *caka*<sub>3</sub> is beyond its scope.

the semantic change of a lexeme or construction begins with a strengthening of implicatures that arise in certain contexts, and it finishes when these implicatures become a new meaning via conventionalization. Following this line of reasoning, the change of *caka* may be characterized as a semanticization or conventionalization of the implicative meaning of enjoyment present in the source *caka*. In habitual contexts, the volitional *caka* creates the implicature of enjoyment presumably because of the metonymy PLEASURE FOR NECESSITY.<sup>5</sup>

The discussion above argues that the polysemy of *caka* has resulted from the spread of volitional *caka* into the emotional domain, but little has been said about the reasons for this spread. It seems that the interplay of two main factors are responsible for this semantic shift: the implicative meaning of enjoyment in *caka*, and its generic reference in habitual contexts.

(a) The implication of enjoyment in volitional *caka*

The volitional meaning in *caka*, implies pleasure as a result of metonymic association between the semantic categories of volition and enjoyment: the things that we want are usually the things that please us. The metonymy at work here is PLEASURE FOR NECESSITY. The concept of necessity is associated with pleasure due to the agent's link between the satisfaction of a need and the resultant pleasure.

(b) Generic context of *caka*-event

A habitual stative context is necessary for the strengthening of the implicature of pleasure inherently present in the semantic structure of *caka*. The volitional *caka* occurs in telic events formalized by perfective *da*-clauses: *сакам да прочитам* 'I want to read', whereas the emotive *caka* requires a habitual event coded by imperfective *da*-clauses: *сакам да читам* 'I like reading'. The latter interpretation is generic since it applies to all possible occurrences of the *caka*-event.<sup>6</sup> This means that the semantic extension of *caka* is possible only if the aspectual semantics of the subordinate activity changes from telic to atelic. The change to atelic, habitual interpretation creates the "specific" generic context necessary for the semantic shift of the volitional *caka* into emotional. If the agent's wish to do or obtain something is dynamically related to a single concrete future

<sup>5</sup> The classical definition of metonymy is based on the view that metonymy involves a cognitive mechanism which allows representation of one object through its relation to another (Lakoff & Johnson 1980: 39). More recent definitions hold that metonymy occurs in the same semantic domain via associative processes (Kövács & Radden 1998: 39) and that it highlights a part of the semantic structure of the source concept.

<sup>6</sup> De Smet & Cuyckens (2005) point out the difficulty in explanation of the occurrence of habitual meaning in volitional *like/love + to-infinitive*. They propose that the habitual meanings emerged by a process of pragmatic strengthening.

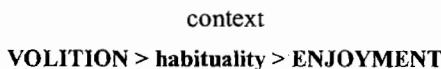
occurrence, the experiencer's pleasure is stative: it is derived from the realization of a present event or series of events in the past. The subject makes use of the cognitive mechanism SPECIFIC FOR GENERIC metonymy which enables the "generalization" of the past experience of pleasure. Thus, the subject anticipates enjoyment from a potential similar event in the future.

Below we present the derivational process of *caka*, which consists of three phases.

- (A) The source of derivation: the presence of the "enjoyment" implicature in the volitional *caka* expressing a telic future event.
- (B) Transition: the change of context from specified to generic; the temporal-aspectual frame of a future telic event (volitional *caka*) becomes habitual through metonymy SPECIFIC FOR GENERIC.
- (C) Conventionalization of the "enjoyment" implicature in the emotive *caka* via the metonymy PLEASURE FOR NECESSITY. The subject associates pleasure with a particular activity based on his/her experience in similar past events.

To sum up: (A) the subject has a need for some activity > (B) the performance of this activity was pleasurable in the past > (C) hence, the activity is always enjoyable.<sup>7</sup>

The derivation can be graphically represented as two overlapping semantic domains of volition and enjoyment. The transition of volitional *caka*<sub>1</sub> into the domain of emotive *caka*<sub>2</sub> may occur only against the background of habitual and generic contexts. The habituality meaning serves as an inferential link between volition and enjoyment, because: "what someone desires to do and finds it pleasant to do, he or she is likely to do it often" (De Smet & Cuyckens 2005: 12). Therefore, it is reasonable to assume that what is profiled in each type of *caka* is a different component in its semantic structure. If in *caka*<sub>1</sub> volition is highlighted while enjoyment is implied, in *caka*<sub>2</sub> the meaning of enjoyment becomes prominent.



That habituality is built into the semantic structure of *caka*<sub>2</sub> can be proved by the following examples from the internet. In both examples, the semantic

<sup>7</sup> Levin & Rappaport (1995: 91) distinguish between external and internal causation. It seems that the agent of *caka*<sub>1</sub> externally causes the activity realized in the complement. By contrast, *caka*<sub>2</sub> implies that some property associated with the complement activity makes the subject wish to perform this activity.

component of habituality is highlighted whereby slightly demoting the enjoyment and volition components.

*Мачката многу сака да си шетка на тераса и по кров, па така една вечер не се врати дома* ‘The cat loves to walk on the terrace and the roof, so one day it did not come back.’

## 2. Non-volitional *saka*

The use of non-volitional *saka* in Macedonian seems to be restricted to several constructions where it acquires the following meanings:

### a. necessity

The verb *saka* can take a gerundival complement when it undergoes metaphorization. In such cases, the subject referent is not a human agent but an inanimate object. As a result, *saka* loses its volitional meaning at the expense of the meaning of modal necessity as in *Собата сака чистење* ‘the room needs cleaning’.

### b. failure

According to Wierzbicka (1988), the negated *want* is a separate primitive predicate. This is indirectly supported by the negated *saka*, which conveys the meaning that the subject referent is not able to take part in the activity coded by the *da*-clause. The subject refers to a physical object that “fails” to perform the activity, so *saka*, by personification of the subject, adds emphasis to the statement.

*Има денови кога едноставно топката не сака да влезе во голот, коментираше тренерот* ‘There are days when the ball simply won’t enter the goal, commented the coach.’

### c. imminent futurity

In this use, *saka* loses its volitional semantics at the expense of futurity. The ascription of anthropomorphic properties to the subject contributes to the meaning of imminent futurity of *saka*. This inescapable activity is coded by a *da*-clause.

*Небото е распарано. Од него во голем водопад се спушта магла и сака да покрие се* ‘The sky is torn apart. From it, fog falls down like a waterfall wanting to cover everything’ (From Славко Јаневски. Омарниини, 1972, 38).

The distribution of the above constructions in Balkan languages is strikingly similar. The *saka*-construction with the meaning of failure as in ‘the ball won’t enter the goal’ holds primacy over the others as it is found in all languages in question: Macedonian (*Топката не сака да влезе во голот*), Serbian (*Лопта неће у гол* ‘sometimes the ball won’t enter the goal’), Bulgarian (*Топката не иска*

да влезе във вратата), Arumanian (*Topka nu vrea si intră săn gol*), and Albanian (*Topi nuk deshi të huje në gol*).

The construction with the meaning of necessity as in ‘the grass needs cutting’ is present in all mentioned languages (except Serbian): Macedonian (*Тревата сака косење*), Bulgarian (*Тревата иска косене*), Greek (*Το χορτάρι θέλει κούρεμα*), Arumanian (*Iarba vrea cusiri*) and Albanian (*Bari don të kositet*).

### 3. Summary

The goal of this paper is to show how inferential meanings can be conventionalized and occur independently of their source meanings. The semantic derivation of *caka* serves as a good example of the conventionalization of inferences arising in a specific context. The polysemous *caka* denotes three related concepts—wanting, liking and loving. The discussion focuses on the process of semantic derivation of *caka* based on metonymic processes of pragmatic strengthening of conversational implicatures. As a result, the desiderative semantics of the telic *caka* were reanalyzed in habitual contexts into a stative emotional semantics of liking and loving.

### Bibliography

- Апресян, Юрий Д. (1995). *Лексическая семантика*. Том 2. Москва: Языки русской литературы.
- Бужаровска, Елени (2010). Семантичката деривација на глаголот *caka*. XXVI Научна конференција на меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура. Скопје: УКИМ: 65–79.
- Fodor, Jerry A. & Ernie Lepore (1998). “The emptiness of the Lexicon.” *Linguistic Inquiry* 29 (2), 269–282.
- Goddard, Cliff & Anna Wierzbicka (2002). “Semantic Primes and Universal Grammar” in Goddard & Wierzbicka (eds.) *Meaning and Universal Grammar — Theory and Empirical Findings. Vol. I*. Amsterdam: John Benjamins, 41–85.
- De Smet, Henrik & Hubert Cuyckens (2005). “Pragmatic Strengthening and the Meaning of Complement Constructions: The Case of Like and Love with the *to*-Infinitive”. *Journal of English Linguistics* 33, 3, 3–34.
- Kövecses, Zoltán & Günter Radden (1998). “Metonymy: developing a cognitive linguistic view”. *Cognitive Linguistics* 9, 1: 37–77.
- Lakoff, George & Mark Johnson (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Levin, Beth & Malka Rappaport Hovav (1995). *Unaccusativity: At the Syntax-Lexical Semantics Interface*. Cambridge/London: MIT.
- McCawley, James D. (1978). “World-creating predicates”. *Versus* 19/20, 77–93.
- Milivojević, Zoran (1995) *Formule ljubavi*. Novi Sad: Prometej.

- Ruiz de Mendoza Ibáñez, Francisco J. & Pérez Hernández, Lorena. 2001. "Metonymy and the grammar: motivation, constraints and interaction". *Language and Communication*, 321–357.
- Traugott, Elizabeth C. & Ekkehard König (1991). "The semantics-pragmatics of grammaticalization revisited". *Approaches to Grammaticalization*, Traugott, Elizabeth C. & Bernd Heine (eds.), 189 ff.
- Traugott, Elizabeth C. & Richard B. Dasher (2002). *Regularity in semantic change*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wierzbicka, Anna (1988). *The Semantics of Grammar*. Amsterdam: John Benjamins.

## A TEMPORAL SET OF USES OF THE DEICTIC SUFFIXES IN A POMAK VARIETY OF THRACE, GREECE

### 1. Introduction

This paper analyses three deictics (-*s*-, -*t*- and -*n*-) used for spatio-pragmatic and temporal-modal reference in nominals in Pomak. These deictics also extend to clause-combining, as they partake in the formation of relative pronouns and temporal subordinators. *Pom'atsko* "Pomak" is the name used for the Balkan Slavic vernaculars spoken by Muslim inhabitants of the Rhodope Mountains in Greece. This paper is based on first-hand data of a Pomak vernacular located in the Xanthi prefecture (henceforth Xanthi Pomak)<sup>1</sup> gathered during five fieldwork trips carried out between 2005 and 2010 with a CNRS-Lacito funding.

### 2. A spatial and a temporal set of uses: deictics in Xanthi Pomak

The spatial and temporal uses of deictics in Xanthi Pomak will be described here in the light of the *situational anchoring* framework elaborated by Culoli (1971, 1978, and 1990) and its development by Robert (2006). According to this approach, every utterance relates the *utterance situation* (Sit0) to the *process situation* (Sit2). The utterance situation is defined by the *utterer, sujet énonciateur*, as well as by the space and time of the utterance, while the process situation is defined by the participant in the process as well as by the space and time of the process. The relations between Sit2 and Sit0 are often, but not uniquely expressed by tense, mood and aspect markers. In the case of Xanthi Pomak they are *also* expressed by the deictic suffixes. The three kinds of relations between the *utterance situation* (Sit0) and the *process situation* (Sit2) that were identified by Culoli provide an adequate framework for the understanding of the Xanthi Pomak deictics' organization.

#### 1. Sit2 = Sit0

When the process situation and the utterance situation are almost identical (Sit2 = Sit0), the Xanthi Pomak vernacular activates the spatial-pragmatic set of deictics, with its three-way distinction relating the referent to the deictic centre

<sup>1</sup> Given the political pressure on Pomak speakers within a context of linguistic shift to Turkish, I have chosen not to mention the villages' names, despite the obvious interest this would present from a dialectological perspective.

and depending on whether the referent is considered as being part of the speaker's sphere (ex. 1a), the addressee's sphere (ex. 1b), or neither (ex. 1c).

### Sit2 = Sit0

#### *speaker's sphere*

- (1) a. /jela nah /matsa-sa  
come.IMP.2SG to table-DEF.S

'Come to the table (speaker's sphere)!' (S-F1-4)<sup>2</sup>

#### *addressee's sphere*

- b. na /matsa-ta  
at table-DEF.A

'On the table (addressee's sphere)' (S-F1-34)

#### *distal*

- c. pri /matsa-na  
next table-DEF.D

'Next to the table (distal visible or invisible)!' (S-F1-34)

Anderson and Keenan (1985) term this type of deictic system *person-oriented*, as opposed to *distance oriented* systems where the deictic centre is stable.

## 2. Sit2 ≠ Sit0

When the process situation and the utterance situation are different (Sit2 ≠ Sit0) the temporal set of deictic uses is activated, with its two-way distinction, namely past (expressed by the -t- suffix) vs. future (expressed by the -n- suffix).

### Sit2 ≠ Sit0 [future]

#### *definite article*

- (2) a. na /sfadba-na fe /nadena-m tʃer'ven-en fu'stan  
at wedding-DEF.FUT will wear-lsg red-DEF.FUT dress

'At the wedding I'll wear the red dress.' (E-F2-30)

#### *relative pronoun*

- b. /gju'zluʃi-ne [ʒæ-ne] fe /kupe-m] sa tʃe'rveni  
glasses-DEF.FUT which-FUT will buy.1SG be.3PL red

'The glasses that I will buy are red.' (E-F5-15)

<sup>2</sup> Note that when stressed the vowels /o/, /e/, /a/ are diphthongized [u'o], [j'e], [j'a]. Each example is followed by a description of the context: specifying whether the example is spontaneous (S) or elicited (E). The speaker's gender, male (M) and female (F), is followed by an identification number valid for this paper, and by the age of the consultant.

## Sit2 ≠ Sit0 when Sit2 [past]

### definite article

- c. *na 'sfadba-ta beh sas tfer'ven-et fu'stan*  
 at wedding-DEF.PAST was.1SG with red-DEF.PAST dress

'At the wedding I wore the red dress.' (E-F2-30)

## Sit2 ≠ Sit0 when Sit2 [past]

### relative pronoun

- d. *gju'zlutfi-te [ 'zæ-te 'noseh (la'ni)] 'beha gu'ljamı*  
 glasses-DEF.PAST which-PAST wore.1SG last.year were.3PL big

'The glasses that I wore (last year) were big.' (E-F5-15)

### temporal subordinator

- e. *[a'ga-to fp'reh] 'kofsta-ta be izgo'rjala*  
 when-PAST arrived.1SG house-DEF.PAST AUX.3SG burned.down.P.PRF

'When I arrived, the house had burned down.' (On a past event) (E-F8-21)

Contrary to other languages, and possibly to other Rhodopean vernaculars, Xanthi Pomak does not distinguish between remote and recent past reference. As the examples below show, both the remote and the recent past require the *-t-* suffix, as opposed to the future reference:

- (3) a. *la'ni de'ti-te mi 'beha ja'vaf*  
 last.year children-DEF.PAST 1SG.DAT were.3PL quiet

'Last year, my students were easy going.' (E-F2-30)

- b. *'jifera de'ti-te mi 'beha ja'vaf*  
 yesterday children-DEF.PAST 1SG.DAT were.3PL quiet

'Yesterday my students were easy going.' (E-F2-30)

## 3. Sit2 ω Sit0

When the process situation and the utterance situation have no relation to each other (Sit2 ω Sit0), irrealis meaning is expressed either by the *-n-* suffix in the case of nominals and relative pronouns, or by the absence of any suffix on the temporal subordinators.

## Sit2 ω Sit0 when Sit2 [irrealis]

### definite article and temporal subordinator

4. *[a'ga<sup>3</sup> sa 'vornal-i dve gu'dini 'setne ud ala'manie]*  
 when.IRR REFL return.EVID-3PL two years after from Germany  
*uti'fil-i da pla'tə-t jaj'tsa-na*  
 go.EVID-3PL to pay-3PL eggs-DEF.D

'When they returned two years later from Germany, they went to pay for the eggs.' (S-M3-70, Nasredin Hodja story)

---

<sup>3</sup> *kuga* is not attested in my corpus.

Lastly, the *-n-* suffix also serves to encode the habitual for the temporal subordinator, both in future, past or situations with no relation to the utterance situation.

#### **Sit2 ≠ Sit0 when Sit2 [habitual]**

##### **temporal subordinator**

5. [a'ga-no u'mre bu'nno] ni 'prave-t 'volta  
when-HAB die.3SG someone NEG make-3PL walk

'Whenever someone dies, they don't take a walk.' (E-F2-30)

### **3. Xanthi Pomak deictics within Balkan Slavic**

Whereas the three-way definite articles and demonstratives used for spatial reference are attested in other varieties of Balkan Slavic, there are no accounts of an extensive overt temporal and modal reference system such as the one described in this paper and in Adamou (2010 and in press). Lunt (1952) and Koneski (1954) mention in Literary Macedonian some temporal uses for the definite articles that determine a small number of nouns with temporal meaning: "godinava, zimava, utrinava and letovo mean 'this (current) year winter, morning, summer'" (Lunt 1952: 21). Sobolev (2005: 245) also confirms these uses for Rhodopean from Gela. Nevertheless, tense encoded in nominals through deictics is a syntactic feature in Xanthi Pomak that is not restricted to the category of nouns with temporal lexical semantics such as 'hour', 'day', 'week', 'month', 'year' but it is widely used with common nouns such as 'table', 'man' or 'cat'.

Interestingly, the temporal reference encoded by the deictics in Xanthi Pomak has a narrow scope over the noun phrase although it generally agrees with the tense expressed overtly in the verb phrase or through temporal adverbials. For meanings such as 'former president', Pomak combines the adjective 'former' with the past definite article *-t-*:

- (6) mi'dyr na'presn-et se 'dojde 'utre  
president former-DEF.PAST will come.3SG tomorrow  
'The former president of the village will come tomorrow.' (E-F2-30)

I believe that the uses in the Xanthi Pomak vernacular should be viewed as an innovative exploitation of a possibility available in the diasystem and partially encountered in the other Balkan Slavic languages. This approach is backed by the diachronic and dialectological studies that claim that the Rhodope Mountains, where the Pomak vernacular under study is located, is the "centre of innovation in regards to the introduction of overt definiteness" (Mladenova 2007: 243 following Cyxun 1981).

## Abbreviations

AUX — auxiliary; DAT/GEN — dative/genitive; DEF.A — definite addressee's sphere; DEF.D — definite distal; DEF.S — definite speaker's sphere; E — elicited; EVID — evidential; F — female; FUT — future; HAB — habitual; IMP — imperative; IRR irrealis; PAST — past; M — male; N — neuter; NEG — negation; P.PRF — past perfect; REFL — reflexive; S — spontaneous

## Acknowledgements

I wish to acknowledge the financial support of the CNRS-Lacito laboratory that made possible all the field work trips on which the present research is based. Many thanks as well to the Pomak speakers who kindly accepted to teach me their language.

## References

- Adamou (in press) — *E. Adamou*. Temporal uses of Definite Articles and Demonstratives in Pomak (Slavic, Greece) // Lingua.
- Adamou 2010 — *E. Adamou*. Deixis and temporal subordinators in Pomak (Slavic, Greece) // I. Bril (ed.). Clause-Linking and Clause-Hierarchy. Amsterdam; Philadelphia, 2010. P. 399–420.
- Anderson, Keenan 1985 — *S. R. Anderson, E. L. Keenan*. Deixis // T. Shopen (ed.). Language, Typology and Syntactic Description. Cambridge, 1985. P. 259–308.
- Culioli 1971 — *A. Culioli*. À propos d'opérations intervenant dans le traitement formel des langues naturelles // Mathématiques et Sciences humaines 34, 1971. P. 7–15.
- Culioli 1978 — *A. Culioli*. Valeurs aspectuelles et opérations énonciatives: la notion d'aoristique // S. Fisher, J. J. Franckel (eds.). Enonciation: Aspect et détermination. Paris, 1978 [1983]. P. 99–114.
- Culioli 1990 — *A. Culioli*. Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations. Paris/Gap, 1990.
- Cuxun 1981 — Г. А. Цыхун. Типологические проблемы балканославянского языкового ареала. Минск, 1981.
- Koneski 1954 — *B. Koneski*. Gramatika na makedonskiot literaturnen jazik. 2. Skopje, 1954.
- Lunt 1952 — *H. Lunt*. Grammar of the Literary Macedonian Language. Skopje, 1952.
- Mladenova 2007 — *O. Mladenova*. Definiteness in Bulgarian. Berlin; New York, 2007.
- Robert 2006 — *S. Robert*. Deictic space in Wolof // M. Hickmann, S. Robert (eds.). Space in languages: linguistic systems and cognitive categories. Amsterdam; Philadelphia, 2006. P. 155–174.
- Sobolev 2005 — *A. Н. Соболев* (ред.). Малый диалектологический атлас балканских языков. Том I. München, 2005.

## БАЛКАНСКАЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРНАЯ АНТРОПОГЕОГРАФИЯ И ПРИНЦИП МНОЖЕСТВЕННОСТИ

История балканистики обычно понимается как поступательная научная деятельность по синтезированию общих свойств балканских языков и культурно-исторических ситуаций на Балканском полуострове. Результатом этой деятельности становятся списки балканлизмов и аспекты теории языкового союза. Заданное тематикой конференции Балканские чтения 11 «Балканский спектр: от света к цвету» направление также подразумевает наличие синтетического целого, воспринимаемого в ходе аналитического движения по его разложению. В новом XXI в. веке критика и фальсификация (по К. Попперу) результатов подобной деятельности, опираясь на эмпирические данные, привела к осознанию принципиальной множественности (англ. *multiplicity*, нем. *Multiziplität*) классического объекта балканистики, схватываемого в нескольких фундаментальных характеристиках балканских языков и культур — *полиглоссии*, *политизме* (ср. греч. *πολυθρησκεία*), *полигенезе*, *полиономии*, *полисемии* и *полиморфии* (гипертрофии частных подсистем).

Находящиеся в центре внимания доклада принцип множественности и понятие балканского качественного различия позволяют непротиворечиво сформулировать основы балканской лингвокультурной антропогеографии.

### Литература

- Соболев, Андрей Н. Введение в лингвокультурную антропогеографию Балканского полуострова. СПб. (рукопись).
- Цвијић, Јован. Балканско полуострво // Цвијић, Јован. Сабрана дела, Књ. 2. Београд, 1987. (1-е сербское изд. 1922 г.)
- Hinrichs, Uwe. (Hg.). Handbuch der Südosteuropa-Linguistik. Wiesbaden, 1999.
- Kaser, Karl. Südosteuropäische Geschichte und Geschichtswissenschaft. Wien; Köln, 1990. 2. Aufl. 2002.
- Puchner, Walter. Studien zur Volkskunde Südosteupas und des mediterranen Raums. Wien u. a., 2009.
- Sandfeld, Kristian. Linguistique balkanique. Problèmes et résultats. Paris, 1930.

**Научное издание**

**Институт славяноведения РАН**

# **БАЛКАНСКИЙ СПЕКТР: ОТ СВЕТА К ЦВЕТУ**

## **БАЛКАНСКИЕ ЧТЕНИЯ 11 ТЕЗИСЫ И МАТЕРИАЛЫ**

*На обложке*

*фрагмент мозаики Газанфера Байрама «Грехопадение»*

Подписано в печать 02.023.2011  
Формат 60x84 $\frac{1}{16}$ . Объем 11,6 усл. печ.л.  
Тираж 300 экз.

ISBN 978-5-7576-0226-4



9 785757 602264

Отпечатано в типографии «ПРОБЕЛ-2000»  
тел. (495) 287-06-19 e-mail: probel-2000@mail.ru

БАЛКАНСКИЕ ЧТЕНИЯ 11

БАЛКАНСКИЙ СПЕКТР: ОТ СВЕТА К ЦВЕТУ