

Автономная некоммерческая организация высшего образования  
«Поволжский православный институт имени Святителя Алексия,  
митрополита Московского»  
Кафедра русского языка и литературы  
Направление подготовки 45.03.01 Филология  
направленность (профиль) «Отечественная филология (русский язык и  
литература)»

## **БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА**

на тему:

### **ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ В ЛИРИКЕ А. А. АХМАТОВОЙ**

Выполнила студентка  
4 курса группы ОФз-441  
заочной формы обучения  
Левашова Кристина Сергеевна  
\_\_\_\_\_ (подпись)

Научный руководитель  
Венгранович Марина Александровна,  
д.ф.н., профессор  
\_\_\_\_\_ (подпись)

**Допустить к защите:**  
Заведующий кафедрой  
Венгранович Марина Александровна  
\_\_\_\_\_ (подпись)  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

Тольятти  
2020

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	5
ГЛАВА 1. ЦВЕТОВАЯ КАРТИНА МИРА И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В ЯЗЫКЕ ...	9
1.1. История изучения цвета в культуре и лингвистической науке .....	9
1.2. Символическое значение цвета в русской культуре	<b>Ошибка! Закладка не определена.</b>
1.3 Тематическая группа лексем со значением цвета в русском языке.....	36
Выводы к 1 главе.....	40
ГЛАВА 2. УПОТРЕБЛЕНИЕ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В ЛИРИКЕ А. А. АХМАТОВОЙ .....	42
2.1. Особенности поэтики Ахматовой. Функции цветообозначений .....	42
2.2 Светлые тона в лирике А. А. Ахматовой.....	47
2.3 Особенности темных тонов в лирике А. А. Ахматовой.....	53
Выводы ко 2 главе.....	58
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	59
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	62

## ВВЕДЕНИЕ

Явление цвета как феномена окружающего мира является многогранным и уникальным. Цвет является результатом физических процессов – преломления и отражения солнечного света от различных поверхностей. Что интересно, цвет, как явление физическое, тем не менее, существует лишь в пределах нашего восприятия и сознания. Цвет с давних времен несет символическую функцию и сакральный смысл, архетип цвета является одним из древнейших.

Символическое значение из мифологии и религии шагнуло и в лексическую и поэтическую систему языка, цветообозначения получили различную трактовку, в зависимости от культурного кода авторов, их индивидуальной картины мира. Поэтический мир А. Ахматовой насыщен различными цветообозначениями, которые несут как архетипический, так и авторский, окказиональный смысл.

Изучением цветовых представлений на разных этапах их развития в культурах народов мира занимались Б. Берлин, П. Кей [1969], В. Тернер [1983], В. И. Шерцль [1984] и др. Цветообозначающая лексика служит материалом для решения таких задач, как разработка методов исследования семантических отношений [Фрумкина, 1984], история языка [Бородина, Гак, 1971; Бахилина, 1975], проблемы языка и мышления [Шемякин, 1960; Saunders, 1997] и др.

**Актуальность** данного исследования обусловлена тем, что рассмотрение лексико-фразеологических средств выражения цвета в контексте художественного произведения позволяет выявить особенности цветовой картины мира и специфику использования цветообозначений писателем в контексте конкретного произведения. Лирика А. Ахматовой богата на цветовые образы, в стихотворениях отразилась палитра зеленого, синего, красного, желтого, серого, черного и белого цвета, поэтому

существует необходимость осмысления того, как поэтесса интерпретирует цвет в своем творчестве, какие символы и ассоциации он несет.

**Объектом** нашего исследования являются лексические единицы со значением цвета в лирике А. А. Ахматовой.

**Предмет исследования** – особенности семантики и функционирования лексических единиц, выражающих семантику цвета, в лирике А.А. Ахматовой.

**Цель работы** – выявить особенности функционирования лексики с семантикой цвета в поэзии А. А. Ахматовой.

Реализация поставленной цели предполагает решение ряда **задач**:

- изучить историю цвета в культуре и лингвистической науке;
- дать понятие символического значения цвета в русской культуре;
- рассмотреть тематическую группу лексем со значением цвета в русском языке;
- описать особенности поэтики Ахматовой и роль цветообозначений;
- выявить особенности употребления светлых тонов в лирике А.А. Ахматовой;
- выявить особенности использования темных тонов в лирике А.А. Ахматовой;
- обобщить полученные результаты.

**Материал исследования:** стихотворные сборники «Четки», «Вечер» А. Ахматовой.

**Методы исследования:** метод сплошной выборки; описательный метод; сравнительный метод при сопоставлении языковых картин мира, лексико-семантический и функциональный методы анализа лексико-фразеологических единиц.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Цветообозначения с их архетипическими и авторскими смыслами являются своеобразными элементами мировидения художника

слова и определяются как особый сквозной образ, значимый для конструирования индивидуально-авторской картины мира.

2. Метафорическое и символическое употребление цветовой лексики является средством выражения сугубо личностных смыслов и эмоций автора. Наиболее часто в сборниках А. Ахматовой встречаются цветообозначения «красный», «белый» и «черный» (с преобладанием «красного»), которые служат средством воплощения и выражения авторского мировосприятия, отражая психологическую самодостаточность автора.
3. Хотя семантика цветообозначений в лирике А. Ахматовой в большинстве случаев архетипична и несет традиционный смысл, в ее поэтическом мире она обогащается окказиональными, авторскими символами и ассоциациями.
4. В поэтической системе А. А. Ахматовой цветообозначения выполняют важную структурирующую, организующую роль.

**Новизна работы** определяется вкладом автора в исследование цветовой картины мира А. Ахматовой: в работе обобщены подходы к классификации цветообозначений, выявлены лексико-фразеологические единицы со значением цвета в лирике А. Ахматовой, проанализировано символическое значение цветообозначений в творчестве поэта.

**Теоретическая значимость** работы заключается в том, что данное исследование вносит определенный вклад в теорию лингвостилистики и поэтики художественного текста (в изучение специфики использования цветообозначений в художественном произведении).

**Практическая значимость** исследования состоит в том, что полученные данные могут быть использованы в вузовских курсах «Лексикология русского языка», «Стилистика русского языка», а также при дальнейшем рассмотрении вопроса о свойствах и функциях лексических средств выражения цвета в лирике А. А. Ахматовой и других художников слова.

Структура: работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

# ГЛАВА 1. ЦВЕТОВАЯ КАРТИНА МИРА И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В ЯЗЫКЕ

## 1.1. История изучения цвета в культуре и лингвистической науке

Слова и словосочетания со значением цвета – одни из наиболее древних лексических групп в большинстве языков. Цвет присутствует практически везде и играет важную роль во многих сферах человеческой деятельности: художественном искусстве, в том числе живописи, фотографии, кино, в театре; в рекламе; в модной индустрии; интерьерах и т.д. Цвет является не только физическим свойством объектов окружающего мира; мы даем им значения и придаем определенную смысловую нагрузку, которая различается в различных культурах.

Согласно Аристотелю, «если человек причастен к цвету каким-то образом, то он может считать себя видящим» [Аристотель, 1983: 127]. И. В. Гете изучал феномен цвета и в своих трудах охарактеризовал влияние цвета на человека. Он подразделял все цвета на «положительные» и «отрицательные» [Гёте, 2016: 65]. Считалось, что названия цветов происходят от наименования предметов, которым они свойственны.

Согласно мнениям ученых (Н. Б. Бахилин, А. П. Василевич, С. Н. Кузнецова и др.), цвета произошли от понятий природы и окружающей действительности. Например, существует связь красного цвета и огня, синего цвета и воды, зеленого цвета и природы. Обозначение цвета играет значительную роль в изучении языковой картины окружающего мира.

Исследователь в этой области А. И. Молотков в своих трудах указал на роль цвета в языковой картине мира, так как в различных культурных общностях цвет играет особенную роль, вызывает определенные ассоциации, которые связаны с различными предпочтениями в области цвета [Молотков, 1977].

Согласно теории языковой относительности, набор цветообозначений в языках мира не совпадает, т.е. непрерывный спектр разбивается каждым языком по-своему. При этом символика и обозначение цветов соотносятся с языковой картиной мира и традициями. Например, белый цвет в восточной культуре будет цветом траура, а в западной – цветом добра, чистоты, правды.

Обратимся к самому понятию «цвет». На протяжении многих лет цвет являлся предметом исследования различных наук: варьировались определения данного понятия и подходы к его изучению. На сегодняшний день понятие «цвет» является многогранным, имеет множество аспектов и толкований. Не мало наук занимается исследованием цвета. Лингвистика рассматривает происхождение этого слова. Наука физика исследует цветовые волны и частицы, химия выявляет и исследует состав молекул разных химических элементов, для психологии важно узнать, какое влияние оказывает тот или иной цвет на человеческое сознание, культурология пытается определить, что значит определенный цвет в разных культурах, какое символическое значение несет для конкретной культуры цвет.

Одним из первых ученых античности, обратившихся к понятию «цвет», был Аристотель. В своих трактатах «О душе» и «О чувственном восприятии» Аристотель отмечает, что цвет – это «то, что приводит в движение действительно прозрачное, и в этом – его природа» [Аристотель, 1977: 75]. Первая попытка классифицировать цвета была предпринята именно этим античным ученым. Аристотель разделил все цвета на две группы: «простые», к которым относятся белый, черный, желтый и «смешанные» цвета, куда входят простые цвета в разных комбинациях. Данная классификация основывается на четырех стихиях: воздух, земля, вода (белый), огонь (желтый), переход из одной стихии в другую (черный). По мнению Аристотеля, цвет напрямую зависит от света и не может существовать без него, а сам свет по своей природе бесцветен [Аристотель, 1977: 81].



В 1676 году великий ученый Исаак Ньютон основательно доказал ошибочность цветовой теории Аристотеля. Ньютон определил, что считать солнечный свет бесцветным не верно, солнечный свет вмещает в себя весь спектр видимых цветов. Лишь пурпурный цвет не входит в состав солнечного цвета. Подход в объяснении природы цвета величайшего философа и естествоиспытателя И.В. фон Гете в корне отличался от подхода Ньютона. Немецкий ученый Гете обратил внимание на то, как цвет влияет на людей. Свои выводы Гете обосновал в книге « К теории цвета». После организации нескольких экспериментов, ученый выявил, что в мире имеются три главных цвета. К этим основным цветам относятся: желтый, синий и пурпурный. Все остальные цвета создаются из этих трех основных цветов [Гёте, 2016: 165].

Развитию интереса к исследованию цветов с точки зрения их отражения в языке способствовала гипотеза лингвистической относительности Сепира-Уорфа. Данная гипотеза предполагает, что структура языка влияет на мировосприятие и когнитивные процессы носителей [Цит.по: Шибкова, 2011: 5]. Таким образом, структура языка оказывает прямое влияние и на восприятие цветов.

Гипотеза Сепира-Уорфа, хотя и была в дальнейшем опровергнута, породила ряд лингвистических исследований. Так, английские антропологи Б. Берлин и П. Кей, исследуя этимологию цветowych наименований, изучили возникновение и развитие цветообозначений в различных языках. Основой данного исследования послужили работы В. Тэрнера, которые включали в себя изучение символики цветов у племен Южной Америки и Африки. В культуре таких племен ярко выражены белый, черный и красный цвета. Причем выделение данных цветов основывалось не только на зрительном восприятии, но и на психобиологическом опыте человечества. Таким образом, данная цветовая группа является объединяющим звеном различных культур [Цит.по: Болотина, 2011: 7].

На основании исследования цветообозначений в сотнях языков Б. Берлин и П. Кей установили одиннадцать основных цветов. Ученые доказали, что первыми в языке вербализуются такие цвета, как белый, черный (все языки имеют номинацию для данных цветов) и красный. Если же в языке присутствует четыре номинации для цветов, то четвертым цветом становится либо зеленый, либо желтый. Пятая стадия номинации, как правило, включает и зеленый, и желтый. Шестая – вербализация синего цвета, седьмая – коричневого. Далее пополняют «цветовой словарь» в разном порядке фиолетовый, розовый, оранжевый и серый цвета.

Таким образом, выделяется восемь стадий цветономинации и соответствующие им восемь стадий развития языков. Стоит отметить, что эволюция номинации цветов соответствует уровню технического и культурного развития общества [Кей, 1966: 23]. Данная работа внесла огромный вклад в дальнейшие исследования цветообозначений.

Продолжив труды антропологов, Э. Рош изучила психологический аспект фокусных цветов (желтого, красного, синего, зеленого). Она установила, что данные цвета дольше сохраняются в кратковременной памяти и удерживаются в долговременной. Таким образом, данные цвета раньше всего усваиваются детьми. А. Вержбицкая исследовала прототипы фокусных цветов в естественной среде. Так, прототипом черного цвета является ночь, белого – день, зеленого – растения, синего – небо, желтого – солнце, красного – огонь, коричневого – земля. А. Вержбицкая уточняет, что человек проводит данные параллели на бессознательном уровне, что подтверждается различными метафорами и фразеологизмами [Вержбицкая, 1996]. Таким образом, существует связь между цветообозначением и его референтом.

Рассмотрев работы, связанные с цветообозначением, перейдем к описанию истоков исследования символического значения цвета. Возникновение изучения символики цвета неразрывно связано с историей развития общества. М. Люшер полагал, что жизнь древних людей была

поделена на день и вечер. Всяческая деятельность процветала днем и прекращалась вечером. Поэтому проводилась связь между желтым цветом и днем, синим цветом и ночью. Деятельность человека была связана с охотой, то есть защитой и нападением. Красный цвет символизировал нападение, кровь, а зеленый – защиту, укрытие. Так, например, недаром первобытные люди изображали сцены охоты в красных тонах [Люшер, 2003].

С распространением христианства возрастал интерес к изучению символического значения цвета. У. Эко считал, что «средневековые унаследовали свои эстетические проблемы от античности, но христианское мировоззрение придало им новое значение, поместив их в окружение мирского и Божественного, воспринимавшегося через призму человеческих чувств» [Эко, 2016: 132].

Таким образом, с возникновением христианства появились новые символические значения цветов. Например, красный цвет символизирует кровь, которую пролил Иисус во имя спасения людей, и именно по этой причине он является символом безграничной любви. Стоит отметить, что иконопись, подчиненная строгим правилам использования цветов, оказала колоссальное влияние на символическое значение цвета.

Период Возрождения также повлиял на развитие символики цвета. Вновь человек, а не Бог стал предметом восхищения художников и поэтов. В эту эпоху утвердилось мнение, что душа и тело находятся в гармонии. Основными работами по изучению цвета в этот период являются исследования Л. Б. Альберти и Л. да Винчи. В работе «Три книги о живописи» Л. Б. Альберти утверждает, что количество «истинных цветов» соответствует числу стихий, и на их основе получают новые цвета [Альберти, 1981]. Таким образом, основными цветами являлись красный (огонь), зеленый (вода), голубой (воздух) и серый (земля).

Л. да Винчи представил новую цветовую систему. В трактате «О свете и тени, о цвете и красках» художник выделил шесть основных цветов: желтый, зеленый, красный, черный, синий, белый. Да Винчи считал черный

(мрак) и белый (свет) главными цветами в живописи, которая состоит из света и тени [Да Винчи, 2001].

Идеи да Винчи оказали огромное влияние на художников этой и последующих эпох. В Новое время религиозная символика цвета уходит на второй план, уступая место рациональному подходу к изучению цвета. В своей «Теории цветности» И. Ньютон разделил цветовую волну на семь цветов, из которых, по его мнению, можно получить абсолютно все цвета. Ученый создал цветовой круг для систематизации основных цветов и наглядного получения их сочетаний. В данный круг вошли такие цвета, как красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый [Да Винчи, 2001].

И.В. Гёте считал, что при изучении цвета важна не только оптическая сторона, но и психологическая. Предметом его исследования являлось воздействие цветов на человека. Ученый выделил два вида воздействия цвета на человека: физиологическое (на организм человека) и психологическое (на его духовный мир). Гёте построил свой собственный цветовой круг в противовес ньютоновскому. В отличие от ньютоновского круга, это был не замкнувшийся спектр, а круговорот трех пар цветов [Гёте, 2016].

В теории И. В. Гёте цвет является не только физическим ощущением человека, но и символом; не только объектом, но и средством познания. В XIX веке цвет рассматривается не только с физиологической и психологической точек зрения, но и с философской. Т. Юнг, Д. Максвелл изучали цветовые ощущения посредством эмпирических методов. Взаимосвязи зрительных раздражителей с функциональными системами человека исследовали И. Сеченов, В. Вундт и Б. Бехтерев. Цветовые теории разрабатывали такие философы, как Г. Шопенгауэр, В. Гегель.

По итогам рассмотрения трудов того времени, можно сказать, что в их основе лежало противопоставление цвету света. Начало XX века ознаменовалось «колористическим взрывом». Игры с цветом начинают широко использоваться во всех видах искусства. Новые течения (кубизм,

футуризм, конструктивизм, экспрессивный абстракционизм и др.) “открывают” для себя цветовые возможности. Цвет становится культурным и социальным символом. С развитием множества теорий менялось понятие «цвет». Лишь в конце XX века стали формироваться его культурологические, психологические и философские толкования, так как каждая отрасль знания обогатилась собственным предметом изучения цветовых систем. Современная наука определяет «цвет» как «оптическое явление, чувственное ощущение, создаваемое глазом или мозгом» [Василевич, 2007: 32].

Цвет не имеет физических единиц измерения, так как не является физической переменной. Окружающие нас предметы бесцветны, цвет создается за счет воздействия световых излучений. Н. Ю. Шведова определяет цвет как «один из видов красочного радужного свечения – от красного до фиолетового, а также их сочетаний или оттенков» [Шведова, 2012: 728].

Существует две составляющие цвета: объективная (свет) и субъективная (зрение), поэтому основы цветоведения опираются на данные различных наук. Таким образом, исследование цвета междисциплинарно.

Однако стоит провести четкую границу между понятиями «цвет» и «цветообозначение».

В настоящее время мнения исследователей не сходятся на счет того, какую формулировку следует придать цветообозначения. Причина этого в том, что каждый из них (ученых) употребляют различные номинации для данного понятия. По итогам знакомства с работами современных ученых, изучающих языковые единицы для передачи цвета, нам представляется возможность выделить несколько основных терминов. В отечественной лингвистике одним из первых терминов, связанных с цветовым обозначением, был термин «цветонаименование». Данный термин был впервые предложен Р. М. Фрумкиной в работе «Цвет, смысл, сходство» [Фрумкина, 1984] и в дальнейшем использован ее последователями (М. В. Завьяловой, А. П. Василевичем). Впоследствии А. П. Василевич заменил

«цветонаименование» термином «цветообозначение». Этот термин широко использовали и его ученики, так как «цветонаименование» обозначает лишь процесс номинации цвета, тогда как «цветообозначение» указывает на различные грамматические классы номинации цвета (существительное, прилагательное, глагол и т.д.) [Василевич, 2007].

В зарубежной лингвистике получил широкое распространение термин 'colourterm', введенный Б. Берлином и П. Кеем [Кей, 1966]. Путем калькирования данного термина появился «термин цвета», который наряду с «цветонаименованием» и «цветообозначением» использовали отечественные лингвисты Т. И. Вендина [Вендина, 2002] и В. Г. Кульпина [Кульпина, 2001]. Самым распространенным термином для процесса обозначения цвета в языке является «цветообозначение». Данный термин встречается в работах таких ученых, как А. П. Василевич [Василевич, 2007], А. Вержбицкая [Вержбицкая, 1996], Н. Б. Бахилина [Бахилина, 1975], С. И. Меньчева [Меньчева, 2004], Ю. В. Норманская [Норманская, 2005], Т. И. Шхвацабая [Шхвацабая, 1985] и многих других. Кроме того, существуют мнения других ученых, в трудах которых встречаются другие термины, выражающие различные цвета в языке, например: «цветовая лексика», «колоратив» и «окказионализм-хроматоним» (редкие слова для обозначения цветов).

В условиях существования множества терминов для обозначения одного понятия можно сделать вывод, что до сих пор лингвисты не пришли к единому мнению относительно номинации процесса обозначения цвета в языке. Более того, некоторые понятия, которыми оперируют ученые, являются взаимозаменяемыми. В данном исследовании будут использоваться два термина: «цветообозначение» (языковая единица, обозначающая цвет) и «цветонаименование» (процесс номинации цвета). Выбор данных терминов мотивирован их широким распространением в исследованиях ряда ученых. Одну из дефиниций «цветообозначения» выдвигает Д. Н. Борисова. Под «цветообозначением» она понимает «процесс обозначения цвета в языке, то есть различные способы номинации цветовых оттенков» [Борисова, 2008].

Стоит отметить, что данное определение вводит в заблуждение, так как неясно, характеризует оно процесс обозначения цвета или результат.

Для того чтобы разграничить понятия «цветонаименование» и «цветообозначение», необходимо определить, какие единицы должны быть включены в понятие «цветообозначение». В. Г. Кульпина под цветообозначением понимает «сферу лексических единиц, содержащих сему цвета в качестве задающей интенционал этой единицы» [Кульпина, 2001: 19]. Исследователь предлагает включать в лексический состав основные (черный, красный) и неосновные цвета (облепиховый, винный, морковный); цельнооформленные (ярко-коричневый), отдельно оформленные (цвета вишни); имеющие ярко выраженную принадлежность к частям речи (краснеть, краснота, красный, красно), имеющие деструктивно синтаксическую природу (пылающие звезды) [Кульпина, 2001: 22]. Для нашего исследования определение В. Г. Кульпиной является наиболее полным и точным.

Таким образом, в нашем исследовании под цветообозначением мы будем понимать процесс номинации цвета, выраженным любыми средствами (от морфемы до сверхфразового единства), имеющим в своем значении прямую или косвенную (ассоциативную) связь с предметом. Данное определение принимаем как рабочее.

## **1.2 Символическое значение цвета в русской культуре**

Цветообозначения в силу своей универсальности являются психологически значимыми для носителей языка. У представителя любой народности цвет способен вызывать разнообразные эмоции в зависимости от существующих в его языке, культуре и обществе ассоциаций с этим цветом. Благодаря этому с помощью цвета можно охарактеризовать объекты и феномены окружающего мира, выразить свое отношение к этим объектам и феноменам. Поэтому изучение семантики цветонаименований, являющихся,

по сути, отражением устоявшихся в обществе обычаев, представляет значительный интерес не только для определения места цвета в культуре, но и для более глубокого и широкого изучения самой культуры, выделения доминирующих в ней установок, понимания причин их выбора.

В рамках данной работы интерес представляет цветовая символика, используемая в восточнославянской культуре. Как отмечает Н. Б. Бахилина, «в древнерусских памятниках в отличие от нового времени значительная часть цветообозначений как бы не является собственно цветообозначениями, они не используются в контексте, где название цвета является единственной целью сообщения» [Бахилина, 1975: 164].

Цветообозначения, как правило, встречаются редко, это, в общем, основные цвета: белый, черный, красный, реже – синий, желтый, зеленый. Символика основных цветов в культуре, как наиболее древних цветообозначений, неоднозначна, зачастую цвета имеют не только разные, но и прямо противоположные толкования. Наиболее важными являются противопоставления белого и черного (как светлого и темного), а также триада белый – красный – черный. Названия и символика белого и черного антонимичны. Белый цвет представляет обобщенно ряд цветов светлых тонов (светлый, бледный, блестящий, сияющий и т.д.), в то время как черный цвет обобщает темные цвета (темный, мрачный и т.д.).

На основании триады «белый – красный–черный» строится система семантики цвета в традиционной модели мира.

**Белый цвет** в восточнославянской культуре – один из основных элементов цветовой символики, противопоставленный, прежде всего, черному. Термин белого цвета является одним из особенно важных цветообозначений для русского этноязыкового сознания. Слово «белый» произошло от др.-инд. *bhālam* «блеск», *bhāti* «светит, сияет» [Нельзина, 2006: 203].

Изначально для славян представление о белом свете было как противопоставление загробному миру, царству тьмы. «Дневная



освещённость мирового пространства приписывалась русскими людьми не только солнцу, но и некоему особому неопишуемому безвещественному свету, который, по-видимому, в более поздние времена и стал называться «белым светом». В это понятие включалась не только освещённость земного и воздушного пространства, но и само пространство» [Болотина, 2011, с. 91].

Представление о «царстве тьмы» как о загробном мире, противопоставленном «белому свету», характерно для всех славян. Белый свет – наш, «этот» свет, противопоставлен «тому», не белому свету, как день противопоставлен ночи. Положительная оценка белого проявляется в признаке «ясный, чистый»: по белу свету, белый свет – весь мир, середь бела дня, белый день – весь день, белое утро – рассвет. Отсюда древнейшая символическая функция белого цвета – это выражение святости. «Так народ называет свою веру, царя и отечество: на белой Руси не без добрых людей» [Лаенко, 2008: 136].

В культуре оберегов белый цвет использовался как защита от нечистой силы. С помощью белого цвета защищались от сглаза, порчи; белыми считались некоторые (чистые) дни постов и праздников. Белье, которое одевалось под одежду, должно было быть белого цвета, чтобы тело было чистым и здоровым. Постельное белье также было обязательно белого цвета, чтобы смерть не могла забрать во время сна (именно сон в то время ассоциировался со смертью). По той же причине ребенка пеленали именно в белые пеленки, а по периметру кроватки вешали кружевную оборку [Редина, 2013: 151].

Употребление цветообозначения «белый» в русском языке в оценке внешности связано с древними канонами красоты на Руси: белянчик/беляночка – чистый лицом, белокурый, светло-русый: «Выдь на крыльцо – покажи своё белое лицо. Бела, румяна – ровно кровь с молоком. Родился сын – как белый сыр» [Редина, 2013: 136]. Также с белым цветом связано ласковое обращение: беленький – возлюбленный, белянушка – женщина или

девушка, которой хотят выразить свою любовь, белая барыня приветливое обращение к покупательнице [Редина, 2013: 135–139].

Однако цветообозначение «белый» иногда трактуется как отсутствие цвета, как символ пустоты, – «бесцветный, бледный» [Редина, 2013: 134], отсюда как символично-потустороннего, трансцендентного, неизвестности, смерти. Многие индоевропейские народы знают белый траур. В образе женщины в белых одеждах представляли смерть. Показателем того, что кто-то умер, традиционно на Руси считался белый платок, полотенце, кусок ткани, вывешиваемый на избе, которым приходящий покойник сорок дней утирал слезы [Редина, 2013: 94]. Также на Руси существовал обычай белой погребальной одежды для похорон [Болотина, 2011: 85–93]. Белый цвет использовался в свадебном наряде невесты в первой – печальной – части обряда: «иногда невеста венчалась в девичьем сарафане и в лёгком шерстяном кафтане чёрного цвета с белым платком на голове, которые обычно надевали при трауре» [Болотина, 2011: 31]. Смерть предвещали во сне белые гуси, кони, козы; болезнь – увиденная во сне девушка в белом. Белуном иногда называли домового, белой бабой - русалку, белым огромным существом представляли упыря.

Более однозначной символикой обладал **черный цвет**, который ассоциировался с мраком, землей, смертью, выступал как знак траура (в семьях, где был траур, красили пасхальные яйца в черный или другие темные цвета – темно-зеленый, темно-синий). Черного цвета обычно демонологические персонажи, такие, как черт. Появление черного животного после смерти колдуна – свидетельство того, что из него вышел черт. Оппозиция черного и белого с древних времен имела символическую значимость. «Прилагательное черный, в древних памятниках используется, как и белый, в христианской символике, где черный значит, в противоположность белому, принадлежащий темным силам, причастный к сонмищу бесов» [Цыганова, 2014: 29].

**Красный цвет** в славянской культуре – один из основных элементов цветовой символики, выступающей в оппозиции белое/красное, или в триаде белое/красное/черное, где красный противопоставлен белому как «окрашенный», «яркий». Красный цвет является неотъемлемой частью культуры русского народа, выработавшего особое отношение к этому цвету: именно красный цвет издревле на Руси был символом здоровья, красоты, праздника и всегда сопровождался дополнительным, чаще положительным значением. Реликтовое значение лексемы «красный» как красивый, лучший, яркий, закрепилось в целом ряде устойчивых сочетаний и фразеологических оборотов: красное солнышко – яркое, ясное; красная девица – красивая; красный день календаря — важный, лучший день в году (он отмечен в календаре красными цифрами). Красные дни в народном календаре приходятся на Страстную, пасхальную (Красная горка) недели. Цвет Ярилы солнца – красный, яркий, связан с весной, плодородием, жизнью. «Весна красна» – в былинах и сказках обозначает приход весеннего солнца Ярилы.

Красный цвет наделялся защитными свойствами и использовался как оберег, его семантика соотносится с семантикой окрашенного предмета (можно заметить связь: «крашенный», «красить» – «красный»). В качестве лечебного средства широко использовалась красная нить, ее привязывали на руку или ногу. Красный цвет способен защитить от враждебных животных, таких как змея или волк; отогнать злых духов и непогоду. Красной краской чертили магический круг, на Пасху умывались водой, в которую были положены красное яйцо или растение. Сочетание красный - белый характерно для амулетов [Цыганова, 2014: 31].

Красный цвет символизирует изобилие, плодородие: последний сноп подвязывали красной пряжей, ниткой, при первом выгоне скотине подвешивали колокольчик на красном шнурке. Преобладание красного цвета в радуге обещает здоровье и хороший урожай, богатство. Также красный цвет выступает как символ жизни: пуповину новорожденного перевязывали

красной нитью. В святочных гаданиях лента красного цвета символизировала рождение ребенка.

В погребальных обрядах красный цвет защищал от опасного контакта с потусторонним миром: поперек тела покойника клали красную нить, гроб несколько раз обматывали красной шерстяной нитью, головной убор для покойного иногда делался из материи красного цвета. На неделе перед Троицей поминали утопленников, разбивая на их могилах красные яйца [Садыкова, 2018].

Можно с уверенностью утверждать, что красный цвет, равно как и белый, является доминантным в рамках славянской традиции. Например, это наглядно выражено в узорах и орнаментах – особенном виде народного творчества, призванным не только украшать предметы и одежду, но и представляющим собой целую сложную структуру. Национальный орнамент Беларуси – это неизменный белый фон с красными узорами на нем. Белый цвет признанно обозначает чистоту и открытость, красный изображает кровь, солнце и жизненную силу. Черный цвет начали применять с конца позапрошлого века, в орнаменте этот цвет несет также положительную характеристику и символизирует землю.

Очевидно, что цвет играет огромную роль в характеристике объекта или явления. Иногда он может определять смысл вещи даже в большей степени, чем собственное название этой вещи. В восточнославянской культуре цвета имели различную смысловую нагрузку в зависимости от времени и развития. Наиболее прочно в ней закрепились цвета, тем или иным образом связанные с наиболее распространенными или важными в жизни славян явлениями или объектами, такими как свет, тьма, солнце, день, ночь, огонь, вода. Однако, помимо конкретных объектов, цвет способен емко и глубоко описывать также и абстрактные понятия, символизировать эмоции, человеческие качества.

Вопрос применения цветовых обозначений в текстах произведений является одним из самых спорных. Не мало дискуссий существует среди

исследователей, изучающих фольклорный и литературный язык и поэтику и до сих пор остается открытым. Тот факт, что в фольклорном языке разнообразные обозначения цветовых оттенков составляют часть общефольклорных формул в качестве «окаменелых», если рассматривать мнение исследователя А. Н. Веселовского, то у эпитетов нет символического значения, мы это можем увидеть на примерах белые руки, алые губы, красное солнце и так далее.

А. М. Петров, обращаясь к русской духовной поэзии, пишет, что символическое значение колоративов наиболее полно раскрывается в оппозициях, например, добро-зло (грех-праведность) [Петров, 2014]. Часто она эксплицируется именно средствами цветовой палитры. Не является неожиданным, что колористика жанра в целом образует так называемую «универсальную цветовую триаду» [Тэрнер, 1983]: белый-красный-черный. Если же понимать данную триаду расширенно, то в ее состав могут войти и другие колоративы, близкие или тождественные по цветовому ощущению к белому, красному и черному (например, золотой, алый, синий).

В колористической палитре фольклорных текстов и духовных стихов преобладают ахроматические цвета белый и черный. Эпитеты светлый и темный вполне могут заменить эти цвета, но они не всегда предстают цветообозначениями в поэтической речи [Панченко 1968: 11]. Данные цветообозначения входят в состав атрибутивных поэтических формул. Некоторые из этих эпитетов представляют собой общефольклорные формулы, не как таковой цвет не указывают (например, *белое лицо, белое тело, белые руки*). В этих сочетаниях у прилагательного *белый* развивается значение из традиционной символической связи света с благом, счастьем и красотой – *белое лицо, белое тело, белые руки, белая шея*. Как считает М.А. Венгранович, «поскольку в эстетических представлениях народа прекрасное означает «соответствующее норме, идеалу», в соответствии с этим прилагательное *белый* в сочетании с существительными *лицо, тело, руки, шея, грудь* имеет значение «правильный, соответствующий норме» (т.е.

нормативно-оценочное значение). Это правильные руки, лицо, тело, т.е. такие, какими они должны быть» [Венгранович 2011: 153].

Другое дело эпитеты, имеющие реальное цветовое значение. Не все и среди них – символы. Например, во многих произведениях встречаются такие словосочетания, как белое полотенце, белый камень, белая береза. Эти формулировки можно увидеть практически в любом жанре. Они являются традиционными, и имеют цель художественно украсить, преобразить текст. В духовных стихах символическое значение за ними не закреплено. Однако часть атрибутивных формул, образующих контекстуальную оппозицию, это уже несомненные символы.

Белый – один из самых распространенных в русской и мировой культуре колоративных символов. Как правило, этот символ высоко оценивается с нравственной и эстетической точки зрения. Христианское мировоззрение ассоциирует этот цвет с чистотой души и святостью жизни. Белый (иногда светлый) – атрибут праведников и святых и в духовных стихах. Перед сражением за красавицу – царевну со страшным и сильным змеем герой Егорий Храбрый не просто так сел на коня белого цвета: *«Из чистаго далеча поля / Приезжал к ней Егорий Храбрый / На своем на осле на белыем»* [Бессонов 1861-1864: 113-115] (в дальнейшем ссылки на это издание приводятся с указанием номера текста в сборнике и цитируемых стихов). В христианской символике «белый цвет – символ причастности к ангельскому чину, лику блаженных, святых и пр. Недаром наиболее частым сочетанием в памятниках религиозно-учительных, религиозно-ритуальных являются белые ризы. С помощью белого цвета автор стремится выразить приближенность к святому чувству, поэтому этот цвет является лишь вспомогательным, не основным цветообначением. Белый это, с одной стороны, конечно, цветообозначение, однако значение цвета у него как бы вспомогательное, второстепенное, цвет является лишь средством выразить главное причастность к святости» [Бахилина 1975: 26-27].

Белый цвет – это символ не только святости, но и жизни. Ему противопоставлен черный цвет одежды, надеваемой Елисавой. Платье черного цвета, которое одевает девица, символизирует смерть, при чем смерть героиня принимает по своей воле: *«Выставала девица ранешенько, / Умывалась девица белешенько, / Снаряжалась девица в черны платьица, / Вчерны платьица опальныя»* [Бессонов 1861-1864: 113-115].

Известно, что черный (темный) цвет – это цвет смерти, небытия, зла, мрака. В древнерусской литературе замечено не мало таких примеров, чтобы черный цвет символизировал противоположность добру, смерть. Такое значение черного зафиксировано, например, в древнерусской литературе [Бахилина 1975: 29]. Это значение выявляется также в духовных стихах: человек Божий Алексей после того, как принял решение посвятить себя Господу Богу, меняет свое белое одеяние на ризу черного цвета. Его намерение переодеться в этом случае непосредственно связан с семантикой смерти: *«Заходил он в светлую соборную церковь, / Снимал с себя светлую одежду, / Надевал на себя черную ризу, / Молился он Господу Богу»* [Бессонов 1861-1864: 113-115]. Для того, чтобы лучше показать и выразить мысль покаяния, автор использует образ риз черного цвета: *«Аще ли, человеце, хочещи получитьи царьства небесного, / Отрекнися, человеце, мира сего прелеснаго, / Иди в пустыню дальнюю / И постригися вризы черныя, / Призывай себе Бога на помощь»* [Бессонов 1861-1864: 113-115]. Здесь видно отречение послушника от всего земного, создается впечатление о принятии им смерти по доброй воле, что и выразил черный цвет. Традиционно этот цвет ассоциируется со смертью. Автор выражает самую высокую нравственную оценку этой «смерти», употребляя переодевание в ризы черного цвета, показывая этой символикой единственный способ, с помощью которого можно достичь высшего уровня духовности. В этом случае уместно сделать сравнение с понятием ритуальной смерти, символом которой является именно черный цвет [Тэрнер 1983: 83-84].

Образ пустыни имеет несколько значений: в соответствии с христианской аксиологией в пустыне хорошо каяться и спастись от грехов. В соответствии же с мифологическими взглядами, пустыня является темным местом, как, например, темный лес из сказки. Во втором случае пустыня символизирует царство мертвых.

Рассмотрим образ пустыни в стихотворении поэтессы. Этот образ относится к полисемантическим. Изучая Библию (жизнь Иоанна Крестителя, называющего себя «Глас вопиющего в пустыне», сорокодневный пост и молитву самого Господа Иисуса Христа, который также уединился в пустыне) можно увидеть христианскую аксиологию, что пустыня это особое, не простое место, где совершается самое святое - покаяние, молитва и спасение души. Рассматривая же мифологическое мирозерцание, можно увидеть, что пустыня здесь аналогична темному лесу из сказки, являясь чем-то мистическим жутким местом. Не просто так в одной версии стиха об Алексее, человеке Божьем, который возвратился в свой дом к родным и захотевший остаться неузнанным, сказал: *«Да во одной келье мы жили, / Да мы в одной пустыне с ним спасались, / Да во темном лесу молились»* [Бессонов 1861-1864: 113-115]. Пустыня и темный лес являются здесь контекстуальными синонимами. Имеет место и другая версия соединения темного леса и пустыни в образ, который является контаминированным: *«Наш сын где-то там болтается на святой Руси / Али во Божьей церкви Богу молится, / Ай во темной пустыни спасается»* [Бессонов 1861-1864: 113-115]. В то же время и в пустыне могут петь птицы, цвести сады, течь ручьи. Если внимательно рассмотреть духовные стихи, преимущественно, русский, то можно обнаружить интересную деталь: образ пустыни в них является противоречием [Никитина 1993а: 259].

С одной стороны, это символ смерти, с другой место обретения вечной жизни. Аксиологическую семантику приобретает цвет и в стихах о Страшном суде: лица грешников черны, лица праведников светлы. Здесь символика также очевидна в оппозиции: *«У праведных лица хорошия, / На*



*главах власы как лунь светла,/ А у грешных лица все черныя,/ У грешных власы словно стрелы стоят»* [Бессонов 1861-1864: 113-115]. В сюжете о Голубиной книге белый цвет противопоставлен серому (Правда - Кривда): *«Это белый заяц то-то Правда есть,/ А серая заяц то-то Кривда есть:/ Правда Кривду передалила»* [Бессонов 1861-1864: 113-115]. Русский филолог А.Н. Веселовский считает, что в народных песнях серый цвет символизирует ненависть и озлобление [Веселовский 1989: 67]. В других сюжетах символика белого также преимущественно связана с жизнью. Когда воскресает Спаситель мира Иисус Христос, то на нем ризы белого цвета: *«А во фобе, полон света,/ Кто-то чудный, неземной,/ В ризы белыя одетый,/ Сел на камень гробовой»* [Бессонов 1861-1864: 113-115].

Типичным наименованием Воскресения в христианской и народно-поэтической фразеологии стал эпитет *светлое*. *«Когда Я, матушка, оживлюся/ На Светчо Христово Воскресенье,/ С грозным херувимам воскресну:/ Тогда солнце-месяц просияет,/ И частыя звезды просветятся,/ Народ на земли весь возвеселится»* [Бессонов 1861-1864: 113-115]. Образы месяца, необыкновенно сверкающего, светящего солнца с сверкающими лучами, мерцающее множество сверкающих и мигающих звезд являются традиционными фольклорными образами. Они во многих текстах в совокупности со светло-белыми тонами несут идею жизни. Одной из возможных поэтических формул является атрибутивное словосочетание *пресветлый рай*. По смыслу слово *пресветлый* как таковой цвет не обозначает, но оно подразумевает как бы присутствие, даже сияние чистого цвета, подобного белому цвету: *«Положите его душеньку на пелены,/ Поднимите душеньку на небеса,/ Положите душеньку в пресветлый рай»* [Бессонов 1861-1864: 113-115].

Можно сделать вывод, что во многих духовных стихах праведность, будущую нетленную блаженную жизнь символизирует именно белый цвет (а также слова светлый и пресветлый, которые являются его синонимами). Однако он может обнаруживать и смысловую амбивалентность, что типично

для образной и стилистической системы любого художественного текста. Часто белый цвет в мифологии соотносится не только с чистотой и святостью, но и со смертью, символизируя бестелестность (свадебное платье именно белое, погребальный саван также белого цвета). Известного еще из Священного Писания Лазаря, который был несчастным бедняком, светлые ангелы уносят в райские обители в полотне именно белого цвета: «*Вынимали душеньку с честных грудей,/ Завернули душеньку в бело полотно*» [Бессонов 1861-1864: 113-115].

Идея жизни, помимо белого, символизируется также красным, золотым и лазоревым цветами. Сначала рассмотрим поэтические формулы с эпитетом *красный* – средним звеном цветовой триады белый–красный–черный. В языке фольклора лексема «красный» обычно сохраняет архаичное значение «красивый» [Шанский, Иванов, Шанская 1975: 219].

Во многих случаях у прилагательного «красный» нет цветовой семантики и в духовных стихах. Можно привести хрестоматийные примеры: *красная девица, красные песни, красный бережочек, красное крылечко*. Однако в составе таких формул, как *красное солнце* или *красное золото*, эпитет *красное* имеет и цветное значение. Оба значения слиты в синкретичном образе: «*Не видать Егорью солнца красного*» [Бессонов 1861-1864: 113-115]; «*По колен нозы в красном золоте,/ По злоко труцы в чистом серебре*» [Бессонов 1861-1864: 113-115].

Исследователи литературной художественно-поэтической речи отмечают, что для реализации цветообозначений красного тона «одной из наиболее традиционных, частотных смысловых зон» является именно тематическая зона «солнце». Например: «*Вершины белых гор/ Под красным солнцем светят*» [Алимпиева 1986: 25].

Цветовые впечатления, особенность которых в яркости чувств и ощущений, блеску переданы автором цветообозначениями красного тона. Цветообозначения красного тона «передают тождественные цветовые впечатления, главное в которых ощущение яркости, блеска, соотнесенное с

солнечным диском и распространяющимися от него солнечными лучами» [Алимпиева 1986: 25 26].

Эпитеты в различных текстах *красное солнце* и *красное золото* передают совершенно разный смысл: в одних случаях они являются прекрасными, в других случаях – обозначают яркие тона красного цвета (часто встречается его синоним алый). В следующих строках красный цвет символизирует саму жизнь: «*Да явилосе солнце красное,/ Ещё явилася Мать Пресвятая Богородица,/ Святу Егорью, свет, глаголет*» [Бессонов 1861-1864: 113-115]. Образы красного солнца и Богородицы сливаются в один, нерасчлененный, ассоциирующийся со светом, с жизнью. Знаток литературы, профессор А.Н. Веселовский анализирует формулу *красное золото*, которая встречается в произведении «Старшей Эдды». Литературовед в этом произведении выявляет многогранность этого цветового ощущения [Веселовский 1989: 59]. Однако помимо цветовых лексических экспликаторов красного тона возможны и другие цветообозначения «не собственно цветовые слова» [Алимпиева 1986: 57]. Это, прежде всего, эпитет *огненный* в поэтической формуле *огненная река*: «*Возле престола Господнего/ Протечёт река огненная/ От востока и до запада,/ Пламя происходит от земли до небес*» [Стихи духовные 1991: 226].

Основанием для семантического сближения эпитетов *огненный* и *красный* является общее для обеих лексем представление о ярком цвете.

«Несмотря на то, что всевозможные оттенки цветов, кроме ярко выраженного красного, можно отметить такие оттенки, как сизый, лиловый, связанных в цветообразе с огнем, присутствие здесь всех оттенков красного цвета в совокупности с увеличенной яркостью формируют условия, которые способствуют действию слов *огненный* и *пламенный* в роли синонима, подразумевающего красный оттенок» [Алимпиева 1986: 57].

Тот факт, что цвета *красный* и *огненный* являются разнозначными в стихотворениях, имеющих духовное содержание, виден в следующих строчках: «*Он берёт, злой антихрист, жезло во праву руку,/ Он ударит*

*Илию пророку жезлом во мезинный перст,/ Тогда падёт кровь пророческа на сыру землю;/ От той от крови, есь буде, от пророческой/ Загорится наша матушка вся сыра земля:/ Она выгорит земля на шестьдесят локотов»* [Бессонов 1861-1864: 113-115]. В этом случае слова «кровь» и «огонь» опирается на фольклорное предание, где они обозначают то место, откуда берется жизненная сила. Эти слова здесь – контекстуальные синонимы. [Белова 2002: 263].

В то же время кровь ассоциируется именно с красным цветом. Поэтому и огонь в этом контексте соотносится с красным. Что касается эпитета *золотой*, то его цветовая семантика также не всегда однозначна. Прилагательное *золотой* одновременно указывает и на материал, и на цвет. Его приблизительное значение «яркий, сияющий, ярко-желтый, подобный солнечному свету». В таком значении золотой может выступать в «Слове о полку Игореве», близком фольклорной традиции [Колесов 2004: 44]. Точная смысловая дифференциация представляет собой проблему, которая в каждом случае должна решаться индивидуально с учетом контекста.

Изучая творчество Анны Ахматовой, Л.В. Соколова обратила внимание на эпитеты *золотой* и *серебряный*. По ее мнению, они в переносном значении обозначают цвет, например, серебряные берега или же опосредованно (золотой шлем, сделанный из золота, но при этом сияющий ярким, солнечным светом) [Соколова 1995: 195].

В традиционной культуре золото – архаичный образ, имеющий целый спектр символических значений. Нас в первую очередь интересует семантика золотого как цвета иного мира, на что указывал В. Я. Пропп [Пропп 2005: 245]. В фольклорном творчестве золотые предметы несут сверхъестественный, божественный отпечаток, непосредственно воздействуя на жизнь и судьбу человека. Истоки святости золота исходят из поклонению солнцу язычниками [Новичкова 2001: 185]. Красоту, все самое прекрасное несет в себе образ золота. Кроме того, этот образ соотносится с высокодуховным, «горним» миром, в котором царят высшие нравственные

ценности [Агапкина 2002: 190, Аверинцев 2004]. Перед наступлением Страшного Суда, на котором Господь будет судить дела всех людей, праведников и грешников, тем самым определив участь каждого в будущей жизни, будет слышно звучание золотой трубы архангела Михаила, возвещающего о начале этого великого, справедливого и ужасающего события: *«Как изойдет Михаил архангел./ На тую на гору на Сионскую,/ Как вострубит в трубу золотую»* [Бессонов 1861-1864: 113-115].

Сам архангел своей «золотой» трубой будет трубить на священной горе, называемой «Сионской». Эта гора не является обычной, она связывает два мира: «горний», то есть высший, духовный, имеющий Божье присутствие и «дольным», то есть обычным, земным. Духовные стихи, имеющие форму мироздания не горизонтальную, а вертикальную, описывают гору, как посредника между людьми и Господом Богом.

Не просто так Сионская гора, известная еще в Священном Писании становится «Сиянской». Это превращение произошло благодаря народной этимологии. «Сиянская» гора сияет, и это сияние является источником неземного, божественного сияния.

Заметим, что не случайно народная этимология превращает в ряде вариантов Сионскую гору в «Сиянскую» [Зайцева 1992: 101, Хлыбова 2004], т.е. в гору, от которой исходит божественное, сакральное сияние — источник житнетворного света как «эманации высшей божественной силы» [Рыбаков 1987: 6]. Не просто так цвет трубы архангела Михаила золотой. Золотой цвет является знаком того, что архангел принадлежит не земному миру, который не подвластен человеку.

Золотая же окраска трубы архангела Михаила – знак его принадлежности трансцендентному пространству. Символикой жизни обладает и эпитет *лазоревый*: *«Оградил Господи котел/ Животворящим крестом/ Выросла в котле трава мурава,/ Расцвели цветы лазоревые»* [Стихи духовные 1991: 125].

Эпитет *лазоревый* не столько передает цветовое ощущение, сколько выражает эстетическую оценку. Если рассматривать народные песни, то можно заметить, что прилагательные «алый» и «лазоревый» обозначают не сам цвет, а дают оценочные определения, хотя это необычно для народных песен.

«В таких песнях прилагательные «алый» и «лазоревый» обычно не обозначают сам цвет, а оказываются особой образной заменой несвойственных для песен народного типа оценочных обозначений» [Еремина 1978: 76]. В качестве иллюстрации доминирования в этих эпитетах нормативно-оценочного смысла над цветовым значением можно привести хрестоматийный пример:

– *Завянут цветочки в саду:*

*Аленькой, лазоревый цветочик,*

*Беленькой, любимый мой василек...*

(Киреевский, 1986, №525).

Как отмечает М. А. Венгранович, «возможность объединения в рамках одного контекста алогичных с точки зрения современного мышления цветовых признаков (*алый* – «светло-, ярко-красный, самого густого цвета розы, яркой(не золотистой) зари» – Даль, I, 12; *лазорь* – «светло-синяя, темно-голубая краска, цвет» – Даль, II, 234; *белый* – «бесцветный, противный черному» – Даль, I, 152) появляется в народно-поэтическом тексте благодаря доминированию общего парадигматического признака «красивый», который начинает мигрировать по компонентам парадигмы, вытесняя частные (денотативные) смыслы, что является еще одним подтверждением реализации обобщенности на лексико-семантическом уровне фольклорного текста» [Венгранович 2011: 158-159].

Вопрос, несут или не несут эти эпитеты цветовой признак, остается открытым. Но, что является бесспорным, так это то, что их смысл очень широкий. Многопланов по семантике и цветообозначение *зеленый*. Существует множество формул поэтического плана, составляющими

которых он является: *зеленый луг, зеленый сад, зеленая листва, зеленая травонька, зеленая дубрава.*

В других же случаях зеленый насыщается цветом и приобретает дополнительные коннотации. Он может соотноситься с символикой жизни. В традиционной культуре, как правило, многообразие оттенков зеленого выражает радость жизни. [Савельева, Шкиль 2001: 175-176].

К лингвопоэтической норме относят и «характерную для православной культуры эмоциональную доминанту зеленого спектра как суггестивного символа кульминации церковного года Воскресения Христова» [Савельева, Шкиль 2001: 176]. В традиционной культуре это цветообозначение связано с земным началом, с природой. Эпитет *зеленый*, по данным А. Т. Хроленко, «соотносится не столько с тем или иным существительным, сколько с целой лексико-семантической группой существительных, в данном случае с миром растительности» [Хроленко 1992: 57-58].

Если вспомнить образ пустыни, то ее житнетворное начало эксплицируется в таком иррациональном сочетании, как пустыня зеленая дубрава: *«Во прекрасной во пустыне,/ Во зеленой во дубраве/ Я пойду же разгуляюсь»* [Бессонов 1861-1864: 113-115].

Однако смысловая соотнесенность с природой и полнокровностью земного бытия в некоторых случаях получает отрицательную этическую оценку. Это обусловлено прагматикой жанра духовного стиха, нацеленного на воспевание идеала аскезы и «истончения плоти». Герой Лазарь, который был очень богат, решил сходить прогуляться перед тем, как умереть в зеленый сад: *«Пошел богатый во зеленый сад гулять;/ За ним несут пиво и вино,/ Сладкие меды»* [Бессонов 1861-1864: 113-115]. В этом случае образ зеленого сада вмещает в себя все земные блага материального плана, а именно, вино, пиво, сладкие меды. Здесь зеленый сад уже не часть орнамента и декорации, а полноценный символ. Зеленый сад образно символизирует материальный мир. В рассмотренном примере сад зеленого цвета символизирует процветание и преуспевание в земном существовании, а

поэтому этот символ (зеленый сад) оценивается очень отрицательно. Для того, чтобы этот символ оценивался положительно, нужно, чтобы он имел подкрепление духовной частотой, безгрешностью. А в этом случае такого подкрепления не имеется. Неожиданно глубоким и символическим оказывается образ синего моря. А. М. Панченко указывает на стереотипность этой формулы в древнерусской литературе: «“синее море” в “Слове о полку Игореве” и “Слове о погибели Русской земли”, возможно, в цвете не осознавалось» [Панченко 1968: 12]. В духовных стихах синий цвет приобретает устойчивую символику, связанную со смертью. В. Тэрнер, исследовавший символы, синий цвет присоединяет к черному в своей цветовой триаде: «Синий цвет первоначально обозначался как серый или черный» [Пелевина 1962: 151]. Прекрасная Елисава ждет своей неминуемой смерти у моря, которое имеет именно синий цвет. В пучине синего моря живет зловещий змей, в жертву которому принесена отцом и матерью несчастная Елисава. По мнению авторитетного литературного исследователя Л. Раденковича в море синего цвета обитают мистические герои, несущие зло и разрушение. Поэтому оно соотносится с чем-то темным и зловещим. Синий цвет «символизирует место обитания злых духов» [Раденкович 1989: 138]. В мифах своеобразное представление мироздания, которое представляет собой своеобразную трехъярусную модель. Именно в последнем, нижнем, ярусе и располагается синий цвет, как цвет глубоких вод [Соколова 1995: 196]. Символика смерти заложена в образе синего моря и в стихе об Алексее, человеке Божьем. Алексей, который решился уйти «во пустыню» переплывает синее море на небольшом судне. Синее море является границей между двумя мирами: духовным и земным. Здесь виден глубоко идущий смысл: Божий человек не умирает физически. Он решил «умереть» духовно для мира, с его суетой, искушениями и грехами. Цель добровольной «смерти» Алексея - духовно переродиться, стать совершенным, как заповедовал Сам Господь Бог. Именно поэтому будущий святой Алексей, прибыв после долгого отсутствия, домой, когда увидел отца, решил сказать о



своей смерти: «Твоего сына нету живого» [Бессонов 1861-1864: 113-115]. Литературовед – исследователь С. Е. Никитина проанализировав духовные стихи Ахматовой, обратила внимание на синее море, которое она ассоциировала со смертью.

Море синего цвета в духовных стихах, по мнению исследователя С. Е. Никитиной, является житейском морем. Оно наполнено бессмысленной суетой, мелочностью и бессмысленностью, которое в любой момент готово поглотить в своих недрах человека. Спасением от его поглощающих страшных волн можно найти в корабле, что олицетворяет православную Церковь, во главе которой находится Сам Господь наш Иисус Христос [Никитина 1993б: 109]. Однако это уже стадильно более поздняя, книжно-христианская, символика.

Подводя некоторые итоги, отметим, что цветовая палитра русской традиционной словесной культуры достаточно скупа. Наиболее частотны белый и черный, эксплицирующие фундаментальные для духовных стихов оппозиции добро – зло, грех – праведность, жизнь – смерть. Они наиболее символически нагружены. Важными факторами символизации цветообозначений являются их контекстное окружение и, в целом, стоящая за ними культурная традиция. Если посмотреть на это с другой точки зрения, то можно увидеть, что эти цветообозначения способствуют формированию шаблонных образов, не владея заметной и глубокой символикой. Конечно, в этом случае многое зависит от самого контекста произведения. Зеленый является символом жизни, золотой выступает как синоним светлого/белого, синий близок по семантике черному и несет символику смерти и загробного мира.

### **1.3 Тематическая группа лексем со значением цвета в русском языке**

Поскольку цветовая лексика непрерывно обогащается, классификация цветообозначений является сложной задачей для ученых. Чуть выше была

упомянута двойная классификация цветообозначений учеными Б. Берлина и П. Кея, которые решили разделить все цвета на две части: основные, включив в их число 11 цветов и неосновные, в которые вошли все остальные цветообозначения [Василевич 2007: 112]. Данная классификация и будет использоваться в данном исследовании. Номинациями основных цветов будут считаться: белый, черный, серый, красный, зеленый, голубой, синий, желтый, оранжевый, розовый, фиолетовый, коричневый, а остальные – номинациями неосновных цветов.

Одна из первых классификаций цветообозначений в отечественной лингвистике была предложена Р. М. Фрумкиной. Данная классификация была создана в рамках психолингвистического эксперимента. Как уже отмечалось, Р. М. Фрумкина использует термин «имя цвета», замещая термин «цветообозначение». Ее классификация выглядит следующим образом:

1. Образование имени цвета на основе принципа регулярной полисемии («похожий на X цветом»): лимонный, серебряный.

2. Образование имени цвета на основе субстантивного словосочетания («X цвета Y», где X – характеризуемый объект, Y – цвет приписываемого объекта, а – прилагательное, которое может и отсутствовать): цвета неспелого лимона, цвета пасмурного неба.

3. Образование имени цвета посредством оттеночных, фактурных модификаторов: серо-зеленый, светло-розовый» [Фрумкина 1984].

У классификации Р. М. Фрумкиной есть определенные недостатки: в частности, не учтены другие категории цветообозначений, например, те, что выражаются глаголами, существительными, конструкцией с союзом «как» (красная, как роза).

Следующую классификацию предложил А. П. Василевич. Данная классификация выполнена на основе анализа рекламных текстов. А. П. Василевич представил четыре вида цветообозначений:

1. Цветообозначения с приставочными словами.

2. Наиболее употребительные лексемы.
3. Цветообразования, образованные от обладающего цветом предмета.
4. Цветообразования с доминирующей экспрессивной функцией [Василевич 2007: 37].

Приставочные слова придают цветам дополнительные характеристики. Данная группа делится на два вида.

В первом случае правило написания слов цветообозначения – написание через дефис, например, желто-зеленый, красно-синий, а во втором случае эти слова обозначают не оттенок, а выражение эмоций, например, страстный красный, угрюмый серый.

Авторитетный филолог И. В. Макеенко преобразовала классификацию, предложенную ученым А. П. Василевичем. Она решила к существующим двум прибавить еще две группы двусоставных прилагательных, «где:

- все две части представляют собой главными цветообразованиями (черно-белый);
- первая часть является главным, основным цветообразованием, вторая часть второстепенным цветообразованием (красно-коровый);
- та же первая часть показывает второстепенное цветообразование, а вторая часть представляет основное цветообразование (золотисто-желтый);
- все две части представляют собой второстепенными, не главными цветообразованиями (пунцово-алый)» [Макеенко, 1999].

Наиболее употребительные цветообозначения охватывают сто единиц. В их группу входят одиннадцать основных цветов по Б. Берлину и П. Кею и восемьдесят восемь цветов, «понятных» всем носителям языка (например, морковный, молочный). Впоследствии А. П. Василевич опроверг свой принцип «понятности», уточняя, что каждый человек может по-разному понимать и воспринимать те или иные цвета [Василевич, 2007].

Цветообразования, образованные от обладающего цветом предмета, имеют две формы. Первая называет предмет, а вторая описывает его (например, шоколад–шоколадного цвета). А. П. Василевич уточняет, что

слово «цвет» зачастую опускается (шоколадный, вишневый). Исследователь склонен считать, что в современном употреблении достаточно указать прямое название предмета (шоколад, снег, солнце). Цветообозначения с доминирующей экспрессивной функцией имеют своей целью привлечение внимания к цвету, а не только его наименование. К данной группе относятся объекты и предметы, цвет которых неоднозначен, например, названия географических объектов (Майорка, Барселона), слова, описывающие конкретный предмет или объект (испанский десерт, альпийская свежесть). Более того, слова, описывающие конкретный объект, могут дополняться экспрессией (черное сердце). Также к данной группе относятся слова, обладающие лишь ассоциативной связью с цветом (влажный полумрак).

Таким образом, понимание данных цветообозначений зависит от ассоциаций (положительных, нейтральных, отрицательных), которые должны вызывать в сознании человека связь с определенным цветом [Василевич, 2007].

Представляется, что данная классификация применима не только к рекламным текстам, но и к художественным. Так, слова из последней группы широко используются в художественной литературе для создания определенной среды или образа. В. Г. Кульпина расширила классификацию А.П. Василевича до девяти групп цветообозначений:

1. Цветообозначение, выраженное согласованным определением. Например, согласованное определение к существительному (белый воротник).

2. Цветообозначение, выраженное металексемой цвета («слово, обозначающее объекты, свойства и отношения, полученные в результате абстрагирования, отвлечения от конкретных объектов, свойств и отношений [31, с. 88]). Существительное-прототип цвета в родительном падеже служит определением к металексеме цвета (цвет мандарина, цвет неба).

3. Цветообозначение, содержащее в составе металексему цвета и колористическое прилагательное / существительное, у которого отсутствуют

формы изменения слова. Такие цветообозначения не имеют форм словоизменения и выступают в качестве заимствований (цвет индиго, оттенок хаки).

4. Цветообозначение совпадает с названием предметов, субъектов и объектов, послуживших прототипами для его создания (морковный, ягодный, винный).

5. Цветообозначение, выраженное признаковым существительным (белизна снега, голубизна неба, синева моря).

6. Цветообозначение, выраженное глаголом (бледнеть, краснеть, розоветь).

7. Цветообозначение, выраженное наречием (бело от метели, черно от ночи).

8. Цветообозначение, являющееся частью сравнительного оборота. Данная конструкция используется для сравнения света с каким-либо объектом, имеющим ярко выраженный цвет (синий, как море).

9. Цветообозначение, являющееся частью фразеологического оборота (белые воротнички, зеленая зависть, темная лошадка)» [Кульпина, 2001: 25-27].

Данная классификация в сравнении с другими рассмотренными классификациями одерживает преимущество по полноте содержания. Однако В. Г. Кульпина не учла названия болезней, в состав которых входят цветообозначения (желтуха, белая горячка). Тем не менее, данная классификация достаточно подробна, она демонстрирует, насколько широк состав лексической группы цветообозначений в русском языке.

Таким образом, классификация цветообозначений является актуальной темой, так как цветовые термины активно пополняют словари различных языков, создавая новую базу для формирования новых групп.

### **Выводы к главе 1**

1. Связь цветообозначений с определенными, культурно закрепленными эмоциональными состояниями и ситуациями

позволяет рассматривать цветообозначения как своеобразные элементы мировидения художников слова (поэтов, писателей). Эти цветовые элементы определяются нами как особый сквозной образ, значимый для конструирования индивидуально-авторской картины мира.

2. В традиционной русской культуре к подобным цветообозначениям следует, прежде всего, относить такие цветообозначения, как красный, белый, черный и голубой. Появление черного, белого и красного цветообозначений характеризует самые ранние стадии развития цветовой терминологии, что, как можно предположить, повлекло за собой появление у данной группы цветов целого ряда дополнительных ассоциаций символического, мифологического, социального, культурного и иного характера.
3. В восточно-славянской культуре основные цвета несут символическое значение, белый – изначально – цвет смерти, далее – чистоты, святости; черный – цвет скорби, тайны, загробного мира, близок к нему по значению синий; красный – символ жизни, огня, красоты, любви.
4. Метафорическое и символическое употребление цветовой лексики – средство выражения сугубо личностных смыслов и эмоций автора. Рассматриваемые единицы выполняют стилистические функции, являются особым стилистическим приемом, который способен передавать весь внутренний, индивидуальный и эмоциональный мир личности.

## ГЛАВА 2. УПОТРЕБЛЕНИЕ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В ЛИРИКЕ А. А. АХМАТОВОЙ

### 2.1. Особенности поэтики А. Ахматовой и функции цветообозначений

Как отмечают некоторые исследователи, например, Г. С. Скороспелкина, у А. Ахматовой цвет всегда предметно связан [Скороспелкина, 2001]. Особенности вводить цвет в восприятие предмета, благодаря чему в цвете «оживляется» (как внутренняя форма) его чувственно-предметная природа, проявляется у Ахматовой в раннем периоде («прологе» - до середины 20-х гг.). Акмеистически открытый мир, «звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время», – как писал Городецкий [Цит. по: Жирмунский, 1973: 35], – насыщен цветовыми переживаниями.

В способности Ахматовой опредмечивать чувства исследователи находили стилеобразующую черту ее творческой манеры, отмечали, что «установка на нерасчлененность объекта и субъекта в процессе поэтического восприятия, с одной стороны, дает поэтессе возможность изобразить объект как факт сознания, с другой - отражает психическое состояние в зеркале объекта» [Жирмунский, 1973: 17].

Отмеченная критиками «предметность детализации», «стереоскопичность изображения», связанная с силой чувств и средством их выражения таким образом, что «внутренний мир человека скапается с внешним миром» [Жирмунский, 1973: 36], - непосредственно касается процесса формирования эстетики цвета. «Предмет - цвет - чувство» - формула исследования архетипов цвета в поэтике Ахматовой.

Ассоциация читателя с предметом, имеющим типизированную устойчиво информативную, то есть символическую окраску, вместе с той эмоциональной задачей, которую должен решить словесный образ в системе

поэтического целого, – это путь извлечения архетипа из генетической памяти и автора, и читателя, средство объединить их общностью переживания.

Окраска предмета, вызывающая определенное ощущение, может быть названа (предмет - цвет - чувство): *«Был он грустен или тайно весел, Только смерть - большое торжество, На истертом красном плюше кресел Изредка мелькает тень его»* [Ахматова, 1912]. «Физиологичность» красного цвета, тревога, которую он вызывает, – та древнейшая информация, необходимая для восприятия трагического смысла стихотворения.

Восстановлению архетипического содержания цвета (архетипической составляющей семантики цветообозначения) может способствовать символика самого предмета. У Ахматовой функцию «проявителя» архетипов несут прежде всего цветы, и не сколько эмблематическое значение, сколько обыденная, или традиционная, символика: тюльпан - мужской цветок, лилия - нежность, чистота и т. п.; тюльпан - красный, лилия - белая. Цветовые ассоциации с предметом могут быть устойчивыми настолько, что определенное цветовое ощущение возникает без имени цветка, возбуждая «воссоздающее воображение» читателя (**предмет - (цвет) - чувство**): *«Сквозь стекло лучи дневные Известь белых стен пестрят Свежих лилий аромат И слова твои простые»* [Ахматова, 1906] - «лилия - (белая) - чистота, свежесть»; *«Ах, кто-то взял на память Мой белый башмачок И дал мне три гвоздики, не подымая глаз»* [Ахматова, 1913] - «гвоздика - (красная) - тревога, драматизм безмолвного диалога.

Предметность цветовых переживаний на основе цветового ассоциирования предмета – исходное условие определения семантического содержания цвета. Однако принципиально семантика цвета как специфическая особенность поэтики Ахматовой устанавливается в системе, во-первых, самого цветового спектра, который описывается прежде всего цветовыми оппозициями (ахроматические - хроматические, теплые - холодные и т. п.), во-вторых, образного, эмоционального восприятия мира поэтом.



Имеются свидетельства использования принципа "оппонентных цветов" (термин Н.В. Серова) в исследовании образных систем Ахматовой. Как отмечает Н. Е. Тропкина, в стихотворении "Мне голос был" образ героини стихотворного романа включен в две оппозиции: восток - запад, север - Европа; героиня с ее принадлежностью миру Петербурга - северной столицы - противопоставлена герою, европейскому жителю. Вместе с этим возникает и цветовая оппозиция: *зеленый* (с синонимическим рядом - весенний, цветущий) - *белый* (т. е. зимний, мертвый). О герое: "За остров зеленый Отдал, отдал родную страну", о героине: "И одна в доме оледенелом Белая ляжешь в сиянье белом". Далее, отмечает исследователь, этот мотив прозвучит и в поэзии Ахматовой начала 60-х гг.: "Я стала песней и судьбой, Сквозной бессонницей и вьюгой" [Тропкина, 1996: 57].

Н. Е. Тропкина, выстраивая оппозицию *зеленый* – *белый*, в последнем примере опирается не на явленный цвет, то есть не на цветообозначение, а на цветовую ассоциацию с предметом. Этим подтверждается, во-первых, опредмеченность цвета (вьюга - белый), во-вторых, опредмеченность цветового ощущения (вьюга, зима снег - белый - "плохо, тяжело, больно"), следовательно, и наш вывод о том, что символика цветообозначения обеспечивается архетипическим содержанием цвета (предмет-цвет-чувство).

Поиск оппозиций цветообозначений, эксплицирующих архетипическое содержание в семантике слов, в поэтических текстах ощущается в направлении: замысел, идея, чувство, эмоциональный строй автора -> средства выражения, - необходимом для воссоздания сложной, многоплановой, со множеством пересекающихся ассоциативных связей картины внутреннего цветового пространства поэта.

Как пишет Н. И. Артюховская, ранняя лирика Ахматовой по сути является лирикой драматической [Артюховская, 1974: 15-26.]. В. М. Жирмунский указывал на сочетание "*эмоционального переживания с порожденной им рефлексией*" [Жирмунский, 1973]. Источник переживания - любовь, "пятое время года", "*любовным дневником*" назвал В. М.

Жирмунский - "Четки" (1914) [Жирмунский, 1973]. Ю. М. Лотман отмечает, что для Ахматовой восприятие любви особенное, оно основано на резкой полярности идейно-оценочных качеств любовь - "костер, которого не смеет коснуться ни забвение ни страх"; любовь - тяжкий недуг, "пытка", "мука жалящая"; как правило, любовь повернута к поэтессе своей страдальческой стороной [Лотман, 1987]. Л. Г. Кихней пишет, что в подобной трактовке любви косвенным образом отразился напряженный драматизм существования личности в преддверии мировых катастроф [Кихней, 1997].

Нетрудно заметить, что выделенные Л. Г. Кихней "полярности" (любовь - радость и страдание) суть две стороны одного переживания - сильного, острого, болезненного. Каковы средства выражения этого чувства?

Н. Ю. Грякалова обращает внимание на близость трактовки любовной темы к традиционной лирической песне, в центре которой - неудавшаяся женская судьба [Грякалова, 1982: 49]. Нередко в народной лирике страстная любовь представляется как болезнь, наведенная ворожкой по В. Далю, "то, что мы называем любовью, простолюдин называет порчей, сухотой" (у Ахматовой: "От любви твоей загадочной, как от боли, в крик кричу, Стала желтой и припадочной, Еле ноги волочу"). Народно-поэтическое восприятие действительности вскрывают истоки языкового сознания поэтессы и подтверждают гипотезу о наличии национальных архетипов смысла в поэтике Ахматовой.

Формула цвета, актуализирующаяся в поэтике Ахматовой, может быть наложена на хроматическую модель интеллекта Н. В Серова [Серов, 1997].

Бессознательное		Подсознательное		Сознательное
↓	----- >	↓	----- >	↓
биологическое		творчески-человеческое		социально-обусловленное
Огонь	----- >	боль, страдание, страсть	----- >	белый - красный

Поиск словесного обозначения семантики цвета ведется согласно принципам системности, оппозитивности и взаимной дополнителности. Так, наблюдение над цветообозначениями в системе образных средств автора дает возможность определить цветовое переживание автора. Знаменитый красный тюльпан в петлице, который вызвал столько толкований, - это и знак растерянности героини, это фокус концентрации ее психического состояния, но это еще и знак болезненно переживаемой страсти, обреченной любви ("*И я не могу взлететь, А с детства была крылатой*"), именно такое восприятие диктует «красный».

В соответствии с принципом оппозитивности прежде всего противопоставления цветообозначений - двойные (белый - черный), тройные (белый - красный - синий), множественные (белый - красный - синий - черный) - позволяют с большей долей достоверности находить значение цвета, опираясь и на непрерывность цветового спектра (красный - желтый - зеленый - синий), и на дискретность его, вызванную авторскими предпочтениями.

Согласно принципу взаимной дополнителности, оппозиции цветообозначений не рассматриваются как противоречащие; их противопоставление создает в системе образных средств особую экспрессию, эффект "удвоения" выражения чувства, обусловленный архетипическим единством цветообозначений (*белый* синоним *красному*).

Таким образом, древнейшие смыслы, образуя своеобразный "вертикальный контекст" общечеловеческой культуры, своеобразно преломляются в национальных (прежде всего словесных) культурах, образуя зону смыслов в индивидуальных поэтических системах. Однако важность исследования семантики цвета состоит не только в аргументации национально-специфических основ цветовых образных средств (что само собой необходимо для интерпретации инокультурных художественных текстов), но и в построении модели языковой личности автора и

установления возможного соответствия с семантической структурой словесного образа.

## 2.2 Светлые тона в лирике А. А. Ахматовой

В данной работе нами были рассмотрены стихотворения из сборников «Вечер», «Четки».

В соответствии с учебником по теории цвета и колористики А. П. Раца [Рац, 2014] к светлым тонам мы отнесли белый, желтый, голубой, зеленый, красный.

Среди наиболее употребительных цветов в творчестве А.Ахматовой следует назвать и белый цвет, при этом трактовка его значений ближе к восточной традиции.

**Белый цвет** также в лирике Ахматовой ассоциируется с болью. Насколько закономерными оказываются наречия степени в сочетании с *белым*: "*как нестерпимо бела Штора на белом окне*" [1910]; "*Вечерние часы перед столом. Непоправимо белая страница*" [1913] и др. "Предмет <-> цвет <-> (чувство)" Как пишет Л.Г. Кихней: «чтобы дать образ переживания, не обязательно описывать саму эмоцию, достаточно описать реалии, которые запечатлевают сознание в момент сердечных потрясений» [Кихней, 1997: 181].

Некоторые цветовые оппозиции также строятся относительно *белого*.

Диада ахроматических цветов (которые несут наибольшую семантическую нагрузку) [Бородина, Гак, 1979: 136]. *Белый - черный*, присутствующая в драматическом контексте раннего периода творчества Ахматовой (напр.: «В 1923 г. представитель Левого фронта искусства Б. Арватов потрудился подсчитать, что слово "смерть" и производные от него встречаются в "Четках" 25 раз, по семь раз упоминается тоска, печаль, томленье, по шесть - мука, боль, грусть, скорбь, тяжесть, заключил, что любимый цвет Ахматовой - черный и что поэзия ее носит упадочный

характер (который в начале 1913 г. отрицал Городецкий) [Цит. по: Кормилов, 1998: 35], - играет скорее изобразительную роль, участвуя в создании, как правило, графически контрастного пейзажного мотива (напр., "*В белом инее черные елки На подтаявшем снеге стоят*" [Ахматова, 1915]).

С *белым* ("блестящим") образует оппозицию *синий* ("сияющий", "сверкающий" - первоначальное значение) [Черных, 1999: 91], но при этом, по мнению П.Я. Черных, "можно не удивляться, что в древнерусском языке синий могло также значить и "черный", срв. "синя яко сажа"" [Черных, 1999: 91]. Триада *белый - синий - черный* совсем не показана поэтике Ахматовой.

Таким образом, помимо высокохудожественных описаний белой зимы и искрящегося снега, в поэтическом тексте белый цвет используется в качестве отрицательно маркированных чувств и эмоций: потери, разлуки, несбывшегося.

Семантическая парадигма «Белый - боль - любовь - смерть» реализуется через предметные и символические значения. «Предметное» наполнение семантики *белый* - "как снег" и на его основе развитие переносных значений (*белый* - зимний, снежный - безжизненный), хотя имеет устойчивую культурную традицию, но в образной системе Ахматовой не кажется достаточным. *Белый* для Ахматовой - всегда переживание, доведенное до страдания, как правило, любовного: "*Иль того ты видишь у своих колен, Кто для белой смерти твой покинул плен?*"; "*Дни томлений острых прожиты Вместе с белою зимой*"; "*Я не хочу ни горечи, ни мщенья, Пускай умру с последней белой вьюгой*" [Ахматова, 1910-1912] и др.

Восприятие эстетики белого цвета в поэтической системе Ахматовой через семантику цвета (*белый* - боль) позволяет существенно расширить объем семантики лексемы *белый*. По мнению исследователей, символика белого цвета у Ахматовой (особенно в сборнике "Белая стая", 1917) восходит к библейской традиции, обозначая святость, чистоту. Образы белой птицы, голубя, стаи, белого Духова дня ассоциируются с кротостью и жертвой Христа, со скорбью, темой искупления; а смерть в символике белого

представляется как начало новой, вечной жизни [Фокин, 1991]. Некоторые факты, на первый взгляд кажущиеся бесспорными, вызывают сомнение уже тем, что ощущение причастности к величайшим тайнам бытия, о которых пишет критик, и особенно понимание смысла избранного пути, "тайной и могучей власти искусства" [Павловский, 1966: 59] для Ахматовой - особенное состояние, которое вызвано переживанием собственного творчества, сопровождаемым характерной для Ахматовой рефлексией.

Представляется возможным, в частности, образ птицы у Ахматовой трактовать несколько иначе. Птица - слово, песня, стихи (*"Как голуби, вьются слова простые"*; *"Оттого и друзья мои, Как вечерние грустные птицы, О несбывшей поют любви"* и др.), - это "вещество" самого творчества поэтессы. Лишенная возможности петь, то есть творить, лирическая героиня становится "прирученной и бескрылой", поэтому образ "белой стаи" ("и стихов моих белая стая"), "белой птицы" - символы творческого напряжения, поэтического переживания, страсти, необходимых для Ахматовой: *"Был он ревнивым, тревожным и нежным, Как Божие солнце меня любил. А чтобы она не запела о прежнем, Он белую птицу мою убил"* [1914]. Птица - и душа тоже и при этом тоскующая от неразделенного чувства: *"Милый! Не дрогнет твоя рука. И мне недолго терпеть. Вылетит птица - моя тоска, Сядет на ветку и станет петь"*. Так обнаруживаются сложные взаимоотношения содержания цвета (и его носителя) и общекультурной традиции, не позволяющие однопланово оценивать, в частности, "белую бумагу" (*"Не в твои глаза смотрю С белых, матовых страниц"*, [1916]; *"Эх, бумага белая, строчки ровный ряд"*, [1955]), "белоснежную" тетрадь - только как символ чистоты. Белый не только святость творчества, но мука, страдание, о которых сама Ахматова скажет, избрав эпитафией к стихотворению "Поэт" строчки: *"Моя напасть, мое богатство, мое святое ремесло"* [Цит. по: Воевода, 2012: 84] (с таким необходимым для поэтессы признанием боли, переживания - "моя напасть").

**Красный** у Ахматовой может, как обозначать детали пейзажа, например: «*И прутья красные лозы, И парковые водопады, И две большие стрекозы На ржавом чугуне ограды*» [Ахматова, 1913], так и иметь символическое значение любви, любовной страсти, огня. У Ахматовой (особенно раннего периода) "огненные" метафоры, называющие любовь, весьма убедительны: "*О нет, я не тебя любила, Палима сладостным огнем*"; "*И дружба здесь бессильна, и годы Высокого и огненного счастья*"; "*Кое-как удалось разлучиться И постылый огонь потушить*" [Ахматова, 1909] и др. Для Ахматовой важно цветоощущение, опредмеченное огнем, то есть архетип цвета-боли; не случайно развернутую "огненную" метафору она использует в своем программном произведении, в котором, по наблюдению критиков, "присутствуют многие мотивы поэзии Ахматовой, ставшие впоследствии центральными строчки этого стихотворения, отдельные ключевые слова вкраплены во многие поздние произведения Ахматовой [Клинг, 1989: 4] "*И когда друг друга проклинали В страсти, раскаленной добела, Оба мы еще не понимали, Как земля для двух людей мала, И что память яростная мучит, Пытка сильных - огненный недуг*" [Ахматова, 1909].

Красный здесь и архитипичен: цветообозначение *белый* опредмечено огнем (что подтверждает этимологический анализ - "сиять", "блестеть"). Кроме того, П. Я. Черных приводит убедительные свидетельства древнейших ассоциаций белого с огнем: в древнеанглийском, древнеисландском - "пламя", современном - "костер", а также, что очень важно, и значение "сильный мороз" [Черных, 1999: 440]. Очевидно, что признак степени - "сильно", "очень" и т. п. - обусловил во многом формирование архетипа цвета.

Не характерна для поэтики Ахматовой и диада красный - синий (красный равен синему по насыщенности цвета, это концы спектра - красный, с одной стороны, а синий, фиолетовый, - с другой [Серов, 1997: 162], - также часто способная экстраполироваться на опредмеченное

переживание цвета. Одно из возможных объяснений может быть найдено в сфере личности поэтессы, ее психических доминант, регулирующих в том числе и цветовые предпочтения. Имеются данные о том, что "красный цвет как дополнительный к голубому моделирует активность, жизнеутверждение, стремление к переживаниям и другие характеристики бессознания, как правило, коррелирующие с темпераментом холерика, который диаметрально противоположен флегматическому темпераменту, предпочитающему синие-зеленые цвета" [Серов 1997: 162].

*Красный* и *белый* этимологически едины по общности ощущения и восприятия, производимого огнем. Чрезвычайно важным будет примечание, которое сделал П. Я. Черных: "Значение "красота" могло возникнуть не просто из значения "пламя", не по цвету огня, а, по-видимому, в связи с тем, что крада (др. рус. книжн. крада - огонь, "жертвенник" (Срезневский) первоначально значило "жертвенный огонь" [Черных, 1999: 440]. Переживание - источник формирования одного из значений "краса" - "то, что доставляет эстетическое наслаждение" (там же), слова, семантическая (этимологическая) связь которого с *красный* ("прекрасный") известна.

*Белый* – *красный* - та оппозиция цветообозначению, в которой фокусируется содержание искомого цвета в поэзии Ахматовой (*белый*, *красный* -> *боль*). При толковании словесных цветовых образов уместно вспомнить о приеме Ахматовой вызывать цветовые ассоциации с предметом (предмет -> цвет), даже если цвет его не назван: гвоздики - красные; рана - кровавая, красная; огонь - метафора любви - красный; мел - белый: *"Пусть страшен путь мой, пусть опасен, Еще страшнее путь тоски Как мой китайский зонтик красен, Натерты мелом башмачки!"* [Ахматова, 1911]; *"Ах, кто-то взял на память Мой белый башмачок И дал мне три гвоздики, Не подымая глаз..."* [Ахматова, 1913] и др.

Бело-красная оппозиция цветообозначению создает поле психологического напряжения, управляющего восприятием драматической ситуации. Об устойчивости архетипа "*белый* - *красный* - *боль*", его



доминанте в цветовой палитре поэтики Ахматовой свидетельствует активность оппозиции не только в любой лирике.

Ощущение катастрофического хода истории, "*определяющего судьбы любящих*", передает Ахматова в стихотворении 1922 г., противопоставлением нестерпимых алых зорь и белеющего подснежника: *"Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых, Их запомнили все мы до конца наших дней. Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник. И весенняя осень так жадно ласкалась к нему, Что казалось – сейчас забелеет прозрачный подснежник. Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему"* [Ахматова, 1922].

Не случайно, что со сменой звучания лирики Ахматовой, перехода ее на выражение гражданских чувств, средства для передачи сильных переживаний остаются теми же. Любопытно признание самой Ахматовой, когда, вспоминая в своих автобиографических заметках о Цусиме, она пишет: *"9 января и Цусима - потрясение на всю жизнь, и так как первое, то особенно страшное"* [Цит. по: Жирмунский, 1973: 137]. Потрясение, страшное потрясение - чувство, которое потребовало адекватных средств выражения через архетип "цветоболи": *"А на закат наложен Был белый траур черемух И облака сквозили кровавой цусимской пеной"* [Ахматова, 1940]. Здесь узнаваем прием использования символики цветов: цветы черемухи - "признание в любви" - здесь выступают контрастом к общему эмоционально-колористическому контексту.

На четвертом месте в поэтической системе Анны Ахматовой такие цветковые прилагательные, как **голубой** и **зеленый** (11,6%), которые сочетаются с отвлеченными существительными при обозначении явлений природы: *«голубой полумрак»*, *«голубой прибой»*, *«зеленые шорохи»*; редко при обозначении растений: *«изумрудный дерн»*. Зеленый цвет употреблялся с неограниченной сочетаемостью. Кроме того, этот цвет используется при описании глаз «милого»: *«Любо мне от глаз твоих зеленых // Ос веселых отгонять»* [Ахматова, 1923].

Пятое место занимают **рыжий, золотой** – небольшая группа, состоящая из желтого цвета (9,3%) (включающего производные рыжий, золотой): «*желтые флаги*», «*равнодушно-желтый огонь*», «*желто-красная рябина*», «*рыжая (она)*», «*золотое кольцо*», «*золотой аналой*».

Таким образом, белый цвет используется Ахматовой в символическом обозначении святости, чистоты, творчества, смерти, боли и как оппозиция черному, красный используется для описания деталей пейзажа и в значении любви, огня, страсти, голубой и зеленый не несут выраженной символической функции, описывают конкретные детали, желтый иногда употребляется в значении пустоты и равнодушия, но чаще всего также описывает предметные детали.

### **2.3 Особенности темных тонов в лирике А. А. Ахматовой**

К темным цветам в рамках данного исследования мы отнесли **черный, синий, серый** [Рац, 2014].

На третьем месте по количеству употреблений по сравнению с белым и красным стоит черный цвет (13,96%). Он используется большей частью для обрисовки пейзажа: «*черная ворона*», «*черные лодки*» и др., а также как оппозиция белому цвету, этот аспект нами уже был рассмотрен в параграфе 2.2.

Следует отметить, что на ранней стадии развития языка понятия «черный» и «синий» не различались. Ощущение, возникающее от долгого созерцания морской глади, знакомо каждому. Это чувство рассеянности, растворенности в окружающем, чувство полной потери индивидуальности. Уже в первом сборнике «Вечер» читаем: *В узких каналах уже не струится – //Стынет вода* [Ахматова, 1906].

Для самой А. Ахматовой вода и синий цвет являлись символом всего запредельного, потустороннего, иррационального. По утверждению Н. Н. Ничик, слово «синий» «попадает в такие контекстуальные условия, когда оно

становится знаком особой ситуации. Цвет становится защитой от несчастья: *Мне не страшно. Я ношу на счастье //Темно-синий шелковый шнурок* [Ахматова, 1910]. А. Ахматова не одинока в своем отношении к «синему». От Блока до Есенина – все понимали «синее» так. Вода издревле осознавалась как стихия, связанная со смертью и с загробным миром. Так же понималось и все синее. Не случайно одним из центральных обрядов в христианстве является крещение водой, символизирующее смерть и воскресение в истинную веру.

В стихотворении «Песнь Песней» вслед за белым следует цветообозначение *синий*, которое указывает на действие в процессе – «синеют» (небо становится все глубже): «чем глубже синий цвет, тем сильнее он зовет человека в бесконечность, будит в нем стремление к чистому, наконец, к сверхъестественному. Синий – это типично небесный цвет. С большим проникновением он развивает состояние покоя» [Рац, 2014: 45]. Синий цвет соотносится с «верхним» миром, с вознесением. Это недостижимая даль, бессмертие, вечность, символ верности.

Наличие цветообозначения *синий* в творчестве А. Ахматовой указывает на его связь с её духовными представлениями о мире. «Песни Песней» – это «прославление страстной, «сильной как смерть» любви – отмечена яркой образностью (поэтической и вместе с тем чувственно «осязаемой»).

Красный – символ страсти, любви, страдания. Красным углом на Руси называли тот угол, где стояли иконы. «Красный кленовый лист», заложенный на одной из глав Библии «Песни Песней», своего рода акцент, образно передаваемый цветом. Как мы видим, триада цветообозначений *белый-синий-красный* обозначаются не как члены противопоставления, а в дополнение друг к другу, создавая положительные цветовые образы. Нагнетание цветов, чувств, эмоций автора связано, прежде всего, с традиционной народной эстетикой, проявляющейся в прикладном народном искусстве, например одежде, фольклоре, в языковом развитии. Можно сказать, что здесь

отражены разные состояния духовной жизни: смерть – очищение (белый), возвышение (синий), любовь (красный).

Шестое место занимает **серый цвет** (6,98%), использующийся для обрисовки портрета: «*сероглазый король*», «*серые глазки*» и изображения действительности: «*Я не томлюсь над серою золой...*» [Ахматова, 1927]. Однако, несмотря на невысокую продуктивность эпитета «серый» в поэтической системе А. Ахматовой в целом, в формате одного поэтического текста он может выполнять главенствующую смыслоорганизующую функцию.

Проиллюстрируем данное утверждение ориентированным анализом стихотворения «Сероглазый король» (1910), где серый цвет выступает как знак тайны, знак сокрытого, сокровенного (тайной любви). «*Слава тебе, безысходная боль! Умер вчера сероглазый король. Вечер осенний был душен и ал, Муж мой, вернувшись, спокойно сказал: «Знаешь, с охоты его принесли, Тело у старого дуба нашли. Жаль королеву. Такой молодой!.. За ночь одну она стала седой». Трубку свою на камине нашел И на работу ночную ушел. Дочку мою я сейчас разбужу, В серые глазки её погляжу. А за окном шелестят тополя: «Нет на земле твоего короля...*» [Ахматова, 1910].

Заголовочная строка выносит на первый план слово-доминанту, основу речевого образа - *король*. Уже в ней содержится серый цвет, который завершается в другом речевом образе – глазках дочери лирической героини. Это своеобразный «серый» круг. Как отмечает исследователь поэтического языка А. Ахматовой, Н. Н. Ничик, поэт использует «более сильный прием воссоздания художественной действительности – прием кинематографического показа. Такое заполнение текста речевыми образами усиливает ощущение реальности художественного образа...» [Ничик, 2008: 21].

Перед читателем вырастает целый цветовой комплекс: серый – алый – белый – черный – серый. Это алый цвет у «душного вечера», белый у королевы, ставшей за одну ночь «седой», черный – у «ночной» работы мужа

лирической героини. Но доминантой здесь является «серый», на фоне которого прописаны все остальные цвета. И понятно теперь, почему «безысходная боль» лирической героини тонет в равнодушии окружающего мира. Здесь смысл усиления трагизма ситуации: эпитеты изображают душевную боль поэта. Но неоднозначный глубинный смысл рождается при пересечении противоположных эпитетов аттракторов.

Строка «Слава тебе, безысходная боль!» направляет послание в сферу «духовные силы человека». Все возникающие смыслы проявляются одновременно при сложном наложении разных элементов и плоскостей.

В итоге эксплицируется глубинный смысл, который хочет выразить поэт: беды не только мучают, они способны поднять человека, т.е. человек может не завязнуть в быте, оторваться от мелочей, от суеты, философски посмотреть на жизнь. Можно предположить еще один пласт. Может, человеку нужна боль? Восприятие невзгод у каждого своё, но не у любого несчастье дает силы преодолеть его. Такой взгляд на мир изменяет обыденное сознание у читателя. А. Ахматова сумела не только живописно изобразить, но и обогатить семантику слова и художественного текста «новыми смыслами», которые, по мнению Б. Эйхенбаума, «придают слову особые смысловые оттенки» [Эйхенбаум, 1982: 132].

Результаты анализа цветообозначений представлены в табл. 1.

## Цветовые эпитеты в сборниках А. А. Ахматовой «Вечер», «Четки»

Группа	Доминантное слово	Сборники			
		«Вечер»		«Четки»	
		цветообозначение	Примеры	Цветообозначение	Примеры
«Красный цвет»	красный	красный	И прутья красные лозы, И парковые водопады, И две большие стрекозы На ржавом чугуне ограды	красный + желто-красный	«...И только красный тюльпан, Тюльпан у тебя в петлице» «...И никнет гроздь рябины желто-красной...»
«Белый цвет»	белый	белый	«Я гощу у смерти белой...»	белый	«Непоправимо белая страница»
«Черный цвет»	черный	черный	«Закрой эту черную рану Покровом вечерней тьмы...»	черный	«В снежных ветках черных галок, Черных галок приюти»
«Голубой цвет»	голубой	голубой	«И всегда, всегда распахнут Ворот куртки голубой...»	голубой + тускло-голубой	«И вели голубому туману. Надо мною читать псалмы...»; «...Стынет небо тускло-голубое...»
«Синий цвет»	синий	синий	«Надо мною свод воздушный, Словно синее стекло»	синий + темно-синий	«Я не знала, как хрупко горло. Под синим воротником»; «...Я ношу на счастье Темно-синий Шелковый шнурок»
«Зеленый цвет»	зеленый	зеленый	«А там мой мраморный двойник... Внимает шорохам зеленым»	зеленый + темно-зеленый	«Любо мне от глаз твоих зеленых Ос весёлых отгонять»; «...И густо плющ темно-зеленый Завил широкое окно»
«Желтый цвет»	желтый	желтый	«Только в спальне горели свечи Равнодушно-желтым огнём»	Желтый	«Солнце комнату наполнило Пылью желтой и сквозной»
«Серый»	серый	Серый	Дочку мою я сейчас разбужу, В серые глазки ее погляжу	серый	

Таким образом, аттрактор как элемент, который притягивает что-то в систему, тем самым структурирует эту систему. Следовательно, цветообозначение в поэтическом тексте Ахматовой играет важную структурирующую роль.

Таким образом, черный цвет обозначает смерть, загробный мир, скорбь, синий – также нечто иррациональное, а также возвышенное, серый цвет – символ тайны, а также встречается в описании реальных деталей.

## **Выводы к главе 2**

1. В лирике А. Ахматовой цветообозначения являются частотными, несут символическую и стилистическую функции. Большинство символических значений цвета архетипично, то есть, реализуются в рамках восточнославянской культуры.

2. Чаще всего употребляется белый цвет - 33,4%, несет значение чистоты, святости, творчества, а также боли.

3. Красный составляет 18,5% от всех цветообозначений, выражает традиционную символику любви, страсти, огня, а также описывает предметные детали.

4. Черный цвет составляет 13,9% всех цветообозначений, символизирует скорбь, смерть, тайну, траур.

5. Голубой и зеленый (11,6%) не имеют выраженного символического значения, чаще обозначают явления природы и предметные детали.

6. Золотой, рыжий (9,3%) также чаще обозначают детали пейзажа и предметные детали.

7. Серый (6,9%) имеет в поэзии А. Ахматовой значение тайны, а также конкретные описания, использован поэтом для изображения душевной боли героини, которая потеряла возлюбленного. «Серый» – это одиночество, «безысходная боль», потому что после смерти любимого человека именно это чувство будет сопровождать поэта всегда.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На протяжении всей истории человечества различные цвета выступали в функции идентификатора дихотомии мысли, отражая разнообразные межгрупповые, национальные, этнические и другие отношения. Неоспорима и роль цветообозначений в национальной фольклорной и поэтической традиции.

Вместе с тем связь цветообозначений с определенными, культурно закрепленными эмоциональными состояниями и ситуациями позволяет рассматривать цветообозначения как своеобразные элементы мировидения художников слова (поэтов, писателей). Эти цветовые элементы определяются нами как особый сквозной образ, значимый для конструирования индивидуально-авторской картины мира. К категории таких цветовых элементов относятся далеко не все цветообозначения.

Изучение различных литературных источников, словарей, анализ данных ассоциативных экспериментов дают нам основание утверждать, что в традиционной русской культуре к подобным цветообозначениям следует, прежде всего, относить такие цветообозначения, как красный, белый, черный и голубой. Появление черного, белого и красного цветообозначений характеризует самые ранние стадии развития цветовой терминологии, что, как можно предположить, повлекло за собой появление у данной группы цветов целого ряда дополнительных ассоциаций символического, мифологического, социального, культурного и иного характера. На протяжении тысячелетий цветообозначения черный, белый и красный обретали различного рода символические значения вплоть до наших дней, что вполне естественно, как самые архаические они оказались гораздо более склонными к обрастанию разного рода коннотациями, чем какие-либо другие цвета.



Цвет, обрастая всевозможными коннотативными значениями, закрепляется в языковом сознании народа, становится частицей мировидения людей.

В восточнославянской культуре основные цвета несут символическое значение, белый – изначально – цвет смерти, далее – чистоты, святости; черный – цвет скорби, тайны, загробного мира, близок к нему по значению синий; красный – символ жизни, огня, красоты, любви.

В свете изучения языка художественных произведений особую ценность представляет окказиональное (индивидуально-авторское) значение цветowych слов. Метафорическое и символическое употребление цветовой лексики есть средство выражения сугубо личностных смыслов и эмоций автора. Рассматриваемые единицы выполняют стилистические функции, являются особым стилистическим приемом, который способен передавать весь внутренний, индивидуальный и эмоциональный мир личности.

Оригинальная, богатая цветовая палитра А. Ахматовой привлекает не только колоритом, но и теми семантико-стилистическими, эстетическими возможностями, которые несут в себе цветочные слова. Цвет психологически акцентирован, выполняет многообразные функции, в том числе и символическую.

Проведенный анализ использования цветообозначений в поэтических сборниках А. А. Ахматовой позволяет сделать следующие выводы.

Все сборники Ахматовой отмечены белым, черным и красным цветом, в которые автор добавляет значения, присущие только ей. В сборнике «Вечер» цветообозначения «белый» - 33,4% и «красный» 18,5% реализуют положительные символические значения, выступая как символы чистоты, счастья, радости. В «Четках» преобладает черный цвет, выражающий мотивы душевной раздвоенности, подавленности героини, что свидетельствует о мрачности и темноте. Также белый цвет выступает средством выражения сильных эмоциональных переживаний, ассоциируется с болью, а также с творчеством.

Цветобозначения «красный», «белый» и «черный» (с преобладанием «красного») служат средством воплощения и выражения авторского мировосприятия, отражая психологическую самодостаточность автора.

Черный цвет составляет 13,9% всех цветобозначений, символизирует скорбь, смерть, тайну, траур.

Голубой и зеленый (11,6%) не имеют выраженного символического значения, чаще обозначают явления природы и предметные детали.

Золотой, рыжий (9,3%) также чаще обозначают детали пейзажа и предметные детали.

Серый (6,9%) несет значение тайны, а также используется в конкретных описаниях, для изображения душевной боли героини, которая потеряла возлюбленного. «Серый» – одиночество, «безысходная боль», потому что после смерти любимого человека именно это чувство будет сопровождать поэта всегда.

Таким образом, в поэтической системе А. А. Ахматовой цветобозначения выполняют важную структурирующую, организующую роль.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Альберти, Л.-Б. Три книги о живописи [Текст] / Л.Б. Альберти. Том 2 — М.: Академия архитектуры, 1981. – 343 с.
2. Аристотель. Никомахова этика [Текст] / Аристотель. Соч. Т.4. - м.6 1983. – 459 с.
3. Артюховская, Н.И. О драматизме ранней лирики Анны Ахматовой [Текст] / Н.И. Архиповская // Вестник МГУ. Сер.: филология. - 1974. - № 4. - С. 15-26.
4. Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека [Текст] / Н. Д. Арутюнова. - М. : Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
5. Ахматова А. Сочинения в двух томах [Текст] / А. Ахматова. – М. : Правда, 1990. – 448 с.
6. Бахилина, Н.Б. История цветообозначений в русском языке [Текст] / Н.Б. Бахилина. – М.: Наука, 1975. – 286 с.
7. Белоусов, К. И. Введение в экспериментальную лингвистику : учеб.пособие [Текст] / К. И. Белоусов, Н. А. Блазнова ; науч. ред. Г. Г. Москальчук. – М.: Флинта : Наука, 2005. – 136 с.
8. Берловская, Л. В. Цветовая палитра поэзии Анны Ахматовой [Текст] / Л.В. Берловская // Проблемы творчества и биографии А. А. Ахматовой: Тез. докл. обл. науч. конф. Одесса, 1989. – С. 16-17.
9. Болотина, М.А. Когнитивно-дискурсивные аспекты лингвистических исследований. Символика цвета в русском и английском языках [Текст] / М.А. Болотина // Вестник Балтийского федерального университета им. И.Канта: Научный журнал. – 2011 – № 2 – С. 7-12.
10. Бородина, М.А., Гак, В.Г. К типологии и методике историко-семантических исследований [Текст] / М.А. Бородина, В.Г. Гак. – Л., 1979. – 376 с.
11. Василевич, А.П. Цвет и названия цвета в русском языке [Текст] / А.П. Василевич. – М.: КомКнига, 2007.– 183 с.

12. Вежбицкая, А. Обозначение цвета и универсалии зрительного восприятия [Текст] / А. Вежбицкая // Язык. Культура. Познание. – М.: Русские словари, 1996 – С. 231-290.
13. Венгранович, М.А. Стилистика фольклорного текста: учебное пособие [Текст] / М.А. Венгранович. – Тольятти: ТГУ. 2011. –266 с.
14. Вендина, Т.И. Введение в языкознание [Текст] / Т.И. Вендина. – М.: Высшая школа, 2002. – 288 с
15. Воевода, Е.В. Цветовосприятие и ассоциативные поля в русском и английском языках [Текст] / Е.В. Воевода // Научный Вестник. – 2012.– № 2. – С. 113-123.
16. Гете, И.В. Учение о цвете. Теория познания [Текст] / И.В. Гете. – М.: Ленанд, 2016. – 200 с.
17. Грякалова, Н.Ю. Фольклорные традиции в поэзии Анны Ахматовой [Текст] / Н.Ю. Грякалова // Русская литература. 1982. – № 1. – С. 47-64.
18. Духовные стихи Русского Севера [Текст] / Сост. В. П. Кузнецова; сост. нот. прил. Г. В. Лобкова, М. Н. Шейченко. – Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2015. – 487 с.
19. Жирмунский, В. М. Творчество Анны Ахматовой [Текст] / В.М. Жирмунский. – Л., 1973. – 265 с.
20. Забияко, А. П. Святое, священное, сакральное [Текст] // Религиоведение: Энцикл. слов. / Под ред. А. П. Забияко, А. Н. Красникова, Е. С. Элбакян. – М., 2006. – 963 с.
21. Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла [Текст] / Л.Г. Кихней. – М., 1997. – 176 с.
22. Клинг, О. А. Своеобразие эпического в лирике А. А. Ахматовой [Текст] / О.А. Клинг// Филологические науки. – 1989. – № 6. – С. 3-7.
23. Кормилов, С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой [Текст] / С.И. Кормилова. – М., 1998. – 198 с.

24. Криничная, Н. А. Крестьянин и природная среда в свете мифологии. Былички, бывальщины и поверья Русского Севера: Исследования. Тексты. Комментарии [Текст] / Н.А. Криничная. – М., 2011. – 376 с.
25. Кузнецова, В.С. Устное бытование библейской легенды об Иосифе Прекрасном: фольклоризация сюжета [Текст] / В.С. Кузнецова // Сибирский филологический журнал. – 2010. – № 4. – С. 5-10.
26. Кульпина, В. Г. Лингвистика цвета [Текст] / В. Г. Кульпина. — М. : МГУ, 2001. – 254 с.
27. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве [Текст] / Да Винчи Л. – СПб. : Азбука, 2001. – 376 с.
28. Лотман, Ю.М. Символ в системе культуры [Текст] / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам. Вып. 754. – Тарту, 1987. – С. 121-132.
29. Люшер М. Какого цвета ваша жизнь. Закон гармонии в нас [Текст] / М. Люшер. – М.: Нипро, 2003. – 252 с.
30. Макеенко И.В. Семантика цвета в разноструктурных языках (универсальное и национальное): дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 1999. – 258 с.
31. Меньчева, С.И. Цветообозначение в произведениях Е.И. Замятина: семантика, грамматика, функция: автореф. дис. канд. филол. наук. – Тамбов, 2004. – 34 с.
32. Миронова, Л. Н. Семантика цвета в эволюции психики человека [Текст] / Л.Н. Миронова // Проблема цвета в психологии. – М., 1993. – С. 172-187.
33. Миронова, Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве [Текст] / Л.Н. Миронова. – Мн., 2002.– С. 33-93.
34. Моисеева, С. А. Иосиф [Текст] / С.А. Моисеева // Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Моск. и всея Руси Кирилла. Т. XXV. – М., 2010.-- С. 543-551.

35. Молотков, А.И. Основы фразеологии русского языка [Текст] / А.И. Молотков. – Ленинград: Наука, 1977. – 282 с
36. Мороз, А. Б. Святые Русского Севера: Народная агиография [Текст] - М., 2009 «Народная Библия»: Восточнославянские этимологические легенды / Сост. и коммент. О. В. Беловой; Отв. ред. В. Я. Петрухин. – М., 2004. – 376 с.
37. Мурзин, Л. Н. Текст и его восприятие [Текст] / Л. Н. Мурзин, А. С. Штерн. – Свердловск : Изд-во Урал.ун-та, 1991. – 172 с.
38. Нельзина, Ю. А. Цветной художественный концепт [Текст] / Ю.А. Нельзина // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология»: Научный журнал. – 2006 – №5(2). – С. 203-206.
39. Ничик, Н. Н. Поэтическое слово. Поэтический текст [Текст] / Н. Н. Ничик. – Симферополь: ОАО «Симферопольская городская типография» (СГТ), 2008. – 292 с.
40. Норманская, Ю.В. Генезис и развитие систем цветообозначений в древних индоевропейских языках [Текст] / Ю.В. Норманская. – М., 2005. – 287 с.
41. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка [Текст]. – 24-е изд. – М.: Оникс, Мир и Образование, 2012. – 1200 с.
42. Петров, А. М. Числовые модели в поэтике русских духовных стихов (категории времени и пространства) [Текст] / А.М. Петров // Вестн. Моск. гос. ун-та. Сер. 9: Филология. – 2014. – № 2.– С. 7-24.
43. Потebня, А. А. Символ и миф в народной культуре [Текст] / А.А. Потebня. – М., 2000. – 376 с.
44. Почхуа, Р. Г. Лингвоспектр русской поэзии 18-20 вв. (состав и частотность) [Текст] / Р.Г. Почхуа. – Тбилиси, 1977. – 321 с.
45. Пропп, В. Я. Мотив чудесного рождения [Текст] / Пропп В. Я. // Фольклор и действительность: Избр. ст. – М., 1976. – С. 205-240.
46. Редина, Н.С. Русский цвет. Русская классическая библиотека [Текст] / Н.С. Редина. – М.: Аист, 2013. – 220 с.

47. Робинсон А.Н. К проблеме «богатства» и «бедности» в русской литературе XVII века (толкования притчи о Лазаре и богатом) [Текст] / А.Н. Робинсон // Древнерусская литература и ее связи с новым временем. – М., 1967. – С. 124-155.
48. Руди, Т. Р. О композиции и топике житий преподобных [Текст] / Т.Р. Руди // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 57 – СПб., 2006. – С. 431–500.
49. Серёгина, Н. С., Никитина, С. Е. Духовные стихи [Текст] / Н.С. Серёгина // Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Моск. и всея Руси Алексия II. Т. XVI. – М., 2007. – С. 424- 428.
50. Серов, Н.В. Эстетика цвета. Методологические аспекты хроматизма [Текст] / Н.В. Серов.– СПб., 1997. – 276 с.
51. Скляревская, Г. Н. Словарь православной церковной культуры [Текст] / Г.Н. Скляревская. – СПб., 2000. – 376 с.
52. Степанов, Ю.С. Константы: Словарь русской культуры [Текст] / Ю.С. Степов. – М., 2004. – 287 с.
53. Тер-Минасова, С.Г. Язык и межкультурная коммуникация [Текст] / С.Г. Тер-Минасов. – М.: Слово, 2000. – 624 с.
54. Тропкина, Н.Е. "Чужое слово" в стихотворении А. Ахматовой "Мне голос был. Он звал утешно" [Текст] / Н.Е. Тропкина // Гумилевские чтения: Материалы междунар. конф. филол. -славистов. – СПб, 1996. – С. 51-58.
55. Турчин, В. Символика цвета [Текст] / В. Турчин // Юный художник. – 1991. – № 7.– С. 36-42.
56. Фокин, А. А. К вопросу о символике белого цвета в лирике А. А. Ахматовой (на материале сборника "Белая стая") [Текст] / А.А. Фокина // Вторые Ахматовские чтения: Тез.докл. и сообщ. – Одесса, 1991. – С. 111-113.
57. Фрумкина, Р.М. Цвет, смысл, сходство [Текст] / Р. М. Фрумкина. – М. : Наука, 1984. – 276 с.

58. Цыганова, С. А. Цветообозначения в фольклоре: символика, смысл, традиция [Текст] / С. А. Цыганова // *Mentalitat. Konzept. Gender* / Hrsg. Von E. A. Pimenov; M. V. Pimenova. - Landau :VerlagEmpirischePadagogik, 2014. - S. 79-99.
59. Черных, П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. [Текст] – М., 1999. – 276 с.
60. Шибкова, О. С. Структурно семантическая классификация состава макрополя цветообозначений в художественной картине мира О. Уайльда [Текст] / О.С. Шибкова // *Вестник Ставропольского государственного университета: Научный журнал.*– 2011 – № 73 – С. 5-11.
61. Шхвацабая, Т.И. Типология цветообозначений [Текст] / Т.И. Шхвацабая // *Вестник МГУ. Сер.9. Филология.* 1985. – № 3. – С. 46-52.
62. Эйхенбаум, Б. Анна Ахматова: Опыт анализа [Текст] / Б. Эйхенбаум // *О прозе. О поэзии.* – Л. : Слово, 1986. – С. 374–440.
63. Эко У. От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации [Текст] /У. Эко. - М.: Академический проект, 2016. – 454 с.