

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Южно-Уральский государственный университет
(национальный исследовательский университет)»
Институт лингвистики и международных коммуникаций
Кафедра лингвистики и перевода

РАБОТА ПРОВЕРЕНА
Рецензент,
к.филол.н., доцент
_____ /М.В. Раевская/

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ
Заведующий кафедрой,
д.филол.н., доцент
_____ /Т.Н. Хомутова/

**ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ
ЗРИТЕЛЬНО-ЦВЕТОВЫХ ОБРАЗОВ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
ЮУрГУ – 45.03.03.2017.912. ВКР

Руководитель, к.филол.н., доцент
_____ /О.С. Бернат/
« ____ » _____ 2017 г.

Автор
студент группы ЛМ-436
_____ /В.А. Иванова/
« ____ » _____ 2017 г.

Нормоконтролер,
к.филол.н., преподаватель
_____ /П.Г. Осминин/
« ____ » _____ 2017 г.

Работа защищена с оценкой

« ____ » _____ 2017 г.

Челябинск
2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1 Лексико-семантические особенности цветообозначений в поэтическом тексте	6
1.1 Поэтический дискурс.....	6
1.2 Поэтический текст	12
1.3 Символика цвета в поэтическом тексте.....	17
1.3.1 Семантическое поле «Цвет»	17
1.3.2 Языковые основы зрительно-цветовой образности в поэтическом тексте.....	20
1.3.3 Функционально-стилистическая значимость зрительно-цветовых образов в поэтическом произведении.....	22
1.3.4 Психосемантические особенности цветообозначений в поэтическом тексте.....	29
Выводы по главе 1.....	32
Глава 2 Эмоционально-эстетическая значимость зрительно-цветовых образов в поэтических текстах Эдуарда Асадова	35
2.1 Особенности творчества Эдуарда Асадова.....	35
2.2 Психосемантические особенности цветообозначений в поэтических текстах Эдуарда Асадова	41
2.3 Функционально-стилистические особенности цветообозначений.....	54
2.4 Лексико-грамматические особенности реализации зрительно-цветовых образов	56
Выводы по главе 2.....	58
Заключение	61
Библиографический список	63
Список литературы, использованной для анализа	68
Словари, справочники, энциклопедии.....	68
Приложение	70

ВВЕДЕНИЕ

В последнее время интерес исследователей к современной поэзии неуклонно возрастает. Это может быть обусловлено особенностями самого предмета изучения: соглашаясь с постулатом о том, что абсолютно новую поэзию создать невозможно, современные авторы формируют поэтический дискурс, обладающий рядом новаторских черт.

Актуальность исследования состоит в необходимости изучения творчества поэта Эдуарда Асадова в лингвистическом аспекте. Данная работа основана на лингвоэстетическом анализе поэтического текста автора с целью выявления роли и функций колористической лексики в поэзии Э. Асадова.

Объект исследования – фрагмент авторской художественной картины мира русского поэта Эдуарда Асадова.

Предмет изучения – разнообразные цветообозначения в поэтическом тексте, выявляющиеся через использование цветовой лексики, а также лексики, выражающей цвет, но не называющей его (оттенок, тон) или называющей приблизительно (темный, светлый); семантическое поле «цвет», микро- и субполя с цветовой семантикой в поэзии Э. Асадова как важная составляющая мироощущения поэта.

Цель работы – исследовать эмоционально-эстетическую значимость зрительно-цветовых образов в поэтических произведениях Э. Асадова.

В ходе исследования нами были поставлены следующие **задачи**:

- 1) Рассмотреть понятия «поэтический дискурс» и «поэтический текст» и изучить особенности и основные характеристики данных терминов.
- 2) Исследовать семантическое поле «цвет», стилистические и психосемантические особенности зрительно-цветовых образов.
- 3) Выявить слова с цветовой семантикой в поэтических произведениях Э. Асадова.
- 4) Обозначить роль цветовых образов в семантике поэтического текста

5) Определить узуальные и окказиональные значения цветообозначения, оценочные коннотации, художественные функции в тексте

Теоретической базой исследования послужили работы отечественных специалистов по теории языка, дискурса и теории поэтического текста, а также исследователей психо- и цветосемантики.

Практическим материалом исследования послужили поэтические произведения, написанные в период с 1960г. по 1998г., а именно любовная лирика поэта XX века Эдуарда Асадова в размере 40 произведений.

В ходе исследования нами были применены следующие **методы анализа**: комплексный стилистический, контекстуальный, структурный, лингвостилистический анализ текста, элементы статистического анализа, а также дополнительные приемы описательного и сопоставительного анализа.

Научная новизна исследования обусловлена тем, что в нем впервые предпринимается попытка анализа творчества выдающегося поэта XX века с точки зрения цветообозначений.

Теоретическая ценность исследования состоит в выявлении лингвистических средств репрезентации цветовых значений в поэтическом тексте.

Практическая ценность работы обусловлена тем, что её результаты могут использоваться при изучении творчества Эдуарда Асадова: как материал курсов, связанных с анализом поэтического текста, на занятиях по «Стилистике», «Современному русскому языку», «Лингвоэстетике» и «Психолингвистике», а также в спецкурсах. Данное исследование позволит внести вклад в развитие науки, может послужить основой для дальнейшего изучения творчества поэта.

Структура работы: данное исследование состоит из Введения, двух глав и Заключения. Во Введении нами обозначены предмет и объект работы, основные цели и задачи исследования, а также его актуальность на сегодняшний день.

В **первой главе** приводятся различные точки зрения ученых относительно понятий «поэтический дискурс» и «поэтический текст», их особенностей, характеристик, функций. Особое внимание уделяется символике цвета, ее месту и роли в поэтическом тексте. Исследованию подвергаются языковые основы зрительно-цветовой образности, функционально-стилистические и психосемантические особенности цветообозначений в поэтическом тексте.

Во **второй главе** произведен практический анализ произведений Эдуарда Асадова на предмет выявления колоронимов. Изучается образность поэтического текста благодаря использованию цветообозначений.

Рассмотрение проблем эстетического восприятия и сенсорной образности в зрительно-цветовом фрагменте проводится на материале русскоязычного поэтического текста. Выбор именно поэтического, а не прозаического текста в качестве базы исследования объясняется тем, что поэтический текст имеет более специфическую структуру образности и намного реже является предметом изучения лингвистов, и, как следствие, менее изучен.

В **заключении** подводятся основные итоги проведенного исследования, формулируются общие выводы, намечаются перспективы дальнейшего исследования в этой области.

Библиографический список представлен 62 наименованиями. Объем работы – 71 страница.

В качестве **приложения** включена таблица, содержащая полученные в результате анализа 40 поэтических текстов данные и используемая в ходе дальнейшего изучения и описания творчества поэта.

ГЛАВА 1 ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЦВЕТОБОЗНАЧЕНИЙ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

1.1 Поэтический дискурс

Дискурс является одним из ключевых понятий в языкознании. Первые упоминания данного термина относятся к 50-м гг. XX в., когда стали появляться работы, посвященные различным синтаксическим конструкциям (простые, сложные предложения, а также сверхфразовые единства). Все множество различных трактовок и определений данного явления в языке можно отнести к двум важнейшим его аспектам: к речевой деятельности и к тексту.

Э. Бенвенист является одним из первых, кто начал употреблять французское слово «discours» в новом терминологическом значении. В более ранние периоды развития лингвистики данный термин был синонимичен словам «речь», «выступление»: например, «discours direct» – «прямая речь», «parties du discours» – «части речи». Дискурс, по мнению Э. Бенвениста, имеет динамическую природу и считается речью, неотделимой от говорящего [Олешков 2009, с. 85].

В работах данного лингвиста различается план истории (повествование) и план речи (дискурса). Под планом речи Э. Бенвенист понимает любое высказывание, имеющее адресата: «Речь следует понимать в самом широком смысле, как всякое высказывание, предполагающее говорящего и слушающего и намерение первого определенным образом влиять на второго» [Там же, с. 90]. Различие между планом истории и планом речи Э. Бенвенист видит в различии употребления временных форм глагола.

Позиция представителей французской школы коммуникативной лингвистики не является однозначной. Так, П. Серию перечисляет восемь способов понимания дискурса:

- 1) связный текст;

2) единица, по размеру превосходящая фразу, высказывание в глобальном смысле; то, что является предметом исследования «грамматики текста», которая изучает последовательность отдельных высказываний;

3) устно-разговорная форма текста;

4) диалог;

5) группа высказываний, связанных между собой по смыслу;

6) речевое произведение как данность – письменная или устная;

7) при специализации третьего значения дискурс обозначает беседу, рассматриваемую как основной тип высказывания;

8) «дискурс» как способ обозначения системы ограничений, которые накладываются на неограниченное число высказываний в силу определенной социальной или идеологической позиции [Серио 2001, с. 549].

В лингвистике текста 70-х годов XX века термины «дискурс» и «текст» были синонимичны, что объяснялось отсутствием в некоторых европейских языках слова, эквивалентного франко-английскому «дискурс» – его вынуждены были заменить наименованием «текст». Такое терминологическое отождествление привело к тому, что дискурс и текст стали практически равнозначными. Для разграничения понятий сначала использовалось разделение аспектов, которые они представляли: дискурс – социальный, а текст – языковой. Так, в работах Тена ван Дейка, текст рассматривается как статический объект, а дискурс – как способ его актуализации в определенных ментальных и прагматических условиях [Олешков 2009, с. 79].

В.Г. Костомаров и Н.Д. Бурвикова утверждают, что дискурс – это «текст, образовавшийся в процессе дискурсии (процесс развертывания текста в сознании получателя информации), когда смысл «на выходе» становится адекватным авторскому замыслу» [Олешков 2009, с. 145]. Таким образом, языковеды противопоставляют два этих понятия «дискурсия» и «дискурс»,

что соответствует логико-философской традиции, согласно которой дискурсивное знание противоположно интуитивному.

В. И. Карасик в своей работе приходит к следующим выводам о понимании дискурса в рамках лингвистики текста:

1) текст есть результат, а не процесс речи и обычно зафиксирован в письменной форме, существуют различные типы и жанры текстов, текст – это интенциональное произведение автора, обращенное к адресату;

2) для лингвистики текста (в отличие от стилистики текста) главным остается вопрос о тексте как процессе, структурная модель описания текста становится недостаточной, возникает необходимость учета обстоятельств общения и характеристик коммуникантов (переход к коммуникативной модели представления текста);

3) концептуально и терминологически противопоставляются дискурс (текст, погруженный в ситуацию реального общения) и текст (сам по себе, вне ситуации общения) [Карасик 2002, с. 171].

В. Е. Чернявская сводит различные понимания дискурса в отечественном и зарубежном языкознании к двум основным типам:

1) «конкретное коммуникативное событие, фиксируемое в письменных текстах и устной речи, осуществляемое в определенном когнитивно и типологически обусловленном коммуникативном пространстве»;

2) «совокупность тематически соотнесенных текстов» [Чернявская 2014, с. 143].

А. А. Кибрик говорит о схожести понятий «дискурс» и «текст», подчеркивая динамический, разворачивающийся во времени характер языкового общения первого и статичность второго (как результата языковой деятельности). К термину «дискурс» близко понятие «диалог». Дискурс, как и любой коммуникативный акт, предполагает наличие двух фундаментальных ролей – говорящего (автора) и адресата. При этом роли говорящего и адресата могут перераспределяться между лицами –

участниками дискурса; в этом случае говорят о диалоге. Однако, языковед возражает против предположений о том, что монолог – дискурс с единственным участником: адресат при монологе также необходим. Таким образом, дискурс является родовым термином для объединения всех этих понятий [Кибрик 2003, с. 10].

В. Г. Борботько видит дискурс как «текст, но такой, который состоит из коммуникативных единиц языка – предложений и их объединений в более крупные единства, находящиеся в непрерывной внутренней смысловой связи, что позволяет воспринимать его как цельное образование. Примерами таких конструкций языковед называет тексты рассказа, статьи, выступления, стихотворения» [Борботько 2011, с.31].

В. И. Карасик предлагает разветвленную классификацию категорий дискурса в соответствии с семью признаками текстуальности (когезией, когерентностью, интенциональностью, приемлемостью (интерпретируемостью), информативностью, ситуативностью и интертекстуальностью):

1) конститутивные, позволяющие отличить дискурс от «недискурса» (относительная оформленность, тематическое, стилистическое и структурное единство и относительная смысловая завершенность);

2) жанрово-стилистические, характеризующие тексты в плане их соответствия функциональным разновидностям речи (стилевая принадлежность, жанровый канон, клишированность, степень амплификации / компрессии);

3) содержательные (семантико-прагматические), раскрывающие смысл текста (адресативность, образ автора, информативность, модальность, интерпретируемость, интертекстуальная ориентация);

4) формально-структурные, характеризующие способ организации текста (композиция, членимость, когезия) [Карасик 2002, с. 183].

Таким образом, универсальным определением дискурса можно считать следующую формулировку: дискурс – «это текст неразрывно связанный с ситуативным контекстом (социальными, культурно-историческими, политическими, идеологическими факторами), реализующий набор целеустановок автора по отношению к адресату (читателю)» [Андросова 2008, с. 8].

Основным предметом нашего исследования является термин «поэтический дискурс». Е. Г. Озерова, соглашаясь с Е. С. Кубряковой, отмечает, что поэтический дискурс можно считать речемыслительной средой, включающей два взаимовлияющих друг на друга процесса: создание текстов поэзии и восприятие, осмысление их реципиентами. Лингвист делает акцент и на текстообразовании (с позиции автора), и на процессе когниции (с позиции читателя) [Озерова 2011, с. 28].

В. И. Карасик выделяет поэтический дискурс в отдельный, обособленный тип. По его мнению, поэзия – это своего рода диалог, наполненный «глубокими эмоциональными переживаниями», который реализуется в виде эстетически маркированных языковых знаках [Карасик 2002, с. 326].

Понимание лингвистов сводится к взаимодействию компонентов «автор — текст» и «читатель — текст», однако текст в данном случае способствует образованию некоего общего между продуцентом и реципиентом.

Согласно теории Т. ван Дейка дискурс выходит за рамки текста или диалога, этим его невозможно уложить в традиционное лингвистическое понимание. Важно учитывать динамику текстообразования, его природу и особенности восприятия [ван Дейк 2000, с. 122].

В связи с этим Ю. С. Степанов отмечает, что реципиент способен и готов к множественной интерпретации сообщений поэтического дискурса, которая открывает «иной мир». Этому способствуют все уровни языка: лексический, грамматический, синтаксический, морфологический и т.д. Их употребление имеет особые закономерности [Степанов 1995, с. 40].

Важным аспектом является направленность коммуникации в поэтическом дискурсе. Специфика заключается в том, что текст первоначально адресован читателю, но в конечном счете он адресован самому автору, т.е. реципиент приравнивается к отправителю сообщения. Подобная смена коммуникативных ролей появляется благодаря использованию конкретных лексических или грамматических оборотов (например, личных местоимений или имен собственных без дескрипции).

Дискурсивное **пространство поэтического текста** – коммуникативное событие, осмысленное языковой личностью и представленное в тексте. Речевое сознание актуализирует данное событие как фрагмент, наполненный ассоциативным и образным рядом. Можно рассматривать данное понятие в нескольких аспектах:

- 1) в когнитивном аспекте – часть сознания языковой личности;
- 2) в коммуникативно-прагматическом аспекте – как пространство, выходящее за рамки конкретного поэтического текста, выстраивающее связи с целеустановками автора, обстоятельствами написания произведения;
- 3) в лингвокультурном аспекте – как элемент языковой картины мира, выстраивающий интертекстуальные связи с другими поэтическими текстами.

По мнению А.Ф. Лосева, и поэт, и читатель имеют ряд пресуппозиций относительно глобального окружающего мира, познания, обеспечивающие успешность процесса коммуникации. Языковая личность в поэзии имеет три основных проявления: 1) когнитивный элемент; 2) интерпретационный характер; 3) семиотическая природа. Поэтическая языковая личность обладает поэтическим мироощущением, которое в свою очередь обусловлено эстетической функцией поэзии [Лосев 1983, с. 147].

Филолог М. Я. Дымарский, исследуя различия понятий «поэтический дискурс» и «поэтический текст», подчеркивает, что дискурс поэзии – это, прежде всего, коммуникативный акт, вовлекающий стихотворный текст как конечный результат, он своего рода фактор производства поэтических

текстов. Поэтический дискурс – явление, связывающее многочисленные экстралингвистические факторы окружающего мира (знания, целеустановки, намерения автора) [Дымарский 2006, с. 200].

Определение поэтического дискурса, которым мы оперируем в нашем исследовании, соотносится с суждением лингвиста Юрия Руднева: поэтический дискурс понимается как индивидуальный надязыковой код (ряд формальных элементов), декодирование которого (включая лингвистический и экстралингвистический компонент) требует от реципиента определенных усилий. Читатель помимо декодирования, воспринимает скрытые смыслы, тем самым включается в «высказывательную ситуацию» [Руднев].

Исходя из этого, мы понимаем, что поэтический текст в поэтическом дискурсе – объект не статичный, он актуализирует множество связей между автором, читателем и окружением.

1.2 Поэтический текст

Чтобы раскрыть определение понятия «поэтический текст», следует обозначить термин «текст», являющийся предметом исследования лингвистов и литературоведов отечественной и зарубежной школы, а также рассмотреть его основную типологию.

В лингвистическом словаре имеется следующая трактовка термина: «текст (от лат. *Textus* – ткань, сплетение, соединение) – объединённая смысловой последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность» [Текстология].

В рамках исследования «Работа над связностью текста» филолог Л. Д. Санина представляет текст как группу предложений, объединённых общей мыслью, переходящей от предложения к предложению. В этом, по мнению ученого, воплощается связь языка и мышления [Санина 1986, с. 47].

По мнению С. А. Борисовой, текст понимается как часть физического пространства, обладающая такими параметрами, как объем, линейной

протяженность, прерывистый характер; в соответствии с ними текст может изменяться. Более того, лингвист утверждает, что понятие включает ряд коммуникативных пространств, раскрывающихся в зависимости от индивидуального восприятия реципиента [Шаховский 1998, с. 52].

Автор говорит о разных уровнях порождения и перцептивной актуализации текста, которая проистекает как вертикально, так и горизонтально, затрагивая эксплицитные и имплицитные типы информации [Там же].

И. Р. Гальперин полагает, что текст – результат речетворческого процесса, обладающий следующими признаками:

- завершенностью;
- литературной стилистической обработкой;
- наличием структурных элементов (заголовка, сверхфразовых элементов, т.д.), которые объединены грамматическими, лексическими, стилистическими связями и общей прагматикой [Гальперин 1981, с. 9].

Говоря о типологии текстов, в рамках нашего исследования следует проанализировать понятие художественного текста.

Художественный текст является предметом изучения лингвистов отечественной языковой школы. Взаимосвязь автора и читателя исследовали такие ученые, как М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, В. Я. Пропп, Ю. Н. Тынянов, Л. В. Щерба. Их понимание сводилось к культурологическому, интертекстуальному или антропоцентрическому подходу. Е. С. Кубрякова, Т. М. Николаева, Б. А. Серебрянников изучали понятие в рамках направления когнитивной лингвистики [Маслова 2010, с.176].

В словаре литературоведческих терминов представлена следующая формулировка: «Художественный текст понимается как индивидуальное произведение художественной речи, написанное на данном языке или целостная единица среди подобных текстов» [Текстология].

Ученый-структуралист Ю. М. Лотман представляет художественный текст как модель семиосферы, которая подразумевается как семантическая модель мира определенной культуры. По его мнению, текст имеет разнородную семиотическую структуру, а именно – центр и периферию [Лотман 1998, с. 600].

Переходя к рассмотрению понятия «поэтический текст» отметим, что он является разновидностью художественного текста. Поэтический текст имеет ряд отличительных особенностей.

Согласно позиции отечественного филолога К. Э. Штайн, поэтический текст – это сложная, многомерная система взаимосвязанных элементов, находящихся в гамонической организации «склада, ткани и фактуры». Одно из главных условий – структурная закрытость, четкость организации, одновременно с семантической открытостью и возможностью саморегуляции на всех уровнях – вертикальном и горизонтальном [Штайн 2006, с. 238].

Н. С. Касюк утверждает, что поэтический текст включает ряд жанровых разновидностей: лирические произведения, поэмы, баллады, басни и т.п. [Касюк 2009, с. 73].

Особенности поэтического текста:

1) Поэтический текст является образным пониманием мира. Язык как семиотическая система поэтических произведений – вторичен по отношению к литературному языку той или иной культуры. Структурированность текста подчинена эстетической задаче автора.

2) При сопоставлении поэтического и художественного текста главное отличие заключается в графическом оформлении текста. Характерна высокая структурированность, линейность, деление на значимые единицы и сверх-единства.

3) Поэтический текст типичен наличием и внедрением особых знаковых составляющих – псевдослов, креолизованных элементов. Языкотворчество отвечает креативному аспекту языка.

По мнению В. И. Карасика, в тексте поэтических произведений имеет место резонанс звукового ритма и наложения различных концептов друг на друга. Логическое и эмпирическое отступает и становится более нейтральным. Автор соглашается с З. Фрейдом относительно теории подсознательного и подчеркивает, что в поэзии происходит ориентация только в настоящем времени, некоторое игнорирование логических доводов, а также оперирование предметными представлениями [Карасик 2011, с. 114].

С. Ф. Гончаренко говорит о том, что поэтический текст, равно как и поэтический дискурс, имеет следующие особенности:

- выражение субъективно-эмоциональной оценки субъекта речи к событиям окружающего мира посредством эмоционально-оценочной окрашенности лексического компонента;
- однородность метро-ритмической организации текста, создание схожих интонационных рисунков и строгая структура композиции;
- специфическое семантико-стилистическое оформление текста, которое служит для передачи поэтического образа в рамках конкретного поэтического жанра [Гончаренко 1988, с. 73];

Помимо этого, поэзии присущи такие характеристики, как замедленный темп, использование пауз и интонационная выровненность.

Информация в поэтическом тексте может быть:

- 1) Концептуальной (данные об основных моделях мира и концептосфере);
- 2) Эстетической (ассоциативно-образные представления о мире);
- 3) Эмотивной (данные об эмоциональных переживаниях автора);
- 4) Фактуальная информация (материальные и прагматические данные).

Литературовед А. Моль утверждает, что эстетическая информация играет главенствующую роль, поскольку поэзия, прежде всего, нацелена на передачу эмоций, оценочных суждений, личного опыта и переживаний, нежели чем на «сухие» данные. Эстетическая функция – единственное

отличие поэзии от других текстов. В других типах художественного текста данная функция присутствует лишь косвенно [Моль].

По мнению Я. Мукаржовского, эстетическая ценность поэзии состоит в направленности выражения «на само себя». Имеется в виду значимость языкового знака; внимание акцентируется не на сообщение, а на форму его передачи [Мукаржовский 1994, с. 240].

Поэтический язык наделен потенциалом не только выполнять коммуникативную функцию, но и наделять смыслом разнообразные структуры (фонетические, словообразовательные, грамматические, ритмические и т.п.). Тем самым происходит создание все новых эстетически значимых элементов языка [Там же].

Ученый выделяет два основных плана языка в поэтическом тексте:

- звуковой план: включает соотношение и последовательность звуков, ритм, темп, рифму, интонацию, оттенки тембра, ударение и ритмический рисунок и т.д.;
- смысловой план: включает морфемы (производящие), денотативные значения, семантическую направленность, соотношение монологической и диалогической речи. Все эти компоненты, имеющиеся в тексте, могут стать материалом для построения поэтических произведений [Мукаржовский 1994, с. 242].

О семантическом единстве поэтических произведений говорил Ю. Н. Тынянов, утверждая, что двойственная природа складывается из того, что изначально поэтический текст – последовательность слов, но также это и слово, поскольку его значение не всегда простая сумма компонентов. Следовательно, это дает возможность к множественной интерпретации их смысла [Тынянов 2001, с. 122].

Таким образом, в нашем исследовании мы определяем термин «поэтический текст» как сложное нелинейное образование, единообразное по внешней и внутренней форме. Основными особенностями можно назвать

неограниченный потенциал для создания новых значимых языковых элементов и для множественной интерпретации заложенных автором глубинных смыслов. Эстетическая ценность поэзии заключается в значимости языковых знаков, а не только в передаче сообщения.

1.3 Символика цвета в поэтическом тексте

1.3.1 Семантическое поле «Цвет»

Чтобы проанализировать зрительно-цветовые образы в поэтических текстах, нам нужно рассмотреть понятие семантического поля цвета в соответствии с разными подходами отечественных и зарубежных ученых.

Итак, лексико-семантическое поле цвета понимается как совокупность слов, обозначающих цвета, имеющая свойства системы. Элементы системы связаны отношением («архилексема-лексемы»), где архилексема ЛСП – это сема «цвет», а лексемы – единицы (колоронимы).

По мнению И. И. Чумак-Жунь, колорема – знаковая категория, имеющая два основных признака: определенность цветового значения и определенность его выражения с помощью конкретной лексической морфемы [Чумак-Жунь 1996, с. 13].

Лингвист Ю. А. Карташова дает следующую трактовку понятия лексико-семантического поля цветов (или цвтовое микрополе): «совокупность лексических единиц разной грамматической природы, степени связанности и свободы, лексикализованности и фразеологизованности, содержащих сему цвета» [Карташова 2004, с. 120].

Цветовое микрополе понимается как система лексических единиц разных частей речи, в имплицитной или эксплицитной форме носящих единое значение (центральную сему) с тем или иным признаком цвета (цветовой вариант).

Важнейшая роль цветов заключается в формировании процессов языковой концептуализации окружающего мира. В. Г. Кульпина считает, что

единицей цветовой картины мира является цветовой концепт. Тем самым цветовой концепт входит в когнитивную сферу, отражая опыт, знания, результаты человеческой деятельности и процессов познания [Кульпина 2001, с. 73].

С. Г. Носовец рассматривает цветовой концепт как определение цвета с заложенным в нем потенциалом развивать эстетические и символические смыслы. Понятие включает не только данные о цветовой номинации, но и скрытые значения, коннотации, связанные с историко-культурными традициями, ассоциативным рядом, верованиями и прочими проявлениями индивидуального или группового сознания [Носовец 2002, с. 47].

Лингвисты сводят структуру цветового концепта к полевой, состоящей из ядра и периферии. Под ядром подразумевается архилексема (семь), несущая в себе конкретное значение и чувственно-наглядную образность. По мнению Ю. В. Дюпиной, ядром является цветовой прилагательное, с высокой частотностью использования и большой продуктивностью. Семантически ядерная лексема имеет обобщенное, простое значение, но играет активную роль в цветовом микрополе автора [Дюпина].

Согласно мнению ученого Е. И. Дибровой, периферийный слой охватывает коннотации, которые расширяют семантику слова с помощью экспрессивных, оценочных или стилистических созначений [Диброва 1979, с. 52]. Периферия может делиться на ближнюю, дальнюю и крайнюю подзоны, это зависит от стилистической и семантической связи ядра и лексических единиц.

В системе цветового концепта имеются интерпретационные слои, отражающие варианты трактовки, особенности восприятия концептуального ядра национальным индивидуальным или групповым сознанием. В данные слои включаются разного рода установки и предикации, свойственные определенной культуре [Попова 2001, с. 150].

Согласно теории Ю. А. Карташовой, в структуре лексико-семантического поля цвета можно выделить околополевое пространство. Данная зона включает все лексические единицы, несущие в себе цветное значение (к примеру, сравнительные обороты, фразы и словосочетания). Это открывает возможность для различных семантико-стилистических трансформаций. Оттенки значения лексических единиц околополевого пространства раскрываются и могут изменяться в определенных контекстуальных условиях [Карташова 2004, с. 55].

Основными характеристиками ЦКМ являются:

- 1) набор единиц с общим компонентом «цвет» в системе ЛСП, находящихся в отношениях подчинения;
- 2) наличие микрополей, связанных общей доминантой поля (обозначением определенного цвета);
- 3) взаимозаменяемость элементов (колоремы входят в различные лексико-семантического поля в виду своей многозначности).

При классифицировании единиц семантического поля цвета рассматривают такие параметры, как цветовой тон, насыщенность и светлота. В соответствии с ними выделяют:

- Хроматические колоремы (оттенки различных цветов).
- Ахроматические колоремы (переходы от белого к черному цвету).

Таким образом, лексико-семантическое поле цвета является отражением цветовой картины мира автора. Единицы ЛСП цвета (колоремы) формируют цветные образы художественного текста. Цветные слова (обозначения цветов, лексемы) входят в цветные микрополя, основное предназначение которых состоит в раскрытии системы индивидуальных авторских цветных концептов. В рамках ЯКМ категории цвета включены в образную, экспрессивную и ценностную картины. Цветные образы передаются отдельными лексемами, идиоматическими выражениями, которые соотносятся с лексической системой ЯКМ.

1.3.2 Языковые основы зрительно-цветовой образности в поэтическом тексте

Цветообозначения в поэтических произведениях играют важнейшую роль в передаче художественных образов, при этом их тематика может быть различна.

Лингвист А. П. Василевич приходит к базовой тематической классификации использования колоронимов в художественных и, в частности, в поэтических текстах:

- 1) при описании внешности человека, одежды;
- 2) при описании природных условий и явлений;
- 3) при описании предметов быта [Василевич 1988, с. 59].

По нашему мнению, дополнительным пунктом к этому списку следует добавить описание эмоционально-психологических состояний, так как цветообозначения способны передавать чувства героев поэтических произведений (к примеру, красный отражает страсть, черный – скорбь и т.д.). Помимо этого, на разных уровнях языка единицы лексико-семантического поля цвета проявляют себя по-разному.

На морфологическом уровне цветообозначения могут принадлежать к разным частям речи. Как правило, наиболее частотными являются прилагательные и существительные. Ядром лексико-семантического микрополя может быть прилагательное, это связано с его высокой продуктивностью и частотностью. Функциональная принадлежность данных частей речи состоит в передаче малейших нюансов и изменений окружающего мира. Глаголы, обозначающие цвета, гораздо менее употребительны, они являются производными от существительных цветов [Иванова 2008, с. 115].

Лингвист Т. И. Смолянская сводит функции прилагательных к называнию свойств и характеристик предметов, обозначаемых существительными. Именно поэтому такими частотными являются фразы «сущ+прил», в

которых их значение является совокупностью элементов (взаимодействие определения и определяемого) [Смолянская 1975, с. 145]. В зависимости от каждого конкретного контекста, речь может идти не только о прилагательных в качестве определения или индикатора значения цвета, но и о существительных.

В художественных текстах цветообозначения на фразеологическом уровне можно условно поделить на несколько типов по форме выражения. Колоронимы имеют закономерность группироваться и связываться в словосочетания разных типов:

- однокомпонентные единицы (к примеру, «лазурный», «васильковый»). Данные слова являются базовыми для множества культур и зафиксированы в словарях национальных языков.

- Колоронимы с морфологическими или словообразовательными модификаторами («темно-зеленый», «бледно-желтый»). Слова-модификаторы несут уточняющее значение, расширяя и дополняя художественный образ. По лексическому значению они передают степень выраженности основного цвета. Грамматически подобные слова могут быть сложными (с двумя или более основами) либо со смыслоразличительными морфемами (например, «розоватый»).

- Двухкомпонентные единицы («черно-белый», «сине-зеленый», «иссиня-черный»). Значение передает одновременно несколько цветов или оттенков.

- Синэстетические колоронимы. Опорное слово – цветное прилагательное + «эмоционально-аффективный компонент», отражающий оценочное суждение автора (к примеру, «царственно-синий», «траурно-черный»)

- Описательные конструкции и словосочетания («цвет гнилой зелени», «оттенок спелой вишни»). Передача образа происходит с помощью таких языковых приемов, как эпитет, метафора и метонимия [Там же]. Это

происходит благодаря наличию коннотаций колоронимов. Метафорические цветовые лексемы частотны в художественных текстах («жемчужно-белый», «кроваво-красный», «золотисто-огненный»). Могут использоваться лексические единицы, имплицитно выражающие цвета. В частности, «дымчатый», «лимонный», «фламинго». Метафорические вариации могут быть индивидуальными, свойственными стилю конкретного автора.

Поскольку с помощью слова в художественном и поэтическом текстах создаются наглядные образы, единицы языка имеют не только фонетические или грамматические свойства, но и эстетическую нагрузку, которую закладывает автор.

1.3.3 Функционально-стилистическая значимость зрительно-цветовых образов в поэтическом произведении

Наибольший интерес представляет аспект употребления колоронимов на лексическом и стилистическом уровнях языка.

В поэтических произведениях, помимо прямых денотативных значений цветообозначений, крайне важны имеющиеся коннотации тех или иных колоронимических единиц.

О соотношении денотативного и коннотативного значений в своей работе говорит лингвист Т. Ходжаян. Изначально обозначим и разграничим два данных термина [Ходжаян 2004, с. 52].

Итак, денотация понимается как «языковое конструирование явлений действительности». Денотативными референтами считаются объекты лингвистической природы, обозначающие предметы и явления объективной реальности (не лингвистической, а физической природы), не зависящие от человеческого сознания [Литвин 1984, с.12].

По мнению ученых, сложность исследования денотативных значений колоронимов заключается в размытости и неопределенности, связанной, прежде всего, с особенностями восприятия цветов. Как правило,

человеческие цветоощущения имеют непрерывный характер, а номинации цветов – дискретны. Говоря о конкретном цвете, мы подразумеваем все его оттенки (к примеру, синий). Это является довольно широкой категорией и не указывает точный тон для полного понимания образа [Фрумкина 1984, с. 110].

Суть коннотации состоит в том, что чаще всего она основана на психологически-ассоциативном ряде или частично на отдельных денотативных семах [Виноградов 1971, с.19].

Л. Блумфильд называет коннотацию семантическим явлением, указывающим на определенный уровень речи, обусловленный культурными, этнико-национальными или социальными факторами. Ученый утверждает, что коннотативное значение является добавочным к прямому. Он делит коннотации на две категории, основанных на интеллектуальной или на эмоциональной базе. К первому типу Блумфильд относит те коннотации, которые реализуются в различных сленгах, жаргонах, диалектизмах, заимствованиях или являются частью определенного жанра. Ко второму же типу следует относить коннотации эвфемизмов, усиленных значений, звукоподражаний и т.п. [Блумфильд 1964, с.156–164].

В узком значении коннотация приравнивается к понятию стилистического значения [Болдырев 2000, с. 84] или контекстуальному, в противовес абсолютному стилистическому значению [Снегирев 1969, с. 20]. В рамках подходов других лингвистов коннотативное значение является синонимом любому окказиональному или эмоциональному. Есть тенденция охватить эмоциональной доминантой всю лексику, не являющейся нейтральной. Поэтому в рамках стилистики коннотация – это часть информации, указывающая на эмоциональность «заряженность» слова или выражения.

Коннотативные значения цветообозначений позволяют читателю художественных и поэтических произведений воспринимать образы. Т. Ходжаян называет образность одним из главных компонентов коннотации

[Ходжаян 2004, с. 6]. Чтобы воспринять образ, нужно перекодировать абстрактное в конкретное. Эмоциональная память человека является основой для возникновения коннотативных трактовок в художественных текстах.

Л. В. Зубова отмечает, что прямые, переносные и символические значения цветообозначений формировались на разных исторических отрезках развития языка. Вариативными являются и коннотации в рамках разных литературных стилей и жанров современного языка. Большинство индивидуальных авторских коннотаций основано на объективных свойствах слов, обозначающих цвет [Зубова 1989, с. 110].

Семиотический подход к определению понятия представляет в своих исследованиях Р. Барт. Коннотация понимается как совокупность образов, намеков, сравнительных оборотов, имеющих политический и культурный контекст. Анализ коннотации позволяет выявить принадлежность автора к конкретной идеологии. В целом, коннотация – инструмент теории литературы, раскрывающий многозначность поэтических текстов [Барт 1975, с. 120].

Лингвисты подчеркивают доминирование эмоционального компонента коннотации, который понимается как «дополнительное содержание слова (или его сопутствующие или стилистические оттенки)». Его основная функция – передача экспрессивно-эмоциональных или оценочных суждений автора. Более того, эмотивный элемент коннотативного значения используется в рамках конкретных жанров или стилей литературы для передачи общего настроения (к примеру, торжественность, игривость, непринужденность) [Зубова, Барт].

Коннотативные значения цветообозначений могут формироваться окказионально, при этом они характеризуются положительной или отрицательной оценкой, на которую влияет итеративность сем лексических единиц.

Цветобозначения организуются в микрополя с одной ведущей семой, которая актуализирует все прочие единицы ЛСП схожей семантики. Существует ряд факторов влияющих на тип оценки (либо положительной, либо отрицательной):

1) социально-нормативный. Объект соответствует норме, сочетаемость позволяет вызывать положительные ассоциации у читателя;

2) оценочный. Выражение автором конкретного оценочного суждения;

3) семантический. Влияние других сем, в т. ч. в словах с итеративными семами, на коннотативное значение данной лексической единицы [Ходжаян 2004, с. 74]. Итеративность сем позволяет перенести значение с одного слова на другое, привнося к значению слова дополнительное, не зафиксированное в словарях. Новая коннотация может закрепиться в языке и словарях благодаря частотному употреблению лексемы в схожем контексте.

Е. С. Копорская вводит понятие «семантического заражения», когда единица цветобозначения приобретает контекстуальное значение под влиянием ближайших синтагм или более широкой части текста. Данное новое созначение в некоторых случаях способно вытеснить основное и может стать ключевым значением слова [Копорская 1982, с. 160].

С точки зрения стилистики цветобозначения несут не только перечисление жизненных фактов, но и описание или оценку текста. Колоронимы активно включаются в систему стилистических приемов и выразительных средств. В художественных и поэтических текстах широко используются метафоры, эпитеты, сравнения с цветобозначающими элементами.

В художественных произведениях колоронимы включаются в систему описания, обеспечивая тип повествования. Цветобозначения включаются в структуру всего художественного произведения. В прозе и в поэзии используются для описания мест, времени, портретов персонажей, одежды,

интерьера, природы и окружения. Все это создает статичную картину, способствующую лучшему восприятию представленного сюжета.

Цветовые детали внешности дополняют характеристику персонажей, раскрывают их личность. Колоронимы несут экспрессивную нагрузку и сочетаются с иными компонентами текста. Одновременно с этим, автор выражает и свое отношение к персонажу. В портретных цветообозначениях всегда имеется определенная семантическая доминанта (единое свойство: красота, молодость, комичность, т.д.).

Пейзаж – еще один тип описания, в которых колоронимы играют важную роль. В данном случае, описание природы, погодных процессов и явлений связано с определенным настроением у поэта, это достигается путем выразительных средств, содержащих элементы цветообозначающей лексики.

Цветообозначения объединяют части текста, вызывают в сознании читателей поэтических произведений ряд ассоциаций и образов. Доминантная сема может обозначать один конкретный цвет и вовлекать в ЛСП ряд схожих номинативных сем, повышающих общую образность художественного текста в целом.

Цветообозначающая лексика функционально выполняет ряд задач, в частности, организует целый текст или его отдельные части, несет как прямую номинативную функцию, так и выражает художественные образы посредством выразительных средств. Самыми распространенными приемами являются метафора, сравнение и эпитет.

Эпитет – один из наиболее частотных стилистических приемов, который способствует созданию ярких наглядных образов. Семантически эпитеты включают оттеночные цветообозначения; грамматически могут быть как простыми, так и составными, сложными: «золотистые волосы», «агатые глаза», «траурно-черный». Функциональная задача эпитета в поэтическом тексте – сделать речь более разнообразной по значению и стилистической окраске.

Цветовые эпитеты в поэзии – средства выразительности речи автора. Они могут быть как достаточно традиционными, так и новаторскими и контекстуальными.

Сравнение – очень популярный стилистический прием, использующийся для сопоставления предмета с чем-то иным. Существуют два основных структурных типа сравнений: в рамках первого типа сравнений конструктивно употребляются частицы, слова-связки («как», «подобно» и т.д.): «глаза как небо», «душа подобна ночи». Этот прием характерен как для прозы, так и для поэзии в равной степени. Второй тип сравнений представляет структуру «цвета чего-либо» (существительное в И.П.+ существительное в Р.П.). Для англоязычной поэзии типична структура с предлогом «of». Например, «цвет заката», «цвет лаванды», «the color of primrose». Данный тип сравнения включает общезыковые элементы, но также может быть индивидуально-авторским, употребляется в большинстве случаев в прозаических произведениях.

Метафора – наиболее емкий и полный по смысловой нагрузке литературный прием, являющийся важнейшим элементом построения поэтических образов. Принцип построения метафоры основан на скрытом сравнении, двухплановом сопоставлении свойств предметов. Метафора с элементами цветообозначения является отражением основных культурных ценностей и понятий [Лакофф 1990, с. 387].

По мнению многих литературоведов, метафора в полной мере отражает картину национального самосознания. Использование колоронимов в структуре метафор типично тем, что нецветовая лексика может употребляться в переносных значениях, приобретая контекстуальное обозначение цвета. Метафорические конструкции колоронимов расширяют их семантику. Цветовые метафоры широко используются в поэзии Серебряного Века: «Лишь смех в глазах его спокойных \\
Под легким золотом ресниц \\
Чугунный обод на руке бескровной \\
Красноречив!».

Характерно то, что в метафоре нет элемента сравнения, а своего рода синтез образов, оба объекта синтезируются воедино. Метафора поэтического текста более сложна и образна, нежели в прозе, в которой имеют место лишь описание событий [Лакофф 1990, с. 390].

Важно отметить особенности восприятия цветowych метафор, которые передают иные значения. Полисемичность, множественность коннотаций, вхождение в состав устойчивых фразеологических единиц способствуют выражению нецветowych описаний. Интерпретация цвета в метафоре подобного типа может быть индивидуальным, основанным на ассоциативном ряде или отражением национально-культурной картины мира читателя. Метафора может включать доминантные семы, которые проявляются в символах, а также структурировать текст, придавать ему образность и экспрессивность.

Оксюморон – стилистическая фигура контраста, состоящая в соединении двух понятий, которые противоречат друг другу, логически исключают одно другое. Оксюморон строится на всех видах подчинения (согласование, управление, примыкание). По мнению ряда ученых, оксюморонные отношения могут возникать также и между словами или словосочетаниями (сочиненными, соподчиненными, словами, входящими в предикативные отношения). Использование оксюморона в художественном тексте способно подчеркнуть необычность личности героя, передать сложность мироощущений, взаимоотношений героев, противоречивое отношение к чему-либо. Таким образом, оксюморон является стилистической фигурой, основанной на связи противоположных по смыслу слов, и служит для придания образности речи.

Речевая избыточность, подразделяющаяся на тавтологию и плеоназм, представляет собой переполнение текста синонимичными словами с целью наиболее полного раскрытия смысла. Она недопустима в прозе и являются речевой небрежностью («мертвый труп» – плеоназм; «масляное масло» –

тавтология), однако часто используется в поэтических текстах с целью придания им выразительности. Как литературный прием, повторение тождественных по смыслу слов усиливает эмоциональное воздействие речи («А и холост я хожу, не женат гуляю»).

В нашем исследовании мы приходим к следующим функционально-стилистическим особенностям цветообозначений. Во-первых, это – значимость коннотативных значений, актуализирующих пресуппозиции и предикации читателя и выражающих оценочные суждения автора. Эксплицитные или имплицитные значения могут быть как общеизвестными, зафиксированными в словарях, так и контекстуальными, индивидуально-авторскими, интерпретация которых может быть различна у читателей. Во-вторых, значимость цветообозначающей лексики для создания наглядных образов портретных и пейзажных описаний. Данный слой языка актуализируется с помощью художественных приемов и выразительных средств, применяемых писателем.

1.3.4 Психосемантические особенности цветообозначений в поэтическом тексте

В связи с тем, что в нашем исследовании мы рассмотрели языковые основы и особенности лексико-семантического поля цветов, коннотативные значения цветообозначающей лексики имеют переносный и символический смысл. Поэтому интерпретация их проявлений с точки зрения семантики и психолингвистики требует отдельного рассмотрения.

Цвет – одна из культурных констант, своего рода модель развития, формирования, освоения национально окрашенных концептов. Зачастую, культурные феномены могут быть восприняты только через призму цветообозначающей лексики. В глобальном смысле цвет закрепляет в тексте информацию о цветовой палитре окружающей среды, своеобразии этнических традиций и художественном видении мира автора. В этих рамках

культуры вокруг цветообозначений есть множество дополнительных ассоциаций, смыслов и созначений и является проявлением нравственно-эстетических ценностей.

Языковая система восприятия языка «антропоцентрична» по своему характеру, так как человека описывает цвет и осмысляет явления мира с психологической стороны. В процессе исторического развития цветовые образы приобрели чисто эстетические и нравственные функции, раскрывающие внутренний мир писателя или поэта.

Символика цвета в разных культурах находила отражение в легендах, суевериях, народных преданиях. В древности люди связывали базовые цвета с планетами и космическими объектами, например, красный – символ Марса, синий – Венеры, желтый – Меркурия. Это наблюдалось в одежде определенных цветов, обрядах, поговорках и преданиях.

Двойственность значения проявляется в том, что красный цвет символизирует любовь, страсть, огонь, в Китае традиционно связано с честностью и искренностью, у полинезийцев – с влюбленностью, но также и агрессию, смерть, кровь. Жители Африки и Австралии украшали свою одежду и доспехи красной тканью, а лицо и тело раскрашивали для большей грозности перед врагом. Яркость красного используется в идеологических целях в геральдических и национальных символах. В поэтическом тексте это проявляется в значении основного «революционного» цвета.

Белый цвет в традиционном понимании означает чистоту, невинность, безупречность, истинность или честность. В христианской традиции белый цвет связывают с родством с богом. Поэтому, ангелы и святые изображаются чаще всего в белых одеяниях. В разных культурах это также символизировало величие и божественность. Однако это не единственное значение белого цвета. В восточных культурах (в частности, Китай) белый – цвет траура. В иных культурах данный цвет обозначает пустоту, лед, бестелесность, смерть. К примеру, у славян тела умерших одевали в белые

одежды. В поэтических произведениях белый цвет также является синонимом божественного света, чистоты: «Из лазурного чертога // Время тайне снизойти // Белый, белый ангел Бога // Сеет розы на пути» (А. Блок «Ранний час. В пути незрима»).

Черный цвет зачастую обозначает беду, горе, несчастье, смерть. Ритуальные жрецы в древней Мексике раскрашивали лица черной краской. Отрицательные персонажи, как правило, описываются черным цветом. Но в ряде случаев, черный цвет – символ влюбленности, любви, страсти. «Чернота сердца» у африканцев означала любовь. Чтобы призвать черные тучи в засушливые периоды в Африке жрецы надевали все черное, а в жертву приносили черных быков или коз. Трактовки черного цвета в поэзии авторов Серебряного Века характеризуются следующими описаниями: «таинственный», «скорбный», «печальный». В частности в стихотворениях А.Блока можно выделить следующие выражения «черный бриллиант», «черный гнев», что отвечает традиционной символике цвета.

Желтый цвет издревле символизировал солнечный свет, с очевидно положительной коннотацией. Но также он может означать увядшие листья, оттенок осени, болезнь, смерть или потусторонний мир. В Европе желтые или желто-черные флаги означали карантин или чуму. Народы Азии полагали, что желтый связан с трауром, скорбью и печалью. Такие выражения, как «желтая пресса» или «желтый дом» имеют строго отрицательные смысловые значения.

К семантическому полю желтого цвета в поэзии А. Блока относятся слова «ржавый», «рыжий», типичный желтый оттенок использовался не так часто: «ржавая душа», «рыжий сумрак глаз», «желтый зимний закат». Семантика передает оттенки заката, электрического цвета или усталость, изношенность предметов [Франко 2009, с. 180].

Синий цвет – признак неба, вечности. Символ доброты, верности. В качестве геральдического цвета обозначает добрую славу, верность отчизне.

Англичане называют истинного протестанта «синим». В Древнем Египте это цвет – траурный. Во Франции страх и ужас связывают с синим оттенком (к примеру, сказка «Синяя борода»). Бесы у древних славян описывались как черные или синие. Выражение «голубая кровь» символизировало благородное происхождение, которое в дальнейшем приобрело негативную коннотацию.

Оттенок зелени с одной стороны означает юность, молодость, свежесть и обновление. С другой стороны символизирует незрелость, угнетающую тоску, несчастье и скорбь. Именно поэтому распространены выражения «тоска зеленая» или «зеленеть от злости». Банкротам в Германии надевали на голову шапки зеленого цвета, а скоморохи часто носили желто-зеленые костюмы. В Иране зеленый цвет связан с горем, печалью, смертью, в языке фарси имеются выражения «зеленая нога» (о злополучном человеке) и «зеленый дом» (означает кладбище).

Таким образом, интерпретация цветов в разных культурах зачастую разнообразна, двойственна. Цветовые обозначения имеют набор дополнительных смыслов, ассоциативных, эмоциональных и оценочных оттенков и коннотативных значений. Трактовка цветовых слов в поэтических текстах зависит от традиционной картины мира и индивидуально-авторского подхода к созданию произведения. Однако цветовые слова более полно раскрывают метафорические и аллегорические образы, передаваемые автором; более того, они имеют более широкую вариативность для интерпретации читателем эмоционально-оценочной информации в поэтическом тексте.

Выводы по главе 1

1) Дискурс понимается как текст, в совокупности с ситуативным контекстом; который представляет коммуникативное событие. В

дискурсивном пространстве текст является не статичным, а активным, т.к. он актуализирует множество пресуппозиций читателя.

2) Поэтический дискурс в нашей работе мы понимаем как взаимодействие автора и читателя, коммуникативное событие, связывающее множество экстралингвистических факторов окружающего мира поэта и мира читателя, их знания, целеустановки и намерения.

3) Художественный текст – находит воплощение в художественных произведениях, в которых помимо фактуальной, автор реализует еще и эстетическую функцию текста.

4) Поэтический текст – центральное понятие в нашем исследовании, которое мы понимаем как «сложное нелинейное образование, отражающее разные социолекты языка, художественное мышление автора». Поэтический текст как никакой другой имеет неограниченный потенциал для создания множества интерпретаций образов, заложенных автором. Для поэтических произведений типична креативная функция языка, проявляющаяся в языкотворчестве поэтов.

5) Цветообозначения входят в лексико-семантическое поле цветов, которое определяется как совокупность слов, так или иначе связанных с понятием цвет. В его структуре выделяют семантическое ядро и единицы, прямо или косвенно передающие лексему «цвет». Критериями классификации считают степень интенсивности, светлоту и цветовой тон. В рамках поэтических произведений в тексте можно выделять множество микрополей.

6) Семантика цветообозначающей лексики в поэтическом тексте раскрывает полноту суждений автора посредством наличия множества коннотативных, оценочных, эмоциональных значений слов. Именно такой продуктивный потенциал дает возможность для создания ассоциативных рядов и наглядных образов с помощью использования стилистических приемов и выразительных средств языка. Все это способствует реализации

эмотивной и эстетической функции языка. Самыми частотными и образными стилистическими приемами считают сравнения, эпитеты и метафоры с использованием цветowych номинаций.

7) Характер цветообозначений в поэтических текстах символичен: высокая метафоричность произведений способствует тому, что цвета вплетены в единую канву образного восприятия. Цветовые обозначения продуктивны с точки зрения наделения текста дополнительными смыслами и оценочными суждениями.

8) Вариативность коннотаций вызывает множественность интерпретаций цветов, актуализацию различных пресуппозиционных, предикативных и интертекстуальных связей в сознании читателя.

ГЛАВА 2 ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ ЗРИТЕЛЬНО-ЦВЕТОВЫХ ОБРАЗОВ В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ ЭДУАРДА АСАДОВА

2.1 Особенности творчества Эдуарда Асадова

Цвет в художественной литературе передается посредством слова. А благодаря его неразрывной связи с эмоциональной сферой с помощью цветообозначений художник выражает свои чувства. Семантика цветообозначений, иначе колоронимов, обусловлена мировосприятием автора, его картиной мира, в которой отражены как индивидуальные черты личности самого писателя, так и исторические закономерности эпохи, в которой он жил, в купе с ее культурными особенностями, объективными реальными событиями и мнимыми представлениями, наложившими свой отпечаток на стиль и мировоззрение автора.

Материалом исследования эмоционально-эстетической значимости зрительно-цветовых образов в поэтическом тексте послужили произведения поэта XX века Эдуарда Асадова.

Эдуард Аркадьевич Асадов (1923-2014 гг.) – советский поэт и прозаик, представитель символизма в русской поэзии XX века, герой Советского Союза, член Союза писателей СССР. Он является автором множества известных произведений, которые читают по всему миру.

В 1960-х годах поэзия Эдуарда Асадова приобрела небывалую популярность. Литературные вечера, проводимые в крупнейших концертных залах страны, проходили с неизменным аншлагом на протяжении более 40 лет, а книги, вышедшие многотысячными тиражами, раскупались мгновенно. Миллионы людей восхищаются поэзией автора, хотя иногда тексты кажутся наивными, сентиментальными, а иной раз даже простоватыми. Дело в том, что он разговаривает с людьми на их языке, понятном и привычном. Стихи автора – сюжетны, они рассказывают какую-то жизненную историю, доступную любому неискушенному читателю.

Простые житейские темы его произведений актуальны для всех возрастов и национальностей, для них нет времени, они вечны.

Несмотря на то, что в молодом возрасте Эдуард Асадов потерял зрение, цветоощущение поэта восхищает: он очень тонко чувствует цвета и оттенки окружающей его действительности, а его стихи богаты цветообозначениями.

Эдуард Асадов писал о мире и войне, о природе и животных, о человеческом великодушии и предательстве, о вере и безверии. Но главной темой автора является любовь, поэт был уверен, что только она способна удержать человека на самом краю, спасти и дать новую цель в жизни. Именно любовная лирика легла в основу нашего исследования.

Одним из ярких примеров символики цвета в поэзии Эдуарда Асадова является его произведение «Цвета чувств», в котором автор описывает значения цветов согласно своему цветоощущению, такими, какими воспринимает их он:

*Имеют ли чувства какой-нибудь цвет,
Когда они в душах кипят, зреют?
Не знаю, смешно это или нет,
Но часто мне кажется, что имеют.*

*Когда засмеются в душе подчас
Трели, **по-вешнему** соловьиные,
От дружеской встречи, улыбок, фраз,
То чувства, наверно, **пылают** в нас
Небесного цвета: **синие-синие**.*

В начале поэтического произведения посредством таких лингвистических единиц, как «*по-вешнему, пылают, небесный*» поэт описывает положительные эмоции, вызванные, к примеру, радостью от встречи с друзьями, самые теплые, ясные, приятные ощущения от добрых слов и искренних улыбок. Фраза «*трели по-вешнему соловьиные*» заставляет нас мысленно окунуться в теплый майский день, наслаждаться пением птиц,

теплым весенним ветром, легко раздувающим волосы, свежей зеленью деревьев, почувствовать приятный аромат только что распустившихся цветов. Мы вдыхаем его полной грудью, и ощущение нежного тепла, гармонии, умиротворения и счастья разливается по нашему телу. С первых строк, после цветообозначения «*по-весеннему*» у каждого читателя в воображении возникает свое представление описанного поэтом чувства. У автора ощущение радости ассоциируется с синим цветом: «*Те чувства, наверно, пылают в нас // Небесного цвета: синие-синие*». Поэт использует номинативные цветообозначения *синий* и *небесный*, а также метафорический эпитет *пылают*, который не обозначает цвет непосредственно, но согласно определению в толковом словаре имеет значение «*становиться красным, горячим..*» [60]. Следовательно, его можно считать колоронимом красного цвета, который используется автором для усиления эмоционального воздействия, чтобы показать, насколько сильны эти чувства. «Синий-синий» дает ощущение интенсивности цвета, а «небесный», то есть голубой цвет, как и синий, традиционно символизирует блаженство, покой, гармонию, бесконечность, мир, верность [62].

Если в первом случае речь шла об очень эмоциональном, позитивном настроении, то в следующем четверостишии автор описывает не менее эмоциональное чувство, что можно понять по косвенным колоративам «горят» и «опалит» (согласно толковому словарю Ожегова одним из толкований слова «палить» является «*Обжигать пламенем*», а «гореть» – значит «*поддаваться действию огня*» [60]), но уже негативно окрашенное. Следовательно, как и в прошлом случае для создания особой выразительности и эмоциональности автор использует цветовые лексемы, означающие красный цвет для выражения чувства злости, гнева:

*А если вдруг ревность сощурит взгляд,
Иль гнев опалит грозovým рассветом,*

То чувства, наверное, в нас горят

*Цветом **пожара** - **багряным** цветом.*

Это чувство у поэта ассоциируется с красным цветом. Цветобозначения «багряный», «цвет пожара» подтверждают это. Традиционно красный цвет, кроме любви и страсти, является символом жестокости, мести, страдания, гнева [62].

Когда ж захлестнет тебя вдруг тоска,

Да так, что вздохнуть невозможно даже,

*Тоска эта будет, **как дым**, горька,*

*А цветом **темная**, словно **сажа**.*

В этом четверостишии Эдуард Асадов рассказывает о тоске, грусти. Цвет, ассоциирующийся у поэта с этим чувством – серо-черный. Используемые в сравнениях «как **дым** горька» и «**темная**, словно **сажа**» колоронимы позволяют автору рождать в воображении читателя очень неприятный вкус горечи, мрачное ощущение непроглядной темноты, потерянности, меланхолии. Следует заметить, что благодаря вышеназванным сравнениям в воображении может возникнуть не только зрительный образ темного цвета, но и задействоваться вкусовые рецепторы. Вероятно, после прочтения этих строк читатель невольно вспоминает свой случай из жизни, вызвавший подобные ощущения, что позволяет более глубоко прочувствовать настроение автора. Коннотация черного цвета автора совпадает с традиционной символикой этого цвета в русской культуре. Черный цвет обычно является символом отчаяния, горя, тяжести, зла и т.д.

Если же сердце хмельным-хмельно,

Счастье, какое ж оно, какое?

*Мне кажется, счастье **как луч**. Оно*

Жаркое, солнечно-золотое!

Счастье у автора ассоциируется с желтым цветом, он сравнивает его с *солнцем*. Микрополе желтого цвета состоит из различных цветовых лексем,

которые являются отсылкой к колорониму *солнце*: сравнение «как луч», метафорический эпитет «*жаркое, солнечно-золотое*», увеличивают семантическое наполнение колоронима. Именно этого добивался автор, ведь традиционно в русской поэзии именно золотой желтый в отличие от тусклого или темного желтого имеет положительную коннотацию и является символом солнца. Согласно словарю символов этот цвет символизирует интеллект, интуицию, веру, славу. Цветовосприятие Эдуарда Асадова в данном случае немного расходится с традиционной символикой цвета, так как у поэта желтый символизирует счастье, радость, тепло.

В следующей строфе встречается один колороним – *черный*. А исходя из контекста «*даже **черных** не испугаюсь*», мы понимаем, что с этим цветоименованием поэт связывает самые негативные из возможных эмоции. Данный цвет, традиционно символизирующий смерть, жестокость, злость подходит больше всего.

*Судьба моя! Нам ли с тобой не знать,
Что я под вьюгами не шатаюсь.
Ты можешь любые мне чувства дать,
Я все их готов, не моргнув, принять
И даже **черных** не испугаюсь.*

Все описанные ранее цвета, имеющие и положительную, и отрицательную коннотацию автором «принимаются», но единственным цветом, который он, судя по содержанию произведения, не принимает и не понимает, является *серый* цвет:

*Но если ты даже и повелишь,
Одно, хоть убей, я отвергну! Это
Чувства, крохотные, как **мышь**,
Ничтожно-серого цвета!*

Использование эпитета «*ничтожно-серый*» и сравнения «*как мышь*» неосознанно порождает неприятные ассоциации. Кроме того, в русской

литературе сравнение с мышью, как правило, используется в негативном значении. Словарь же символов указывает на то, что мышь является символом лицемерия, двуличия, предательства, разрушительной деятельности [62]. Таким образом, мы можем догадаться, как серый цвет воспринимает автор и что под этим цветом он имел в виду в своем произведении.

Следует заметить, что не случайно колоронимами синего (небесный), красного (пожар), желтого (солнечный луч), черного (сажа) цветов в произведении являются предметы и явления, которые не скрыты от человеческого глаза, в то время как в качестве колоронима серого цвета поэт выбрал именно мышь, которая, как правило, прячется под землей и наносит вред незаметно.

Таким образом, основная идея произведения в том, что автор принимает и позитивные, и негативные чувства и эмоции, будь то счастье, радость или же тоска, злость, главное чтобы они были искренними и открытыми, но не приемлет двуличия и предательства.

Учитывая особенности времени, в которое было написано произведение, можно предполагать, что под предательством и двуличием, которые символизирует серый цвет, Эдуард Асадов подразумевает доносительство, которое было распространено в то время. Поэт призывает людей к открытому выражению чувств и мыслей. Данное стихотворение можно считать программным, характеризующим гражданскую и человеческую позицию автора.

2.2 Психосемантические особенности цветообозначений в поэтических текстах Эдуарда Асадова

Языковая презентация цветоощущения Эдуарда Асадова подчеркивает своеобразие художественного гения поэта. В результате анализа поэтических текстов любовной лирики выбранного автора нами был выявлен ряд особенностей его цветовосприятия.

Черный цвет. В результате выборки найдено 62 употребления наименований черного цвета и его оттенков, что составляет около 18% от общего числа цветообозначений в анализируемых поэтических текстах.

Следует заметить, что семантика черного цвета у большинства культур и народов негативна. Согласно словарю символов Джека Трессидера черный цвет символизирует пустоту, зло, смертную тьму, разрушение, печаль, горе, тяжесть, отчаяние. «Черное означает время жестокое, беспощадное, иррациональное. Черный или иссиня-черный символизирует цвет хаоса» [62]. Проанализировав семантику черного цвета в поэтических текстах Эдуарда Асадова, мы выявили, что этот цвет имеет негативную коннотацию в 89% случаев, нейтральную в 11% употреблений, случаи позитивной коннотации отсутствуют.

В любовной лирике, говоря о человеческих чувствах, об отношениях, эмоциях абсолютно во всех случаях автор использует черный цвет в негативном значении. Он ассоциируется у поэта с тоской: «*Тоска эта будет, как дым, горька \ \ А цветом **темная**, словно **сажа***»; с болью: «*Багровая ярость да **черная** боль*»; со злом: «*Значит, биться со всем, что **черно** и скверно*», с предательством и подлостью: «*А подлость вот **черную** пережить \ \ Не каждое сердце, как видно, может*». Черный цвет в произведениях Эдуарда Асадова создает атмосферу трагичности, тревоги, сильных негативных переживаний, погружает в состояние отчаяния, ожидания страшных событий, символизирует «черную» полосу в жизни. В стихотворении «Хмельной пожар» черный цвет выражает трагическое

чувство из-за разлуки с любимой: *«Эти чувства: от счастья до **черной** разлуки...»*. А строки *«Бродят люди с **черными** сердцами || Водкой накачавшись "до бровей"»* из поэмы «Галина» заставляют читателя ощутить пессимистичность восприятия реальности, депрессивное настроение, разочарование в людях. Сочетание цветоименования «черный» со словом «сердце» формирует устойчивое выражение, означающее бессердечность, неспособность чувствовать.

Во многих произведениях Э. Асадова, в которых имплицитно или эксплицитно выражается черный цвет, чувствуется опустошенность, депрессивное состояние героя, зачастую передающееся через краски природы: *«А сквозь метель идет человек || И снег ему кажется **черным**...»*; *«Но **тьма** уйдет, как злобная старуха || Куда-то в **черный** и далекий лес»*; *«Ровно тысяча **черных** и злых ночей»*; *«Сразу стало **темно** и пустынно даже || Это в **черных** одеждах шагнула **ночь** || И развесила **мрак**, как густую пряжу»*.

Путем включения множественных колоронимов черного цвета в сочетании с лексическими единицами, с которыми они использованы, автор создает особое мрачное настроение, и читатель подсознательно понимает, о чем пытается сказать автор. Например, в произведении «Вечер в больнице», повествующем о матери героя, которая смертельно больна, создается атмосфера трагичности посредством специальной лексики: *«Бесшумной **черною** птицей || Кружится **ночь** за окном; Руки, такие знакомые ||..|| Нынче, почти невесомые || Гладят меня в **ночи**»*. Так, «бесшумной черной птицей» поэт описывает болезнь, которая появляется и протекает незаметно, принося «черные», смертельные последствия.

Нейтральная коннотация этого колоронима встречается лишь в случаях описания природы, времени суток, в употреблении слов «вечер» и «ночь» (*«И все-таки я любовался, под **вечер** ее встречая; **Ночь** бесшумно созвездья вверху включила»*)

Часто употребляемым цветообозначением черного является слово «Полночь», имеющее в поэтических текстах Эдуарда Асадова значения «депрессия, тоска, переживания» («*Дрогнет сердце, полночь кончится, \\ В окна кинется рассвет; Погасли огни, как будто полночь пришла навек; Полночь гудит тревожная*»). В толковом словаре Ожегова встречается такое определение: «Глухая полночь – темная, мрачная середина ночи», как высшая точка напряженности [60].

Примечательным является то, что Эдуард Асадов редко эксплицитно выражает черный цвет. Зачастую поэт заменяет его «темным», либо же разбавляет, «осветляет» его, окружая колоронимами иных цветовых полей с положительной коннотацией, таких как белый или желтый («*Фонарь в ночной реке полощет бороду \\ Дрожит рекламы розовая нить; Ночь бесшумно созвездья вверху включила \\ И большую оранжевую луну*»).

Белый цвет в поэзии Эдуарда Асадова имеет очень большое значение, автор использует многочисленные цветообозначения, используя разного рода текстовые заместители: дневной, тополиный, бумага, мел, звезды, свет, зима, снег, лед. Коннотация лексем в анализируемых текстах либо нейтральная – 35 употреблений, либо положительная – 30 употреблений, колоронимов с негативной коннотацией выявлено не было.

Существительное зима в сознании носителей русского языка связано со временем года с низкой температурой и снежным покровом, поэтому в его семантике образуется фоновый компонент значения – «белый», как прототипический цвет снега. Во всех используемых для анализа словарях толкование слова «белый» имеет отсылку к слову-эталону «снег». «Цвет снега или мела» – согласно толковому словарю Ожегова [60].

В атмосферу белого цвета – спокойную, пустынную, завораживающую – мы попадаем, читая стихотворение «Зимняя сказка».

*Дома под ветром сутулятся,
Плывут в молоке огоньки,*

*Стоят постовые на улицах,
Как белые снеговики.*

*Сугробы выгнули спины,
Пушистые, как из ваты,*

*Кружится ветер белый,
Посвистывает на бегу...*

*Снегом запорошенная,
Звездочки на ресницах...*

*Сказка моя! Снегурочка!
Чудо мое невозможное!*

Это произведение содержит множество цветowych слов микрополя белого цвета, дополняющих друг друга, и, тем самым, усиливающих цветообраз, что является ярким примером реализации функции визуализации цветовой лексики в произведениях поэта.

Употребление белого цвета в поэтических текстах происходит через цветонаименование («Вдоль спящей под белым платком реки; Как белые снеговики; В спортивной белой блузке возле сетки»), либо метафорически («звездочки стужи; тополиный строй; пальцы побелели; А пламя щек кувшинки-недотроги || Все гуще белый заливают мел; Старые пни, шапки белые сняв || Желтые лысины греют на солнце»), а также через сравнение («Ты, как мрамор, вновь закаменеешь»).

Традиционно белый цвет является символом невинности, чистоты, света, целостности, простоты. В поэтических текстах Э.Асадова колоронимы белого цвета используются либо при описании природы и предметов в зимнее время года для создания атмосферы покоя, либо в сочетании с колоронимами черного цвета, для выражения идеи борьбы добра со злом.

Стоит отметить, что особое место в поэзии Эдуарда Асадова занимает противопоставление **черного и белого** цветов, в котором реализуется традиционная символика, положительного и отрицательного, борьба добра со злом. Эта особенность связана с биографией автора: поэт является героем Великой Отечественной войны, именно в военное время родились его первые произведения.

Ярким примером тому является произведение «Был у меня соперник», в котором реализуется идея светлого и темного, как счастья и горя. Повествуется в нем о молодом человеке, безответно влюбленном в девушку, и воспринимающем окружающий мир, как нечто темное, безрадостное. Но однажды она отвечает взаимностью. Настроение героев передается через описание природы:

*Помню холодный вечер с белой колючей крупкой,
И встречу с ней, с необычной и словно бы вдруг хмельной...
С глазами не синими - черными, в распахнутой теплой шубке,
И то, как она сказала: Я жду тебя здесь. Постой!*

Описывая природу, автор использует слова с отрицательной коннотацией: *темно, холодно, колючий снег*. Но тут приходит она «в распахнутой теплой шубке». Поэт использует антонимы «холодный – теплый» – сочетание слов с противоположной семантикой, чтобы показать, как меняется настроение героя.

*Тучи исчезли. И город ярким вдруг стал и звонким,
Словно иллюминацию развесили до утра.
Звезды расхохотались, как озорные девчонки,
И, закружившись в небе, крикнули мне: - "Ура!"*

*Помню, как били в стекло фар огоньки ночные,
И как мы с ней целовались даже на самой заре.*

Здесь видно, как из темного (*тучи*) мир превращается в светлый благодаря таким колоронимам белого цвета, как *яркий, иллюминация, утро,*

звезды, фары, огоньки, заря. Но позже, когда оказывается, что чувства девушки были неискренними, и она сделала это из мести другому мужчине, мир героя рушится:

С гулом обрушилось небо, и разом на целом свете

Погасли огни, как будто полночь пришла навек.

Возглас: - Постой! Куда ты?..

Потом сумасшедший ветер...

Улицы, переулки... да резкий, колючий снег...

Белый цвет сменился вновь на темный: небо обрушилось, огни погасли, пришла полночь. Слово «полночь» в поэзии Э. Асадова встречается часто и имеет особый смысл – высшая точка негативного состояния (тоски, горя, депрессии).

Значительную роль играет использование колоронимов при описании внешности героя. На первый взгляд кажется, что девушка искренна: на эту мысль наводит ее *распахнутая шубка*. Согласно толковому словарю, слово «распахнуть» имеет значение «распахнуть душу перед кем-либо – перен.: полностью открыться» [60]. А словарь синонимов ставит в один ряд слова «распахнутость», «открытость» и «искренность» [62]. Следовательно, можно считать, что распахнутая теплая шубка символизирует раскрытие теплых чувств, которые героиня прежде скрывала. Но автор, добавляя одну очень важную деталь, демонстрирует неискренность чувств девушки: сначала он описывает ее как «*Нарядную, с синими-синими звездами вместо глаз*», используя для описания глаз такие цвета, как белый (звезды) и синий (повторение усиливает эффект и добавляет цвету насыщенности), символизирующий женскую стихию, искренность, верность. Но при встрече, когда она солгала ему о чувствах, ее глаза были «*не синими – черными*». Синий цвет верности и чистоты сменился на черный, имеющий совершенно иную, отрицательную коннотацию. Поэт намеренно изменяет именно эту

деталь внешности, так как глаза – зеркало души, выдающие истинные намерения героя.

Это произведение – яркий пример того, какую образность, эмоциональность и скрытый, но интуитивно понятный смысл несут колоронимы, используемые в поэтическом тексте.

Красный цвет. Данный цвет имеет самое большое количество цветообозначений и текстовых заместителей по сравнению с другими цветами: Он также лидирует по количеству употреблений в анализируемых текстах – 74 колоронима, что составляет 20% от общего числа цветообозначений. Из них 40 единиц имеют положительную коннотацию и 34 отрицательную, употребления с нейтральной коннотацией отсутствуют.

Столь многочисленное употребление цветообозначений может быть связано с тем, что поэтические тексты, отобранные для анализа, относятся к любовной лирике. Обратившись к словарю символов, мы видим, что красный цвет имеет неоднозначную коннотацию: красный – это любовь, радость, страсть, сила, здоровье, энергия, но также и кровь, мучение, жестокость, гнев [62]. Заметим, что все эти эмоционально окрашенные слова обладают высокой интенсивностью. Согласно толкованию в словаре Ожегова, это – цвет, относящийся к революционной деятельности, к советскому строю, к Красной Армии [60]. Красный считают зенитом цвета.

Красный цвет в поэтических текстах Э.Асадова имеет очень большое количество различных эмоционально окрашенных цветообозначений, в основном они связаны с огнем (жар, пожар, пекло, зажигать), а также состояниями (краснеть, багроветь, алеть) и другим (рубин, кровь, вишневый, винный, красноречивый). Больше количество повторений в анализируемых текстах имеют такие слова, как пылать, гореть, огонь, пламя, костер, багроветь, рябина (*«На ветках, как яблоки пламеня \\ Качаются алые снегири; Как в пламени, рябина у реки; У рябины во мраке дрожат рубины \\ Темно-красным огнем»*)

Колоронимы красного цвета используются поэтом в двух случаях:

1) для усиления эмоционального воздействия и насыщенности и употребляется при этом в сочетании с колоронимами других цветовых полей («Горит она **радугой** горделивою; **Пылал** бы **звездою** вечной»). Нередко сочетание красного и синего цветов («*То чувства, наверно, **пылают** в нас \\
Небесного цвета: **синие-синие**; **Пылает** заревом **синева**; **Синим горят пожаром**; **Пылает** на **небесной** сковородке»).*

2) выражая любовь, страсть («**Жар** их **сильней огня**; **За пламя**, воплощенное в стихи; **Пылал** ее шарф, и лицо сиял; **Поджечь огнем** своих счастливых глаз»).

Желтый цвет. Колоронимы данного цвета занимают четвертое место по частоте употреблений в поэтических текстах. В результате анализа поэтических текстов Э. Асадова было выявлено 50 употреблений цветообозначений желтого цвета, что составило около 14% от общего числа колоронимов. Из них позитивно окрашенных 45 слов, имеющих нейтральную коннотацию 5 слов, цветообозначения с негативной коннотацией отсутствуют.

Данное цветообозначение имеет множество текстовых заместителей в стихотворениях поэта: *луч, солнце, месяц, луна, монеты, глазунья, желток, золотой*. Особенностью поэзии Асадова является то, что в его микрополе желтого цвета более употребительным является колороним *золотой*. В данном исследовании мы решили не разграничивать эти два цвета, а анализировать их вместе, так как цветоощущение Асадова этих цветов схоже.

В словаре символов говорится, что светлый и золотой желтый – солярны, то есть цвета солнца, а также веры и интеллекта. Темно-желтый имеет иную коннотацию – это цвет ревности, измены, предательства. Также предательство и обман символизирует тусклый желтый цвет. Золотой символизирует солнце, огонь, сияние, великолепие, высочайшую ценность, то, что наполняет жизнь.

Цветообозначение желтый\золотой и члены его парадигмы в основном используются при описании небесных тел – солнца и луны («*Солнце! Сегодня как будто их два || Сила такая и яркость такая!; Солнце так солнце, мы рады - изволь!; И зажмуришься в восхищенье: || Брызги солнца, немислимый аромат; Мне кажется, счастье как луч. || Оно жаркое, солнечно-золотое!*»).

Таким образом, особенностью микрополя желтого цвета можно считать наличие позитивной семантики в употреблении цветообозначений и исключительно положительную коннотацию. Символы автора лишь частично совпадает с традиционными: желтый и золотой цвета Эдуард Асадов использует для описания солнца, солнечных лучей, луны, звезд, а символизирует этот цвет счастье, радость, тепло душевное и физическое.

Зеленый цвет в поэтических текстах Э.Асадова реализуется в основном в прямом цветовом значении в описании пейзажа, замещая, или сочетаясь со словами, обозначающими растительные объекты: *лесная зелень, трава, сады, кусты.*

В результате анализа поэтического текста выбранного автора, найдено 36 цветообозначений зеленого цвета, что составляет около 10% от общего числа цветообозначений. Из них положительную коннотацию имеют 12 колоронимов, нейтральную – 23 колоронима, с отрицательной коннотацией встречено 1 употребление в виде устойчивой фразы «*зеленая дичь*».

Данный цвет встречается как в виде цветоименований различных оттенков («*Зелена, как тоненькая ветка; В курточках темно-зеленых; И бросил в кувшин их, зеленый, как море; Щеткой зеленой ползет трава*») в форме стилистических фигур, так и в виде текстовых заместителей («*Все деревья, все травы и все цветы; Вбивает в газоны, сады и кручи*»).

Традиционно символика зеленого цвета неоднозначна. Этот цвет символизирует юность, надежду и радость, но, вместе с тем, и изменение, непостоянство и ревность. Цветовосприятие этого цвета Э. Асадовым

соответствует традиционной символике с положительной коннотацией, так для поэта зеленый цвет – это цвет надежды, обновления жизни и воскресения, цвет молодости, весны.

Частотным колоронимом зеленого цвета в поэтических текстах анализируемого автора является слово «росток» и его синонимы, обладающие данной символикой. Одним из толкований этого слова, согласно словарю Ожегова, является «Проявление начинающегося развития чего-н. Ростки нового» [60]. («*Стругать, как рубанком, сухие души \ \ До жизни, до крохотного **ростка**; Как в мае все распускается \ \ И зреет завязь в цветах; И к солнцу выпрямился **росток***»).

Синий цвет. Проанализировав поэтические тексты на наличие колоронимов синего цвета, мы выявили 47 употреблений, что составило 12% от общего количества цветообозначений. Из них положительную коннотацию имеют 22 колоронима, нейтральны – 3 единицы, с отрицательной коннотацией встречено 20 употреблений.

ЛСП синего цвета очень разнообразно, оно содержит большое количество цветообозначений, передающих различные оттенки основного цвета («*Я - луч особый, **нежно-голубой** \ \ Я - цвет реки, морской волны и неба*»).

Характерной особенностью поэтических текстов Эдуарда Асадова является включение нескольких колоронимов одного цвета или сочетаний цветов, дополняющих друг друга и усиливающих цветообраз, что является ярким примером реализации функции визуализации цветовой лексики. Нередко встречается сочетание красного и синего цветов («*То чувства, наверно, **пылают** в нас \ \ Небесного цвета: **синие-синие**; **Пылает** заревом **синева**; **Синим** горят пожаром; **Пылает** на небесной сковородке*»).

Колоронимы синего цвета зачастую используются при описании природы («*А **небо** смеется умытой **синью**; Звезды на **небе** уже давно \ \ **Синим** горят пожаром; И в **синей** дали, и в ненастной мгле; Как в **тумане голубом**; В **синий**, вечер нашего свидания; Кидая в ночь **голубоватый** свет, \ \ Горит*

вдали последняя звезда»). А также при описании внешности человека («Стройна, как **синеглазый василёк**») и, в частности, глаз («Глаз **небольших синева без огней; Где две "бездонные глубли морей; И, глядя ей в наивные озера**»).

Традиционной символикой синего цвета, согласно словарю Д. Трессидера, являются истина, интеллект, верность, постоянство, холодность [62]. Эдуард Асадов ощущает этот цвет в аналогичном ключе.

Серый цвет также практически не встречается в произведениях Эдуарда Асадова. В результате анализа поэтических текстов автора было выявлено 5 употреблений колоронимов данного цвета, с отрицательной коннотацией в 100% случаев. Согласно словарю символов, серый цвет – нейтрален, может символизировать смерть тела и бессмертие души, а также депрессию, унижение и страдания [62].

В анализируемых поэтических текстах встречается в качестве сравнения («Те слова **колючие, как еж**»; Чувства, **крохотные, как мышь**, \\
Ничтожно-серого цвета!») а также в виде цветоименования («Мы черствеем, мы стынем от **серых** слов»). Лексическая единица «мышь», которая, как правило, прячется под землей и наносит вред незаметно, символизирует двуличность, предательство. Среди символических значений слова «еж» присутствуют такие определения, как «*оборона, сопротивление, злость*». А слово «колючий» словарь Ожегова толкует, как «*способный, причинять уколы; перен. язвительный, насмешливо-злой*» [60]. «Колючие слова» ассоциируют с сарказмом, грубостью. Большой словарь русских поговорок толкует «Серые слова», как бранные выражения [55]. Соответственно, серый цвет является символом грубости, обиды, злости, предательства.

Серебряный цвет, в противовес серому, используется лишь с положительной коннотацией, хоть и употребляется также крайне редко – 5 употреблений.

Встречается в виде колоронима *серебристый* и прототипического референта *серебро* («*Серебристый* огонь под сачком дрожит; Кружится звёзд *серебристый* снег; И кулаком стопудовым гром \\\ Струи, звенящие *серебром*, \\\ Вбивает в газоны, сады и кручи») в роли эпитетов и метафор. Используется в поэтических текстах Э.Асадова для придания образности.

Фиолетовый цвет не характерен для поэзии Э. Асадова. Колоронимы этого цветового поля встречаются лишь 5 раз, 4 из них имеют положительную коннотацию и 1– отрицательную.

Согласно словарю Д.Трессидера, символика данного цвета различна: это цвет как интеллекта и знания, так и смирения, печали, траура, а также цвет истины, святости и покаяния [62].

В поэтических текстах Э.Асадова встречается в виде цветоименования («Гроза **фиолетовым** языком \\\ Лижет с шипеньем мокрые тучи; **Фиолетовый** вечер забрался в сад»).

Коннотации цветообозначений в поэзии Э. Асадова довольно разнообразны и, как следствие, полифункциональны. Соотношение коннотаций цветообозначений, выявленное в результате анализа поэтических текстов, структурировано в форме диаграммы (рисунок 2.1). Данные получены в результате анализа 40 поэтических текстов.

Информацию о соотношении частоты употреблений цветообозначений, исходя из данных анализа 40 поэтических текстов Э. Асадова содержит рисунок 2.2. Наиболее частотными цветообозначениями являются лексические единицы красного, черного, белого, желтого цветов.



Рисунок 2.1 – Соотношение цветообозначений и их коннотаций

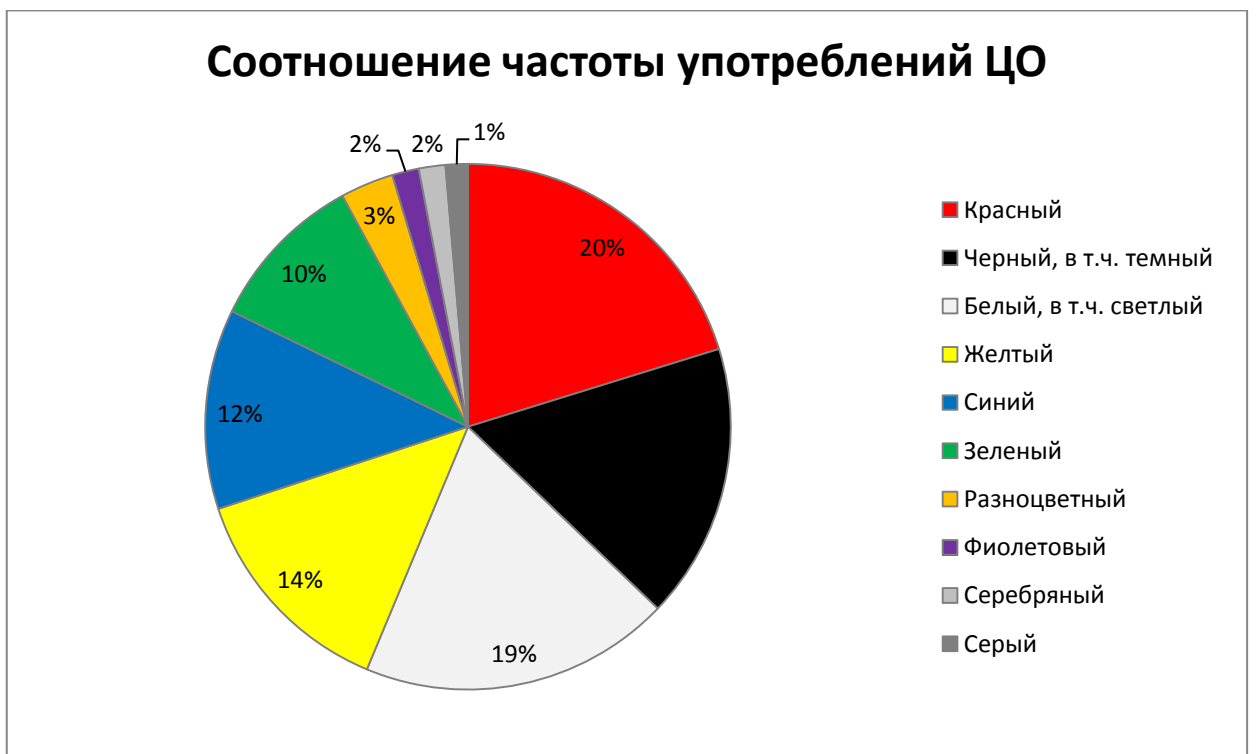


Рисунок 2.2 – Соотношение частоты употреблений цветообозначений

Таблица 1 содержит сравнительную информацию о символике цветов анализируемого в данном исследовании автора Эдуарда Асадова и лингвистов-современников поэта А. К. Жолковского и И. А. Мельчука [59].

Таблица 1 – Символика цветов Э. Асадова и лингвистов-современников в сравнительном аспекте.

Цвет	Символика цветов лингвистов-современников	Символика цветов Эдуарда Асадова
Черный	Траур, смерть, горе, зло	Тоска, депрессия, опустошенность
Белый	Невинность, чистота, незаполненность	Покой, чистота озарение, «добрая» сторона в борьбе со злом.
Красный	Любовь, революция	Гнев и страсть, любовь. Элемент усиления эмоционального воздействия
Синий	Красивые мечты	Верность, постоянство, искренность, холодность
Желтый	Измена	Счастье, радость, тепло душевное и физическое
Зеленый	Надежда, жизнь	Обновление жизни и воскресение, молодость, весна, надежда
Серый	Скука, бездарность	Обида, предательство, двуличность

2.3 Функционально-стилистические особенности цветообозначений

Используя в поэтических текстах колоративную лексику, реализующую свои эстетические возможности, Э. Асадов придает произведениям образность.

Одним из основных вариантов иносказательного цветового значения является использование **колористического сравнения** – приема, основанного на сопоставлении одного понятия или явления с другим. Цветообозначение при этом может быть в роли объекта (*«как мрамор закаменеешь; вокруг – точно зарево; золотой, как рассвет, тюльпан; река*

сверкнула, *как селедка*), так и в роли субъекта (*«как лазером плавить; смотрит на жизнь свою, как на тьму; как в пекле жарко»*).

Цветовые метафоры – также любимый троп поэта. Это средство выразительности осуществляется переносом значения одного понятия или явления на другой по сходству и служит для особой красочности, образности и эмоциональности речи. Метафоризация обычно строится на использовании прилагательных, как на носителях и выразителях цвета (*«Синее пламя слепит глаза; серебристый огонь под сачком дрожит; на ветках, как яблоки, пламенея, качаются алые снегири; в бокал пруда налит вишневый сок; льются, как бронзовый водопад; Вдоль спящей под белым платком реки»*). Также метафоры могут быть глагольными (*«горит вдали последняя звезда; рябина словно просияла»*) или образованными существительными (*«Пеной черемух леса зацвели; Рассветное золото в косы вплетая»*).

Не менее частотным в поэтических текстах Э.Асадова является такое средство выразительности, как **эпитет**, который автор использует для создания ярких наглядных образов. Семантически эпитеты включают оттеночные цветообозначения, грамматически могут быть как простыми (*мрачное лицо, солнечная карусель*), так и сложными (*горделивые свечи сирени, червонное пламя волос, вспышки праздничного цвета*). Функциональная задача эпитета в поэтическом тексте – сделать речь более разнообразной по значению и стилистической окраске.

Достойна внимания и **речевая избыточность**, употребляемая с целью усиления цветового эффекта слов, имплицитно его выражающих (*красным гореть пожаром; белый мел; золота золотее; солнечный желток*).

Нельзя не отметить также использование автором такой стилистической фигуры контраста, как **оксюморон**, то есть сочетание слов с противоположным значением (*«глаза подруги – ледяное пламя»*).

2.4 Лексико-грамматические особенности реализации зрительно-цветовых образов

Для обозначения цветовых образов Э. Асадов использует слова различных лексико-грамматических классов:

1. Прилагательные

а) качественные прилагательные в полной форме (красный, черный, белый). Эти базовые цветообозначения образуют микрополя:

*«Дым взвился над лесом, как **черный** шатер»; «Небо **красное, черное, золотое...** \\ Кровь то пышет, то стынет от острой тоски»; «Солнечные желтые цыплята»*

б) качественные прилагательные в краткой форме (красен, черен, бел). Также могут являться сложными прилагательными, содержащими компонент-цветообозначение:

*«Он был **красноречив** и откровенен»; «Эфемера, личинка-**чернорабочий**»*

в) прототипические референты:

золотой, серебряный, хрустальный – денотат «материал»: *«Где, словно луч с **хрустальной** водою, \\ Сверкает правда рыбкой **золотой!**»; «"Серебряная свадьба". Почему \\ Ее вот так в народе называют?»*

солнечный, снежный – денотат «природный объект»: *«Жарит **румяный солнечный** блин»; «И только вместо метели **снежной**»*

вишневый, лимонный – денотат «растение»: *«В **красном** платье, в туфельках **вишневых**»; «Зажег **лимонно-желтую** луну»*

2. Существительные (синь, синева, чернота):

*«Глаз **небольших синева** без огней»; «**Синь** моря с васильковой синью глаз»; «Да, после злой ревущей **черноты**»*

3. Атрибутивные глагольные формы, которые образованы от основных, либо от оттеночных цветовых прилагательных (покраснеть, бледнеть, почернеть, поседеть, позолотить):

«А нежно потупившись, **покраснела**»; «Померкло солнце... Окна **почернели**»; «**Бледнеет** красивая Дездемона»; «Облезла грива, морда **поседела**»

4. Глагольные формы

а) Причастия (краснеющий, побелевший):

«Погладил **краснеющую** калину»; «**Красневший** при девушках до ушей»; «**Побелевший** краешек щеки»

б) Деепричастия (белея, багровея):

«Короче: крахмально **белея**, быть \\ Платочками-уголочками?!»; «**Ответил** вечер, хмуро **багровея**»

5. Наречия. Этот класс в поэзии Э.Асадова представлен довольно скупо. Автор использует только три цветообозначения в своих произведениях (ярко, светло, темно):

«Сердцу хмельно и **ярко!**»; «Ты счастлива, тебе **светло** со мною»; «Сразу стало **темно** и пустынно даже»

В поэтических текстах Э. Асадова колоронимы вышеописанных частей речи соотносятся друг с другом следующими **типами подчинительных связей**:

1. Согласование (словосочетание, в котором зависимое слово уподобляется главному в роде, числе и падеже):

«Упал на стену **яркий белый луч**; Цветом пожара – **багряным цветом**; **Синий свет** над крышами дрожит; Шагая по парку **среди голых кленов**; Стройна, как **синеглазый василёк**»

2. Управление (главное слово требует от зависимого постановки в определенном падеже с предлогом или без, при изменении формы главного слова зависимое не меняется):

«**Синим** горят пожаром; Что любовь не жгла огнем; **Пылает** заревом **синева**; **Поджечь** огнем своих счастливых глаз»

3. Примыкание (зависимое слово – неизменяемая часть речи. Чаще всего это наречие, деепричастие или неопределённая форма глагола):

«Ярко вспыхнувший круглый фонарь; Девушка, вспыхнув, читает письмо; Сразу стало темно и пустынно даже»

В следующей диаграмме (рисунок 2.3) представлено соотношение количества употреблений лексико-грамматических классов цветообозначений в анализируемых поэтических текстах Э. Асадова.



Рисунок 2.3 – Лексико-грамматические классы слов

Выводы по главе 2

1) Эдуард Асадов в своей лирике использует множество цветообозначений. Наиболее характерными цветами любовной лирики поэта являются: красный, черный, белый, желтый, синий, зеленый.

2) Поэт редко использует черный цвет. Зачастую он заменяет его «темным», либо же разбавляет, «осветляет» его, окружая колоронимами иных цветовых полей с положительной коннотацией, таких как белый или желтый.

3) Особое место в поэзии Эдуарда Асадова занимает противопоставление черного и белого цветов, как положительного и отрицательного, борьба

добра со злом. Это связано с биографией поэта (Эдуард Асадов был участником Великой Отечественной войны).

4) Поэт воспринимает серый цвет, как символ грубости, обиды, злости, предательства, двуличности, доносительства. Это качество автор не приемлет как в жизни, так и в своих произведениях.

5) Самой частотной лексической единицей цветового поля «черный» в поэтических текстах Э.Асадова является «полночь», символизирующая высшую точку эмоциональной напряженности, трагичности.

6) Красный цвет используется поэтом для усиления эмоционального воздействия и насыщенности и употребляется в основном в сочетании с колоронимами других цветовых полей.

7) Желтый цвет воспринимается поэтом, как символ счастья, радости, тепла душевного и физического и передается в поэтических текстах колоронимами

8) Зеленый цвет в творчестве Эдуарда Асадова символизирует обновление жизни и воскресение, молодости, весну и надежду.

9) Говоря о коннотации цветообозначений, мы выявили ряд особенностей: серый и черный цвет используются поэтом с отрицательной коннотацией, в то время как серебряный, желтый, фиолетовый и разноцветный практически всегда позитивно окрашены. В свою очередь синий, зеленый и белый встречаются в поэтических текстах Эдуарда Асадова с положительной, либо нейтральной коннотацией, за редким исключением – с негативной. Красный же цвет имеет исключительно позитивную либо негативную коннотации в равной степени.

10) Коннотации цветообозначений в поэтических текстах автора разнообразны и в связи с этим полифункциональны.

11) Что касается лексико-грамматических классов, то среди них преобладают цветообозначения, выраженные существительным и

прилагательными, 55 и 33 процента от общего числа употреблений соответственно.

12) Для придания произведениям образности Э.Асадов использует в своих поэтических текстах такие стилистические средства, как колористическое сравнение, цветовая метафора, эпитет, тавтология и оксюморон.

13) Характерной особенностью поэтических текстов Эдуарда Асадова является включение нескольких колоронимов одного цвета или сочетаний цветов, дополняющих друг друга и усиливающих цветообраз, что является ярким примером реализации функции визуализации цветовой лексики.

14) Великая Отечественная война и особенности послевоенного времени наложили большой отпечаток на мировоззрение поэта, это прослеживается даже в любовной лирике автора (использование цветообозначений с противоположной коннотацией, реализуя идею светлого и темного; наиболее частотные цвета – черный, белый, красный).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящем исследовании была проанализирована эмоционально-эстетическая значимость зрительно-цветовых образов в поэтических текстах Эдуарда Асадова и предпринята попытка выявления индивидуального цветовосприятия поэта.

Исследование показало, что поэтический текст, в котором функционируют цветообозначения, отражает художественное мышление автора и представляет собой сложное системно-структурное единство. Он имеет неограниченный потенциал для создания множества интерпретаций образов, заложенных автором. Для поэтических текстов типична креативная функция языка, проявляющаяся в языкотворчестве поэтов.

Зрительно-цветовая образность в поэтических текстах Эдуарда Асадова достигается путем включения цветообозначений, имеющих кроме прямого лексического значения и индивидуальную символику. Семантика цветообозначающей лексики в поэтическом тексте раскрывает полноту суждений автора посредством наличия множества коннотативных, оценочных, эмоциональных значений слов. Вариативность коннотаций вызывает множественность интерпретаций цветов. Такой продуктивный потенциал дает возможность для создания ассоциативных рядов и наглядных образов с помощью использования стилистических приемов и выразительных средств языка. Это способствует реализации эмотивной и эстетической функции языка.

Обобщение полученных результатов дало возможность получить более полное представление о цветовосприятии поэта и его цветовой картине мира. Характерными особенностями поэтических текстов Эдуарда Асадова являются включения нескольких колоронимов одного цвета или сочетаний цветов, дополняющих друг друга и усиливающих цветообраз, эксплицитное и, в особенности, имплицитное выражение цветов, включение разнообразных средств выразительности речи с использованием колоронимов.

Рассмотрение и описание колоронимов, используемых автором, позволяет утверждать, что цветные слова в произведениях Э. Асадова создают непередаваемое настроение, основанное на особом состоянии поэтической души.

Логика научного познания требует продолжения исследования поэтических текстов Эдуарда Асадова в аспекте лингвистической эстетики зрительно-цветовых образов. Новыми перспективными целями работы могло бы стать изучение поэтических текстов военной тематики автора, а затем, сопоставление цветовой картины мира Э. Асадова с цветовыми картинами мира советских поэтов-современников. На основе полученных данных можно было бы выявить уникальные черты цветовосприятия творцов того времени, связывая особенности их творчества с событиями, происходящими с середины XX века.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- 1) Андросова, М. А. Методические указания к лекционным и семинарским занятиям по дискурсу для студентов специальности «Теоретическая и прикладная лингвистика» [Текст]: учебное пособие / М. А. Андросова. – Ульяновск : УлГТУ, 2008. – 77 с.
- 2) Астахова Я. А. Цветообозначения в русской языковой картине мира [Текст] : автореф. ... канд.филол.наук : 10.02.01 / Астахова Яна Алексеевна. – М.: Московский педагогический государственный университет, 2014. – 234 с.
- 3) Барт, Р. Основы семиологии [Текст] / Р. Барт // Структурализм: «за» и «против». Сборник научных статей / Пер. с англ., франц. нем., чешского, польского и болгарского языков. Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова – М. : Прогресс, 1975. – С.114–163.
- 4) Блумфильд, Л. Язык [Текст] / Л. Блумфильд. – М., 1968. – 606 с.
- 5) Болдырев, Н. Н. Когнитивная семантика: курс лекций по английской филологии [Текст] / Н. Н. Болдырев. – Тамбов : Издательство ТГУ, 2000. – 123 с.
- 6) Борботько, В. Г. Принципы формирования дискурса : от психолингвистики к лингвосинергетике [Текст] / В. Г. Борботько. – М.: Книжный дом «Либроком», 2011. – 288 с.
- 7) Василевич, А. П. Язык и культура: сопоставительный анализ группы слов – цветообозначений [Текст] / А. П. Василевич // Этнопсихолингвистика. – М., 1988. – С. 58–63.
- 8) Виноградов, В. В. О теории художественной речи [Текст] / В. В. Виноградов. – М., 1971. – 230 с.
- 9) Виноградов, В. В. Русский язык (Грамматическое учение о слове). – М. : Высшая школа, 2001. – 640 с.
- 10) Вычужанина, А. Ю. Роль цветообозначений в передаче эмоциональных концептов поэтического когнитивного пространства (на материале произведений С. А. Есенина и Д. Г. Лоуренса [Текст] : автореф.

...канд.филол.наук : 10.02.20 / Вычужанина Анна Юрьевна. – Тюмень: Тюменский Государственный Университет, 2009. – 24 с.

11) Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И. Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 144 с.

12) Гончаренко, С. Ф. Стиховые структуры лирического текста и поэтический перевод [Текст] / С. Ф. Гончаренко // Поэтика перевода: сборник. – М: Радуга, 1988. – 235 с.

13) Дейк ван, Т. А. Язык. Познание. Коммуникация [Текст] / Т. А. ван Дейк. – Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 308 с.

14) Диброва, Е. И. Вариантность фразеологических единиц в современном русском языке [Текст] / Е. И. Диброва. – Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского ун-та, 1979. – 192 с.

15) Дымарский, М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале художественной прозы XIX – XX вв.) [Текст] / М.Я. Дымарский. – М.: КомКнига, 2006. – 296 с.

16) Дюпина, Ю. В. Цветообозначения в репрезентации поэтической картины мира Владимира Высоцкого: структура, семантика, функции [Текст] : дис. ... канд.фил.наук : 10.02.01 / Дюпина Юлия Владимировна. – Тюмень: Тюменский Государственный Университет, 2009. – 189 с.

17) Зубова, Л. В. Поэзия Марии Цветаевой. Лингвистический аспект [Текст] / Л. В. Зубова. – М. : ИЛУ, 1989. – 264 с.

18) Иванова, Ю. В. Роль цветообозначений в англоязычном стихотворном тексте : на материале поэтических произведений XX-XXI веков [Текст] : автореф. ... канд.филол.наук : 10.02.04 / Иванова Юлия Владимировна. – Москва, 2008. – 180 с.

19) Карасик В. И. Поэтический псевдоперевод как лингвокультурный феномен [Текст] / В.И. Карасик // Сборник статей: Язык, коммуникация и социальная среда. – Воронеж, 2011. – Вып. 9. – С. 114–125.

- 20) Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст] / В. И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
- 21) Карташова, Ю. А. Функционально-семантическое цвето-световое поле в лирике Игоря Северянина [Текст] : автореф. ... канд.филол.наук : 10.02.01 / Ю.А. Карташова. – Бийск, 2004. – 167 с.
- 22) Касюк Н. С. Филологический анализ поэтического текста: специфика работы [Текст] / Н. С. Касюк // Русский язык: система и функционирование : сборник материалов IV международной конференции, г. Минск, 5-6 мая 2009 / Под ред. И. С. Ровдо. – Минск, 2009. – Ч.2. – С. 73–76.
- 23) Кибрик, А. А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе [Текст] : дис. ... д-ра филол.наук : 10.02.19 / Кибрик Андрей Александрович. – Москва, 2003. – 90 с.
- 24) Копорская, Е. С. Семантические преобразования слова, контекстуально стимулируемые и контекстуально нестимулируемые [Текст] / Е. С. Копорская // Русский язык. Текст как целое и компоненты текста. – М. : Наука, 1982. – С. 154–166.
- 25) Кульпина, В. Г. Лингвистика цвета. Термины цвета в польском и русском языках. – М. : Изд-во «Московский лицей», 2001. – 470 с.
- 26) Лакофф, Дж. Метафоры, которыми мы живём [Текст] / Дж. Лакофф, М. Джонсон // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 387–415.
- 27) Литвин, Ф. А. Многозначность слова в языке и речи [Текст] : учебное пособие для пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.» / Ф. А. Литвин. – М. : Высшая школа, 1984. – 119 с.
- 28) Лосев, А. Ф. Языковая структура [Текст] / А. Ф. Лосев. – М. : Изд-во МГПИ, 1983. – 373 с.
- 29) Лотман, Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – 704 с.
- 30) Маслова, Ж. Н. Поэтический текст как объект исследования в рамках когнитивного подхода [Текст] / Ж. Н. Маслова // Социально-экономические

явления и процессы: сборник научных статей. – Тамбов: Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина, 2010. – С. 174–182.

31) Моль, А. А. Социодинамика культуры [Электронный ресурс] / А. А. Моль // Публичная библиотека онлайн. – URL: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/M/MOL%27_Abraam_Antuan/_Mol%27_A.A.html, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 17.11.2016).

32) Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства [Текст] / Я. Мукаржовский. – М. : Искусство, 1994. – 606 с.

33) Носовец, С. Г. Цветовая картина мира Владимира Набокова в когнитивном и прагматическом аспекте (цикл рассказов «Весна в Фиальте») [Текст] : автореф. ... канд.филол.наук : 10.02.01 / Носовец Светлана Геннадьевна. – Омск, 2002. – 249 с.

34) Озерова, Е. Г. Проблемы дискурсологии поэтической прозы [Текст] / Е. Г. Озерова // Научные Ведомости. Серия Гуманитарные науки: сборник статей. – Белгород: издательство Белгородского государственного университета, 2011. – Вып. 12. – № 24 (119). – С. 26–35.

35) Олешков, М. Ю. Лингвоконцептуальный анализ дискурса (теоретический аспект) [текст] / М. Ю. Олешков // Дискурс, концепт, жанр : коллективная монография / Отв. ред. М.Ю. Олешков. – Нижний Тагил : НТГСПА, 2009. – 526 с.

36) Попова, З. Д. Очерки по когнитивной лингвистике [Текст] // З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж: Истоки, 2001. – 191 с.

37) Руднев, Ю. Концепция дискурса как элемента литературоведческого метаязыка [Электронный ресурс] / Ю. Руднев // Филологический портал. – URL: http://zhelty-dom.narod.ru/literature/txt/discours_jr.htm, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 20.01.2017).

38) Санина Л. Д. Работа над связностью текста [Текст] / Л. Д. Санина // Начальная Школа. – 1986. – №10. – С. 47–51

39) Серио, П. Анализ дискурса во французской школе. Дискурс и интердискурс [Текст] / П. Серио // Семиотика: Антология / сост. Ю.С. Степанов. – М. : Академический проект, Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 702 с.

40) Символика цвета: [Электронный ресурс] – URL: http://www.mironovacolor.org/theory/humans_and_color/symbolism, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 07.03.2017)

41) Смолянская, Т. И. Роль микроконтекста в реализации значений полисемантического слова (на материале сочетаний существительных с прилагательными-определениями) [Текст] / Т. И. Смолянская // Реализация значения и контекст: сборник научных статей. – Л., 1975. – С. 145–152.

42) Снегирев, М. Э. Лингвистическая сущность эпитета и его использование в газетно-публицистическом стиле [Текст] : автореф. ... канд. филол. наук : 10.02.05 / Снегирев Михаил Эдуардович. – М., 1969. – 22 с.

43) Степанов, Ю. С. Альтернативный мир, дискурс, факт и принципы причинности [Текст] / Ю.С. Степанов // Язык и наука конца XX века. – М. : Прогресс, 1995. – С. 35–73.

44) Тынянов, Ю. Н. Проблема стихотворного языка [Текст] / Ю.Н. Тынянов. – М. : КомКнига, 2001. – 176 с.

45) Франко, М. В. Роль цвета в поэзии XX века [Текст] / М. В. Франко // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота, 2009. – С. 179-182.

46) Фрумкина, Р. М. Цвет, смысл, сходство: Аспекты психолингвистического анализа [Текст] / Р. М. Фрумкина // Ред. В. Н. Телия, АН СССР. Ин-т языкознания. – М. : Наука, 1984. – 174 с.

47) Ходжаян, Т. Р. Коннотативные особенности цветообозначений в современном немецком языке [Текст] / Т. Р. Ходжаян // Ред. Ю. М. Габриелян. – Ереван : Лингва, 2004. – 117 с.

48) Чернявская, В. Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса. Учебное пособие [Текст] / В. Е. Чернявская. – М. : Флинта: Наука, 2014. – 201 с.

49) Чумак-Жунь, И. И. Лексико-семантическое поле цвета в языке поэзии И.А.Бунина : состав, структура, функционирование [Текст] : дис. ... канд.филол.наук: 10.02.02 / Чумак-Жунь Ирина Ивановна. – Киев, 1996. – 185 с.

50) Шаховский, В. И. Текст и его когнитивно-эмотивные метаморфозы : (межкультурное понимание и лингвоэкология) [Текст] / В. И. Шаховский // Соавт.: Ю. А. Сорокин, И. В. Томашева. – Волгоград : Перемена, 1998. – 148 с.

51) Штайн, К. Э. Русская метапоэтика: Учебный словарь [Текст] / К. Э. Штайн, Д. И. Петренко. – Ставрополь : Издательство Ставропольского государственного университета, 2006. – 604 с.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ, ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ДЛЯ АНАЛИЗА

52) Асадов, Э. А. Сборник Стихов [Электронный ресурс] – URL: <http://lib.ru/POEZIQ/ASADOW>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 17.03.2017).

53) Стихотворения Э. А. Асадова [Электронный ресурс] – URL: <http://libverse.ru/asadov/list.html>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 21.03.2017).

54) Асадов, Э. А. Лирика [Текст] / Э.А. Асадов. – М.: Эксмо, 2012. – 352 с.

СЛОВАРИ, СПРАВОЧНИКИ, ЭНЦИКЛОПЕДИИ

55) Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов. Изд. 4-е, стереотипное // Советская энциклопедия / О.С. Ахманова. – М.: КомКнига, 2007. – с. 576.

56) Дискурс [Электронный ресурс] – URL: <http://tapemark.narod.ru/les/136g.html>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 26.10.2016).

57) Кубрякова, Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов [Текст] / Е. С. Кубрякова. – М.: Изд-во МГУ, 1996. – 245 с.

58) Лингвистический энциклопедический словарь [Текст] / под ред. В.И. Ярцевой. – М.: Сов. Энциклопедия, 1999. – 687 с.

59) Мельчук, И. А. Толково-комбинаторный словарь современного русского языка [Текст] / И. А. Мельчук, А. К. Жолковский. – М.: Глобал Ком: Языки славянской культуры, 2016. – 544 с.

60) Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова, – URL: <http://ozhegov.info/slovar/>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 07.05.2017).

61) Словарь синонимов русского языка [Электронный ресурс] – URL: <http://словарь-синонимов.рф>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 06.12.2016).

62) Трессидер, Д. Словарь символов [Электронный ресурс] / Д. Трессидер. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 06.12.2016).

