

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ПОЭТИКА КОЛОРАТИВОВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ И.А. БУНИНА

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.04.01 Педагогическое образование,
магистерская программа «Языковое образование»
заочной формы обучения, группы 02031554
Тарасенко Елены Ивановны

Научный руководитель
доктор филологических наук,
профессор Озерова Е.Г.

Рецензент
доцент кафедры русского языка
и естественных дисциплин,
кандидат филологических наук
БГТУ им. Шухова
Анопченко Е.В.

БЕЛГОРОД 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Теоретические аспекты исследования колоративов в современной лингвистике	
1.1. Концепт «Цвет» как ключевой концепт русской культуры.....	7
1.2. Колоративы как ментальные единицы языкового сознания.....	15
1.3. Колоративы как репрезентанты эмотивного пространства текста.....	22
Глава 2. Смысловые парадигмы колоративов в художественной картине мира И.А. Бунина	
2.1. Специфика семантики колоративов в поэтических текстах И.А. Бунина.....	33
2.2. Специфика семантики колоративов в прозаических текстах И.А.Бунина.....	46
2.3. Когнитивно-коннотативная природа и функции колоративов в текстах И.А. Бунина.....	66
Заключение	75
Список использованной литературы	78

Введение

Неугасаемый интерес ученых к феномену концепта «Цвет» имеет длительную историю. На основе текстов древнегреческих философов А.Ф. Лосев изложил принципы античного цветоведения, по мнению учёного цвет «телесен, но он не есть тело, так же как дом – деревянный, но не есть само дерево. Античность же и, в частности анализируемый период строгой классики, выделив цвет из цельной жизненной картины, понимает его как именно вещество, как тело, как осязаемое тело» (Лосев, 1974: 9).

В тексте художественного произведения цветопись играет особую роль: она придает дополнительную эмоционально-экспрессивную окраску тексту и речи, создает символическое значение, усиливает эффект зрительного и эмоционального воздействия произведения на читателя.

Настоящее исследование посвящено анализу поэтики колоративов в художественных текстах И.А. Бунина. **Поэтику** мы понимаем как систему художественных средств, характерных для поэта, писателя, либо определенного литературного направления. Поэтика колоративов предполагает изучение их когнитивно-коннотативной природы и репрезентации в текстах И.А. Бунина. Проблематика работы связана с особенностями функционально-смысловых свойств колоративов в художественном дискурсе писателя. **Дискурс** в данном случае определяется как связный текст в совокупности с экстралингвистическими (прагматическими, социокультурными, психологическими и др.) факторами (Лингвистический энциклопедический словарь, 2002: 204). Дискурс образуется корпусом, массивом текстов, обслуживающих определенную социальную сферу человеческого взаимодействия, и представляет собой совокупность высказываний языковой личности за длительный промежуток времени.

В диссертации верифицируется следующая **гипотеза**: колоративы в произведениях И.А. Бунина играют важную роль и обладают высокой частотностью, специфика их применения отражает творческую манеру автора, процесс формирования лексико-семантического наполнения поля колоративной лексики обусловлен не только индивидуальными особенностями авторского письма, но также общекультурными ценностями и национально-культурной спецификой языка.

Актуальность исследования заключается в необходимости комплексного исследования когнитивно-коннотативной природы и функционально-смыслового содержания колоративов в художественных текстах И.А. Бунина.

Колоративы в текстах писателя выступают в качестве маркеров авторских эмотивно-смысловых доминант. Используемая в художественных текстах палитра цветовой лексики отражает не только специфическое мировидение автора, но также передает особенности чувственного восприятия окружающего мира. Исследование колоративов в рамках лингвокультурологии способствует выявлению ментальных колоративных представлений и репрезентации их в концептосфере русского языка и художественных текстах И.А. Бунина. Также актуальность работы заключается в необходимости изучения специфики семантики колоративов как ментальных единиц языкового сознания, ключевых концептов русской культуры и репрезентантов эмотивного пространства текста.

Научная новизна исследования заключается в моделировании колоративного лексико-семантического поля текстов И.А. Бунина. Проведен сравнительный анализ, в результате которого получены статистические данные по особенностям репрезентации колоративной лексики и частотности использования её в художественных текстах писателя.

Объектом исследования являются художественные тексты И.А. Бунина.

Предмет исследования – смысловые парадигмы и репрезентация колоративов в текстах И.А. Бунина.

Цель исследования: изучение когнитивно-коннотативной природы колоративов в текстах И.А. Бунина, рассмотрение их семантико-стилистических особенностей в тексте.

Цель исследования обусловила необходимость решения **ряда задач**:

1. анализ особенностей репрезентации концепта «Цвет» как ключевого концепта русской культуры;
2. исследование колоративов как ментальных единиц языкового сознания;
3. исследование колоративов как репрезентантов эмотивного пространства текста;
4. выявление линвокультурологического содержания знакообозначений цвета в поэтических текстах И.А. Бунина;
5. выявление линвокультурологического содержания знакообозначений цвета в прозаических текстах И.А. Бунина;
6. исследование когнитивно-коннотативной природы и функций колоративов в прозе И.А. Бунина.

Для решения выше указанных задач нами использовались следующие методы:

1. лингвистическое наблюдение и описание (включая отбор лексического материала и изложение его характеристик),
2. использование словарных дефиниций (для определения семантики исследуемых лексических единиц),
3. квантитативный анализ (для определения лексикографической закреплённости колоративов, частотности использования лексем, их репрезентирующих),
4. контекстуальный анализ (для определения семантики колоратива в ткани художественного текста).

Теоретико-методологическую базу проведённого нами исследования составили труды по семантической и культурологической специфике колоративов А.П. Василевича, В.Г. Кульпина, М.Г. Фрумкиной,

Т.М. Фадеевой, работы по лингвокультурологии А. Вежбицкой, В.А. Масловой, Ю.С. Степанова, материалы по теории поэтического текста Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, Н.С. Болотновой, исследования колоративной лексики писателя И.А. Поповой, С.В. Шкиль.

В качестве **практического материала** исследования выступили лексические единицы экспликаторов цвета в текстах И.А. Бунина (было выявлено около 5000 тысяч употреблений колоративов), полученные методом сплошной выборки из художественных текстов писателя, а также данные по колоративам, представленные в словарях. Путём многоаспектного анализа были выявлены когнитивно-коннотативные особенности колоративов и их репрезентации в произведениях писателя.

Теоретическая значимость работы обусловлена тем, что собранный языковой материал и результаты его сравнительно-сопоставительного анализа дополняют имеющуюся теоретико-методологическую базу исследований колоративов, исследуют их на примере художественных произведений И.А. Бунина, способствуют выявлению лингвокультурологического содержания обозначений цвета и особенностей их репрезентации в тексте.

Практическая ценность работы состоит в возможности использования ее основных выводов и аналитических статистических материалов в теоретических курсах по лингвокультурологии, теории текста, филологического анализа текста, а также при изучении языка и стиля И.А. Бунина.

Достоверность научных положений и выводов обеспечивается общей теоретической базой исследования, применением широкого методического инструментария, объемом исследованного материала.

Глава 1. Теоретические аспекты исследования колоративов в современной лингвистике

1.1. Концепт «Цвет» как ключевой концепт русской культуры

Ввиду того, что непосредственно концепт является единицей культурно маркированной и мировоззренчески ориентированной, возникает вопрос исследования концепта «Цвет» как ключевого культурного концепта.

Американские исследователи Б.Берлин и П.Кей в своей работе «Основные цветообозначения: универсальность и эволюция» (Берлин, 1969) выделяют общую закономерность возникновения цветоименований в языке, объясняя различия в цветовых палитрах разных языков развитием языка и культуры в целом. То есть, если в языке отсутствует обозначение для какого-либо цвета, это значит что, языковое сообщество находится на той стадии, когда у него отсутствует таковая потребность.

В исследовании Б. Берлина и П. Кея прослеживается попытка связать язык с культурой и образом жизни этноса, однако, недостаток их подхода заключается в том, что они не учли тот факт, что, несмотря на объективность цвета, как физической характеристики предмета, восприятие его разными культурами субъективно. Именно на это указала А. Вежбицкая в работе «Обозначение цвета и универсалии зрительного восприятия»: «Во всех культурах для людей важно зрительное восприятие и важно описание того, что они видят, но они не обязательно имеют специальный термин «цвет» как отдельное обозначение одной из сторон их зрительного опыта. Все языки имеют слово для понятия ВИДЕТЬ, но не обязательно имеют слово для «цвета» (Вежбицкая, 1996: 231).

Концепт «Цвет», как и другие лингвокультурные концепты, обладает планом содержания и планом выражения. План содержания

лингвокультурного концепта включает следующие семантические признаки: во-первых, это семы, являющиеся общими для всех языковых реализаций концепта, создающие лексико-семантическую парадигму и понятийную базы концепта; во-вторых, это семантические признаки, отмеченные лингвокультурной спецификой и связанные с ментальностью носителей языка и национальной языковой личностью (Воркачев, 2003: 37).

Знаковая природа концепта предполагает его определенную вербальную закреплённость с помощью средств лексики и синтаксиса, в комплексе лексико-семантическое поле концепта с доминантой (ядром), представленной именем концепта. Так, концепт «Цвет» закреплён в русском языке с помощью колоративной лексики. В текстах И.А. Бунина концепт репрезентируется с помощью следующих колоративов: *красный, чёрный, синий, жёлтый, зелёный, белый, серый, фиолетовый*. Также широко и многообразно представлены другие колоративы, которые можно охарактеризовать как оттенки вышеуказанных цветов: *сизый, голубой, сиреневый, бордовый, алый, белёсый* и другие.

В качестве основания для выделения лингвокультурных концептов можно рассматривать ряд критериев, предложенных О.А. Ипановой на основе систематизации ею работ А. Вежбицкой, Ю.С. Степанова, В.И. Карасика, Н.Д. Арутюновой, С.Г. Воркачева и других: 1) слово-имя концепта должно обладать высокой частотностью в национальном языке, 2) слово-имя концепта должно обладать активной производящей основой, 3) слова, репрезентирующие концепт, должны входить в состав идиом, паремий и пословиц, 4) концепт обладает свойством «переживаемости», 5) номинативная плотность концепта, 6) неопределённость концепта, 7) его мировоззренческая ориентированность, 8) лингвокультурная отмеченность, 9) коммуникативная релевантность, 10) языковая абстрактность и 11) наличие «этимологической памяти». Заметим, что данные признаки могут быть факультативными и репрезентироваться не в полной мере.

Что касается концепта «Цвет», репрезентируемого с помощью колоративной лексики, он в действительности соответствует вышеуказанным критериям, если говорить о репрезентации его в художественном тексте. Так, в частности, слово-имя концепта обладает высокой частотностью и в языке в и литературных произведениях, например, в произведениях И.А. Бунина название концепта «Цвет» употребляется 259 раз, однако в большей степени он представлен с помощью колоративов.

Имя концепта «Цвет» обладает активной производящей основой для множества лексем. В словообразовательном словаре А.Н. Тихонова производящей основе *Цвет* посвящены две статьи (цвет – цветок и цвет) (Тихонов, 1995, 387-390). Ученый указывает 97 слов, активной производящей основой для которых является *цвет*.

Не менее важным признаком является то, что лексем, репрезентирующие концепт «Цвет», в частности колоративная лексика, имеют широкое распространение в устном народном творчестве: свидетельством тому обязательное использование колоративной лексики в текстах сказок, огромного количества пословиц и поговорок. Изучению колоративов как способу передачи народного опыта в пословицах и поговорках посвящена статья М.Н. Перфиловой. Исследователь указывает, что русские пословицы содержат в себе около 91 % колоративов, входящих в активный словарный запас русского языка. Колоративы в пословицах служат средством передачи народных взглядов, позволяют осуществить преемственность. По мнению ученого, «пословицы с цветообозначениями касаются многих философских понятий: добра, зла, красоты, глупости, молодости, святости и т.д.» (Перфилова, 2014: 91).

Обратимся к колоративу *красный*, который часто встречается в пословицах и поговорках, также присутствует в художественных текстах. Так, например, в произведениях И.А. Бунина только лексема *красный* употребляется 433 раза, что свидетельствует о ее высокой частотности. Если учесть также количество остальных колоративов, входящих в поле концепта

«Цвет», можно сделать вывод о высокой частотности концепта и важности его в русской лингвокультуре. Также колоратив *красный* обладает активной производящей основой и широким кругом коннотаций.

В русском языке красный цвет приобретает несколько значений: в народных традициях красный – красивый, символ праздника; в литературных текстах либо символ торжественности, парадности, либо возникает негативная коннотация красный – кровь – боль. «*Извозчик, квёлый человек с красными глазами, в старом пиджачке с короткими рукавами и в сбитых башмаках...*» (И.А. Бунин «Господин из Сан-Франциско») – лексема *красный* употребляется в прямом значении, однако в данном контексте колоратив *красный* приобретает негативную коннотацию, является символом усталости, бедности (детали *старый пиджачок с короткими рукавами, сбитые башмаки*). Однако в том же произведении колоратив *красный* используется также с положительной коннотацией, он выступает как обозначение роскоши, достатка, богатства: «*И не спеша пошёл по коридорам и по лестницам, устланным красными коврами, вниз, отыскивая читальню*» (И.А. Бунин «Господин из Сан-Франциско»).

Обратим внимание, что в художественном тексте концепт «Цвет» играет особую роль. Используя те или иные цветоименования, автор может наиболее глубоко передать настроение главных героев, обозначить конфликт, отразить эмоции и чувства. Так, например, синий цвет в произведениях И.А. Бунина часто обозначает небо и символизирует душевную свободу: «*...лежу на его зелёной холодеющей траве, глядя в бездонное синее небо, как в чьи-то дивные и родные глаза, в отчее лоно своё*» (И.А. Бунин «Жизнь Арсеньева»).

По мнению Карасика В.И. и Слышкина Г.Г., лингвокультурный концепт – это условная ментальная единица, направленная на комплексное изучение языка, сознания и культуры. Лингвокультурный концепт соотносится с вышеуказанными сферами следующим образом:

а) концепт находится в сознании, оно является областью его пребывания;

б) концепт детерминирован культурой, так как является ментальной проекцией ее элементов;

в) концепт опредмечивается в языке и речевой деятельности (Карасик, Слышкин, 2001: 78).

Тем не менее, исследователи говорят об относительности этой схемы по причине сложности соотнесения феноменов «язык» и «культура» (так как язык это и часть культуры, и внешний ее фактор), а также двусторонней связи, существующей между языком и сознанием (сознание реализуется в языке и детерминируется с его помощью).

Исследователи полагают, что лингвокультурный концепт отличается от других единиц, используемых в лингвокультурологии (логоэпистема и лингвокультурема), своей ментальной природой. Центром лингвокультурного концепта всегда является ценность, ввиду того, что концепт служит исследованию культуры, а в основе культуры лежит ценностный принцип. Ментальная природа концепта «Цвет» и колоративов, его репрезентирующих, исследуется нами во втором параграфе магистерской работы.

По мнению В.И. Карасика, лингвокультурный компонент имеет трехчастную структуру, в состав которой исследователь включает ценностный, фактуальный (понятийный) и образный компоненты. Фактуальный (понятийный) компонент хранится в сознании в вербальной форме, вследствие чего может быть непосредственно воспроизведен в речи, образный же элемент авербален, он лишь поддается описанию.

Также ученый выяснил, что при исследовании репрезентации лингвокультурного концепта необходимо обращать внимание на ряд его особенностей:

- лексическая репрезентация концепта с течением времени может изменяться;

- На протяжении существования концепта совокупность способов его языкового выражения может в различной степени меняться;
- чем более древним является концепт, тем более многообразную языковую экспликацию он имеет;
- чем более древним является концепт, тем большую ценностную значимость он имеет в данной лингвокультуре.

Заметим, что лингвокультурный концепт «Цвет» довольно специфичен. Цветовые ощущения возникают в сознании, а не в окружающем мире, их природа обусловлена человеческой физиологией. Связь же между представлением в сознании и языковым представлением опосредована понятием. Данные сенситивного восприятия субъективны, в то время как понятия являются универсальными, общими для всех. Обратим внимание, что таких универсалий в разных языках тем больше, чем ближе и теснее связь между культурами, в то же время не стоит забывать о национально-культурных особенностях в области цветowych номинаций.

Лингвокультурные концепты могут быть классифицированы по различным основаниям. Так, с тематической позиции концепты образуют, например, эмоциональную, текстовую, социологическую и другие концептосферы.

Классифицированные по своим носителям концепты образуют индивидуальные, микрогрупповые, макрогрупповые, национальные, цивилизационные, общечеловеческие концептосферы (Красавский, 2000: 6). Существует принцип выделения концептов по их функционированию в том или ином дискурсе: педагогическом, медицинском, политическом, религиозном и других. (Карасик, Слышкин, 2001: 78-79).

А.Я. Гуревич разделяет лингвокультурные концепты на философские (пространство, время, движение) и социальные (или же культурные) категории (справедливость, труд, свобода). Концепт «Цвет», относится к первой категории, так как является осмысляемым, не зависящим от социальных действий и отношений.

В качестве комплексной ментальной единицы представляют концепт З.Д. Попова и И.А. Стернин. Данная единица в процессе мыслительной деятельности актуализирует свои разные признаки и слои, причем не всегда они могут иметь языковое обозначение в языке человека (Попова, Стернин, 2000: 33-35). Концепт в языке репрезентируется с помощью готовых лексем и фразеосочетаний, свободных словосочетаний, предложений, текстов. Концепты могут быть устойчивыми (имеют закрепленные языковые средства-вербализаторы) и неустойчивыми (не имеющими таких средств), нестабильными, формирующимися, редко или совсем не вербализуемыми.

Авторы предлагают следующую модель концепта: в качестве ядра концепта выступает базовый чувственный образ, который является кодирующим образом универсального предметного кода. Такой образ относится к бытийному слою сознания, имеет предметный либо операционный характер. Базовый образ окружает конкретно-чувственный по происхождению когнитивный слой, отражающий свойства и признаки предмета, воспринимаемые чувственным путем. Когнитивный и базовый слои относятся к бытийному (понятийному) слою сознания. Наконец, интерпретационное поле концепта включает оценку содержания концепта, интерпретирует отдельные когнитивные признаки и формирует для национального сознания вытекающие из содержания концепта рекомендации по поведению и осмыслению действительности. Интерпретационное поле обычно связывают с духовным уровнем сознания, предполагающим оценку концепта с позиции его ценности для нации (Лихачев, 1997: 386).

Что касается концепта «Цвет», в качестве его ядра как раз и выступает цветообозначение, лексико-семантическая доминанта, ядро концепта представлено номинацией цветообозначения. Понятийный слой концепта представлен многочисленными колоративами, интерпретационный слой возникает при репрезентации их в тексте, так как именно в текстовой ткани колоративы приобретают помимо денотата также коннотативное значение,

имеющее не только понятийную, но и аксиологическую культурологическую ценность, то есть те ценности, которые характерны для определенной нации с ее ментальностью.

Таким образом, на основе данных пониманий мы можем говорить о том, что концепт «Цвет» обладает статусом лингвокультурного элемента в связи с его культурно либо национально обусловленной семантической коннотацией и наличием аксиологического компонента в его содержании.

1.2. Колоративы как ментальные единицы языкового сознания

Колоративы, иначе цветообозначения, цветовая лексика активно используются людьми в процессе мыслительной и речевой деятельности, наиболее активно они применяются в художественных текстах, колоративная лексика наряду с другими изобразительно-выразительными средствами делает текст произведением искусства, художественным произведением. Колоративы в художественных текстах помимо обозначения цвета играют и другие роли, которые будут подробно освещены в нашей работе.

В современной науке цвет уже давно изучается не только как физическое явление, но и как психологическая, философская, культурологическая категория. Примечательно, что в лингвокультурологических справочниках концепту «Цвет» уделяется особое внимание, поскольку в нём заложена историческая, культурная, интеллектуальная, эмоциональная информация.

Ученые, изучающие колоративную лексику, как правило, исследуют ее с позиций определенной точки зрения, ведущими считаются антропологический, гендерный, психологический и лингвокультурный подходы.

Представители антропологического подхода (Б.Берлин, К.Кей, А.А. Залевская, Е.В. Дзюба) изучают, в первую очередь, этимологию цвета, процесс возникновения и развития цветообозначений в том или ином языке в синхроническом и диахроническом аспектах.

Психологический подход рассматривает цвет и цветовые ощущения как одну из реакций глаза и мозга на частотные колебания под воздействием света. Представители данного подхода (Э.Рош, М. Люшер) изучают не только психические реакции на свет, но также эмоциональную составляющую, связь цвета с эмоциями человека вызывает их особый интерес. Однако если восприятие цвета является объективным и

универсальным, то индивидуальные предпочтения в выборе цветов показывают субъективные данные.

Гендерный подход (Р. Лакофф, А.А. Нистратов, В.П. Синячкин) изучает различия между мужскими и женскими цветовыми номинациями, соотносит цвет с мужским и женским началом.

Наше исследование основывается на лингвокультурологическом подходе изучения цветообозначений, нас интересуют особенности репрезентации колоративов в художественном тексте, в частности, в художественном дискурсе И.А. Бунина. Согласно данному подходу цвет способен выступать как одна из основных категорий культуры, с его помощью фиксируется информация о колорите окружающего мира, своеобразии исторического пути народа и его ментальных особенностей, о взаимодействии этнических традиций и особенностях художественного видения мира. Будучи важным компонентом культуры, цвет является также воплощением разнообразных нравственно-эстетических ценностей.

По мнению А. Вежбицкой, «цвет выступает в качестве содержательного элемента культуры, с помощью которого можно охарактеризовать, систематизировать предметы, социальные установки и нравственно-эстетические явления» (Вежбицкая, 1996: 257). Сходное мнение высказывает Ш.К. Жаркынбекова, говоря о цвете следующее: «Цвет является одной из констант или одним из принципов культуры, который может служить «своеобразной моделью развития, отображающей пути формирования, освоения, закрепления в культурной памяти не только общих, но и национально окрашенных культурно-значимых концептов» (Жаркынбекова, 1999: 109). Таким образом, можно говорить о ментальной обусловленности колоративов как единиц языкового сознания.

Рассуждая о ментальной обусловленности, проясним семантику термина «ментальность». В философской энциклопедии дана следующая дефиниция: «МЕНТАЛЬНОСТЬ (от лат. Mens – сознание, ум) – образ мышления, общая духовная настроенность человека, группы. Ментальный –

имеющий отношение к уму или в его функциональном аспекте (восприятие, воображение, память, чувство, желание и т.д.), или в его содержательных аспектах (чувственные данные, образы и др. содержания, наличествующие в уме). Менталитет — это или «склад ума» (от фр. *mentalite*), или социально-психологические установки, способы восприятия, манера чувствовать и думать. «Понятие *mentalite* утвердилось в интеллектуальной жизни Запада как поправка 20 в. к просветительскому отождествлению сознания с разумом. *Mentalite* означает нечто общее, лежащее в основе сознательного и бессознательного, логического и эмоционального, т.е. глубинный и потому трудно фиксируемый источник мышления, идеологии и веры, чувства и эмоций. *Mentalite* связано с самими основаниями социальной жизни и в то же время своеобразно исторически и социально имеет свою историю» (Философская энциклопедия, 2004: [www](#)). В монографии «Дискурс, культура, ментальность» говорится о ментальности дискурсивно-речевого пространства и данный термин понимается как «когнитивно-культурная характеристика, определяющая функциональную способность общества создавать и накапливать интеллектуальный опыт» (Олешков, 2011: 87). В вышеуказанном исследовании говорится о том, что «в какой-то мере понятие «ментальность» синонимично понятию «картина мира», хотя уровень осознанности личностью этих категорий различен: ментальность бессознательна, она чувственно, эмоционально понимается и поведенчески реализуется, но не формулируется для индивида как дефиниция; картина мира фиксируется сознанием человека на уровне мировоззрения и идеологии, в частности, при восприятии культурных артефактов» (Олешков 2011: 88). Исходя из вышенаписанного, можно считать, что ментальность — это этноязыковая специфика конкретной личности или социума в целом.

Языковое сознание понимается как «совокупность образов сознания, формируемых и овнешняемых при помощи языковых средств — слов, свободных свободных и устойчивых словосочетаний, предложений, текстов

и ассоциативно-смысловых полей» (Тарасов, 2000: 26). Актуальные проблемы языкового сознания изучаются Н.В. Уфимцевой, Е.В. Тарасовым.

Будучи закрепленными в языковом сознании народа, колоративы способствуют образованию особых цветоконцептов. Концептуализация колоратива выявляет их особые культурно-специфические и ментально и национально обусловленные признаки. На наш взгляд, закрепление за цветообозначениями национальных специфических черт аккумулирует культурный потенциал народа, который может быть выявлен. Таким образом, национальный характер проявляется в отражении особенностей природы, быта, обычаев, истории и культуры и, главным образом, в его языковых единицах.

Цветообозначения, выступая в качестве единиц языка, несут в себе культурную информацию, так как язык тесно связан с культурой, он «прорастает» в нее, выражает ее, является обязательной предпосылкой развития культуры в целом.

Для каждого языка характерно разное количество цветовых концептов. Неодинаковым будет и наполнение концепта синонимичными колоративами либо их структурными вариантами. Общим для цветовых концептов разных языковых картин мира будет их устройство: это ядро с центром, который образует основное наименование цвета, и периферия (которую делят на ближнюю и дальнюю) со всей палитрой вариаций базового цвета. Именно в периферийной зоне находятся те прилагательные с семантикой цвета, которые можно считать наиболее значимыми в отображении языковой картины мира. Например, если в концепте «Красный цвет» ядром считать лексему *красный*, то словоформа *красенький* будет размещаться в ближней периферии и в семантическом плане будет отличаться от основного колоратива в малой степени. А вот лексема *кумачёвый* будет располагаться в дальней периферии и обладать национально-специфическим колоритом, несущим в себе конкретную историческую и культурную информацию, что позволяет сделать вывод о ментальной обусловленности данной лексемы.

Основными цветами, закрепившимися в традиции народа, являются красный, черный и белый. В русской культуре эти цвета являются наиболее значимыми в исторически сложившихся воззрениях народа, особенно в народно-поэтической традиции. Как компонент культуры цвет обрывает сложной и разнообразной системой ассоциаций, смыслов, толкований, становится воплощением культурных ценностей. Цветовая среда, цветовое осмысление мира каждой эпохи соотносятся с «цветокультурными» установками.

Красный цвет в русской культуре имеет особое значение, это символ огня, жизни, совершенство. Непроста в самых древних времен закрепились сочетания красно солнышко, красная девица (о красивой девушке), красный молодец, красный угол (святой угол, где находятся иконы), лето красное и др. В обережной культуре цвет используется как защита жизни. Рябиновые (красные) бусы и красная лента в волосах девушки, красные сапоги и красные сарафаны были призваны защитить здоровье и дать больше жизни.

Белый цвет – пространство между небом и землей. Символ света, чистоты и свободы. Белый сочетает в себе все цвета и поэтому олицетворяет чистоту и непорочность, которая объединяет и примиряет все на земле. Использование в описаниях белого цвета указывает на чистоту помыслов и всеохватывающую любовь (белолица, белы ручки).

Наиболее конкретной и однозначной символикой обладает черный цвет, который ассоциируется с мраком, землей, смертью, выступает как знак траура (в семьях, где был траур, красили пасхальные яйца в черный или другие темные цвета – зеленый, синий, фиолетовый). Черного цвета обычно демонологические персонажи (появляются в виде черного животного или предмета): черт, банник, овинник, полевой дух. Распространены мотивы черных животных: коня, курицы, кошки и свиньи. Появление черного животного после смерти колдуна – свидетельство того, что из него вышел черт. В фольклорной и речевой традиции это символ зла, грязи, лжи, смерти,

однако в прикладном искусстве, в пословицах и поговорках этот цвет символизирует землю и приобретает положительную коннотацию.

В символической сфере корреляция белый/черный (светлый/темный) может входить в эквивалентный ряд с парами хороший/плохой, мужской/женский, живой/мертвый, отчасти молодой/немолодой (старый) и т.д. Возможна корреляция белый/небелый, и тогда белый цвет способен означать сакральность, чистоту, плодородие, свет.

Для русского менталитета характерно четкое разграничение категорий добро и зло, в колористике выражающееся с помощью черного и белого цветов. Белый цвет связан с представлениями о добре, чистоте, чёрный – с представлением о зле. Довольно часто белый цвет осмысливается как божественный, чистый. Однако символика колоративов зачастую зависит от контекста, в результате чего один и тот же цвет может приобретать как положительную, так и отрицательную коннотацию.

Также в русской народной колористике обращают на себя внимание еще два цвета: синий и зеленый.

Синий цвет символизирует небо, мужское начало. Вода – символ отражения небесного в земном. Мужское начало как ничто другое славит жизнь и оберегает женщину. Голубые цветы – символ мальчика или неженатого юноши. Синий – сила и мощь мужчины.

Зеленый цвет, зеленое в народной культуре соотносятся с растительностью, изменчивостью, незрелостью, молодостью. Отмечено восприятие зеленого цвета как блестящего, сияющего, сходного с золотым и желтым. Особенно характерны такие представления для южных славян. Продуцирующая символика зеленого цвета проявляется в весенней и свадебной обрядности. В свадебных песнях часто встречаются образы зеленого жита, бора, луга.

Гораздо реже встречается жёлтый цвет, он в народном восприятии имеет негативную коннотацию, осмысляясь как символ несчастья, болезни, смерти. В тоже же время золотой цвет характеризуется как знак

избранничества, счастья. Золотой воспринимается как символ солнца. Таким образом, желтый цвет, как и черный, в своей символике неоднозначен.

Способность цветового воздействия на человека выражается в чувствах и речи. Однако стоит заметить, что колоративные единицы хотя и являются универсальными (существует общая система характеристики цветовой гаммы), однако зачастую они обусловлены ментальными представлениями и индивидуальным восприятием писателя и читателя (в отношении художественного текста).

Итак, колоративы, будучи универсальными культурными единицами, также одновременно обусловлены национальными традициями и воззрениями и являются ментальными единицами языкового сознания. Как ментальные единицы русского языкового сознания колоративы отличаются особой символикой и разнообразной репрезентацией в тексте.

1.3. Колоративы как репрезентанты эмотивного пространства текста

Эмоции и чувства – важная составляющая жизни человека, мир эмоциональных переживаний пронизывает все стороны его жизни, является одной из форм отражения, познания и оценки объективной реальности. Эмоциональность сопутствует всей речевой деятельности человека и занимает важное место в художественном мире писателя. Существует огромное количество лингвистических теорий, касающихся сущности эмоций в художественном тексте.

Профессор В. И. Шаховский полагает, что «выражение эмоций – это непосредственная коммуникация самих эмоций, а не их обозначение, их языковое проявление» (Шаховский, 2009: 96). Согласно данной концепции, лексика, называющая и описывающая эмоции, рассматривается как ассоциативно-эмотивная, то есть содержащая идею об эмоциях. Мы полагаем, что колоративы также возможно отнести к такому типу лексики, так как в художественном тексте они приобретают определённую эмотивную семантику и служат определённым художественным целям.

Цвет фиксирует в себе значительную по объёму информацию, поскольку является важным элементом ценностной и мировоззренческой картин мира любой национальной культуры. Цветообозначение – это не просто явление объективной действительности, но и морально-нравственная категория, обладающая эмотивными, экспрессивными и оценочными коннотациями, способная выражать нормы, правила и оценки определённого общества. В то же время, преломляясь в индивидуальном сознании писателя, цветообозначения начинают обуславливаться личностными особенностями автора и его опытом познания мира.

В текстовой ткани художественного произведения колоративы приобретают особые характеристики, к ним относят знаковость,

изобразительность и символичность. Однако все эти характеристики так или иначе связаны с эмотивностью. Эмотивность, в свою очередь, понимается как «имманентное свойство языка выражать психологические (эмоциональные) состояния и переживания человека через особые единицы языка и речи – эмотивы» (Шаховский, 1984: 95). Эмотивы категоризируются по количеству эмоций и их семантике, по модусу существования, по параметру эксплицитности/имплицитности выражения.

В предыдущем параграфе мы говорили о ментальной обусловленности колоративов и уже тогда отмечали, что определённому цвету соответствуют те или иные ожидания и настроения людей. Так, красный цвет воспринимается либо как символ опасности, крови, либо как цвет торжества, зелёный понимается как символ жизни, гармонии, синий – свобода, задумчивость, черный – смерть, белый – символ мира, добра и т.д. колоративы в тексте выполняют основные функции: смысловую, описательную, символическую и эмотивную (воздействие определенного образа на чувство). Воссоздавая ту или иную эмоцию, колоративы в тексте приближаются к эмотивной лексике, так как приобретают ее основную особенность.

Рассмотрим, какие эмоции выражаются с помощью колоративной лексики в текстах И.А. Бунина. Прежде всего обратим внимание, что творчество И.А. Бунина с точки зрения формы произведений можно разделить на две части: проза и поэзия. У каждого типа творческой деятельности свои особенности, также будут отличия в репрезентации колоративов.

В поэтическом наследии писателя колоративы используются в меньшей степени и не отличаются разнообразием, как правило, с их помощью автор описывает природу: *«В сухом лесу стреляет длинный кнут, В кустарнике трещат коровы, И синие подснежники цветут, И под ногами лист шуршит дубовый»* (И.А. Бунин «Молодость») – колоратив синий в

данном фрагменте несет смысловозначительную (синие подснежники – пролески) и описательную (цвет подснежников) функции.

Но бывают и исключения, когда с помощью колоративов выражается та или иная эмоция, испытываемая автором или лирическим героем: «*На окне, серебряном от инея, За ночь хризантемы расцвели. В верхних стеклах - небо светло-синее и застреха в снеговой пыли*» (И.А. Бунин «На окне, серебряном от инея...») – автор использует лексему *серебряный* в переносном смысле для обозначения морозных узоров на окнах, в данном контексте возникает коннотативное значение торжественности, радости, это не просто белые узоры, колоратив *серебряный* придает имплицитное значение блеска, сверкания этих оконных узоров. Также, вроде бы обычный цвет неба при хорошей погоде – светло-синий – здесь подчеркивает приподнятое, настроение лирического героя, репрезентируется эмоция радости.

В стихотворении «Последний шмель» встретим необычное описание шмеля с точки зрения колоративной лексики. Так в начале стихотворения он описывается так: «*Черный бархатный шмель, золотое оплечье, Заунывно гудящий невучей струной...*» (И.А. Бунин «Последний шмель») – колоратив *чёрный* соседствует с эпитетом *бархатный*, в результате чего создается положительная коннотация, также ее усиливает использование колоратива *золотой* в сочетании со старинным *оплечье* (часть одежды, покрывающая плечи), относящиеся к лексике высокого стиля. Угадывается чувство любви к природе автора, любование ею. Однако завершается стихотворение следующим образом: «*Что давно опустели поля, Что уж скоро в бурьян сдует ветер угрюмый Золотого сухого шмеля!*» – уже ранее используемый поэтом колоратив *золотой* в данном контексте приобретает иную коннотацию, соседствуя с прилагательным *сухой*, автор говорит о гибели шмеля, но он смиряется с закономерностью природы, его чувства и мысли созвучны. Но даже гибель шмеля описана красиво, он умирает (по тексту стихотворения засыпает) на цветке: «*На подушечке красной усни...*», что

позволяет нам говорить о том, что колоративы в данном контексте репрезентируют чувство любви автора к природе, а вот на фоне мира природы уже воспроизводятся его собственные грустные мысли.

Также чувство любования природой имплицитно воспроизводится в стихотворении «Туча растаяла. Влажным теплом...»: туман сравнивается с фатой невесты: *«Тонкий туман над стемневшей рекой Лег серебристой нежной фатой, И за рекою, в неясной тени, Робко блестят золотые огни»* (И.А. Бунин «Туча растаяла. Влажным теплом...»). Обратим внимание, что лексемы *серебряный* и *золотой* в данном контексте соседствуют с лексемами, репрезентирующими эмоции: нежность, робость, тем самым подтверждая, что колоративы способны в тексте выполнять эмоциональную функцию и способствовать репрезентации эмотивного пространства текста.

В стихотворении «В полночь выхожу один из дома...» сочетание колоративов *черный* и *белый* в сочетании с контекстом создает ощущение грусти, безысходности: *«В полночь выхожу один из дома, Мерзло по земле шаги стучат, Звездами осыпан черный сад И на крышах – белая солома: Трауры полночные лежат»* (И.А. Бунин «В полночь выхожу один из дома»). Стихотворение это было опубликовано только в 1935 году уже в эмиграции, вместе с другими стихотворениями автора, пронизанными тоской по Родине, по жизни, по уходящей дворянской России.

В стихотворении «В степи» автор описывает родную природу в разное время года, это описание пронизано эмоциями, которые испытывает автор, когда говорит о родине. Так как это ранняя лирика поэта, интересно его отношение к заграничье, другим странам: *«Им не жаль нас покидать: И новая цветущая природа, И новая весна их ожидает За синими, за теплыми морями...»* (И.А. Бунин «В степи») – и хотя, вероятнее всего, автор имеет ввиду действительно тёплые южные моря, возникающее словосочетание *синие тёплые моря* приобретает новую ассоциативную коннотацию. Что интересно, тот же колоратив *синий* встречается в середине стихотворения, выражен он с помощью лексемы *синее*, возникает такая же точно

ассоциация: *«Меж золотыми листьями берез Синеет наше ласковое небо!»* (И.А. Бунин «В степи») – но здесь уже речь идет о родине. Явственно ощущается любовь поэта к родной земле и природе, он дает описательную ассоциативную характеристику дерева, символизирующего Россию, – берёзы, также использует притяжательное местоимение *наше* в сочетании с эмотивной лексемой *ласковое*. И наконец, в финале вновь встречается тот же синий, но здесь автор уже делает вывод: *«А мир везде исполнен красоты. Мне в нем теперь все дорого и близко: И блеск весны за синими морями, И северные скудные поля...»* (И.А. Бунин «В степи»). Таким образом, можно говорить о том, что колоратив *синий* выполняет смыслообразующую функцию в стихотворении, но также он способствует описанию природы и выражению чувств и эмоций автора. Синий в данном контексте выступает как символ красоты и свободы.

Что касается прозы И.А. Бунина, то частотность колоративной лексики в ней резко возрастает в сравнении с поэзией. Вероятно, это связано с тем, что талант писателя растет, он в большей степени осваивает мастерство создания художественного текста, цвета в прозе Бунина приобретают семантическую наполненность. Именно в прозе у Бунина каждое слово участвует в выражении общего смысла произведения. Большинство слов тянут за собой целый комплекс ассоциаций, которые углубляют смысловую структуру произведения. На наш взгляд, колоративная лексика не является исключением, тем более что цветообозначения позволяют более ярко описать признаки, качества предметов окружающего мира, создать желаемые образы.

Для более точной передачи замысла, идеи повествования И.А.Бунин использует в своих произведениях колоративную лексику. Посредством цветообозначений автору удастся более полно изобразить образы героев рассказов, акцентировать внимание читателя на отдельных, наиболее важных моментах повествования. А в создании пейзажа, интерьера, портрета цветоименования играют одну из главных ролей.

Очевидно, что колоративная лексика является одним из основных компонентов при создании различных картин природы и пейзажных зарисовок. Пейзажу в рассказах Бунина отводится разнообразная роль:

1. Обозначить время и место действия,
2. Создать у читателя определенное настроение.
3. Помочь проявиться каким-то сущностным чертам в душевной жизни человека и в окружающей его действительности.

В рассказе «Новый год» деревенский пейзаж показан через восприятие человека, который давно живет в городе, где *«годы сливаются в один, беспорядочный и однообразный, полный серых служебных дней»* (И.А. Бунин «Новый год»). Проездом он оказывается в той деревне, где прошла его молодость. И все окружающее по-иному предстает перед ним. Даже жена, которая *«чужда и неприятна была в тесной петербургской квартирке»* теперь *«казалось такой женственной в серой шали, которой она по-деревенски закутала голову и в мягких валенках, делавших ее ниже ростом»*.

Эта серая шаль, несмотря на то, что она привезена из города, который не вызывает у героев рассказа ничего кроме отрицательных эмоций, дает возможность увидеть женщину, с которой герой рассказа прожил жизнь, по-другому. Это становится возможным после того, как героиня рассказа завязала ее «по-деревенски». Так эта серая шаль оказывается частью того мира, который безвозвратно потерян для него, и о котором остается только мечтать: *«...и все более неосуществимы кажутся надежды иметь свой угол, поселиться где-нибудь в деревне, копаться с женой и детьми в виноградниках»*. Пока герои рассказа – Оля и Константин – находятся в деревне, для описания их чувств, эмоций, восприятия окружающей действительности Бунин часто использует золотой цвет. Оля восклицает, глядя на месяц: *«Месяц, месяц, тебе золотые рога, а мне золотая казна»*. Она, возвращаясь в детство, чувствует себя совершенно счастливой. Обращаясь к мужу, с которым до этого момента была в ссоре, она шепчет ему: *«миленький, золотой мой...»* Здесь прилагательное *золотой* употреблено

в переносном значении, и в него уместилось столько любви и нежности. Выйдя ночью из дома, герои погружаются в зимний пейзаж русской деревни, для них окружающая природа становится близка сказке: *«...видно было...блестящее, как золотая слюда, поле, и голая лозинка с тонкими обледеневшими ветвями казалась сказочным стеклянным деревом»*. Образ золотой слюды, хрупкости *стеклянного* дерева говорит о том, что герои рассказа действительно очутились в сказке. Но все проходит. Наступает утро, *золотое* поле превращается в *снежное*. Преображение жизни оказалось временным явлением.

Итак, мы видим, что золотой цвет, который присутствует в первой части рассказа при описании деревенского пейзажа, вступает в оппозицию с общим бесцветием, серостью, однообразием, которые использованы при создании атмосферы городской жизни героев рассказа. Тем самым с помощью цветового контраста Бунин четко разграничивает городскую и деревенскую жизнь Ольги и Константина. Он создает колоративный образ того места, где герои рассказа почувствовали себя счастливыми, для этого автор не жалеет золотого цвета. Тем проще читателю в полной мере ощутить разницу между той жизнью Ольги и Константина, которая осталась в прошлом, и тем существованием, которое овладело ими в данное время и, по всей вероятности, ожидающим их в будущем.

В рассказе «В Альпах» от лица путешественника описывается горная природа поздней осенью. Цветовая палитра, используемая в данном описании, призвана отразить туманную, по-осеннему сумрачную позднюю природу альпийских гор. Поэтому, в основном, используется палитра серых тонов. Эпитеты, которые сопутствуют данным цветообозначениям, создают более глубокое ощущение *«грустного ноябрьского дня»*. *«Тихи и безлюдны альпийские долины и дни поздней осени. Свинцовое и равнодушное, небо висит над озерами и такие же свинцовые, только более темные, лежат под ними озера, налитые между гор, сизыми гранитами, поднимающихся из их лона»*.

Интересно выстроена последовательность описания в рассказе, она как бы отражает шаг за шагом подъем людей в гору. С целью показать то, как природа постепенно темнеет и мрачнеет, автор использует все более темные цвета и оттенки. Тем самым, создавая иллюзию постепенного погружения «*в тяжелую мглу аспидного цвета*». Эпитеты, присутствующие в данном повествовании, также постепенно приобретают все более мрачное значение: «*В глубокой тишине мы мерно шагали все выше и выше..., а с гор, с диких скал, сумрачно синеющих сосновыми лесами, серым дымом спускалась к нам зима... было слышно падение каждого листика в лесу, а тишина уже сменялась мертвым молчанием гор*».

И на фоне мрачного молчания спящей природы «*послышался слабый шорох: маленькая серая птичка вспорхнула с мокрого рукава ели... Увидав ее, мы почему-то приостановились... и что – то радостное внезапно шевельнулось в моем сердце*». Серый цвет птицы говорит о том, что она не выделялась из общего фона мрачной окружающей ее действительности. Но, тем не менее, она жила своей жизнью, вразрез с окружающей ее мертвой природой. Автор, тем самым, пытается провести параллель с человеческой жизнью: «*Мы тоже были одиноки и беззащитны среди этой пустыни. Но и мы несли в ночь и туманы искру божественной тайны – наша мысль и чувство, нашу братскую близость человека к человеку... перед лицом того вечного и враждебного, чем окружает нас мертвая природа*».

Таким образом, несмотря на то, что основная функция колоративов в данных текстах – изображение пейзажа, они также способствуют формированию эмотивного пространства текста.

В рассказе «На чужой стороне» пепел ложится также на губы мужиков «*из голодающей деревни*». Эти люди оказались «*далеко от родных мест, среди чужих людей, под чужим небом*». В то время как все вокруг ждали святого праздника Воскресения Христова. Неоднократный повтор лексемы *чужой* создает атмосферу постепенного нагнетания чувства отторженности, забытости. Так, с одной стороны, автор рисует людей, которые полны самых

светлых и праздничных чувств, полны счастья. Для этого описания Бунин не жалеет золотого цвета: «...уже *трепетали* огни *восковых свечей*. *Золотые иконы сливались с золотым их блеском*». В данном примере неоднократно употребляется колоратив *золотой*, который просто ослепляет читателя своим светом и блеском. А, с другой стороны, перед нами люди, которые стоят особняком на фоне общего праздника. Для их описания Бунин использует многообразную цветовую палитру: «Они...*торопливо крестились, подняв свои худые лица с пепельными губами, свои голодные глаза...*». Только цвет пепла оказался пригодным для создания желаемого образа.

Как в рассказе «Птицы небесные», где пепельные губы одинокого странника являются важной цветовой деталью, которая символизирует утрату жизни, в рассказе «На чужой стороне» читатель встречается с путниками, которые не по своей воле покинули край родной, оказываются изгоями в обществе. Они смотрят на жизнь со стороны, видя людей, занятых приятными, праздничными хлопотами, понимают, то, что такая жизнь для них потеряна навсегда, а будущее неопределенно и пугающе. Пепельный налет на их губах – символ иссякшей жизни, обреченности на страдания.

Интересен также рассказ И.А. Бунина «Тёмные аллеи». С точки зрения колористики он не отличается разнообразием: весь текст представляет собой сочетание чёрного, красного и серого цветов, которые репрезентируют дополнительную характеристику цвета, отраженную в названии «Тёмные аллеи». Однако в данном произведении представлено большое разнообразие чувств и эмоций, выражаемых как имплицитно, так и эксплицитно.

Текст начинается с описания осенней ненастной дороги, по которой едет старик-военный: «В *холодное осеннее ненастье, на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими черными колеями*». Везет героя крепкий мужик, образ которого также затемнен; «*серьезный и темноликий, с редкой смоляной бородой, похожий на старинного разбойника*». Такой прием затемнения, сгущения образа И.А. Бунин довольно часто использует в прозе, в данном случае это указание на то, что

для сюжетной линии данного рассказа герой не важен, это просто случайный крестьянин, каких много, типичный представитель своего сословия.

Главный герой описан иначе, но весь его облик черно-белый: *«стройный старик-военный в большом картузе и в николаевской серой шинели с бобровым стоячим воротником, еще чернобровый, но с белыми усами»* – перед нами предстает типичный портрет стареющего аристократа. Этот портрет неуловимо похож на другой образ, аристократа-полковника из рассказа Л.Н. Толстого «После бала», что не может не настораживать.

Хозяйку постоялого двора Бунин описывает следующим образом: *«в горницу вошла темноволосая, тоже чернобровая и тоже еще красивая не по возрасту женщина, похожая на пожилую цыганку, с темным пушком на верхней губе и вдоль щек, легкая на ходу, но полная, с большими грудями под красной кофточкой, с треугольным, как у гусыни, животом под черной шерстяной юбкой»*. Перед читателем предстает живой портрет красивой женщины в возрасте, и хотя он состоит всего лишь из двух цветов – черного и красного – отрицательной коннотации не возникает. Последнее вызвано тем, что черный цвет репрезентируется в реалиях темные/черные волосы, черные брови, сразу же вызывающих ассоциацию образа народной красавицы, белолицей, чернобровой, с темной косой до пояса. Довольно необычен, однако не лишен вкуса наряд Надежды: красная кофта, черная юбка и красные татарские туфли.

Как выясняется, эти двое были когда-то в близких отношениях, но мужчина совершил предательство, за которое, возможно, и был наказан жизнью. Когда Николай Алексеевич (так зовут героя рассказа) узнает Надежду, он испытывает чувство стыда за свой поступок в юности, об этом свидетельствует его краснеющее лицо: *«Потом остановился и, краснея сквозь седину, стал говорить...»*. Колоратив красный эксплицирует эмоции, которые испытывает герой рассказа, являясь одной из основ репрезентации эмотивного пространства текста. Причем интенсивность цвета со временем увеличивается: *«Он покраснел до слез и, нахмурясь, опять зашагал»*. Старик

испытывает стыд, но не раскаяние, он не верит, что Надежда, могла его любить всю жизнь: *«Ведь не могла же ты любить меня весь век!»*

Женщина же испытывает чувство обиды, о чем говорит ее недобрая улыбка и упоминание о стихах про *«всякие тёмные аллеи»*. После разрешения напряженной ситуации цветовая гамма рассказа не меняется, так как никаких изменений не произошло, жизнь Николая Алексеевича остается всё такой же темной, неяркой и тусклой, одно лишь яркое воспоминание живет в его памяти: *«Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи...»*.

Так колоративы способствуют раскрытию эмотивного пространства рассказа: чувств стыда, утраты, тоски по прошлому старика, любви и обиды Надежды, суровости и тяжелой доли русского крестьянина.

Итак, можно сделать вывод, что колоративы в творчестве И.А. Бунина играют важную роль для раскрытия и репрезентации эмотивного пространства текста, что особенно ярко проявляется в прозаических произведениях.

Глава 2. Смысловые парадигмы колоративов в художественной картине мира И.А. Бунина

2.1. Специфика семантики колоративов в поэтических текстах И.А. Бунина

Автор книги «Мир образов» А. Менегетти определяет творчество, как личностный аспект, который «даёт возможность всецело окунуться в целостность действия, спуститься к истокам Бытия и затем подняться к божественному свету озарений, чтобы душевное действие соединило сознание с Бытием через Слово» (Менегетти, 2005: 69). Эти слова полностью можно отнести к И.А. Бунину, для которого необходимо было пристрастное погружение в жизнь, чувственно-страстное отношение к ней, ощущение её во всем богатстве и многообразии проявлений. Концептуальный мир поэта связан с его чувственным, образным видением мира. И.А. Бунин – поэт, отразивший в своих произведениях различные пласты мировой культуры: традиции философской поэзии, стихию русского фольклора. Глубокое постижение культурных универсалий приводит к их своеобразному преобразованию, переосмыслению, подчиненному философской концепции автора.

Условно творчество И.А. Бунина можно разделить на две части: поэтическое и прозаическое. И проза, и поэзия писателя стали образцами классической литературы и пользуются популярностью по сегодняшний день. В них писатель описывает мир вокруг себя, выражает свои чувства и чаяния, делится с читателями самым сокровенным.

Для поэзии И.А. Бунина характерна такая особенность как постоянное обращение к миру природы: либо это стихотворения, посвященные описанию природы, либо чувства и мысли героя, изображающиеся в соотношении с её

образами. Бунинская поэтическая речь, в отличие от творчества А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, не изобилует большим количеством красочных эпитетов и ярких сравнений, однако стихи писателя ни в чем не уступают произведениям других мастеров пера. В своей поэтической речи И.А. Бунин довольно разнообразно использует колоративную лексику, которая хоть и не отличается высокой частотностью, но создает особое индивидуально-авторское восприятие. Рассмотрим специфику вербализации семантики цвета в бунинской поэтической речи.

Для того чтобы выявить семантическую специфику использования колоративов в лирике Бунина, прежде всего, выделим у поэта ахроматичные (белый и чёрный и их оттенки) и хроматические (цвета радужного спектра) цвета.

Итак, в лирике И.А. Бунина встречаются следующие ахроматичные цвета и оттенки: чёрный (44 употребления), серый (6 употреблений), вороненый (2), смольный (1), угольный (1), грифельный (1), сумрачный (3), пепельный (3), сивый (1), сизый (5), светлый (23), снежный (10), бледный (15), молочный (1), меловой (2), серебряный (14), белый (45 употреблений).

Ахроматичные цвета обычно служат в лирике И. Бунина интерпретации концепта «Природа». Наиболее частотен у поэта колоратив «белый». В Малом академическом словаре русского языка семный состав лексемы *белый* представлен так: БЕЛЫЙ – 1. цвета снега, молока, мела; 2. очень светлый; 3. ясный, светлый (о времени суток, о свете); 4. чистый (МАС, 1999: 78).

Индоевропейский корень лексемы *белый* (*bha-/bhe-*) имел значение «светить, сиять, блестеть». Данные словарей дают представление о понятийной составляющей перцептивного концепта. В Словаре символов белый цвет символизирует собой чистоту, свет, мудрость, добро, высоту духа; он нередко выступает связанным с сферой сакрального, а также считается атрибутом верховной власти. В символической традиции белый цвет соотносится с солнцем и золотом и олицетворяет центр. В то же время

такая его разновидность, как мертвенно-белый, имеет негативную оценку и соотносится со смертью и луной.

На Среднем и Дальнем Востоке белый цвет «выступает в качестве цвета траура» (Адамчик, 2006: 217). В Словаре символов представлено образно-метафорическое осмысление лексемы «белый», актуализирована её ценностная составляющая. Через перцептивный образ автор речи реализует определённую идею, которая обусловлена характером художественной когниции. Так, связывая воедино образ льда, белого цвета, сверкание света маяка, И. Бунин маркирует мотив гибели рыбаков (интерпретируется концепт Смерть): *«Ледяно-белым, страшным глазом Маяк сверкает на косе...»* (И.А. Бунин «Норд-остом жгут пылающие зори»). Стереотипный перцептивный образ разрушается, и создаётся образ индивидуальный, авторский, в объективации которого участвуют окказиональные (*ледяно-белым*) и узуальные перцептивные лексемы (*глазом, сверкает*).

«Неизреченная белизна» восхищает И.А. Бунина. В его лирике белый цвет, как правило, связан с надеждой, чистотой, добром и другим близким к ним понятиям. В русской природе белый цвет – это снежные просторы полей, легкие облака, стволы берез, воспетых многими русскими поэтами. В стихотворениях И. А. Бунина белый цвет является одним из самых любимых. Он нередко связан в произведениях поэта с чем-то небесным, возвышенным.

Белыми традиционно на Руси были храмы, церкви. У И.А. Бунина образ белокаменного храма связан с религиозным чувством, с которым соединяется также чувство любви ко всему родному, русскому: *«Белый собор апостольский, белый храм в золоченых маковках»*; *«О. этот храм и этот ковшик белый ...смиранные, родимые черты»*; *«Пахнет медом, зацветает белая гречиха»*.

Белый цвет радует, утешает, вселяет надежду. Он становится опорой и утешением пустынною, герою стихотворения «Белый цвет», которого Господь *«спас от вражеских побед»* именно с помощью белого цвета.

Лексема *белый* в предложении «*Мнится мне ночью: меж белых берёз Бродит в туманном сиянье Мороз*» указывает на зрительное восприятие реалии и включает в себя сему «цвета снега, молока, мела», имплицитно маркируя мотив холода. В предложении «*И белый пар лугов, холодный и душистый, Как фимиам, плывёт перед зарёй*» актуализирована сема «очень светлый, прозрачный». Здесь белый цвет символизирует духовное, возвышенное, чему способствует и использование номинации с сакральным значением – «фимиам».

Белым цветом в поэтических произведениях И.А. Бунина маркированы:

- а) природные и атмосферные явления: «*И холодный туман на полях Целый день неподвижно белеет*» (И.А. Бунин «Осыпаются астры в садах»);
- б) луна, звезды, свет от них, отражения на воде, дневной свет, рассвет, восход: «*Свет лунный, вечный, неизменный, Как тонкий дым, белел на них*» (И.А. Бунин «Колизей»);
- в) реалии из мира человека: «*Сидит ливиец в белом балахоне, Глядит на снег, кипящий в глубине*» (И.А. Бунин «Полдень»);
- г) животный мир и растительность: «*Яблони в белых кудрявых цветах*» (И.А. Бунин «Первый соловей»);
- д) неживая природа: «*Белеют стены скал, смотря на дальний юг*» (И.А. Бунин «На острове»).

Художественные образы, созданные на основе колоратива *белый*, служат у И. Бунина экспликации эвристической перцептивной деятельности автора и формируются на основе когнитивных операций сравнения, уподобления, метафорического осмысления, которые типичны для бунинского процесса познания и вербализации результатов этого познания.

Перцептив «чёрный» в лирике И. Бунина употребляется в 40 случаях. Базовые семы колоратива *черный*: 1. Цвета сажи, угля. 2. Тёмный. 3. Принявший тёмную окраску, потемневший. 4. Мрачный, безотрадный. 5. Преступный, злостный (Ожегов, 1988: 720). В подавляющем большинстве

случаев данный перцептив является репрезентантом концепта Природа. Так, например: «...в лесу пустом Горит заря, а ельник чёрный Стоит на фоне золотом Стеною траурно-узорной» – Ели в стихотворении «Вирь» являются репрезентантами мотива смерти, олицетворением её холодного покоя.

Однако в «пейзажной» лирике И. А. Бунина колоратив *чёрный* обычно не содержит отрицательных коннотаций. Черный – это признак отсутствия цвета в природе, ввиду того что она утратила его (поздней осенью или зимой) или еще не приобрела (ранней весной): «Черный камыш отсырел и дымится...»; «Жесткой черной листвой шелестит и трепещет кустарник»; «Как весело и грустно в пустом лесу меж черными ветвями»; «Кругом чернел холмистый бор сосновый».

Черный цвет – это цвет земли, почвы, плодородного чернозема тех мест, где прошли детство и юность И. А. Бунина. Поэтому поэт, подобно землепашцу, рад затеряться в «море чернозема», «разутыми ногами ступать на бархат черной борозды». Метафора с лексемой *бархат* подчеркивает восхищенно-радостное отношение поэта к земле, к «черной пахне».

Во многих стихотворениях И. А. Бунина чёрный цвет является фоном, на котором ярче выглядят другие, хроматические цвета. Черный цвет воспринимается как временная пауза, переход к яркой палитре бытия, к свету. И. А. Бунин подчеркивает контраст света и тьмы, сочетая черный с желтым, золотым или золотистым: «Горит заря и ельник черный стоит на фоне золотом»; «В черном узоре ветвей – месяца рог золотой»; «Чернеет грязь в листве лимонной». В стихотворениях И. А. Бунина можно найти и такие строки, где черный связан с негативом – печалью, одиночеством, смертью: «И плавают среди тумана рея, как черные могильные кресты»; «...в светлом небе чернела одинокая скамья»; «... но имя Смерть украла и унесла на черном скакуне».

Что касается хроматической лексики цветоименований, к ней отнесем: **красный** (19), алый (9), рдяный/рдеет (3), багровый (1), розовый (2), медный (1), кровавый (1), пламенный (5), червонный (2), рыжий (3), **желтый**

(11), золотой (30), лимонный (2), **зеленый** (28), изумрудный (3), малахитовый (1), **голубой** (15), бирюзовый (2), **синий** (39), лазоревый (1), лазурный (8), сиреневый (1), **фиолетовый** (1), лиловый (8).

При помощи хроматических цветов И.А. Бунин изображает красоту мира, радость бытия. Достаточно частотен у поэта колоратив *красный*. В русском языке красный («цвета крови» (Ожегов, 1988: 245)) и красивый – однокоренные слова. Красный связан с огнем, светом: «*И тучи жарким горят пожаром, И солнце шаром встает из мглы!*» (И.А. Бунин «Дымится поле, рассвет белеет»). В сочетаниях, маркирующих красный цвет, выражена необычайная энергия и сила жизни. В сознании русского народа красный связан и с мученичеством, тревогой, а у И.А. Бунина этот колоратив маркирует такие эмотивные доминанты, как «боль», «тревога», «опасность»: «*Жар в печке угрюмо краснеет*» (И.А. Бунин «Мы сели у печки в прихожей»).

Красный цвет как цвет любви восходит к огню, который несёт тепло. На языке символов красный – цвет Божественной любви (Шейнина, 2007: 365). В то же время это наиболее агрессивный цвет, цвет живой протекающей крови. В поэтической речи И.А. Бунина красный цвет служит репрезентантом концепта «Природа».

Часто красный и алый в поэзии Бунина связаны с огнем или светом. Краснеют луна или солнце в утренние или вечерние часы. Например: «*...месяц за реку садится красным серпом*»; «*в тумане сизом красный диск*»; «*Красное, лучистое солнце чуть встает*»; «*Заря чуть теплилась за тучей полоской красного огня*».

Красным и алым окрашены и «земные» источники света: лампы, свечи в храмах, фонари, даже сигары... Известно, что в русской иконописи красный – это цвет небесного огня. Архангел Михаил, увиденный И.А.Буниным в храме, запомнился поэту именно с красным мечом: «*Архангел в сияющих латах и с красным мечом из огня*»; «*...краснеет там*

лампадка...»; «В середине свет – и красный блеск атласа в сквозном узоре царских врат».

Домашний уют тоже озарен красным цветом: «жар в печке угрюмо краснеет», «выносят красный самовар». На улице в вечернем сумраке «краснеют фонари», «сигара краснеет огоньком, как дивный самоцвет». В саду «жарким пламенем настурции горят», «как пламя, рдеют поздние цветы». Красоту любимого многими поэтами и живописцами осеннего леса И. А. Бунин описывает с помощью лексем багровый, багряный, рдеть: «Лес...лиловый, золотой, багряный»; «Леса багряны, неподвижны»; «любил лесок багровый на заре».

Поэт максимально использует оттеночные возможности красного цвета: алый, розовый оттенки, реже – багряный, пурпурный, рдяный, рубиновый, румяный и т.д.

ЖЁЛТЫЙ: «Цвета песка, золот» (Ожегов, 1988: 156): *жёлтый лес, жёлтая рожь, жёлтенькие цыплята; золотой: золотые ливни, золотой свет; лимонный: лимонная листва; апельсиновый: апельсиновый восток* – вот малый список лексем, репрезентирующих желтый цвет в лирике И.А. Бунина. Жёлтый цвет – цвет солнца и лета, плодородия и славы; символизирует славу и божественную власть, откровение любви и премудрости Божией. Жёлтый имеет и противоположную трактовку: это цвет предательства, ревности, лжи и трусливости; также это цвет болезни (Шейнина, 2007: 363-364).

В лирике И.А. Бунина жёлтый цвет эксплицирует эмотивную доминанту радости, умиротворения и является репрезентантом концепта Природа: «Свет из-за тучек бежит переливами – Яркую желтой волной...» (И.А. Бунин «Месяц задумчивый, полночь глубокая»); «На солнце жёлтый лес сверкает в отдаленье, Как ярким золотом пылающий костер» (И.А. Бунин «Затишье»).

Золотой в лирике И. Бунина всегда обладает положительной коннотацией и выступает в качестве актуализатора аксиологических

составляющих смысловой сферы автора, поскольку природа и мироздание для поэта священны. Этот смысл является доминантным в последнем стихотворении поэта: *«Золотой недвижный свет До постели лёг Никого в подлунной нет, Только я да Бог»* (И.А. Бунин «Ночь»). *«Золотой свет»* – это дорога к последнему приюту, это свет с небес, свет от Бога. Можно рассматривать семантику золотого в этом стихотворении как средство репрезентации концептов Смерть и Бог.

Синий. 1. Имеет окраску одного из основных цветов спектра – среднего между голубым и фиолетовым. 2. Цвет цветков василька. 3. С оттенком такого цвета (о коже лица, тела) (МАС, 1999: 96). Слово «синий» этимологически связано с лексемой *сияние*. Колоратив в языковом сознании русского народа означает постоянство, преданность, высоту, набожность, благоразумие, вечность (Шейнина, 2003: 360 –361). В поэзии И. Бунина колоратив *синий* вступает в парадигматические отношения с лексемами *лазурный, лазоревый, фиолетовый, лиловый*.

Также синий цвет может маркировать мотив устремлённости к цели: *«А он (ручей), прозрачен, говорлив, Он словно знает, что с востока Придет он к морю, где залив Пред ним раскроет даль широко – И примет светлую струю, Под вольной ширью небосклона, В безбрежность синюю свою...»* (И.А. Бунин «Ручей»)

Синий, зелёный, жёлтый у И. Бунина – репрезентанты концепта Творчество: *«На высоте, где небеса так сини, Где радостно сияет солнца свет, Глядело только солнце, как стilet Чертил мой стих на изумрудной льдине»* (И.А. Бунин «На высоте, на снеговой вершине»).

В стихотворении «Синие обои полиняли» колоратив *синий* – цвет памяти: *«Синие обои полиняли, Образа, дагерротипы сняли – Только там остался синий цвет, Где они висели много лет; Только тех, кого уж больше нет, Сохранился незабвенный след»*.

В поэтических произведениях синий цвет используется И. А. Буниным для обозначения:

- а) небесного пространства: *«И синий небосклон над бором Был чист и радостно-высок»* (И.А. Бунин «Сказка»);
- б) водных пространств: *«Древнюю чашу нашел он у шумного синего моря»* (И.А. Бунин «Надпись на чаше»);
- в) пространства земли, кажущегося синим по причине сгустившихся сумерек либо из-за яркого сияния неба: *«Ты, после дня тревоги и печали, Даруешь мне вечернюю зарю, Простор полей и кротость синей дали»* (И.А. Бунин «За все тебя, Господь, благодарю!»);
- г) мира природы: *«И синие подснежники цветут, И под ногами лист шуршит дубовый»* (И.А. Бунин «Молодость»);
- д) различных объектов, находящихся в земном и небесном пространстве, как правило, приобретающих цвет в сумерках, при непогоде или, наоборот, от яркого сияния неба: *«В горах, от снега побелевших, туманно к вечеру синевших»* (И.А. Бунин «Миньона»);
- е) реалий из мира человека и внешности: *«Синие обои полиняли, Образа, дагерротипы сняли»* (И.А. Бунин «Синие обои полиняли»);
- ж) абстрактных понятий: *«А будут дни – угаснет и печаль, И засинеет сон воспоминанья»* (И.А. Бунин «Спокойный взор, подобный взору лани»).

Колоратив *зеленый* образован от слова *зель*. В древнерусском языке это существительное имело значения: «молодая озимь», «зелень», «трава». Того же корня *зелье*, *злак*, *золотой*, *зола*, *жёлтый*. *Зелёный* – цвет весны, нового роста, плодородия, природы, радости; символизирует собой нетленность, бессмертие, надежду, созерцательную жизнь. В поэтической речи И. Бунина колоратив *зеленый* вступает в парадигматические отношения с лексемами

изумрудный, малахитовый. Данный колоратив и его синонимы осуществляют синтагматические связи со словами, интерпретирующими концепт «Мир природы».

В стихах И. Бунина при помощи зелёного цвета обозначены мотивы цветения, красоты, умиротворения, достоинства: *«И в зелени ветвей, в берёзах у межи, Беспечно иволги болтают»* (И.А. Бунин «Как дымкой даль полей, закрыв на полчаса»).

Непрямое маркирование зелёного цвета осуществляется через ввод в текст номинаций с семой «зеленый», чаще всего флористической лексики (ель, сосна, кипарис, трава и т.п.), являющихся маркерами таких концептов, как Память, смерть. Так, в стихотворении *«И снилось мне, что осенней порой»* поэт говорит о связи поколений, грустит о прошлом: *«Искал я отцом посаженную ель, Тех комнат искал, где собиралась семья, Где мама качала мою колыбель»*. Номинация *ель*, вступая в смысловые текстовые связи с лексемами *отец, мать, семья, колыбель*, приобретает символический смысл: «невозвратимое прошлое», репрезентируются мотивы дома и памяти.

Итак, колоративная лексика в поэзии И.А. Бунина отличается большим разнообразием и делится на две группы: лексика ахроматичной цветовой гаммы и лексика хроматической цветовой гаммы. Статистические данные по частотности употребления этих групп представлены в диаграмме ниже.



Таким образом, можно говорить, во-первых, о высокой частотности колоративной лексики в поэзии И.А. Бунина (нами обнаружено 372 вариант

употребления колоративных лексем), во-вторых, о ее многообразии (количество оттенков). На основе сравнения, по итогам вышеприведенной диаграммы, можно сделать вывод о цветовой гармонии в лирике И.А. Бунина, так как хроматическая и ахроматичная цветовые гаммы используются автором в одинаковом количестве, однако частотность оттенков ахроматичной гаммы в расчете на один основной цвет, гораздо богаче.

Автор достаточно специфично использует колоративную лексику, в его поэзии встречается много индивидуально-авторских колоративов. Так, например: «*На севере есть розовые мхи, Есть серебристо-шелковые дюны...*» – колоратив *серебристо-шёлковый* относится к индивидуально-авторским, поэт сравнивает поверхность белых песчаных дюн с серебристым шелком, так как в лучах солнца они начинают серебриться и кажутся гладкой лентой. Заметим, что сравнение песка с шелком в целом характерно для поэзии Бунина.

В стихотворении «Бледнеет ночь» автор использует необычный оттенок зелёного: «*В саду еще темно, Недвижим тополь матово-зелёный...*» – такой специфический выбор оттенка объясняется необходимостью наиболее точного описания тополя, находящегося в полутьме сада. Также характерный оттенок зеленого в полутьме в поэзии Бунина – влажно-зелёный: «*влажно-зелены темные ели, пахнет летнею хвоей роса*».

Необычно описание поэтом Индийского океана в одноименном стихотворении: «*И сине-огненные сети Текли по медленным волнам...*» – автор изображает водную стихию во время шторма: высокие валы, пламенное дыхание муссона, сине-огненные сети, отражающие свпологи молний.

Стихотворение «Мулы» открывается таким описанием природы: «*Ненастный день темнел и ночь была близка, – Грядой далеких гор, молочно-синеватых, На грани мертвых вод лежали облака*» – индивидуально-авторский колоратив *молочно-синеватый* в невероятной точности

характеризует картину далеких гор, лежащих в облаках в ненастный день, когда белый снег их вершин перестает сверкать и становится молочным, а ненастная погода придает черным уступам зловещий синеватый оттенок. Таким образом, с помощью одной лексемы автор создает невероятно точное образное описание.

Автор создает собственные краски для описания мира природы, соединяя уже известные оттенки, вкусы, запахи порой самым причудливым образом, но каждый раз добиваясь наиболее точного впечатления в емкой форме. Эта особенность поэзии И.А. Бунина является уникальной, он не тратит лишних слов для расцветивания мира и природы, улавливая самую суть вещей.

Также еще одной особенностью творческого таланта Бунина-поэта является его способность создавать картину мира или природы в тексте, колоративная лексика играет в этом немаловажную роль. Так, в стихотворении «Храм солнца» перед читателем предстает следующая картина: *«Шесть золотистых мраморных колонн, Безбрежная зеленая долина, Ливан в снегу и неба синий склон»,* – отличающаяся необычайной яркостью, природа вокруг храма солнца словно сверкает. Да и сам он выглядит грандиозно: *золотые мраморные колонны, глыбы желто-пепельных камней* – такой подбор колоративов неслучаен, если первый образ – золотые мраморные колонны – свидетельствует о незыблемости храма, его вечности и красоте, то желто-пепельный выцветший оттенок стен говорит о его старине, даже старости, что подтверждается дальнейшим контекстом: *«И пусть она забвенна и пуста: Бессмертным солнцем светит колоннада. В блаженный мир ведут ее врата».*

Стихотворение «Лиман песком от моря отделен» поражает количеством колоративов на одну строку, а также мастерским их использованием: песок Лимана в лучах заходящего солнца *«ярко позлащен»*, на него *«белым караваном»* набегают волны, небесная *лазурь*, ясная и пуста, на самой грани *«чернеет синью вороненой из-за косы печано-золотой»*, затем

«вдруг зашумели белые ряды» стоящих и машущих крылами чаек. На фоне этого расцвеченного мира возникает образ лирического героя, одинокого странника, который, однако, не теряет надежды и идет вперед.

Помимо контекстуального анализа колоративной лексики в поэзии И.А. Бунина, нами также был проведен количественный анализ, подробно представленный выше.

Таким образом, проведенная аналитическая работа позволяет нам сделать следующие выводы:

А) концепт «Цвет» в поэзии И.А. Бунина репрезентируется многообразно с помощью колоративов: *красный, черный, серый, синий, желтый, зеленый, золотой, серебряный, белый и др.*;

Б) колоративы в поэтических текстах не отличаются высокой частотностью употребления, на более чем 1200 стихотворений приходится всего лишь 372 лексемы, обозначающие тот или иной цвет;

В) наиболее частотным в поэзии писателя являются белый и черный цвета, 45 и 44 варианта словоупотребления соответственно;

Г) в текстах используются как общепринятые колоративы, так и индивидуально-авторские;

Д) колоративы в поэтическом тексте Бунина, обычно выполняют описательную функцию, однако в художественном стихотворном тексте они часто способствуют наиболее яркой репрезентации эмоций и чувств.

2.2. Специфика семантики колоративов в прозаических текстах И.А. Бунина

Нельзя не вспомнить слова исследователя В.В. Нефедова о природе бунинского творчества: писатель сознает себя представителем живописи в искусстве слова... одна из основ его творческой индивидуальности: он – профессионал пера, но с таким отношением к слову, которое соответствует отношению живописца к краске.

Проза И.А. Бунина отличается большим разнообразием и чрезвычайным богатством цветовой, колоративной лексики. Оттенки цветов в прозаических текстах настолько многообразны, что позволяют составить синонимические ряды как с доминантой основного цвета (например, синий), так и с доминантой, обозначающей оттенок цвета (например, синеватый, бледно-голубой, синевато-сумрачный и др.).

Цвета в прозе И.А. Бунина сложно изучать в контексте одного произведения, текстовый материал диктует необходимость рассматривать колоративную лексику в контексте целого ряда произведений. Но порой в пределах фрагмента текста можно говорить о колоративной лейтмотиве. Так, например, в рассказе «Господин из Сан-Франциско» в описании корабля доминируют красный и чёрный цвета. Красный цвет представлен следующими образами: мужчины с лицами *малиновой красноты*, *негры в красных камзолах*, голые люди возле корабельных топок, *багровые от пламени*, *красные куртки музыкантов на эстраде*, *густой розовый суп*, *огнеглазый лакей-сицилиец*, коридорный Луиджи в красном переднике, лестницы, *устланные красными коврами*. Чёрный цвет репрезентирован в образах чёрной толпы, чёрного огнеглазого сицилийца, слуг-негров, чёрного трюма, чёрных костюмов людей на верхней палубе, чёрных волос человека из пары, нанятой капитаном «играть любовь». Можно заметить, что чёрный и красный цвета сопутствуют друг другу в описаниях корабля и лиц на нём,

такое сочетание обладает угнетающим воздействием. Именно с помощью этих цветов автор передает в тексте трагизм цивилизации, воплощением которой и являются корабль и сам господин.

Та же особенность наблюдается в отрывке бунинской повести «Деревня»: в повествовании о ночи, которую Кузьма провел в саду с тремя тяжелобольными мужиками-караульными, преобладают мрачные зеленовато-голубые тона. Дважды к этим оттенкам добавляется характеристика *мертвенный*: *«Бледно-голубой свет, все шире, быстрее и ярче озарял шумящие деревья, точно раздуваемые ветром, и при каждом сполохе мертвенно-зеленая листва становилась на мгновение видна, как днем, и на пустоши, в мертвенно-голубом свете, вырезалась фигура мокрой тонкошейей лошади»* (И.А. Бунин «Деревня»). Природа в данном фрагменте несет печать угасания, упадка.

В своих прозаических произведениях И.А. Бунин зачастую употребляет сложные прилагательные для наиболее точного воссоздания образа, соединяя разноплановые определения, например, влажно-желтый, металлически-зеленый, красно-бархатный. Нецветовой компонент прилагательного в таких случаях выполняет двойную функцию: одновременно характеризует оттенок цветообозначения определения и его признак (по материалу, например). *«Потом маслянисто-стальная громада паровоза в угольных флагах загрохотала мощными, державными толчками своей вновь задышавшей трубы, и длинно, плавно потянулся назад полосой белой стали локоть его поршня, поплыли вперед сине-зеркальные стены вагонов с золотыми орлами...»* (И.А. Бунин «Жизнь Арсеньева») – для обозначения поверхности стен вагонов автор использует прилагательное *сине-зеркальный*, тем самым, во-первых, уточняя, что вагоны имеют насыщенный однородный блестящий цвет, который может быть как результатом их новизны, так и обозначением того, что герой впервые видит паровоз и при этом испытывает восторженное чувство.

«И с задумчиво-грустной улыбкой стала рвать цветы; нарвала, набрала в свою темную грубую руку большой пестрый пук, нежный, прекрасный, пахучий, ласково и жалостно глядя то на него, то на эту плодородную, только к ней одной равнодушную землю, на сочный и густой зелено-оловянный горох, перепутанный с алым мышинным горошком» (И.А. Бунин «Деревня»), – в данном контексте И.А. Бунин использует сложное прилагательное *зелено-оловянный*, первая часть которого представляет собой колоратив, однако вторая в данном случае тоже обозначает цвет, не неся никакой иной функции. В современном толковом словаре русского языка Т.Ф. Ефремовой дано следующее определение слова *оловянный*:

Оловя́нный, прил.

1. соотн. с сущ. олово, связанный с ним. 2. Свойственный олову, характерный для него. 3. Состоящий из олова, содержащий в себе олово. 4. Сделанный, изготовленный из олова. 5. Имеющий цвет олова; светло-серый с тусклым отливом.

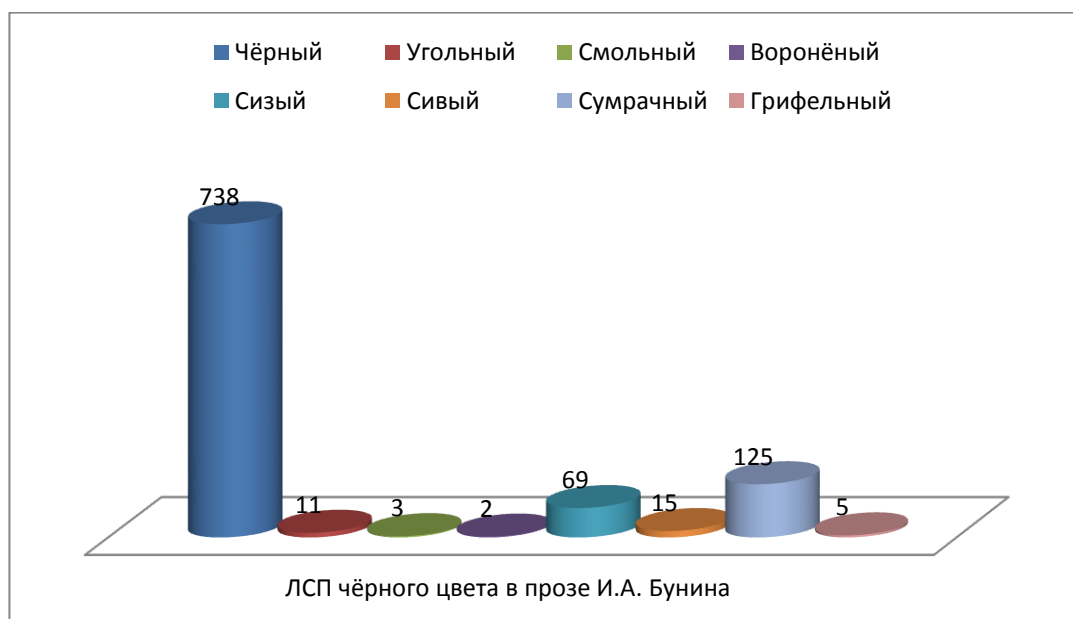
В вышеуказанном фрагменте репрезентируется последнее значение прилагательного, таким образом, можно определить цвет гороха как зеленовато-серый с тусклым отливом. Определение *оловянный* придает большую эстетичность, нежели колоратив *серый*, который оно обозначает, так автор образует особое художественное пространство текста.

Колоративная лексика в прозаических текстах И.А. Бунина представлена достаточно разнообразно, в ходе работы с текстовым материалом мы обнаружили 4910 обращений к лексике цветообозначений в 130 прозаических текстах писателя. Можно заметить, что это количество значительно больше, нежели количество колоративов в поэтической речи И.А. Бунина.

Как в поэтических, так и в прозаических текстах используются колоративы ахроматичной и хроматической цветовой гаммы.

На основе лингвоколичественного анализа мы выяснили, что ахроматичные цвета и оттенки в прозе И.А. Бунина представлены в виде лексико-семантических полей черного и белого цветов, а также серого цвета как переходного.

Лексико-семантическое поле чёрного цвета представлено следующими колоративами:



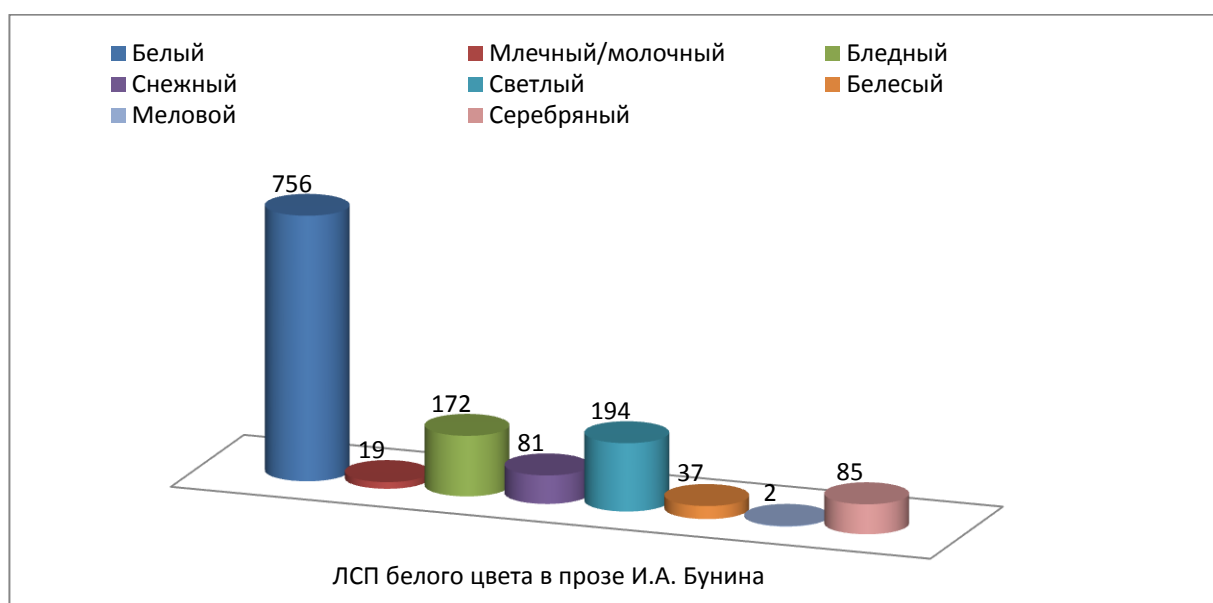
Чёрный и его оттенки используются, как правило, для описания внешности персонажей или окружающего мира (пространства города либо природы). Так, например: *«И вдруг смолкли: из темного угла балкона, с качалки, поднялся непомерно высокий, худой и широкоплечий человек лет тридцати, с голым черепом, чудесной чёрной бородой и блестящими глазами»* (И.А. Бунин «Маленький роман»), – колоратив *чёрный*, используемый для описания внешности персонажа, не несет отдельной эмоциональной нагрузки и в контексте в сочетании с определением *чудесная чёрная борода* героя не приобретает дополнительной коннотативной окраски.

В книге «Окаянные дни» автор приводит фрагмент описания улицы: *«Когда вышли из театра, между колонн чёрно-синее небо, два-три туманно-голубых пятна звезд и резко дует холодом. Ехать жутко. Никитская без огня, могильно-темна, чёрные дома высятся в темно-зеленом небе, кажутся очень велики, выделяются как-то по-новому»,* – при чтении

фрагмента возникает ощущение, что создавал его не писатель, а художник, настолько умело подобраны краски, описывающие ночь с ее оттенками. Показательно, что для изображения ночи, автор использует не только черный цвет, небо в темноте не чернильного цвета, а имеет определенные оттенки: *черно-синее небо, темно-зеленое небо*. Подчеркивается неясность, туманность предметов в ночном мире: *два-три туманно-голубых пятна звезд*. Также не забывает автор и об ощущениях: *резко дует холодом, улица могильно-темна*, создается эмотивная доминанта страха.

Чёрный – один из наиболее употребляемых цветов в прозе И.А. Бунина и наиболее многозначных. Мастерски используя колоративы *чёрный, темный, угольный, сизый, смольный, сумрачный, грифельный*, сложносоставные прилагательные *черно-синий, черно-зеленый, угольно-бархатный, могильно-тёмный*, писатель добивается необычайно точного результата в воспроизведении героев и мира. Помимо этого черный цвет в бунинской прозе выполняет эмотивную функцию, репрезентируя эмоции героев и автора, а также вызывая множество эмоций у читателей.

Чаще чем чёрный, употребляется только белый цвет. Его лексико-семантическое поле представлено следующими колоративами:



Так же, как и черный, белый цвет употребляется для описания внешности героев и окружающего мира. Преимущественно используется

колоратив *белый* и близкие к нему по семантике оттенки для обозначения зимнего пейзажа. Семантика цвета зависит от контекста.

Так, в описании внешности человека в прозе И.А. Бунина белый часто является признаком аристократизма либо богатства: *«в тарантасе <сидел> стройный старик-военный в большом картузе и в николаевской серой шинели с бобровым стоячим воротником, еще чернобровый, но с белыми усами, которые соединялись с такими же бакенбардами; подбородок у него был пробрит и вся наружность имела сходство с Александром II»* (И.А. Бунин «Тёмные аллеи»). В рассказе «Господин из Сан-Франциско» главный герой носит крахмально-белое белье и серебряные усы, которые ассоциативно сближают его образ также с убеленными сединами старцами.

При описании внешности зачастую используется такая деталь как белые перчатки: *«...я, затянутый в новый блестящий мундир, в белых перчатках, с сияющими глазами и напмаженный, надевал белую атласную туфельку на её ногу в шёлковом скользком чулке, а потом ехал с ней в карете на могучей серой паре»* (И.А. Бунин «Жизнь Арсеньева»). В некоторых случаях данная деталь приобретает отрицательную коннотацию, как в «Окаянных днях» И.А. Бунина: *«Революции не делаются в белых перчатках...»* *«Что ж возмущаться, что контрреволюции делаются в ежовых рукавицах?»* – автор подразумевает, что революция была осуществлена руками крестьян и рабочих, но также, что это грязное дело, которое в белых перчатках, не испачкавшись, не сделать.

Что касается природы, то чаще всего колоратив *белый* применяется в прозе при описании зимнего пейзажа: *«Поля очень белы, их белизна, сливаясь с бледно-серым небом, погружается в оцепенение»* (И.А. Бунин «Последняя весна»). В отличие от торжественных зимних образов в поэтических произведениях Бунина, зима в прозе представлена гораздо более обыденно и не вызывает такой бури чувств, чаще белоснежным полям и просторам сопутствуют серость неба, чернота дороги, изб.

Еще одно значение белого цвета в прозе И.А. Бунина – святость, чистота. Так, при изображении монастыря в рассказе «Легкое дыхание» также используется колоратив *белый*: «...Между мужским монастырем и острогом, белеет облачный склон неба и сереет весеннее поле, а потом, когда проберешься среди луж под стеной монастыря и повернешь налево, увидишь как бы большой низкий сад, обнесенный белой оградой, над воротами которой написано Успение Божией матери» (И.А. Бунин «Легкое дыхание»). Героини сборника «Темные аллеи», к которому принадлежит этот рассказ, стремятся к свету, чистоте, и находят его в вере, именно поэтому цветовая гамма рассказов постепенно изменяется в течение сюжета от темных к светлым тонам. Но хотя белый цвет обозначает чистоту, святость, он не является символом свободы, и зачастую героини находятся в смятении.

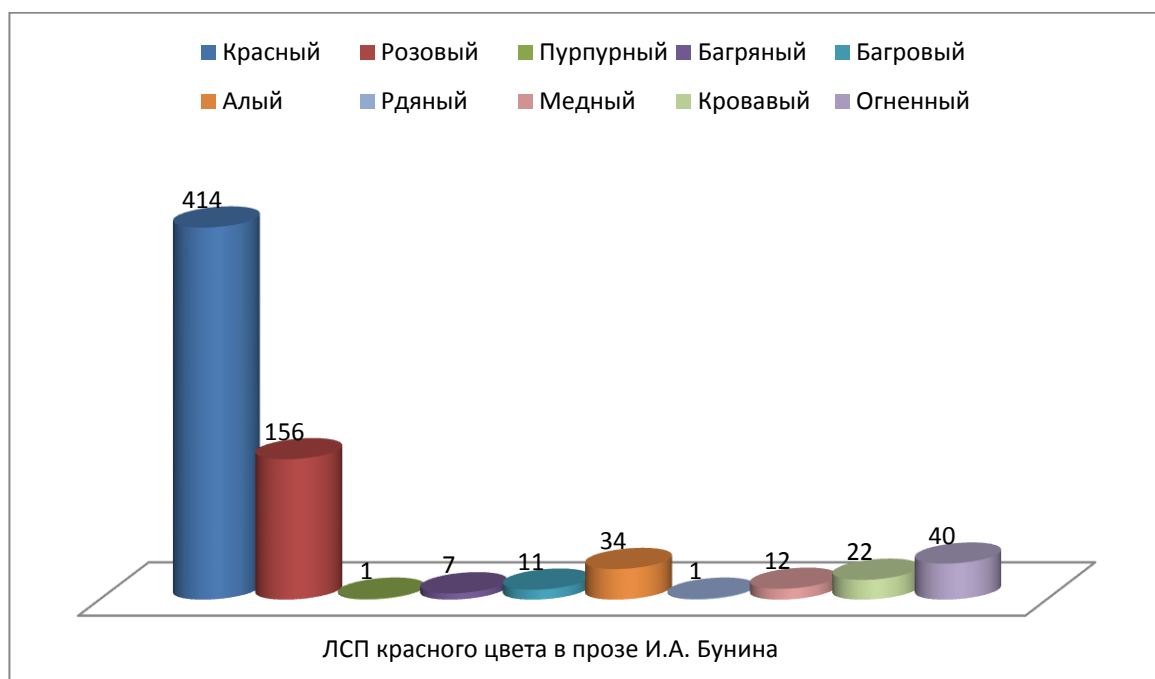
В целом белый цвет в прозаических произведениях И.А. Бунина характеризуется позитивной коннотацией, это цвет благородства, чистоты, святости. Но в то же время, этот цвет в прозе Бунина постоянно разбавлен иными тонами, в отличие от поэзии, где появляется сияющий или сверкающе-белый цвет, поэтому он не вызывает однозначных эмоций.

Серый цвет выступает в качестве переходного от белого к черному и довольно часто употребляется в прозе И.А. Бунина, мы выявили 495 употреблений. Данный цвет в прозе писателя встречается в описании внешности героев, а также в изображении природы. При изображении природы, серый цвет, как правило, используется либо при описании поздней осени, ранней весны, либо как символ плохой погоды, чаще всего сочетается с прилагательным *дождливый*. «С утра было серо, после полудня дождь, вечером ливень» (И.А. Бунин «Окаянные дни»).

Иногда данный цвет символизирует старость, смерть: «Ужели та, чей безглазый череп, чьи серые кости лежат где-то там, в кладбищенской роще захолустного русского города, на дне уже безымянной могилы, ужели это она, которая некогда качала меня на руках?» (И.А. Бунин «Жизнь Арсеньева»).

Хроматическая цветовая гамма представлена с помощью колоративов *красный, розовый, пурпурный, багряный, багровый, рдяный, алый, медный, кровавый, огненный, желтый, лимонный, золотой, зеленый, изумрудный, малахитовый, бутылочный, голубой, бирюзовый, синий, лазоревый, лазурный, сиреневый, фиолетовый, лиловый*, а также сложносоставных колоративов. Условно хроматическую цветовую гамму можно разделить на лексико-семантические поля красного цвета, желтого, зеленого, голубого, синего и фиолетового цветов.

Лексико-семантическое поле красного цвета отличается наибольшим богатством вариаций и частотностью употребления среди хроматической цветовой гаммы:



Красный цвет используется в прозе писателя для изображения людей (не главных героев, а случайных лиц, чаще крестьян и рабочих), для изображения интерьера и обстановки, а также мира природы.

Наиболее запоминающееся описание обстановки и мира с использованием красного цвета в прозе И.А. Бунина представлено в рассказе «Господин из Сан-Франциско». Корабль, на котором плывет господин из Сан-Франциско с семьей, похож на адское чудовище с *огненными*

несметными глазами, звоном языческого гонга, чёрным трюмом, подводной частью с раскалёнными котлами в туннеле, похожем на жерло.

Преобладающими цветами на корабле являются красный и чёрный. Красный цвет представлен следующими образами: мужчины с лицами *малиновой красноты*, *негры в красных камзолах*, голые люди возле корабельных топок, *багровые от пламени*, *красные куртки музыкантов на эстраде*, *густой розовый суп*, *огнеглазый лакей-сицилиец*, коридорный Луиджи в красном переднике, лестницы, *устланные красными коврами*. Чёрный цвет репрезентирован в образах чёрной толпы, чёрного огнеглазого сицилийца, слуг-негров, чёрного трюма, чёрных костюмов людей на верхней палубе, чёрных волос человека из пары, нанятой капитаном «играть любовь». Можно заметить, что чёрный и красный цвета сопутствуют друг другу в описаниях корабля и лиц на нём, такое сочетание обладает угнетающим воздействием. Именно с помощью этих цветов автор передает в тексте трагизм цивилизации, воплощением которой и являются корабль и сам господин, таким образом можно говорить о смыслообразующей роли колоративов в тексте.

Красный и его оттенки в рассказе репрезентируются как символ торжественности (красные дорожки, красные костюмы служащих) и символ угрозы (малиновая краснота лиц, красные языки пламени в топках, огненные глаза-иллюминаторы корабля). Кроме того, выступающие в комплексе колоративы красный и чёрный помогают автору передать трагизм цивилизации, воплощением которой является корабль. В контексте цветообозначения приобретают особую коннотацию, отличную от первоначальной словарной.

Что касается описания пейзажа, то стоит заметить, что красный цвет и его оттенки в сознании большинства носителей языка связаны с осенней природой. И. А. Бунин использует красный в летних пейзажах так же часто, как и в осенних: 13% «летом» и 14% «осенью» по отношению ко всем цветообозначениям, употребленным при описании каждого из названных

времен года. Описание пейзажа в художественном произведении всегда отражает мировосприятие автора, даже когда через пейзаж изображается психологическое состояние героя. Пейзаж становится отражением души человека, эмоциональность повествованию, прежде всего, придает цвет.

В рассказе «Солнечный удар» главный герой, расставшись с женщиной, понимает, что утратил самое важное, ценное в жизни, что эта женщина была его судьбой. Слово «заря» означает для носителей языка свет – уходящий, приходящий, но свет дня, солнца. У Бунина заря темная и ассоциируется с багровым (тревожным) цветом: *«Темная летняя заря потухала далеко впереди, сумрачно, сонно и разноцветно отражаясь в реке, еще кое-где светившейся дрожащей рябью вдали под ней, под этой зарей, и плыли и плыли назад огни, рассеянные в темноте вокруг»* (И.А. Бунин «Солнечный удар»).

Если пейзаж выражает одиночество героя (надежды рушатся, близкие люди либо уходят, либо умирают), то колоратив *красный* заменяется *багровым* или получает наречные определения: *мутно краснело*, а также контекстуальное окружение, передающее душевный дискомфорт: *студеный воздух, мглистое небо, меркнет даль* и т.п.

Рдяный – красный, алый (МАС, 1987: 688). Писатель уточняет значение глагола *рдеть* (краснеть): из светло-красного, ярко-красного цвет в сумерках превращается в более насыщенный и темный, т.е. становится красным, перестает быть алым. Во втором примере глагол *рдеет* имеет значение «горит», а огонь ассоциируется скорее с алым цветом, поэтому, используя любимый глагол, Бунин уточняет его цветовое значение посредством прилагательного *красный*, которое является определением к ассоциативно-цветовому понятию *зареву*.

Довольно часто Иван Бунин при описании цвета пейзажа намеренно использует плеоназм (смысловую избыточность): *«Багрово краснеет над черными садами поднимающаяся луна»* (И.А. Бунин «Жизнь Арсеньева»).

Основное предназначение красного цвета в пейзажах Бунина – это отражение мировосприятия автора и состояния героев произведения. Темные оттенки и сочетание красного с черным и синим цветом передают чувство тревоги и одиночества. Розовый цвет (бледно-красный) – цвет детских воспоминаний, цвет молодой необузданной жизнерадостности, мечтаний о будущем.

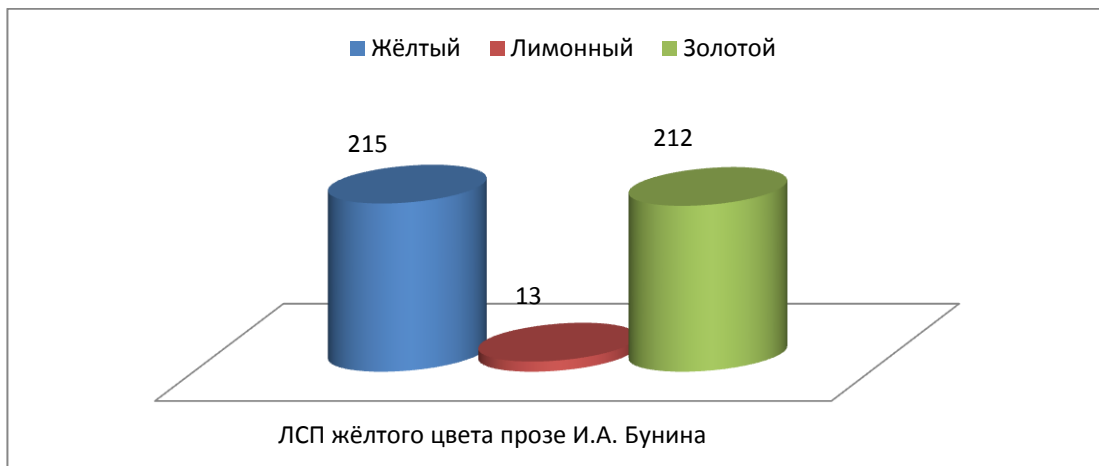
Оранжевый цвет встречается в прозе И.А. Бунина не так часто, в основном он представлен с помощью колоратива *рыжий*. Лексико-семантическое поле оранжевого цвета в произведениях писателя состоит из следующих колоративов:



«Уже вечерело, и среди спокойных серых облаков, длинными грядками закрывавших небо, появились оранжевые оттенки, — признак того, что холодеет» (И.А. Бунин «Начало») – в данном контексте оранжевый цвет выступает в качестве предвестника холодов.

Заметим, что колоратив *рыжий* в прозе И.А. Бунина чаще всего употребляется как характеристика внешности, а именно цвет волос: «Николай, пока подрубили на затылке его сухие рыжие волосы, все гляделся в зеленый осколок копеечного зеркала» (И.А. Бунин «всходы новые»).

Желтый цвет в прозаических произведениях И.А. Бунина представлен 3 колоративами: *желтый*, *лимонный*, *золотой*. Частотность употребления лексем, репрезентирующих желтый цвет в прозе писателя, составляет 440, из них:



Желтый цвет в прозе Бунина довольно часто связан с обозначением источников света, тепла: это и *желтый свет зари*, *желтый абажур лампы*, *желто светящее солнце*, *желтый жаркий костер*, *желтый огонек восковой свечи*. Во всех этих образах желтый является оттенком, сопутствующим свету и теплу, репрезентируется его денотативное значение.

Также желтый цвет часто используется автором для описания природы, как правило, это осенние или вечерние краски: «*Ясный, равнодушный вечер был так тих, что она слышна была далеко в поле — желтом, пустом, золотившемся шелковыми сетями паутины*» (И.А. Бунин «Князь во князьях»), – в данном фрагменте употребляются колоративы *желтый* и *золотившийся*, которые служат для описания пустого осеннего поля.

В романе «Жизнь Арсеньева» Бунин художественно описывает осенний сад: «*Так навсегда и осталась в моём воображении картина, представившаяся мне тогда: большой старый сад, весь уже по-осеннему проредевший, живописно обезображенный осенними дождями, бурями и первыми заморозками, засыпанный гниющей листвой, чернеющий стволами и сучьями и пестреющий остатками желтого и красного убора, свежее и яркое утро, ослепительный солнечный свет, блестящий на полянах и*

теплыми, золотистыми толпами падающий среди стволов вдали в сырой холодок и тень низов» – колоративы, использованные писателем, не только помогают создать яркий художественный образ, но также особое настроение, герой испытывает чувство ностальгии по утраченному, погибшему саду его юности.

Кроме того, этот цвет может символизировать детство в природе: образы желтых утят и цыплят в дневниках писателя, жёлто-белые телята в рассказе «Игнат».

Также желтый цвет в прозе Бунина обязательно встречается при описании тюрьмы, психиатрической больницы: *«Против монастыря — большой жёлтый острог, и из всех решётчатых окон его смотрят, прильнув к решёткам, широкие бледные лица под серыми бескозырками»* (И.А. Бунин «Подторжье»), – и несет отрицательную коннотацию, ассоциируясь с болезнью, слабостью, болью, несвободой.

В описании внешности человека колоративы, репрезентирующие желтый цвет в зависимости приобретают противоположную коннотативную окраску: если это описание одежды – то положительную, при описании непосредственно облика человека – отрицательную.

Так, в повести «Митина любовь» прочтём следующее описание: *«Однако на другой день после разговора со старостой он с утра побрился и надел желтую шелковую рубашку, странно и красиво осветившую его изможденное и как бы вдохновенное лицо», –жёлтый* в сочетании с прилагательным *шёлковый* является описанием рубашки, которую надел главный герой. Заметим, что надев ее, он словно преображается, именно желтая рубашка *«странно и красиво»* осветила его лицо, сделав из изможденного вдохновенным.

Но если жёлтый цвет является характеристикой именно внешности, а не одежды человека, то он всегда несёт отрицательную коннотацию и репрезентирует значения:

А) слабости: *«Был он желт, слаб, голова и борода у него сильно поседел, – не сдались только одни густые строгие брови, – но это очень шло к нему»* (И.А. Бунин «Белая лошадь»);

Б) болезни: *«Нечто монгольское было в его желтоватом лице с подстриженными серебряными усами, золотыми пломбами блестели его крупные зубы, старой слоновой костью – крепкая лысая голова»* (И.А. Бунин «Господин из Сан-Франциско»). Заметим, что изначально портрет создает неоднозначное впечатление: колоративы *золотой, серебряный, слоновая кость, золотисто-жемчужный* создают впечатление богатства, благородства (*серебряные усы* – седые, ассоциация с убеленными сединой старцами), однако тут же имеется оговорка – *желтоватое лицо* – как правило, символизирующее болезнь либо какое-либо разрушение. Подтверждение нездоровья господина вновь найдется в тексте при описании его рук, по которым можно понять и о его пагубных привычках, и о болезнях, к которым они привели;

В) старости: *«Изнутри прижкнуло к окошечку старое, желтое лицо»* (И.А. Бунин «Игнат»);

Г) смерти: *«Подошел резак, рубаху оборвал, штаны оборвал – лежит, вижу, труп совсем голый, уж твердый весь, где зеленый, где желтый, а лицо вся восковая, красная борода редкая так и отделяется»* (И.А. Бунин «Ночной разговор»).

Колоратив *желтый* также служит непосредственным репрезентантом и символом концепта Смерть: *«Этот желтый флаг смерти, под которым мы теперь плывем, – желтый санитарный флажок, который мы должны были поднять в Джибути»* (И.А. Бунин «Копье Господне»).

Что касается колоратива *золотой*, то он либо приобретает в контексте положительную коннотацию, либо понимается неоднозначно, присутствуя в описаниях предметов церковного обихода, в зависимости от чего репрезентируется как знак божественной власти или же соседствует с концептом «Смерть»: *«И вот представьте себе: гроб – дубовая колода, как в*

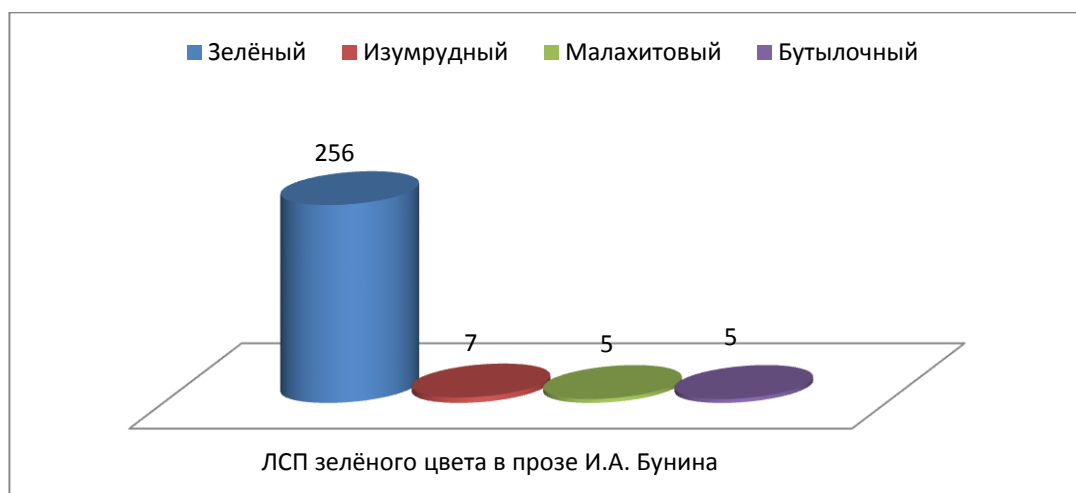
древности, золотая парча будто ковкая, лик усопшего закрыт белым "воздухом", шитым крупной чёрной вязью – красота и ужас» (И.А. Бунин «Чистый понедельник»), – неоднозначная коннотация колоратива *золотой* связана с тем, что, хоть он и обозначает дорогую и очень красивую ткань, но тканью этой обит гроб, он сочетается с золотым и сильно воздействует на эмоции, вызывая одновременно восторг и ужас.

Зеленый цвет в прозе И.А. Бунина имеет то же значение, что и в лирике. Данный колоратив и его синонимы осуществляют синтагматические связи со словами, интерпретирующими концепт Мир природы. *«Потом оказалось, что среди нашего двора, густо заросшего кудрявой муравой, есть какое-то древнее каменное корыто, под которым можно прятаться друг от друга, разувшись и бегая белыми босыми ножками (которые нравятся даже самому себе своей белизной) по этой зеленой кудрявой мураве, сверху от солнца горячей, а ниже прохладной»* (И.А. Бунин «Жизнь Арсеньева»).

В данном фрагменте репрезентируется концепт «Детство», герой вспоминает чудесный момент прошлого, свои детские игры. Колоратив *зеленый* служит для характеристики мира природы, в сочетании с прилагательными *кудрявая, горячая, прохладная* создается художественный образ, насыщенный красками и ощущениями, становящийся еще ярче ввиду контраста с *белыми босыми ножками*, бегающими по этой самой траве. Кроме того, Бунин использует народно-поэтическое название молодой травы *мурава*, что, несомненно, усиливает впечатление читателя.

Зеленый – это цвет жизни, радости, счастья. Он также появляется в радостные минуты жизни героев. *«Но вот просека кончилась, мы очутились на солнце, на открытом зеленом бугре, и она остановилась и обернулась. – Какой вы милый! – сказала она, – Идет себе и молчит... У меня неожиданный прилив нежности к вам»* (И.А. Бунин «Маленький роман»), – красота природы, открытого пространства зеленого бугра вызывает у героини чувство нежности к герою.

Лексико-семантическое поле зеленого цвета представлено следующими колоративами:



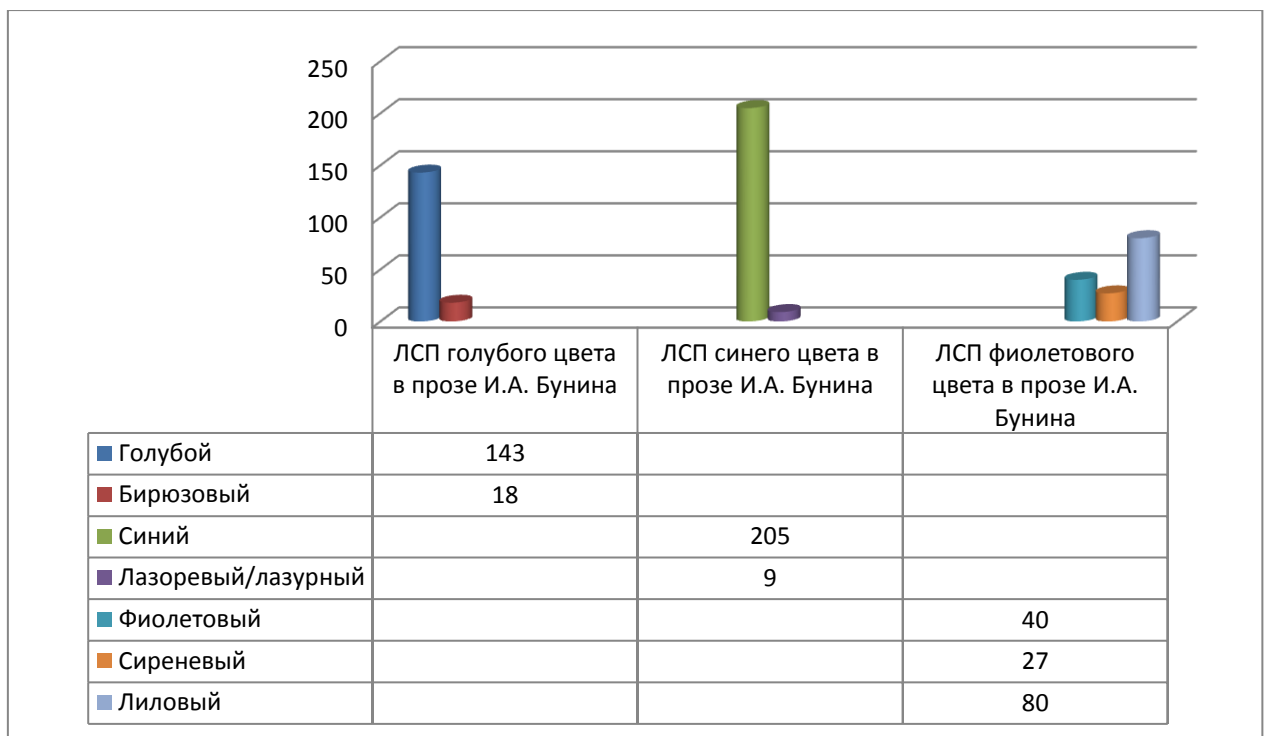
Обращает на себя внимание, что порой для описания зеленого цвета автор использует колоративы-характеристики драгоценных камней *изумрудный* и *малахитовый*. Мы обратили внимание, что для каждого из оттенков характерна своя, особая коннотация. Так, изумрудный используется в описании природы и характеризуется как нечто яркое, необычное, прекрасное: *«карнавал он думал провести в Ницце, в Монте-Карло, куда в эту пору стекается самое отборное общество, где одни с азартом предаются автомобильным и парусным гонкам, другие рулетке, третьи тому, что принято называть флиртом, а четвёртые— стрельбе в голубей, которые очень красиво взвиваются из садков над изумрудным газоном, на фоне моря цвета незабудок, и тотчас же стучаются белыми комочками о землю»* (И.А. Бунин «Господин из Сан-Франциско»), – возникающий в тексте еще один необычный оттенок – *море цвета незабудок* – только усиливает впечатление элитарности, особенности данного пейзажа по сравнению с остальными.

Однако колоратив *малахитовый*, тоже оттенок драгоценного камня, в тексте приобретает совершенно иное значение. Чаще всего автор использует его при описании внешности людей: *«Теперь передо мной стоял мрачный,*

очень смуглый юноша в белой косоворотке офицерского образца, в высоких сапогах, с пробивающимися чёрными усами, с непреклонно злобным взглядом маленьких чёрных глаз, от смуглости малахитово-бледный. — Уходите, пожалуйста, — прибавил он тихо, и видно было, как под косовороткой бьётся его сердце» (И.А. Бунин «Жизнь Арсеньева»).

Малахитово-бледный цвет лица героя объясняется его потрясением, он не ожидал столь жестокого отказа и разочарования в любви. Вероятно, выбор такого оттенка обусловлен в данном случае не красотой камня, а ассоциацией с бледными зеленоватыми нездоровыми лицами людей, работающих с малахитом.

В ходе анализа колоративной лексики синих, голубых и фиолетовых тонов мы столкнулись со сложностью. Хотя в хроматической гамме эти цвета выделяются как самостоятельные, в художественной прозе Бунина они взаимозаменяемы и обозначают одно и те же предметы, явления. Все три цвета в прозаических текстах чаще всего характеризуют небо. Голубой преподносится как оттенок синего. Также нельзя не отметить сиреневый оттенок, который является переходным от синего цвета к фиолетовому. Именно поэтому мы приняли решение объединить рассматривать лексико-семантические поля этих цветов в комплексе:



Самый мистический цвет – синий – у Ивана Бунина символизирует непостижимые тайны и вечную, божественную истину. Прежде всего, это символ неба, как обители высших сил.

Особенно частотными наименованиями этого цвета в пейзажах Ивана Бунина являются прилагательные *синий* и *голубой*, но они не однозначны. Синий, наряду с положительным восприятием действительности, может выражать и отрицательную экспрессию. Двойственность синего обусловлена его промежуточным положением между светлым, чистым голубым и «демоническим» фиолетовым. Характер экспрессии зависит от лексических значений существительных, сочетающихся с прилагательным *синий*, и в целом от лексического окружения.

В своих пейзажах Бунин любит описывать небо (вместо этого слова автор часто использует существительное со значением цвета - «синева»), может быть, поэтому синий цвет преобладает независимо от времени года, отображенного в пейзаже.

Вот как Бунин описывает весеннее небо: «Зазеленели полевые межи, сочнее стала мурава на дворе, гуще и ярче засинело небо» (И.А. Бунин «Митина любовь»).

Как уже было сказано, синий цвет неба для Бунина – это яркий, насыщенный цвет, он ассоциируется с напряженностью чувства, даже некоторой тревогой в ожидании исхода чего-либо, он не успокаивает, а будоражит душу.

Чтобы описать постепенное изменение в настроении героя (от неуверенности к приятной расслабленности, блаженному покою), писатель разбавляет цвет неба не солнцем, а облаком, т.е. в синий добавляет белого, получается мягкий голубой цвет, как бы рассказывающий нам о надеждах героя: *«Иногда находило облачко, синее небо голубело, и теплый воздух и эти тленные запахи делались еще нежнее и слаще»* (И.А. Бунин «Митина любовь»). Митя надеется получить долгожданное письмо и снова быть счастливым. Настроение героя, описанное через цветообозначения, Бунин опять подчеркивает метафорически использованными наречиями – *нежнее и слаще*.

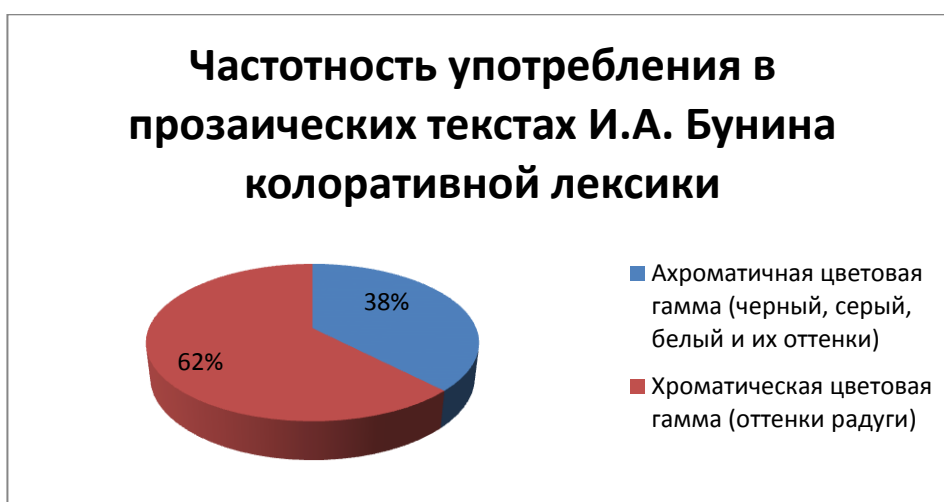
Волнение героя выражается с помощью использования фиолетового оттенка и состояние его созвучно природе. Сначала в повести колоратив *фиолетовый* возникает в образе сада: *«Особенно силен, густ был цвет на грушах, и смесь этой белизны и яркой синевы неба давала фиолетовый оттенок»*, но затем этот же оттенок эксплицирует чувства героя, отражающиеся в его внешнем облике: *«От холода, от ледяной сырости воздуха большие руки его посинели, губы стали лиловыми, смертельно бледное лицо с провалившимися щеками приняло фиолетовый оттенок. Он лежал на спине, положив ногу на ногу, а руки под голову, дико уставившись в черную соломенную крышу, с которой падали крупные ржавые капли. Потом скулы его стискивались, брови начинали прыгать. Он порывисто вскакивал, вытаскивал из кармана штанов уже сто раз прочитанное, испачканное и измятое письмо, полученное вчера поздно вечером»* (И.А. Бунин «Митина любовь»), – когда Митя, который всё еще надеялся, что Катя не до конца его разлюбила, получает письмо о ее побеге с любовником, он смертельно

бледен, лицо его приобретает болезненный фиолетовый оттенок, который репрезентирует сердечную боль юноши, разочарование его в любви.

Итак, синий цвет весной – это цвет радости, вообще сильного проявления какого-либо чувства, обновления природы. Голубой цвет весной – цвет надежды и веры в счастливое будущее, легкое настроение, блаженный покой в душе. Фиолетовый – это цвет грозы, надвигающейся бури, также это яркие фиолетовые и лиловые цветы. Для героя повести «Митина любовь» эти три цвета символизируют развитие и угасание его отношений с Катей, они разделены следующим образом: голубой – это надежды и мечты, синий – счастье, тревога, волнение, фиолетовый – разочарование, боль утраты.

Бунин – гениальный художник-колорист, и в максимальной степени этот талант писателя раскрылся именно в прозаических произведениях. Тексты писателя похожи на картины художников, они также тщательно прописаны, малейшие оттенки цвета играют порой очень важную роль в произведениях.

Колоративная лексика в прозаических текстах И.А. Бунина обладает высокой частотностью и играет важную роль в создании смысла произведений, выражении чувств автора и героев. Как и в поэзии, в прозе писателя колоративы также можно разделить на две больших группы: лексика ахроматичной цветовой гаммы и лексика хроматической цветовой гаммы. Статистические данные по частотности употребления этих групп представлены в диаграмме ниже.



Заметим, что, если рассматривать каждый цвет по отдельности, то наибольшей частотностью в прозе Бунина обладают колоративы *белый* и *черный*, а также оттенки этих цветов. Но ввиду большого разнообразия цветов хроматической цветовой гаммы в целом в прозаических текстах писателя преобладают яркие оттенки, что позволяет говорить о цветовой насыщенности прозы И.А. Бунина.

2.3. Когнитивно-коннотативная природа и функции колоративов в текстах И.А. Бунина

В лингвистике последних лет наметилась явная тенденция к изучению когнитивного аспекта языковой деятельности, проведению концептуального анализа языковых явлений (А. Вежбицкая, С. Ионова, Е. Рахилина, и др.). Исследователи уделяют внимание не только «понятийному ядру» слова (Ярцева, 1968: 262), но также дополнительным, коннотативным значениям, проявляющимся на всех уровнях языковой системы.

Изучение когнитивно-коннотативной природы колоративов в текстах И.А. Бунина как раз предполагает не только изучение понятийного ядра концепта Цвет и колоративов, которые в данной ситуации могут выступать в качестве субконцептов, но также исследование периферийной зоны, включающей огромное поле коннотативных значений. Сразу же стоит отметить, что в текстах писателя колоративы, как правило, приобретают коннотативное значение, обусловленное контекстом. В своих произведениях писатель воспроизводит как универсальные колоративы, так и создает окказиональные индивидуально-авторские.

Богатство образного и смыслового содержания колоративных единиц в идиостиле И.А. Бунина обусловлено индивидуально-авторскими особенностями языковой личности писателя и существующей в его сознании художественной картиной мира, ментальной обусловленностью и общим культурным пространством.

Ранее нами уже была проведена сплошная выборка колоративов, используемых в поэтических и прозаических текстах писателя, также были выделены лексико-семантические поля отдельных цветов и указана их частотность в художественном наследии Бунина. Основные, денотативные значения колоративов также были приведены нами выше, поэтому в данном разделе мы предполагаем сосредоточиться на коннотации, факторах ее формирования, а также функциях колоративов в текстах И.А. Бунина.

Коннотация, по мнению Пахомовой И.Н., «в рамках когнитивной лингвистики является одним из важнейших участков речемыслительной деятельности человека, отражающей концептуализацию субъективной сферы действительности и выражающей ее посредством разноуровневых языковых единиц, прежде всего, лексических и синтаксических в структуре того или иного дискурса (текста)» (Пахомова, 2009: 4). Эта ее особенность позволяет говорить о равенстве денотативного и коннотативного значений колоративов. Коннотативное, возникающее в контексте, значение, не отрицает денотат, оно его дополняет, сливаясь с ним и видоизменяя.

Рассмотрим репрезентацию колоратива *черный* в рассказе И.А. Бунина «Чистый понедельник», где он приобретает коннотативную семантику и выполняет сюжетообразующую роль. Сам текст входит в сборник с говорящим названием «Тёмные аллеи». Произведение начинается со слов «Темнел московский серый зимний день...», в некоторой степени репрезентируется лексико-семантическое поле черного цвета, события происходят в вечернее время, когда на город опускается темнота, репрезентируется денотативное значение колоратива. Затем чёрный цвет возникает в описании внешности героини: «А у нее красота была какая-то индийская, персидская: смугло-янтарное лицо, великолепные и несколько зловещие в своей густой черноте волосы, мягко блестящие, как черный соболий мех, брови, черные, как бархатный уголь, глаза; пленительный бархатисто-пунцовыми губами рот оттенен был темным пушком...» – колоратив *чёрный* в тексте приобретает образную, описательную функцию,

автор не просто говорит о черных бровях, волосах и глазах героини, но сравнивает их с собольим мехом, бархатом и углем, воспроизводя перед читателем образ прекрасной благородной дамы с одной небольшой пометкой: *«несколько зловещие в своей густой черноте волосы»*.

Интересно, что, несмотря на обилие черного цвета в одежде и внешности героини, она испытывает ужас перед ним: *«И вот представьте себе: гроб – дубовая колода, как в древности, золотая парча будто ковкая, лик усопшего закрыт белым «воздухом», шитым крупной черной вязью – красота и ужас»*. Черный для героини является символом греха, в котором она погрязла, для героя же этот цвет символизирует загадку, тайну, которую он не может понять, и которая восхищает его. Вот какой видит он ее: *«Я вошел – она прямо и несколько театрально стояла возле пианино в черном бархатном платье, делавшем ее тоньше, блистая его нарядностью, праздничным убором смольных волос, смуглой янтарностью обнаженных рук, плеч, нежного, полного начала груди, сверканием алмазных сережек вдоль чуть припудренных щек, угольным бархатом глаз и бархатистым пурпуром губ; на висках полуколючками загибались к глазам черные лоснящиеся косички, придавая ей вид восточной красавицы с лубочной картинки»*, – черный цвет во внешности и одежде девушки вызывает у юноши ассоциацию с восточной красавицей.

Однако рассказ неспроста назван «Чистый понедельник», чистым понедельником на Руси называли особый день первой недели Великого поста, это время покаяния. И именно покаяние является основной и ведущей идеей рассказа: героиня в конце концов не выдерживает и уходит в монастырь. В финале рассказа преобладают белые и золотые тона, словно переход от грешной мирской жизни к миру церкви, веры, покаяния.

В произведении раскрывается мотив роковой любви. Рассказчик задает себе и читателю риторический вопрос: *«Что она могла видеть в темноте, как могла она почувствовать мое присутствие?»* Мистическая связь, установившаяся между этими двумя людьми, не разрушилась до сих пор.

Они чувствуют друг друга, потому что их чувство было истинным. Оно было таким, каким видит Бунин настоящую любовь, роковым, инстинктивным, сильным, созидающим и разрушающим одновременно.

После этой финальной встречи в любовной истории героев была поставлена точка: *«Я повернулся и тихо вышел из ворот»*.

Однако так и остается неясным образ героини: *«И вот одна из идущих посередине вдруг подняла голову, крытую белым платом, загородив свечку рукой, устремила взгляд темных глаз в темноту, будто как раз на меня...»* – хотя она и идет в толпе инокинь в белом платке со свечой в руках, но ее темные глаза, словно что-то ищут в темноте, и взгляд ее направлен чётко на героя, который искренне любил ее.

Таким образом, чёрный цвет и оттенки темных тонов в рассказе приобретают коннотативное значение, играют сюжетобразующую роль и репрезентируют мотивы роковой любви и греха.

По мнению Ю.С. Степанова коннотативные значения колоративов возникают «в результате не прямой номинации, имеют большую зависимость от контекста, обычно осложнены стилистическими или экспрессивно-оценочными моментами» (Степанов, 2001: 52). Так, например, интерес представляет колоратив *сизый* в рассказе И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско». Изначальное, денотативное значение этого цвета закреплено в словарях, у Д.Н. Ушакова прочтем следующее определение:

СИ́ЗЫЙ, сизая, сизое; сиз, сиза, сизо. Темно-серый с густым синеватым отливом. «Падает сизый туман на долину» Некрасов. «Стонет сизый голубочек» И.Дмитриев (Ушаков, 2013: 682).

В тексте произведения колоратив *сизый* употребляется трижды: первый раз он относится к описанию природы, еще дважды является цветовой характеристикой господина.

Изначально перед глазами читателей автор развертывает картину Неаполя, видимого с борта «Атлантиды»: *«Потом, на вторые сутки, небо стало бледнеть, горизонт затуманился: близилась земля, показались Иския,*

Капри, в бинокль уже виден был кусками сахара насыпанный у подножия чего-то сизого Неаполь...» – возникающий сизый оттенок объясняется туманом, колоратив приобретает коннотативное значение, обозначая, во-первых, погодные условия, во-вторых, эмоции героев, для которых после сложного (качка, морская болезнь) путешествия город кажется недостижимым.

Затем лексема *сизый* встречается при второй характеристике внешнего облика господина из Сан-Франциско, нарушая торжественность и пышность его облика.

Главным героем произведения является некий господин из Сан-Франциско, путешествующий с женой и дочерью. Имени его автор не указывает, но в тексте дано подробнейшее описание внешности, основой которого служит цветопись: *«Смокинг и крахмальное белье очень молодили господина из Сан-Франциско. Сухой, невысокий, неладно скроенный, но крепко сшитый, он сидел в золотисто-жемчужном сиянии этого чертога за бутылкой вина, за бокалами и бокальчиками тончайшего стекла, за кудрявым букетом гиацинтов. Нечто монгольское было в его желтоватом лице с подстриженными серебряными усами, золотыми пломбами блестели его крупные зубы, старой слоновой костью – крепкая лысая голова»*. Заметим, что изначально портрет создает неоднозначное впечатление: колоративы *золотой, серебряный, слоновая кость, золотисто-жемчужный* создают впечатление богатства, благородства (*серебряные усы* – седые, ассоциация с убеленными сединой старцами), однако тут же имеется оговорка – *желтоватое лицо* – как правило, символизирующее болезнь либо какое-либо разрушение, да и оттенок слоновой кости имеет лысая голова господина. Цвет одежды господина из Сан-Франциско угадывается из контекста: смокинг (черный) и белье (крахмальное, белое). Такое сочетание цветов, с одной стороны, выглядит нарядно, празднично (*«Смокинг и крахмальное белье очень молодили господина...»*).

По сравнению с первым впечатлением, во второй раз в облике героя гораздо меньше торжественности: *«Побрившись, вымывшись, ладно вставив несколько зубов, он, стоя перед зеркалами, смочил и прибрал щётками в серебряной оправе остатки жемчужных волос вокруг смугло-желтого черепа, натянул на крепкое старческое тело с полнеющей от усиленного питания талией кремовое шёлковое трико, а на сухие ноги с плоскими ступнями – чёрные шёлковые носки и бальные туфли, приседая, привёл в порядок высоко подтянутые шёлковыми помочами чёрные брюки и белоснежную, с выпятившейся грудью рубашку, вправил в блестящие манжеты запонки и стал мучиться с ловлей под твёрдым воротничком запонки шейной. Пол ещё качался под ним, кончикам пальцев было очень больно, запонка порой крепко кусала дряблую кожицу в углублении под кадыком, но он был настойчив и наконец, с сияющими от напряжения глазами, весь сизый от сдавившего ему горло, не в меру тугого воротничка, таки доделал дело – и в изнеможении присел перед трюмо, весь отражаясь в нём и повторяясь в других зеркалах»,* – несмотря на то, что колоративная лексика осталась прежней, изменился контекст и, следовательно, семантика. Так, словосочетание *жемчужные волосы* соседствует с лексемой *остатки*, тем самым приобретая отрицательную коннотацию и репрезентируя старость. *Желтоватое лицо* первого описания сменяет *смугло-желтый череп*, возникает значение мертвенности. Ту же самую шикарную одежду господин натягивает на старое полнеющее тело, и вся красота исчезает. Сизый цвет лица возникает в результате легкого удушья, когда господин с трудом застегивает не в меру тугий воротничок. Колоратив *сизый* в данном контексте является символом нездоровья.

В третий раз лексема *сизый* сопутствует смерти: *«Сизое, уже мёртвое лицо постепенно стыло, хриплое клокотанье, вырывавшееся из открытого рта, освещённого отблеском золота, слабело».*

Таким образом, колоратив *сизый* в контексте рассказа «Господин из Сан-Франциско» приобретает негативную коннотацию, символизируя туман, нездоровье, смерть.

В другом произведении, рассказе «Игнат» колоратив *сизый* под влиянием контекста приобретает противоположную коннотацию, репрезентируя положительное значение: *«Так и сияли ее неподвижные глаза, когда она, черноволосая, крепкая, с сизым румянцем на смуглых щеках, в зеленом шерстяном платье, во весь дух носилась то за тем, то за другим из людской к дому и от дома к людской, по темнеющей среди снежного двора тропинке»*, – благодаря контексту сизый румянец на щеках героини не воспринимается как символ болезни, такой оттенок вызван смуглостью ее кожи.

Приобретая в контексте художественных произведений коннотативное значение, колоративы выполняют в тексте определенные функции:

А) смысловая: способствуют формированию смысла, а порой и сюжета произведения:

- *«Днем, когда вспоминаешь, просто, незначительно, а ночью – страшно... «Это как васильки, – подумал землемер. – Днем синие, а погляди вечером, при лампе, – лиловые»* (И.А. Бунин «Белая лошадь»), – герой сравнивает воспоминания с васильками, в результате чего колоративы *синий* и *лиловый* приобретают коннотативную семантику, обозначая, *синий* – день, когда ничего не страшно, *лиловый* – ночь и страх;
- Примерами формирования сюжета с помощью колоративной лексики могут послужить использование колоративов *голубой* – *синий* – *фиолетовый* в повести «Митина любовь» как отражение изменений чувств, которые испытывает герой: от робкой надежды к тревожному счастью и затем к боли и разочарованию.

Б) описательная: способствуют наиболее точному образному описанию мира природы и человеческой внешности:

- В стихотворении «Зеркало» Бунин дает следующее поэтическое описание сигары: *«В могильной темноте одна моя сигара Краснеет огоньком, как дивный самоцвет: Погаснет и она, развеется и след Ее душистого и тонкого угара...»* – автор использует глагольную форму колоратива *краснеет*, однако поэтическое описание возникает благодаря сравнению огонька сигары с дивным самоцветом.
- В рассказе «Сосны» природа переливается всеми цветами, образы ее живописны, в небольшом пейзаже воплощается буйство красок и ощущений: *«Утро. Выглядываю в кусочек окна, не запушенный морозом, и не узнаю леса. Какое великолепие и спокойствие! Над глубокими, свежими снегами, завалившими чащи елей, – синее, огромное и удивительно нежное небо. Такие яркие, радостные краски бывают у нас только по утрам в афанасьевские морозы. И особенно хороши они сегодня, над свежим снегом и зеленым бором. Солнце еще за лесом, просека в голубой тени. В колеях санного следа, смелым и четким полукругом прорезанного от дороги к дому, тень совершенно синяя. А на вершинах сосен, на их пышных зеленых венцах, уже играет золотистый солнечный свет»*, – пейзаж в данном фрагменте создан с помощью эпитетов и колоративов (*синее небо, зеленый бор, белый снег, зеленые венцы сосен, золотистый солнечный свет*), он несет жизнеутверждающий эмоциональный заряд. Картина, возникающая в тексте, словно пронизана солнцем, всё искрится и сияет.

В) эмотивная: выступают в тексте как маркеры авторских эмотивно-смысловых доминант:

- В стихотворении «Белый цвет» колоратив *белый* выполняет эмотивную функцию и выражает чувство радости: *«Ах, темен,*

темен мир, и чувствуют лишь дети, Какая тишина и радость в белом цвете!»

- *«Но чуть дело касалось мало-мальски серьезного, как этот грансензор давал чувствовать свою вулканическую душу. Глаза его, трудно определимого цвета, вдруг становились синими, черными, серыми, карими, переливались всеми цветами...»* (И.А. Бунин «Освобождение Толстого») – из фрагмента мы узнаем, что глаза героя в спокойном состоянии имели трудно определимый оттенок, однако в моменты сильных эмоций они преобразуются, становясь то синими, то серыми, то карими, и, наконец, переливаясь всеми цветами, отражают эмоции, бушующие в его душе.

Г) символическая: колоративы в контексте могут выступать в качестве образов-символов, например, белый цвет в ряде примеров И.А. Бунина символизирует:

- чистоту, непорочность, святость: *девственно-белоснежная сорочка, непорочно-белые наносы, девственно-белый косогор;*
- болезнь, смерть: *мертвенно-белое облако, мертвенно-белая ступня.*

Итак, когнитивно-коннотативная природа и репрезентация колоративов в прозе И.А. Бунина обусловлена индивидуально-авторскими интенциями языковой личности писателя и существующей в его сознании художественной картиной мира, ментальными особенностями и общим культурным пространством. Коннотация, будучи когнитивным феноменом, проявляется на уровне слова, дискурса и текста, вследствие чего колоративы приобретают ту или иную коннотативную окраску в зависимости от контекста. Колоративы, приобретая в контексте коннотативное значение, выполняют в тексте смысловую, описательную, эмотивную либо символическую функцию.

Заключение

Проведя анализ работ, составляющих теоретическую базу данного исследования, мы определили необходимый терминологический аппарат и отразили в работе многообразие существующих концепций, теорий, подходов к толкованию концепта «Цвет» как одного из концептов русской лингвокультуры. Концепт «Цвет» в художественных текстах репрезентируется чаще всего с помощью колоративной лексики.

Обращаясь к анализу поэтики колоративов в произведениях И.А. Бунина, мы исследовали их когнитивно-коннотативную природу и репрезентацию в текстах, систему художественных средств, эксплицирующих концепт «Цвет», а также функционально-смысловые свойства колоративов в художественном дискурсе писателя.

Проанализировав *Цвет* как ключевой концепт русской культуры, мы выяснили, что он, как и другие лингвокультурные концепты, обладает планом содержания и планом выражения, закреплен в языке концепт «Цвет» с помощью колоративной лексики.

Заметим, что лингвокультурный концепт «Цвет» довольно специфичен. Цветовые ощущения возникают в сознании, а не в окружающем мире, их природа обусловлена человеческой физиологией. Ядерная зона концепта представлена номинацией цветообозначения. Понятийный слой включает многочисленные колоративы, интерпретационный слой возникает при репрезентации их в тексте, так как именно в текстовой ткани колоративная лексика приобретает коннотативное значение, имеющее не только понятийную, но и аксиологическую культурологическую ценность, то есть те ценности, которые характерны для определенной нации с ее ментальностью.

Концепт «Цвет» обладает статусом лингвокультурного элемента в связи с его культурно и национально обусловленной семантической коннотацией, а также наличием аксиологического компонента в содержании.

Будучи универсальными культурными единицами, колоративы вместе с тем обусловлены национальными традициями и воззрениями и являются ментальными единицами языкового сознания. Как ментальные единицы русского языкового сознания колоративы отличаются особой символикой и разнообразной репрезентацией в тексте. В художественных произведениях И.А. Бунина колоративы способствуют раскрытию эмотивного пространства текста, что особенно ярко проявляется в прозаических произведениях.

Лингвоквантитативный анализ особенностей репрезентации концепта «Цвет» в дискурсе художественной прозы И.А. Бунина позволил сделать следующие выводы:

а) являясь универсальным, концепт «Цвет» имеет национальную и ментальную обусловленность;

2) колоративы обладают рядом аксиологических культурных маркеров, таких как: многообразие лексем и их частотность; наличие ментальной обусловленности, наличие активной производящей основы и устойчивых идиоматических выражений, «семантическая нагруженность»;

4) семантическое поле колоративов несет в себе множество разнообразных смыслов, некоторые из них являются универсальными, другие являются индивидуальными, третьи обусловлены национальными и ментальными особенностями.

В ходе изучения смысловых парадигм колоративов в художественной картине мира И.А. Бунина мы выяснили следующее:

А) писатель обладает уникальной особенностью улавливать самую суть вещей, создавая собственные краски для описания и соединяя уже известные самым причудливым образом, чтобы добиться наиболее точного впечатления в ёмкой форме;

Б) колоративная лексика в прозе и поэзии Бунина делится на хроматические и ахроматичные тона и представлена многообразно;

В) колоративы в поэтических текстах не отличаются высокой частотностью употребления, на более чем 1200 стихотворений

приходится всего лишь 372 лексемы, обозначающие тот или иной цвет;

- Г) колоративная лексика в прозаических текстах И.А. Бунина представлена достаточно разнообразно, в ходе работы с текстовым материалом мы обнаружили 4910 обращений к лексике цветообозначений в 130 прозаических текстах писателя;
- Д) наиболее употребляемыми в поэзии и прозе писателя являются белый и черный цвета;
- Е) колоративы в поэтическом тексте Бунина обычно выполняют описательную функцию, однако в художественном стихотворном тексте они часто способствуют наиболее яркой репрезентации эмоций и чувств.

Когнитивно-коннотативная природа и репрезентация колоративов в прозе И.А. Бунина обусловлена индивидуально-авторскими интенциями языковой личности и существующей в его сознании художественной картиной мира, ментальными особенностями и общим культурным пространством. Колоративы в произведениях писателя выполняют в тексте смысловую, описательную, эмотивную либо символическую функцию.

Таким образом, колоративы в произведениях И.А. Бунина действительно играют важную роль и обладают высокой частотностью, специфика их применения отражает творческую манеру автора, процесс формирования лексико-семантического наполнения поля колоративной лексики обусловлен не только индивидуальными особенностями авторского письма, но также общекультурными ценностями и национально-культурной спецификой языка.

Список использованной литературы

1. Адамчик В.В. Словарь символов и знаков / В.В. Адамчик. – М.: АСТ, 2006. – 240 с.
2. Алефиренко Н.Ф. Синергетика культурного концепта и знака в системе языка и тексте / Н.Ф. Алефиренко // Культурные аспекты в языке и тексте: сборник науч. трудов. – Белгород: изд-во БелГУ, 2005. – с. 8-21.
3. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. М.: Academia, 1997. С. 267–279.
4. Белякова, С.М. Цветовая картина мира И.А. Бунина (на материале романа «Жизнь Арсеньева» и цикла рассказов «Темные аллеи») / С.М. Белякова // И.А. Бунин: Диалог с миром. – Воронеж: Полиграф, 1999. – С. 146–151.
5. Берлин Б. Основные цвета: их универсальность и видоизменения / Б. Берлин, П. Кей. – М.: Знание, 1969. – 169 с.
6. Василевич А.П. Основные цветоименования / А.П. Василевич // Тезисы VII Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. – М.: Наука, 1982. – С. 124 – 125.
7. Василевич А.П. Цветообозначения как проблема терминологии и перевода // Василевич, А.П. Исследование лексики в психолингвистическом эксперименте (на материале цветообозначения в языках разных систем) / А.П. Василевич. – М.: Наука, 1987.
8. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков / А. Вежбицкая. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 780 с.
9. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М.: Познание, 1997. – 411с.
10. Войналович Е.В. Лексико-семантическое поле колоративов в романе И.С. Шмелева «Няня из Москвы» / Е.В. Войналович // Гуманитарные

исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2015. – № 1. – С. 97 – 103.

11. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становления антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки / С.Г. Воркачев. – 2001. – С. 64–72.

12. Воркачев С.Г. Сопоставительная этносемантика телеономных концептов «любовь» и «счастье» (русско-английские параллели) / С.Г. Воркачев. – Волгоград: Перемена, 2003. – 164 с.

13. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный / Т.Ф. Ефремова. – М.: Русский язык, 2000. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://efremova-online.ru>

14. Жаркынбекова Ш.К. Моделирование концепта как метод выявления этнокультурной специфики / Ш.К. Жаркынбекова // Материалы IX Конгресса МАПРЯЛ. – Братислава, 1999. – с. 107 – 112.

15. Злыднева Н.В. Белый цвет в русской культуре XX века / Н.В. Злыднева // Признаковое пространство культуры. – М.: Индрик, 2002. – С. 424 – 431.

16. Капнина Г. И., Коротяева И. Б. Концепт «цвет» в языковой картине мира // Филология и лингвистика. – 2016. – №1. – С. 20 – 23. – URL <https://moluch.ru/th/6/archive/23/505/> (дата обращения: 15.01.2018).

17. Карасик В. И. Культурные доминанты в языке // Языковая личность: культурные концепты. - Волгоград - Архангельск, 1996.

18. Карасик В. И. О категориях лингвокультурологии // Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности. - Волгоград, 2001.

19. Карасик В. И., Слышкин Г. Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Сб. науч. тр. / Под ред. И. А. Стернина. - Воронеж: ВГУ, 2001. с. 75 - 80.

20. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477с.

21. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М., 2003. – 264 с.
22. Красавский Н.А. Динамика эмоциональных концептов в немецкой и русской лингвокультурах: Дис... докт. филол. наук / Н.А. Красавский. – Волгоград, 2001. – 215с.
23. Красавский Н.А. Эмоциональная концептосфера немецкого языка (этимологический анализ базисных номинантов эмоций) // Языковая личность: проблемы креативной семантики. - Волгоград, 2000.
24. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд., доп. – М. : Большая российская энциклопедия, 2002. – 709 с.
25. Лихачёв Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачёв // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. – М., 1997. – с. 280 – 287.
26. Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. – СПб.: Алетейя, 1997. – с. 342 – 403.
27. Лосев А.Ф. История античной эстетики / А.Ф. Лосев. – в 3-х т. – Т.1. – М.: Искусство, 1974. – 582 с.
28. Малый академический словарь русского языка: в 4-х томах / под ред. А.П. Евгеньевой. – М.: Русский язык, Полиграфресурсы, 1999. – Т. 1. – 702 с.
29. Менегетти А. Мир образов. Краткое пособие по интерпретации образов и сновидений / А. Менегетти. – М.: ННБФ Онтопсихология, 2005. – 224 с.
30. Мещерякова О.А. Семантика перцепции в аспекте художественной когниции И.А. Бунина: автореф. дисс. ... докт. фил. наук / О.А. Мещерякова. – Елец, 2011. – 51 с.

31. Морщинский В.С. Эмотивная семантика колоративов в прозе Л.Н. Андреева / В.С. Морщинский // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 5 (71). – С. 118 – 122.
32. Огнева Е.А. Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста: Монография / Е.А. Огнева. – Белгород: 2009. – 280 с.
33. Ожегов С.И. Словарь русского языка: ок. 57 000 слов / С.И. Ожегов – М.: Русский язык, 1988. – 750 с.
34. Олешков М.Ю. Дискурс, культура, ментальность: Коллективная монография / отв. ред. М.Ю. Олешков // Серия Язык и дискурс. Выпуск 3. – Нижний Тагил: Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия, 2011. – 526 с.
35. Пахомова И.Н. Коннотация и лексическая семантика слова: автореф. Дисс. Канд. филол.наук. – Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2009. – 21 с.
36. Перфилова М.Н. Колоративы как способ передачи народного опыта в пословицах и поговорках / М.Н. Перфилова // Вестник Новгородского государственного университета. – № 77. – Великий Новгород, 2014. – С. 89 – 92.
37. Погосова К.О. Сопоставительный аспект языковой репрезентации эмоциональных концептов. // Тезисы докладов конференции по итогам НИР. – Владикавказ: Изд-во СОГУ, 2006. – С. 137-140.
38. Погосова К.О. Способы вербализации эмоций. // Объединенный научный журнал. №20. – М.: Изд-во «Фонда правовых исследований», 2006. – С. 30 – 34.
39. Попова З.Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: Истоки, 2001. – 192 с.
40. Попова З.Д. Семантико-когнитивный анализ языка. / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: Истоки, 2006. – 226 с.

41. Попова З.Д. Семантико-когнитивный анализ языка. / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: Истоки, 2006. – 226 с.
42. Попова З.Д. Языковое сознание и другие виды сознания / З.Д. Попова, И.А. Стернин // Язык. История. Культура. – Кемерово: Графика, 2003. – с. 17 – 21.
43. Попова З.Д., Стернин И.А. Язык как национальная картина мира. – Воронеж, 2000. – 59 с.
44. Попова И.А. Стихия огня в колористике прозы И.А. Бунина / И.А. Попова // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. – 2010. – № 2. – С. 73 – 81.
45. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: Монография / Г.Г. Слышкин. – Волгоград: Перемена, 2004. – 340 с.
46. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. - М.: Academia, 2000. – 128 с.
47. Слышкин Г.Г. Текстовая концептосфера и ее единицы // Языковая личность: аспекты лингвистики и лингводидактики. – Волгоград, 1999.
48. Соловьев В.Д. Экспериментальные исследования концептов эмоций / В.Д. Соловьев // Когнитивные исследования: сборник научных трудов. – Вып. 1., 2006. – с. 173 – 186.
49. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – М.: Академический проект, 2001. – 990 с.
50. Тихонов А.Н. Словообразовательный словарь русского языка в 2-х томах: Около 145 000 слов / А.Н. Тихонов. – Т.2. – М.: Русский язык. – 885 с.
51. Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка / Д.Н. Ушаков. – М.: Аделант, 2013. – 800 с.
52. Философская энциклопедия: Эл. ресурс / Режим доступа: http://dic.academik.ru/dic.nsf/enc_philosophy/

53. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка / В.И. Шаховский. – 3-е изд. – М.: Либроком, 2009. – 208 с.

54. Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций: Монография / В.И. Шаховский. – М.: Гнозис, 2008. – 416 с.

55. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов / Е.Я. Шейнина. – М.: АСТ, 2007. – 591 с.

56. Ярцева В.Н. Взаимоотношение грамматики и лексики в системе языка / В.Н. Ярцева. – М.: Наука, 1968. – 296 с.