

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. В.П. АСТАФЬЕВА
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

филологический факультет
Выпускающая кафедра современного русского языка и методики

Четверугина Ирина Александровна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Колоративная лексика в произведениях А.И. Куприна

Направление подготовки 44.03.01 Педагогическое образование
Профиль «Русский язык»

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав.кафедрой кандидат филологических наук,
доцент Бебриш Н.Н.

14.06.2016 г. _____
(дата, подпись)

Руководитель
кандидат филологических наук,
доцент Замыслова В.Н.

Дата защиты 23.06.2016 г.

Обучающийся Четверугина И.А.

14.06.2016 г. _____
(дата, подпись)

Оценка _____
(прописью)

Красноярск
2016

Содержание

Введение.....	2
Глава 1. Колоративная лексика как устойчивая группа в лексическом фонде русского языка.....	4
1.1. Способы систематизации лексического уровня языковой системы.....	9
1.2. Лексико-семантические поля.....	13
1.3. ЛСП «цвет», его состав и особенности.....	17
Глава 2. Колоративная лексика в произведениях А.И. Куприна.....	25
2.1. Цвета моря: рассказы А.И. Куприна о море.....	25
2.2. Цвета цирка: рассказы А.И. Куприна о цирке.....	33
2.3. Символика цвета в повести «Гранатовый браслет».....	39
Заключение.....	44
Список использованной литературы.....	46
Приложение. Конспект урока по теме «Колоративная лексика в произведениях А.И. Куприна».....	51

Введение

В дипломной работе проанализировано употребление колоративной лексики в произведениях А.И. Куприна. Актуальность выбранной темы обусловлена важностью анализа языковой личности писателя с помощью средств современного языкознания.

Языковая личность проявляет себя в различных аспектах: ее можно рассматривать с вербальной, коммуникативной и прагматической точки зрения; ее разнообразные проявления обусловлены исторически, преобладающим текстом данной культуры, а также различными коммуникативными и прагматическими установками.

Языковая личность проявляет себя на уровне используемых слов, конструкций и намерений, и эти три аспекта проводятся исследователем через все возможные аспекты изучения и анализа языковой личности.

Так, малопродуктивным является анализ только лексического проявления языковой личности: наряду с лексиконом необходимо рассматривать также и совокупность тех конструкций, в которых используется выделенная лексика, а также прагматику – те интенции или намерения, которыми пользуется говорящий человек.

Цель данной работы – показать, каким образом используются колоративы в произведениях А.И. Куприна, который придавал большое значение символике цвета.

Поставленная цель определяет решение следующих задач:

- 1) рассмотреть лексику как совокупность семантических полей;
- 2) проанализировать значения слов и различные способы их употребления;
- 3) изучить лексико-семантическое поле «цвет» и его основные составляющие;
- 4) рассмотреть конкретные примеры употребления колоративов.

Источником для работы послужили произведения А.И. Куприна: рассказы и повесть «Гранатовый браслет». Выбор материала обусловлен тем

фактом, что в этих произведениях прослеживается определенный цветовой символизм.

Объект - художественное пространство произведений А.И. Куприна, а **предмет** – слова колоративной семантики в языке писателя.

Структура работы обусловлена поставленными задачами и включает в себя две главы. В первой описаны основные особенности лексического уровня языка, употребления слова в различных функциях в художественном произведении, во второй разобраны конкретные примеры из текстов А.И. Куприна. Основные выводы обобщены в заключении.

Глава 1. Колоративная лексика как устойчивая группа в лексическом фонде русского языка

Слово является одной из основных единиц языка. Язык является многоуровневой семиотической системой, в которой каждый нижний уровень является основой для следующего:

«1. Язык представляет собой сложную семиотическую структуру, иерархически стратифицированную на ярусы. 2. Каждый ярус языковой структуры образует систему взаимосвязанных и взаимообусловленных единиц. 3. В любом ярусе языковой структуры могут быть выделены свои уровни. 4. Для каждого яруса может быть выделена его основная единица. 5. Для морфологического яруса основной единицей является морфема. 6. Для фонологического (или: фонетического) яруса основной единицей является фонема» [Реформатский 2007, 67].

Схематически представить систему уровней языка можно следующим образом:

Текст
СИНТАКСИС
Словосочетания
ЛЕКСИКА
Словообразование
МОРФОЛОГИЯ
Морфонология
ФОНЕТИКА

Между основными уровнями – фонетикой, морфологией, лексикой и синтаксисом – находятся ярусы, которые представляют собой нечто промежуточное. Так, морфонология занимается чередованиями, входящими в компетенцию как фонетики, так и морфологии. Словообразование показывает

переход от морфем к словам, а словосочетания являются промежуточной ступенью на пути от слова к предложению. Высший ярус, ярус текста предполагает изучение некоего целого, которое возникает в результате соединения нескольких предложений.

Слово является основной единицей лексического уровня, оно состоит из морфем, которые, в свою очередь, складываются из фонем. Рассмотрим далее различные значения слова в языке.

Слово как лингвистическая единица, имеет два аспекта: план выражения (звуки или буквы, из которых оно состоит) и план содержания (значение, отсылка к тому предмету или понятию, которое оно означает). Слово состоит из морфем, и само входит в состав словосочетаний и предложений.

Каждое новое слово, попадающее в язык, будь то заимствование или слово, созданное носителем языка, переживает несколько стадий развития. Когда оно только начинает употребляться, оно является окказионализмом – словом, употребляющимся в связи с каким-то случаем и не освоенным носителями языка. Как правило, употребление окказионализма инициируется одним конкретным человеком, а затем другие люди начинают его использовать, услышав его в речи своего собеседника.

Большинство слов никогда не выходит за пределы окказионализмов – они не нравятся носителям языка, вызывают неприятие. Несколько больше шансов на выживание у слова, которое использует какой-то известный человек, например, ведущий теле- или радиопрограммы. Окказионализмы, созданные на основе иноязычных слов, можно назвать варваризмами: они часто еще не приобрели узаконенного написания в русской графике.

Чтобы слово вошло в язык, требуется освоение его достаточно большим количеством носителей языка. Даже по прошествии 4-5 лет слова, «выжившие» в естественном отборе, продолжают ощущаться как новые – неологизмы. Чтобы слово стало восприниматься стилистически как равное исконным словам, требуются столетия.

Помимо появления новых слов, в языке развиваются новые значения одного и того же слова. Как уже было указано выше, каждое слово существует как знак в единстве означаемого и означающего, что позволяет рассматривать систему лексики языка в категориях семиотики.

Любое слово языка является знаком, составляющим часть системы знаков. Слова имеют план выражения и план содержания, и каждый из этих планов выполняет особую функцию в текстах, которые говорятся и пишутся на данном языке. В частности, на плане выражения и плане содержания слова могут быть основаны различные особенности художественной литературы.

Будучи знаками, слова имеют некоторые свойства, позволяющие рассматривать их в категориях семиотики: в частности, слову свойственно различие сигнификата, денотата (референта) и собственно формы – звуков или букв, составляющих план выражения.

В языке слова объединяются в лексико-семантические группы, для которых имеется общая сема или общая сфера употребления. Также слова могут быть связаны по лексическим параметрам. Однако в целом лексика обладает меньшей системностью, чем морфология или синтаксис, так как одно слово может входить в несколько тематических групп по разным семам, представленным в значении данного слова.

Основное лексическое значение может передавать как прямое, так и переносное значение данного слова. Деривационное значение часто формирует коннотации – различные ассоциации, которые возникают при произнесении данного слова. Причем коннотации могут сопровождать как прямое, так и переносное значение слова, а в ряде случаев формировать переносное значение. Так, к примеру, слово «осел» имеет прямое значение «животное» и переносное «упрямый, глупый человек», сформировавшееся на основании коннотации.

Как было указано выше, слова как знаки имеют референт (денотат), и отнесение к нему называется денотативным (прямым) значением. Помимо соотнесения с денотатом, у ряда слов формируется так называемое

коннотативное значение, которое подразумевает ассоциативные признаки, приписываемые данному слову. Коннотация в Лингвистическом Энциклопедическом Словаре определяется как «эмоциональная, оценочная или стилистическая окраска языковой единицы узувального (закрепленного в системе языка) или окказионального характера. В ш и р о к о м с м ы с л е это любой компонент, который дополняет предметно-понятийное (или денотативное), а также грамматическое содержание языковой единицы и придает ей экспрессивную функцию на основе сведений, соотносимых с эмпирическим, культурно-историческим, мировоззренческим знанием говорящих на данном языке, с эмоциональным или ценностным отношением говорящего к обозначаемому или со стилистическими регистрами, характеризующими условия речи, сферу языковой деятельности, социальные отношения участников речи, ее форму и т. п.» [ЛЭС 1991, 236].

Внутренняя форма слова предполагает его различные связи и взаимоотношения в языке, которые невозможно передать средствами другого языка. Известен пример академика Ю.С. Степанова с глаголами «убить» в разных языках. В русском внутренняя форма прочитывается как связь с глаголом «бить» (можно *побить*, *набить* (что-то), *сбить*, *выбить*, *добить*, *разбить* а можно и *убить*). Английское *tokill* родственно глаголу **quel* – *колоть*. Во французском языке глагол *tuer* этимологически связан с латинским *tutare*– «заботиться». Такая странная этимология, по Степанову, объясняется тем, что в древности, когда племена необходимо было перейти с одного места на другое, огонь нужно было погасить. Но священное отношение к нему не позволяло сказать «убить огонь». Говорилось мягче – «позаботиться об огне». Отсюда и такая странная этимология глагола «убить» во французском. Такой же пример касается, например, обозначения человека, ведущего машину, в разных языках. Так, в русском подчеркивается «ведение» им чего-либо – «водитель». Английское *driver* подчеркивает движение, так как *to drive* исходно – «совершать пешую прогулку». Французское *chauffe*

и подчеркивает «служебность», так как исходно этим словом обозначался истопник, кочегар.

Таким образом, слово имеет несколько значений. Среди них выделяются:

- (1) основное лексическое (есть у всех слов, включая служебные);
- (2) деривационное (есть только у производных слов);
- (3) грамматическое (есть у слов, имеющих флексии или словоизменительные аффиксы);
- (4) коннотативное (возникает у слов, денотаты которых могут вызывать какие-либо ассоциации, и по этим ассоциациям формируется добавочное значение слова, которое впоследствии может перерасти в отдельное);
- (5) мотивационное (есть у производных слов и представляет собой связь производного слова с производящей основой).

Как было указано выше, не все слова обладают таким широким спектром значений: к примеру, у терминов вообще нет переносного значения, так как их специфика предполагает заведомую однозначность в употреблении, а у непроизводных слов нет ни деривационного, ни мотивационного значения.

Анализ значения слова для выявления его специфики может двигаться как семасиологическим, так и ономасиологическим путем. Первый подразумевает движение от формы к смыслу, второй – от смысла к форме. Сочетание двух подходов позволяет выявить деривационное и мотивационное значение данного слова и показать, с помощью каких компонентов слова они проявляются.

Семасиологический и ономасиологический анализ слова позволяет показать полную структуру значения и выявить значимость различных компонентов в значении. Зачастую прямое значение слова не является основным, хотя оно было изначально единственным значением данной лексемы.

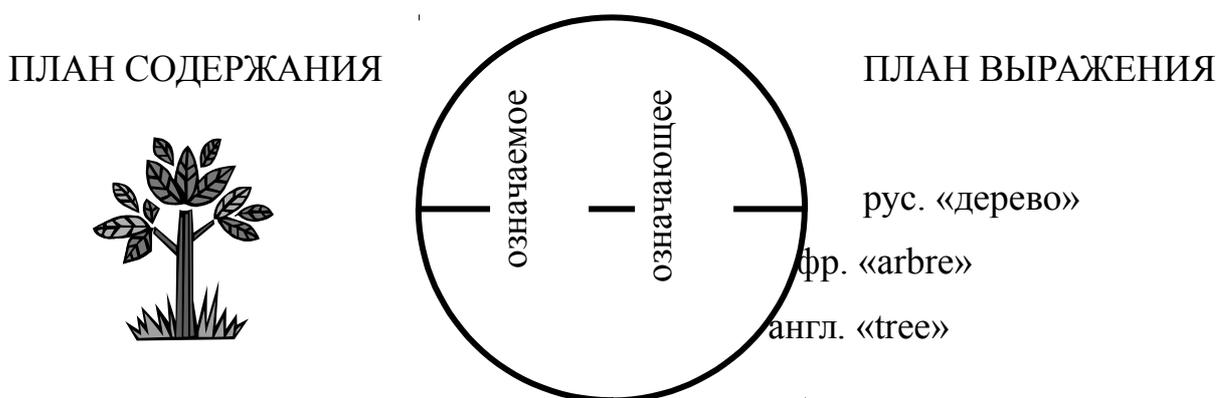
1.1. Способы систематизации лексического уровня языковой системы

Выражение смысла с помощью чего-то, что не равно ему самому, является первым условием существования знака. Основатель теории знака швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр основным свойством знака называет наличие у него двух сторон: означаемого (понятия) и означающего (средств выражения этого понятия, например, определенной последовательности звуков или букв), связь между которыми произвольна. Означаемое не тождественно означающему: например, если кто-то хочет остановить человека и с этой целью встанет у него на пути, то это действие не будет представлять из себя знак, но если он скажет «Стой!», то уже будет употреблен знак, поскольку в этих четырех звуках изначально нет смысла «остановись, перестань», он возник только по договору людей. Как пишет де Соссюр, в самом дереве нет ничего такого, чтобы называть его «дерево» по-русски, «arbre» по-французски или «tree» по-английски.

О природе знака задумывался еще Платон, утверждавший, что видимые нами вещи являются лишь тенями истинных сущностей. В трактате «Государство», посвященном устройству идеального государства, Платон резко выступает против искусства. Мотивирует он это следующим образом: те вещи и предметы, которые видят люди – это лишь тени, причем неверные, искаженные тени, а истинная сущность вещей недоступна простому созерцанию. Поэтому искусство вредно – подражая действительности, оно снимает несовершенную копию с несовершенной копии и вводит людей в заблуждение. Для объяснения того, что же видят люди, Платон устами Сократа рассказывает миф о пещере: в темной пещере перед освещенной стеной сидят люди. За их спинами проходят другие люди, несущие на голове различные корзины и кувшины. Свет падает таким образом, что людям, находящимся в пещере, видны лишь движущиеся тени корзин и кувшинов на

стене. Они не видят ни их самих, ни тем более тех, кто их переносит. Слыша голоса несущих людей, они, очевидно, считают, что это тени посуды разговаривают между собой, так как ничто другое недоступно их зрению. Настолько же, как полагал Платон, наше видение мира отличается от того, что есть на самом деле.

Противопоставление означаемого и означающего предопределяет наличие двух планов семиотической системы: плана выражения и плана содержания:



Соссюр выводил из противопоставления двух этих планов несколько семиотических законов:

- I. Произвольная связь означаемого и означающего: две стороны знака связаны только по договору людей. Между ними нет природной связи.
- II. Линейный характер означающего: поскольку основной семиотической системой, которой пользуется человечество, является язык, а гортань человека позволяет произносить звуки только один за другим, слова в языке в его устной, а затем и в письменной форме, приобрели линейный характер.
- III. Консервативность системы: и означаемое, и означающее со временем меняются, но происходит это постепенно, иначе утратится основная функция знака – коммуникативная.

Впоследствии эта система была усложнена, и двуединая сущность знака – означаемое и означающее – была преобразована в триединую (треугольник Огдена и Ричардса):

формальной и семантической мотивации, связанного с ограниченными возможностями формы для выражения мотивационного значения. Степень имплицитности последнего в разных типах производных неодинакова: наименьшая – у сращений типа сумасшедший (ср. с «обычными» сложениями, у которых осуществляется отвлечение от формальных показателей релятивных сем, унификация их: канатоходец, конькобежец, первопроходец, дымоход, ледоход, снегоход, пароход - каждое из этих производных организуют в плане семантики разные релятивные семы, хотя структура их однотипна); наибольшая – у универбов, имплицитующих вещественные компоненты мотивационного значения (вольник - «специалист по вольной борьбе», советский – «имеющий отношение к Советскому Союзу»), В формальном плане естественной выглядит тенденция к упрощению мотивирующей единицы: листья падают – лист, падать – листопад, без рыбы – рыба – безрыбье. специалист по естественным наукам – естественный – естественник; мотивирующая синтагма как бы предоставляет возможность выбора формально мотивирующего слова или слой). Для семантики (подхода «от семантики») актуальна другая направленность. Формирование и выражение мотивационного значения - не подготовительный акт образования мотивированного слова, а неотъемлемая часть этого процесса, поэтому в качестве мотивирующих должны выступать единицы, необходимые и достаточные для выражения мотивационного значения и в первую очередь – его релятивной семы; отдельные слова при таком рассмотрении представляются лишь средствами создания мотивирующей синтагмы: лист, падать – листья падают – листопад; вольный, борьба – вольная борьба – вольник и т.п.» [Голев 2013, 11].

1.2. Лексико-семантические поля

Семантическое поле является одним из способов структурирования лексического фонда языка. Первые попытки систематизировать лексику в

виде полевой структуры появились в работах М.М. Покровского, Йоста Трира и Вальтера Порцига.

«Поля Покровского – выделяются на основании совместного применения трех критериев: а) тематической группы (слова относятся к одному и тому же кругу представлений); б) синонимии; в) морфологических связей группировки по принципу названий деятельности, орудий, способов деятельности и т. д. (слова сгруппированы так, что имеют общие показатели в своей форме – суффиксы и пр. или выражают более сложные отношения, например отглагольные имена существительные и глаголы)» [Степанов, Кодуховский 1975, 46]. Иными словами, поля М.М. Покровского напоминают ассоциативные связи Ф. де Соссюра – слова могут быть подобраны по принципу смыслового сходства, в силу общности морфологических показателей или по тематическому принципу.

«Поля Й. Трира разделяются на лексические и понятийные. Понятийное поле – это обширная система взаимосвязанных понятий, организованных вокруг центрального понятия, например «ум, разум». Лексическое поле образовано каким-либо одним словом и его «семьей слов».

Определенное лексическое поле покрывает только часть понятийного поля, другая часть последнего покрыта другим лексическим полем и т. д. Понятийное поле оказывается по форме выражения составленным подобно мозаике. Трир делит весь словарь на поля высшего ранга, затем расчленяет их на поля более низкого ранга, пока не доходит до отдельных слов. Слово играет в его системе подчиненную роль. Введенные принципы Трир подчеркнуто противопоставлял изучению лексики в связи с предметами материального мира» [Степанов, Кодуховский 1975, 48]. Концепция Трира противопоставлена школе «слов и вещей» конца XIX века, постулировавшей, что изучение слов и их истории необходимо проводить только в связи с определенными явлениями и объектами материального мира. Однако «эта концепция подвергалась резкой критике исследователей разных направлений. Названный принцип полей сохраняет определенное значение при изучении

явлений духовной культуры и их выражений в языке» [Степанов, Кодуховский 1975, 49].

Вальтер Порциг рассматривал идею семантического поля в связи с валентностью слова. «Поля Порцига – «элементарные семантические поля», ядром которых является либо глагол, либо прилагательное, так как они могут быть сказуемым, «выполнять предикативную функцию». Слово «схватить» обязательно предполагает в наличии в языке слова «рука». Но обратное отношение места не имеет. С помощью метода полей Порцига изучается семантическая сочетаемость слова (например, данного существительного со всеми глаголами и прилагательными)» [Степанов, Кодуховский 1975, 50].

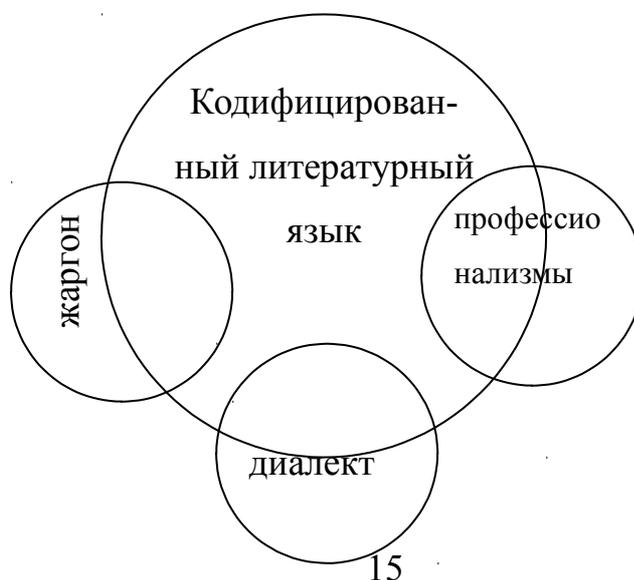
Так или иначе все слова, входящие в определенное семантическое поле, связаны тематически и функционально, что привело к формированию понятия «функционально-семантическое поле», впервые введенного лингвистом А.В. Бондарко. В его понимании поле не является исключительно лексической категорией: оно включает в себя как лексические, так и грамматические способы выражения того или иного понятия. К примеру, в функционально-семантическом поле «время» будут не только слова «вечер», «утро», «вчера», «завтра», но и грамматическое выражение категории времени глагола, причем оно будет центральным для данного поля. У функционально-семантического поля есть центр и периферия: «Поле определяется как континуальное образование с центром (ядром), где формирующие его характеристики представлены наиболее ярко и однозначно (в рамках актуальной для настоящего времени концепции, это морфологическая доминанта, то есть специальные форманты, однозначно маркирующие основные значения данной категории), и постепенно ослабевающими к периферии зонами, которые можно было бы (в рабочем порядке) назвать: 1) приядерной, 2) ближайшей периферийной, 3) отдалённой, 4) более отдалённой периферийной и т.д.» [Всеволодова 2000, 7]

Объединение в семантические поля может осуществляться как по синтагматическому, так и по парадигматическому принципу: так, Порциг

предлагает объединить в рамках одного поля лексемы, связанные синтагматически, а в понимании А.В. Бондарко в одном поле скорее оказываются парадигматически связанные лексемы, между которыми в определенной ситуации порождения высказывания необходимо осуществить выбор.

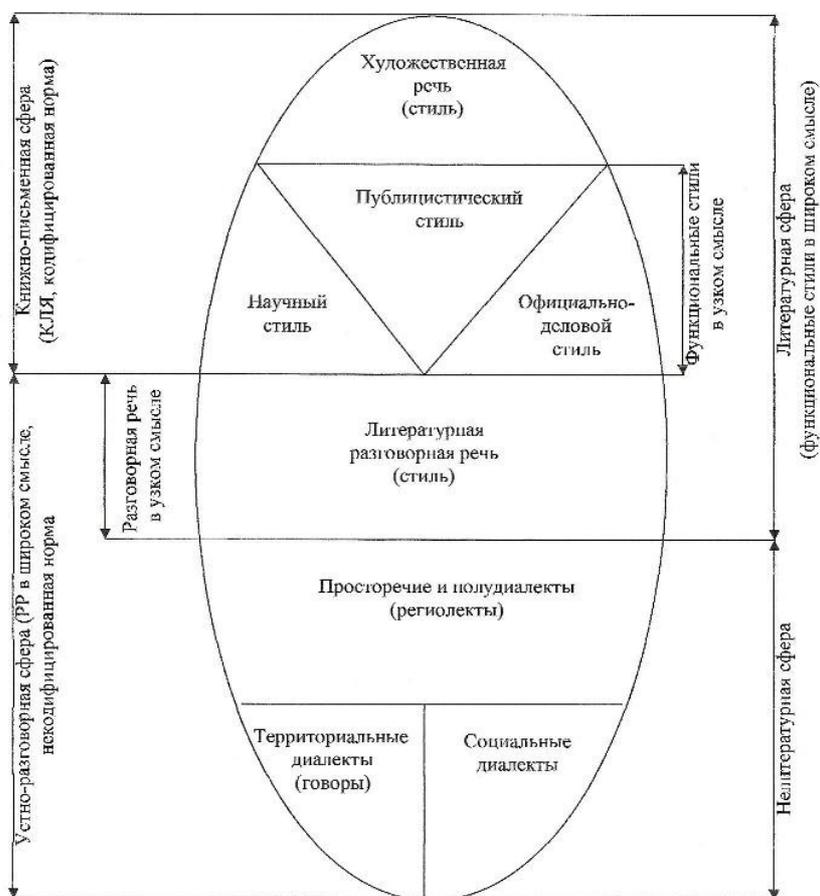
Систематизация лексического уровня с помощью полей имеет определенные трудности. Прежде всего, одно и то же слово может входить в несколько полей. Семантические поля частично пересекаются друг с другом, что отражает общую картину устройства лексического уровня языка: при рассмотрении самых крупных его единиц – функциональных стилей – они также оказываются не замкнутыми, а частично пересекающимися друг друга. Так, если в морфологии или в фонетике единицы объединяются в закрытые множества (один и тот же элемент не может являться одновременно и корнем, и суффиксом, либо и ударным, и безударным), то в лексике все множества пересекающиеся и открытые за счет постоянного пополнения лексического фонда языка с помощью новых слов – как созданных, так и заимствованных.

В лингвистике принято изображать взаимоотношения функциональных стилей как систему взаимопересекающихся кругов:



Эта модель демонстрирует, что кодифицированный литературный язык (КЛЯ) частично пересекается с жаргоном (одни и те же слова могут иметь разное значение в КЛЯ и в жаргоне), с диалектами и профессиональным языком. «Сознательная кодификация языка – прямая задача культуры речи: с появлением литературного языка появляется и «культура речи». Кодифицированные нормы литературного языка – это такие нормы, которым должны следовать все носители литературного языка. Любая грамматика современного русского литературного языка, любой его словарь есть не что иное, как его кодифицирование» [Культура русской речи 2000, 17].

Кодифицированный литературный язык не однороден: вместе с другими формами социального бытования языка он составляет основу нескольких функциональных стилей. Упрощенно стилевую дифференциацию КЛЯ и других форм можно представить в виде следующей схемы [Мартинович 2006, 88]:

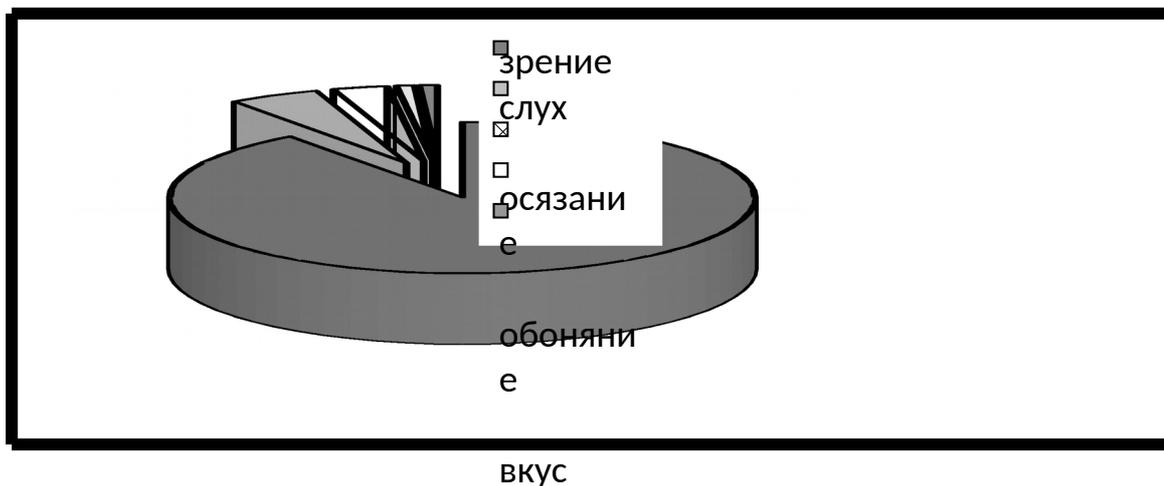


Таким образом, система семантических полей вписывается в более крупную классификацию функциональных стилей языка. При этом в одном поле могут находиться слова из разных функциональных стилей, так как они могут быть синонимичны друг другу (например, *кричать – орать, вопить*).

1.3. ЛСП «цвет», его состав и особенности

Колоративная лексика является одним из самых значимых лексико-семантических полей в любом языке. Л.Ю. Каппушева указывает, что «Колоративная лексика занимает особое место в словарном составе любого языка. Являясь важной частью языковой картины мира того или иного этноса, она отражает особенности восприятия видимых объектов действительности, обусловленные спецификой его национального характера. ... Фактически именно эта лексико-семантическая группа в полной мере воплощает процесс последовательного осмысления человеческим разумом множества оттенков цветового спектра, который у различных этнических общностей происходит неодинаково. ... Иными словами, целая совокупность экстралингвистических факторов обуславливает активизацию в то или иное время какого-либо оттенка, который не только получает словесное наименование (если такового ещё не было), но и начинает занимать приоритетные позиции в определённых сферах общественной жизни (архитектура, текстильная промышленность и т.д.)» [Каппушева 2014: 6].

В теории восприятия выделяется четыре основных канала получения информации: визуальный (зрительный), аудиальный (слуховой), кинестетический (осязательный, обонятельный и вкусовой) и цифровой (логический). Каждый человек предпочитает один из этих каналов восприятия, и по этому признаку люди делятся на визуалов, аудиалов, кинестетиков и цифралов. Но, к какому бы типу ни принадлежал человек, ведущим каналом восприятия у него все равно остается зрительный [Кирилина 2013, 18].



Обозначения цвета используются не только в прямом, но и в переносном смысле: так, слово «красный» в переносном значении обозначает «красивый», «серый» - «неприметный» и пр.

Колоративная лексика находит отражение в художественной литературе: «Колоративная лексика в художественном произведении является выражением мысли автора; она указывает не только на смысловые значения, но и позволяет проникнуть в психологию писателя, понять его эмоциональное состояние в момент написания произведения. Слова-цветообозначения становятся символами, сравнениями, метафорами, они демонстрируют отношение автора к описываемому предмету или явлению. Каждый отдельно взятый колоризм занимает своё определённое место в цветовой картине художественного произведения. Своеобразие употребления слов, называющих цвет, и есть проявление авторского стиля» [Сальникова 2014, 99].

Восприятие цвета отличается в различных картинах мира. Помимо языковой картины мира, выделяются также научная картина мира и художественная картина мира. Научная картина мира отражает совокупность знаний о мире, доступных науке и образованным людям. В частности, в научной картине мира давно известно, что солнце не «встает» и не «садится» - это Земля вращается вокруг Солнца. Однако в языке сохранены типичные конструкции («солнце встает/всходит», «солнце садится/заходит»), отражающие наивное представление о мире.

Языковая картина мира является опосредованной, так как вынуждает видеть мир через посредство языковых знаков. Примеры различий языковых картин мира легко увидеть в сопоставлении разных языков. Так, французское слово *pot* может означать и сверток, и пучок, и пачку – в общем, все, что по-русски можно описать конструкцией «совокупность чего-то», и в русском языке для передачи этого значения требуется множество различных слов, конкретизирующихся в зависимости от ситуации. Так же и глаголы движения в различных языках – английскому *togo* в русском соответствует масса глаголов, так как русская картина мира дифференцирует способы передвижения (*ехать, плыть, лететь* и т.д.). В цветовосприятии также отличается позиция носителей различных языков: так, в русском языке различаются *синий* и *голубой* цвет, а для носителей английского языка они обозначаются одним словом *blue*.

«Художественная картина мира – это тоже вторичная картина мира, подобная языковой. Она возникает в сознании читателя при восприятии им художественного произведения (или в сознании зрителя, слушателя - при восприятии других произведений искусства).

Картина мира в художественном тексте создается языковыми средствами, при этом она отражает индивидуальную картину мира в сознании писателя и воплощается:

- в отборе элементов содержания художественного произведения;
- в отборе языковых средств: использование определенных тематических групп языковых единиц, повышение или понижение частотности отдельных единиц и их групп, индивидуально-авторские языковые средства др.;
- в индивидуальном использовании образных средств (система тропов).

В художественной картине мира могут быть обнаружены концепты, присущие восприятию мира только данного автора, - индивидуальные концепты писателя» [Попова, Стернин 2007, 85].

В художественных произведениях возникают образы, которые часто не коррелируют с реальностью. Так, например, из художественных произведений заимствовано представление о медведе как о неуклюжем и неповоротливом животном, в то время как на самом деле медведь является одним из самых ловких зверей. Также именно в художественных произведениях сформированы определенные особенности восприятия цвета. Например, М.И. Андроникова указывает, что ни в одном произведении Шекспира не встречается одежда героев или сценические декорации желтого цвета – ее книга, посвященная творчеству Шекспира, так и названа: «Все краски мира, кроме желтой» [Андроникова 2012, 10]. Желтый цвет ассоциировался у драматурга с неприятными чувствами – ревностью, завистью, злобой и пр.

В русской литературе желтый цвет также описан как вызывающий неприятные ассоциации: желтые стены петербургских домов угнетают Раскольников – героя романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

Каждый писатель вносит свой вклад в художественную картину мира данного языка. В освоении пространства художественной картиной мира воспринимающий сталкивается с когнитивной метафорой. Изучение метафоры не является сугубо лингвистической проблемой: на стыке таких наук, как лингвистика, психология, литературоведение, философия, семиотика и др. возникла новая отрасль науки – изучение когниции, то есть познания. Метафора в этой когнитивной дисциплине играла чрезвычайно важную роль как инструмент познания и способность классифицировать объекты познаваемого мира через сравнение. «Языковое сознание — опосредованный языком образ мира той или иной культуры, т.е. «совокупность перцептивных, концептуальных и процедурных знаний носителя культуры об объектах реального мира» [Тарасов 2009, 7].

Метафора является в данном случае неким стеклом, через призму которого смотрят на определенный объект. Так, типичная метафора «человек – волк» актуализирует идеи хищности, одиночества, плотоядности и пр.

Это приводит к метафорическому сдвигу значения: называя человека волком, говорящий не только сообщает что-то о человеке, но и модифицирует в сознании человека концепт «волк», сообщая о различных актуализированных в его образе идеях. То же происходит и при употреблении, например, слова «красный» в значении «коммунистический», «связанный с коммунистической партией». «Возможность создания ассоциативного словаря любого языка основывается на психологическом представлении о связях единиц сознания в психике человека. В качестве единиц сознания могут выступать образы восприятия, представления, понятия, эмоции, чувства. Для построения ассоциативного словаря существенно, что получаемые в эксперименте ассоциации в ответах испытуемых обозначаются словом» [Уфимцева 2013, 11].

Соответственно, интеракционистская точка зрения предполагает, что к основному объекту прикладываются некоторые стандартные импликации объекта вспомогательного. В метафоре в любом случае участвуют два объекта, и признаки одного из них переносятся на другой.

«В художественной картине мира могут быть обнаружены концепты, присущие восприятию мира только данного автора, - индивидуальные концепты писателя.

Таким образом, язык выступает средством создания вторичной, художественной картины мира, которая отражает картину мира создателя художественного произведения.

В художественной картине мира могут отразиться особенности национальной картины мира – например, национальные символы, национально-специфические концепты. При этом следует всегда помнить, что художественная картина мира – вторичная, опосредованная картина мира,

причем она опосредована дважды – языком и индивидуально-авторской концептуальной картиной мира» [Попова, Стернин 2007, 86].

Как отмечает Е.А. Рыбальченко, «Понятие категории «цвет» многоаспектно, сложно по структуре и передает зрительное ощущение и комплекс авторских значений — коннотативных наращений, ассоциативных реакций, придающих слову новый, дополнительный смысл. Кроме общих для большинства восприятий на тот ли иной цвет, существуют и индивидуальные реакции у разных языковых личностей, которые зависят от мировоззренческих установок, эмоционального настроения личности. Художественный текст дает богатый материал для концептуального анализа, так как автор отражает в своем произведении картину мира через призму своей воли, фантазии, опыта, эмоций. ... Физическая категория цвета, «пропущенная» через авторское сознание, представляет собой языковое выражение уже собственно онтологической категории i цвета, опосредованной историческими, социальными, культурологическими, факторами, которые напрямую связаны с развитием цивилизации, с важнейшими сферами деятельности человека [Рыбальченко 2011, 161].

В качестве разновидностей художественной картины мира можно выделить фольклорную и поэтическую картину мира. Ж.Н. Маслова определяет поэтическую картину мира как концептуальную систему, структурирующую творческую деятельность индивида по созданию и интерпретации альтернативной поэтической реальности. В качестве содержания поэтическая картина мира включает энциклопедическое знание, знание о языке, метапоэтическое знание и знание о поэтическом языке. Основными структурными элементами поэтической картины мира являются художественные (поэтические) концепты, аккумулирующие представления об экзистенциальных сущностях, эмоционально-чувственном опыте, а также собственно поэтические категории» [Маслова 2012, 11].

Фольклорная картина мира отражает древнейшие представления о мире, зафиксированные в сказках, легендах, пословицах и поговорках.

Исследователи культуры и общества указывают, что миф является не только первоосновой канвы любого литературного произведения, но и источником первичной морали общества: рассказы о богах и героях не только должны были подать пример и развлечь, но и научить простейшим правилам поведения в обществе. Культуролог и социолог Ю.В. Рождественский выделяет мифы как одну из главных составляющих первичной морали общества, действовавшей еще в эпоху бытования устной формы языка. Есть нормы морали, принятые всем обществом. Они представлены в авторитетных текстах: мифологии, фольклоре, религиозных текстах, научных текстах, художественной литературе и текстах массовой информации [Рождественский 2009, 509].

Дописьменная устная речь систематизирует свои общие места в мифологии и фольклоре, включающих различные типы текстов. При этом есть несколько сфер, в которых значима деятельность человека и по поводу которых высказываются фольклорные тексты. Архетипы мифов используются для управления обществом, регулирования его жизни с помощью разнообразных типов диалога, в которые вступает человек.

Сопоставление одного и того же концепта в языковой, научной, поэтической и фольклорной картине мира выявляет различия этих картин мира. Так, например, *заря* в фольклорной картине мира представлена как богиня (Аврора у римлян, Эос у греков), которая приходит утром и «будит» мир, вставая из мрака (например, в «Илиаде» наступление нового дня знаменуется фразой «Встала из мрака золотая с перстами пурпурными Эос»). В поэтической картине мира заря может ассоциироваться с пробуждением мира, с красивой женщиной (например, в романсе «Я ехала домой...» - «Раскинув розовый вуаль, красавица заря лениво просыпалась...»). Языковая картина мира подразумевает представление о заре как о «красной», заря может «заниматься», в привычной метафоре «заря новой жизни» отражается представление о заре как о начале чего-то. Наконец, в научной картине мира

заря мыслится как поворот Земли к Солнцу с соответствующим оптическим эффектом, возникающим из-за преломления лучей.

Далее рассмотрим колоративную лексику как часть художественной картины мира А.И. Куприна.

Глава 2. Колоративная лексика в произведениях А.И. Куприна

2.1. Цвета моря: рассказы А.И. Куприна о море

Рассматривая непосредственно водное «пространство» следует отметить трехмерное восприятие носителями русского языка моря в отличие от традиционного одномерного восприятия морской стихии человеком, не имеющим столь богатый опыт погружений. Для носителя языка море имеет свою высоту и свое голубое небо, которое также излучает свет и находится наверху. В описании водной стихии проявляется целостность, поддерживаемая развитой рекуррентностью концепта водного пространства в рамках повествования. Часто автор обращается к специальным профессиональным терминам (на основании которых формируется собственная концептосфера с отсылками к различным научным и практическим дисциплинам).

Носитель языка «вынужден» воспринимать, познавать и транслировать собственное представление о море с учетом расширенного смыслового содержания – например, учитывая глубинную динамику стихии, аспекты давления, проникновения поверхностного и распространение искусственного света и прочее, что может приводить к некорректному пониманию информационного послания.

«Водное пространство» часто отступает на второй лингвистический план, из активного участника процесса познания превращаясь в фон, который если и присутствует в языке, то лишь формально, «по умолчанию». Так, номинативная плотность различных сегментов крайне неравномерна – автор может «забыть» о том, что действие происходит глубоко под водой и, концентрируясь на анализе опыта действий (который в соответствии с окружением приобретает некую замедленную динамику, подчиняя её динамику мышления и выражения лингвистического материала) не описывать пространство вообще (на протяжении значительных объемов текста), сводя детализацию практически к нулю.

Интересно также отношение к стихии: в этом произведении: хотя оно и позиционируется как документальное, тем не менее, море персонализируется как некое антропоморфное существо. Представление о море как о живом существе, обладающем настроением, мнением, желаниями, восходит к мифологической картине мира.

Научная картина мира изменяется, и, в отличие от языковой, может быть скорректирована благодаря данным научной революции. Языковая картина мира гораздо более консервативна, с годами она практически не подвергается изменениям.

В русскоязычной картине мира классическим примером искажения научной картины мира является выражение «солнце встает / солнце заходит»: образованный человек знает, что не Солнце встает или заходит, а Земля вращается, однако это его не останавливает, и он по-прежнему использует привычные языковые формы.

В англоязычном представлении мира искажение реальных пространственно-временных и причинно-следственных связей, как правило, обусловлено использованием в картине мира фольклорных представлений. Человек опирается на те образы, которые знакомы ему с детства и не подлежат обсуждению в его голове.

Человек воспринимает морскую стихию как вызов, challenge, по умолчанию наделяя ее определенной одушевленностью и приписывая ей черты, которые были свойственны восприятию картины мира в мифологическом сознании.

Метафора является частью косвенной речевой тактики и одним из основных тропов в речи вообще. Это позволяет говорить об использовании метафоры не только в публичной, но и в обыденной речи – для реализации аппеллятивной и поэтической функции языка;

Контекстные метафоры свойственны художественной литературе. Механизм образования метафоры строится следующим образом: сначала возникает так называемая коннотация – ассоциация, которая связана с тем

или иным образом. При этом коннотации могут быть индивидуальными, а могут носить общественный характер: как только та или иная ассоциация становится устойчивой (например, упрямство осла или одиночество волка), она становится основанием для привычной метафоры данного языка;

Интертекстуальность в литературе – это взаимодействие, взаимопроникновение двух и более текстов, порождающее сложное многофункциональное единство авторского видения с апперцепционной базой читателя и его мыслями и чувствами.

Смерть всегда волновала человека, и ее воплощение в литературе появилось тогда же, когда появилась сама литература. В каждом произведении мировой литературы герои умирают, и их смерть в зависимости от особенностей данной культуры предстает как благое или как горестное событие, живые скорбят либо радуются, дух умершего посещает их после смерти и пр.

Поэты посвящали смерти стихотворения, писатели делали ее едва ли не главной героиней своих произведений. Смерть стала персонифицироваться уже не в образе уродливого скелета, но в образе прекрасной девушки, во многом желанной. К смерти взывали герои декадентов, и сами декаденты часто заканчивали свою жизнь в объятиях преждевременной и добровольной смерти.

Ассоциация «смерть – вода» актуальна для европейской культуры как маркер некоего «другого мира». Водное пространство обозначает некий непонятный, странный и в то же время притягательный мир, в котором герой чувствует себя либо потерянным и неприкаянным, либо наоборот, счастливым и благополучным.

Представление о воде как о некой границе с другими мирами особенно характерно для англоязычной картины мира: аллегорическое представление о неких вымышленных пространствах заложено в том числе в англоязычную литературу, породившую лучшие образцы литературы путешествий и

фэнтези. Аллегоричными являются «Путешествия Гулливера» Джонатана Свифта. Аллегоричным является и один из самых известных романов-путешествий: «Робинзон Крузо» Даниэля Дефо. Географическое положение Великобритании – острова, находящегося в окружении морей, привело к осознанию моря как некой границы между миром живых и миром мертвых.

Тема смерти в литературе и культуре человечества существует так же давно, как существует сам человек. Зигмунд Фрейд говорил об Эросе и Танатосе как основных составляющих человеческой жизни и основных ее стремлениях.

Интерес к теме смерти проявляется в ее персонификации и метафоризации. Две наиболее значимых метафоры европейской культуры – смерть как уход (путешествие) и смерть как сон. Первая метафора востребована в рамках христианской культуры, в которой существует подробное описание посмертных хождений души, ее перемещений в загробном мире и т.д. Значимые для христиан даты после смерти человека – 3 дня, 9 дней, 40 дней и пр., - символизируют перемещения души в загробном мире.

Метафора смерти-сна восходит к еще более древним верованиям: у многих племен считалось, что во время смерти, как и во время сна, душа уходит из тела человека. Спящего нельзя было внезапно будить: его душа могла не успеть вернуться в тело. В языке эти метафоры закрепились в виде выражений «уснуть вечным сном», «почить в бозе», наименованием покойника словом «усопший» и пр.

В целом, в восприятии и описании смерти европейцем превалирует ужас перед неизвестностью: обилие версий о посмертной судьбе человека приводит к страху, и с XIX века в литературе и в культуре начинает проявляться материалистическое понимание смерти, в соответствии с которым смерть является абсолютным концом и тела, и духа человека. В европейской литературе представлена такая же диверсификация восприятия смерти, какая характерна для жизни европейского человека: в вариантах

описания смерти есть и ее персонификация в образе мужчины или женщины, и описание смерти как ухода или засыпания, и подробная передача скитаний души, и описание посмертных появлений человека, и материалистическое описание смерти как абсолютного конца.

Пространство в языке невозможно без человека: оно осмыслимо в категориях восприятия человека, первоначально антропоцентрично.

Процесс осмысления пространства приводит к его антропоцентризму в языке: категории видения мира основаны на его соотнесении с человеком.

Переосмысление пространства в моральных и религиозных категориях приводит к его семиотическому восприятию: «верх» и «низ» актуальны практически в любой религии как «божественное / дьявольское», небо воспринимается как некое сакральное место, а под землей обитают души умерших или грешники. «Вертикальное» осмысление мира противопоставлено «горизонтальному»: если по вертикали мир осмысляется как противопоставление «возвышенного» «низменному», то по горизонтали он представляет собой противопоставление «близкого» и «дальнего», «своего» и «чужого».

Современная англоязычная литература активизирует восприятие моря как зоны тайн и загадок, которая еще таит в себе много неведомого человеку. Это восприятие характерно для англоязычной культуры, поскольку Великобритания была одной из самых активных держав в освоении моря, и рассказы мореплавателей формировали образ моря как безграничного пространства, которое может быть как дружелюбным, так и враждебным к человеку.

Образ моря в таком понимании во многом навеян германоязычной литературой: путешествия в средневековой германской литературе носили метафорический характер. Так, в саге «Плавание Брана» воспроизводится характерный еще для античной мифологии сюжет путешествия в мир иной. В одной из версий саги моряк с корабля Брана спустился на берег и тут же рассыпался в прах: так морякам стало ясно, что их плавание продолжается

уже множество лет, и, спустившись на берег, они умрут. Воду и пищу им передавали на корабль, а сами они, как гласит сага, так и продолжили скитаться. Возможно, легенды о «Летучем Голландце» связаны с сагами о плавании Брана. В сагах и легендах море позиционируется как территория страха и потустороннего.

Миф – основа культуры, ее код, «стержень», на который нанизываются различные образы. Изучением мифа занимается не только литературоведение и культурология, но и психология, так как в мифах можно увидеть модели многочисленных проблем человеческой психики.

В европейской традиции изучение мифологии ориентировано не только на связь мифа с художественной литературой и волшебной сказкой, но и на использование мифа в массовой культуре.

Мировая литература, в особенности европейская, практически «выросла» из мифа: мифологические образы, темы, понятия и сюжеты пронизывают практически каждое значительное произведение литературы. Взаимоотношения мифа и литературы можно описать в двух измерениях: в одном варианте литература заимствует у мифа персонажей и аллюзии, и сюжет произведения развивается как бы в двух измерениях: в реальном и мифологическом.

Миф становится осью нанизывания мыслей и идей, он создает основу для канвы произведения. Следует отметить, что в начале XX века в литературе возник активный интерес к мифу как к источнику различных идей и мнений.

Исследователи культуры и общества указывают, что миф является не только первоосновой канвы любого литературного произведения, но и источником первичной морали общества: рассказы о богах и героях не только должны были подать пример и развлечь, но и научить простейшим правилам поведения в обществе.

Цвета моря у Куприна – это следующие колоративы:

- синий (36 вхождений);
- зеленый (20 вхождений);
- белый (11 вхождений);
- черный (10 вхождений);
- желтый (9 вхождений);
- коричневый (8 вхождений);
- разнообразные оттенки основных цветов (бледно-..., ...-оватый и пр.) (19 вхождений);
- прочее (шоколадный, бронзовый, ржавый и пр.) (13 вхождений).

Типовой пример колоративов в описании моря:

*Они остановились на плоском закруглении между двумя коленами дорожки, и оба повернулись лицом к морю. Взбудораженное ветром, местами освещенное солнцем, местами затененное облаками, — оно все пестрело разноцветными заплатами. У берега широко белела пена, тая на песке кисейным кружевом, дальше шла грязная лента **светло-шоколадного** цвета, еще дальше — жидкая **зеленая** полоса, вся сморщенная, вся изборожденная гребнями волн, и, наконец, — могучая, спокойная синева глубокого моря с неправдоподобными яркими пятнами, то **густо-фиолетовыми**, то **нежно-малахитовыми**, с неожиданными блестящими кусками, похожими на лед, занесенный снегом. И вся эта живая мозаика казалась опоясанной у горизонта **черной**, спокойной, неподвижной лентой безбрежной дали.*

«Корь»

Море у Куприна олицетворяется, становится стихией, живым существом, полноправным участником сюжетов рассказов. Среди использованной колоративной лексики в описании моря встречаются природные, вполне объяснимые цвета: *синий, голубой, бирюзовый, зеленый*. Также автор делает акцент на оттенки желтого: *желтый, бронзовый, ржавы* и пр. Эти оттенки встречаются в описании берега, песка и кораблей. В описании Куприна море – это совокупность воды, песка, загорелых тел рыбаков и проржавевших кораблей. Любопытно, что описание моря часто

встречается в тех рассказах, в которых нет непосредственно морских сцен – например, в рассказе «Гамбринус» действие происходит в портовом ресторане, а описание моря возникает в воспоминаниях рыбаков, которые посещают этот ресторан, и в описании музыки, которую играет главный герой – музыкант Сашка.

2.2. Цвета цирка: рассказы А.И. Куприна о цирке

А.И. Куприн первым ввел в русскую литературу хронотоп цирка. Термин «хронотоп» был впервые сформулирован в работах М.М. Бахтина. Бахтин определял хронотоп следующим образом: «Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. Поэтому хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент, который может быть выделен из целого художественного хронотопа только в абстрактном анализе. Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены. Абстрактное мышление может, конечно, мыслить время и пространство в их раздельности и отвлекаться от их эмоционально-ценностного момента. Но живое художественное созерцание (оно, разумеется, также полно мысли, но не абстрактной) ничего не разделяет и ни от чего не отвлекается. Оно схватывает хронотоп во всей его целостности и полноте. Искусство и литература пронизаны хронотопическими ценностями разных степеней и объемов. Каждый мотив, каждый выделяемый момент художественного произведения является такой ценностью» [Бахтин 1975, 385].

Как отмечает А.Б. Темирболат, «хронотоп – неотъемлемый компонент построения индивидуально-авторской картины мира писателя. Он определяет особенности метода, стиля, способствует отражению своеобразия национального мышления художника слова. Время и пространство –

«исходные величины, с которыми имеет дело писатель», константы содержания и формы литературного произведения.

Хронотоп несет в себе жанрообразующую и сюжетообразующую функции. Он укрепляет внутренние закономерности произведения» [Темирболат 2012, 6 – 9].

Понятие хронотопа «получает дальнейшую разработку в трудах таких известных ученых, как Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, Н.К. Гей, Г.М. Фридлендер, Б.А. Успенский, С.Ю. Нехлюдов и другие. Опираясь на обширный фактический и теоретический материал, исследователи выявляют свойства художественного хронотопа, особенности его функционирования в структуре литературного произведения. Ими затрагиваются проблемы сюжета и композиции, автора и героя, которые рассматриваются сквозь призму категории времени-пространства» [Темирболат 2009, 8].

Куприн был первым из русских писателей, кто плотно интересовался цирком, много писал о цирке Чинизелли и семействе цирковых клоунов Джеретти.

Цирк – царство ярких цветов:

Красные цирковые афиши и зеленые анонсы о борьбе виднелись повсюду — по обеим сторонам входа, около касс, в вестибюле и коридорах, и везде Арбузов видел свою фамилию, напечатанную громадным шрифтом.

«В цирке»

Юбки на Генриетте не было, вместо нее вокруг пояса висела длинная и частая золотая бахрома, сверкавшая при каждом ее движении. Атласная рубашечка фиолетового цвета, надетая прямо поверх тела, без корсета, была свободна и совсем не стесняла движений гибкого торса. Поверх трико на Генриетте был наброшен длинный белый арабский бурнус, мягко оттенявший ее хорошенькую, черноволосую, смуглую головку.

«В цирке»

По цирку прокатился смех, и затрещали аплодисменты. Два клоуна с белыми лицами, вымазанными черной и малиновой краской, выбежали с

арены в коридор. Они точно позабыли на своих лицах широкие, бессмысленные улыбки, но их груди после утомительных сальто-мортале дышали глубоко и быстро. Их вызвали и заставили еще что-то сделать, потом еще раз и еще, и только когда музыка заиграла вальс и публика утихла, они ушли в уборную, оба потные, как-то сразу опустившиеся, разбитые усталостью.

Не занятые в этот вечер артисты, во фраках и в панталонах с **золотыми** лампасами, быстро и ловко опустили с потолка большую сетку, притянув ее веревками к столбам.

«В цирке»

Арбузов пристально глядел на читающего италмейстера. Один только раз он отвел от него глаза и обернулся на зрителей. Весь цирк, сверху донизу наполненный людьми, был точно залит сплошной **черной** волной, на которой, громоздясь одно над другим, выделялись правильными рядами **белые** круглые пятна лиц. Каким-то беспощадным, роковым холодом повеяло на Арбузова от этой **черной**, безличной массы. Он всем существом понял, что ему уже нет возврата с этого ярко освещенного заколдованного круга, что чья-то чужая, огромная воля привела его сюда и нет силы, которая могла бы заставить его вернуться назад. И от этой мысли атлет вдруг почувствовал себя беспомощным, растерянным и слабым, как заблудившийся ребенок, и в его душе тяжело шевельнулся настоящий животный страх, **темный**, инстинктивный ужас, который, вероятно, овладевает молодым быком, когда его по залитому кровью асфальту вводят на бойню.

«В цирке»

Через два часа он сидит в зверинце, в первом ряду, и смотрит, как ученые звери по приказанию хозяина выделывают разные штуки. Умные собаки прыгают, кувыркаются, танцуют, поют под музыку, складывают слова из больших картонных букв. Обезьянки - одни в **красных** юбках, другие в **синих** штанишках - ходят по канату и ездят верхом на большом пуделе. Огромные **рыжие** львы скачут сквозь горящие обручи.

«Слон»

Большая, белая, в гречке, лошадь первая схватила приказание и перешла в ленивый казенный шаг. Ольга вся в поту села боком на панно, свесив свои волшебные ножки.

«Ольга Сур»

*Смешон и забавен он был в старом английском вкусе: наивном и флегматичном. В русском театре было раньше такое амплуа - «простак». Выходил он на манеж в традиционном просторном балахоне Пьеро с остроконечным войлочным колпаком на голове, лениво волоча ноги, запустив руки глубоко в карманы широчайших сползающих панталон. Все ему на свете надоело и прискучило. Когда его партнер в **ярко-шелковом** костюме, расшитом атласными бабочками и **сверкающими блестками**, предлагал ему показать публике новый номер, он, так и быть, соглашался, - «раз вышел на манеж, надо же работать!» - но соглашался с унынием и недоверием: «Все равно это никому не интересно». Слушая его недоуменные вопросы и рассеянные, невпопад, ответы, раек изнемогал от хохота, но сам Танти, понурый, весь точно развинченный, никогда не смеялся.*

«Дочь великого Барнума»

*Был зимний короткий петербургский вечер. Стало темнеть. Зажгли лампу. Эрнестина Эрнестовна, низко склонившись под **разноцветным** абажуром, прилежно сшивала какие-то яркие куски блестящей материи. Цирковые сами себе мастерят почти все необходимое для цирка: женщины вяжут трико и шьют костюмы. Мужчины готовят «реквизит» - всякие вещи, нужные при выходе; иные из них даже вырезают перочинным ножом деревянные клише для газетных объявлений.*

«Дочь великого Барнума»

Все с ума сошли в цирке. У каждого было в мыслях: подтянуться, постараться, блеснуть если не новым, то эффектно поданным номером. Репетировали с увлечением. Молодежь так к зеркалам и прилипла. Помилуйте: Барнум, красавица американка, миллионы! Цирковой «король

железа», геркулес и чемпион мира по подыманию тяжестей, Атлант, завил усы кверху кольчиками, ходил по манежу в сетчатом тельнике, скрестив на груди огромные мяса своих рук, и глядел на будущих соперников победоносно, сверху вниз. Какая женщина устоит против красоты его форм? Укротитель зверей венгерец Чельван чистил запущенные клетки у своих львов и тигров. Остальные штопали трико, стирали и гладили костюмы, протирали **до блеска** никелевые части гимнастических приборов... Весь этот день, и вся ночь, и еще полдня до представления были сплошной лихорадкой.

«Дочь великого Барнума»

Два конюха с утра толкли в ступах: один - **синьку**, другой - **красный кирпич**. Когда же манеж был тщательно посыпан **золотым** волжским песком, Момино собственноручно вывел на нем от центра к барьеру **синие** стройные стрелки и переплел их **красными** красивыми арабесками. У самого Чинизелли в Петербурге не бывало такого прекрасного узорчатого паркета.

«Дочь великого Барнума»

Цветами цирка в представлении Куприна становятся:

- красный (48 вхождений);
- синий (12 вхождений);
- золотой (5 вхождений);
- лиловый (3 вхождения);
- блестящий (16 вхождений).

Особенно часто в контексте цирка упоминается блеск: блестят и части тела атлетов, и украшения, и одежда циркачей. Также часто упоминается эпитет «яркий»: цирк – это царство ярких лоскутов, узоров, света и блеска.

Эти цвета упоминаются, прежде всего, в описании декораций и одежды цирковых артистов. В описании зрительного зала чаще упоминаются серый (10 вхождений) и черный (9 вхождений): яркость арены противопоставляется блеклости зала, который у Куприна часто сливается в некую бесформенную массу. Часто эта масса снабжается эпитетом «пестрый»:

*Две мощные руки обхватывают ее за талию и легко взбрасывают на спину лошади, на широкий кожаный матрац. Почти в тот же момент и стулья, и **белые** столбы, и тиковые занавески у входов – все сливается в один **пестрый** круг, быстро бегущий навстречу лошади. Напрасно руки замирают, судорожно вцепившись в жесткую волну гривы, а глаза плотно сжимаются, ослепленные бешеным мельканием **мутного** круга. Мужчина в цилиндре ходит внутри манежа, держит у головы лошади конец длинного бича и оглушительно щелкает им...*

«Allez!»

Представители цирка разнообразны: у каждого из них свои яркие, блестящие одежды, индивидуальные номера и истории. Публика – некое единое целое, не имеющее своего лица. Еще неотъемлемой частью цирка являются животные, цвета которых – серый (5 вхождений), белый (10 вхождений), черный (7 вхождений):

*Громадная **белая** лошадь, которую конюх водит вдоль барьера, громко фыркает, мотая выгнутой шеей, и из ее ноздрей стремительно вылетают струи **белого** пара. Каждый раз, проходя мимо человека в цилиндре, лошадь косится на хлыст, торчащий у него из-под мышки, и тревожно храпит и, прядая, влечет за собою упирающегося конюха. Маленькая Нора слышит за своей спиной ее нервные движения и дрожит еще больше.*

«Allez!»

Цирк был «большой любовью» А.И. Куприна – по воспоминаниям современников писателя, он действительно часто посещал цирк, общался с атлетами и артистами, с удовольствием присутствовал на представлениях. В описании цирка ключевые слова – «яркий», «блестящий». В мире цирка яркая одежда – красная, золотая, лиловая; атрибуты циркачей, животные, - все призвано сделать более позитивной и веселой нелегкую жизнь циркачей. В описании Куприна практически все истории имеют трагический конец,

многие артисты цирка гибнут или не находят счастливой любви. Яркие цвета компенсируют серую и беспросветную жизнь циркового быта.

2.3. Символика цвета в повести «Гранатовый браслет»

«Гранатовый браслет» - одна из самых знаменитых повестей Куприна, экранизированная и пользующаяся большой популярностью. В повести противопоставлены два мира: блестящий и богатый мир Шеиных и мир несчастного Желткова, который влюбляется в княгиню Веру.

Основными цветами произведения становятся желтый (7 вхождений) и красный (8 вхождений), заданные в самом начале:

Княгиня Вера Николаевна Шеина, жена предводителя дворянства, не могла покинуть дачи, потому что в их городском доме еще не покончили с ремонтом. И теперь она очень радовалась наступившим прелестным дням, тишине, уединению, чистому воздуху, щебетанью на телеграфных проволоках ласточек, стаившихся к отлету, и ласковому соленому ветерку, слабо тянувшему о моря.

...

*Теперь она ходила по саду и осторожно срезала ножницами цветы к обеденному столу. Клумбы опустели и имели беспорядочный вид. Доцветали разноцветные махровые гвоздики, а также левкой - наполовину в цветах, а наполовину в тонких **зеленых** стручьях, пахнувших капустой, **розовые** кусты еще давали - в третий раз за это лето - бутоны и розы, но уже измельчавшие, редкие, точно выродившиеся. Зато пышно цвели своей холодной, высокомерной красотой георгины, пионы и астры, распространяя в чутком воздухе осенний, травянистый, грустный запах. Остальные цветы после своей роскошной любви и чрезмерного обильного летнего материнства тихо осыпали на землю бесчисленные семена будущей жизни.*

Фоном для событий «Гранатового браслета» является море, цвета которого – синий (3 вхождения) и белый (4 вхождения):

Обе на минутку задумались. Глубоко-глубоко под ними покоилось море. Со скамейки не было видно берега, и оттого ощущение бесконечности и величия морского простора еще больше усиливалось. Вода была ласково-

спокойна и весело-синя, светлея лишь косыми гладкими полосами в местах течения и переходя в густо-синий глубокий цвет на горизонте.

Рыбачьи лодки, с трудом отмечаемые глазом - такими они казались маленькими, - неподвижно дремали в морской глади, недалеко от берега. А дальше точно стояло в воздухе, не подвигаясь вперед, трехмачтовое судно, все сверху донизу одетое однообразными, выпуклыми от ветра, белыми стройными парусами.

С образом Веры Николаевны прочно ассоциируется красный цвет:

Я люблю лес. Помнишь лес у нас в Егоровском?.. Разве может он когда-нибудь прискучить? Сосны!.. А какие мхи!.. А мухоморы! Точно из красного атласа и вышиты белым бисером. Тишина такая... прохлада.

В сюжете «Гранатового браслета» задействована практически вся палитра красок:

Они пошли в дом через большую каменную террасу, со всех сторон закрытую густыми шпалерами винограда "изабелла". Черные обильные гроздья, издававшие слабый запах клубники, тяжело свисали между темной, кое-где озолоченной солнцем зеленью. По всей террасе разливался зеленый полусвет, от которого лица женщин сразу побледнели.

Желтый цвет – символ болезненности, скорой смерти: так, желтый цвет лица повара предвещает смерть морскому петуху:

Пришел высокий, бритый, желтолицый повар Лука с большой продолговатой белой лоханью, которую он с трудом, осторожно держал за ушки, боясь расплескать воду на паркет.

- Двенадцать с половиною фунтов, ваше сиятельство, - сказал он с особенной поварской гордостью. - Мы давеча взвешивали.

Рыба была слишком велика для лоханки и лежала на дне, завернув хвост. Ее чешуя отливала золотом, плавники были ярко-красного цвета, а от громадной хищной морды шли в стороны два нежно-голубых складчатых, как веер, длинных крыла. Морской петух был еще жив и усиленно работал жабрами.

С начальным эпизодом именин также часто связывается цвет золота и серебра: княгине дарят, главным образом, ювелирные украшения, а один из ее самых дорогих гостей охарактеризован эпитетом «серебряный»:

*Генерал Аносов, тучный, высокий, **серебряный** старец, тяжело слезал с подножки, держась одной рукой за поручни козел, а другой - за задок экипажа. В левой руке он держал слуховой рожок, а в правой - палку с резиновым наконечником. У него было большое, грубое, **красное** лицо с мясистым носом и с тем добродушно-величавым, чуть-чуть презрительным выражением в прищуренных глазах, расположенных лучистыми, припухлыми полукругами, какое свойственно мужественным и простым людям, выдавшим часто и близко перед своими глазами опасность и смерть. Обе сестры, издали узнавшие его, подбежали к коляске как раз вовремя, чтобы полушутя, полусерьезно поддержать его с обеих сторон под руки.*

Красный и розовый цвет вводят тему главного символа повести – гранатового браслета:

*Даша положила на стол небольшой квадратный предмет, завернутый аккуратно в белую бумагу и тщательно перевязанный **розовой** ленточкой.*

- Я, ей-богу, не виновата, ваше сиятельство, - залепетала она, вспыхнув румянцем от обиды.

- Он пришел и сказал...

- Кто такой - он?

*- **Красная** шапка, ваше сиятельство... посыльный...*

В описании браслета сочетаются практически все цвета, задействованные до этого в повести: красный, золотой, черный, голубой:

*Она разрезала ножницами ленту и бросила в корзину вместе с бумагой, на которой был написан ее адрес. Под бумагой оказался небольшой ювелирный футляр **красного** плюша, видимо, только что из магазина. Вера подняла крышечку, подбитую **бледно-голубым** шелком, и увидела втиснутый в **черный** бархат овальный **золотой** браслет, а внутри его бережно сложенную красивым восьмиугольником записку. Она быстро развернула*

бумажку. Почерк показался ей знакомым, но, как настоящая женщина, она сейчас же отложила записку в сторону, чтобы посмотреть на браслет.

Он был **золотой**, низкопробный, очень толстый, но дуемый и с наружной стороны весь сплошь покрытый небольшими старинными, плохо отшлифованными гранатами. Но зато посередине браслета возвышались, окружая какой-то странный маленький **зеленый** камешек, пять прекрасных гранатов-кабошонов, каждый величиной с горошину. Когда Вера случайным движением удачно повернула браслет перед огнем электрической лампочки, то в них, глубоко под их гладкой яйцевидной поверхностью, вдруг загорелись прелестные **густо-красные** живые огни.

"Точно кровь!" - подумала с неожиданной тревогой Вера.

...

Но этот браслет принадлежал еще моей прабабке, а последняя, по времени, его носила моя покойная матушка. Посередине, между большими камнями, Вы увидите один **зеленый**. Это весьма редкий сорт граната - **зеленый** гранат. По старинному преданию, сохранившемуся в нашей семье, он имеет свойство сообщать дар предвидения носящим его женщинам и отгоняет от них тяжелые мысли, мужчин же охраняет от насильственной смерти.

Все камни с точностью перенесены сюда со старого **серебряного** браслета, и Вы можете быть уверены, что до Вас никто еще этого браслета не надевал.

Предвестием трагедии становится сочетание красного и желтого цветов в описании заката:

Долгий осенний закат догорел. Погасла последняя **багровая**, узенькая, как щель, полоска, рдевшая на самом краю горизонта, между **сизой** тучей и землей. Уже не стало видно ни земли, ни деревьев, ни неба. Только над головой большие звезды дрожали своими ресницами среди **черной** ночи, да **голубой** луч от маяка подымался прямо вверх тонким столбом и точно расплескивался там о небесный купол жидким, **туманным, светлым** кругом.

Ночные бабочки бились о стеклянные колпаки свечей. Звездчатые цветы белого табака в палисаднике запахи острее из темноты и прохлады.

Следует отметить, что Куприн задействует множество систем восприятия, опираясь на так называемую синестезию. Особенность этого приема заключается в том, что он «задействует сразу несколько областей чувств», например, зрение, слух, вкус, обоняние, осязание и прочие разнообразные комбинации [Клюев 1999, 187]. Показательным примером на этот троп может послужить народная мудрость «женщины *любятушами*», где область чувственного заменяется процессом физического восприятия. При употреблении синестезии какому-либо человеческому чувству придается чрезвычайно широкий характер. Благодаря данному тропу, человек как бы «сливается» с объектом действия, поскольку тактильные, обонятельные, зрительные и осязательные представления способны представить объект в более близкой форме.

Интересно, что колоративная лексика концентрируется в первой части повести: в описании именин. В дальнейшем, когда начинает развиваться сюжет, автор практически не прибегает к упоминанию цвета в описании: противопоставление красного и желтого, предвещающее смерть, - желтый цвет как цвет умирающих осенних листьев, - приходит к своему закономерному концу: главный герой, чья фамилия Желтков также связана с желтым цветом, - совершает самоубийство.

Заключение

Концептом называется некое представление, общее для представителей данного языкового коллектива, реальное в их сознании и воплощающееся в речи с помощью различных лексем и грамматических категорий. Концепт не всегда является общим для всех носителей языка: так, различные концепты, связанные с обрядово-фольклорными представлениями о плодородии земли, урожае, его сборе и пр., имеют крайне ограниченную репрезентацию в сознании городского жителя. Однако большинство концептов существует как часть концептосферы языка в сознании всех его носителей.

Изучение концептов находится на стыке лингвистики и культурологии. Концепты связаны как с социальной историей данного народа, так и с языковым сознанием: в лингвистической картине мира человека, являющегося носителем определенного языка, присутствуют как концепты определенных объектов, так и абстрактные понятия.

Еще до появления термина «концепт» в лингвистике рассматривалась проблема систематизации лексического уровня языка. У нескольких ученых (в частности, М.М. Покровского, В. Порцига и Й. Трира) возникла идея семантического поля – некой конструкции, объединяющей лексику по тематическому принципу.

Концепты не тождественны семантическим полям, однако эти два лингвистических понятия воплощают ономаσιологический и семасиологический подход к систематизации лексем языка. Ономаσιологический подход,двигающийся от смысла к форме, обусловил представление групп лексем в виде семантических полей, а семасиологический подход,двигающийся в противоположном направлении, - изучение концептов, представленных в речи различными лексемами.

В связи с этим концепт может быть представлен в виде семантического поля. Семантические поля в работах различных лингвистов изображаются как концентрические круги или блок-схемы, однако общим в обоих случаях

является наличие у них центральной и периферической части. Если понимать семантические поля как функционально-семантические, вслед за Бондарко А.В., то в центре семантического поля может находиться и грамматическая категория языка, если ограничивать их только семантикой, то в центре поля находятся различные лексемы, являющиеся наиболее четким выражением данного концепта и чаще всего употребляющиеся, когда речь идет о данной теме.

Колоративная лексика, входящая в лексико-семантическое поле «цвет», входит в художественную картину мира многих писателей в качестве символа различных понятий и сюжетных ходов. У А.И. Куприна с помощью колоративной лексики выпукло обозначаются образы цирка, моря и символика жизни и смерти.

В изображении моря и моряков у писателя участвуют такие цвета, как синий, зеленый, бронзовый, золотой, - сине-желтая гамма моря и песка. В изображении цирка, который А.И. Куприн практически открыл для российского читателя, участвуют яркие цвета, а также постоянно упоминается блеск, свет и пр.

В самом знаменитом произведении писателя – повести «Гранатовый браслет» - колоративная лексика представлена в начале, при описании дачи Шеиных и имени княгини Веры. С самого начала повести красный и желтый цвета – цвета браслета, который Желтков подарит Вере, - упоминаются при описании осени, увядания, смерти, что и наводит читателя на мысль о трагической развязке. Сам Желтков своей фамилией намекает на желтый цвет – в символике цветов цвет разлуки, измены, предательства, - а гранаты в браслете своим цветом напоминают кровь.

Список использованной литературы

1. Андриенко, А.А. Место концепта «успех» в типологической системе концептов и его универсальные лингвистические характеристики / А.А. Андриенко // Вестник МГОУ. - 2009. - № 3. – С. 108 – 117.
2. Андроникова, М.И. Все краски мира, кроме желтой... - / М.И. Андроникова. – М. : Эдиториал УРСС, 2012. – 409 с.
3. Апресян, Ю. Д. Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография / Ю.Д. Апресян. – М. : Аспект пресс, 1995. – 554 с.
4. Арнольд, И.В. Стилистика современного английского языка / И.В. Арнольд. – Л. : издательство ленинградского университета, 1981. – 309 с.
5. Блинов, А.В., Богатырева, И.И., Мурат В.П., Рапова, Г.И. Хрестоматия по курсу «Введение в языкознание» / Блинов А.В., И.И. Богатырева, В.П. Мурат, Г.И. Рапова. – М. : издательство МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. – 299 с.
6. Болдырев, Н. Н. Когнитивная семантика : курс лекций по английской филологии / Н.Н. Болдырев. – Тамбов : Изд-во Тамб. ун-та. 2001. – 398 с.
7. Бреус, Е.В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский / Е.В. Бреус. – М. : УРАО, 2002. – 443 с.
8. Вагапова, Д.Х. Риторика в интеллектуальных играх и тренингах / Д.Х. Вагапова. – М. : Эдиториал УРСС, 2003.
9. Вардзелашвили, Ж. Концепт как лингвистическая категория – конструктивная сущность / Ж. Вардзелашвили // Тбилисский государственный университет. Филологический факультет. Сборник научных трудов. – Тбилиси, 2004. – С. 109 – 133.
10. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М. : Наука, 1959. – 499 с.

11. Всеволодова, М.В. Теория функционально-коммуникативного синтаксиса / М.В. Всеволодова. – М. : издательство МГУ им. М.В. Ломоносова, 2000. – 543 с.
12. Гальперин, И.Р. Стилистика английского языка / И.Р. Гальперин – М. : Высшая школа, 2003. – 332 с.
13. Дольник, В.И. Непослушное дитя биосферы / В.И. Дольник. – М. : АСТ, 1999. – 443 с.
14. Ельмслев, Л. Прологомены к теории языка / Л. Ельмслев // Новое в лингвистике. Вып. 1. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1960. – С. 122. – 180.
15. Жернакова, Е.С. Концепт как предмет изучения современных гуманитарных дисциплин: методы и перспективы исследований / Е.С. Жернакова // Актуальные вопросы внешней и внутренней лингвистики. – М. : МГУ им. М.В. Ломоносова, 2006. – С. 22 – 59.
16. Задорнова, В.Я. Стилистика английского языка / В.Я. Задорнова – М. : издательство МГУ им. М.В. Ломоносова, 1986. – 320 с.
17. Казакова, Т.А. Translation Techniques. English ↔ Russian. / Т.А. Казакова– Спб : Союз, 2001. – 109 с.
18. Каппушева, Л.Ю. Колоративная лексика как средство имплицитной инвективы / Л.Ю. Каппушева. – Ставрополь : Вече, 2014. – 222 с.
19. Карасик, В.И., Прохвачева, О.Г., Зубкова, Я.В., Грабарова, Э.В. Иная ментальность / В.И. Карасик, О.Г. Прохвачева, Я.В. Зубкова, Э.В. Грабарова. – М. : Грозис, 2005. – 308 с.
20. Карауло, Ю.Н. Русский язык и языковая личность. /Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 2001. – 554 с.
21. Каушанская, В.Л. и др. Грамматика английского языка / В.Л. Каушанская и др. – Л. : Просвещение, 1973. – 559 с.

22. Кащеева, А.В. Перекатегоризация в семантике слов английского языка как результат смены социо-культурной доминанты: диахронический аспект / А.В. Кащеева. – М. : УРСС, 2008. – 332 с.
23. Кирилина, А.В. Некоторые итоги гендерных исследований в российской лингвистике / А.В. Кирилина // Гендер : Язык, Культура, Коммуникация. Материалы Третьей Международной Конференции. – М. : РУДН 2013. – С. 66 – 89.
24. Кирилина, А.В. Развитие гендерных исследований в лингвистике / А.В. Кирилина // Филологические науки, 1998. – №2. – С. 51 – 58.
25. Клюев, Е.В. Риторика. Инвенция. Диспозиция. Элокуция / Е.В. Клюев. – М. : ПРИОР, 1999. – 204 с.
26. Козлова, Л.А. Концепт личного пространства и способы его языковой представленности // URL: <http://laltgppu.pf/Journal/vestbspu/2001/gumanit/PDF/kozlova.pdf>
27. Конецкая, В.П. Социология коммуникации / В.П. Конецкая. – М. : МАКС-Пресс, 2003. – 337 с.
28. Косиков, Г.К. Идеология. Коннотация. Текст / Г.К. Косиков // Р. Барт, S/Z. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – С. 4 – 88.
29. Красных, В.В. Свой среди чужих, чужой среди своих / В.В. Красных. – М. : АСТ, 2002. – 348 с.
30. Крюкова, И.В. Концептуализация топонима в русском языковом сознании // URL: http://grani.vspu.ru/files/publics/233_st.pdf
31. Культура русской речи (ред. Максимов В.М.) / В.М. Максимов. – М. : Гардарики, 2004. – 443 с.
32. Кунин, А.В. Английская фразеология (теоретический курс) / А.В. Кунин. – М. : Высшая школа, 1970. – 440 с.
33. Курилович, Е. Очерки по лингвистике / Е. Курилович. – Биробиджан : АСТ, 2000. – 322 с.

34. Леонтьев, А.Н. Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев. – М.: Наука, 1975. – 543 с.
35. Лингвистический Энциклопедический Словарь (ред. В.Н. Ярцева) / В.Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 998 с.
36. Лихачев, Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Известия Академии наук. Серия Литературы и языка. – 1993. – Т. 52. – № I. – С. 55 – 109.
37. Макарова, Л.С., Долуденко, Е.А. Материалы по курсу теории и практики перевода / Л.С. Макарова, Е.А. Долуденко. – Майкоп : СЕАТ, 2008. – 388 с.
38. Мартинович, Г.М. Терминологический словарь / Г.М. Мартинович. – СПб : АСТрель, 2004. – 432 с.
39. Маслова, Ж.Н. Поэтическая картина мира и ее репрезентация в языке / Ж.Н. Маслова. – Дисс. ... д.ф.н. – Тамбов, 2011. – 188 с.
40. Овчинникова, И.Г. Что скрывается за термином «языковое сознание»? // URL: <http://philologicalstudies.org/dokumenti/2008/vol1/1/8.pdf>
41. Основные положения МФШ // Реформатский А.А. Хрестоматия по истории российской лингвистики. – М. : Наука, 1978. – С. 44 – 78.
42. Пименова, М.В. Типы концептов // URL: www.kuzspa.ru/diss/conf_27_28/5_pimenova.doc
43. Попова, З.Д. Концептуальная природа абстрактных понятий // URL: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/human/2003/01/popova.pdf>
44. Попова, З.Д. Стернин, И.А. Когнитивная лингвистика // URL: <http://zinki.ru/book/kognitivnaya-lingvistika/>
45. Прохоров, Ю.Е. Действительность. Текст. Дискурс / Ю.Е. Прохоров. – М. : УРСС, 2004. – 332 с.
46. Пылайкина, В.П. Категория гендера в английском языке в сопоставлении с русским / В.П. Пылайкина. – Дисс. к.ф.н. – Екатеринбург, 2004. – 190 с.

47. Реформатский, А.А. Введение в языковедение / А.А. Реформатский. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 433 с.
48. Рождественский, Ю.В. Введение в культуроведение / Ю.В. Рождественский. – М. : Добросвет, 2009. – 493 с.
49. Рыбальченко, Е.А. Колоративная лексика в языке романа М.А. Шолохова «Тихий Дон» / Е.А. Рыбальченко. – Автореферат дисс. ... к.ф.н. – М., 2011. – 24 с.
50. Сальникова, В.В. Колоративная лексика в языковой картине мира героев произведений С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» и А.Н. Толстого «Детство Никиты» // Современные проблемы науки и образования, № 2, 2014 // URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=12828>
51. Степанов, Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю.С. Степанов. – М. : АСТ, 2001. – 223 с.
52. Степанов, Ю.С. Кодухов, В.И. Общее языкознание / Ю.С. Степанов, В.И. Кодухов. – М. : Наука, 2003. – 746 с.
53. Тарасов Е.Ф. Актуальные проблемы анализа языкового сознания // Е.Ф. Тарасов // Языковое сознание и образ мира : сб. статей / отв. ред. Н.В. Уфимцева, М. : Вече, 2000. – С. 24 – 32.
54. Туарменская, А.В. Когнитивные аспекты восприятия и категоризации пространственного опыта: на материале английских фразеологизмов со словами, обозначающими части тела человека / А.В. Туарменская. – М. : УРСС, 2006. – 439 с.
55. Уфимцева, Н.В. Человек и его сознание: проблемы формирования Язык и сознание: парадоксальная рациональность / Н.В. Уфимцева. – М. : АСТ, 1995. – 320 с.
56. Ушакова, Т.Н. Понятие языкового сознания и рече-мыслезыковой системы // URL: http://www.psychol.ras.ru/boiko-school/texts/2004/ushakova_yazykovoe_sozn.pdf
57. Чувакин, А.А. Теория текста: объект и предмет исследования / А.А. Чувакин // Критика и семиотика. - Вып. 7. – С. 88 – 97.

Приложение
Конспект урока по теме
«Колоративная лексика в произведениях А.И. Куприна»

Дидактическая цель – создать условия для осознания учащимися нравственных проблем, осмысления рока и судьбы А.И. Куприным, активизировать познавательные интересы учащихся средствами информационно-коммуникативных технологий и метода проектной деятельности.

Цели по содержанию:

Образовательная – рассмотреть текст повести с нестандартной точки зрения, показать различные способы освоения текста, в том числе с помощью изучения концептов.

Развивающая – создать условия для развития у учащихся рефлексивных навыков, умений анализировать художественное произведение, работать над литературоведческими понятиями.

Воспитательная – способствовать воспитанию у школьников интереса к литературным традициям в русской литературе; формирование через литературное произведение нравственных понятий, чувства сострадания, умения сопереживать и анализировать характеристику героев.

Тип учебного занятия – проектный урок по повести А.И. Куприна «Гранатовый браслет» в форме интеллектуальной игры с использованием мультимедийных технологий.

Для проведения урока необходимо предварительно разделить учащихся на 3 группы: 1) «Текстологи» (готовят сведения об упоминаниях различных цветов в тексте повести), 2) «Лингвисты» (исследуют значение слов «смерть» и «жизнь», вводят понятие «концепт» и объясняют его), 3) «Искусствоведы» (готовят анализ фильма «Гранатовый браслет» с точки зрения изучаемого концепта).

Слово учителя: Сегодня у нас не совсем обычный урок: мы рассматриваем текст в связи с его представлением в кинематографе и символикой колоративной лексики. Прежде чем начать наше исследование, познакомимся с термином «концепт». «Лингвисты», пожалуйста!

Ученик: Термин «концепт» является транслитерацией английского *concept*, «понятие». Общее для представителей определенного языкового коллектива представление о каком-либо значимом для данной культуры предмете или явлении.

Существует два основных способа репрезентации концепта: в виде блок-схемы и в виде концентрических кругов.

Концептом называется некое представление, общее для представителей данного языкового коллектива, реальное в их сознании и воплощающееся в речи с помощью различных лексем и грамматических категорий. Концепт не всегда является общим для всех носителей языка: так, различные концепты, связанные с обрядово-фольклорными представлениями о плодородии земли, урожае, его сборе и пр., имеют крайне ограниченную репрезентацию в сознании городского жителя. Однако большинство концептов существует как часть концептосферы языка в сознании всех его носителей.

Изучение концептов находится на стыке лингвистики и культурологии. Концепты связаны как с социальной историей данного народа, так и с языковым сознанием: в лингвистической картине мира человека, являющегося носителем определенного языка, присутствуют как концепты определенных объектов, так и абстрактные понятия.

Мы сегодня изучаем концепты «смерть» и «жизнь» и их демонстрацию с помощью цвета в рассказе и в фильме.

Тема смерти в литературе и культуре человечества существует так же давно, как существует сам человек. Зигмунд Фрейд говорил об Эросе и Танатосе как основных составляющих человеческой жизни и основных ее стремлениях.

Интерес к теме смерти проявляется в ее персонификации и метафоризации. Две наиболее значимых метафоры европейской культуры – смерть как уход (путешествие) и смерть как сон. Первая метафора востребована в рамках христианской культуры, в которой существует подробное описание посмертных хождений души, ее перемещений в загробном мире и т.д. Значимые для христиан даты после смерти человека – 3 дня, 9 дней, 40 дней и пр., - символизируют перемещения души в загробном мире.

Метафора смерти-сна восходит к еще более древним верованиям: у многих племен считалось, что во время смерти, как и во время сна, душа уходит из тела человека. Спящего нельзя было внезапно будить: его душа могла не успеть вернуться в тело. В языке эти метафоры закрепились в виде выражений «уснуть вечным сном», «почить в бозе», наименованием покойника словом «усопший» и пр.

Смерть всегда волновала человека, и ее воплощение в литературе появилось тогда же, когда появилась сама литература. В каждом произведении мировой литературы герои умирают, и их смерть в зависимости от особенностей данной культуры предстает как благое или как горестное событие, живые скорбят либо радуются, дух умершего посещает их после смерти и пр.

В представлении древних греков умерший попадает в Аид – царство мертвых, где он продолжает мучиться, и его муки отражают его прегрешения на Земле. Так, Тантал вечно тянется к еде, которую не может съесть, и к воде, которую не может выпить, Сизиф вечно катит в гору тяжелый камень и пр. Аид не является местом безвозвратного ухода: по легенде, Орфей попытался вывести оттуда жену Эвридику и почти довел дело до конца, однако оглянувшись вопреки совету Аида, снова потерял ее.

Особо отличившиеся при жизни люди – герои, прославившиеся своей доблестью, после смерти попадали на Олимп к бессмертным богам. Еще смерть могла наступить внезапно как превращение в какой-либо

неодушевленный объект: часть героев древнегреческой мифологии пережила превращение в скалу или дерево.

Соответственно, смерть в представлении древних греков не была прекращением существования как такового, оно просто меняло свою форму. Смерть персонифицировалась в образе перевозчика Харона, везшего души людей через реку Стикс, царя царства мертвых Аида, судей Миноса и Радаманта.

В римской литературе и культуре отношение к смерти стало во многом более терпимым: самоубийство стало считаться достойным вариантом ухода из жизни, а смерть друга, хоть и воспринималась как событие грустное, однако скорее настраивала на философский лад.

В Средние века тема смерти, как и прочие темы, была подчинена христианскому взгляду на мир. Соответственно, истинный христианин должен воспринимать смерть как переход в лучший мир и избавление от мук. Христианская модель мира также предполагает возможность возвращения с помощью чуда (библейские рассказы о Лазаре и о дочери Иаира, а также само по себе воскресение Иисуса Христа).

Людям Средневековья и Возрождения Смерть представляется в виде скелета. В живописи и скульптуре существовал жанр так называемой «пляски смерти»: обнаженный скелет пускался в пляс, обнимая человека.

Подобное представление о смерти было характерно для европейской культуры как результат связанных со смертью реалий: до XVIII века захоронения в гробах были не приняты, человека закапывали в саване, могилы были «многоразового использования», и по прошествии нескольких лет умерший человек превращался в скелет, каковым он и представлялся художникам и писателям.

В литературе эпохи Возрождения смерть знаменует, прежде всего, конец определенной личности: человек стал мыслиться как носитель определенных идей, мыслей, чувств, мировоззрения, так что его смерть обозначала конец всего этого микромира.

С физиологической точки зрения смерть пока представляла собой загадку: успехи медицины и анатомии пока не позволяли понять, что именно происходит с человеком. Художники тайком пробирались к повешенным, чтобы изучить их анатомию, и смерть представлялась живым не физиологическим процессом, а скорее духовным.

Персонификация смерти в виде останков рассматривается у Шекспира: восклицая «Бедный Йорик!», Гамлет обращается к черепу, останки напоминают ему о живом человеке.

В соответствии с мистическими представлениями того времени, смерть обозначает лишь прекращение физического существования, но не духовного: отец Гамлета является в том же облике, которым он отличался при жизни. Он не может общаться с живыми, однако доступными ему средствами коммуникации передает, что он чем-то недоволен, его что-то не устраивает: его регулярные появления, наконец, считаются живыми как знак.

Литература Нового Времени принесла принципиально иное отношение к смерти: успехи науки позволили увидеть поэтапность и частичную обратимость процесса смерти. Для человека XVIII века смерть представлялась уже не как путешествие в загробный мир, но как, главным образом, прекращение его физического и духовного бытия.

Смерть у Куприна неразрывно связана с двумя цветами – желтым и красным, цветами гранатового браслета.

Слово учителя: Большое спасибо! Рассмотрим теперь упоминания слов «красный» и «желтый» в тексте «Гранатового браслета». «Текстологи», вам слово! Что вам удалось найти?

Ученики:

Княгиня Вера Николаевна Шеина, жена предводителя дворянства, не могла покинуть дачи, потому что в их городском доме еще не покончили с ремонтом. И теперь она очень радовалась наступившим прелестным дням, тишине, уединению, чистому воздуху, щебетанью на телеграфных

проводах ласточек, ставшихся к отлету, и ласковому соленому ветерку, слабо тянувшему о моря.

...

Теперь она ходила по саду и осторожно срезала ножницами цветы к обеденному столу. Клумбы опустели и имели беспорядочный вид. Доцветали разноцветные махровые гвоздики, а также левкой - наполовину в цветах, а наполовину в тонких зеленых стручках, пахнувших капустой, розовые кусты еще давали - в третий раз за это лето - бутоны и розы, но уже измельчавшие, редкие, точно выродившиеся. Зато пышно цвели своей холодной, высокомерной красотой георгины, пионы и астры, распространяя в чутком воздухе осенний, травянистый, грустный запах. Остальные цветы после своей роскошной любви и чрезмерного обильного летнего материнства тихо осыпали на землю бесчисленные семена будущей жизни.

- Боже мой, как у вас здесь хорошо! Как хорошо! - говорила Анна, идя быстрыми и мелкими шагами рядом с сестрой по дорожке. - Если можно, посидим немного на скамеечке над обрывом. Я так давно не видела моря. И какой чудный воздух: дышишь - и сердце веселится. В Крыму, в Мисхоре, прошлым летом я сделала изумительное открытие. Знаешь, чем пахнет морская вода во время прилива? Представь себе - резедой.

Вера ласково усмехнулась:

- Ты фантазерка.

- Нет, нет. Я помню также раз, надо мной все смеялись, когда я сказала, что в лунном свете есть какой-то розовый оттенок. А на днях художник Борицкий - вот тот, что пишет мой портрет, - согласился, что я была права и что художники об этом давно знают.

Обе на минутку задумались. Глубоко-глубоко под ними покоилось море. Со скамейки не было видно берега, и оттого ощущение бесконечности и величия морского простора еще больше усиливалось. Вода была ласково-спокойна и весело-синя, светлея лишь косыми гладкими полосами в местах течения и переходя в густо-синий глубокий цвет на горизонте.

Рыбачьи лодки, с трудом отмечаемые глазом - такими они казались маленькими, - неподвижно дремали в морской глади, недалеко от берега. А дальше точно стояло в воздухе, не подвигаясь вперед, трехмачтовое судно, все сверху донизу одетое однообразными, выпуклыми от ветра, белыми стройными парусами.

Я люблю лес. Помнишь лес у нас в Егоровском?.. Разве может он когда-нибудь прискучить? Сосны!.. А какие мхи!.. А мухоморы! Точно из красного атласа и вышиты белым бисером. Тишина такая... прохлада.

Они пошли в дом через большую каменную террасу, со всех сторон закрытую густыми шпалерами винограда "изабелла". Черные обильные гроздья, издававшие слабый запах клубники, тяжело свисали между темной, кое-где озолоченной солнцем зеленью. По всей террасе разливался зеленый полусвет, от которого лица женщин сразу побледнели.

Пришел высокий, бритый, желтолицый повар Лука с большой продолговатой белой лоханью, которую он с трудом, осторожно держал за ушки, боясь расплескать воду на паркет.

- Двенадцать с половиною фунтов, ваше сиятельство, - сказал он с особенной поварской гордостью. - Мы давеча взвешивали.

Рыба была слишком велика для лоханки и лежала на дне, завернув хвост. Ее чешуя отливала золотом, плавники были ярко-красного цвета, а от громадной хищной морды шли в стороны два нежно-голубых складчатых, как веер, длинных крыла. Морской петух был еще жив и усиленно работал жабрами.

Генерал Аносов, тучный, высокий, серебряный старец, тяжело слезал с подножки, держась одной рукой за поручни козел, а другой - за задок экипажа. В левой руке он держал слуховой рожок, а в правой - палку с резиновым наконечником. У него было большое, грубое, красное лицо с мясистым носом и с тем добродушно-величавым, чуть-чуть презрительным выражением в прищуренных глазах, расположенных лучистыми, припухлыми полукругами, какое свойственно мужественным и простым людям,

видавшим часто и близко перед своими глазами опасность и смерть. Обе сестры, издали узнавшие его, подбежали к коляске как раз вовремя, чтобы полушутя, полусерьезно поддержать его с обеих сторон под руки.

Даша положила на стол небольшой квадратный предмет, завернутый аккуратно в белую бумагу и тщательно перевязанный розовой ленточкой.

- Я, ей-богу, не виновата, ваше сиятельство, - залепетала она, вспыхнув румянцем от обиды.

- Он пришел и сказал...

- Кто такой - он?

- Красная шапка, ваше сиятельство... посыльный...

Она разрезала ножницами ленту и бросила в корзину вместе с бумагой, на которой был написан ее адрес. Под бумагой оказался небольшой ювелирный футляр красного плюша, видимо, только что из магазина. Вера подняла крышечку, подбитую бледно-голубым шелком, и увидела втиснутый в черный бархат овальный золотой браслет, а внутри его бережно сложенную красивым восьмиугольником записку. Она быстро развернула бумажку. Почерк показался ей знакомым, но, как настоящая женщина, она сейчас же отложила записку в сторону, чтобы посмотреть на браслет.

Он был золотой, низкопробный, очень толстый, но дутый и с наружной стороны весь сплошь покрытый небольшими старинными, плохо отшлифованными гранатами. Но зато посредине браслета возвышались, окружая какой-то странный маленький зеленый камешек, пять прекрасных гранатов-кабошонов, каждый величиной с горошину. Когда Вера случайным движением удачно повернула браслет перед огнем электрической лампочки, то в них, глубоко под их гладкой яйцевидной поверхностью, вдруг загорелись прелестные густо-красные живые огни.

"Точно кровь!" - подумала с неожиданной тревогой Вера.

...

Но этот браслет принадлежал еще моей прабабке, а последняя, по времени, его носила моя покойная матушка. Посередине, между большими

камнями, Вы увидите один зеленый. Это весьма редкий сорт граната - зеленый гранат. По старинному преданию, сохранившемуся в нашей семье, он имеет свойство сообщать дар предвидения носящим его женщинам и отгоняет от них тяжелые мысли, мужчин же охраняет от насильственной смерти.

Все камни с точностью перенесены сюда со старого серебряного браслета, и Вы можете быть уверены, что до Вас никто еще этого браслета не надевал.

Долгий осенний закат догорел. Погасла последняя багровая, узенькая, как щель, полоска, рдевшая на самом краю горизонта, между сизой тучей и землей. Уже не стало видно ни земли, ни деревьев, ни неба. Только над головой большие звезды дрожали своими ресницами среди черной ночи, да голубой луч от маяка подымался прямо вверх тонким столбом и точно расплескивался там о небесный купол жидким, туманным, светлым кругом. Ночные бабочки бились о стеклянные колпаки свечей. Звездчатые цветы белого табака в палисаднике запахи острее из темноты и прохлады.

Слово учителя: И какие вы можете сделать выводы? Какие цвета использует Куприн в тексте повести?

Ученики: Куприн использует желтый и красный цвет, как бы предвещающая развязку: Желтков + кровь.

Слово учителя: Давайте посмотрим, как эти цвета отражаются в кинофильме. Что подготовили «Искусствоведы»?

Ученики демонстрируют отрывки из фильма: именины княгини Веры, эпизод переговоров Шеина с Желтковым, финальную сцену – прослушивание сонаты Largo Appassionato.

Слово учителя: какие черты героев удалось передать автору фильма? Какими средствами? Как вы себе представляете героев этого произведения? Видите ли вы отличия между сюжетом фильма и сюжетом повести?

Ученики отвечают на вопросы.