

*На правах рукописи*

**ДЮПИНА Юлия Владимировна**

**ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ В РЕПРЕЗЕНТАЦИИ  
ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА ВЛАДИМИРА  
ВЫСОЦКОГО: СТРУКТУРА, СЕМАНТИКА, ФУНКЦИИ**

Специальность 10.02.01 – русский язык

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Тюмень – 2009

Работа выполнена на кафедре русского языка филологического факультета ГОУ ВПО «Тюменский государственный университет».

**Научный руководитель:** доктор филологических наук,  
профессор  
**Вараксин Леонид Анатольевич**

**Официальные  
оппоненты:** доктор филологических наук,  
профессор  
**Усминский Ольгерд Исаевич**

кандидат филологических наук,  
доцент  
**Казакова Татьяна Емельяновна**

**Ведущая организация:** ГОУ ВПО «Сургутский  
государственный педагогический  
университет»

Защита состоится 30 октября 2009 года в 10-00 часов на заседании диссертационного совета Д 212. 274. 09 при Тюменском государственном университете по адресу 625003, г. Тюмень, ул. Семакова, 10, ауд. 325.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Тюменского государственного университета.

Автореферат разослан «\_\_\_» сентября 2009 года.

*Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доктор филологических наук, доцент*

*С.М. Белякова*

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Реферируемая диссертация посвящена исследованию структуры, семантики и функционирования цветообозначений в поэтической картине мира В.Высоцкого.

**Актуальность** представляемой работы обусловлена прежде всего признанием семантической роли текстовых единиц цветообозначения в структуре текста. Однако актуальность определяется не только проблематикой, но и подходом к объекту изучения. Поэтический текст как объект лингвистического исследования представляет собой систему, имеющую комплексную организацию и сложную структуру, что определяет необходимость многоаспектного анализа. Настоящее диссертационное исследование является попыткой комплексного изучения цветовой картины мира поэта, что предполагает системный подход к изучению объекта, заключающийся в рассмотрении последнего как некоторой целостности, в анализе его составных частей.

**Объектом** проводимого исследования является поэзия Владимира Высоцкого. **Предметом** изучения послужили текстовые единицы с семантикой цвета.

Основная **цель** исследования заключается в интерпретации цветовой картины мира как фрагмента поэтической картины мира В.Высоцкого. Поставленная цель предполагает необходимость решения следующих **задач**:

1. Выявить качественно-количественный состав и описать структуру индивидуально-авторского цветового макрополя поэзии В.Высоцкого.
2. Выявить доминантные цвета в поэтической картине мира В.Высоцкого и оценить степень значимости для автора тех или иных групп цветообозначений, определив частотность их употребления.
3. Соотнести окказионально-авторское употребление цветовых слов с их традиционно-символическими значениями.
4. Установить и интерпретировать факты звуковой символики цвета в поэзии В.Высоцкого.

5. Исследовать семантическую структуру фразеологизмов с компонентами-цветообозначениями и определить их текстовые функции.

6. Оценить роль цветообозначений в создании образной системы поэзии В.Высоцкого.

Поставленная цель и задачи определили выбор **материала исследования**, в качестве которого представлены извлеченные методом сплошной выборки из поэтических текстов В.Высоцкого случаи употребления лексики, эксплицитно выражающие цвет или включающие имплицитно передаваемые семы цвета. Результатом обработки материала является картотека, включающая 627 единиц, содержащих наименования 37 цветов и оттенков. **Источник** материала: Высоцкий В. Сочинения в двух томах / Сост. А.Е. Крылов. – Екатеринбург: У-Фактория, 1997.

**Научная новизна** исследования определяется оценкой индивидуально-авторского своеобразия языка произведений одного из крупнейших поэтов-бардов XX века. На основе полученного материала выделены разновидности текстовых единиц с семантикой цвета, определены особенности окказионального функционирования цветообозначений в тексте, описаны символические возможности звука, используемые автором. Впервые предпринята попытка реконструкции и описания такого языкового семантического пространства, как модель лексико-семантического цветового макрополя на материале поэзии В.Высоцкого. Идиолект поэта с этих позиций ранее не изучался.

В работе использованы следующие **методы**: структурно-семантический; описательный в компонентной и контекстной разновидностях; концептуальный анализ; оппозитивный анализ. Одним из ведущих **приемов** в работе является прием полевого моделирования.

**Теоретическая значимость** диссертации заключается в том, что она вносит вклад в изучение универсального и идиолектического в языке отдельно взятого автора на материале конкретной тематической группы, в системное изучение языка через исследование различных лексико-семантических полей. Диссертация дает материал для дальнейших обобщений и разработки круга теоретических вопросов

современной лингвистической поэтики. В работе сделана попытка разноаспектного практического исследования цветовой лексики на материале поэзии В.Высоцкого и намечены дальнейшие пути изучения цветовой картины мира поэта.

**Практическая ценность** работы состоит в том, что материалы диссертации, её основные положения, результаты и выводы могут быть использованы в ряде областей теоретической и прикладной лингвистики, в практике преподавания курсов «Современный русский язык», «Стилистика русского языка», «Лингвистический анализ художественного текста», специальных курсов по изучению идиостиля Владимира Высоцкого, а также при создании словаря языка писателя. Разработанная методика исследования цветовой картины мира имеет перспективу применения к изучению цветковых картин мира других писателей.

**Положения, выносимые на защиту:**

1) Цветовая картина мира реализуется совокупностью лексико-семантических полей, объединенных в цветовые микрополя. Модель лексико-семантического макрополя – это языковое семантическое пространство, репрезентирующее картину мира поэта.

2) Цветовое микрополе – упорядоченная совокупность лексических единиц различных частей речи, в эксплицитной или имплицитной форме содержащих общую интегральную сему с определенным цветовым признаком.

3) В.Высоцкий предпочитает *графический способ* изображения художественной действительности: ахроматические цвета доминируют в его цветовой картине мира. Белый и черный цвета, являющиеся основой для создания контрастных картин и цветовых оппозиций, наиболее активно представлены в его поэтических текстах.

4) Ориентация В.Высоцкого на прямой контакт со слушателем, максимальная социализация его поэзии определяет выбор традиционных и узнаваемых способов экспликации цвета.

5) В поэзии В.Высоцкий активно использует такое свойство символики звуков, как способность вызывать незвуковые (цветовые) представления.

б) Фразеологизмы с компонентами-цветообозначениями в поэтических текстах В.Высоцкого разнообразны по структурной организации и компонентному составу и могут рассматриваться как один из способов экспликации цветового концепта.

**Апробация результатов.** Основные положения диссертации обсуждались на межвузовских, всероссийских и международных конференциях в Тюмени (2005г., 2006г., 2008г.), в Красноярске (2009г.), в Санкт-Петербурге (2008г., 2009г.). Результаты исследования нашли отражение в 8 публикациях.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, содержащего основные выводы по работе, библиографического списка из 293 наименования. Объем работы составляет 189 страниц.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновываются актуальность, научная новизна, теоретическая и практическая значимость исследования, определяются его предмет и объект, формулируются цель и задачи работы, очерчивается круг методов исследования, перечисляются положения, выносимые на защиту, содержатся сведения об апробации работы.

**Глава первая – «Цветообозначения в лингвистической литературе»** – посвящена теоретическому анализу научных оснований по проблематике исследования с целью выделения тех положений современной науки о цвете, которые могут быть использованы при описании цветовой картины мира В.Высоцкого.

Проблема цветообозначений была и продолжает оставаться предметом изучения представителей разных областей знания. Цвет подвергался рассмотрению с точки зрения физики, биологии, физиологии, психологии, этнографии, истории и, конечно, лингвистики.

Существует ряд лингвистических работ, посвященных цветонаименованиям и анализирующих их в русле различных направлений. Цветообозначения получили достаточно полное описание с позиции этимологии, символики, психо- и этнопсихолингвистики,

сопоставления, семантики, фразеологии, а также с позиции их функционирования в художественных и фольклорных текстах.

Вопрос цветообозначений не потерял актуальности с течением времени. В наши дни продолжают появляться работы, в которых исследователи изучают прилагательные цвета с точки зрения разных наук, опираясь на опыт прежних исследований, подтверждая, дополняя или опровергая уже существующие гипотезы и теории. Так, с позиции фразеологии цветообозначения рассматривает Н.В.Шелепова [2007] и Р.Р.Закиров [2003]; символику прилагательных цвета изучает Е.М.Гуделева [2008], проблема функционирования цветообозначений в художественном тексте отражена в работе Е.Ю.Уметбаевой [2009], историко-этимологический аспект лежит в основе работы И.В.Садыковой [2006] и др.

Таким образом, цветообозначения подвергаются рассмотрению с разных позиций. Это и состав наименований цвета в языке, и системные связи в структуре организации слов-цветообозначений, и пути развития цветового значения, и особенности использования цветообозначений в разных стилях и жанрах у отдельных писателей. При исследовании цветоименований широко используются различные методы анализа (компонентный, контекстуальный, статистический и т.д.), создаются новые исследовательские приемы (психолингвистический эксперимент, определение индекса живописности и т.д.), предполагающие наиболее полное описание состава цветообозначений, особенностей их употребления и восприятия.

В первой части **второй главы «Особенности цветовой картины мира В.Высоцкого»** рассматривается соотношение понятий *языковая картина мира*, *концептуальная картина мира*, *национальная картина мира*, *цветовая картина мира*; определяется структура цветовой картины мира (далее ЦКМ) и её составляющие; устанавливаются особенности функционирования ЦКМ в процессе художественной коммуникации.

ЦКМ служит источником инвентаря для создания цветового художественного образа. Репрезентируя систему индивидуально-авторских цветовых концептов, ЦМП (*цветовое макрополе* или

лексико-семантическое поле цвета) дифференцируется на цветовые *микрополя*, единицами которых являются цветообозначения.

В последующих частях второй главы рассматриваются особенности ЦКМ В.Высоцкого. Индивидуально-авторское ЦМП В.Высоцкого представлено семью микрополями: белого, черного, красного, серого, желтого, синего, зеленого цветов. В качестве ядра каждого цветового микрополя выступают цветообозначения с обобщенным содержанием, называемые «чистые», нейтральные цвета и выступающие носителями архисемы. Единицами полевой периферии являются «текстовые заместители» (далее ТЗ), эксплицитно или имплицитно содержащие объединяющую их с ядром родовую сему; разграничивающиеся с ядром дифференциальными значениями; характеризующиеся наличием коннотативных, потенциальных (вероятностных) сем. Каждый ТЗ может характеризоваться определенными типами связи с ядром и своими функциями в тексте. В зависимости от типа связи выделяются сильные, слабые и примыкающие ТЗ. В сильном ТЗ эксплицитно представленная архисема не только наличествует в дефиниции слова, но является доминантной семой. Слабый ТЗ либо имплицитно содержит архисему, либо она отмечена в дефиниции как вариант. Примыкающий ТЗ характеризуется соединением двух и более цветовых сем. Это обычно сложные, полисемные оттенки (*черно-белый, желто-синий*). Примыкающие ТЗ входят в состав двух и более микрополей, представляя из себя «соединительную ткань» в общей структуре макрополя. Кроме обязательного наличия более чем одного цветового инварианта, в семантике примыкающего ТЗ важен фактор большей или меньшей значимости, доминирования одной из сем в словарной дефиниции. Еще один элемент ЛСП цвета – околополевое пространство (термин Ю.А.Карташовой), который позволяет включать в состав микрополя не только отдельные цветоименования, а все единицы, обладающие цветовым значением.

Доминантный статус в ЦКМ В.Высоцкого принадлежит микрополю белого цвета. Цветообозначения белого оказываются самыми многочисленными в сравнении с количественным составом микрополей других цветов (27 % от общего количества употребления колоративов в

поэзии). Группа данного цвета наполнена всеми возможными грамматическими формами, все структурные позиции микрополя (сильные ТЗ, слабые ТЗ, примыкающие ТЗ, единицы околополевого пространства) оказываются максимально заполненными лексикой цвета, что, как показал анализ, характерно далеко не для каждого микрополя. Околополевое пространство, которое является наиболее показательным с точки зрения отражения индивидуальных особенностей стиля создателя текста, оказывается особенно богатым на составляющие. Микрополе белого цвета интересно и внутренней организацией текстовых заместителей. Ядром данного поля является прилагательное *белый*, для которого характерна максимальная концентрация признака соответственного цвета и высокая частота функционирования в текстах. Слабый ТЗ *бледный* является ядром еще одного ЛСП, а его сильные ТЗ (*бледнет, бледнея, бескровный и т.д.*), будучи слабыми ТЗ ядерного слова *белый*, участвуют в образовании обоих ЛСП в разных статусах семантических единиц. Для обозначения такого рода полевых структур вводится понятие многоярусное семантическое поле (2-ярусное, 3-ярусное и т.д.). Поскольку семантическое поле фактически является носителем художественного образа в каждом отдельно взятом произведении или в целом творчестве, введение понятия многоярусного семантического поля позволяет рассмотреть когнитивные особенности сложного построения полевых структур более подробно.

Особенностью микрополя белого цвета, своеобразным авторским стилем считаем так называемое «нанизывание цветообразов». Причем в роли элементов нанизывания цвета могут выступать как собственно цветообозначения, так и косвенные колоративы, зачастую обеспечивающие метафоричность цветообраза. Реализуются такие свойства цветочных слов на уровне околополевого пространства. Многие единицы этого уровня: *«белые рати зимы», «играть с вьюгой свадьбу», «саван белый», «осыпан белой перхотью», «черемухи сохнут бельем на ветру», «где сугробы намело, где ожидают снегопада»* – содержат несколько цветочных слов, дополняющих друг друга, усиливающих цветообраз, что считаем примером реализации функции визуализации цветочной лексики, характерной для идиостиля поэта.

Анализ материала показал, что чаще всего *белый* – поливалентный цвет. Цветовые определения с использованием единиц данного микрополя почти всегда несут символическую нагрузку, выражая в зависимости от контекста те или иные дополнительные смыслы. Причем значение *белого* в творчестве Высоцкого далеко не всегда позитивно.

Говорить о символике и эмоциональной окрашенности черного цвета без обращения к символике и значению белого в контексте творчества поэта невозможно. Эти два цвета, по праву занимающие позиции доминантов, являются членами основной для Высоцкого бинарной оппозиции. Они могут дополнять друг друга и могут быть противопоставлены. Могут выступать и в привычной для них роли антонимов, а иногда Высоцкий ставит их в один контекстуальный ряд, наделяя функциями и значением синонимов.

Частотность употребления колоратива *черный* составляет 23,5%. Несмотря на такую высокую концентрацию цветообозначений черного в текстах, особенностью данного микрополя считаем богатство словообразовательной парадигмы только ядерного прилагательного, члены которой, являясь сильными ТЗ, и составляют основу тезауруса микрополя. Наиболее распространенным оказывается околополевое пространство. Это явление можно назвать характерной чертой идиостилия поэта, в котором окказиональные смыслы доминантных цветов особо ярко и богато представлены именно членами данной группы микрополя. Основной разновидностью единиц околополевого пространства микрополя черного цвета являются объектные элементы авторских сравнительных оборотов (*как черный раб, как плодородные поля, как дула кольта*), способные как эксплицировать черный цвет, так и указывать на него имплицитно.

Представленная в творчестве Высоцкого оппозиция «*черный* – *белый*» зачастую получает традиционную интерпретацию, когда *чёрное* имеет негативное содержание, а *белое* – позитивное. Более того, Высоцкий, как истинный художник слова, использует эти два цвета для достижения эффекта контраста, с помощью которого при чтении стихотворения возникает яркий зрительный образ: «*Раздался звон – и*

*ворон сел // На белое плечо* («*Ошибка вышла*»); «*Ведь появились черные тюльпаны – // Чтобы казались белые белей*» («*Красивых любят чаще и прилежней*»).

Если белый цвет у Высоцкого амбивалентен, может быть позитивным и негативным, то чёрный почти всегда негативен. Признаком «черноты» чаще всего отмечено то, что окружает человека. Черными могут оказаться люди, лёгкие, сапоги, воронок, очи, повязки на глазах, хлеб, флаг и т.д. Цветобозначение *чёрный* нередко употребляется Высоцким по отношению к предметам, олицетворяющим вероломство, насилие и горе. Часто этим предметом являются «вечные» символы правоохранительных органов: «*За давнишнее, за драку – все сказал Саиок, – // И двое в синем, двое в итатском, чёрный воронок*» («*Правда ведь, обидно...*»).

В художественном творчестве поэта преобладают представления о белом цвете как показателе чистоты, молодости, радости, доброты, а о чёрном – как показателе влияния зла, нечистоты и мрака. Однако нельзя не учитывать гендерной специфики этих цветов. *Чёрное* и *белое* – это не всегда *плохое* и *хорошее*. Это часто просто мужское и женское: «*Пришла к нему под чёрное крыло – // И встала рядом белая мадонна!*» («*Жили-были на море...*»). Тем не менее сочетания двух диаметрально противоположных начал: белого и чёрного, положительного и отрицательного, светлого и тёмного в одновременном противопоставлении – повлияло на значение одного из двух цветов. А именно: семантика белого подверглась модификации, переосмыслению, что объясняется амбивалентностью значений белого цвета. Поэтому белый цвет в палитре Высоцкого нередко может быть сопряжён с горем и смертью, то есть быть своеобразным синонимом *чёрному*. Но и *чёрный* не остался неизменным. Он также способен трансформироваться в *белый* в пределах определенных контекстов.

В песне «Белое безмолвие» чистота человеческой души и чистота северной природы маркируются белым цветом. Однако белый цвет здесь разный. Белая тишина бескрайних северных просторов предназначена птицам. Это они по собственной воле летят на север: «*Все стремится к теплу от морозов и вьюг, – // Почему ж эти птицы*

на север летят...». Белое безмолвие льдов океана для них - это простор, свобода, надежда. Черному здесь не место: «Север, воля, надежда - страна без границ, // Снег без грязи - как долгая жизнь без вранья. // Воронье нам не выключает глаз из глазниц - // Потому, что не водится здесь воронья». Однако в разных контекстах песни лексема *белый* наполняется различной семантикой. Оценить чистоту («белизну») человеческой души невозможно без диаметрально противоположного *черного*. Когда белого слишком много, он становится пустым, безмолвным. «Как давно снятся нам только *белые сны* - // Все другие оттенки снега занесли, - // Мы ослепли - темно от такой белизны, - // Но прозреем от *черной полосы земли*». В приведенном выше контексте актуализируется двойственность понимания *черного* и *белого*. Автор явно сталкивает эти бинарные колоративы, заставляя задуматься, что же лучше - *белые сны* без единого *оттенка* или все-таки *зримый черный цвет, цвет земли*, дающий возможность *прозреть ослепшему от белизны*. Авторские предпочтения в данном контексте очевидны. По-видимому, речь идет о таком достаточно редком явлении, как энантиосемия, когда белый цвет становится синонимом *черному*.

Микрополе красного цвета является самым «богатым» на оттенки чистого нейтрального цвета, что объясняется наличием в языке «большого диапазона и большой палитрой самых разных оттенков» названий красного цвета [Бахилина 1975: 173]. В то же время поэт не пользуется слабыми текстовыми заместителями, имплицитно содержащими цветовую архисему, ему достаточно лексического многообразия сильных ТЗ. Следует отметить также многообразие единиц околополевого пространства. В эту группу мы включаем нечленимые цветовые сочетания: *солнечный кровоподтек, розовый восход, багровые закаты* (отенок цветового прилагательного дополняет косвенный колоратив, традиционно окрашиваемый в красный цвет), *черная кровь врагов* (коннотат оценки, реализованный посредством колоратива микрополя другого цвета, позволяет зрительно представить вражескую кровь в «темных тонах»); лексические оппозиции белого и красного цветов, реализованные на уровне косвенных колоративов: *кровь на снегу, кровью харкало перо в невинную*

*бумагу* (зрительно представляется белый лист и красные пятна крови на нем); цветковые авторские метафоры: «*К утру расстреляли притихшее горное, горное эхо, // И брызнули камни – как слезы – из раненых скал*» («*Расстрел горного эха*»).

Красный цвет в поэзии Высоцкого несет особую смысловую нагрузку. В первую очередь – это запрещающий цвет светофора, ограничение свободы. Наиболее ярким примером в этом отношении является стихотворение «*То ли – в избу и запеть...*»: «*Сколько лет счастья нет, // Впереди – всё красный свет...// Недопетый куплет, // Недодаренный букет... Бред!*». Семантику *красного* помогают понять слова, которые окружают цветообозначение: «*счастья нет*», «*недопетый*», «*недодаренный*», «*бред*» – вот значение красного для Высоцкого. Тоска, неудача, незаконченность, запрет (ср. красный свет светофора) – семантика красного цвета.

Номинации *красного* и его оттенков используются при обозначении цвета лица, губ, щёк человека. Красный цвет лица персонажей В.Высоцкого обусловлен чувством стыда, негодованием, болезненным состоянием или смущением. Единицы микрополя красного цвета передают цвет одежды, предметов и т.п. и являются семантической основой переносных и символических значений. Сильные ТЗ группы красного передают также цвет крови или веществ и поверхностей, окрашенных кровью. Показательным в этом отношении является песня «Охота на волков». Здесь реализуется оппозиция «белое – красное». *Белый* – символ свободы, в стихотворении он представлен посредством косвенной номинации *снег*, актуализирующей сему *отсутствие каких-либо ограничений*: «*На снегу кувыркаются волки, // Превратившись в живую мишень ...Оградив нам свободу флажками, // Бьют уверенно, наверняка*». В итоге получается следующая формула: СНЕГ = СВОБОДА = БЕЛОЕ. *Пятна красные флажков* (единица околополевого пространства микрополя красного цвета) – это и запрет, и неволя, и одновременно пятна крови на снегу тех, кто осмелился переступить черту запрета. Зрительный образ стихотворения усиливает косвенная цветовая оппозиция СНЕГ – КРОВЬ = БЕЛОЕ – КРАСНОЕ: «*Кричат загонщики, и лают псы до рвоты, // Кровь на снегу – и пятна*

*красные флажков*». Стихотворение интересно и противопоставлением *чёрное – белое*, в котором реализуется традиционная символика белого и черного как положительного и отрицательного. Так, автор рисует охотников прячущимися в тени, а добычу – кувыркающейся в снегу. Оппозиция снова реализуется на уровне косвенных цветоминаций: ТЕНЬ – СНЕГ = ЧЁРНОЕ – БЕЛОЕ, а сопровождающие их характерные глаголы «прячутся» – «кувыркаются» подчеркивают авторскую позицию (сострадание по отношению к жертвам охотников): *«Из-за елей грохочут двустволки – // Там охотники прячутся в тень – // На снегу кувыркаются волки, // Превратившись в живую мишень»*.

Количество слов, обозначающих гамму серого цвета, составляет 14 %. Все позиции сложной двухъярусной структуры данного микрополя заполнены. Особенно богатым на составляющие единицы является околополевое пространство. Именно эти элементы отражают авторское видение *серого* цвета: (*серая мгла, серая бездуинная масса, сторож седой – туман, серое платье с узорами блеклыми*).

Автор крайне редко использует номинации серого в прямом значении. На прямое, цветовое значение почти всегда накладывается переносное: 1. «посредственный, ничем не примечательный»; 2. «малокультурный, необразованный». В этом значении Высоцкий часто использует общеязыковые метафоры: *«И взмолилась толпа бесталанная - // Эта серая масса бездуинная»* (*Из-за гор, я не знаю, где горы те...*); *«Нет прохода и давно // В мире от нахалов, - // Мразь и серость пьют вино // Из чужих бокалов»* (*«Нет прохода и давно...»*). Нужно отметить, что тема разоблачения обыденности, невежественности весьма характерна для поэзии Высоцкого. Наверное поэтому и номинации *серого* цвета составляют одну из цветовых доминант его творчества.

В творчестве Высоцкого представлена оппозиция *«белое – серое»*. Причем, *серый* цвет получает традиционную для Высоцкого интерпретацию «заурядного, посредственного», а белый – «исключительного, выделяющегося». Высоцкий использует эти два цвета для достижения эффекта контраста, с помощью которого при чтении стихотворения возникает яркий зрительный образ: *«Добрым*

*глазом, тихим нравом отличался он, // И умом, и мастью благородной, -  
// Среди своих собратьев серых – белый слон // Был, конечно, белую  
вороной» («Песня про белого слона»).*

«Сереньким» в стихотворении «Песенка про Козла отпущения» Высоцкий называет козла, который в первой части песни соответствует его представлениям обо всем *сером*: «*Не противился он, серенький,  
насилию со злом, // А сносил побои весело и гордо. // Сам Медведь сказал:  
«Робяты, я горжусь Козлом - // Героическая личность, козья морда!*». Однако сюжетные повороты произведения меняют семантику *серого*. Из жертвы, «мальчика для битья» Козел превращается в тирана, «серого кардинала». Возникает так называемый эффект обманутого ожидания: маленький серенький козлик не только сберег свои рожки да ножки, но и превратился в страшного Козла отпущения – грозу всего заповедника.

Однако употребление Высоцким цветономинаций *серого* не ограничивается только семантикой посредственности. В стихотворении «Мой чёрный человек...», «одевая» в *серое* министров, домуправов и офицеров, автор использует прием называния цвета одежды как социального признака её носителя: серый костюм – одежда официальных лиц, а Высоцкий, как известно, ненавидел официоз.

Особенностью структурной организации микрополя желтого цвета является наличие двух ядерных элементов (*золотой, желтый*). Оба цветообозначения достаточно частотными в текстах В.Высоцкого, имеют свои словообразовательные парадигмы и занимают значимые позиции в микрополе. Сильный ТЗ *цвет янтаря* – объединяющий компонент двух ядерных парадигм, так как его контекстуальное употребление позволяет предположить, что для автора значим не только признак *желтого* цвета, эксплицированный в дефиниции, но и денотат-основа *золотого* – блестять, сиять: «*Колос - в цвет янтаря, - // успеет ли? // Нет! Выходит, мы зря // сеяли // Что там, цветом в янтарь, // светится? // Это в поле пожар // мечется*» («Аисты»).

Микрополе желтого цвета показательным отсутствием в его структуре слабых и примыкающих ТЗ, а также относительной бедностью словообразовательной парадигмы обоих ядерных цветообозначений. В употреблении лексики цвета поэт достаточно «категоричен»: он

обращается ко всем экспрессивным, символическим, коннотативным возможностям значимых для него цветов (например, *белый, черный, серый*) и пользуется минимумом цветовых лексических средств слабых по предпочтению цветов. Вербализованным оказывается в основном отрицательная символика желтого цвета: *«Мне чья-то желтая спина // Ответила бесстрастно: // "А ваша подпись не нужна - // Нам без нее все ясно"»* («История болезни. I. Ошибка вышла»).

В цветовом значении колоратив *золотой* и члены его парадигмы используются при описании тела человека и отдельных его частей: *золотому от пота лицу* («Песня микрофона»); *золотистое смуглое тело* («Был развеселый розовый восход»); цвета алкогольных напитков: *как в агонии бродит золотое вино* («Оплавляются свечи»); *пиво варят золотое* «Жигули» («Песня автозавистника»). Единичны случаи употребления данного цветообозначения при описании пейзажа: *Презирали лесов позолоту* («Охота на кабанов»), освещенных солнцем поверхностей: *Еще асфальт не растопило // И не позолотило крыши* («Пятна на солнце»). Гораздо активнее поэт использует колоратив *золотой*, если, помимо цветового признака, в нем четко просматривается значение 'выделяться своим блеском' и сохраняется денотат-основа 'благородный металл': *«Купола в России кроют чистым золотом - // Чтобы чаще Господь замечал ... Душу, сбитую утратами да тратами, // Душу, стертую перекатами, - // Если до крови лоскут истончал, - // Залатаю золотыми я заплатами - // Чтобы чаще Господь замечал!»* («Как засмотрится мне нынче...»). Выбранный автором удачный образ истерзанной, забытой богом души резко контрастирует с яркими пятнами русской церкви. Цветовое значение усиливается здесь за счет использования аллитерации.

На долю колоративов синего в текстах В.Высоцкого приходится 8%, причем половина из них – наименование ядерного цветообозначения, тогда как слабыми и примыкающими ТЗ автор вообще не пользуется. В творчестве В.Высоцкого названия синего цвета чаще употребляются в прямом цветовом значении, для обозначения цвета одежды, предметов интерьера, цвета кожи человека. Однако для обозначения *синего* в поэзии Высоцкого может быть свойственна семантика дальности

(видимо, содействовало этому существование традиционно-фольклорных эпитетов в словосочетаниях «*синее море*», «*синее небо*»). Вместо традиционного эпитета «*синее небо*» у Высоцкого появляется «*синяя гора*» («*Я из дела ушёл...*»), «*синие звёзды*» («*Песня о двух погибших лебедях*»), «*синяя птица*» («*Маринка, слушай, милая Маринка*»). Интересно, что *синее* у Высоцкого почти всегда оказывается недостижимым для человека. Например, лебедь живет где-то «*под солнцем*», куда никому, кроме неё (у В.Высоцкого *лебедь* женского рода), добраться невозможно: «*Она жила под солнцем – там, // Где синих звезд без счета, // Куда под силу лебедям // Высокого полёта*» («*Баллада о двух погибших лебедях*»).

Значимую позицию в микрополе занимает цветообозначение *голубой*. Аджектив *голубой* не имеет в текстах В.Высоцкого словообразовательной парадигмы, но основная эмоциональная и смысловая нагрузка лежит именно на нем – *голубой* чаще всего находится в составе компонентов околополевого пространства микрополя синего цвета (*голубая кровь, голубая роль, голубое сияние льдов*).

Микрополе зеленого находится на последнем месте по авторскому предпочтению (4 % от общего количества цветообозначений), однако все его структурные позиции заполнены. Авторское поэтическое восприятие и оценка единиц данного микрополя не характеризуется такой неоднозначностью и двойственностью значений, какие свойственны остальным цветам. Напротив, в использовании автором цветономинаций зелёного прослеживается некоторая закономерность. Она выражается в семантике отрицательных коннотаций, часто сопутствующей употреблению номинаций зелёного цвета: «*У вина достоинства, говорят, целебные, - // Я решил попробовать – бутылку взял, открыл...// Вдруг оттуда вылезло чтой-то непотребное: // Может быть, зелёный змий, а может – крокодил! ... А оно зеленое, пахучее, противное – // Прыгало по комнате, ходило ходуном...*» («*Песня-сказка про джина*»). О семантике зеленого цвета в данном случае можно судить, поместив все слова, которые определяются цветоименованием, в один ряд: «*чтой-то непотребное*», «*змий*»,

«крокодил», «пахучее», «противное». Стихотворение интересно также обыгрыванием общеязыковой метафоры (излюбленный прием В.Высоцкого). Поэт реализует метафору и «оживляет» явления, имеющие исключительно языковое бытование, одновременно «оживив» и само цветное определение, посредством контаминации фразеологизма и устойчивого оборота, содержащих общую цветовую характеристику. Вино в бутылке (в народе – *зеленый змий*) обретает зооморфные черты, принимая на самом деле облик *змия*, затем – *крокодила*, ухудшаясь постепенно до *зеленого, пахучего, противного «оно»*, и в итоге превращаясь в грубого *мужука*.

Наиболее показательным произведением Высоцкого, касающимся употребления номинации зеленого цвета, на наш взгляд, является стихотворение «Грусть моя, тоска моя». То, символом чего выступает здесь зеленый цвет, оказывается весьма важным для Высоцкого: «*Шел я, брёл я, наступал то с пятки, то с носка, - // Чувствую – дышу и хорошею...// Вдруг тоска змеиная, зелёная тоска, // Изловчась, мне прыгнула на шею*». Здесь также «оживляется» давно забытое, стершееся значение цветного определения в составе поговорки. Вновь обретая способность служить средством словесной образности, цвет «провоцирует» дальнейшее развитие образа, теперь уже сам «оживляя» определяемый объект речевого высказывания.

Анализ статистических данных показал, что наиболее «предпочтительными» и «интересными» для В.Высоцкого являются варианты *белого, черного, серого, красного*. Одни преобладают у поэта в частоте употреблений, другие – в разнообразии способов передачи цвета. Это основные, характерные для поэзии В.Высоцкого цвета. Другие микрополя в картине мира поэта являются менее значимыми. Тем не менее вне зависимости от места колоратива в ЦКМ для большинства единиц цветного макрополя характерно, помимо денотативного значения, наличие узуального и окказионального авторского значения.

Для передачи цветных образов поэт использует слова различных лексико-грамматических классов:

- 1) Прилагательные:

качественные прилагательные в полной форме: *белый, черный, серый, красный, синий, желтый, зеленый*. В соответствии с названиями этих базовых цветоименований образуются микрополя.

качественные прилагательные в краткой форме: *бел (-а); черен (-ы, -о), красна); зелена; сер*. Они могут быть представлены сложными прилагательными, содержащими компонент-цветообозначение: *желтолиц, белокур*.

прототипические референты: *золотой, серебряный, медный* – денотат «металл»; *ржавый* – денотат «бытовой объект»; *седой, бескровный* – денотат «часть тела»; *хлорофилл, малиновый* – денотат «растение, его часть»; *изумрудный* – денотат «драгоценный камень»; *снежный* – денотат «природный объект».

2) Существительные: *белизна, синева, синь, зелень*.

3) Атрибутивными глагольными формы: приставочные и бесприставочные глаголы совершенного и несовершенного видов, образованные как от исходных, так и от оттеночных цветowych прилагательных (*белеть, обелить, выбелить, бледнеть, побледнеть, синеть, покраснеть, зардеться, поседеть, чернить, почернеть, позолотит* и т.д.); действительные и страдательными причастия (*почерневший, пожелтевший, убеленный*); деепричастия (*белея, бледнея*).

4) Наречия: *черно, белым-бело, по-белому, по-черному*. В поэзии В.Высоцкого этот класс слов представлен достаточно скупо. Цветоименования, обозначающие признак признака, относятся только к доминантным цветам

Колоративная лексика в текстах В.Высоцкого, реализуя свои эстетические возможности, активно участвует в создании образной картины мира поэта. Одним из ведущих способов образного использования цветообозначений в текстах Высоцкого выступает колористическое сравнение. При этом цветообозначение может выступать элементом как объекта сравнения (*трехцветны музы, но как будто серы*), так и элементом его субъекта (*дурной и красный, словно из парилки*). Иногда цветообозначение проникает в обе структурные части

сравнения (*белоснежнотелая, словно лебедь белая*), причем могут сравниваться противоположные цвета и оттенки (*бледный, как тень*).

Цветовые метафоры – также любимое Высоцким средство создания образности. Цветовая метафоризация чаще всего строится на использовании прилагательных как основных носителей и выразителей цвета (*желтая спина, серая бездушиная масса, бледные времена, белая полоса*). Однако метафоры могут быть субстантивными (*чернота, серость, синева*) и глагольными (*друзей чернить неловко, бледнеют и сохнут рябины*). Помимо метафоры-словосочетания, состоящей из глаголов, существительных и прилагательных, особый интерес представляет развернутая метафора, занимающая значительный фрагмент текстового пространства, где один метафорический образ способен наслаиваться на другой (пусть даже представляющий собой метафорические штампы): *«Тайной покрыто, молчанием сколото - // Заколдовала природа-шаман. // Черное золото, белое золото // Сторож седой охраняет – туман» («Сколько чудес за туманами кроется...»)*.

Для поэтического стиля Высоцкого свойственно обращение к таким образным средствам, как цветовая метонимия (*мой черный человек в костюме сером; ну а мне – вот это желтое в тарелке; халат закончил отись и взвился бел, крылат*) и цветовой перифраз (*но с красным крестом все идут и идут эшелоны; и скользит подо мной спутник преданный мой – белый мой силуэт* - об отражении в воде). Достойны упоминания и многочисленные цветовые тавтологические сочетания, призванные усиливать цветовой эффект слов, имплицитно его выражающих (*белый саван, золотая парча, белая перхоть, черная сажка*).

Помимо лексических цветовых образных средств (а цвет, как известно, в первую очередь функционирует именно на уровне лексики), В.Высоцкий использует для создания того или иного цветообраза средства синтаксиса, чему способствует обращение к стилистической фигуре – градации (*Молодая, красивая, белая; А оно – зеленое, пахучее, противное*). Интересно, что цветообозначение в таких рядах обычно занимает сильные позиции (начальную или конечную), являясь часто обобщающим выразителем значения слов всего ряда. Употребляются

цветообозначения у Высоцкого и в роли анафорического элемента, придавая остроту и выразительность всего текста, подчеркивая цветное значение предметов: «А черный дым все шел и шел, // А черный дым взвивался вверх...» («Она на двор – он со двора...»).

Цветообозначение может служить также важным средством благозвучия, музыкальности стиха, внедряясь в такое образование, как аллитерация и подчеркивая цветное настроение своим звучанием: «Грязью чавкая жирною да ржавою ... Душу, сбитую утратами да тратами, // Душу, стертую перекатами, - // Если до крови доскут истончал, - // Залатаю золотыми я заплатами - // Чтобы чаще Господь замечал!» («Как засмотрится мне нынче...»)

Соответствие формы и содержания – обязательное условие существования художественного произведения. Особенно значимая в поэзии звуковая форма стихотворения должна находиться в соответствии с общим его содержанием. Именно поэтическая форма обуславливает максимальное участие фоносемантического уровня в создании целостного смысла. Анализ звукоцветовой стороны поэтического творчества В.Высоцкого показал, что звукоцветовой символизм, являясь одним из аспектов семантики языкового знака, фрагментарно функционирует в его произведениях. Отсутствие повсеместности проявления звукоцвета в поэзии В.Высоцкого объясняется персонажностью и динамичностью характера его произведений, что не соответствует условиям функционирования звукового символизма. Однако целый ряд его произведений практически построен на изоморфизме. Стихотворения, иллюстрирующие показательные отношения звукоцветовой оформленности стихотворения и его содержания (например «Гололед», «Здесь лапы у елей дрожат на весу...»), изначально содержат звукоцветовой потенциал, то есть несут определенный «картинный образ», «картинное описание» событий, предметов, явлений.

Авторское своеобразие использования цветообозначений особенно ярко проявляется во фразеологической картине мира поэта в силу способности цветолексем ярко и образно отражать черты мировосприятия художника. Основными функциями фразеологических

единиц с компонентами – прилагательными, обозначающими цвет, выступают номинативная, эмоционально-экспрессивная и текстообразующая функции. Цветофразеологизмы в текстах В.Высоцкого могут выступать в роли характеристики личности или иного объекта живой и неживой природы. Особое место в этом смысле занимает идиома «белая ворона», в семантике которой заключено отношение окружающих к тому человеку, который получает такое определение. В «Песне про белого слона» происходит трансформация семантики компонентов этого устойчивого словосочетания (их трактовка в прямом значении). Заметим, что у Высоцкого появляются *белый слон, белый кролик и белый верблюд*. Автор, обыгрывая указанный фразеологизм, наделяет своих героев разными характерами, но мы точно соотносим их с белыми воронами. Часто «белое животное», являясь объектом отторжения, противопоставлено остальным – *серым*, которые обычно олицетворяют обыденность, невежество, традиционность. Основой идиомы, реализующей оппозицию *серое – белое*, является контраст между цветом «всех» (серым) и иным (белым) цветом данной особи. Причем обычно все «серые» удивлены и озабочены нетрадиционным цветом своих собратьев (*Но почему дрожите вы и почему вы белый? (Песня белого кролика)*), вследствие чего последние оказываются чужими в коллективе. Следует отметить, что и «белое животное» недоумевает относительно своего цвета, тяготеет к нему, не понимая, зачем ему такая «ноша», и зачастую готово с легкостью от нее избавиться.

В авторском колористическом фразеологизме *белохлебосольный* не только преобразуется семантическая структура (за счет цветообозначения расширяется компонентный состав фразеологизма *хлеб-соль*), но и происходит лексическая деривация на основе указанной фразеологической единицы. Белохлебосольный – значит гостеприимный, радушный (белый хлеб на столах раньше был редким, ценился выше и стоил дороже). Структурные изменения в данном случае продиктованы, на наш взгляд, и поиском оригинальной, неизбитой фразы: «*Тагарга-матагарга, // Вот какая ярмарка! // Праздничная, вольная, // Белохлебосольная!*» («Скоморохи на ярмарке»).

Все основные цвета спектра поэзии В.Высоцкого присутствуют в качестве компонентов различного рода фразеологизмов. Многие из них выполняют смыслообразующую функцию в произведениях, принимая участие в структурировании текстового пространства. Высоцкий помещает цветофразеологизмы в так называемые сильные позиции текста. Для поэтического произведения, а тем более для песни сильными позициями являются, конечно, заголовок, припев, начало и конец строфы. Стихотворение «Белый вальс» отвечает всем вышеназванным условиям. Кольцевая композиция текста реализуется с помощью фразеологизмов с компонентами-колоративами белого цвета. Их же поэт помещает и в заголовок, и в первую/последнюю строку практически каждой строфы: *«Белее снега белый вальс, кружись, кружись, // Чтоб снегопад подольше не прервался! // Она пришла, чтоб пригласить тебя на жизнь, - // И ты был бел - белее стен, белее вальса».*

Цветовая гамма является важнейшей частью ментального пространства поэта, а в качестве компонента фразеологических единиц она приобретает особую, иногда конструктивную роль и зачастую является одним из смыслообразующих и стилиобразующих факторов.

В **заключении** обобщаются основные результаты и намечаются дальнейшие перспективы исследования цветовой картины мира В.Высоцкого. Использование поэтом единиц цвета поддается периодизации и может служить важным показателем становления и эволюции авторского стиля. Можно предположить, что по мере становления и развития творческого метода В.Высоцкого предпочтение отдавалось одним цветообозначениям в «ущерб» другим. Изучение поэтического стиля Владимира Высоцкого в указанном направлении является, на взгляд, достаточно перспективным для дальнейших научных исследований.

Основные положения диссертационного исследования изложены в следующих **публикациях**:

*Публикации в изданиях, включенных в реестр ВАК РФ*

1. Дюпина Ю.В. Особенности семантики цветообозначений в структуре художественного текста (на материале поэтических текстов

Владимира Высоцкого) // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2009. – №13 (151). – Вып. 31. – С.41-45.

*Публикации в других изданиях*

2. Дюпина Ю.В. Цветовая гамма в стихотворении В. Высоцкого «Охота на волков» // Славяно-русские духовные традиции в культурном сознании народов России: Материалы всероссийской научно-практической конференции, посвященной Дню славянской письменности и культуры. 24 мая 2005 года. В 2 ч. Ч. II. Тюмень, 2005. – С. 76-78.

3. Дюпина Ю.В. Цветопись как доминанта художественного почерка В.Высоцкого // Сборник научных трудов ТЮмГАСУ. – Тюмень, 2006. – С. 202 – 205.

4. Дюпина Ю.В. Серый цвет в поэтическом языке В.Высоцкого // Объединенный научный журнал. – М., 2008. - № 12 (218). – С. 38 – 41.

5. К вопросу о становлении символических значений цвета // Сборник материалов I Всероссийской научно-практической конференции «Личность в контексте глобализации: проблемы и перспективы». – Тюмень, 2009. – С. 68-71.

6. Дюпина Ю.В. Функции фразеологических единиц с компонентами-прилагательными, обозначающими цвет, в художественном тексте (на материале поэтических текстов В.Высоцкого) // Фразеология в прошлом и настоящем: Материалы XXXVII Международной филологической конференции. Факультет филологии и искусств СПбГУ. (11 – 15 марта 2008 года). – Санкт-Петербург – Грайфсвальд, 2009. – С. 63 – 68.

7. Дюпина Ю.В. Семантика белого и черного цветов в поэзии В.Высоцкого // Научное творчество XXI века: Сборник трудов Ежегодной Всероссийской научной конференции учащихся, студентов и молодых ученых «Научное творчество XXI века» (февраль 2009). – Красноярск, 2009. – С. 494 – 498.

8. Дюпина Ю.В. К вопросу о порождении и восприятии текстовых единиц с семантикой цвета (по данным лингвистического эксперимента) // Объединенный научный журнал. – М., 2009. - № 6 (224). – С. 48 – 53.