

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.6.69>

Лысцова Юлия Александровна

ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ТЕКСТАХ В. О. ПЕЛЕВИНА

Статья посвящена исследованию цветовой картины мира писателя-постмодерниста В. О. Пелевина. Интерес к языку писателя в современной науке связан с активно развивающейся антропоцентрической парадигмой. В работе изучается семантика цветообозначений, описывается структура индивидуально-авторского цветового поля в произведениях писателя. Сделаны выводы о том, что цветовая картина мира В. О. Пелевина имеет индивидуальные особенности. В художественных текстах писатель-постмодернист вырисовывает ахроматический ирреально-реальный художественный мир, окрашенный цветом лишь в отдельных местах.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2019/6/69.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 6. С. 328-333. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2019/6/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 8; 11:161.1

Дата поступления рукописи: 14.04.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.6.69>

Статья посвящена исследованию цветовой картины мира писателя-постмодерниста В. О. Пелевина. Интерес к языку писателя в современной науке связан с активно развивающейся антропоцентрической парадигмой. В работе изучается семантика цветообозначений, описывается структура индивидуально-авторского цветового поля в произведениях писателя. Сделаны выводы о том, что цветовая картина мира В. О. Пелевина имеет индивидуальные особенности. В художественных текстах писатель-постмодернист вырисовывает ахроматический ирреально-реальный художественный мир, окрашенный цветом лишь в отдельных местах.

Ключевые слова и фразы: язык писателя; антропоцентрическая парадигма; цветовая картина мира; ирреально-реальный мир; художественный мир; постмодернизм; цветообозначения.

Лысцова Юлия Александровна

Иркутский государственный университет

Juliett-77@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ТЕКСТАХ В. О. ПЕЛЕВИНА

Одним из самых актуальных направлений, интересующих современную науку о языке, является изучение языковой картины мира, под которой лингвисты понимают: «...модель реальной (и ирреальной) действительности, объективного мира, существующая в сознании человека в отображенном виде посредством семантики (семантических комплексов) языковых знаков» [1, с. 105]. Человек воспринимает окружающий мир глубоко индивидуально, используя при этом специальные «инструменты»: зрение, слух, осязание, обоняние и вкус, так называемые модусы перцепции [9, с. 79]. Значительная часть информации внешнего мира усваивается человеком зрительно. К наиболее важным составляющим зрительного восприятия относится способность видеть окружающий мир в цвете.

Цвет – это основная характеристика зрительно воспринимаемых объектов и явлений, которая играет важнейшую роль в познании человеком действительности. В системе цветоименований можно «прочитать» особенности мировосприятия как целых культурно-исторических регионов, так и отдельного индивидуума. В контексте художественного произведения цветообозначения указывают не только на цветовые признаки объектов созданной автором действительности, но и отражают особенности мироощущения и мировоззрения писателя, а также его эмоционально-психологическое состояние [10, с. 5].

В данной статье мы обратимся к функционированию цветообозначений в произведениях В. О. Пелевина. Материалом исследования послужили романы «Чапаев и Пустота», «Священная книга оборотня», «Ампиr В», а также рассказы автора.

Малоизученность языка писателя В. О. Пелевина обуславливает **актуальность** данного исследования, направленного на рассмотрение языковой личности автора-постмодерниста, его ирреально-реального художественного мира с позиций антропоцентрической парадигмы. Цветовая картина мира В. О. Пелевина до настоящего времени не входила в круг интересов лингвистов как самостоятельный предмет изучения, поэтому не получила достаточного освещения в научной литературе.

Цель настоящего исследования – дать описание цветовой картины мира как фрагмента художественной картины мира писателя-постмодерниста В. О. Пелевина.

Достижение цели исследования требует решения следующих **задач**:

1. Выделить совокупность цветообозначений, используемых В. О. Пелевиным в художественных текстах, описать структуру и особенности индивидуально-авторского цветового поля писателя-постмодерниста.
2. Выявить доминантные цветообозначения в художественной картине мира В. О. Пелевина, сгруппировать их, оценить степень значимости для писателя тех или иных групп, определить частотность употребления некоторых цветообозначений.
3. Соотнести индивидуально-авторское употребление цветообозначений с их общезыковыми и традиционно-символическими значениями.
4. Оценить роль цветообозначений в создании ирреально-реальной художественной картины мира писателя-постмодерниста.

Научная новизна данного исследования заключается в комплексном анализе цветообозначений, используемых В. О. Пелевиным в его романах и рассказах, в выявлении особенностей цветовой картины мира современного писателя. В статье представлено индивидуально-авторское лексико-семантическое поле цветообозначений в постмодернистских текстах В. О. Пелевина.

Проза В. О. Пелевина, яркого представителя современной литературы, до сих пор пользуется огромной популярностью среди читателей и критиков. Писатель опубликовал уже 15 романов и 11 сборников, в которые вошли повести, рассказы, эссе и стихотворения. В своих произведениях автор активно применяет приемы, свойственные постмодернистской прозе: интертекстуальное смешение, многовариантность, использование авторской маски, цитирование и плагиат, конструирование новых реальностей. Почти все творчество современного писателя-постмодерниста строится на стирании границ между миром реальным и миром

ирреальным: миры постоянно перекрещиваются, выворачиваются, напластовываются друг на друга и даже сосуществуют в одной плоскости. В результате создается особый ирреально-реальный художественный мир – третья реальность, – основанный на реалиях, но разворачивающийся перед глазами читателей как гигантский фотоколлаж, в котором кое-как совмещены фрагменты из нескольких реальностей [2, с. 98].

Цветовая картина мира является значимой составляющей ирреально-реального художественного мира постмодерниста В. О. Пелевина. При этом цветовое значение может быть выражено в прозе и эксплицитно (с помощью прямого названия цветообозначения, цветового признака) и имплицитно (с помощью названия предмета, цветообозначение которого закреплено в той или иной культуре). Все языковые единицы, содержащиеся в семантике цветоименования, входят в состав индивидуально-авторского лексико-семантического поля цветообозначений, которое, как мы выявили, представлено семью микрополями: чёрного, серого, белого, красного, синего, зеленого и желтого. Обозначения цвета распределяются по тематическим зонам, каждая из которых состоит из нескольких групп: космос и космические тела (планеты, звезды, метеориты), водные пространства (реки, озера, моря, океаны), небосклон, атмосферные явления (дождь, снег, туман), времена суток, элементы ландшафта (горы, равнины, пустыни), объекты растительного мира (цветы, травы, деревья), животные, птицы, насекомые, внешность человека, одежда, обувь, головные уборы, жилье и предметы быта, средства передвижения, еда и напитки, косметика, отвлеченные понятия, революционные реалии.

Основную роль в передаче цвета у В. О. Пелевина играют имена прилагательные (например, «рыжий», «смуглый», «русый»; «лимонный», «коралловый», «васильковый», «канареечный»; «серо-желтый», «черно-лиловый», «сине-красно-белый»; «молочно-белый», «угольно-черный»; «старчески-синий», «строго-серый» и многие другие). При этом между прилагательными наблюдаются отношения синонимии («зеленый» – «нефритовый» – «изумрудный» – «бутылочный») и антонимии («белый» – «черный»). Чаще всего писатель использует цветовые прилагательные, фиксирующие конкретные цветовые значения, то есть демонстрирует семантическую «определенность» («черные зеркала», «коричневый блокнот», «красный совок» и др.). Однако нередко В. О. Пелевиным допускается «неопределенность» в обозначении цвета, которая создается в текстах прилагательными «пестрый», «разноцветный», «многоцветный», «цветной», а также прилагательными «яркий», «слабый», «бледный», «тусклый», «светлый», «темный», в семантике которых тона и полутона, рассеянный свет, блики.

Если рассматривать цветообозначения в произведениях автора с точки зрения отнесенности к той или иной части речи, то цвет может выражаться и посредством существительных, представляющих его как субстанцию («мрак», «белизна», «голубизна», «серость», «синева», «краснота», «чернота», «румянец» и др.), и глаголов, обозначающих проявление цветового признака («белеть», «сереть», «алеть», «чернеть» и др.). В текстах встречаются сложные цветообозначения со структурой «сущ. цвет + имя сущ. в род. падеже» («цвет меда», «цвет асфальта», «цвет лишайника» и др.) или «сущ. цвет + имя прил. + имя сущ. в им. или род. падежах» («цвет мокрый асфальт», «цвет слоновой кости», «цвет морской волны» и др.). Существительные с предлогом *под*, употребляющиеся в значении «в виде чего-нибудь, похоже на что-нибудь» (ср.: «цвет под кирпич», «цвет под орех», «цвет под белый мрамор»), создают цветовую приблизительность.

В текстах употребляются и индивидуально-авторские цветовые обозначения: «цвет одноразового неба», глаза «цвета спитого чая», трава «цвета темно-зеленого с рыжевatinкой», «цвет крыльев ночного мотылька», цвет «мне избы серые твои», цвет «позеленевшей от времени бронзы, покрытой множеством крохотных нефритовых бляшек, которые блестели загадочно, как кошачьи глаза в темноте» [5; 7]. Эта группа цветообозначений особенно маркирована и экспрессивна в художественном пространстве писателя.

Важно отметить, что цветовая картина мира В. О. Пелевина имеет свои яркие особенности. Несмотря на кажущееся обилие цветообозначений, цветность прозы сдержанна и лаконична, не отличается буйством красок и оттенков. В. О. Пелевин как художник слова намеренно отказывается от широкой цветовой палитры, предпочитая «раскрашивать» «иную» реальность только ахроматическими цветами (черным, белым, серым) и их оттенками. В результате художественный мир писателя становится графическим, похожим на множество совмещенных друг с другом нецветных изображений, подкрашенных ярким цветом лишь в отдельных местах.

Черный цвет в цветовой картине мира писателя является, как показал анализ цветообозначений, первостепенным в количественном плане, поскольку составляет 21,80% от общего числа цветообозначений, анализируемых в произведениях. Микрополе чёрного цвета представлено лексемами «чёрный», «густо-черный», «смоляной», «графитовый», «антрацитовый», «аспидный», «иссиня-черный», «цвет ворона», «цвет торфа», «цвет лакрицы», «цвет полного затмения», «тёмный».

Цветообозначение «чёрный» писатель очень часто использует в роли цветообозначения. «Черные пальмы», «темная цепь деревьев», «темные кусты», «черная сетка ветвей» и «черные листья» воспринимаются более тёмными на фоне белого снега, льда, облаков. Освещенность черно-белой картине придают луна, звездное небо, огни маяка: «Две красные лампы, до этого скрытые каменным выступом, опять стали видны. Они вспыхивали попеременно, и черные тени кустов выделялись на фоне неба, меняли направление, будто на землю падала тень раскачивающегося в воздухе маятника» [6, с. 624].

Черным цветом В. О. Пелевин рисует бесконечное космическое пространство, где нет ни верха, ни низа, ни «справа», ни «слева». «Чёрный» в данном контексте приобретает значение «бесконечный», «безмерный», «необозримый»: «Надо мною был бездонный черный космос» [Там же, с. 497]. В ледяной «черноте космоса» висят, не опираясь ни на что, «черные планеты», «черные звезды», «черная Луна», «черный месяц»: «Я выглянул сквозь глазки лунохода в космос и увидел одинокую черную Луну...» [6].

Город и окружающие городские реалии часто в произведениях писателя погружены во тьму, а потому тёмный – их основная обобщающая цветовая характеристика: «темный двор», «темные улицы», «темные

переулки» [6; 8]. «Чёрный» употребляется в значении «беспроглядный», «беспросветный», «непроницаемый». В темноте размываются очертания предметов и контрасты светотени: «темный силуэт крейсера», «черные силуэты гор», «темная скала пансионата», «темный силуэт усадьбы» [4; 8]. Много темного и в жилищах персонажей: «темная комната», «темный зал», «темный коридор», «темная прихожая», «темная лестница», «темная лестничная клетка» [5; 8].

Встречаются положительные авторские коннотации цветообозначения «чёрный», когда речь идёт о летней ночи – темной, красивой, загадочной. Прогулки в такую ночь приятны писателю и персонажам, темнота завораживает, притягивает, пробуждает воспоминания: «...Я летнюю ночь люблю. Ну, понятно, черно, тихо. Красиво. Но главное все же не в этом. Иногда мне кажется, что есть часть души, которая все время спит и только летней темной ночью на несколько секунд просыпается, чтобы выглянуть наружу и что-то такое вспомнить, как оно было – давно и не здесь» [6, с. 823]. Черная ночь приобретает значения «неизвестная», «таинственная», «завораживающая».

Однако чаще всего автор использует отрицательные коннотации цветообозначения «чёрный» при описании ночного города, в котором «невозможно увидеть живого человека ни в черных окнах, ни на черном склизком тротуаре» [Там же, с. 162]. Ночью черный город становится «мертвым», «безжизненным»: «площадь как черная долина смерти», «безлюдные черные дворы», «пустые черные улицы», «бесчеловечные черные переулки», «пустые и черные дыры окон», «окаменевшие черные деревья», «чернобушлатный туман», «мертвящий черный ветер», «убийственная мгла» [3; 5; 6; 8]. Оставаться в мертвом городе человеку не только неприятно, но и опасно: можно заблудиться и угодить в «черную расщелину, за которой расположен вход в ад» [6, с. 164]. Даже уличные фонари в городе напоминают «мистические светящиеся ворота» «в черную преисподнюю» [Там же, с. 166].

В другом, нечеловеческом смысле «черный город» оживает. Ночной город «словно расправляет крылья», принимает грандиозные, пугающие размеры: «...огромный черный город, увенчанный тысячами золотых церковных головок, расправился» [Там же, с. 583]; «огромный черный уродливый театр теперь напоминал гранитный остров» [Там же, с. 477]. На улицах ночного города можно столкнуться с теми, с кем никогда не встретишься днем, – с «черной нечистью» [6]. «Черные существа» – это нечто «загробное», «замогильное», «потустороннее». Они не имеют чертаний, тела, но постоянно льнут к человеку, очутившемуся в «густо-черной брезентовой ночи», заполняя пространство «черной, смертельной тоской» [Там же]. Человек физически ощущает тех, кому привольно в темноте: видит искаженные «черные силуэты», «черные профили», «незнакомые черные лица», «огромные черные тени каких-то сказочных насекомых», слышит шелест «черных губ» и «черных извиляющихся рук» [4-6]. Существа могут фантастическим образом менять свой внешний вид, на глазах превращаться в «черную кошку», «черную собаку», «черную свинью» [4; 5]. Черный цвет в таком случае приобретает значение «колдовской», «магический», «оборотный», «изнаночный». Если «черные существа» «перекидываются» в человека, свой внешний вид и функцию они маскируют «длинной черной одеждой» неопределенного покроя: «черная раса», «черная шинель», «черный балахон», «черная хламида» [Там же]. Длинные «черные рукава» или «пышные черные кружева» скрывают руки, глубокий «черный капюшон» – лица, «черная мантия» – ноги, если существо парит в воздухе [8]. При слабом освещении «черную бесформенную одежду» можно принять за животное, птицу, растение, гриб: «На нам был длинный балахон до самой земли – черный и не особо опрятный... В первый момент он показался мне непомерно разросшимся грибом с черно-зеленой металлической шляпкой» [Там же, с. 90]. Существа в черных одеяниях становятся зловещими, опасными.

Что ощущает человек, оставшийся в ночи один на один с нечистью? Страх, беспомощность, смертную тоску, одиночество. По мере сгущения черноты сгущается и страх: человек боится всего черного до безумия. Нет и намек на то, что хоть кто-нибудь может помочь преодолеть ему этот страх. Человек одинок в этом страшном «черном городе».

Таким образом, по отношению к городским реалиям В. О. Пелевин намеренно использует чёрный цвет как с положительным, так и с отрицательным эмоционально-оценочным значением. В «черном» причудливо переплетается нечто мистическое, завораживающее и одновременно мертвящее, пугающее, внушающее страх и одиночество.

В создании своего художественного мира В. О. Пелевин активно использует и серый цвет: 19,60% от общего количества цветообозначений. В произведениях В. О. Пелевина серый цвет при описании мужской и женской одежды, париков, гобеленов, обивки мебели, обоев вызывает приятные ощущения, воспринимается как неброский, нейтральный и одновременно изысканный: «Выглядишь стильно, но не вычурно. Подходит тебе этот серенький кардиган» [3, с. 45]. Это самый практичный и элегантный цвет в одежде персонажей, самый спокойный в интерьере.

Устойчивые ассоциации с серым цветом вызывает у В. О. Пелевина современный город в дневное время, цветовой облик которого создается лексическими языковыми средствами – прилагательными («серый», «седой», «сизый», «стальной», «свинцовый», «серебряный», «перламутровый», «светло-серый», «темно-серый»), существительными («серость», «седина», «серебро»), глаголами («сереть», «сереться», «серебриться»), сложными формами («цвет мокрого асфальта», «цвет асфальта»). Следует отметить, что в произведениях употреблены цветочные прилагательные в краткой форме («серо» – «сер» – «серы»; «сед»), в превосходной степени («самый серый»). Принимая во внимание словообразовательный критерий, отмечаем, что писатель нередко использует цветовую лексику «серый» с суффиксом неполноты качества *-оват-* («сероватый»), реже употребляются прилагательные с суффиксом *-ист-* («серебристый») и с уменьшительно-ласкательным суффиксом *-еньк-* («серенький», «седенький»).

Серость городских пейзажей, сумерки, туман, присущие поздней осени или ранней весне, а также личные переживания помогают автору моделировать собственный образ города, в котором серый цвет – с одной стороны, цвет неприметности, невыразительности, а с другой – сырости, слякоти, грязи и гнили. При этом писатель, описывая городские реалии, буквально нагнетает серый: «серая корка асфальта под ногами», «серые магазины», «серые витрины», «огромные серые коробки-здания», «серые стены вокруг», «серые проемы окон», на окнах – «толстые серые стекла» и «частые серые решетки», «серый, растрескавшийся от дождей забор с колочкой» и даже «брызги фонтана серые» [4; 5; 8]. Свинцовое от набухших туч небо каждый день низко нависает над городом и давит своей тяжестью: «Он тащился по серому ноябрьскому парку, над которым летели с севера низкие свинцовые облака. Он шел и думал, что еще несколько дней такой погоды – и небо опустится настолько, что будет, как грузовик с пьяным шофером, давить прохожих...» [8, с. 185]. Только иногда сквозь «прорехи тяжелых серых туч» блеснет солнце или покажется голубое небо, но тут же спрячется в серой мгле, странным образом проникающей даже в дневной свет [6]. Улицы, площади, кварталы, подворотни – все тонет в «густом сером тумане», из-за которого жители города не любят покидать свои дома-коробки. Когда они выходят на улицу, «серая мгла» обступает плотным кольцом, из-за нее не видно окружающего мира, зрением воспринимаются лишь отдельные сегменты – части машины и строений, детали одежды, отдельные предметы, человеческие конечности: «Шварценеггер развернулся и повел ее прочь от решетки прямо сквозь серый дым. Через несколько шагов Марии стало страшно, потому что дым стал таким плотным, что видно уже не было ничего, даже Шварценеггера, разглядеть можно было только ту часть его руки, которая обнимала ее плечо. <...> Марии вдруг пришло в голову, что вместо Шварценеггера рядом с ней уже несколько минут может идти кто-то другой...» [8, с. 48]. В «серых клубах дыма», выбрасываемого заводскими трубами, теряют краски деревья, цветы и трава: трава – «бесцветная, толстая и густая», цветы – «бледные пятна», «мутные полосы», деревья в «сером ноябрьском парке» – «голые», «мрачные», «сереющие». Повсюду «серые аллеи», «серые лужайки» [5; 8].

Город, нарисованный серыми красками, трудно назвать уютным. Высокая концентрация этого цвета действует угнетающе, и чувство печали, вызываемое им, согласуется с подавленностью духа: «До чего же мрачный этот серый город, – думал Николай, прислушиваясь к свисту ветра в водосточных трубах, – и как только люди рожают здесь детей, дарят кому-то цветы, смеются... А ведь и я здесь живу... Отчего-то его поразила эта печальная мысль. Моросить перестало, но улица не стала уютной» [4, с. 126].

Серая действительность не пассивна, а очень активна, даже агрессивна. Она не допускает, чтобы люди были людьми, поэтому в городе живет «серая масса» с одинаковой анатомией, с «серыми», «неэмоциональными», «бессмысленными» лицами, «посеревшими», «выцветшими» глазами: «Голубые глаза капитана словно выцвели в этом городе...» [5, с. 219]. Персонажи сначала протестуют, твердят себе, что не хотят жить в сырости, но серый цвет чрезвычайно давит, поэтому люди постепенно приспосабливаются и тщательно маскируются в «каменных джунглях»: «Камни, камни, серые камни... От них некуда спрятаться, ты постепенно к ним привыкаешь и начинаешь жить по их “серым” правилам. Выходит, тебе нужно туда же, куда и сотне тысяч этих “приятных” азиатов? Маскируешься и идешь со всеми...» [Там же, с. 230].

В бессознательном стремлении вырваться из этого серого города отдельные персонажи пытаются как-то выделиться среди общей толпы своим внешним видом, но серость тут же поглощает яркие краски их нарядов, не оставляя ни одного цветного пятна: «Под ее закрытыми глазами чернели синяки в пол-лица, а зеленое платьице, когда-то пленившее Сэма своим веселым блеском, теперь потускнело и покрылось серыми пятнами» [6, с. 476]. Серый цвет ассоциируется с подавленностью, апатией, отсутствием ярких, радостных красок в жизни персонажа.

Конструируя цветовую картину мира, писатель не обходится без белого цвета и его оттенков (17,90% от общего количества цветообозначений): «молочно-белый», «стерильно-белый», «фарфоровый», «морозно-белый», «снежно-белый», «сахарно-белый», «лунный белый», «кокосовый белый», «опаловый», «мучной», «кремовый», «цвет слоновой кости», «морская пена», «цвет снега». В микрополе белого цвета входит лексема «светлый». Чаще всего белый цвет связан у писателя с зимним пейзажем. Склоны, равнины, улицы – все в снегу, цвет которого умиротворяет таинственной белизной, поэтому приятен Пелевину-художнику. Безмятежны и дружелюбны кучевые белые облака, радуют глаз «белая плоскость замерзающего моря» и «белая пена на границе моря и суши» [Там же, с. 442].

Иногда водные пространства, небосклон, городские реалии словно растворены во мгле либо окутаны туманом: «Вместо неба над головой был низкий белый свод тумана...» [Там же, с. 445]. Человек, оказавшийся в непрозрачном воздухе, чувствует себя неуверенно, поскольку водяные пары застилают глаза, лишают способности ясно видеть и соображать. Человек двигается наощупь. Отдаленное пространство кажется невидимым, неясным и, следовательно, воспринимается с опаской: «Мальчик насторожился, поднял глаза и увидел сбоку неясное мерцание. В белой мгле нельзя было разобрать, где находится его источник...» [5, с. 118].

Цветообозначение «белый» может ассоциироваться у В. О. Пелевина с красотой, молодостью, здоровьем (ср. «белые зубы», «белая женская кожа»): «Вторая картина изображала примерно такую же девочку, только ее кожа была очень белой, здоровой» [3, с. 81]. Красивые, идеально белые зубы (клыки) со временем вырастают только у посвященных в вампиры, тогда как человеческие у них вываливаются за ненадобностью: «Дыры на месте выпавших клыков жутко зудели, и в черных ранках видны были сахарно-белые кончики новых зубов» [Там же, с. 56]. С другой стороны, употребляя «белый» при характеристике внешности персонажа-наркомана, писатель подчеркивает безжизненный, неестественный цвет его лица и скул: «На белых скулах Котовского выступили два нездоровых пятна» [8, с. 67]. Белый цвет в данном контексте символизирует болезнь, отсутствие жизни.

Таким образом, цветовая картина мира в художественных текстах В. О. Пелевина является неотъемлемой частью художественной картины мира писателя-постмодерниста. Общее количество наименований цветов (в том числе в составе сложных слов) и косвенных (оттеночных) цветообозначений в анализируемых текстах составляет 128 единиц. Идиостилевое поле цвета представлено в текстовом пространстве произведений семью микрополями, ранжированными нами в порядке убывания численности их компонентов: чёрным, серым, белым, красным, синим, зеленым и желтым. Каждое перечисленное цветообозначение оказывает влияние на формирование ядра соответствующего цветового концепта, приядерных образований (синонимичные ряды цветowych прилагательных), а также ближней периферии (прилагательные, словообразовательная модель которых содержит базовое цветоименование) и дальней периферии (неосновные цветоименования). Все цветообозначения соотносятся с определенными тематическими группами, которые можно объединить в две зоны: цветообозначения природных объектов и антропологические цветообозначения. Особенность цветовой картины мира В. О. Пелевина состоит в том, что писатель намеренно отказывается от широкой цветовой палитры, фокусируясь на монохромном изображении художественной действительности. Результаты анализа свидетельствуют о приоритетном значении ахроматических цветообозначений в художественной картине мира писателя (количество употреблений трех ахроматических цветов – черного, серого и белого – равно 59,3%).

Доминантный статус в цветовой картине мира В. О. Пелевина принадлежит микрополю черного цвета. Цветообозначение «черный» является самым многочисленным в сравнении с количественным составом микрополей других цветов (21,8% от общего количества употребления цветообозначений в художественных текстах). Не менее частотными являются цветообозначения «серый» (19,60%) и «белый» (17,90%).

Количественное преобладание единиц микрополя черного, его синонимическая разветвленность обеспечивают неоднозначную оценку всему черному в творчестве В. О. Пелевина. Черный цвет традиционно символизирует страх, смерть, тоску, как правило, цветообозначению свойственны отрицательные коннотации. В идиостиле В. О. Пелевина цветообозначение «черный», с одной стороны, устойчиво ассоциируется с красотой и таинственностью, то есть символизирует положительные коннотации. С другой стороны, с черным цветом связываются темные силы – потусторонние, замогильные, пугающие до безумия. В чёрное одеты самые зловещие персонажи – жуткие и опасные, появление которых предвещает смерть. Серый цвет, образующийся в результате смешивания белого и черного, носит нейтральный характер и имеет как положительную, так и отрицательную оценку, является символом неизвестности, неопределенности, невыразительности. Серые тона использует В. О. Пелевин при описании одежды, обуви, аксессуаров и мебели: это практичный и одновременно элегантный цвет. И всё же в большинстве случаев серый цвет у автора имеет отрицательную коннотацию. Моделируя собственный образ города, писатель нагнетает серое. Серый цвет из неприметного и невыразительного становится агрессивным, ассоциируется с сыростью, грязью, гнилью и разложением.

В произведениях В. О. Пелевина цветообозначение «белый» нередко связано с чистотой, святостью, молодостью, здоровьем, что не противоречит общеязыковому и традиционно-символическому употреблению. Однако чаще писатель использует цвет (при описании природных объектов) как символ умиротворения, безмятежности, дружелюбия. Наряду с этим белый цвет может приобретать в анализируемых контекстах устойчивую отрицательную коннотацию, символизирует безжизненность, затуманенность, неестественность, болезненность. Таким образом, как показал анализ, писатель-постмодернист В. О. Пелевин при выборе цветообозначения опирается не только на общеязыковые значения лексем, но и на индивидуально-авторские смыслы, гораздо реже использует традиционную символику.

Несмотря на то, что В. О. Пелевин использует хроматические цветообозначения, его ирреально-реальный художественный мир вырисовывается черно-серо-белым. Как показывает анализ, В. О. Пелевин целенаправленно насыщает текстовое пространство ахроматическими цветообозначениями, организует их вариативное повторение, чтобы внимание читателя фокусировалось на значимых для писателя объектах и эмоциях. Конструируя ирреально-реальный художественный мир, В. О. Пелевин буквально нагнетает ахроматичность, тем самым показывая, что жить в такой действительности неуютно и неприятно, концентрация черного, серого и белого вызывает у персонажей безумный страх, отчаяние и умопомрачение.

Список источников

1. Казарин Ю. В. Филологический анализ поэтического текста. М. – Екатеринбург: Академический проект; Деловая книга, 2004. 432 с.
2. Лысцова Ю. А. Музыка ирреально-реального мира в произведениях В. О. Пелевина и языковые средства ее выражения // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 49. С. 97-104.
3. Пелевин В. О. Амфир В. М.: Эксмо, 2006. 416 с.
4. Пелевин В. О. Все повести и эссе. М.: Эксмо, 2005. 416 с.
5. Пелевин В. О. Все рассказы. М.: Эксмо, 2005. 512 с.
6. Пелевин В. О. Песни царства «Я». М.: Вагриус, 2003. 896 с.
7. Пелевин В. О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо, 2005. 384 с.
8. Пелевин В. О. Чапаев и Пустота. М.: Вагриус, 2000. 414 с.
9. Рузин И. Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке // Вопросы языкознания. 1994. № 6. С. 79-84.
10. Цегельник И. Е. Цветовая картина мира Иосифа Бродского: когнитивно-функциональный подход: автореф. дисс. ... к. филол. н. Ростов-на-Дону, 2007. 22 с.

PECULIARITIES OF COLOUR TERM SEMANTICS IN V. O. PELEVIN'S POST-MODERNISTIC TEXTS

Lystsova Yuliya Aleksandrovna
Irkutsk State University
Juliett-77@mail.ru

The article is devoted to analysing the chromatic worldview of the post-modernist writer V. O. Pelevin. Interest in the writer's language in modern science is associated with impetuous development of the anthropocentric paradigm. The paper examines colour term semantics, describes the structure of the author's individual chromatic field and concludes that V. O. Pelevin's chromatic worldview has its own peculiarities. In his fiction texts, the post-modernist writer creates an achromatic unreal-real artistic world with colour fragments.

Key words and phrases: writer's language; anthropocentric paradigm; chromatic worldview; unreal-real world; artistic world; post-modernism; colour terms.

УДК 81

Дата поступления рукописи: 15.04.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.6.70>

Статья посвящена исследованию базовой метафорической модели образования метафорических номинаций детей раннего возраста в семейном дискурсе, сферой-источником которой является концептуальная область «Природа». Рассматриваются понятийные сферы, подсферы, типовые фреймы и слоты, входящие в данную концептуальную область, продуктивность метафорической модели «Ребенок – это природа» и ее характеризующий и аксиологический потенциалы. Делаются выводы о высокой степени востребованности образов млекопитающих, птиц и растений для образования номинаций детей, что обусловлено их способностью репрезентировать релевантные признаки ребенка.

Ключевые слова и фразы: метафорическая номинация; семейный дискурс; концептуальная сфера; мир природы; метафорическая модель; сфера-источник; фрейм; слот.

Прокудина Ирина Сергеевна, к. филол. н.
Новосибирский государственный университет экономики и управления
pris1981@yandex.ru

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ СФЕРА «ПРИРОДА» КАК ИСТОЧНИК МЕТАФОРИЧЕСКИХ НОМИНАЦИЙ ДЕТЕЙ РАННЕГО ВОЗРАСТА В СЕМЕЙНОМ ДИСКУРСЕ

В современной лингвистике, характеризующейся поворотом к антропоцентрическому и когнитивному изучению языка, метафора рассматривается в качестве одного из основных механизмов познания, вербализации, категоризации и концептуализации действительности, средством порождения новых концептов и значений. Актуальным становится изучение миромоделирующей и аксиологической функций метафорических языковых единиц (Н. Д. Арутюнова, В. Н. Телия, А. Н. Баранов, А. П. Чудинов, З. И. Резанова, О. И. Блинова и др.).

Особую значимость в рамках когнитивного подхода к изучению метафоры приобретает построение теории метафорического моделирования, восходящей к идеям Дж. Лакоффа и М. Джонсона [5], а также описание конкретных метафорических моделей. Вслед за А. П. Чудиновым, под метафорической моделью мы понимаем существующую и/или складывающуюся в сознании носителей языка схему связи между понятийными сферами, которую можно представить определенной формулой: «X – это Y» [10]. Для описания метафорической модели необходимо определить следующие ее признаки: исходная понятийная область (ментальная сфера-источник), новая понятийная область (сфера-магнит), относящиеся к данной модели фреймы, составляющие каждый фрейм типовые слоты, компонент, который связывает первичные и метафорические смыслы охватываемых данной моделью единиц; дискурсивная характеристика модели и ее продуктивность [Там же].

Данная статья посвящена описанию метафорических моделей, лежащих в основе образования метафорических номинаций детей раннего возраста (от 0 до 3 лет) в семейном дискурсе, который определяется как речевая деятельность во всей совокупности текстов, объединенных сферой семейных отношений [4]. В данной работе исследуются метафорические номинации со сферой-источником «Природа», которая, будучи тесно связанной с культурой и менталитетом народа, является важным средством концептуализации и моделирования языковой картины мира в русском языковом сознании [10].

Актуальность данной работы обусловлена перспективностью дальнейшего развития когнитивной теории метафоры, необходимостью комплексного описания определенных метафорических моделей в конкретных видах дискурса.

Научная новизна исследования определяется тем, что в работе представлен комплексный анализ метафорических номинаций детей с концептуальной сферой-источником «Природа», выполненный в рамках когнитивного подхода к изучению языка, предложена типология данных метафор, описаны определенные метафорические модели, лежащие в основе образования номинаций детей раннего возраста.