

**Прагма-когнитивный анализ функционирования русских
колорем в искусствоведческом дискурсе на материале моно-
графии Дмитриевой Н. А. *Ван Гог. Человек и художник***

Elizaveta Tkachenko

Pro gradu-avhandling i ryska språket och litteraturen

Handledare: Larisa Mokroborodova

Fakulteten för humaniora, psykologi

och teologi

Åbo Akademi

2022

ÅBO AKADEMI – FAKULTETEN FÖR HUMANIORA, PSYKOLOGI OCH TEOLOGI

Ämne: Ryska språket och litteraturen	
Författare: Elizaveta Tkachenko	
Arbetets titel: Прагма-когнитивный анализ функционирования русских колорем в искусствоведческом дискурсе	
Handledare: Larisa Mокробородова	Handledare:
Abstrakt: Данная работа посвящена прагма-когнитивному анализу функционирования русских колорем в искусствоведческом дискурсе. В работе решаются вопросы, связанные с функционированием русских цветообозначений в искусствоведческом дискурсе. Осуществляется анализ функционирования русских колорем, выявляются прагматические и когнитивные механизмы формирования смысла при языковой объективации оттенков цвета. Анализируется специфика искусствоведческого дискурса в работах современных лингвистов, изучаются современные методы лингвокогнитивного анализа с целью их применения к исследованию русских колорем, строится концептуально-таксономическая модель цветонаименований, используемых в искусствоведческом дискурсе, выявляется и анализируется роль цветообозначений в формировании оценочного суждения. Исследовательский материал охватывает 96 примеров/контекстов, выбранных из искусствоведческой книги Н. А. Дмитриевой, <i>Ван Гог. Человек и художник</i> . Перспективы исследования состоят в расширении числа рассматриваемых цветообозначений ввиду постоянного пополнения словарного состава современного русского языка, а также рассмотрении цветообозначений в искусствоведческих текстах, посвященных другим направлениям в живописи, и проведении сравнительно анализа.	
Nyckelord: прагма-когнитивный анализ, колоремы, искусствоведческий дискурс, концептуально-таксономическая модель, категория оценки	
Datum:	Sidoantal: 55
Abstraktet godkänt som mognadsprov:	

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Теоретические основы исследования цветообозначений.....	7
1.1 Искусствоведческий дискурс в контексте современных лингвистических исследований.....	7
1.2 Исследования русских цветообозначений.....	11
1.3 Концептуально-таксономический анализ цветообозначений.....	17
1.4 Функционирование категории оценки в искусствоведческом дискурсе.....	22
Выводы к Главе 1.....	25
Глава 2. Функционирование русских цветообозначений в искусствоведческом дискурсе.....	26
2.1 Контекстуальная специфика использования цветообозначений в искусствоведческом дискурсе.....	26
2.2 Построение концептуально-таксономической модели цветообозначений	32
2.3 Связь цветообозначений с формированием оценочного суждения.....	46
Выводы к Главе 2.....	49
Заключение.....	50
Список использованной литературы.....	51

Введение

Настоящая работа посвящена изучению функционирования русских колорем в искусствоведческом дискурсе.

Человек познает мир через многие процессы. Познавательный процесс состоит из нескольких стадий, в основе которого находится восприятие, помогающее различать окружающие нас предметы, их признаки и качества. Существенную роль в восприятии характеристик окружающего мира играет восприятие цвета. Многие ученые различных сфер, таких как психология, философия, культурология, языкознание, антропология, медицина и политология интересуются происхождением и свойствами цвета, его эмоциональным влиянием на живых существ и цветоразличительные способности последних. Значительный вклад в исследование цвета на основе различных языков мира внесли ученые-лингвисты.

Однако проблема исследования цветовой номинации в русском языке в рамках прагма-когнитивного подхода на материале искусствоведческого дискурса является недостаточно изученной.

Актуальность работы определяется ее когнитивно-дискурсивной направленностью, для которой характерен интерес к проблеме изучения базовых категорий и средств их языковой репрезентации в различных типах дискурса, сфере восприятия и интерпретации цвета, в том числе большое внимание уделяется проблеме антропоцентричности.

Научная **новизна** исследования обусловлена тем, что русские колоремы были исследованы при помощи когнитивных методов анализа именно на материале искусствоведческого дискурса, чему ранее уделялось мало внимания.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования данной работы в лекционных курсах по лексикологии, а также дальнейшего применения его результатов для последующих исследований в изучении русских цветообозначений.

В качестве **объекта** настоящего исследования выступают русские цветообозначения в искусствоведческой книге.

Предметом исследования являются прагматические и когнитивные механизмы, стоящие за формированием семантики цветообозначений в искусствоведческом дискурсе.

Цель работы – осуществить анализ функционирования русских колорем, выявить прагматические и когнитивные механизмы обозначений оттенков цвета.

Для достижения указанной цели ставятся следующие **задачи**:

- Проанализировать специфику искусствоведческого дискурса в работах современных лингвистов.
- Изучить современные методы лингвокогнитивного анализа с целью их применения к исследованию русских колорем.
- Построить концептуально-таксономическую модель цветоименований, используемых в искусствоведческом дискурсе.
- Выявить и проанализировать роль цветообозначений в формировании оценочного суждения.

Теоретическими основами исследования послужили работы авторов:

Темнова Е.В. (2004), Жаркова Ю.А. (2011), Булатова А.П. (1999), Елина Е.А. (2003), Берлин Б. (1969), Рош Э. (1978), Бабина Л.В. (2014), Болдырев Н.Н. (2009), Лакофф Дж. (1990), Круз А. (2000) и другие.

Материалом исследования послужили слова и словосочетания, обозначающие оттенки цвета в русском языке, включенные в контексты искусствоведческого дискурса. Описание текста, послужившего главным материалом для наблюдения, будет дано в главе 2.

Отбор материала производился методом сплошной выборки из искусствоведческой книги, написанной экспертом-профессионалом в данной предметной области Дмитриевой Н. А. и посвященной творчеству Винсента Ван Гога, работы которого отличались богатой палитрой красок.

Исследование фактического материала проведено с использованием комплекса **методов**, включающих метод лингвистического описания, статистический метод, концептуально-таксономический анализ, концептуальный анализ, контекстуальный анализ.

Структура магистерской работы. Работа состоит из введения, двух глав (теоретической и исследовательской), выводов по каждой из глав, заключения и библиографии.

Во введении обосновывается актуальность и новизна выбранной темы, определяются цели и задачи исследования.

Первая глава содержит изложение вопросов, являющихся теоретической базой исследования.

Во второй главе проводится практический анализ собранного материала.

Заключение содержит выводы по работе.

Глава 1. Теоретические основы исследования цветообозначений

1.1 Искусствоведческий дискурс в контексте современных лингвистических исследований.

Понятие дискурса (от французского *discours* – ‘диалог/диалогическая речь’) считается довольно востребованным в целом ряде научных дисциплин, например, в лингвистике, психологии, психолингвистике, социологии, социолингвистике, литературоведении, антропологии, философии и некоторых других. Обратимся к определениям дискурса, которые дают ученые-лингвисты.

Классическое определение дискурса дал Teun Van Dijk. Дискурс в широком смысле — это комплексная коммуникация между говорящим и слушающим, в определенном контексте. Коммуникация может быть речевой, письменной, и иметь вербальные и невербальные составляющие. В узком смысле – текст устный или письменный текст с одной вербальной составляющей. То есть «дискурс» — это продукт (завершенный или продолжающийся) коммуникативного действия с результатом (письменным или устным) (Van Dijk 1998: 1).

Рассмотрим определение российского ученого Е. В. Темновой. В своей статье «Современные подходы к изучению дискурса» она пишет, что дискурс является итогом преобразования мыслительного и языкового эмпирического переживания, выраженного с помощью пропозиций в конкретном пространстве и в конкретном времени (Темнова 2004: 32).

Для ознакомления с видами дискурса обратимся к работе «Типы и жанры дискурса в лингвистике и философии языка» А. А. Черноброва. Автор дает классификацию видов и типов дискурса по:

- тематике (искусствоведческий, медицинский, религиозный, музыкальный),
- источнику или сфере распространения (дискурс власти, молодежный дискурс, интернет-дискурс),
- цели (учебный, исследовательский, манипулятивный, фатический),
- стилю (иронический, возвышенный, поэтический),
- уровню (профессиональный и профанный) (Чернобров 2012: 87).

Нас интересует именно искусствоведческий дискурс, представляющий собой узко специфический языковой пласт и характеризующийся особой ситуацией использования и набором определенной тематической лексики.

Как и в любой другой сфере, существуют различные подходы к определению данного понятия:

Ю.А. Жаркова в своей работе «Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе» описывает искусствоведческий дискурс как «аллюзию к названию науки об искусстве» (Жаркова 2011: 49). При этом ученая отмечает, что автор, пытаясь вербально описать какое-либо произведение искусства, очень часто додумывает глубокий смысл за художника (Жаркова 2011: 49).

А.П. Булатова под искусствоведческим дискурсом понимает выраженный словами мыслительный опыт, касаемый различных предметов в форме произведения искусства. Такой опыт существует внутри различных стратегий, например, таких как восприятие, оценочность и другие. Любое произведение требует ответной реакции от своей аудитории, будь то слушатель или критик, потому что для автора основным критерием является восприятие его творчества (Булатова 1999: 49).

Е.В. Милетова дает такое определение: искусствоведческий дискурс – это деятельность коммуникации, смежная с интерпретацией произведения искусства. Данная деятельность осуществляется критиками/зрителями и выражается письменно или устно в рамках общепринятых правил и стандартов (Милетова 2013: 115). Автор считает, что искусствоведческий дискурс может быть вербальным и невербальным. В случае с невербальным типом художник шифрует информацию с помощью символов в материальной форме (холст, музыкальное произведение, кинолента, бюст) и отправляет зрителю на расшифровку. При вербальном типе критик, анализируя посыл создателя произведения искусства, интерпретирует последнее при помощи языковых знаков и направляет декодированную информацию зрителю, воздействуя на его психическое и эмоциональное состояние, передавая свои впечатления, мысли, домыслы, эмоции. Данный тип искусствоведческого дискурса подразумевает различные тематики текстов, например статья в журнале или газете, рецензия, обзор и др. Все они предназначены как для специалистов в области искусства, так и для любителей.

Т. В. Ефремова, основываясь на синергетическом подходе, выделяет три уровня вербального искусствоведческого дискурса:

1) Мегауровень: искусствоведческий дискурс.

2) Макроуровень:

- дискурс теории искусства,
- дискурс истории искусства,
- дискурс художественной критики.

3) Микроуровень: лексические единицы, вербализующие концепт *живопись* (Ефремова 2014: 25).

Н.М. Мухаметгареева представляет искусствоведческий дискурс языковым пространством, в котором человек познает культурную сторону нашего мира, посредством художественных текстов (Мухаметгареева 2017: 32).

М.О. Бельмесова в своей статье «Ключевые особенности искусствоведческого дискурса в рамках текстовой актуализации английского лингвокультурного концепта «*painting*»» составляет таблицу под названием «Искусствоведческий дискурс (Конститутивные признаки (компоненты))». Автор делит искусствоведческий дискурс на текст (монография о художнике) и контекст (экстралингвистический компонент).

Конститутивными признаками текста, по мнению ученого, являются:

- целостность,
- логичность,
- смысловая и структурная завершенность,
- целенаправленность,
- прагматическая установка сообщения.

Бельмесова считает, что последовательность определенных слов в анализируемой монографии обладает связностью и цельностью на всех ярусах построения текста, что обеспечивается теми же качествами высказывания на смыслообразовательном уровне (Бельмесова 2016: 54).

К конститутивным признакам же контекста она относит:

- участники – читатель, монограф,

- организация – письменная форма,
- материал – картины художников,
- сфера общения – научная,
- канал – визуальный,
- стиль – научно-публицистический,
- невербальное включение – фотографии картин.

Бельмесова приходит к выводу о том, что искусствоведческий дискурс является одной из разновидностей дискурса, потому что он включает в себя все основные особенности и характеристики дискурса (Бельмесова 2016: 63).

А. В. Олянич дает такое определение искусствоведческому дискурсу – это нематериальный, регулярно разворачивающийся в пространстве и времени блок высказываний по тематике искусства, воплощающихся в самых разнообразных типах текста и областях коммуникации.

Данный тип дискурса рассматривается как частный дискурс по отношению к общему дискурсу на тему искусства и является вторичным способом представления искусства с помощью его анализа и интерпретации. (Олянич 2015: 160)

Искусствоведческий дискурс выступает в качестве посредника между автором произведения искусства и зрителем. С помощью изобразительных знаков (образы, формы, линии, техника и тому подобное) живописец формирует невербальное сообщение, которое суждено декодировать искусствоведу. Таким образом, последний выступает в роли посредника между художником и адресатом. В случае трансформации произведения искусства в слова, дискурс становится искусствоведческим (Олянич 2015: 161).

Е. А. Елина констатирует интерпретативное происхождение искусствоведческого текста: невербальный вид произведения искусства достигается человеком через механизмы усвоения, осмысливается, оценивается, трансформируются в слова, с помощью которых оно интерпретируется. Любое преобразование произведения искусства в текст является его интерпретацией (Елина 2003: 102).

О.В. Коваль отмечает ярко выраженный семиотический вид искусствоведческого дискурса. Автор считает, что данная дискурсивная сфера использует «знаки единичного и всеобщего, сообщая, между тем, нечто и о языке, и о том, о чем при его помощи можно рассказать» (Коваль, 2008: 41) Но рассматриваемый тип дискурса имеет дуальную сущность, поскольку перенос изображения на вербальный уровень с помощью средств языка является довольно непростой процедурой. В итоге искусствоведческий дискурс как бы «зависает» между визуализацией и осязаемостью пластического вида, и рассуждениям/спорам по его поводу. Вечный уклон то к плану изображенного, то к плану изображения (Коваль, 2008: 42).

В соответствие с точкой зрения А.П. Миньяр-Белоручевой, язык искусства предполагает собой разнообразие типов языка, выполняющих различные индивидуальные цели (Миньяр-Белоручева, 2011: 58).

Рассмотренные выше определения доказывают, что многие ученые-лингвисты считают, что искусствоведческий дискурс «тесно связан с толкованием и интерпретацией. При всем при этом процесс экспликации смысла текста (его основной мысли) зачастую носит субъективный характер» (Алимурадов 2003: 43).

В настоящем исследовании будет проводиться анализ вербального искусствоведческого дискурса, а именно анализ цветообозначений. Под искусствоведческим дискурсом мы будем подразумевать целенаправленную коммуникативную деятельность, связанную с интерпретацией произведений изобразительного искусства, осуществляемую «ее участниками в форме устной и письменной речи, в соответствии с принятыми в обществе правилами, нормами, стандартами.» (Милетова 2012: 40)

1.2 Исследования цветообозначений

«Цвет (англ. colour, франц. couleur, нем. Farbe) — это свойство материальных объектов излучать и отражать световые волны определенной части спектра. В широком значении цвет означает сложную совокупность градаций, взаимодействий, изменчивость тонов и оттенков» (Н. Панова 2017) Цвет возникает в восприятии человека из-за четырех факторов:

1) свет как физическое явление,

- 2) результат электромагнитного излучения различных частот на зрительный аппарат человека,
- 3) влияние зрительного опыта,
- 4) физиологические и психологические особенности индивидуума.

Цвет может восприниматься как визуально, так и психологически, поэтому он изучается как многими специалистами, такими, как физики (исследуют световые волны), химики (создают новые пигменты для красок), физиологи (изучают действие цвета на глаз и мозг), психологи (изучают воздействие цвета на психику человека).

Еще в древние времена, в таких цивилизациях, как Индия, Китай, Египет люди знали о психологическом влиянии цвета на человека и исследовали его. Археологи находили остатки специальных помещений, где проводилось так называемое цветолечение. Медики тех времен верили, что определенный цвет успокаивает психику человека, именно поэтому сильно возбужденного больного помещали в окрашенную в нужный цвет комнату. (Н. Панова 2017).

Влияние на настроение определенных цветов отрицать невозможно. Один цвет поможет расслабиться, другой – вызывает раздражение, третий – поможет найти вдохновение и так далее. Все это происходит потому, что различные цвета могут стимулировать разные участки головного мозга, влиять на выработку разнообразных гормонов, сон, аппетит, либидо и эмоции. Именно поэтому мы зависим от цветов вокруг нас. Если человека, пребывающего в хорошем настроении поместить на время в комнату в серых и черных тонах, то через несколько часов настроение упадет. (Панова 2017).

Знания о цвете лежат в основе психодиагностического теста (1949 года) Макса Люшера, швейцарского психотерапевта. Результаты такого теста позволяют дать индивидуальную оценку и врачебные рекомендации по поводу противостояния стрессу. (Панова 2017).

Рассмотрим наиболее распространенные цвета и их воздействие на психику человека:

Белый: символ чистоты и непорочности. Интересно, что в азиатских странах Китае и Японии этот цвет ассоциируется с трауром. Белый цвет успокаивает и придает силы.

Черный: цвет мрака, нечистой силы или покоя и изящества. Очень многое здесь зависит от индивидуальных особенностей человека. Этот цвет может отвечать как за организованность и сосредоточенность, так и может привести к плохому настроению и подавленности.

Красный: возбуждает психику, вызывает ускоренное сердцебиение и даже активизацию мышечной деятельности, раззадоривает аппетит.

Синий: в противовес красному, это цвет покоя. Успокаивает нервную систему, подавляет нервозность и возбуждение, положительно действует на укрощение аппетита.

Желтый: ассоциируется с солнечным светом, поднимает не только настроение, но и самооценку, может стимулировать умственные способности.

Зеленый: жизнеутверждающий, ассоциируется с природой, молодостью, свежестью. Способен успокаивать и умиротворять. (Михалец 2017: 309–312.)

Рассмотрев цвет с точки зрения психологии, приступим к изучению цвета с точки зрения лингвистики.

А. Э. Ивахницкая утверждает, что в лингвистике цвет существует в виде лексем, обозначающих названия цветов, а именно – лексико-семантического поля (совокупность лексем выражаемого ими понятия). Такие поля обладают рядом характеристик: строение (ядро и периферия), открытость границ в результате образования новых обозначений, постоянное эволюционирование и т. д. Исследователи-лингвисты обращают внимание на то, как обозначается цвет в различных языках, изучают цветообозначения, их развитие и функции. (Ивахницкая 2002: 84.)

По мнению Л. В. Печенниковой, система основных цветообозначений включает в себя девять прилагательных, обозначающих цвета: красный, зеленый, желтый, черный, голубой, синий, серый, белый, коричневый. (Печенникова 2006: 23.)

В отличие от Печенниковой, Б. Берлин и П. Кей в своей книге «Основные цветовые термины», помимо упомянутых выше основных цветообозначений также относят к этой системе такие прилагательные, как: *pink* 'розовый', *orange* 'оранжевый', *purple* 'фиолетовый'. Чем больше цветообозначений существует в языке, тем выше стадия развития данного языка. Также, авторы утверждают, что абсолютно все языки обладают терминами, обозначающими белый и черный цвета, следовательно, в любом

языке есть как минимум два цветообозначения. Берлин и Кей разработали следующую систему развития цветообозначений: появление белого и черного цветов, добавление названия красного, затем зеленый с желтым, потом синий и наконец – коричневый. Именно эти цвета составляют ядро лексико-семантического поля *цвет*. (Berlin & Kay 1969: 22.)

Когнитивный психолог Э. Рош была первой, кто обратил внимание на деление лексико-семантического поля на ядро и периферию, а именно проблему разграничения цветов на «основные» и «периферийные». В своем исследовании она показала, что в каждой категории существуют «лучшие» представители-прототипы – основные/фокусные цвета. В результате проведенной работы было установлено, что фокусные цветообозначения больше связаны с мышлением и имеют когнитивный статус, а не с языком. Также, такие цвета обладают большим психологическим влиянием и легче запоминаются. Автор утверждает, что прототипы, выступающие в качестве опорных точек референции, обладают наиболее характерными признаками категорий цветов, что позволяет опознавать целую категорию по прототипу. (Rosch 1973: 331–332.)

Основными и периферийными цветами и их наименованиями интересовалась и И.В. Макеенко. В своих исследованиях она разрабатывает признаки, характерные для этих типов цветообозначения. Периферийные цветообозначения обладают внутренней формой, но самостоятельность полностью отсутствует, поскольку такие цвета возникают на почве сравнения (также их называют оттеночными) (*песочный, лиловый* и так далее). Автор подчеркивает самостоятельность основных цветообозначений и невозможность их выявления с помощью других цветообозначений (*изумрудно-зеленый*). Однако такие цветообозначения могут образовывать свободную сочетаемость и входить в состав фразеологизмов (*черный как уголь, белый как призрак* и др.) и определять периферийные цветообозначения. (Макеенко 1999: 99–101.)

Р. М. Фрумкина рассказывает об одном из психологических экспериментов, использующем метод экспликации по сходству. Испытующим предложили распределить набор слов, обозначающих цвета, по группам и интенсивности по принципу семантического сходства. Точки зрения респондентов по поводу места цветообозначения в парадигме расходились, но практически все признали тот факт, что существуют основные цвета, от которых и следует отталкиваться. Трудности возникали также и по отношению к цветовым прилагательным, описывающим смешанные цвета (*оливковый, малиновый, алый*). Можно ли подобные примеры сгруппировать в один класс или следует отнести

их сразу в несколько классов? У каждого человека свое восприятие мира, личностный опыт, идеи и мысли, поэтому создать классификацию цветообозначений представляется невозможным, тем более такую, которая удовлетворяла бы всех ученых. Следовательно, имеет место быть вопрос о переходных зонах. (Фрумкина 1984: 35–39.)

Многие исследователи считают, что цветообозначения нужно классифицировать по названию цветов радужности, которые также называются хроматическими: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Помимо них добавляются ахроматические цвета: белый, черный, серый. Плюс ко всему, выделяют группу генетивных словосочетаний (цвета поздней осени) образованные по принципу «относящийся к X, похожий на X»: сливовый, кирпичный, цвет слоновой кости и т.д.). В отдельную группу выделяются цветообозначения, образованные с помощью указания оттенков и материалов (железно-серый). (Фрумкина 1984: 42.)

Польский лингвист А. Вежбицкая также занималась изучением основных цветообозначений, полагая, что категорию цвета следует рассматривать в рамках «светлоты» дня и «темноты» ночи, а также аспектов окружающей среды и ассоциаций с ними: небо (как правило голубое), земля (как правило коричневая), река (синяя), солнце (желтое), растительность (зеленая) и так далее (Вежбицкая 1996: 232-233).

Л. В. Бабина в своей статье «О некоторых когнитивных моделях, определяющих сознание наименований оттенков цвета (на материале наименований модных цветов осень-зима 2013–2014 года)» (с.с 27–30) выявляет типы когнитивных моделей, по которым образуются цветообозначения (метонимические, пропозициональные и метафтонимические), определяет цветообозначения, создание которых осуществляется при помощи одной и нескольких когнитивных моделей. Автор считает, что число оттеночных цветообозначений не имеет границ, она условно делит их на две группы: цельнооформленные (простые, однословные): вишневый, оливковый, абрикосовый; и раздельнооформленные (составные, неоднословные): вишнево-красный, бледно-зеленый, темно-красный. Именно за счет них номенклатура цвета постоянно пополняется, о чем, в частности, свидетельствуют появляющиеся в каждом новом сезоне названия модных оттенков цвета. (Бабина 2014: 27–28.)

Названия окружающих нас предметов также могут использоваться для обозначений цветов, обладающих определенным цветом – целое (whole), и сам цвет – часть (part). Именно такую модель используют при создании наименований оттенков цвета:

1) Whole (объект флоры) – part (цвет): acai, linden green, deep lichen green: acai (фиолетовый Асаи, темно-фиолетовый). Наименование данный цвет получил по названию плода пальмы Асаизейро, темно-пурпурной, круглой, маленькой ягоды, которая является отличным природным антиоксидантом;

2) Whole (объект фауны) – part (цвет): koi: koi (оранжевый Кои, оранжевый оттенок). Свое название цвет получил благодаря одной из самых красивых разновидностей декоративных рыб – японских карпов под названием кои, обладающих очень ярким и привлекательным окрасом (золотые, оранжевые, белые). Название рыбок переводится с японского языка как «парчовый карп», что характеризует модный оранжевый оттенок, который словно покрыт сверху легким сверкающим налетом;

3) Whole (артефакт) – part (цвет): safafe: safafe (кофейный коричневый, янтарно-кофейный оттенок). При трактовке данного цвета отмечается, что толковать название подобного оттенка можно двояко. Если брать за основу английский вариант, то, вероятнее всего, имеется в виду глиняная или керамическая емкость, предназначенная для приготовления кофе, поскольку дословно safafe переводится как графин. Если принимать во внимание французскую направленность прошлогоднего популярного оттенка french roast (французский кофейный, глубокий коричневый оттенок), то цвет safafe означает либо выдержанное вино, налитое в красивый графин, либо же изысканный драгоценный камень;

4) Whole (драгоценный камень, минерал, металл) – part (цвет): emerald. (Бабина 2014: 29–30)

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод о том, что среди анализируемых наименований метонимически для обозначения цвета активно используются наименования растений. Значения многих простых семантически производных слов, как правило, зафиксированы в словарях, что позволяет говорить о том, что при интерпретации данных слов используется репродуктивная стратегия, то есть актуализируется стоящее за ними концептуальное содержание. Как, например, может происходить при интерпретации цветообозначения emerald. Если цветообозначение недостаточно хорошо известно, возможно обращение к метонимической когнитивной модели.

Вслед за вышеупомянутыми учеными мы будем понимать под основными/фокусными цветами 12 цветообозначений: ахроматические цвета – черный, белый, серый и хроматические цвета – красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый,

розовый и коричневый, составляющие ядро лексико-семантического цветового поля в русском языке. Они являются наиболее типичными представителями категории цвета.

В ходе исследования цветообозначений ученые-лингвисты столкнулись с проблемой определения основных и периферийных цветообозначений, поэтому в следующем разделе рассмотрим подробнее иерархическую систему – таксономию.

1.3 Концептуально-таксономический анализ цветообозначений

«Таксономия (от греч. *taxis* — построение, порядок, расположение и *nomos* — закон) — совокупность принципов и правил классификации лингвистических объектов (языков и языковых единиц), а также сама эта классификация» (Лингвистический энциклопедический словарь 1990, s.v. *таксономия*).

В Cambridge Learner's Dictionary: Definitions and Meanings можно найти такое определение: «Taxonomy noun [C or U] UK /tæk'sɒn.ə.mi/ US /tæk'sɑ:.nə.mi/ a system for naming and organizing things, especially plants and animals, into groups that share similar qualities» (Cambridge Dictionary 1995, s.v. *taxonomy*).

Изначально понятие таксономии заимствовано из биологии, где впервые было употреблено в XIX веке швейцарцем Огюстеном Декандойлем, который занимался классификацией растений. Синонимом к термину *таксономия* обычно служит термин *систематика*. Основная задача таксономии — создание иерархической системы соподчиненных рангов.

Позже принцип таксономии стал применяться для обозначения общей теории классификации и систематизации во многих научных сферах, таких как вышеуказанная биология, лингвистика, география, геология, математика.

«Таксономические/систематические категории — понятия, применяемые в таксономии для обозначения соподчиненных групп объектов — таксонов. Таксон — это группа дискретных объектов, связанных той или иной степенью общности свойств и признаков» (С. В. Воробьева 2002).

Ю. Л. Форфонтова утверждает, что когнитивная лингвистика дает возможность классифицировать окружающий мир на мыслительном и языковом уровне. В этой связи следует обратиться к понятию концепта. Концепт – есть базовое понятие когнитивной

лингвистики, который требует метода структурирования. Признается теория о том, что концепт обладает специфической структурой, основывающейся на когнитивных классификаторах, которые в свою очередь группируются по когнитивным признакам, отличающимся по степени выраженности в сознании носителя языка. Такие отличия выраженности вызывают споры и образуют новые подходы к исследованию концептуальной структуры. (Форофонтова 2009: 241.)

Российский исследователь Ю. С. Степанов, придерживающийся трехслойной структуры концепта, выделяет следующие признаки:

- основной, актуальный признак,
- дополнительный, пассивный признак, являющийся уже не актуальным, «историческим»,
- внутреннюю форму, обычно вовсе не осознаваемую, запечатленную во внешней, словесной форме. (Степанов 1997: 129.)

По мнению Степанова, концепт отражается в вышеупомянутых слоях в отличительных степенях, так как каждый слой по-своему доступен носителям. Такие слои появляются в итоге фундамента культурной жизни разных времен. Существуют актуальные и пассивные концепты.

Первый слой актуален для всех носителей языка и для людей, живущих внутри данной культуры, это объясняется тем, что в этом слое формируются представления на основе традиций, обычаев, эмоций, менталитета данной культуры, связанных определенным концептом. Такой уровень считается синхронным и горизонтальным.

Второй – актуален для определенного узкого круга общения, представляет информацию о том, для каких именно носителей данного языка и культуры рассматриваемый концепт будет актуален. Так же его называют историческим слоем.

Третий или глубинный слой представляет внутреннюю форму и буквальный смысл. Его состав не понятен большинству носителей данного языка и культуры, он понятен только специалистам определенной области.

Также этот уровень можно назвать архидиахроническим, поскольку он отражает первоисточники концепта, которые со временем утратили свою этимологию и, следовательно, актуальность. (Степанов 1997: 131–132.)

Другой подход к концепту предлагает В.И. Карасик. Лингвист принимает концепт за лингвокультурную, ценностную сущность. Он рассматривает концепт как трехмерную структуру, включающую «понятийную (фактуальную), предметно-образную и ценностную составляющие». Понятийный компонент это языковая фиксация концепта, его описание, дефиниция, совокупность семантических признаков, делающих его похожим при сопоставлении со смежными концептами и в то же время отличающимися от них. Данный компонент концепта находится глубоко в сознании человека в вербальной форме и следовательно может воспроизводиться в речь. Предметно-образная составляющая концепта невербальна, ее можно только описать. Это цельное обобщенное представление в сознании человека, ассоциирующееся с каким-либо предметом, событием, функцией. Образный компонент концепта – это зрительные, слуховые, тактильные, вкусовые, обонятельные характеристики предметов, явлений, событий, отраженных в нашей памяти. Такой концепт хранит в себе информацию о наиболее важных для человека, как одного из представителей лингвокультурного сообщества, ценностях культуры. (Карасик 2004: 26–28.)

И.А. Стернин связывает концепт с объемом семантических признаков (содержание) и зонированием. В связи с этим исследователь выделяет три структурных типа концептов: 1) одноуровневые, 2) многоуровневые, 3) сегментные. Абсолютно все концепты содержат в себе базовый когнитивный слой, который представляет собой совокупность эмоционального образа, составляющего ядро концепта, и других признаков, а также несколько концептуальных слоев. Не удивительно, что концепт сравнивают с фруктовым плодом, где косточка – это ядро, а мякоть – его периферия. (Стернин 2011: 73.)

Форофонтова пишет, что ядро концепта получается в результате анализа ключевого слова в совокупности его этимологических значений. Околоядерную или приядерную зону образуют смыслы, взятые из значений синонимичных или антонимичных и аналогичных лексем. Периферия концепта (ассоциативно-образные репрезентации) изучается по его характеристикам, разбросанным по разным текстам, как прецедентным, так и индивидуально-авторским. Таким образом, способы анализа структуры концепта могут быть разнообразными, чтобы смоделировать структуру концепта, нужно провести его функциональный анализ. (Форофонтова 2009: 249.)

Таким образом, можно считать необходимым обратиться к таксономическому моделированию – методу изучения структуры концепта.

Основные принципы структурирования концепта отражены в ряде исследований (Болдырев 2012, 2009, 2006; Форофонтова 2009; Lakoff 1990). Структурирование концепта отражается в построении таксономической модели. Таксономическая модель концепта – это модель его языковых репрезентантов. Такая модель строится на базе лексикографических сведений как наиболее ярко представленной системе знания человека, что перенаправляет исследование в сферу когнитивной лингвистики.

Выделяют естественную и искусственную (логическую) таксономию. Первый тип выводится индукционно из свойств объектов, полученных посредством анализа. Второй тип базируется на логическом принципе единства. В лингвистике применяются оба типа: естественная таксономия — генеалогическая классификация языков, искусственная таксономия — типологическая классификация.

Также, выделяют качественную и количественную таксономию. Первая – группирует объекты по наличию или отсутствию у них таксономических признаков, как результат – формирование четко разграниченных таксонов – классов (фонетическая, родовая таксономия); вторая – группирует объекты по степени обладания таксономическими признаками, как результат – таксоны (классы и поля) с размытыми границами могут проходить диффузию с другими таксонами (семантическая таксономия). (Лингвистический энциклопедический словарь 1990, s.v. *таксономия*.)

В лингвистике таксономия построена на выделении и анализировании лингвистических единиц в тексте; оперирует категориями класса элементов и типа отношений между ними. В таксономию входит совокупность правил классификации языковых единиц в языке и сама по себе классификация как иерархическая система организации объектов.

Термин *концептуально-таксономический анализ* получил подробное обоснование в работах российского лингвиста Н.Н. Болдырева. Он исследовал концептуальные основы языка и его подсистемы, считая, что языковые единицы передают определенный концепт иерархически организованных структур знания.

Такие иерархии стоят за определенными уровнями языковых категорий и учитываются в таксономических лингвистических системах. Таким образом,

Концептуально-таксономический анализ – это система приемов исследования иерархической организации лингвистических объектов с учетом иерархии концептов, передаваемых этими лингвистическими объектами. (Болдырев 2006: 12)

Этот метод позволяет провести границы между концептами базового, субординатного и суперординатного уровнями, выявить их основные характеристики, распределить языковые средства и показать многообразие связей между концептами в человеческом сознании.

В. Эванс и М. Грин так же считают, что существует три уровня и что в разных культурах принадлежность той или иной категории к определенному уровню может сильно различаться. Таким образом, можно прийти к выводу о том, что нужно иметь в виду межкультурные и межъязыковые варианты процесса категоризации. (Evans & Green 2006: 264.)

Болдырев представляет категорию как иерархическую структуру с центром и периферией, но они организованы таким образом, что более значимые, то есть базовые категории стоят в середине иерархии, а обобщение идет вверх по отношению к базовому уровню, а детализация – вниз. (Болдырев 2012: 33)

А. Круз выделяет следующие характеристики единиц базового уровня, отличающая данные концепты от остальных: универсальность, большая смежность с их образом, наибольшая частотность их употребления в повседневных диалогах, морфологическая и лингвистическая простота, конкретность, информативность, понятность по сравнению с другими уровнями. (Cruse 2000: 136)

Болдырев считает, что базовый уровень более важен с точки зрения структурирования информации об окружающей среде, так как фиксирует информацию о моделях поведения, представляет информацию о соотношении части к целому, фиксирует отношения между частями. Категории данного уровня являются наиболее частотными, и в следствие проще запоминаются. Чаще всего они производны, являются простыми словам и моноксемами, обладают гомогенностью внутренней структуры и высокой информативностью, имеют наибольшее значение в культурном сознании человечества. (Болдырев 2012: 45.)

Также Болдырев утверждает, что единицы субординатного уровня отличаются меньшей информативностью и не показывают четко выраженных отличий от периферийных членов соседствующих категорий. Категоризация осуществляется на основе концептов, которые передают конкретную особенность объектов с точки зрения их составляющих. Чтобы отнести объекты к определенному уровню, необходимо обладать специальными знаниями и умениями. (Болдырев 2012: 33.)

Американский ученый Дж. Лакофф считает, что категории базового уровня являются базовыми с точки зрения:

- восприятия,
- функции,
- коммуникации,
- организации знания. (Lakoff 1990: 47.)

Е. Л. Боярская пишет, что единицы суперординатного уровня показывает мало внутри-категориального сходства, мало отличительных признаков/атрибутов. В основном это неисчисляемые абстрактные и обобщенные существительные. (Боярская 2011: 66.)

Таким образом, мы рассмотрели подходы к построению концептуально-таксономической модели цветообозначений. В следующем разделе мы будем рассматривать категорию оценки, так как осмысление произведения живописи, как правило, сопровождается его оценкой.

1.4 Функционирование категории оценки в искусствоведческом дискурсе

Так как вслед за зрительным восприятием картины идут осмысление, эмоциональное переживание и оценочное суждение, представляется необходимым изучить основные подходы к анализу функционирования категории оценки в искусствоведческом дискурсе.

Оценивая то или иное произведение искусства, зритель пропускает его через собственную призму мироощущения. Помимо этого, на восприятие влияют такие факторы как

социальный статус реципиента, его настроение, степень образованности, система ценностей и так далее.

Одним из первых понятие оценки в языкознание ввел Ш. Балли (Балли 2001: 206–210) в первой половине 20 века. По мнению исследователя, оценка – это некая реакция на явление действительности, вербализованный феномен или предмет в обширном спектре отношений: вызывает ли этот предмет радость или грусть, полезен он или вреден, положительный он или отрицательный, отвечает ли моральным принципам.

Наибольший вклад в изучении оценки в русистике внесли Н. Д. Арутюнова, Е. М. Вольф, В. Н. Телия.

Вольф в своем исследовании пишет, что оценка в значительной степени связана с прагматикой: автор-искусствовед воздействует на читателя/зрителя, желая добиться у последнего какой-либо реакции по поводу высказанного мнения (оценки). Однако же выбор языковых средств для этой цели стоит на уровне синтактики и семантики, но само желание автора выбрать из «наличного репертуара» языка наиболее подходящие языковые средства – это уже сфера прагматики. (Вольф 2002: 158.)

Арутюнова подчеркивает антропоцентричность оценочных категорий и считает, что оценка является человеческой категорией, которая берет начало в физической и психической человеческой природе, в быту и эмоциях человека. Оценка руководит его мышлением и действиями, отношением к окружающему миру, а также его восприятие искусства. (Арутюнова 1984: 5–10.)

Однако Вольф полагает, что оценка в значительной мере определяется объективным компонентом.

Высказывания могут содержать дескриптивную компоненту, (объективную), и недескриптивную (модальную) компоненту, причем первая описывает одно или несколько возможных положений дел, а вторая высказывает нечто по их поводу. (Вольф 2002: 159.)

Телия (Телия 1986: 22) в своей работе определяет оценку так: оценка – это коннектор между ценностной картиной мира человека и обозначаемым явлением или предметом, оцениваемым положительно или отрицательно, основываясь на общепринятых стандартах и нормах.

Все упомянутые мнения сходятся на том, что оценка не будет существовать без сопоставления с нормой, потому что «выбор так или иначе требует стандартизированного ориентира».

При анализе категории оценки актуальным является вопрос о ее классификации, который является довольно спорным в наше время, и единой признанной системы не существует. Однако самой популярной является классификация Арутюновой.

Наличие в предложении общеоценочного предиката как бы само толкает и получателя речи и исследователя к иллюкутивному истолкованию соответствующего речевого акта. (Арутюнова 1988: 51)

По мнению ученого, общеоценочное значение лучше всего прослеживается с прилагательными хорошей и плохой, и их синонимами (великолепный, ужасный и др.). Автор делит частнооценочные значения на 7 категорий:

1. Сенсорно-вкусовые/гедонистические (*приятный – неприятный, вкусный – невкусный*) связаны с ощущениями, чувственным опытом – физическим и психическим.
2. Психологические, которые делятся на интеллектуальные (*интересный, увлекательный, захватывающий*) и эмоциональные (*радостный – печальный, веселый – грустный*) также связаны с ощущениями, чувственным опытом – физическим и психическим.
3. Эстетические (*красивый – некрасивый, прекрасный – безобразный, уродливый*) связаны с удовлетворением чувства прекрасного.
4. Этические (*моральный – аморальный, нравственный – безнравственный*) связаны с удовлетворением нравственного чувства.
5. Утилитарные (*полезный – вредный, благоприятный – неблагоприятный*) связаны с практической деятельностью человека, его повседневным опытом.
6. Нормативные (*правильный – неправильный, корректный – некорректный*) также связаны с практической деятельностью человека, его повседневным опытом.
7. Телеологические (*эффективный – неэффективный, целесообразный – нецелесообразный*) также связаны с практической деятельностью человека, его повседневным опытом. (Арутюнова 1988: 75–76)

Оценочная шкала является довольно сложной системой, которая имеет положительные, отрицательные и нейтральные зоны, то есть и оценка может быть положительной, отрицательной или нейтральной. Нейтральную позицию в оценочной шкале занимает зона, где признаки «хорошо» и «плохо» находятся на равном уровне. (Вольф 2002: 162.) Таким образом, рассмотренные классификации оценки построены на выделении общего признака, позволяющего рассмотреть оценку в выбранной категории.

В нашей работе при анализе контекстов мы будем использовать классификацию, данную Вольф. На наш взгляд данная классификация является наиболее подходящей для выбранных контекстов. Принимается во внимание также классификация Арутюновой в той мере, в какой она применима к цветообозначениям.

Выводы к Главе 1

1. Искусствоведческий дискурс – это целенаправленная коммуникативная деятельность, связанная с интерпретацией произведения (или произведений) изобразительного искусства, осуществляемая «ее участниками (зрителями/критиками) в форме устной и письменной речи, в соответствии с принятыми в обществе правилами, нормами, стандартами.» (Милетова 2012: 40)
2. Цвет является объектом изучения во многих сферах науки: психологии, философии, культурологии, антропологии, физике, химии и др. Огромный вклад в изучение цветообозначающей лексики внесли лингвисты, однако в ходе исследования они столкнулись с проблемой определения основных и периферийных цветообозначений.
3. Выделяют 12 основных цветообозначающих термина: 3 термина, называющих ахроматические цвета (черный, серый, белый), и 9 терминов, обозначающих хроматические цвета (красный, синий, голубой, оранжевый, желтый, зеленый, фиолетовый, розовый, коричневый).
4. Цветообозначения могут быть представлены в виде концептуальной иерархии. Таксономическая модель цветообозначений включает три уровня: базовый, суперординатный и субординатный. Суперординатный уровень представлен лексемой *цвет*. Базовый уровень включает фокусные цветообозначения. Субординатный уровень представлен периферийными, нефокусными цветообозначениями.

5. Ситуация зрительного восприятия произведения живописи сопровождается его осмыслением и оценкой. Существуют различные подходы к классификации оценок. Оценка может быть положительной, отрицательной или нейтральной.

Глава 2. Функционирование русских цветообозначений в искусствоведческом дискурсе

2.1 Контекстуальная специфика использования цветообозначений в искусствоведческом дискурсе на примере монографии Н. А. Дмитриевой *Ван Гог. Человек и художник*.

Для анализа цветообозначений была выбрана монография искусствоведа Н. А. Дмитриевой под названием *Ван Гог. Человек и художник*, изданная академией наук в 1980 году. В данной монографии автор рассказывает о жизни и творчестве великого голландского художника-постимпрессиониста Винсента Ван Гога. Более того, Ван Гог, безусловно, «колорист». Монография поделена непосредственно на две части: жизнеописание художника и историю его творчества. Для сбора материала мы взяли вторую часть, которая составляет наибольшую часть книги – 192 страницы (с 138–330), так как именно в данной части мы заметили наибольшее количество интересующих нас цветообозначений, используемых автором при описании картин Ван Гога.

Методом сплошной выборки из указанного раздела монографии Н. А. Дмитриевой, мы отобрали контексты в количестве 96 штук, содержащие цветообозначения (каждый контекст содержит от одного до восьми цветообозначений). Отобранные для представления и анализа тексты содержат как авторские описания и интерпретации самого искусствоведа Дмитриевой, так и ее пересказ и цитирование писем/других документов Ван Гога. Мы включаем в анализ оба эти типа текстов, так как Ван Гог сам являлся колористом и интересовался теорией цвета, более того, в своих письмах он тоже описывал свои картины. Также, выбор автором текстов самого Ван Гога также важен для анализа искусствоведческого дискурса, поскольку показывает, какие моменты в цветовых решениях художника представлялись важными для ученого-искусствоведа.

Проанализировав данные контексты, мы попытались составить их классификацию:

- описание природы,
- описание непосредственно краски/материала, используемого для написания картин,
- описание внешности человека и элементов одежды,
- описание интерьера.

Также, рассмотрев вышеупомянутые контексты, мы посчитали частоту употребления каждого пункта классификации в искусствоведческих текстах. Мы увидели, что почти половина контекстов, а именно 45% относится к описанию природы/пейзажа. Следом мы можем отметить контексты, которые описывают непосредственно краску и/или материал, используемый художниками при написании картин: такие примеры составляют 38% от всех остальных, взятых за 100%. Далее, как мы можем отметить, идут контексты – описания внешности человека и элементов одежды и насчитывают 12%. И самое меньшее количество упоминаний в искусствоведческом дискурсе получают контексты, описывающие интерьер/экстерьер, приблизительно 5%.

Таким образом, мы можем составить диаграмму для более наглядного представления:

Фигура 1. Диаграмма процентного соотношения использования цветообозначений при описании объектов действительности.



Ниже мы приведем наглядные примеры по каждому пункту классификации контекстов:

Описание природы:

(1) Небо тут **серое**, но такое светящееся, что даже наш **чистый белый** не в силах передать этот свет и мерцание. Если писать такое небо **серым**, что исключает возможность достичь интенсивности цвета природы, то, чтобы остаться последовательным, необходимо передать **коричневые и желтовато-серые** тона почвы в более низком ключе [...] Но именно локальный цвет **зеленого** поля или **ржаво-коричневой** пустоши, если его рассматривать отдельно, легко может ввести в заблуждение.¹ (Дмитриева 1980: 163)

В данном примере автор рассказывает о том, как вид красивых степей вдохновил Винсента Ван Гога поменять технику рисования и цвета, используемые им при создании новых картин. Теперь художник использует смешение цветов и полутонов, чтобы передать прекрасные пейзажи: светящееся небо, теплую почву, просторные поля и пустоши. Цвета, описывающие природу, представлены прилагательными (*серый, коричневый, желтовато-серый, зеленый, ржаво-коричневый*). Данными лексемами автор старается передать все богатство и многообразие тонов и полутонов данного пейзажа.

(2) Основной интенсивный контраст **ржаво-оранжевой** листвы и **темно-синего**, почти **черно-синего** пруда (**черно-синим** тронуты и стволы деревьев) дополняется более мягкими отношениями **сумрачно-голубого**, **желтовато-зеленого** и **блекло-желтого**, а кое-где вспыхивают удары чистого **желтого**, взятого несмешанным, в полную силу, и проблески **ярко-оранжевого**. (Дмитриева 1980: 170)

В примере номер (2) описывается картина Винсента Ван Гога под названием «Пастрский сад». На ней изображены осенние деревья и пруд. Цвета переданы прилагательными (*ржаво-оранжевый, темно-синий, черно-синий, сумрачно-голубой, желтовато-зеленый, блекло-желтый, желтый, ярко-оранжевый*). Цель автора – передать изображенную художником красоту осенней природы. Оттенки пруда переключаются с оттенками стволов деревьев, контрастом выступают «удары» яркого чисто-желтого цвета.

(3) Ведь еще тогда он писал **красные** и **зеленые** яблоки, гармонизируя их посредством **розового**; писал **желтые** симфонии осенних тополей и **оранжевые** — осенних дубов; настаивал: «Цвет сам по себе что-то выражает» (п. 429); составлял целые трактаты по

¹ Все выделения в цитируемом тексте сделаны нами – Е. Т.

теории цвета. Много слыша о современной «просветленной палитре», он обращал специальное внимание на работы современных художников (не импрессионистов — импрессионистов там не было) в Амстердамском музее — и был разочарован: «Они рисуют всем чем угодно, за исключением **здорового цвета**». (Дмитриева 1980: 195)

В последнем примере автор рассказывает как Винсент Ван Гог писал природу, используя гармоничность теплых ярких цветов и оттенков в противовес своим художникам-современникам, которые любили светлыми холодными тонами передавать природу. Писав свои пейзажи, художник использовал сочетания желтого и оранжевого, зеленого и красного с розовым, стараясь передать весь шарм, гармоничность и живость природы.

Описание непосредственно краски/материала, используемого для написания картин:

(4) Винсент приложил к письму небольшой трактат, посвященный дополнительным цветам, «которые взаимно усиливаются соседством, убивают друг друга в смешении», а также контрастам аналогичных цветов, обладающих различной степенью насыщенности (например, **темно-синий** и **светло-синий**), — «эффект, при котором контраст будет достигнут за счет разной интенсивности, а гармония — за счет сходства». (Дмитриева 1980: 198)

В данном примере автор рассказывает о вкладе Винсента Ван Гога в разработку теории цвета. Художник считал, что некоторые цвета обладают способностью взаимно усиливаться при близком соседстве на полотне, однако они уничтожают друг друга при смешении. Используются цвета-прилагательные *темно-синий* и *светло-синий* чтобы наглядно показать контраст красок аналогичных цветов, использованных с разной степенью яркости.

(5) Едва ли знал он учение псевдоДионисия Ареопагита о значении цветов: «**красного**, напоминающего о мученической крови, наиболее активного цвета, **синего** — небесного, созерцательного, **зеленого** — как выражения юности и жизни, **белого** — причастного к божественному свету и **черного** — цвета смерти, крошечной адской тьмы». (Дмитриева 1980: 225)

В данном примере автор описывает значения цветов из учения псевдоДионисия Ареопагита, о котором едва ли знал Винсент Ван Гог. Автор использует прилагательные при

описании значений и символики основных хроматических и ахроматических цветов (*красный, синий, зеленый, белый, черный*).

(6) Теплые и приближающиеся цвета — **желтый и красный** — действуют живительно и возбуждающе. Холодные, удаляющиеся — **синий и фиолетовый** — успокаивают. **Зеленый**, представляющий смешение **желтого и синего**, инертен и пассивен, так как обе силы находятся в нем в равновесии и взаимно парализованы. От примеси **желтого** он снова обретает активность, становится «живым, юношески радостным», а при перевесе **синего** — углубленно серьезным, задумчивым. **Синий**, приближающийся к **черному**, «приобретает призыв нечеловеческой печали». (Дмитриева 1980: 226)

В данном примере автор упоминает о вкладе великого художника-колориста Кандинского (частично пересказывая, частично цитируя его) в метафизику цвета, которая появилась намного позже Ван Гога. Используются такие прилагательные, как *желтый, красный, синий, фиолетовый, зеленый, желтый, синий, черный*, также описывается влияние данных цветов на человека. Несомненно, данная информация может помочь художнику передать настроение картины реципиенту.

Описание внешности человека и элементов одежды:

(7) [...] Эта вещь еще более «гогеновская» по манере: все упрощено самым решительным образом: фигура женщины — **черно-синий** силуэт с **белым** пластроном. Но какой глубокий портрет! (Дмитриева 1980: 264)

В примере номер (7) мы можем видеть описание портрета мадам Жину. Автор использует всего лишь два прилагательных (*черно-синий и белый*), чтобы передать простоту картины, которая тем не менее глубокая и обладает смыслом. Художник старался передать образ молодой читающей девушке, который сперва кажется простым, но при дальнейшем рассмотрении мы понимаем его глубину.

(8) Снова другого человека мы видим на портрете, написанном в легких, изысканно-светлых, даже нарядных тонах: здесь Винсент одет необычно щегольски: **светло-серая** шляпа, **бледно-сиреневый** пиджак с **синими** отворотами, **голубой** галстук бабочкой, **белоснежный** воротничок. Фон **голубой**, как бы мраморной фактуры, **ярко-голубые** глаза, среди голубизны сияют **оранжевым** цветом борода и волосы персонажа, довольно пасмурного, не смотря на свою светскость. (Дмитриева 1980: 208)

В данном примере автор описывает светлый нарядный автопортрет Винсента Ван Гога либо портрет его знаменитого возлюбленного брата Тео, либо вообще квинтэссенцию портретов обоих братьев. Автор использует такие прилагательные, как *светло-серый, бледно-сиреневый, синий, голубой, белоснежный, ярко-голубой, оранжевый*. Яркие голубые глаза и рыжие волосы и борода человека на картине выделяются на фоне светлых тонов, используемых Ван Гогом при написании фона и одежды.

(9) Лицо **серовато-розовое** и **зеленые** глаза, волосы **цвета пепла**, лоб нахмурен и у рта твердые складки, как вырезанные на дереве, борода очень **рыжая**, немного растрепанная и выглядящая печально, по губы сжаты; куртка **голубая**, грубого холста и палитра с **лимонно-желтым, вермильоном, зеленым веронезом, голубым кобальтом** — словом, на палитре все краски портрета; за исключением **оранжевой** краски бороды, все цвета чистые. Голова на фоне **светло-серой** стены. (Дмитриева 1980: 211)

В примере номер (9) автор описывает еще один автопортрет Винсента Ван Гога, используя прилагательные (*серовато-розовый, зеленый, рыжий, голубой, лимонно-желтый, оранжевый, светло-серый*) и существительные (*цвет пепла, вермильон, веронез, кобальт*).

Описание интерьера:

(10) В этой картине я пытался выразить неистовые человеческие страсти **красным** и **зеленым** цветом. Комната **кроваво-красная** и **глухо-желтая** с **зеленым** бильярдным столом посередине; четыре **лимонно-желтые** лампы, излучающие **оранжевый** и **зеленый**. Всюду столкновение и контраст наиболее далеких друг от друга **красного** и **зеленого**; в фигурах бродяг, заснувших в пустой, печальной комнате, — **фиолетового** и **синего**. **Кроваво-красный** и **желто-зеленый** цвет бильярдного стола контрастирует, например, с **нежно-зеленым** цветом прилавка, на котором стоит букет роз. Белая куртка бодрствующего хозяина превращается в этом жерле ада в **лимонно-желтую** и светится **бледно-зеленым**. (Дмитриева 1980: 254–255)

В примере номер (10) цвета интерьера преданы прилагательными (*красный, зеленый, кроваво-красный, глухо-желтый, фиолетовый, синий, желто-зеленый, нежно-зеленый, лимонно-желтый, бледно-зеленый*). На данной картине Винсент Ван Гог хотел передать греховные человеческие страсти, используя безумные сочетания кричащих цветов. Картина кишит контрастами и столкновениями оттенков.

(11) На первом плане пациенты сидят возле круглой железной печки, в глубину уходит сильно сужающаяся перспектива длинного больничного коридора с кабинами вдоль стен, разгороженными **белыми** занавесками. По коридору бродят несколько больных и хлопотливо поспешают сестры монахини. В колорите господствуют холодные **синева-тые, зеленоватые, иссиня-белые** тона, пол — **охристый, рыже-коричневый**. Тоскливое уныние, здесь царящее, предстает не под маской обманчивой яркости, как в «Ночном кафе», а в своем будничном тягостном облики. (Дмитриева 1980: 258–259)

В данном контексте автор описывает внутренне убранство больницы, используя прилагательные (*белый, синеватый, зеленоватый, охристый, иссиня-белый, рыже-коричневый*). Винсенту Ван Гогу хотел передать всю безысходность, уныние и скуку данного заведения очень необычным способом – используя яркие цвета.

Структурные типы цветообозначений

Данные цветообозначения относятся к разным грамматическим классам. В фокусе работы анализируются цветообозначения только в форме прилагательных и существительных как наиболее репрезентативно представляющие в языке восприятие цвета (глаголы и наречия не анализируются). Выявились следующие структурные классы: прилагательные (*красный, желтый, зеленый*), существительные в атрибутивной функции (часто со словом *цвет* – *цвет непла, цвет тусклого старого золота, цвет незабудок*), прилагательное + прилагательное (*чистый белый, темно-золотой, глубокий синий*), прилагательное + существительное (*здоровый цвет, битумный цвет*).

2.2 Построение концептуально-таксономической модели цветообозначений

В этом подразделе мы построим концептуально-таксономическую модель цветообозначений, отобранных методом сплошной выборки из искусствоведческой книги по Винсенту Ван Гогу, и распределим цветообозначения по уровням:

- Суперординатный (высший)
- Базовый
- Субординатный (подчиненный)

Проанализировав цветообозначения, мы можем сказать, что базовые цвета составляют 70% употребления в контекстах, когда как субординантные/подчиненные, или небазовые – всего лишь 30%.

На основе исследования Г.Л. Молибога «Когнитивные основы формирования семантики цветообозначений» (2013), к суперординатному, или высшему уровню мы можем отнести непосредственно лексему *цвет*.

Данное существительное дает название всей категории, объединяя все существующие цветообозначения, характеризует все нижеследующие уровни (Молибога 2013: 88).

Базовый уровень:

В след за Г.Л. Молибогой мы можем разделить базовый уровень на подуровни: верхний и нижний. К верхнему относятся два ахроматических цвета – черный, белый; и пять хроматических цветов – красный, желтый, зеленый, синий, коричневый. А к нижнему – серый, оранжевый, фиолетовый, розовый, голубой.

Цветообозначения нижнего подуровня могут быть получены вследствие смешения цветов верхнего подуровня, к тому же, они определяются с помощью цветообозначений верхнего подуровня (Молибога 2013: 90).

Обратимся к Толковому словарю русского языка под редакцией профессора С. Ю Ожегова и Н. Ю. Шведовой и Википедии за определениями каждого базового цветообозначения:

Черный

Физические свойства:

«Тон, отсутствие светового потока от объекта. В системе HTML-цветов обозначается как #000000. Оттенки черного цвета именуются серым цветом» (Википедия, s.v. *черный*).

- прилагательное

«Цвета саж, угля. *Ч. креп* (траурный). *Чёрные фигуры* (в шахматах). *Чёрные глаза*. Тёмный, в противоп. чему-н. более светлому, именуемому белым. *Ч. хлеб*(ржаной). *Ч. гриб*. *Ч. кофе* (без молока).» (ТСОШ без года, s.v. *черный*).

- существительное

«Черный цвет или пигмент» (ТСОШ без года, s.v. *черный*).

Белый

Физические свойства:

«Цвет со спектром электромагнитного излучения равномерной мощности по всем длинам волн в видимой части. Является так называемым ахроматическим цветом, наряду с черным и оттенками серого. Ощущение белого цвета возникает от излучений с различными спектрами и при различных факторах» (Википедия, s.v. *белый*).

- прилагательное

«Цвета снега или мела. *Белая бумага. Б. парус.* Светлый, в противоположность черному. более тёмному, именуемому чёрным. *Б. хлеб* (пшеничный). *Б. гриб* (ценный трубчатый съедобный гриб с белой мякотью, с бурой шляпкой и толстой белой ножкой). *Белое вино. Белые ночи* (ночи на севере, когда сумерки не переходят в темноту).» (ТСОШ без года, s.v. *белый*).

- существительное

«Белый цвет или пигмент» (ТСОШ без года, s.v. *белый*).

Красный

Физические свойства:

«Область цветов в длинноволновой части видимого спектра, соответствует минимальным частотам электромагнитного излучения, воспринимаемого человеческим глазом. Диапазон красных цветов в спектре часто определяют длинами волн 630—760 нанометров, что соответствует частотам 476—394 терагерц. Длинноволновая граница восприятия зависит от возраста человека» (Википедия, s.v. *красный*).

- прилагательное

«Цвета крови, спелых ягод земляники, яркого цветка мака. *Красное знамя. К. галстук* (пионерский). *Красное вино.*» (ТСОШ без года, s.v. *красный*).

- существительное

«Красный цвет или пигмент» (ТСОШ без года, s.v. *красный*).

Желтый

Физические свойства:

«Цвета электромагнитного излучения с длинами волн от 550 до 590 нм. Является дополнительным цветом к синему в RGB (red green blue) или дополнительным к фиолетовому в художественной практике и системе RYB (red yellow blue). Однако в древности, из-за несовершенства имевшихся пигментов, его рассматривали как дополнительный к пурпурному» (Википедия, s.v. *желтый*).

- прилагательное

«Цвета яичного желтка. *Жёлтые листья* (осенние). *Жёлтая лихорадка* (острое вирусное заболевание тропических стран).» (ТСОШ без года, s.v. *желтый*).

- существительное

«Желтый цвет или пигмент» (ТСОШ без года, s.v. *желтый*).

Зеленый

Физические свойства:

«Один из трех наряду с красным и синим основных цветов, зеленым считают цвет видимого электромагнитного излучения (света) с длинами волн, лежащими в диапазоне приблизительно 510—550 нм. В системе CMYK (Cyan, Magenta, Yellow, Key или Black) в полиграфии зеленый получается при смешении желтого и сине-зеленого (циана)» (Википедия, s.v. *зеленый*).

- прилагательное

«Цвета травы, листвы. *З. свет* (в светофоре: разрешающий движение). *З. огонёк* (фонарик, горящий за стеклом незанятого такси). *З. чай* (сорт чая).» (ТСОШ без года, s.v. *зеленый*).

- существительное

«Зеленый цвет или пигмент» (ТСОШ без года, s.v. *зеленый*).

Синий

Физические свойства:

«Наименование группы цветов. Спектральный синий цвет ощущается человеком под действием электромагнитного излучения с длинами волн в диапазоне 440—485 нм (иногда диапазон указывают шире — 420—490 нм). Один из основных цветов в системе КЗС (RGB)» (Википедия, s.v. *синий*).

- прилагательное

«Имеющий окраску одного из основных цветов спектра среднего между фиолетовым и зелёным. *Синее небо. Синие васильки.*» (ТСОШ без года, s.v. *синий*).

- существительное

«Синий цвет или пигмент» (ТСОШ без года, s.v. *синий*).

Коричневый

Физические свойства:

«Неспектральный цвет, не входящий в палитру основных цветов. Получается при смешивании зеленого и красного красителей или пигментов, а также оранжевого с серым или синим, желтого и пурпурного. При этом получаются существенно разные оттенки коричневого цвета. В естественной среде коричневый цвет получается в процессе загустевания желтых жидкостей, например, желчи» (Википедия, s.v. *коричневый*).

- прилагательное

«Буро-жёлтый (цвета жареного кофе, спелого желудя). *К. цвет. Коричневая шляпка боровика. Коричневая чума* (о фашизме).» (ТСОШ без года, s.v. *коричневый*).

- существительное

«Коричневый цвет или пигмент» (ТСОШ без года, s.v. *коричневый*).

Серый

Физические свойства:

«Это ахроматический цвет, точнее — множество всех цветов, получаемых путем совмещения трех основных цветов цветовой модели RGB — красного, зеленого и синего в равных концентрациях. В зависимости от яркости оттенки серого изменяются от черного (яркость 0 %) до белого (яркость 100 %). В цветовой модели CMYK серый цвет может быть образован из первых трех цветов (CMY), при этом пропорции триадных красок чаще одинаковы.» (Википедия, s.v. *серый*).

- прилагательное

«Цвета пепла, дыма. *Серые тучи. Серая шинель. С. волк. Серые глаза. С. хлеб* (из пшеничной муки грубого помола).» (ТСОШ без года, s.v. *серый*).

- существительное

«Серый цвет или пигмент» (ТСОШ без года, s.v. *серый*).

Оранжевый

Физические свойства:

«Цвет, промежуточный в спектре электромагнитного излучения оптического диапазона между красным и желтым. Электромагнитное излучение, вызывающее ощущение оранжевого цвета, имеет длины волн, лежащие в диапазоне 590—630 нм. Оранжевому соответствует оттенок 20 в цветовой системе MS Windows (hex-код FF8000). В RGB системе оранжевый — цвет 3-го порядка (между красным и желтым), его можно охарактеризовать как желто-красный» (Википедия, s.v. *оранжевый*).

- прилагательное

«Густо-жёлтый с красноватым оттенком, цвета апельсина.» (ТСОШ без года, s.v. *оранжевый*).

- существительное

«Красновато-желтого цвета» (ТСОШ без года, s.v. *оранжевый*).

Фиолетовый

Физические свойства:

«Цвет, соответствующий наиболее коротковолновому монохроматическому излучению, которое способен воспринимать человеческий глаз (диапазон длин волн 380—440 нм). Фиолетовому соответствует оттенок 180 в цветовой системе MS Windows. В системе красный-зеленый-синий фиолетовый — цвет 3-го порядка (между синим и пурпурным), его можно охарактеризовать, как сине-красно-синий» (Википедия, s.v. *фиолетовый*).

- прилагательное

«Имеющий цвет фиалки: синий с красноватым оттенком, лиловый.» (ТСОШ без года, s.v. *фиолетовый*).

- существительное

«Цвет, промежуточный между красным и синим» (ТСОШ без года, s.v. *фиолетовый*).

Розовый

Физические свойства:

«Цвет, образующийся при смешивании красного и белого. Хотя иногда его описывают как светло-красный, однако точнее будет сказать, что это ненасыщенный красный цвет, причем чаще всего с примесью пурпурного» (Википедия, s.v. *розовый*).

- прилагательное

«Цвета незрелой мякоти арбуза, цветков яблони, белый с красноватым оттенком. *Розовая заря. Розовые щечки* (румяные). *Розовые перья фламинго.*» (ТСОШ без года, s.v. *розовый*).

- существительное

«Розовый цвет, пигмент или материал» (ТСОШ без года, s.v. *розовый*).

Голубой

Физические свойства:

«Группа оттенков синего с небольшим смещением в сторону зеленого, таким, что ещё совсем нет ощущения зелёного оттенка, либо просто светлые оттенки тонов синего диапазона. Спектральному голубому приблизительно соответствует оттенок 130 в цветовой системе Windows (00BFFF)» (Википедия, s.v. *голубой*).

- прилагательное

«Светло-синий, цвета незабудки. *Голубое небо. Голубые глаза. Голубых кровей кто-н.* (о дворянском происхождении). *Голубые магистрали* (о больших реках). *Голубое топливо* (о газе). *Г. экран* (о телевизоре)» (ТСОШ без года, s.v. *голубой*).

- существительное

«Голубой цвет или пигмент» (ТСОШ без года, s.v. *голубой*).

Субординатный (подчиненный) уровень:

К этой категории мы относим оттенки/тона цвета. «Тон — одна из трех основных характеристик цвета наряду с насыщенностью и светлотой. В строгом колориметрическом смысле тон — это направление вектора цветности (вектора на диаграмме цветности с началом в точке белого и концом в данной цветности). Направление может быть задано углом (это и есть цветовой тон), в то время как удаленность от точки белого задается в процентах и называется насыщенностью (степенью смешивания наиболее насыщенных цветов — спектральных или крайних пурпурных с белым). Именно тон определяет название цвета, например «красный», «синий», «зеленый».» (Википедия, s.v. *тон*)

Языковые единицы, принадлежащие данному уровню, различаются по структуре: могут существовать в виде простых слов, сложных, их сочетаний или производных. Проанализировав данные единицы, мы попробовали распределить их по группам по модели Бабиной:

Металл, пигмент, минерал, химический элемент — цвет:

Золотой

Цвет тусклого старого золота

Серебристый

Нефритовый

Цвет кобальта

Кобальт

Цвет серы

Цвет бледной серы

Бледный янтарный

Киноварь

Вермилion

Охра

Красная охра

Желтая охра

Коричневая охра

Ржаво-оранжевый

Бистр

Объект флоры – цвет:

Оливковый

Сиреневый

Цвет спелой пшеницы

Лимонный

Лиловый

Соломенный

Цвет незабудок

Табачный

Явление, природа – цвет:

Черно-плесенной

Сумрачно-голубой

Лунный голубоватый

Землистый

Пламенеющий

Белоснежный

Битумный цвет

Цвет пепла

Небесный

Цвет морской воды

Воздушно-фиолетовый

Раскаленно-огненный

Кроваво-красный

Сумрачно-фиолетовый

Цвет времени

Здоровый цвет

Продукт – цвет:

Винно-красный

Цвет пыльного картофеля

Внешние качества человека – цвет:

Рыжий

Седой

Конструкция Прилагательное + Прилагательное, обозначающее цвет:

Чистый белый
Блекло-желтый
Чистый желтый
Ярко-оранжевый
Темно-золотой
Ярко-красный
Светло-синий
Зеленовато-светящийся
Ярко-желтый
Светло-голубой
Светло-синий
Бледно-сиреневый
Ярко-голубой
Светло-серый
Светло-желтый
Королевский синий
Глубокий синий
Бледно-голубой
Светло-зеленый
Глухо-желтый
Нежно-зеленый
Бледно-зеленый
Нежно-розовый
Глубокий зеленый
Тускло-синеватый
Темно-зеленый
Призрачно-зеленый
Резкий оранжевый

Резкий желтый
Резкий зеленый
Ярко-оранжевый
Ярко-пунцовый
Темно-синий

Конструкция Прилагательное, обозначающее цвет + Прилагательное, обозначающее цвет:

Черно-синий
Черно-белый
Бело-розовый
Коричнево-лиловый
Серовато-розовый
Зелено-синий
Зелено-желтый
Зеленовато-голубой
Лилово-голубой
Серо-лиловый
Фиолетово-голубой
Зеленовато-желтый
Желто-зеленый
Бело-голубой
Золотисто-желтый
Сине-зеленый
Оранжево-зеленый
Красно-оранжевый
Желтовато-серый
Серовато-желтый

Иссиня-черный

Красновато-коричневый

Иссиня-белый

Рыже-коричневый

Цветобозначения – отсылки к цветам, используемым великими художниками:

Веласкесовские тона

Имеются в виду серые оттенки, использование приглушенных тонов

Диего Родригес де Сильва-и-Веласкес (1599–1660) — испанский художник, крупнейший представитель мадридской школы времён золотого века испанской живописи, придворный живописец короля Филиппа IV.

Цвета Веронеза

Имеются в виду любимые цвета палитры Паоло Кальяри – светло-серый, лиловый, розовый, зеленый.

Паоло Кальяри, более известный как Веронезе (1528–1588) — итальянский художник, один из виднейших живописцев венецианской школы.

Цветобозначения, образованные при помощи суффиксов -ова, -ева:

Зеленоватый

Желтоватый

Сероватый

Розоватый

Красноватый

Синеватый

Цветобозначения, образованные при помощи суффикса -ист:

Охристый
Золотистый
Серебристый
Землистый

Ниже мы приводим таблицу, демонстрирующую предложенную концептуально-таксономическую модель цветообозначений в искусствоведческом дискурсе:

Фигура 2. Таблица, показывающая цветообозначения на различных таксономических уровнях.



Концептуально – таксономическая модель цветообозначений в искусствоведческом дискурсе.

2.3 Связь цветообозначений с формированием оценочного суждения

Так как именно контекст позволяет выявить оценочный потенциал цветообозначений, ниже мы проанализируем примеры из искусствоведческих текстов и узнаем, какую оценку они репрезентируют. При этом мы опираемся на классификацию оценок Вольф (Вольф 2002: 162) и отчасти Арутюновой (Арутюнова 1988: 75–76).

(12) Прося брата раздобыть ему черный «горный мел», вот как он описывает его свойства — как если бы речь шла о ком-то живом: «У горного мела **звучный глубокий** тон. Я сказал бы даже, что горный мел понимает, чего я хочу, он мудро прислушивается ко мне и подчиняется; **обыкновенный** же мел **равнодушен** и не сотрудничает с художником. У горного мела душа настоящего цыгана...» (Дмитриева 1980: 158)

В данном примере Винсент ван Гог описывает особый вид черного горного мела, который он использует для написания своих картин. Даже к такому простому действию как выбор инструмента для рисования художник относится с особой кропотливостью, ведь в искусстве важна каждая деталь. При описании он используются такие прилагательные как «звучный» и «глубокий» в противовес прилагательным «обыкновенный» и «равнодушный», такое противопоставление влияет на восприятие предмета разговора реципиентом. Данные прилагательные несут в себе положительную оценку. По классификации Арутюновой данная оценка является эстетической. Также в этом примере присутствует художественный прием – одушевление – горный мел обладает душой настоящего цыгана.

(13) В черных и коричневых рисунках он любил применять белильные оживки, сообщающие фактуре **сочность**. В **превосходном** пейзаже «Дорога на Лоойсдунен», исполненном карандашом и пером, сильными ударами белил переданы облака — узкие, стремительные, они летят по серому небу, как гигантские белые птицы, и одна настоящая черная птица реет среди них. (Дмитриева 1980: 158)

В данном примере, описывая пейзаж Винсента ван Гога «Дорога на Лоойсдунен», автор использует такие слова как «сочный», «превосходный». По классификации Арутюновой эти оценки можно охарактеризовать как сенсорно-вкусовая/гедонистическая и психологическая интеллектуальная соответственно. Облака на картине сравниваются с гигантскими белыми птицами. Оценка положительная.

(14) **Особый** аромат старинности и атмосфера предчувствий здесь выражены с налетом какой-то **фантастичности**. [...] Та, что в отдалении, рисуется силуэтом такого же глубокого черно-синего цвета, как вода в пруду, — как будто эти две согбенные фигуры, напоминающие монахинь, сродни **таинственной** водной заводи. [...] Мужчина и дама в белом стоят на мостках у самой воды. Но есть и еще одна мужская фигура в правом нижнем углу картины — в отличие от остальных, никуда не спешащих, этот человек энергично шагает куда-то за пределы сада широким шагом бывалого путника. [...] В этой композиции также есть символическая перекличка между фигурой странника и далекой полупризрачной башней: и та и другая переданы дымчатым силуэтом — единственные серые пятна в **богатой красочной** ткани. (Дмитриева 1980: 171)

В данном примере автор описывает осенний пейзаж пруда с силуэтами людей. Используются такие слова, как «особый», «фантастичность», «таинственный», «богатый», «красочный», что является положительной оценкой по Вольфу и психологической интеллектуальной и эстетической по Арутюновой. Также, можно заметить проявление символизма в картине, единственные составляющие картины, выполненные в серых тонах: человек, напоминающий странника и цель его путешествия – далекая полу призрачная башня.

(15) Работая всегда непосредственно на месте, я стараюсь найти в рисунке самое **существенное**; потом перехожу к плоскостям, **ограниченным контурами, ярко выраженными или нет**, но, во всяком случае, **ощутимыми**; я заполняю их цветом, равно упрощенным с таким расчетом, чтобы все, что будет землей, было выдержано в одном и том же фиолетовом тоне; все, что будет небом, — в синей тональности; чтобы зелень была либо зелено-синяя, либо зелено-желтая, с намеренно **подчеркнутым** в этом случае преобладанием желтого или голубого. (Дмитриева 1980: 216)

В данном примере Винсент Ван Гог рассказывает о непосредственно работе над картиной, выбором цвета и техники для того или иного явления или предмета изображения. При описании автор использует прилагательные (существенный, ограниченный контурами, осязаемый, подчеркнутый, выраженный, невыраженный), относящиеся к нейтральной технической оценке.

(16) Потомок золотопрядильщиков, Ван Гог всегда вносил в свои художественные приемы нечто от ткацкого ремесла (и вот еще причина его особенного интереса к ткачам). О «Едоках картофеля» он постоянно говорил в терминах ткачества, вспоминая, что и для серого тона мастера шотландских тканей берут не серые, а разноцветные нити: тогда ткань, хотя и темная, выглядит **богато переливчатой**. (Дмитриева 1980: 181)

В данном примере Ван Гог описывает технические приемы шотландских мастеров, которые используют разноцветные нити для передачи серого тона, описывая при этом данный тон как «переливчатый». Оценка эстетическая положительная.

(17) Всматриваясь, например, в портретный этюд головы молодой крестьянки, можно убедиться, что «землистый» ее тон возникает из перемешивания, переплетения и соседства киноварных, зеленых, желтых мазков-ударов, нанесенных с **великолепным** хальсовским брио; местами сгустки этих красок даны **чистыми**, беспримесными и кажутся **светящимися** на приглушенном фоне: блики в зрачках, ярко-красные точки в уголках глаз, красные отливы на чепце. Сюда присоединяется фактурный эффект «грубой ткани» — шероховатая благодаря пастозно наложенным краскам поверхность выглядит **вибрирующей, живой**. (Дмитриева 1980: 181)

В данном примере автор при описании портретного этюда Винсента Ван Гога использует такие слова, как «великолепный», «чистый», «светящийся», «вибрирующий», «живой», чтобы передать читателям эмоции и игру красок на полотне. Оценка положительная, эстетическая и психологически-интеллектуальная.

(18) Особенное значение имеют натюрморты с птичьими гнездами. Они темны, но темнота **не мрачная** — **поэтическая** темнота тайны, священнодействие: даже крылатые существа, созданные для неба, зарождаются в темноте. Архитектура гнезд **причудлива**, почти **фантастична**, сросшаяся с рогатыми ветками, на которых гнезда укреплены. На дне их, среди мха и сухих листьев, яйца излучают какой-то лунный голубоватый свет. Они выглядят совсем иначе, чем когда их изображают просто лежащими на столе среди прочей снеди: там от них остается только **приятная глазу** правильная форма, а у Ван Гога они — сосуды жизни, обещание чуда. (Дмитриева 1980: 183)

В данном примере автор при описании натюрмортов Ван Гога с птичьими гнездами использует такие слова, как «не мрачный», «поэтический», «священный», «причудливый», «фантастичный», «приятный глазу». Сравнение яиц с сосудами жизни, обещанием чуда. Оценка положительная, психологическая эмоциональная, эстетическая и сенсорно-вкусовая/гедонистическая.

(19) Пейзаж — антверпенский порт в сумрачный дождливый день — исполнен в темных битюмных тонах, что отвечает характеру мотива и нисколько не лишает полотно **цветового богатства**: вспышки белого, отсветы голубого, желтоватые наплывы дождевых облаков образуют с почти черными силуэтами судов **гармонию сочную и живую**. Это один из прекрасных пейзажей Ван Гога, написанный быстро и вдохновенно, большими живописными массами, с той уверенностью и смелостью кисти, какая появляется только на высших ступенях мастерства. (Дмитриева 1980: 186)

В данном примере автор использует такие словосочетания, как «цветовое богатство», «сочная живая гармония» при описании пейзажа с портом, написанного Винсентом Ван Гогом. Выбор темных тонов ничуть не портит цветовое богатство палитры, пейзаж выдержан в гармонии оттенков и переливов. Оценка положительная, сенсорно-вкусовая/гедонистическая и эстетическая.

Таким образом, проанализировав вышеупомянутые контексты, мы можем выделить прилагательные, участвующие в формировании положительной оценки: *звучный, глубокий, превосходный, сочный, богатый, особый, переливчатый, великолепный, живой, вибрирующий* и др.

В большинстве случаев проанализированные контексты несут в себе положительный оценочный компонент (за исключением пары контекстов, иллюстрирующих техническую нейтральную оценку) и используются автором-искусствоведом совместно со словами различного частнооценочного значения для того, чтобы вызвать положительные эмоции реципиента. Примеры, обладающие техническим оценочным компонентом, содержат описание красок/материалов, которые были использованы художником Винсентом Ван Гогом непосредственно при написании картин.

Выводы к Главе 2

1. Анализ искусствоведческих текстов выявил определенные контекстуальные закономерности в языковой объективации цветовых характеристик при интерпретации изображения экспертом. Почти половина контекстов, а именно 45% относится к описанию природы/пейзажа. Следом мы можем отметить контексты, которые описывают непосредственно краску и/или материал, используемый художниками при написании картин: такие примеры составляют 38% от всех остальных, взятых за 100%. Далее, как мы можем отметить, идут контексты – описания внешности человека и элементов одежды и насчитывают 12%. И самое меньшее количество упоминаний в искусствоведческом дискурсе получают контексты, описывающие интерьер, приблизительно 5%.
2. Концептуально-таксономический анализ позволил построить концептуально-таксономическую модель цветообозначений в искусствоведческом дискурсе, в которой определяются три уровня: суперординатный (высший), базовый и субординатный (подчиненный). К суперординантному уровню мы отнесли лексему *цвет*, к базовому

– основные хроматические и ахроматические цвета, к суперординатному – оттенки цветов.

3. Цветообозначения базового уровня составляют 70% употребления в искусствоведческом дискурсе, тогда как цветообозначения субординантного уровня – всего лишь 30%.
4. Лексемы субординантного уровня обладают наибольшим эмотивно-оценочным потенциалом и используются экспертом-искусствоведом для формирования оценочного суждения, оценка в большинстве случаев является эстетической или технической и носит положительный характер.
5. В контекстах, описывающих природу и внешность человека и элементы одежды, эстетическая эмпатия выражена наиболее ярко, когда как в контекстах, описывающих непосредственно краски, эстетический элемент практически отсутствует.

Заключение

В проведенном исследовании были решены вопросы, связанные с функционированием русских цветообозначений в искусствоведческом дискурсе.

Была достигнута цель работы – осуществлен анализ функционирования русских колорем, выявлены прагматические и когнитивные механизмы формирования смысла при языковой объективации оттенков цвета. Были решены поставленные задачи: проанализирована специфика искусствоведческого дискурса в работах современных лингвистов, изучены современные методы лингвокогнитивного анализа с целью их применения к исследованию русских колорем, построена концептуально-таксономическую модель цветоименований, используемых в искусствоведческом дискурсе, выявлена и проанализирована роль цветообозначений в формировании оценочного суждения.

В настоящем исследовании материалом для анализа послужила искусствоведческая книга Н. А. Дмитриевой *Ван Гог. Человек и художник*.

Перспективы исследования состоят в расширении числа рассматриваемых цветообозначений ввиду постоянного пополнения словарного состава современного русского

языка, а также рассмотрении цветообозначений в искусствоведческих текстах, посвященных другим направлениям в живописи, и проведении сравнительно анализа.

Список использованной литературы

Арутюнова, Н. Д. (1984). Аксиология в механизмах жизни и языка. Проблемы структурной лингвистики. М.: Наука, сс 5–10.

Арутюнова, Н. Д. (1988). Типы языковых значений: Оценка. *Событие*. Факт. М.: Наука, сс 1–315.

Бабина, Л. В. (2014). О некоторых когнитивных моделях, определяющих сознание наименований оттенков цвета (на материале наименований модных цветов осень-зима 2013–2014 года). *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, сс 27–30.

Балли, Ш. (2001). Французская стилистика, перевод К. А. Долиной, М.: УРСС, сс 1–392.

Бельмесова, М. О. (2016). Ключевые особенности искусствоведческого дискурса в рамках текстовой актуализации лингвокультурного концепта «painting» (на материале монографии Г.Рейнольдса «Turner. World of art»), Вестник ЮУрГУ, серия «Лингвистика», сс 54–63.

Болдырев, Н. Н. (2006). Языковые категории как формат знания. Вопросы когнитивной лингвистики, М., сс 12–19.

Болдырев, Н. Н. (2009). Процессы концептуализации и категоризации в языке и роль в них имен абстрактной семантики. Горизонты современной лингвистики: Традиции и новаторство: Сб. в честь Е. С. Кубряковой, М.: Языки славянских культур, сс 35–43.

- Болдырев, Н. Н. (2012). Категориальная система языка. Когнитивные исследования языка, Москва — Тамбов: Институт языкознания РАН; Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, сс 33–45.
- Боярская, Е. Л. (2011). Категоризация как базовая когнитивная процедура, сс 66–70.
- Булатова, А. П. (1999). *Лингво-когнитивный анализ искусствоведческого дискурса (тематические разновидности – музыка, архитектура)*, дис.: М., сс 49–53.
- Вежбицкая, А. (1996). Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия. *Язык. Культура. Познание*, М.: «Русские словари», сс 231–283.
- Вольф, Е. М. (2002). Функциональная семантика оценки. М.: Едиториал УРСС, сс 158–170.
- Воробьёва, С. В. (2002). *Таксономия. Гуманитарный портал. Центр гуманитарных технологий*. Получено из <https://gtmarket.ru/concepts/6845>
- Елина, Е. А. (2003). *Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (номинативнокоммуникативный аспект)*: дис., Волгоград, сс 102–130.
- Ефремова, Т. В. (2014). *Названия картин американских художников XX–XXI веков: опыт дискурсивного описания: автореф.* дис., Самара, сс 25–28.
- Жаркова, Ю. А. (2011). Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе. *Вестник Челябинского государственного университета*, сс 49–54.
- Ивахницкая, А. Э. (2002). *Основные прилагательные цвета в истории развития русского и английского языков: автореф.* дис. канд. филол. наук, Саратов, сс 84–90.
- Карасик, В. И. (2004). Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М., сс 26–29.
- Коваль, О. В. (2008). К методологии изучения лингвосемиотической и культурной специфики концептосферы «искусства/искусствознания», Харьков: Вып. 1, 2, 3., сс 41–48.
- Лингвистический энциклопедический словарь (1990). под редакцией Ярцева, В. Н. – М.: Советская энциклопедия.

- Макеенко, И. В. (1999). *Семантика цвета в разноструктурных языках (универсальное и национальное)*, автореф. дис. канд. филол. наук: Саратов, сс 99–120.
- Милетова, Е. В. (2012). К проблеме двойственной природы современного англоязычного искусствоведческого дискурса. Перспективные вопросы мировой науки: материалы VIII научно-практической конференции. София, сс 40–46.
- Милетова, Е. В. (2013). Англоязычный искусствоведческий дискурс: природа и лексическое наполнение. Тамбов: Филологические науки. Вопросы теории и практики, сс 115–118.
- Миньяр-Белоручева, А. П. & Овчинникова, Н. А. (2011). К вопросу об изучении терминов искусствоведения как единиц языка для специальных целей: Вестник Южно-Уральского гос. унив. Серия: Лингвистика. No 22, сс 58–64.
- Михалец, И. В. (2017). Влияние цвета на психику человека: NovaInfo, сс 307–313.
- Молибога, Г. Л. (2013). *Когнитивные основы формирования семантики цветообозначений в английском языке*, дис. канд. филол. наук: Тамбов, сс 88–92.
- Мухаметгареева, Н. М. (2017). *Артионим во французском и русском искусствоведческих дискурсах: лингвокультурологический аспект перевода*: автореф. дис.: Уфа, сс 32–35.
- Панова, Н., (2017). *Теория цвета*: Postnauka. Получено из <https://postnauka.ru/faq/73352>
- Печенникова, Л. В. (2006). *Цветообозначения в рекламном дискурсе (на материале англо-американской и российской рекламы предметов быта)*: автореф. дисс.: Саратов, сс 23–27.
- Степанов, Ю. С. (1997). *Константы*. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., сс 129–132.
- Стернин, И. А. (2011). Методика исследования структуры концепта. Методологические проблемы когнитивной лингвистики: науч. издание. Воронеж, сс 73–77.
- Телия, В. Н. (1986). *Коннотативный аспект семантики номинативных единиц*. М.: Наука, сс 22–25.

Темнова, Е. В. (2004). Язык, сознание, коммуникация. Современные подходы к изучению дискурса: Сб. статей. М.: МАКС Пресс, сс 32–39.

ТСОШ = Толковый словарь С. И. Ожегова & Н. Ю. Шведовой (без года). Получено из <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=244>

Форофонтова, Ю. Л. (2009). Методологическая основа структурирования концепта, Гуманитарные науки. Филология, сс 241–252.

Фрумкина, Р. М. (1984). Цвет, смысл, сходство: аспекты психолингвистического анализа. М.: Наука, сс 35–40.

Чернобров, А. А. (2012). Современные подходы к изучению дискурса. Типы и жанры дискурса в лингвистике и философии языка: Вестник НГУ, сс 87–91.

Языкознание. Большой энциклопедический словарь (1998). под редакцией Ярцева, В. Н., 2-е изд. М.: Большая Российская Энциклопедия.

Berlin, B. & Kay, P., (1969). Basic color terms: Their universality and evolution, Berkeley, California, USA, сс 22–27.

Cambridge dictionary, (1995). С. McIntosh.

Cruse, A. (2000). Meaning in Language. An Introduction to Semantics and Pragmatics, New York: Oxford University Press, сс 136–142.

Evans, V. & Green, M. (2006). An introduction to cognitive linguistics, Edinburgh, UK: Edinburgh University Press, сс 264–277.

Lakoff, G. (1990). Women, Fire, and Dangerous Things: What categories reveal about the mind, Chicago and London: The University of Chicago Press, сс 47–52.

Rosch, E. (1973). Natural Categories. Cognitive Psychology. Vol. 4. - No3., сс 328–350.

Rosch, E. (1978). Principles of Categorization. Cognition and Categorization, Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, сс 27–48.

Van Dijk, T. A. (1998). К определению дискурса. Перевод с английского А. Дерябина (1999), сс 1–2. Получено из <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/vandijk2.htm>

URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Тон_\(цвет\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Тон_(цвет)) [20.05.2022]

URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Черный_цвет [20.05.2022]

URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Белый_цвет [20.05.2022]

URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Красный_цвет [20.05.2022]

URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Желтый_цвет [20.05.2022]

URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Зеленый_цвет [20.05.2022]

URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Синий_цвет [20.05.2022]

URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Коричневый_цвет [20.05.2022]

URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Серый_цвет [20.05.2022]

URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Оранжевый_цвет [20.05.2022]

URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Фиолетовый_цвет [20.05.2022]

URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Розовый_цвет [20.05.2022]

URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Голубой_цвет [20.05.2022]

Источник языкового материала

Дмитриева, Н. А. (1980). *Ван Гог. Человек и художник*, Изд-во: М.: Наука, сс 1–400.