

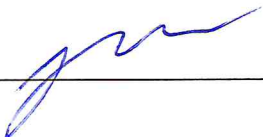
МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «КубГУ»)

Факультет романо-германской филологии
Кафедра английской филологии

Допустить к защите
Заведующий кафедрой,
д-р филол. наук, проф.
 А. В. Зиньковская
_____ 2025 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА)

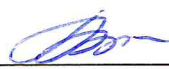
КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ ЧЕРЕЗ
ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЕ

Работу выполнил (а)  _____ Н.А. Назаренко

Направление подготовки 45.03.01 Филология 4 курс

Направленность (профиль) Зарубежная филология

Научный руководитель
канд. филол. наук, доц.  _____ Т.Ф. Лимарева

Нормоконтролер
д-р филол. наук, проф.  _____ А.В. Зиньковская

Краснодар
2025

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
1 Теоретические аспекты концептуализации цвета в языке и культуре	7
1.1 Понятие и сущность концептуализации	7
1.1.1 Понятие концептуализации и ее связь с лингвистикой	7
1.1.2 Взаимосвязь языка, мышления и культуры в процессе концептуализации	9
1.2 Цвет и его восприятие человеком	11
1.2.1 Цвет как физическое явление	11
1.2.2 Цвет как психофизиологический феномен	12
1.3 Цветообозначение как объект лингвокультурологического исследования.....	14
1.3.1 Цветообозначение в системе языка: структура и семантика	14
1.3.2 Цвет в художественной практике.....	19
1.3.3 Функции цвета в культуре	22
2 Цвет как инструмент концептуализации реальности в романе Олдоса Хаксли «О дивный новый мир»	27
2.1 Олдос Хаксли: слепота и прозрение	27
2.1.1 Биография и творчество писателя.....	27
2.1.2 Духовность и цвет в жизни Хаксли	29
2.2 Цвет в «О дивный новый мир»	33
2.2.1 Коммуникативная функция цвета в романе.....	33
2.2.2 Символическая функция цвета в романе.....	38
2.2.3 Выразительная функция цвета	46
2.2.4 Частотный анализ цветообозначений в романе.....	49

Заключение	53
Список использованных источников	55
Приложение А. Частотность цветов в романе «О дивный новый мир» О. Хаксли	62

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. Современная лингвистика проявляет устойчивый интерес к языку как инструменту отражения и формирования картины мира. Цвет, как один из ключевых элементов человеческого восприятия, занимает в этом процессе особое место, так как влияет на эмоциональное состояние, участвует в организации пространства и развитии культуры. В языке цвет передается посредством специальных лексических средств – цветообозначений, которые фиксируют не только физические характеристики, но и символические смыслы, накопленные в коллективном опыте.

Исследование цветообозначений дает возможность понять, как языковые средства участвуют в построении системы представлений о мире. Особенно показательным это в художественном тексте, где цвет выступает не просто деталью описания, а средством создания смыслов, художественной атмосферы и идеологической структуры произведения.

Роман Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» (Brave New World) предоставляет широкие возможности для такого анализа. Цвет в нем играет важную роль в изображении социального устройства, эмоционального фона и мировоззрения героев. Автор через цвета формирует особую модель реальности, в которой они становятся инструментами контроля. Это делает роман значимым материалом для изучения концептуализации действительности через цветообозначения.

Цель работы – выявление роли цветообозначений в формировании модели действительности в романе Хаксли и определение их функций в структуре художественного текста.

Для достижения указанной цели потребовалось решить следующие задачи:

- охарактеризовать понятие концептуализации и его связь с языком и культурой;

- рассмотреть природу цвета как физического, психологического и культурного явления;
- исследовать особенности цветообозначений в языке и их роль в культуре;
- выявить функции цвета в романе (коммуникативную, символическую, выразительную);
- провести частотный анализ цветообозначений в тексте и соотнести его результаты с художественной функцией цвета.

Объект исследования данной работы – процесс концептуализации действительности средствами языка в художественном тексте.

Предмет исследования – цветообозначения в романе О. Хаксли «О дивный новый мир» как средство отражения социальной и идеологической структуры мира произведения в его языковой и культурной системе.

Новизна работы заключается в комплексном анализе цветообозначений в романе «О дивный новый мир» с опорой на концептологический (в исследовании применяется акцент на мышлении и концептах), лингвокультурологический и статистический подходы. Цвет рассматривается не только как описательный элемент, но и как средство выражения идеологической и культурной модели мира. Работа расширяет методологическую базу анализа художественного текста, демонстрируя возможности совмещения различных подходов.

Материалом исследования послужил роман Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» на английском языке, выступающий основным источником анализа цветообозначений. Дополнительно использовались теоретические труды отечественных и зарубежных лингвистов, таких как А. Вежбицкая, Е.С. Кубрякова, Н.Н. Болдырев и Дж. Лакофф, а также исследования в области когнитивной лингвистики, лингвокультурологии и семантики цвета.

Теоретическая значимость исследования заключается в раскрытии механизмов языковой концептуализации через цвет и в углублении представлений о функциях цветообозначений в литературном тексте.

Практическая значимость работы состоит в возможности использовать анализ цветообозначений как инструмент для изучения смысловой структуры художественного текста и выявления концептуальных установок, отраженных в нем. Результаты исследования применимы при изучении взаимодействия языка и культуры, а также при интерпретации образной системы прозы.

Методы исследования включают:

- лингвокультурологический анализ использовался для изучения цветообозначений как языковых единиц, отражающих ментальные и культурные представления общества, а также для выявления культурных и идеологических смыслов, закрепленных за цветами в романе «О дивный новый мир»;
- интерпретационный (качественный) анализ применялся при раскрытии функций цвета в художественном тексте и позволил выявить, как цветовые образы соотносятся с идейной структурой романа и формируют особую модель мира;
- мотивный анализ дал возможность проследить устойчивые цветовые мотивы и выявить повторяющиеся элементы и их функции в тексте;
- композиционный анализ использовался при изучении расположения цветообозначений в структуре текста, их связи с повествованием и художественной композицией произведения;
- биографический метод был задействован при рассмотрении взглядов О. Хаксли на духовность, восприятие и символику цвета, что позволило точнее интерпретировать авторскую концепцию цвета в романе;
- статистический анализ включал частотный подсчет и процентное соотношение употребления цветообозначений, представленных в виде таблицы и диаграммы; этот метод позволил объективно выявить доминирующие цветовые лексемы и соотнести их с функциями в тексте.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух разделов, заключения, списка использованных источников и приложения.

1 Теоретические аспекты концептуализации цвета в языке и культуре

1.1 Понятие и сущность концептуализации

1.1.1 Понятие концептуализации и ее связь с лингвистикой

Концептуализация – это процесс формирования, структурирования и категоризации знаний о мире в сознании человека. В лингвистике этот процесс рассматривается как основа для формирования значений слов, фраз и более сложных языковых конструкций. Не существует общепринятого определения концептуализации, но лингвисты сходятся во мнении, что рассматриваемый термин обозначает процесс познания, в ходе которого человек анализирует поступающую информацию и формирует в сознании концепты, понятия, отражающие его индивидуальное восприятие окружающего мира [21].

Согласно исследованиям А. Вежбицкой [7, с. 21], концептуализация является ключевым механизмом отражения мира в языке и основывается на универсальных когнитивных структурах, определяемых культурными и социальными факторами. В работах российского лингвиста Е.С. Кубряковой концептуализация представляется как результат взаимодействия мышления, языка и памяти и формирует ментальные представления, хранящиеся в концептосфере человека [29]. Еще один исследователь-лингвист, Н.Н. Болдырев [2], видит в концептуализации процесс разделения информационного потока об окружающем мире на отдельные концепты и установления связей между ними. Американский лингвист, создатель когнитивной грамматики, Р. Лангакер, обращает внимание на неразрывную связь концептуализации с нейрофизиологическими механизмами работы человеческого мозга. Концептуализация в его интерпретации охватывает уже существующие в сознании человека понятия, новые представления,

появляющиеся в процессе познания, а также сенсорные, кинестетические и эмоциональные переживания [15].

Концептуализация тесно связана с понятием концепта. По словам Ю.С. Степанова [34, с. 19], концепт является формой, проводящей культуру в сознание человека. Е.С. Кубрякова трактует концепты как единицы мышления, которые содержат основное и обобщенное представление о мире [29]. В.Н. Сурина [35] определяет концепты как ментальные образования, хранящие фрагменты опыта человека. Н.Д. Арутюнова [28] считает, что концепты являются определенным культурным слоем, служащим проводником между человеком и миром.

Изучением концептуализации занимается когнитивная лингвистика. Концептуализация рассматривается как один из центральных процессов, обеспечивающих создание и функционирование языковых единиц. Язык закрепляет концепты, появляющиеся в процессе познания, и отражает их в семантике слов и синтаксических структурах [2]. Из этого следует, что значение слов в языке является результатом процесса концептуализации. Исследование Ч. Филлмора о фреймах показывает, как значение слова зависит от структуры знаний, хранящейся в человеческой памяти, то есть, как человеческий опыт влияет на семантику слов [32]. Дж. Лакофф и М. Джонсон в работе “*Metaphors We Live By*” [46, с. 8] доказывают, что концептуальные метафоры лежат в основе нашего мышления и речи. Например, концепция времени как валюты («тратить время», «потерять время») демонстрирует, как восприятие человеком концепта времени влияет на язык.

Таким образом, концептуализация в лингвистике представляет собой процесс, посредством которого человек воспринимает, осмысливает и структурирует информацию о мире, формируя концепты – ментальные единицы, которые отражают знания и представления об объектах, явлениях, идеях в обобщенном виде.

1.1.2 Взаимосвязь языка, мышления и культуры в процессе концептуализации

Язык не просто служит отражением мышления, но и активно его формирует, поскольку именно через язык человек осваивает категории и концепты, которые создают его восприятие мира [7, с. 239]. Язык является основным инструментом, кодирующим концепты и делающим их доступными для коммуникации и мышления; с помощью него человек структурирует и интерпретирует действительность.

Согласно гипотезе лингвистической относительности Сепира-Уорфа, язык определяет способ мышления и восприятия мира. Уорф утверждает, что структура языка влияет на восприятия и способы категоризации окружающей реальности его носителями. Из этого следует, что язык не только отражает, но и формирует концепты [19]. Однако это не значит, что концепт не может существовать вне языка. Дж. Лакофф [46] отмечает, что язык и мышление действительно взаимосвязаны в процессе формирования концептов, но мышление не полностью обусловлено языком. Концепты могут существовать и вне языковой формы. Лингвистическое оформление концептов – это частный случай выражения мыслительного процесса человека [15]. Оно придает существующим в сознании концептам форму, четкость и структурированность, делает их доступными для анализа и коммуникации.

В разных языках концепты могут иметь разные значения или оттенки значения. Различия в языковых системах могут приводить к различиям в мышлении и восприятии реальности. Культурная специфика языка влияет на формирование концептов, так как каждый язык отражает уникальный опыт и мировоззрение его носителей. По мнению С.Г. Тер-Минасовой [39, с. 13], язык отражает культуру и служит средством передачи ее ценностей и традиций. В свою очередь, эти ценности и традиции формируют мышление и, соответственно, концепты. Б.Л. Уорф приводит следующий пример, подтверждающий влияние культуры на язык. Индейцы хопи воспринимают

концепцию времени иначе, чем люди из более развитых стран: они не делят время на промежутки, такие как «час», «день» или «год» и считают, что время нельзя измерять или перемещать. Вместо этого они используют концепцию «раньше-позже» [19]. Ярким примером отражения культуры в языке также является безэквивалентная лексика. Так, английский язык может похвастать обилием терминов, которыми обозначают юристов: “lawyer” (широкое понятие, обозначающее юриста, адвоката), “barrister” (адвокат, выступающий в суде), “solicitor” (адвокат, занимающийся документацией для предыдущего), “counsel” (адвокат, консультирующий клиентов), “counselor” (советник по юридическим вопросам) и “advocate” (адвокат высшей квалификации) [19]. Или рассмотрим понятие «рука». Для носителей английского языка важно уточнить, о какой части руки идет речь, поэтому в нем есть два определения, относящихся к рассматриваемому понятию: “hand” (часть руки от запястья до кончиков пальцев) и “arm” (часть руки от плеча до запястья).

Язык может фиксировать и передавать социальные установки через пословицы и поговорки. Например, в русском языке существуют пословицы, отражающие разные подходы к труду: «Работа не волк – в лес не убежит» снижает значимость труда, тогда как «Без труда не выловишь и рыбку из пруда» подчеркивает его необходимость. Такое противоположное отношение к одному и тому же концепту в одном языке отражает способность человека пересматривать закрепленный в языке культурный опыт при помощи мышления и создавать новое значение существующего концепта [42].

Подводя итог вышесказанному, концептуальный подход в когнитивной лингвистике показывает, что процесс концептуализации происходит при наличии трех неотъемлемых компонентов: языка, мышления (когнитивных механизмов) и культуры. Язык выступает как инструмент кодирования и передачи знаний, он как отражает, так и формирует концепты. Культура же влияет на содержание, структуру и значимость концептов, воспроизведенных в языке.

1.2 Цвет и его восприятие человеком

1.2.1 Цвет как физическое явление

Цвет представляет собой многогранный феномен, существующий на стыке физики, физиологии и психологии. Восприятие цвета человеком включает взаимодействие сенсорных и когнитивных механизмов (зрения и мышления). Цвет – результат интеракции света с окружающей средой, а также восприятия этого света человеческим глазом и мозгом: мозг интерпретирует сигналы, поступающие в него, и создает ощущение цвета [10]. Говоря более точно, свет, отраженный от поверхности предмета, попадает на сетчатку глаза, и преобразуется в электрические импульсы, передающиеся в гипоталамус – зону мозга, регулируюшую гормональные процессы и эмоции [5]. Значение цвета формируется не только его физическими характеристиками, но и контекстом восприятия и окружающими условиями. Цвет объекта может меняться в зависимости от освещения и цвета окружающих предметов – это явление известно как цветовая адаптация. Но, несмотря на возможные различия восприятия цвета в разных условиях, человеческий мозг способен приспосабливаться к изменению освещения и воспринимать цвета относительно стабильно [10]. Также на восприятие цвета могут влиять индивидуальные особенности зрения, например, возрастные изменения или цветовая слепота, и культурные ассоциации – в некоторых языках отсутствуют термины для определенных оттенков, поэтому мозг человека объединяет близкие по спектру тона в единую категорию, воспринимая их как один цвет [14].

В целом, процесс восприятия цвета основан на цепочке физических взаимодействий: источник света (солнце, лампа) излучает волны, а объект, на который попадает свет, отражает, поглощает или пропускает их и, в зависимости от материала объекта и условий окружающей среды, характеристики света меняются, становятся уникальным отражением цвета

предмета. Человеческий глаз в это время фокусирует уже измененный свет на сетчатке, где фоторецепторы преобразуют его в сигналы, которые, попадая в мозг, интерпретируются им и превращаются в цветовой образ [14].

Первым, кто доказал, что цвет является не свойством объектов, а результатом взаимодействия света с поверхностью предметов, был Исаак Ньютон. Он провел знаменитый эксперимент с призмой, пропустив луч солнечного света через стеклянную грань. Ньютон наблюдал, как белый свет разлагается на спектр из семи основных цветов и множества промежуточных оттенков [5]. Важность темноты для формирования цвета позднее описал Иоганн Вольфганг фон Гёте, немецкий поэт, философ и мыслитель; он же связал цвета с различными эмоциональными состояниями человека. По сути, Гете опирался на психологический аспект изучения цветов, описывая особенности их восприятия [31].

Подводя итог вышесказанного, можем сделать вывод, что восприятие цвета является динамичным процессом, который может изменяться в зависимости от внешних условий и внутренних механизмов восприятия. Понимание цвета как явления требует учета как физических законов, так и психологических процессов, влияющих на его интерпретацию.

1.2.2 Цвет как психофизиологический феномен

Цвет оказывает большое влияние на эмоции и настроение человека. Он воздействует на различные участки головного мозга, включая гипофиз, который отвечает за выработку гормонов, регулирующих обмен веществ, сон и аппетит. Разные цвета стимулируют разные области мозга, что приводит к изменению эмоционального состояния человека и влияет на его поведение [31]. Цвет способен как затруднять решение задач, так и способствовать их успешному выполнению. Некоторые исследования подтверждают влияние цвета на производительность труда: при коротком рабочем дне красный повышает продуктивность, синий, напротив, снижает ее; при длительной

работе человеку поможет зеленый, а фиолетовый негативно скажется на работоспособности [9]. Российский психолог Я.Л. Обухов утверждает, что голубое освещение или использование голубых штор способствует более комфортной и продуктивной работе [26]. Г. Фрилинг и К. Ауэр рекомендуют использовать светлые и теплые оттенки в помещениях, предназначенных для интеллектуального труда, поскольку считают, что теплые цвета положительно влияют на умственную деятельность [43].

Более того, цвета могут оказывать воздействие непосредственно на физиологию человека. Так, красный цвет обладает возбуждающим эффектом, повышает мышечное напряжение, артериальное давление и частоту дыхания, однако его избыток может вызвать раздражение. Оранжевый оказывает схожее, но более мягкое воздействие, ускоряя пульсацию крови и улучшая пищеварение. Желтый тонизирует организм, стимулирует зрение и нервную деятельность, при этом утомляет меньше, чем другие теплые цвета. Зеленый, наиболее естественный для глаза цвет, оказывает успокаивающий эффект, снижает давление, расслабляет капилляры и помогает при мигрени. Голубой также помогает человеку расслабиться, он способствует мышечной релаксации и замедлению сердечного ритма. Однако синий может негативно воздействовать на организм, вызывая торможение физиологических функций. Фиолетовый, сочетая свойства красного и синего, оказывает подавляющее воздействие на нервную систему [9].

Важную роль в восприятии цвета человеком играет деление цвета на «теплые» и «холодные» оттенки. Теплые цвета (красный, оранжевый и желтый) воспринимаются как активные, побуждающие к действию, тогда как холодные (синий, зеленый, фиолетовый) – как пассивные, создающие ощущение дистанции и спокойствия [10]. Цвета также можно разделить на яркие и приглушенные, в этом случае, яркие цвета будут являться активными, а пастельные – пассивными [5].

В целом, цветовая энергия очень важна для человека, а при ее недостатке может возникнуть «цветовой голод», который проявляется в подавленности,

чувстве тревоги, снижении работоспособности и хронической усталости [31]. Эти симптомы особенно знакомы людям, живущим в условиях длительной зимы, когда естественные цвета природы практически отсутствуют.

Благодаря своей способности влиять на состояние человека, цвет активно используется в борьбе со стрессом и его последствиями. Цветотерапия, или лечение цветом, является одним из самых доступных и щадящих методов борьбы с неврозами и депрессиями. Еще в начале XX века выдающийся психофизиолог В.М. Бехтерев отмечал, что правильно подобранная цветовая гамма может оказать более благотворное влияние на нервную систему, чем многие лекарственные препараты [27]. Зеленый цвет считается наиболее подходящим для лечения последствий стресса, так как он снимает напряжение, повышает эмоциональный тонус и успокаивает нервную систему. Коричневый цвет также полезен; он создает ощущение комфорта и защищенности [31]. Цветотерапия в сочетании с арт-терапией, например, рисованием разноцветных картинок, поможет улучшить психоэмоциональное состояние человека еще эффективнее.

Итак, цвет является не только физическим явлением, но и сложным психофизиологическим феноменом, влияющим на восприятие человеком окружающего мира. Цвет может контролировать наше эмоциональное состояние и даже оказывать влияние на поведение.

1.3 Цветообозначение как объект лингвокультурологического исследования

1.3.1 Цветообозначение в системе языка: структура и семантика

Цвет как объект изучения также занимает особое место в лингвистике. В разных языках мира цветовые концепты демонстрируют как универсальные, так и специфические черты. Исследования в области цветовосприятия, проведенные Б. Берлином и П. Кеєм, показали, что существуют

универсальные закономерности в классификации цветов. Лингвисты выявили, что в языках мира существует базовый набор из одиннадцати цветовых категорий (основных цветообозначений), которые развиваются в определенной последовательности. Например, если в языке есть только два слова для обозначения цветов, то это будут черный и белый, если три – добавится красный, затем зеленый, желтый, и так далее. Основные цветообозначения, существуют в любом языке в количестве от двух до двенадцати, причем их появление подчиняется универсальной закономерности [44].

Кроме основных, существуют также производные цветообозначения, которые образуются различными морфологическими и синтаксическими средствами. В русском языке морфологический способ словообразования является одним из наиболее продуктивных в формировании цветоименований. Этот способ предполагает использование словообразовательных аффиксов для создания новых терминов: так, суффикс «-оват» указывает на неполноту или ослабленность цвета (черноватый) [1]. Схожий суффикс имеется и в английском языке: “-ish” придает значение «оттенка цвета» (reddish – красноватый, bluish – синеватый). Словосложение – еще один важный способ образования цветообозначений: он предполагает соединение двух или более слов [1]. Как в русском, так и в английском языках, этот способ используется для обозначения смешанных цветов и уточнения оттенков (blue-green – сине-зеленый, red-orange – красно-оранжевый).

Для создания цветообозначений также используются квалификаторы – слова, уточняющие интенсивность, яркость или оттенок цвета; обычно они используются для создания сложных цветов. Например, в русском языке используются такие квалификаторы, как «ярко-» (ярко-желтый), «светло-» (светло-синий), «темно-» (темно-зеленый) [12], в английском – “pale-” (pale-pink – бледно-розовый), “light-” (light-brown – светло-коричневый), “dark-” (dark-grey – темно-серый), “deep-” (deep-red – бордовый, темно-красный).

Заимствования играют важную роль в пополнении цветовой лексики. К примеру, в русском языке многие цветоименования пришли из французского: «фиолетовый» от “violet”, «лиловый» от “lilas” [33]. Используются также компаративные конструкции, с помощью которых объект сравнивается с эталоном (белый как снег, черный как смоль; red as blood, white as snow, black as ebony).

Кроме того, в языке можно встретить множество метафорических и ассоциативных цветообозначений, образованных путем переноса значения с одного объекта на другой [12]. В русском языке такие слова часто связаны с названиями растений, минералов, металлов и других объектов, которые ассоциируются с определенными цветами. Например, «коралловый» от «коралл», «изумрудный» от «изумруд», «медный» от «медь»; эти цветообозначения образованы от названий объектов, обладающих характерной окраской. Еще одним основным способом создания обозначений цветов является редупликация – повторение основы или части слова [1]. В русском редупликация используется для усиления интенсивности цвета: «черный-пречерный», «белый-белый».

Важной особенностью цветообозначений является их деривационный потенциал. Они активно участвуют в образовании новых слов, например, «краснеть» (становиться красным), «синюшный» (имеющий синеватый оттенок) [8, с.88-89].

Кроме разделения цветообозначений в языке на основные и производные, исследователи выделяют и другие классификации. Е.А. Косых дифференцирует цветообозначения на основании их способов образования. В рамках этого подхода выделяются:

- моноксемные цветообозначения – простые слова, обозначающие цвет (красный, зеленый и т.д.);
- сложные цветообозначения – слова, состоящие из двух или более корней, которые могут обозначать смешанные цвета или уточнять интенсивность цвета (сине-зеленый);

- цветообозначения, образованные от названий предметов – слова, описывающие цвет через сравнение с предметами или материалами (цвет слоновой кости, цвет меда);
- конструктивно-сложные цветообозначения – выражения, которые используют сравнительные обороты или описательные конструкции (щечки как маков цвет) [13].

Э. Рош предлагает классифицировать цветонаименования по принципу прототипичности. В работах Рош, прототипом называется член категории, который максимально полно воплощает характерные для данной категории свойства. Так, зеленый цвет является прототипом для оттенков изумрудного и салатного. В данном случае зеленый является центральным членом категории, а его оттенки – периферийными [13].

Обозначения цветов также могут быть классифицированы по их функции в тексте. А.П. Василевич [8] выделяет четыре типа цветовых терминов:

- 1) основные цветообозначения: простые и понятные всем носителям языка (серый);
- 2) цветообозначения с дополнительной характеристикой: слова, уточняющие интенсивность или оттенок цвета (бледно-розовый);
- 3) цветонаименования, образованные от названий предметов: описание цветов через сравнение с конкретными объектами, которые не имеют своих прилагательных (цвет ванили, черепица);
- 4) экспрессивные цветообозначения: они используются для привлечения внимания и имеют ассоциативный характер (английский газон, анисовый лед).

Классифицировать цветонаименования можно также согласно когнитивному подходу. А. Вежбицкая [7, с. 245] утверждает, что цветообозначения формируются на основе ментального осмысления цвета. Изначально цветовые категории связываются с природными объектами, наиболее часто встречающимися в жизни человека, например синий считается

цветом неба и воды, зеленый – растений, желтый – солнца и спелых плодов [3]. Человек сам создает категорию цвета и наполняет ее конкретными обозначениями: сначала объект ассоциируется с цветом, затем ассоциация закрепляется в языке и передается следующим поколениям и впоследствии носители языка воспринимают цвета как самостоятельные категории [3].

Таким образом, цветообозначения в языке обладают сложной и многослойной структурой. Они варьируются по степени лексической самостоятельности, способу образования, частотности употребления, когнитивной значимости и стилистической окраске.

Помимо структурных и словообразовательных особенностей, значительный интерес вызывает семантический аспект цветообозначений. Семантика цвета изучает, как цветовые термины функционируют в языке, отражают восприятие цвета и какие культурные и эмоциональные значения они несут.

В германских языках, как показали О.В. Матасова и О.А. Уфимцева [23], ядро лексико-семантического поля составляют базовые цветообозначения: white, black, red, blue, green и другие. Эти слова восходят к древним индоевропейским корням, таким как “kuei-“ для белого и “reudh-“ для красного. Их семантика относительно стабильна и универсальна: black/schwarz – тьма, зло, траур, red/rot – кровь, страсть, опасность. Однако на периферии поля наблюдаются процессы семантической деривации и расширения значений: так, в английском языке “blue” приобретает значения «грусть» и «депрессия» (blue mood). Таким образом, цветообозначения выходят за пределы описания физических характеристик и закрепляются в переносных значениях и фразеологии [23]. Образование метафор и фразеологизмов при помощи цветоименования – нередкое явление и в русском языке. Например, «золотое сердце» (добрый человек), «черная зависть» (сильное чувство зависти) [25], «белая ворона» (человек, резко отличающийся от других), «синий чулок» (строгая, безэмоциональная женщина) [22, с. 17, 384] и другие.

Цветообозначения представляют собой важный и многоаспектный элемент языковой системы, находящийся на пересечении лексического, морфологического, когнитивного и культурного уровней. Структура цветообозначений включает как основные, универсальные термины, так и производные, часто уникальные для каждого языка или культуры наименования. Семантическое же наполнение цветообозначений демонстрирует тесную связь языка с ментальными и культурными представлениями людей, указывая на различные символические и историко-культурные смыслы цветов.

1.3.2 Цвет в художественной практике

Цвет как элемент искусства давно стал объектом теоретического анализа. Исторически цвет служил для передачи реалистичных характеристик объектов, так, в эпоху Ренессанса художники стремились точно передавать светотеневые эффекты, чтобы добиться иллюзии объема, используя световые градации и контрасты, работая с насыщенностью и температурой цвета [18]. Однако к XX-му веку цвет выходит за рамки изображения предметов. Русский художник-абстракционист и теоретик изобразительного искусства Кандинский подчеркивает важность цвета как самостоятельного элемента, не привязанного к конкретным объектам: цвет становится не только формой, но и символом, носителем идей [6].

Со временем представления о цвете в искусстве эволюционировали, и его функции начали значительно расширяться. Так, цвета активно применяются в дизайне и живописи, воздействуя на эмоциональное состояние и создавая стилистические решения. Светлые оттенки в рассматриваемых сферах зрительно увеличивают пространство и делают его более воздушным, тогда как темные создают ощущение уюта и камерности [16]. В современном дизайне особое значение приобрела концепция «цветового дизайна», где цвета используются для изменения восприятия пространства. Яркие контрасты,

переходы оттенков и световые эффекты позволяют преобразовать окружающую среду и создать уникальные визуальные композиции [Кравченко]. В интерьере цвет играет важную роль в формировании настроения: холодные тона способствуют расслаблению, а теплые – активности. В общественных пространствах дизайнеры часто используют определенные цветовые схемы в зависимости от их влияния на восприятие человека: сочетание нейтральных оттенков создает атмосферу доверия и профессионализма, броских – креативности и энергичности [16].

Помимо живописи и дизайна, особое внимание цвету уделяется и в архитектуре. В архитектурном оформлении использование цвета – сложная и многогранная проблема. Цвет помогает подчеркнуть формы и пропорции зданий, является средством направления движения, ориентирования человека в пространстве [16]. Также использование цвета в архитектуре способно подчеркнуть эстетические достоинства сооружения и стать эмоционально-символическим образом, если цветовое чередование организовано правильно. Выбор цветов в оформлении пространств иллюстрирует понимание окружающего мира людей разных эпох. Так, архитектура Ренессанса отражает красоту и гармонию окружающего мира, его художественную ценность, что выражается в применении цвета в масштабных городских композициях. Византийская и Романская архитектура демонстрируют влияние Востока и концентрируют цветовое богатство на внутреннем декоре, фасады же становятся монохромными, что создает эффект сдержанности и элегантности [30].

Для более глубокого понимания роли цвета в художественной практике проследим, как его значение формировалось и изменялось на протяжении веков. Символическое значение цвет приобрел еще в древние времена. Первобытные люди применяли природные пигменты для наскальных рисунков, с помощью которых выражали свое видение мира. В Древнем Египте цвета подчинялись строгим канонам: золотой означал святость, синий и зеленый символизировали бессмертие. В античной Греции и Риме красный

был знаком воинственности, а пурпурный предназначался исключительно для элиты. В средневековой Европе цвет приобрел религиозное значение: синий ассоциировался с духовным поиском, красный – с жертвенностью [17]. В эпоху Возрождения произошла революция в восприятии цвета и художники начали исследовать его влияние на глубину и объем объектов, применяя светотеневые эффекты для придания реалистичности. Они стремились передать не только внешние характеристики предметов, но и внутренние состояния людей, создавать эмоционально насыщенные полотна [16]. Цвет часто использовался для создания визуальной иерархии, чтобы подчеркнуть важность тех или иных элементов в картине [6]. В дальнейшем интерес к цвету вышел за пределы исключительно художественных практик. С развитием науки цвет стал изучаться не только с художественной, но и с научной точки зрения. Теоретики искусства, такие как Иоганн Иттен и Джозеф Альберс, разработали системы гармоничного сочетания цветов, которые активно используются в живописи, архитектуре, дизайне интерьеров и графическом дизайне. Подобные открытия позволили художникам и дизайнерам осмысленно подходить к выбору цветовых решений, учитывать не только эстетику, но и психологическое воздействие цвета на зрителя [24]. На рубеже XIX-XX веков произошло переосмысление роли цвета в искусстве и с XX века он стал ключевым элементом в новых художественных направлениях: абстракционизм, супрематизм, кубизм и поп-арт экспериментировали с цветом, формой и их взаимодействием. Художники начали использовать цвета не только для передачи эмоциональной реакции на мир, но и как способ усилить субъективное восприятие картины зрителем [6].

Цвет также обрел выразительную силу в кинематографе. Здесь цветовая палитра может выполнять как эстетическую, так и смысловую функцию, формировать настроение сцены, подчеркивая эмоции персонажей и создавая ассоциативные связи. В зависимости от жанра и художественной задачи цвет может создавать реалистичную атмосферу или разграничивать действительность и фантазию. Уникальными подходами к применению цвета

в кино известны такие кинорежиссеры как Дэвид Линч и Уэс Андерсон. Цвет у Линча часто служит для создания сюрреалистической атмосферы и глубокой символики. В фильме «Синий бархат» цвета служат для разграничения мира реальности и тени: картина начинается с ярких, светлых оттенков, символизирующих обыденность, но по мере развития сюжета цветовая палитра темнеет, становясь насыщенно красной и черной, что отражает погружение в темные глубины психики героев. Уэс Андерсон использует цвет для создания особенной атмосферы вымышленных миров. В работе «Отель Гранд Будапешт» цвета помогают подчеркнуть характер каждого персонажа: главные герои, одетые в яркие наряды, создают контраст с суровыми реалиями окружающего мира, что отражает комедийный и трагический аспекты фильма.

Цвет занимает значительное место в художественной практике. Он эволюционировал от средства реалистичного изображения до выразительного элемента визуального языка. На протяжении истории подход к цвету изменялся в зависимости от культурных, эстетических и технологических контекстов, и наконец, он стал ключевым элементом в различных видах искусства – живописи, архитектуре, дизайне и кино.

1.3.3 Функции цвета в культуре

Основными функциями цвета в культуре являются коммуникативная, символическая и выразительная. Коммуникативная функция цвета связана с его способностью устанавливать связи между различными элементами культуры. Цвет может служить средством передачи информации, знаком, который помогает людям идентифицировать объекты, выделять их из окружающей среды и устанавливать ассоциации [20]. Ярким примером выражения этой функции является идентификация различных групп в обществе: в моде, политике или спорте. Так, цвет флага объединяет разные классы и нации, вызывает патриотические чувства принадлежности к стране; фирменные цвета спортивных команд помогают сплотить их фанатов;

определенная цветовая гамма дресс-кода организации выделяет ее среди других структур.

Помимо способности передавать информацию, цвет играет важную роль и в передаче эмоционального содержания, что соответствует его выразительной функции. Цвет может выражать эмоции и смыслы в любых визуальных формах, созданных природой или человеком. Так, яркие оттенки естественных ландшафтов, а также продуманные цветовые решения в живописи, декоративно-прикладном творчестве, архитектуре и дизайне оказывают сильное эмоциональное воздействие, пробуждая в человеке глубокие чувства и эстетическое восхищение [20].

Цвет также может быть символом, который передает глубокие культурные и философские значения. В древности цвет воспринимался человеком как магический знак, постепенно трансформируясь в сложный культурологический и эстетический феномен. Первоначально человеческое сознание оперировало простой бинарной оппозицией «свет-тьма», что нашло отражение в противопоставлении белого и черного цветов. Эта фундаментальная оппозиция связана с базовыми условиями человеческого существования – сменой дня и ночи, когда свет ассоциируется с активностью, теплом и жизнью, а тьма – с пассивностью, холодом и смертью [4]. Впоследствии эта система усложнилась, включив красный цвет и образовав базовую триаду «белый-черный-красный», которая встречается в мифологиях многих народов мира. В примитивных культурах трехцветная символика использовалась для обозначения основных элементов мироздания: белый ассоциировался с чистотой и светом, черный – с землей и смертью, красный – с огнем и кровью [20]. Эта символика получила дальнейшее развитие во многих культурах, в том числе в славянской, где белый цвет символизировал переход из одного состояния в другое. Он использовался в похоронных ритуалах и означал переход в другой мир. В свадебном ритуале белый символизировал перерождение невесты в жену. Красный ассоциировался с жизнью, молодостью, плодородием и энергией, имел защитное (обереговое)

значение. Черный же связывался с трансформациями и инициациями, и, подобно красному, обладал защитными свойствами. Эти цвета могли использоваться при подтверждении нового статуса: например, красный фартук или платок означали честность невесты, а черный головной убор жениха – его готовность к новому семейному статусу [38].

В целом, цветовой символизм наиболее развит в восточных культурах. В китайской традиции каждый цвет тесно связан с философскими концепциями и элементами мироздания. Издавна белый цвет ассоциировался с металлом и западом, символизируя одновременно защиту и разрушение – эту двойственность воплощал мифологический Белый тигр Байху. Черный цвет, представляющий воду и север, персонифицировался в образе Черной Черепахи, символа долголетия и мудрости. Красный же олицетворял юг, огонь и жизненную энергию, что проявилось в традиции использовать красные фонари на празднике Весны и красные одежды на свадьбах. Желтый – цвет древнего Китая. Долгое время он считался императорским цветом и символизировал центр мира и земной власти. Зеленый цвет тесно связан с природой и весенним обновлением, хотя иногда может символизировать измену: выражение «носить зеленую шапку» означает быть обманутым супругом [40].

Японская цветовая символика близка к китайской, но обладает и уникальными особенностями. Белый в синтоизме, традиционной японской религии, приобрел значение абсолютной чистоты, и может символизировать границу между миром живых и миром мертвых. Черный цвет ассоциируется с мужеством самураев и с праздничными одеяниями женщин. Красный выполняет защитную функцию – храмы и святилища окрашиваются в красные тона для отпугивания злых духов. Желтый цвет ассоциируется с солнцем и божественной милостью. Зеленый же приобрел сакральное значение благодаря культу деревьев, которые издревле считались посредниками между людьми и богами [40].

Европейская традиция цветового символизма развивалась по иному пути. Она формировалась под влиянием переплетения античных традиций, христианского мировоззрения и народных представлений. В отличие от восточных культур с их строгими цветовыми канонами, в Европе существует большая вариативность значений, которая может быть обусловлена региональными развитиями и исторической динамикой. Белый цвет сохранил свою древнюю связь с понятиями чистоты и святости, что особенно ярко проявилось в христианской иконографии. Этот цвет стал атрибутом образов ангелов, символом духовного преображения и божественного света [4]. Однако в светской традиции белый может приобретать и негативные значения – в некоторых европейских культурах он ассоциируется со смертью и привидениями [40]. Черный цвет развил наиболее богатую символику: с одной стороны, он ассоциируется с трауром, грехом и дьявольскими силами [4], с другой – является знаком элегантности и респектабельности, что особенно проявляется в испанской и итальянской моде [40]. Красный также является противоречивым цветом. В европейской традиции красный – цвет любви, жизненной силы, царского достоинства, но также гнева, войны и греховной страсти. В христианском искусстве красный символизировал как жертвенную кровь Христа, так и пламя ада [4]. Желтый цвет в Европе часто приобретал негативные коннотации, поэтому до сих пор он ассоциируется с завистью, неискренностью и трусостью. Зеленый сохранил в основном позитивные ассоциации с природой и надеждой, хотя в некоторых контекстах может означать неопытность. Традиционные цветовые символы в современной европейской культуре продолжают жить, хотя и приобретают новые значения. Так, в моде и в дизайне интерьеров белый цвет стал ассоциироваться с минимализмом и чистотой, черный сохранил свое позитивное значение цвета элегантности и роскоши, а красный и желтый активно используются для создания акцентов и привлечения внимания [40].

Цвет в культуре играет многогранную роль, выполняя коммуникативную, выразительную и символическую функции. Через цвет

передаются эмоции, устанавливаются культурные и социальные связи, выражаются глубокие философские и религиозные смыслы. В жизни человека цвет всегда являлся не просто эстетическим элементом, но и важным носителем культурных и эмоциональных значений. В современном мире цвет продолжает сохранять свою значимость, адаптируясь к новым контекстам и влияя на восприятие мира человеком.

2 Цвет как инструмент концептуализации реальности в романе Олдоса Хаксли «О дивный новый мир»

2.1 Олдос Хаксли: слепота и прозрение

2.1.1 Биография и творчество писателя

Олдос Леонард Хаксли (1894-1963) родился 26 июля 1894 года в английском городе Годалминг в семье с ярко выраженными интеллектуальными и культурными традициями. Его отец, Леонард Хаксли, был писателем и редактором, а мать, Джулия Арнольд, принадлежала к прославленной английской династии интеллектуалов и была основательницей школы для девочек в родном городе Олдоса. По отцовской линии Хаксли приходился внуком известному биологу и стороннику эволюционной теории Томасу Генри Хаксли, который прославился как страстный защитник дарвинизма. Такое окружение с ранних лет формировало в будущем писателе интерес к научному познанию, гуманитарным наукам и философии [41].

Образование Хаксли получил сначала в частной подготовительной школе Хиллсайд, затем он продолжил обучение в престижном колледже Итон. Однако в возрасте шестнадцати лет его жизнь радикально изменилась: Олдос перенес тяжелую форму кератита, воспалительного заболевания глаз, в результате чего практически полностью потерял зрение. Этот трагический эпизод стал личной и интеллектуальной катастрофой для молодого Хаксли. Преодоление физического страдания и попытки «увидеть» окружающий мир иными способами легли в основу его внутреннего развития и стали мотивом для будущих литературных творений. Несмотря на почти полную потерю зрения, Хаксли продолжил обучение в Оксфордском университете, где изучал английскую литературу. Он освоил чтение по Брайлю, пользовался лупой, диктовал свои тексты и в итоге успешно завершил образование, получив степень с отличием [41].

Свою литературную карьеру Хаксли начал в 20-е годы. Его ранние романы раскрывают важнейшие для писателя темы: кризис гуманизма, столкновение науки и религии, отчуждение личности в мире, движимом прогрессом. В 1932 году выходит его наиболее известное произведение – роман-антиутопия «О дивный новый мир» (“Brave New World”), который становится одним из главных предостережений XX века против слепого поклонения комфорту и массовой культуре. В раннем творчестве Хаксли предстает как ироничный наблюдатель и сатирик, скептически настроенный к буржуазной цивилизации. Однако начиная с середины 30-х годов в его работах все больше проявляется стремление к духовному развитию [41].

Влияние науки на мировоззрение писателя неоспоримо, учитывая его происхождение и воспитание. Научное мышление Хаксли проявилось особенно ярко в уже упомянутом романе «О дивный новый мир», где писатель представил реальность, управляемую технологиями. Он использовал концепции евгеники, поведенческой психологии и социальной инженерии, широко обсуждавшихся в начале XX века. Хаксли всегда сохранял научный подход к анализу общества. Даже в более поздних работах, таких как «Остров» (“Island”) 1962 года, он стремился объединить научные знания со своими философскими и духовными поисками. Не менее значим интерес Хаксли к мистике и религиозной философии. Особенно сильное впечатление на писателя произвел образ Уильяма Блейка – поэта, художника и мистика, в чьем искусстве Хаксли нашел пример соединения рационального и иррационального, логического и откровенного. Блейк, по его мнению, обладал «зрением» особого рода, способностью воспринимать мир во всей его полноте. Именно к такому зрению стремился сам писатель, как в жизни, так и в искусстве [11; 41].

Тематика произведений Хаксли чрезвычайно богата: в ней сочетаются размышления о судьбе человечества в эпоху научного прогресса, критика массовой культуры, поиск индивидуального спасения, изучение психики и восприятия, а также философские искания, связанные с понятием истины,

смысла и целостности. В своих работах Хаксли рассматривает человека как существо, разорванное между инстинктами, разумом и духом, и пытается найти способ гармоничного примирения этих начал [41].

К числу важных биографических событий, повлиявших на мировоззрение Олдоса Хаксли и его литературные труды, относится эмиграция в США в 1937 году, где он вступает в диалог с культурой нового мира и принимает участие в становлении психоделического движения 50-х годов. В последние годы жизни писатель глубоко увлекается практиками медитации и изучением восточной духовной традиции. Хаксли пишет эссе и книги на эти темы, включая «Вечную философию» (“The Perennial Philosophy”) и «Рай и ад» (“Heaven and Hell”), и поддерживает контакт с такими мыслителями и психологами как Кришнамурти и Тимоти Лири [41; 47].

Олдос Хаксли умирает 22 ноября 1963 года в Лос-Анджелесе – в тот же день, что и президент США Джон Кеннеди и писатель Клайв Льюис. По воспоминаниям супруги, перед смертью Хаксли попросил ввести ему дозу психоделического вещества, считая это актом осознанного ухода и перехода в иное состояние бытия [41].

2.1.2 Духовность и цвет в жизни Хаксли

Заболевание глаз Олдоса Хаксли наложило отпечаток на его восприятие мира. Болезнь не привела к полной слепоте, но значительно ограничила зрительные способности писателя. Хаксли вспоминал, что в начале болезни видел мир сквозь туман, а предметы вокруг представлялись ему цветными пятнами [47]. Свою частичную слепоту он переживал как нечто более глубокое, чем просто физический дефект: болезнь стала основой для размышлений о восприятии мира, о языке цвета, света и о внутреннем видении. В течении многих лет Хаксли боролся за восстановление зрения, в том числе прибегая к нетрадиционным методам, например, к системе Уильяма

Бейтса по тренировке глазных мышц. Своим опытом применения метода Бейтса Хаксли поделился в практическом руководстве «Как исправить зрение» (“The art of seeing”), где он отстаивал идею, что восстановление зрения начинается с изменения отношения к видению как таковому. Здесь он впервые утверждает тесную связь между физическим зрением и духовной ясностью, предполагая, что путь к исцелению лежит через внутреннее просветление [41].

Одновременно с физическими усилиями восстановить зрение Хаксли все глубже погружается в философские поиски. Он интересуется восточными учениями, теософией, гностицизмом – теми системами, где зрение трактуется как состояние духа, а не просто способность органа восприятия [47]. Писатель осознает, что исцеление – это преодоление не только физических ограничений зрения, но и духовных. Духовная слепота в произведениях Хаксли предстает как метафора недостатка «внутреннего зрения», которое невозможно развить, если человек ограничен исключительно физическим восприятием и заиклен на личных интересах и эгоистических стремлениях. Роман «Слепец в Газе» (“Eyeless in Gaza”) демонстрирует, как герои, несмотря на наличие физического зрения, оказываются духовно слепыми. Это особенно ярко проявляется в образе Энтони Бивиса, который, проходя через агностицизм и скептицизм, начинает открывать для себя мир в новом свете – более глубоком и насыщенном, что связано с его переходом к духовности. Для Хаксли преодоление духовной слепоты связано с отказом от узкого, ограниченного взгляда на мир. Энтони, ставя под сомнение свои прежние представления о реальности, приходит к осознанию, что его «внутреннее зрение» было недостаточно развито, чтобы увидеть истинную суть вещей. Это осознание символизирует путь к прозрению – внутреннему состоянию, в котором человек воспринимает не только светлую сторону мира, но и его темные аспекты, которые он раньше избегал [41].

Ближе к концу жизни Хаксли находится под сильным влиянием восточных религий, особенно индуизма и буддизма. В своих работах он часто обращается к идеям единства всего сущего, необходимости самопознания и

трансцендентного опыта [41]. Его взгляды на природу сознания перекликаются с концепцией Адвайта-веданты (индийского философского учения), которая утверждает иллюзорность индивидуального «я» и единство всего сущего [36]. Также важным аспектом философии писателя является перениализм – идея, что все религии несут универсальную истину, выраженную разными способами. Хаксли считал, что мистические традиции разных эпох и культур говорят об одном и том же опыте выхода за пределы ограниченного человеческого восприятия [37]. В работе «Вечная философия» он отмечал, что универсальный и единственный ключ к прозрению – это избавление от уз эго и осознание собственной причастности к единой вселенской реальности, а путь к избавлению от этих уз лежит в самодисциплине, медитации и созерцании.

Философские взгляды Хаксли не ограничивались теоретическими размышлениями – они нашли отражение в его представлениях о морали и этике. Писатель подчеркивал важность сострадания, отказа от насилия и гармонии с окружающим миром. Во многих своих работах Хаксли обращался к проблеме дегуманизации общества и потери духовных ценностей в эпоху массовой культуры. Он предупреждал, что без развития внутреннего сознания человечество обречено на механистическое существование [41]. В «Острове», последнем своем романе, Хаксли показал утопическое общество, в котором духовное развитие является основой жизни, а люди осознанно работают над своим просветлением. Это произведение можно рассматривать как итог его размышлений о гармонии между наукой, религией и гуманизмом [41].

Свои личные духовные искания Хаксли описывает в эссе «Двери восприятия» (“The Doors of Perception”) и «Рай и ад». В них писатель делится визионерским опытом, который он испытал после принятия мескалина в рамках эксперимента психиатра Хамфри Осмонда. Этот опыт для Хаксли был связан с переживаниями необычайных ярких цветов и рассматривался им как способ преодоления ограничений обыденного восприятия. Через визуальные

переживания Хаксли стремился открыть путь к более глубокому, мистическому ощущению реальности.

В «Дверях восприятия» писатель исследует, как изменение состояния сознания открывает доступ к более яркому, детализированному пониманию мира. Хаксли утверждает, что обычный способ восприятия человеком действительности – всего лишь ограниченная версия того, что он мог бы понять и почувствовать. Автор пишет, что при помощи медитации, дыхательных практик или гипноза можно «освободиться» от обычного восприятия и увидеть мир в ярких, насыщенных цветах и деталях, которые обычно скрыты от человека [47]. Хаксли обращает внимание на то, что человеческий мозг обычно «редуцирует» информацию, фильтруя ее для того, чтобы мы могли сосредоточиться на выживании и повседневных задачах. Однако, когда этот фильтр ослабляется, появляется возможность увидеть более полную картину мира. Ключевая тема «Дверей восприятия» – расширение мироощущения через цвет и свет. Цвет здесь играет роль важнейшего элемента, который указывает на духовную реальность. Он перестает быть элементом материального мира и начинает служить сигналом высших состояний сознания. Для человека с ослабленным зрением усиленное восприятие цвета особенно значимо: опыт Хаксли открыл ему возможность пережить яркость и глубину цветовых ощущений, которые он физически не мог испытать в обычной жизни [37]. «Рай и ад» является продолжением «Дверей восприятия» и глубже исследует феномен визионерских переживаний. В этом произведении Хаксли описывает, что все цвета он начинает видеть «усиленными до предела», а способность различать оттенки значительно увеличивается. Писатель вновь убеждает читателя: восприятие через расширение сознания может привести к прорыву к пониманию реальности, которую человек начинает воспринимать как полотно для мистического опыта [37].

Взгляды Олдоса Хаксли на духовность и философию представляют собой глубокое размышление о природе реальности и предназначении

человека. Для писателя важную роль в жизни и творчестве играла тема исцеления от слепоты – как телесной, так и духовной. Такое исцеление он связывал с развитием внутреннего восприятия, способности видеть мир за гранью физических признаков предметов. Прозрение по мнению Хаксли означало не просто интеллектуальное понимание, но и трансформацию личности, основанную на сострадании, самодисциплине и самопознании. Его опыт духовных исканий оказал значительное влияние не только на его литературное наследие, но и на философию второй половины XX века. Идеи Хаксли о едином сознании, возможности расширенного восприятия реальности и критике материалистического общества нашли отражение в контркультурных движениях 60-х годов и продолжают вдохновлять исследователей человеческого сознания.

2.2 Цвет в «О дивный новый мир»

2.2.1 Коммуникативная функция цвета в романе

Как было установлено в предыдущем разделе, цвет в культуре выполняет не только эстетическую, но и коммуникативную, выразительную и символическую функции, действуя как средство общения, передачи символических значений и как выразительный инструмент. Цвет закрепляет социальные различия, формирует эмоциональное восприятие и кодирует представления о ценностях и нормах. Эти универсальные механизмы работы цвета проявляются не только в искусстве и материальной культуре, но и в литературе.

В романе Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» функции цвета приобретают особое значение: они встроены в систему описания социального устройства, идеологии и эмоционального мира персонажей. Цвет служит одним из ключевых способов создания и репрезентации реальности, выполняя те же коммуникативные, символические и выразительные задачи, которые

были проанализированы на уровне культурного контекста ранее. Далее нами будет рассмотрено, как именно эти функции реализуются в художественной структуре романа.

Цвет в романе выполняет важную коммуникативную функцию: он является средством социальной идентификации и навигации. Цвет отражает статус и принадлежность к касте, формирует повседневное поведение и отношение к окружающей среде.

Каждая каста имеет свой цвет одежды: альфы – серый, беты – темно-красный, гаммы – зеленый, дельты – хаки, эпсилон – черный. Эти цвета позволяют мгновенно считывать социальную роль человека, что заменяет более сложные формы взаимодействия и поддерживает жесткую иерархию общества. Альфы – интеллектуальная элита в мире романа, управленцы, разработчики, хранители идеологии, такие как Мустафа Монд (Mustapha Mond), который является ученым и главноуправителем государства. Серый цвет альф подчеркивает их рациональность и сдержанность и противопоставляется ярким цветам нижних каст, которые на фоне его нейтральности выглядят менее серьезно.

Беты в кастовой системе занимают промежуточное положение – они не принадлежат ни к интеллектуальной элите, ни к массе низших каст. Их роль состоит в поддержании работы административного и технического аппарата, сферы обслуживания и контроле за группами ниже их. Цвет, в который одеты беты, отражает их двойственную позицию в обществе: темно-красный, яркий, но не броский. Он сохраняет теплоту красного, тем самым отличаясь от нейтрального серого альф или унылого хаки дельт, но лишен индивидуальности и выразительности. Оттенок темно-красного отражает уравновешенность между эмоциональностью и дисциплинированностью, помогает создать образ уверенного и сдержанного человека.

Гаммы – обслуживающий персонал, представители среднего уровня умственного развития и ограниченной инициативы, – появляются в зеленой униформе, подчеркивающей их органичность и подчиненность: “Like aphides

and ants, the leaf-green Gamma girls <...> swarmed round the entrances... [45, с. 74]”. Цвет указывает на их роль в системе как неотъемлемой, но контролируемой массы.

Дельты выполняют простые функции и часто воспроизводятся путем массового клонирования. Цвет их одежды, хаки, традиционно связанный с военной или служебной формой, в романе обозначает полную подчиненность и функциональность. Дельты часто появляются в массовых, механических сценах – они одинаковы и лишены индивидуальных черт.

Низшая каста в романе, эпсилонеры, носят черное. Представители этой касты, лишённые права на мысль, культуру и даже любую форму индивидуальности, выполняют самую примитивную и тяжелую работу. Примечательно, что после описательного “black” автор часто использует существительное “Semi-Morons” вместо “Epsilons”, что подтверждает закреплённое в обществе презрительное отношение к ним. Эти люди воспринимаются не как полноценные индивидуумы, а как однородная масса, существующая только для выполнения повседневных задач.

Цвет в романе служит для эффективного разделения общества, позволяя каждому человеку интуитивно ориентироваться в кастовой системе. Так, в инкубаториях и воспитательных центрах цветовая система помогает сотрудникам быстро ориентироваться в распределении младенцев. Цвет одежды, элементов интерьера и прочих деталей согласован с кастовой принадлежностью, что обеспечивает четкость и организованность процессов.

Цвет также активно используется в процессе воспитания. Через гипнопедию, метод обучения во сне, детям внушаются устойчивые реакции, например, неприятие низших каст высшими: “What a hideous colour khaki is [45, с. 74]” (высказывание Линайной предрассудка своей касты) или “They’re too stupid to be able to read or write. Besides they wear black, which is such a beastly colour [45, с. 30]” (гипнопедическое убеждение об эпсилонерах).

В рассматриваемом нами романе цвет как исполнитель коммуникативной функции используется не только для разграничения каст, но

и для структурирования пространства. Он является визуальным сигналом, который сообщает человеку о назначении места, задает эмоциональный тон и регулирует поведение.

Например, белый цвет доминирует в лабораториях, воспитательных учреждениях, больницах, а также преобладает в одежде персонала, работающего с младенцами и зародышами: “The overalls of the workers were white, their hands gloved with a pale corpse-coloured rubber [45, с. 1]”. Белизна в романе связана с гигиеной, стерильностью и контролем. Пространство, помеченное белым, – это место, где все человеческое тело и сознание находится под полным управлением.

Желтый также активно используется для передачи информации о характере пространства. Этот цвет доминирует в интерьере больницы для умирающих (Hospital for the Dying): “...a large room bright with sunshine and yellow paint... [45, с. 237]”. Желтые стены и обилие света формируют у посетителей и пациентов ощущение теплоты и легкости. Яркость оформления комнат сглаживает острые углы эмоционального восприятия смерти, устраняя страх и тревогу, которые могли бы нарушить общественное спокойствие.

Еще одна роль цвета в романе в рамках коммуникативной функции – это разграничение «своего» и «чужого», нормы и отклонения. Цвет служит показателем принадлежности системе или же признаком отличия от общего порядка. Эта функция проявляется в структурировании информационного пространства цивилизации. Так, газеты для разных каст печатаются на бумаге определенного цвета, соответствующего цвету формы представителей этих каст: “The Delta Mirror” – на бумаге цвета хаки, “Gamma Gazette” – на зеленой. Этот прием усиливает изоляцию групп и ограничивает пересечение информационных потоков.

Роль цвета как разграничителя ярко проявляется в описании резервации, где живут индейцы. Визуальный образ этого пространства противопоставлен цивилизованному миру и окрашен в хаотичную палитру: “...their dark brown bodies painted with white lines, their faces inhuman with daubings of scarlet, black

and ochre...” [45, с. 127]. В резервации цвета не подчинены логики утопии, не стандартизированы, они отражают спонтанность, телесность, ритуальность, связанную с мифологическим и органическим восприятием мира. Такое использование цвета воспринимается жителями государства как проявление нецивилизованности, опасности и иррациональности. Цвет в резервации подчеркивает несхожесть, отклонение от норм внешнего облика и социальных правил, установленных в цивилизованном мире романа.

Особое место в этом цветовом противостоянии занимает фигура Джона. Он не имеет четко обозначенного кастового цвета, не вписывается в стандартизированную палитру мира. Его загорелая кожа и своеобразная одежда чужеродны, а внешность не может быть автоматически идентифицирована. Джон не воспринимается героями романа как «свой» и поэтому вызывает у них дискомфорт. Он не входит ни в одну из цветовых категорий, тем самым нарушая привычную логику восприятия. В обществе, где цвет — ключ к пониманию социального положения, его отсутствие воспринимается как вызов и признак опасного, непредсказуемого элемента.

Следовательно, цвет является границей между системой и тем, что находится вне ее. Внешняя несхожесть, отклонение от заданной палитры воспринимается как признак идеологической опасности. Цвет — не только способ идентификации, но и способ исключения: все, что не вписывается в принятые схемы, маргинализируется или воспринимается как угроза стабильности.

Цвет в романе «О дивный новый мир» является мощным инструментом идеологического и социального контроля. Он кодирует кастовую принадлежность, структуру пространства, эмоции, поведение и границы допустимого. Каждый оттенок превращается в знак, с помощью которого система определяет место человека в мире. Цвет является универсальным языком — он заменяет слова, мораль, индивидуальность и духовность, превращаясь в ключевой механизм подчинения. Все, что выходит за пределы установленной цветовой нормы, автоматически воспринимается как

отклонение. Таким образом, коммуникативная функция цвета в романе заключается в его способности выполнять роль визуального языка, понятного каждому жителю государства, с помощью которого общество структурирует реальность и управляет восприятием индивидуума.

2.2.2 Символическая функция цвета в романе

В романе «О дивный новый мир» цветовая палитра не ограничивается лишь функцией социальной идентификации и упорядочивания мира. Цвет выступает также как символический носитель культурных, эмоциональных и философских смыслов, придает глубину образам, пространствам и действиям. Через цвет Хаксли создает многослойный язык образов, с помощью которого раскрываются внутренние и внешние конфликты и невидимые границы между телом и разумом, естественным и искусственным, живым и воспроизведенным. Символическая функция цвета проявляется в эмоционально насыщенных контекстах – там, где происходит столкновение идеологии и индивидуального переживания. Определенные цвета приобретают устойчивые ассоциации и цвет превращается в метафору, способную выразить то, что нельзя передать словами.

Красный цвет в романе занимает особое место в системе символов – он несет в себе многослойные значения, связанные с жизнью, телесностью, страстью, но также и с искусственностью и контролем. Его символизм формируется на пересечении двух традиционных культурных ассоциаций: с одной стороны, красный – это цвет крови, рождения и энергии, с другой – опасности, насилия и страсти.

Особенно выразительно красный цвет используется в сценах Эмбрионария (Embryo Store), где он ассоциируется с искусственной утробой. Красный приобретает значение символа поддельного рождения, подмены естественного акта технологическим процессом. В мире романа жизнь больше не возникает естественным путем, а контролируется и выпускается серийно,

как продукт. Красный в Эмбрионарии отражает тщательно выстроенный и подчиненный системе процесс производства.

В сцене Сходки Единения (Community Singery) красный снова занимает центральное место и окрашивает все пространство ритуала: “And as they sang, the lights began slowly to fade – fade and at the same time to grow warmer, richer, redder, until at last they were dancing in the crimson twilight... [45, с. 100]”. Красный, похожий на цвет вина или крови, символизирует растворение личности в обществе. В рассматриваемом контексте это цвет искусственно вызванного возбуждения, стандартизированного чувства, возникающего по команде. Он не отражает настоящую страсть или внутреннюю вовлеченность, а служит элементом визуальной и эмоциональной манипуляции, направленной на создание иллюзии общности и духовного подъема.

В отличие от сцен, где красный цвет используется для оформления технологически воспроизводимой жизни или имитируемых ритуалов, в некоторых эпизодах романа он проявляется как неуправляемый и «живой» цвет, символизирующий боль, уязвимость, телесность, стыд. Такой красный уже не является частью дизайнерской палитры утопии, напротив, он прорывается туда, где система теряет контроль, благодаря чему возникает настоящая живая эмоция или физическая реакция.

Так, красный возникает в эпизодах насилия и самоистязания: “...a young man <...> (was) hitting himself with a whip of knotted cords... His back was horizontally streaked with crimson [45, с. 297]”. Он символизирует плоть, страдания и телесный ритуал, который жители резервации считают неотъемлемой частью жизни. Этот цвет вызывает отвращение у представителей цивилизованного мира, например у Линайны, воспитанной на стандартах внешнего удовольствия и телесного комфорта. Цвет вступает в прямое противоречие с эстетикой стерильного мира, он представляет архаическое, стихийное, бесконтрольное – то, чего общество боится и отвергает. Еще один важный пример использования красного вне системы – эмоциональная реакция, в которой этот цвет отображает стыд, внутреннее

напряжение, обнаженность души: “Red in the face, he tried to disengage himself from her embrace [45, с. 180]”. Покраснение в этом случае – признак чувства, глубоко личного и недопустимого в мире, где любое волнение купируется сомой. Красный здесь сигнализирует об уязвимости, символизирует момент, когда человек выходит за пределы предписанных реакций и испытывает неловкость, тревогу, неуверенность.

Таким образом, красный в романе Хаксли – это символ противоречия. С одной стороны, он сохраняет традиционные значения жизни, энергии, страсти, с другой – в контексте тоталитарной утопии он неизменно связан с имитацией, регулированием, контролем. Это цвет, который должен вызывать и обозначать чувства в строго заданных рамках; он принадлежит не человеку, а системе, которая научилась кодировать и эксплуатировать даже сакральные смыслы.

Черный цвет в рассматриваемом произведении несет в себе символическую нагрузку, связанную с телесной первозданностью, ритуальностью и дикостью – тем, что не одобряется цивилизацией. Черный можно назвать цветом вытесненного прошлого, биологической и культурной архаики, которую рациональное цивилизованное общество предпочитает не замечать. Этот цвет символизирует то, что не вписывается в модель контролируемой утопии, – плоть, смерть, ритуал, страдание, природу и бессознательное.

В описаниях резервации черный часто связан с древними ритуалами: черные змеи, кувшин, длинные черные волосы индейцев. Черный выступает как символ первобытного опыта – связи с физическим и естественным началом, которое общество стремится вытеснить из коллективной памяти. Здесь цвет трансформируется в метафору, отсылающую к древним слоям человеческого создания, затененным прогрессом и рационализмом.

Кроме того, черный цвет в романе связан с границей между жизнью и смертью. Особенно ярко это проявляется в описаниях тела умирающей Линды. С ее образом связан медленный переход от живого к неживому, сопровождаемый деградацией облика (“bloated face”, “vague eyes”, “tired

flesh”, “face <...> horribly distorted” [45, с. 239]). Визуальный язык текста, не называя цвет явно, проступает через общую тональность художественных элементов. Черный цвет представляет собой метафору распада, растворения индивидуального «я» и телесной конечности – всего, что общество в романе отрицает, ведь для них даже смерть должна соответствовать идеалу искусственной гармонии и быть безболезненной, очищенной от хаоса природы, тихой и чистой. Черный в данном контексте – немой укор цивилизации, замалчивающей ужас смерти ради иллюзии вечного порядка.

Черный цвет также связан с эмоциями, не имеющими места в мире вечно довольных людей. Когда герои сталкиваются с настоящей болью, страхом, смертью, в тексте появляется черный цвет. Он служит фоном подлинных человеческих переживаний, которые не могут быть вписаны в логику системной благополучности. Например, “the black shadow of death [45, с. 162]” (черная тень смерти) появляется, когда Джон сталкивается с утратой и собственной уязвимостью: такой образ, полный экзистенциального ужаса, не может быть вытеснен цивилизацией. Темная вода пугает Лиайну: “She was appalled by <...>, by the black foam-flecked water... [45, с. 106]”. Ее страх перед неорганизованной природой свидетельствует о полной утрате способности взаимодействовать с неструктурированной реальностью. Черный здесь – символ встречи с неведомым, с отсутствием контроля, с первобытным страхом, которому не обучали в гипнопедии. Еще один пример – глаза индейца Попе, описанные как “small black eyes [45, с. 158]”. Они становятся символом того, что Линде и Джону невозможно полностью интегрироваться в мир резервации. Эти черные глаза принадлежат другому миру, в котором присутствует страсть, жестокость и страх. Во взгляде Попе нет привычной жителю государства искусственной доброжелательности, поэтому они пугают его.

Белый цвет также занимает в романе Хаксли особое место. Он пронизывает пространство технологической цивилизации и встречается в архитектуре, одежде, предметах повседневности и даже в ритуалах. Тем не

менее, за иллюзорной чистотой скрывается сложная символическая система, отражающая суть постфордской утопии – ее стремление к внешнему порядку, к визуальной безупречности, к идеологической однозначности.

Белый сопровождает героев повсюду: в Эмбрионарии – белые халаты лаборантов и перчатки трупного цвета (“corpse-coloured rubber [45, с. 1]”), в интерьерах – белые стены, кровати, умывальники; в одежде – форменные костюмы из белого вискозного полотна, матроский наряд Линайны, ее белые чулки, пояса и шапочки. Эта повсеместность указывает на желание цивилизации создать единое, безупречно чистое пространство, лишённое индивидуальности. Белый цвет выступает регулятором, стирающим разницу между людьми и превращающий их в повторяющиеся детали хорошо отлаженного механизма.

В ритуалах и сценах, связанных с дикарями, белый цвет приобретает иную семантику – он возвращает себе архаическое значение очищения, перехода, сопричастности священному. Белая повязка на юноше в обряде инициации, перо, которым старик касается окровавленного тела, белая кукурузная пыль, брошенная навстречу солнцу – все это отсылает к традиционным представлениям о белом как о цвете жертвы, начала, обновления. В этих эпизодах белый насыщен смыслом, он связан с болью, преодолением, тайной. Он не прикрывает реальность, а подчеркивает ее важность.

В сопоставлении двух пластов – цивилизованного и архаического – рождается драматургия белого. Один и тот же цвет существует в мире романа в противоположных смыслах. В первом – он пуст, декоративен и служит эстетике порядка, во втором – наполнен силой, связан с телесным и духовным.

Зеленый цвет в «О дивный новый мир» представлен в разных контекстах – от моды до описаний природы и состояния героев. Однако, несмотря на внешнее разнообразие, этот цвет не сохраняет свою традиционную символику знака жизни, возрождения и гармонии с природой. В обществе нового мира зеленый лишен свободы и органичности и превращен в элемент декорации.

Зеленый активно используется в предметах моды и личного стиля. Линайна появляется в жакете бутылочного цвета, носит ярко-зеленые лакированные туфли, зеленые шорты: “an angel in bottle-green viscose [45, с. 165]”, “green velveteen shorts [45, с. 308]”. Все эти элементы подчеркнуто искусственные – в их названиях звучат материалы: ацетат, лакировка, вискоза. Зеленый приобретает функции неестественной привлекательности, становится элементом предписанной эстетики, символом внешней ухоженности.

В пейзажных описаниях зеленый также теряет свою естественность. Он появляется как внешне красивая, но отчужденная поверхность, которая больше похожа на фон для фильма, чем на живую природу. Природа воспринимается глазами героев с высоты полета – с борта вертоплана, через стекло. В одной из сцен герои наблюдают зеленую долину с рекой, полями и деревьями, описанную как полоса между скалами: “The channel wound between precipitous banks, and slanting from one wall to the other <...> ran a streak of green – the river and its fields [45, с. 125]”. Она предстает перед читателем как живая природа, заключенная в каменный коридор: оформленный фрагмент пейзажной открытки, находящийся вне досягаемости. Даже небо, окрашенное в водянисто-зеленые оттенки (“pale watery green”) [45, с. 65], вызывает не ощущение свежести и умиротворения, а физический дискомфорт – цвета ассоциируются с нездоровой бледностью человека и с чувством тошноты.

Розовый цвет в романе выполняет функцию символа чувственного комфорта и управляемой наивности. Один из устойчивых смыслов розового в романе – это ассоциация с детскостью и незрелостью. В мире, где моральное взросление считается излишним, розовый помогает поддерживать психологическое состояние вечного ребенка. Люди выглядят аккуратно, гладко, в их внешности нет индивидуальности и драмы. В тексте это проявляется в описании деталей одежды и повседневности: розовая пижама, лица, шапочки. Даже взрослые героини романа, например, Линайна, представляются через розовые детали – это подчеркивает регресс в сторону

физиологической зависимости и безволия, исчезновение внутренней зрелости. Розовый также появляется там, где читатель ожидает напряжения или эмоционального отклика – но вместо этого на первый план выходит визуальный комфорт. Пространство оформляется так, чтобы подавить страх, вытеснить неловкость и стыд. Например, в сцене, где Джон встречает умирающую мать, окружение палаты оформлено в светлых, мягких тонах, сглаживающих трагичность момента. Описание розовых пижам в контексте ухода человека из жизни приглушает грусть реальности, снижает ее значимость. Эмоционально тяжелые моменты словно растворяются в розовом тумане, не доходя до сознания. Розовый активно используется в контексте тела и сексуальности (“pink toes”, “pale shell pink zippicami-knicks”) [45, с.171, 230]. Он присутствует в описаниях косметики, деталей внешности, предметов потребления, формируя образ стандартной, глянцевой, лишенной индивидуальности привлекательности.

Пурпур, или фиолетовый, в традиции часто ассоциируется с монархической властью, духовным саном, величием. В романе он сохраняет эти внешние черты, но подается с иронией и в контексте фальшивых обрядов, в которых нет подлинной веры и возвышенности. Пурпурный превращается в декорацию, призванную не возвышать человека, а подчинять его иерархии и порядку. Примером такого использования фиолетового является образ Arch-Community-Songster (Архипеснослава) “in purple viscose waistcoat [45, с. 209]”, фигуры, которая должна олицетворять духовность, а на деле выступает как ведущий массового ритуала, где люди под воздействием сомы начинают считать, искренне или притворно, что чувствуют присутствие высшей силы – самого Форда, который в мире романа приравнивается к Богу.

При описании символов государственной власти в романе используется золотой цвет. Он украшает архитектуру, церемониальные атрибуты, элементы ритуалов и напрямую ассоциируется с культом Форда: “golden trumpets”, “golden zipper-fastening in the form of a T” или “the golden T” (золотой знак “Т”) [45, с. 21, 209] – замена христианского креста. Этот цвет в системе образов

мира обозначает то, что было признано сакральным в рамках официального культа, оформленного и поддерживаемого на идеологической основе.

Синий цвет в произведении Хаксли встречается редко, но его появление всегда связано с эмоционально насыщенными ситуациями, в которых раскрываются отрешенность, болезненность или выход за пределы системы. Он не встроен в палитру официальной утопии и возникает как цвет границы между противоположными понятиями.

Одно из ярких проявлений синего цвета связано со сценой смерти Линды. Синий передает образ остывающего тела, которое покидает жизнь: “Her face was horribly distorted, her lips blue [45, с. 246]”. Синий, наряду с черным, становится образом смерти. Он появляется как инородное пятно, нарушающее приятную гамму светлых пастельных тонов, в которые обычно оформлены тела и интерьеры.

Синий цвет связан с образом Джона, персонажа, не вписывающегося в структуру утопии. Его голубые глаза упоминаются, как одна из деталей, выделяющих его среди остальных. Этот оттенок глаз – не только физическая характеристика – он символизирует эмоциональную открытость и ранимость. В образе Линайны также присутствует синий цвет. Эта, на первый взгляд, идеальная представительница своего мира, на самом деле не лишена глубоких чувств и эмоциональности. В критические моменты на ее лице появляется нечто противоречащее идеологии мира потребления – печаль, которую она сама не может осмыслить: “Pale, her blue eyes clouded with an unwonted melancholy, she sat in a corner <...> [45, с. 207]”.

Серый цвет в романе ассоциируется с подавлением контрастов, сглаживанием различий и минимизацией эмоциональных реакций. В этом цвете нет выразительности, он не вызывает чувств, не притягивает взгляда и не вызывает отвращения. Именно благодаря этому серый приобретает символическое значение: он отражает принцип уравновешенного, рационально сконструированного существования, в котором все яркое, противоречивое и личностное устранено ради стабильности.

Коричневый и его оттенки (“ochre”, “auburn”, “dark-brown”) здесь связаны с материальностью, плотью, нецивилизованной природой. Этот цвет проникает в повествование там, где речь идет о природном теле, земле, ритуале, боли, и по символической функции поход на черный.

Коричневый – это цвет кожи, одежды, материи, которая соприкасается с телом. Когда Джон появляется в романе, он описывается как человек с загорелой кожей: “...his skin <...> bronzed [45, с. 136]”. Загар можно назвать деталью «естественного» человека, привыкшего к физическому труду под палящими лучами солнца. Линда, выпавшая однажды из утопии и прожившая годы в резервации, описана одетой в коричневый балахон: “And under the brown sack-shaped tunic those enormous breasts, the bulge of the stomach <...> [45, с. 139]”. Описание ее фигуры и цвет одежды подчеркивают естественную природную телесность, которая отсутствует в цивилизации.

В сценах обрядов, связанных с индейским ритуалом, коричневый сопровождает не только одежду и тела, но и животных и предметы. Змеи, которых достают из сундука, – темные: “black snakes and brown and mottled [45, с. 133]”, сосуды сделаны из грубой керамики, земля – пыльная, серая, охристая. Сам ритуал связан с кровью, болью, пылью, телом. Здесь коричневый символизирует инициацию через физическое страдание, возвращение к основам существования.

Цвет в романе Хаксли является не просто элементом описания, а полноценным выразительным инструментом, с помощью которого проявляется глубинная структура антиутопического мира. Он обозначает эмоции, скрытые смыслы, границы между принятым и вытесненным. В условиях, где язык не выражает истины, чувства заменены сомой, а культура – потреблением, цвет является альтернативной формой высказывания, вторым языком романа.

2.2.3 Выразительная функция цвета

Цвет в романе также выполняет важную выразительную функцию, формируя эмоциональный тон сцен и подчеркивая смысловые границы между различными состояниями, пространствами и действиями. Через цветовое оформление Хаксли акцентирует внимание на психологической нагрузке описываемых ситуаций. Цвет служит инструментом художественной выразительности, позволяющим создать интонационную насыщенность произведения.

Одним из выразительных приемов Хаксли – построение контраста между цветовой гаммой сцены и ее содержанием. В описаниях ситуаций, связанных со смертью, телесным страданием или эмоциональной неуверенностью, используются яркие, «веселые» цвета, которые вступают в противоречие с происходящим. Такое цветовое решение создает иронический эффект и усиливает ощущение искусственности эмоций. Например, упомянутая нами ранее сцена в больнице для умирающих (Hospital for the Dying), где автор использует желтый и розовый. Здесь теплая цветовая палитра не создает уют, напротив, она подчеркивает отчуждение умирающего и безразличие окружающих к происходящему. Яркий цвет становится средством подавления эмоционального напряжения, снижая трагический тон сцены.

На фоне светлых, приглушенных оттенков резкими акцентами выделяются сцены, связанные с болью и эмоциональностью. Здесь Хаксли использует насыщенные, густые цвета, прежде всего красный и его оттенки. Красный, особенно в ритуальных сценах, делает пространство давящим, почти физически ощутимым. Так, в сцене Единения пространство заливается красным цветом, визуальная тяжесть усиливается описанием предметов, одежды, напитков, освещения. Такое обилие цвета создает атмосферу тревожной, даже агрессивной коллективной истерии.

Особую интонацию создают и темные, «тяжелые» цвета: черный, коричневый, охра, темно-зеленый. Они появляются в сценах, где система сталкивается с тем, что не может контролировать – в описаниях резервации,

смерти, ритуалов индейцев. Контраст между ярко освещенным миром и плотной, телесной тьмой вызывает у героев тревогу, а у читателя – напряжение и предчувствие нарушения порядка. Цвет сам по себе создает сцену и насыщает ее смыслом.

В условиях, где большинство персонажей лишено ярких эмоциональных проявлений, цвет позволяет передать личную реакцию через телесные признаки: в моменты психологической нестабильности героев цвет выступает как единственный маркер внутреннего движения. Например, покраснение – это не просто физиологическая реакция, а индикатор переживания, которое не может быть выражено вербально. Это один из немногих случаев в романе, когда эмоциональное напряжение передается визуально – через изменение цвета кожи, выступающее в роли выразительного жеста.

Хаксли активно использует цветовые противопоставления для создания драматического эффекта. Так, палитра резервации резко отличается от остального мира: описание черных кос индейцев, кувшина из натуральных материалов, пятен краски, темных полос на лицах жителей резервации создает зрительный и эмоциональный шум, противопоставленный стерильности цивилизации. Столкновение цветовых кодов разных миров позволяет автору выразить внутренний шок цивилизованных героев.

Контраст цветовых тонов также встречается в сцене полета Бернарда и Линайны над морем, где цветовое описание подчеркивает внутреннее состояние героев. Мрачная, беспокойная картина – “pale face of the moon [45, с. 106]”, “black water [45, с. 106]” – передает атмосферу тревоги и экзистенциального напряжения. Этот эпизод выражает отчуждение и пробуждающееся чувство индивидуальности Бернарда, а также передает страх Линайны перед природным и диким.

В целом, цвет в романе играет роль интонационной настройки повествования, позволяя автору варьировать эмоциональный спектр от насмешливого до трагического. Особенно четко это прослеживается в финальных сценах, где непосредственное упоминание цвета практически

отсутствует, но его выразительная роль реализуется через световые и пространственные характеристики.

Эмоциональную окраску сцене также придает описание света и теней. В воспоминания Джона автор описывает мрачный и даже пугающий пейзаж сияющих в лунном свете скал: “The rock was bleached bones in the moonlight [45, с. 162]”. Такая картина создает эффект зловещей пустоты и безжизненности. Сравнение скалы с выбеленными костями, освещенными луной, вызывает ассоциации с отчужденностью, одиночеством и смертью.

Финальный эпизод с Джоном выстроен на визуально насыщенных образах, формирующих ощущение отчуждения и трагического конца. Атмосфера внутри маяка, в котором он находится, описана как “shuttered twilight [45, с. 310]” – затененный сумрак, в котором позже найдут тело Джона. Эта закрытость пространства, лишённого яркого света, передает внутреннее состояние героя, замкнутого и отрезанного от окружающей действительности.

2.2.4 Частотный анализ цветообозначений в романе

Частотный анализ лексики – это метод количественного исследования текста, позволяющий определить, какие слова, образы или темы повторяются наиболее часто. В рамках данной работы частотный анализ применен к цветообозначениям в романе «О дивный новый мир». Такой анализ позволяет выявить визуальные доминанты текста, а также проследить, какие из них играют ключевую роль в построении художественного мира. Такой подход помог на практике подтвердить выводы из предыдущих пунктов главы – о том, каким образом цвет выполняет коммуникативную, символическую и выразительную функции в романе.

Анализ охватывал как базовые (например, red, green, black), так и сложные (например, bottle-green, corpse-coloured) цветообозначения. В подсчет включались все случаи повторения независимо от контекста, поскольку целью было выявление цветового и идеологического фона романа.

Результаты анализа представлены в Приложении А в виде таблицы частотности и диаграммы, отражающей данные в процентном соотношении. Таблица позволяет определить, какие цветовые коды встречаются чаще, а какие – реже. Диаграмма делает восприятие информации более наглядным и облегчает интерпретацию, так как она позволяет соотнести частоту упоминаний цвета с его значимостью в романе, а также выявить, способствует ли цветовая палитра идеологической целостности романа или, напротив, указывает на конфликты в нем.

Чаще всего в романе употребляются зеленый, красный, черный и белый цвета. Их высокая частота подтверждает их значимость в системе контроля и кастовой идентификации. Зеленый отражает имитацию природы в техногенной среде, красный колеблется между символом страсти, жизни и знаком индустриального контроля; черный маркирует табу, границу и смерть; белый соединяет в себе значения стерильности, управления и жертвенности.

Реже всего в романе встречаются цвета с ярко выраженной символической функцией – фиолетовый, синий и коричневый. Эти цвета появляются преимущественно в сценах эмоционального напряжения, ритуалов, смерти или духовного разлома, поэтому их редкость в тексте особенно выразительна.

Рассмотрим подробнее частотность каждого цвета, выделив основные цветообозначения и включив в них оттенки. Зеленый цвет занимает первое место по частотности (46 упоминаний). Он представляется в тексте как цвет кастовой униформы и как часть пейзажей или тревожных физиологических описаний (*pale green, bright green*). Преобладание зеленого отражает стремление утопии к упорядочению естественного, имитации природы.

Красный (40 упоминаний) – второй по частоте цвет в романе. Он встречается в сценах эмбрионального производства, ритуалов, страданий, боли и стыда. Разнообразие оттенков красного подчеркивает его разносторонность – цвет варьируется от технологически контролируемого

(ruby zipper, scarlet lighting) до стихийного и телесного (blood-coloured, crimson welts – следы от самобичевания).

Черный (38 упоминаний) и белый (36 упоминаний) выступают как оппозиционные элементы системы цветов. Черный ассоциируется с табу, смертью, дикостью и низшей кастой эпсилонов. Он часто выступает как знак границы – между жизнью и смертью, цивилизацией и природой, контролем и хаосом. Оттенки черного не варьируются: “black volume”, “black box”, “black braided hair” – все это однозначные образы, помечающие предметы, которые должны подвергнуться цензуре. Белый же часто сопровождает сцены чистых, стерильных помещений, описания работников лабораторий, больниц, встречается в одежде персонажей, относящихся к цивилизации. Однако, в сценах с участием индейцев белый выступает как символ жертвы и очищения, демонстрируя двойственность своих значений.

Желтый и оранжевый (включая straw-coloured, lion-coloured, golden) встречаются в тексте 20 раз и используются в описании мест комфорта и ухода за людьми. Желтый смягчает страх, заменяет подлинные чувства на ощущение уюта. Золотой (golden) оформляет культ Форда, становится частью религиозной символики.

Розовые и фиолетовые оттенки (13 упоминаний) обозначают наивность и подчинение. Розовый ассоциируется с идеалами красоты, декоративностью и детскостью, а фиолетовый используется иронично как знак религиозной власти.

Серый и синий (по 10 упоминаний) являются цветами перехода и исключения. Серый – цвет высшей касты, уравнищенности и рациональности. Синий – цвет отчужденности, смерти и эмоциональности (blue lips, blue eyes).

Коричневый (9 упоминаний, включая dark-brown, auburn, shrimp-brown и ochre) – это цвет телесности, дикости и ритуальности. Он сопровождает описание резервации, тела Джона, быта Линды. Присутствие коричневого указывает на контакт с первобытным и естественным.

Частотность цветообозначений тесно связана с описанными выше функциями цвета. В аспекте коммуникативной функции наиболее частотные цвета (зеленый, белый и красный) обозначают касты, места и процессы. В рамках символической функции, редкие, но полные смысла оттенки (фиолетовый, синий, коричневый) указывают на сцены напряжения, отклонения, смерти. Выразительная функция цвета проявляется в контрасте между часто и редко используемыми цветами, что создает эмоциональные и психологические акценты в повествовании.

Таким образом, частотный анализ цветообозначений подтверждает системный характер использования цвета в романе: наиболее часто встречающиеся цвета работают как знаки идеологической стабильности, а редкие цвета – как носители скрытых или запрещенных смыслов. Чем чаще цвет появляется в тексте, тем вероятнее, что он обозначает норму, порядок и визуальную регуляцию. Чем реже – тем глубже его символическая и выразительная функции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволило комплексно рассмотреть роль цветообозначений как инструмента концептуализации действительности в языке, культуре и художественном тексте, а также раскрыть специфику их функционирования в романе Олдоса Хаксли «О дивный новый мир».

В теоретической части работы были проанализированы понятия концептуализации и концепта, их взаимосвязь с языком, мышлением и культурой. Особое внимание было уделено природе цвета как физического, психофизиологического и культурного феномена. Были рассмотрены функции цвета в культуре, особенности цветообозначений как единиц, отражающих ментальные и культурные представления, и способы их формирования на примерах русского и английского языков. Такой подход позволил установить, что цветоименования участвуют не только в номинации объектов, но и в создании смысловой картины мира, закодированной в языке и культуре.

Практическая часть исследования была посвящена анализу романа О. Хаксли «О дивный новый мир», в котором цвет играет ключевую роль в создании художественного мира и передаче авторского замысла. Нами было установлено, что цветовые обозначения в тексте выполняют сразу несколько функций: коммуникативную, символическую и выразительную. Коммуникативная функция проявляется во внешней идентификации социальных групп и в маркировке предназначений мест, символическая функция заключается в наделении цветов устойчивыми идеологическими смыслами, а выразительная – в формировании эмоционального фона и настроения. Таким образом, анализ цветообозначений в романе показал, что система цветов глубоко интегрирована в художественную структуру текста и служит средством концептуализации социального и идеологического устройства общества.

Для более полного понимания роли цветообозначений в художественном мире романа в ходе исследования был проведен частотный

анализ. Он показал преобладание определенных цветовых лексем, что свидетельствует о системной и осмысленной работе цвета как элемента художественной структуры и идеологического содержания произведения.

Итак, цель и задачи исследования были достигнуты. Работа продемонстрировала, что цвет в романе Хаксли выступает как важнейший концепт, в котором сходятся когнитивные, культурные и художественные смыслы. Результаты исследования могут быть использованы в дальнейших лингвокультурологических и интерпретационных анализах художественных текстов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абжапарова, М. Д. Способы словообразования цветообозначений в казахском, алтайском и русском языках (на примере ахроматических цветов) / М. Д. Абжапарова, Н. Н. Широбокова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2019. – №4 (201). – С. 49-54. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-slovoobrazovaniya-tsvetooboznacheniy-v-kazahskom-altayskom-i-russkom-yazykah-na-primere-ahromaticeskih-tsvetov>.
2. Бабина, Л. В. Научная школа Н. Н. Болдырева «Когнитивная лингвистика. Взаимодействие мыслительных и языковых структур» / Л. В. Бабина, Л. А. Фурс // Вестник Тамбовского университета. – 2010. – №7. – С. 320-324. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nauchnaya-shkola-n-n-boldyreva-kognitivnaya-lingvistika-vzaimodeystvie-myslitelnyh-i-yazykovyh-struktur>.
3. Багана, Ж. Различные подходы к изучению цветообозначений / Ж. Багана, Д. Н. Еркова // Научная мысль Кавказа. – 2011. – №2. – С. 165-167. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razlichnye-podhody-k-izucheniyu-tsvetooboznacheniy>.
4. Бакеева, Д. А. Цвет в истории: культурно-символический аспект / Д. А. Бакеева // Lingua mobilis. – 2011. – №2 (28). – С. 114-117. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvet-v-istorii-kulturno-simvolicheskiy-aspekt>.
5. Бектаева, А. Э. Цветотерапия: психология цвета / А. Э. Бектаева // Проблемы современной науки и образования. – 2020. – №2 (147). – С. 84-92. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvetoterapiya-psihologiya-tsveta>.
6. Бобров, Ю. Г. Локальный цвет в живописи / Ю. Г. Бобров // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. – 2016. – №2. – С. 57-71. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lokalnyy-tsvet-v-zhivopisi>.
7. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – Москва: Русские словари, 1996. – 416 с. – С. 231-291. – ISBN 5-89216-002-5.

8. Василевич, А. П. Цвет и названия цвета в русском языке / А. П. Василевич, С. Н. Кузнецова, С. С. Мищенко. – Москва: КомКнига, 2005. – 216 с. – ISBN 5-484-00057-2. – URL: <https://goo.su/zMatUw>.
9. Галчинова, Т. А. Влияние цвета на эмоциональное состояние человека / Т. А. Галчинова // Инновационная наука. – 2020. – №7. – С. 172-175. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-tsveta-na-emotsionalnoe-sostoyanie-cheloveka>.
10. Галицына, Ю. А. Цветоведение в колористике / Ю. А. Галицына // Вестник магистратуры. – 2016. – №12-4 (63). – С. 107-113. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvetovedenie-v-koloristike> (дата обращения:).
11. Головачева, И. В. Литература и наука в творчестве Олдоса Хаксли : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (европейская и американская литературы)» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Головачева Ирина Владимировна ; Санкт-Петербургский государственный университет. – Санкт-Петербург, 2008. – 49 с. – Место защиты: Санкт-Петербургский государственный университет. – Библиогр.: с. 46-48.
12. Гуськова, А. П. Цветообозначения в различных языках и культурах (на материале русско-венгерских словарей) / А. П. Гуськова // Финно-угорский мир. – 2019. – №2. – С. 136-142. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvetooboznacheniya-v-razlichnyh-yazykah-i-kulturah-na-materiale-russko-vengerskih-slovaryey>.
13. Дюпина, Ю. В. Классификация цветообозначений в лингвистической литературе / Ю. В. Дюпина, Т. В. Шакирова, Н. А. Чуманова // Молодой ученый. – 2013. – №1 (48). – С. 220-221. – URL: <https://moluch.ru/archive/48/6090/>.
14. Елаховский, Д. В. Физические основы цветоведения для студентов строительной специальности университета / Д. В. Елаховский // Концепт. – 2016. – №3. – С. 1-6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fizicheskie-osnovy-tsvetovedeniya-dlya-studentov-stroitelnoy-spetsialnosti-universiteta>.

15. Елина, Е. Н. Когнитивные теории значения: когнитивная грамматика Р. Лангакера / Е. Н. Елина // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. – 2010. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kognitivnye-teorii-znacheniya-kognitivnaya-grammatika-r-langakera>.
16. Кадилова, Дилбар С. Цвет и образ в философии эстетического / Д. С. Кадилова // Academic research in educational sciences. – 2022. – №3. – С. 337-347. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvet-i-obraz-v-filosofii-esteticheskogo>.
17. Кравченко, И. Л. Язык цвета в пространстве / И. Л. Кравченко // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2001. – №1. – С. 115-118. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazyk-tsveta-v-prostranstve>.
18. Куприянова, Е. В. Нефункциональный цвет в изобразительном искусстве / Е. В. Куприянова, Ю. А. Казаченко // Молодой исследователь Дона. – 2020. – №5 (26). – С. 130-135. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nefunktsionalnyy-tsvet-v-izobrazitelnom-iskusstve>.
19. Кулбашева, Г. К. Гипотеза лингвистической относительности Сепира-Уорфа и проблема взаимодействия мышления и языка / Г. К. Кулбашева // Молодой учёный. – 2024. – №52 (551). – С. 32-34. – URL: <https://moluch.ru/archive/551/121098>.
20. Кошеренкова, О. В. Символика цвета в культуре / О. В. Кошеренкова // Аналитика культурологии. – 2015. – №2 (32). – С. 156-162. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-tsveta-v-kulture>.
21. Ланге-Соболева, Т. А. Проблема раскрытия термина «Концептуализация» в современной лингвистике / Т. А. Ланге-Соболева // Наука и образование сегодня. – 2021. – №6 (65). – С. 27-32. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-raskrytiya-termina-kontseptualizatsiya-v-sovremennoy-lingvistike>.

22. Ларионова, Ю. А. Фразеологический словарь современного русского языка / Ю. А. Ларионова. – Москва: Аделант. – 2014. – 512 с. – ISBN 978-5-93642-359-8.

23. Матасова, О. В. Лексико-семантическая группа цветообозначений в современных германских языках / О. В. Матасова, О. А. Уфимцева // Известия Саратовского университета. – 2019. – №3. – С. 293-297. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/leksiko-semanticheskaya-gruppa-tsvetooboznachenii-v-sovremennyh-germanskih-yazykah>.

24. Немыкин, В. В. Цвет как символ в изобразительном искусстве и современные цветовые системы в компьютерном архитектурно-художественном проектировании / В. В. Немыкин // Евразийский союз ученых. – 2015. – №4-13 (13). – С. 15-16. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvet-kak-simvol-v-izobrazitelnom-iskusstve-i-sovremennye-tsvetovye-sistemy-v-kompyuternom-ahitekturno-hudozhestvennom-proektirovani>.

25. Новиков, Ф. Н. Цветообозначения как культурные коды. Лексический массив цветообозначений в русском, английском и французском языках / Ф. Н. Новиков // Вестник Российского университета дружбы народов. – 2014. – №2. – С. 130-137. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvetooboznacheniya-kak-kulturnye-kody-leksicheskiy-massiv-tsvetooboznacheniy-v-russkom-angliyskom-i-frantsuzskom-yazykah>.

26. Обухов, Я. Л. Синий цвет / Я. Л. Обухов // Журнал практического психолога. – 1997. – №1. – С. 30-42. – URL: <https://f.eruditor.link/file/747218>.

27. Панина, А. А. Психология цвета / А. А. Панина, Л. А. Сычева // Бюллетень медицинских конференций. – 2016. – №11. – С. 566-568. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologiya-tsveta>.

28. Попова, Л. В. Соотношение понятий «Концепт», «Понятие», «Значение» в русле коммуникативно-когнитивной парадигмы / Л. В. Попова // Омский научный вестник. – 2013. – №4 (121). – С. 127-130. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/sootnoshenie-ponyatiy-kontsept-ponyatie-znachenie-v-rusle-kommunikativno-kognitivnoy-paradigmy>.

29. Позднякова, Е. М. Кубрякова Е. С. Язык и знание: на пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. М. Позднякова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. – №1. – С. 182-184. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kubryakova-e-s-yazyk-i-znanie-na-puti-polucheniya-znaniy-o-yazyke-chasti-rechi-s-kognitivnoy-tochki-zreniya-rol-yazyka-v-poznanii-mira-m-2004>.

30. Потокина, Т. М. Понятие цвета и его роль в архитектуре / Т. М. Потокина // Logos et Praxis. – 2009. – №1 (9). – С. 77-79. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-tsveta-i-ego-rol-v-arhitekture>.

31. Прохоров, В. Д. Индивидуально-психологическое восприятие человеком цвета / В. Д. Прохоров // Вестник науки. – 2019. – №6 (15). – С. 1-6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/individualno-psihologicheskoe-vozpriyatie-chelovekom-tsveta>.

32. Рахилина, Е. В. Научное наследие Ч. Филлмора и современная теория языка / Е. В. Рахилина, Я. Г. Тестелец // Вопросы языкознания. – 2016. – №2. – С. 7-21. – URL: <https://goo.su/POMf>.

33. Романович, Г. А. История развития цветообозначений в русском и французском языках / Г. А. Романович // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – №2 (56). – С. 137-139. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-razvitiya-tsvetooboznacheniy-v-russkom-i-frantsuzskom-yazykah>.

34. Степанов, Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации / Ю. С. Степанов. – Москва: Языки славянских культур. – 2007. – 248 с. – ISBN 5-9551-0205-1.

35. Сурина, В. Н. Понятие концепта и концептосферы / В. Н. Сурина // Молодой учёный. – 2010. – №5 (16). – С. 43-46. – URL: <https://moluch.ru/archive/16/1517>.

36. Сухов, А. А. Опыт визионерского переживания в религии и искусстве: точка зрения Олдоса Хаксли / А. А. Сухов // Сумма философии. – 2004. – №1. – С. 62-68. – URL: <https://elar.urfu.ru/handle/10995/4280>.

37. Сухов, А. А. Феномен визионерского переживания в философских эссе Олдоса Хаксли / А. А. Сухов // Сумма философии. – 2005. – №2. – С. 53-63. – URL: <https://elar.urfu.ru/handle/10995/4293>.

38. Тараканова, Д. А. «Символическое» в семантике цветообозначений в народной культуре (лингвокультурологический аспект) / Д. А. Тараканова // Вестник Томского государственного университета. – 2012. – №360. – С. 15-17. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolicheskoe-v-semantike-tsvetooboznacheniy-v-narodnoy-kulture-lingvokulturologicheskiiy-aspekt>.

39. Тер-Минасова, С. Г. Язык и межкультурная коммуникация Москва: Слово. – 2000. – 146 с. – ISBN 978-5-211-05472-1. – URL: <http://www.ffl.msu.ru/research/publications/ter-minasova-lang-and-icc/ter-minasova-yazik-i-mkk-BOOK.pdf>.

40. Тихонова, А. Е. Символизм цвета в Восточной и Европейской культурах и его влияние на современные интерьерные решения в городе Владивостоке / А. Е. Тихонова, О. Г. Иванова // Архитектура и дизайн: история, теория, инновации: Материалы четвертой международной научной конференции. – Владивосток, 2020. – С. 231-236. – URL: <https://science.vvsu.ru/materials/material/2147519142>.

41. Фалалеева, С. С. К проблеме зрения в творчестве О. Хаксли / С. С. Фалалеева // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр. – 2009. – №1. – С. 87-91. – URL: <https://elar.urfu.ru/handle/10995/26926>.

42. Филясова, Ю. А. Концептуализация и категория концепта в когнитивной теории Р. Лангакера и Л. Талми: интеграция когнитивных и языковых структур / Ю. А. Филясова // Теоретическая и прикладная лингвистика. – 2024. – №2. – URL: https://lingua.amursu.ru/upload/lingua/2024/2/thal_2024_2_15_173_190.pdf.

43. Фрилинг, Г. Человек-цвет-пространство: Прикладная цветопсихология / Г. Фрилинг, К. Ауэр. – Москва: Стройиздат, 1973. – 117 с. – URL: <https://goo.su/iRgi8a>.
44. Чекулаева, А. С. Базовые цветолексеммы в западной и восточной традициях: теоретические основания их выделения / А. С. Чекулаева // Вестник Полоцкого государственного университета. – 2016. – №4. – С. 112-116. – URL: https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/217208/1/1_Chekulaeva.pdf.
45. Huxley, A. Brave New World / A. Huxley. – New York: Harper Perennial. – 2006. – 314 p. – ISBN 978-0060850524. URL: <https://goo.su/SpSmOg>.
46. Lakoff, G. Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnsen. – Chicago: University of Chicago Press. – 2003. – 193 p. – ISBN 0-266-4680 1-1. – URL: <https://goo.su/rToiar>.
47. Paulsell, S. A. Color and light: Huxley's pathway to spiritual reality / S. A. Paulsell // Bloom's modern critical views: Aldous Huxley: collection of papers / edited by H. Bloom. – Philadelphia: Chelsea House, 2003. – P. 25-53. – URL: https://archive.org/details/aldoushuxley0000unse_q3w4/page/232/mode/2up.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Частотность цветов в романе «О дивный новый мир» О. Хаксли

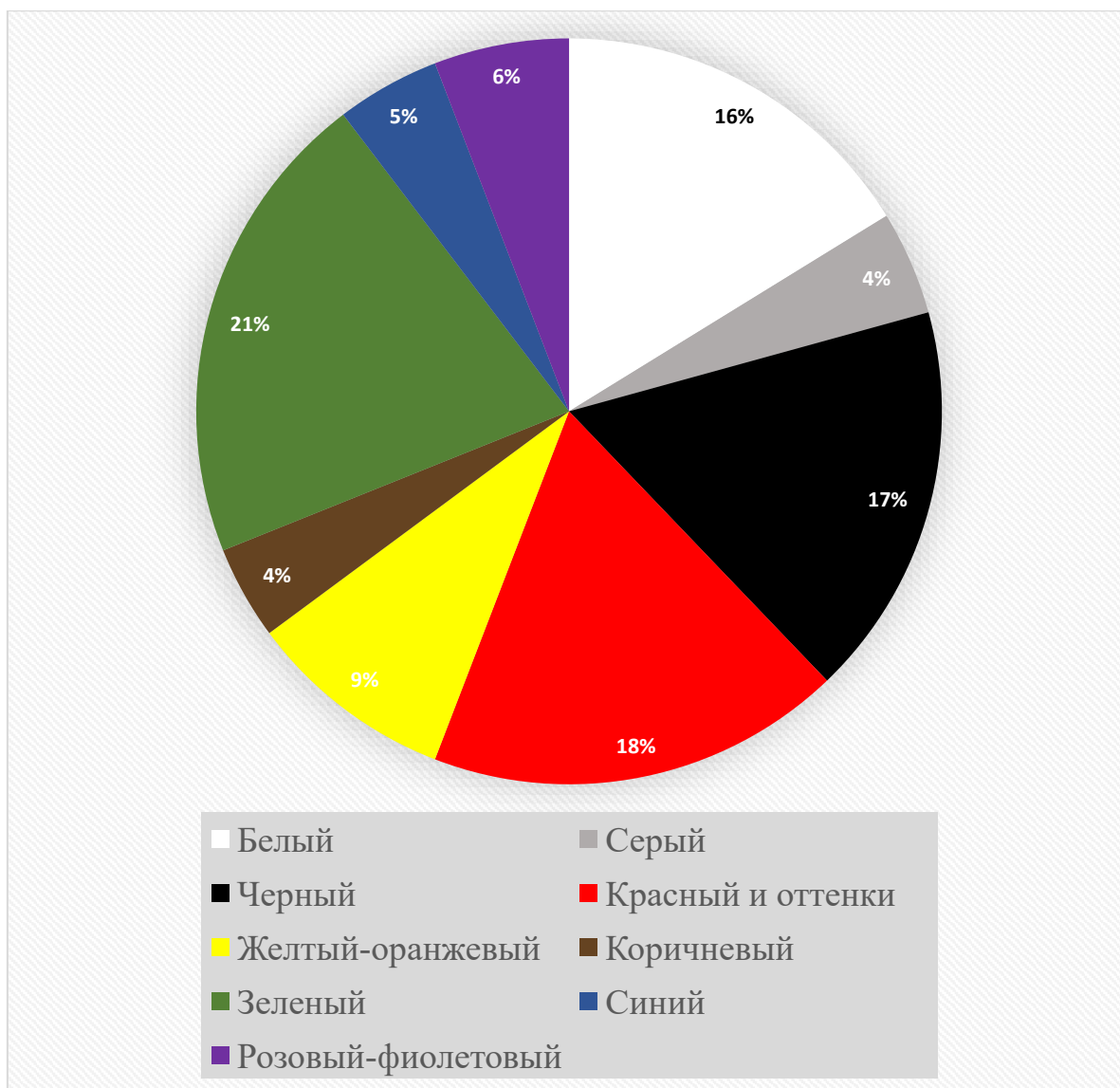


Таблица для диаграммы

Цвет	Количество
Белый	36
Серый	10
Черный	38
Красный и оттенки	40
Желтый-оранжевый	20

Коричневый	9
Зеленый	46
Синий	10
Розовый-фиолетовый	13

Полная таблица частотности цветов

Цвет	Количество
Red	14
Rosy	1
Blood-coloured	1
Coral	1
Scarlet	5
Ruby	3
Crimson	15
Orange	3
Yellow	6
Straw-coloured	1
Golden	9
Lion-coloured	1
Pink	7
Pale shell pink	1
Violet	1
Purple	4
White	35
Corpse-coloured	1
Grey	6
Silver	4
Black	38
Blue	9

Pale blue	1
Green	26
Bright green	1
Leaf-green	1
Bottle-green	3
Pale green	2
Khaki	13
Brown	4
Dark-brown	1
Auburn	2
Shrimp-brown	1
Ochre	1