УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ КАЗАНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА.
СЕРИЯ ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

2017, Т. 159, кн. 1 ISSN 2541-7738 (Print)
С. 92–106 ISSN 2500-2171 (Online)

УДК 821.161.1

КОЛОРАТИВЫ В СИСТЕМЕ ДИСКУРСИВНЫХ СТРАТЕГИЙ ПОВЕСТВОВАНИЯ Л.Н. ТОЛСТОГО (на материале романа «Воскресение»)

Е.А. Масолова

Новосибирский государственный технический университет, г. Новосибирск, 630073, Россия

Аннотация

Статья посвящена выявлению цвето- и светообозначений (колоративов), а также дискурсивных стратегий повествования в романе Л.Н. Толстого «Воскресение» (1899). Утверждается, что дискурсивная стратегия пейзажной живописи является в этом произведении одной из доминантных и связанной со всеми остальными, а именно стратегиями портретной живописи, сюжетно-композиционного развития, мифопоэтической, психологической, социальной, публицистической и философско-религиозной.

При изображении природы, которая выступает как религиозно-нравственная субстанция, все колоративы влияют на преображение главного героя Дмитрия Нехлюдова и входят в дискурсивную стратегию сюжетно-композиционного развития: предвидя плохие поступки героя, природа посылает ему предупреждающие знаки, а радуясь просветлению человека, она «вписывает» его в своё гармоничное бытие.

Рисуя преображение героя, Толстой нейтрализует негативную семантику ряда колоративов и актуализирует их сакральное значение, заложенное в Евангелии. Темнота, выступившая символом греха Нехлюдова и скорби природы в связи с попранием человеком добра и любви, перестаёт быть страшной. Со второй части романа чёрный цвет теряет зловещую окраску и, предопределяя воскресение героя, входит в дискурсивные стратегии сюжетно-композиционного развития и философско-религиозную. Красный цвет лишается негативной семантики и становится благостным источником освещения, соотносится с цветом лампадки. Зелёный и жёлтый цвета обретают бытийное значение, связанное с неуничтожимой жизнью. Появление в романе таких колоративов, как фиолетовый, светлый и белый, отражает вступление толстовских героев на путь служения добру и Богу. В результате все цветообозначения, выполняя не столько различительную, сколько характеризующую и проспективную функции, входят в следующие дискурсивные стратегии: пейзажной живописи, сюжетно-композиционного развития и в доминирующую в финале романа философско-религиозную.

В заключение автором делается вывод, что в романе «Воскресение» воплощён колоративный код, свидетельствующий о возросшем мастерстве Толстого и усилении его религиозных воззрений.

Ключевые слова: колоративы, цвето- и светообозначения, семантика колоративов, дискурсивные стратегии, различительная функция, характеризующая функция, проспективная функция, колоративный код, Л.Н. Толстой, роман «Воскресение»

В литературоведении не ослабевает интерес к наследию Л.Н. Толстого. Большой вклад в изучение его творчества внесли Р.Ф. Густафсон [1], В.Г. Одиноков [2], А.Б. Тарасов [3], А.С. Кондратьев [4] и др. Монография Е.Г. Бушканца [5] о казанском периоде жизни писателя – важная веха в развитии отечественного литературного краеведения. Жанровое многообразие произведений Толстого исследуется Б.И. Колмаковым [6]. О.Х. Кадыров, сопоставляя художественные тексты Толстого и их переводы на татарский язык, анализирует мастерство писателя и предъявляет высокие критерии к переводческой деятельности [7, 8].

В последние годы учёные обращаются к изучению цвето- и светообозначений (колоративов) в художественном тексте, анализ которых позволяет раскрыть имплицитное национально-специфическое содержание языковых единиц и многое сказать о картине мира художника. Кроме того, колоративы выступают одним из способов передачи состояния героев.

Как ни странно, работы, рассматривающие творчество Толстого с этой точки зрения, немногочисленны. В них в основном на материале романа «Анна Каренина» (1878) описывается цветовая палитра толстовских пейзажей [9], отмечается их связь с художественной символикой А.А. Фета [10], интерпретируется значение существительного *блеск* [11], а также символика чёрного и белого цветов [12, 13].

Анализу подвергаются и колоративы в повестях Л.Н. Толстого. Так, К.А. Нагина вскрывает негативную семантику белого цвета в повести «Смерть Ивана Ильича» (1886), в то же время отмечая, что символ света воплощает неограниченность нового пространства, выход в которое нашёл толстовский герой в финале земной жизни [14, с. 416, 424]. Согласно Н.А. Переверзевой, чёрно-белая цветовая гамма в этом произведении напоминает об истинном предназначении человека, а образ света, соотнесённый со смертью-воскрешением и с детством героя, становится самостоятельным мотивом и обретает символическую функцию [15, с. 70–72]. И.Ю. Лученецкая-Бурдина, рассматривая повесть Толстого «Дьявол» (1889), указывает, что в ней образы красной панёвы и красного платка метонимически замещают героиню [16, с. 134–142].

В фокусе внимания исследователей оказывались также особенности цвето- и светообозначений в романе «Воскресение». Говоря о них, Л.Н. Кузина замечает, что Л.Н. Толстой актуализирует в словесном образе суггестивную силу света и цвета [17, с. 110]. А.М. Амирханян анализирует колоративы портретной живописи и пишет, что мифологема цвета проходит через всё это произведение [18, с. 10], но не конкретизирует её функцию. К.А. Нагина выявляет следующие особенности колоративов в романе «Воскресение»: во-первых, белый цвет имеет негативную семантику при описании тела и позитивную при воссоздании природы [14, с. 416–417]; во-вторых, свет, наряду с другими образами, воплощает мир Божий, через контакт с которым главный герой Дмитрий Нехлюдов преодолевает духовную стагнацию [14, с. 439].

На наш взгляд, выводы учёных относительно колоративов в творчестве Толстого требуют уточнений, ориентированных на соотнесение цвето- и светообозначений с поэтикой его произведений. В связи с этим при анализе колоративов предлагаем учитывать *дискурсивные стратегии*, под которыми понимаем

смену способов донесения авторского слова в рамках соответствующего контекста или системы контекстов. Дискурсивные стратегии с различной степенью интенсивности участвуют в формировании картины мира автора и влияют на систему ценностей читателя, а также проявляются при обращении автора к определённым темам. Особое внимание в настоящем исследовании уделено таким дискурсивным стратегиям, как:

1) стратегия пейзажной живописи – способы изображения мира природы;

2) стратегия портретной живописи – приёмы воссоздания облика человека;

3) стратегия сюжетно-композиционного развития – выстраивание сюжета и композиции произведения;

4) мифопоэтическая стратегия – воссоздание мифопоэтических образов;

5) психологическая стратегия – раскрытие внутреннего мира героя;

6) социальная стратегия – изображение писателем современной ему эпохи;

7) публицистическая стратегия – воспроизведение писателем в художественном тексте ряда идей, изложенных в его публицистических статьях;

8) философско-религиозная стратегия – апелляция к религиозной символике, религиозным аллюзиям, евангельскому тексту и др.

При анализе колоративов мы различаем *цветопись* и *колоративный код*. В рамках *цветописи* колоративы выступают преимущественно в описательной функции и необязательно входят в дискурсивные стратегии сюжетно-композиционного развития, психологическую и философско-религиозную. *Колоративный код* – это использование цвето- и светообозначений не столько в описательной, сколько в характеризующей и проспективной (предвосхищающей будущее) функциях, когда колоративы связаны в первую очередь с тремя перечисленными стратегиями художника.

Данная работа направлена на решение следующих задач:

1) с помощью анализа цвето- и светообозначений в романе Л.Н. Толстого «Воскресение» выявить обращение писателя к различным дискурсивным стратегиям;

2) проследить связь между колоративами и дискурсивными стратегиями;

3) ответить на вопрос о том, цветопись или колоративный код является особенностью поэтики рассматриваемого произведения.

В состав колоративов романа Толстого «Воскресение» входят слова с корнями *зелен-*[1] (26 ед.), *темн-*[2] (40 ед.), *черн-*[3] (104 ед.), *красн-*[4] (94 ед.), *желт-*[5] (27 ед.), *золот-*[6] (27 ед.), *фиолетов-*[7] (1 ед.), *свет-*[8] (45 ед.), *бел-*[9] (131 ед.).

---

[1] Зелёный – цвет природы, естества жизни, гармонии; ярко-зелёный цвет знаменует победу весны, рост Святого Духа в человеке, бессмертие, инициацию и добрые дела; в христианстве зелёный – цвет Троицы, символ надежды; предельно редко символизирует коварство [19, с. 28; 20, с. 455–457; 21, с. 551–552; 22].

[2] Темнота – символ отдалённости от Бога [20, с. 267; 21, с. 425].

[3] Чёрный цвет ассоциируется с грехом, одиночеством, отчаянием, страхом смерти [19, с. 17–19; 20, с. 457; 21, с. 466–469; 23, с. 235; 24, с. 464].

[4] Красный цвет символизирует Страсти Господни, Божью любовь, здоровье; в красном облачении Христос появляется на Пятидесятницу; в инфернальном аспекте это цвет Дьявола [19, с. 19–20; 20, с. 453; 21, с. 465–466; 24, с. 464–465; 25; 26, с. 448].

[5] В мифологиях и религиях разных стран жёлтый – благостный цвет, символизирующий божество, веру, жизнь, бессмертие. В христианстве он порой ассоциируется с прелюбодеянием, страхом, предательством Иуды. Согласно психологическим исследованиям, жёлтый цвет угнетающе действует на человека [20, с. 454; 21, с. 550; 27].

Цветовая палитра произведения начинается с **зелёного** цвета. Он выступает в описательной функции, связывается с темпоральным кодом и со следующими дискурсивными стратегиями: мифопоэтической, философско-религиозной, пейзажной живописи и сюжетно-композиционного развития.

В I главе части первой романа зелёный цвет ещё не стал доминантным при описании наступающей весны; используя глагол *зеленеть*, Толстой показывает, как весна, вопреки воле людей, входит в город: «…Трава, оживая, росла и *зеленела*[10] везде, где только не соскребли её…» (Л. Т., с. 2). В XLI главе части первой писатель интенсифицирует зелёный свет, поскольку в одном предложении появляются глагол *зеленеть* и прилагательное *зелёный*, что передаёт неуклонное победоносное шествие весны: «Везде, где не было мостовой, вдруг *зазеленела* трава; берёзы в садах осыпались *зелёным* пухом…» (Л. Т., с. 140). Весна стремительно завоёвывает пространство, и уже прилагательное *зелёный* используется по отношению к газону: «…По *зелёному*, только что окрасившемуся газону бегали, играя, дети и собаки…» (Л. Т., с. 140). Символично, что просыпающейся природе радуются открытые миру дети, а также животные, птицы и насекомые; горожане или не обращают внимания на весну, или стремятся искоренить пробуждающуюся природу.

Зелёный цвет доминирует в части второй «Воскресения». Толстой в одном предложении трижды употребляет слова с корнем *зелен-*: «Он любовался прекрасным днём, густыми темнеющими облаками, иногда закрывавшими солнце, и яровыми полями, в которых везде ходили мужики за сохами, перепахивая овёс, и густо *зеленевшими зеленями*, над которыми поднимались жаворонки, и лесами, покрытыми уже, кроме позднего дуба, свежей *зеленью*, и лугами, на которых пестрели стада и лошади, и полями, на которых виднелись пахари…» (Л. Т., с. 200). Прибегая к семантической избыточности (*зеленевшие зеленя*[11]), автор изображает торжество возрождающейся жизни и радостное принятие Нехлюдовым мироздания.

В конце романа природа, замирая накануне зимы, продолжает посылать людям надежду на обновление жизни: «…Среди облетевших, торчащих голыми сучьями осин и берёз густо и темно *зеленели ели, сосны* и *пихты*» (Л. Т., с. 420). Здесь присутствуют, во-первых, глагол *зеленеть* со свойственной ему

---

[6] Золотой, как свет несотворённый, олицетворяет Солнце, просветление, бессмертие, Бога и представляет собой высочайшую ценность, огонь, сияние, славу. Золотой цвет Солнца символизирует всех солнечных богов, богов злаков и богов созревания урожая. Для христиан он воплощает священство, божественность, обретённую в откровении истину. Золотой цвет в русской иконографии – это метафора Божьего присутствия, Небесного света, вечности и благодати. Золотом пишутся нимбы святых, золотыми штрихами прописываются одежды Спасителя, Евангелие, подножия Спасителя и ангелов [22, 28].

[7] Фиолетовый цвет символизирует духовное начало, связанное с кровью жертвы, знаменует переход от жизни к смерти; ассоциируется со смирением, святостью, искуплением и самоанализом; является цветом церкви в период предрождественского размышления. На ряде икон Иисус и Мария облачены в фиолетовые одежды. У христиан фиолетовый цвет означает истину, а также пост, печаль, покаяние [26, с. 394].

[8] Свет знаменует добро и правду, высшую просветлённость, божественность, рай, радость; Христос уподобляется свету, а исходящий от Него свет – христианству [29, с. 122; 30, с. 430; 26, с. 323–324].

[9] Белый цвет олицетворяет добро, божественность, очищенную душу; это цвет Пасхи, Рождества и Крещения; символ чистоты и непорочности; порой выступает как символ увядания [19, с. 15–17; 20, с. 452–453; 21, с. 554–559; 23, с. 235; 24, с. 464–465; 26, с. 401].

[10] Здесь и далее курсив наш. – *Е.М.*

[11] Зеленя (обл.) – молодые всходы хлебов (преимущественно озимых) (http://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=19320).

процессуальностью; во-вторых, слова, обозначающие вечнозелёные деревья, посредством чего осуществляется имплицитное цветообозначение. Всё это усиливает воздействие зелёного цвета на преображение Нехлюдова.

Зелёный цвет, как уже было отмечено, входит в темпоральный дискурс романа «Воскресение». Весна сулит обновление природе и человечеству и «хочет» вписать людей в извечно возрождающееся бытие, когда мир заполняется созидательным, внушающим надежду зелёным цветом. Именно в это время состоялся суд, на котором Дмитрий Нехлюдов ощутил стыд перед Катюшей Масловой и желание загладить свою вину, что стало началом его преображения. Летом, когда природа максимально насыщена зелёным цветом, символизирующим жизнь как таковую, герой осознаёт преступность владения землёй и решает отдать её крестьянам. В двух первых частях произведения, действие которых разворачивается весной и летом, интенсивность зелёного цвета постепенно возрастает. В конце романа, когда приходит осень, использование Толстым глагола *зеленеть* по отношению к хвойным деревьям усиливает заложенное в природе непрекращающееся жизнетворение. Диалектика временно останавливающейся и вечно продолжающейся жизни придаёт зелёному цвету бытийное значение, связанное с постоянно возрождаемой жизнью. Вот и Нехлюдов, уверовавший в возможность преодоления мучивших его вопросов, исполняется решимостью нести в мир добро.

Большое значение в анализируемом произведении имеют такие цвето- и светообозначения, как **чёрный** и **темнота**. Выполняя не столько описательную, сколько характеризующую и проспективную функции, они входят в дискурсивные стратегии сюжетно-композиционного развития, пейзажной живописи, мифопоэтическую, психологическую, социальную и философско-религиозную.

Роман насыщен чёрным цветом, темнотой, имеющей метафорическое значение бездны. Темнота в произведении поглощает всё живое; отражает состояние человека, сознательно вставшего на путь зла; страшит неизвестностью, безнадёжностью, гибелью. Толстой рисует её опасность: в темноте люди чаще творят злодеяния; погружённого в отчаяние и злобу человека она обрекает на физическую и/или духовную смерть. В первых двух частях анализируемого романа темнота не столько показатель отсутствия света, сколько синоним страшной безнравственной жизни, толкающей человека к преступлению.

Темнота символизирует грех Нехлюдова и скорбь природы в связи с попранием человеком добра и любви. Когда накануне Пасхи герой приехал к тётушкам с неосознаваемым дурным намерением в отношении Катюши, он в блестящем мундире с обтянутыми рейтузами на разъевшемся жеребце направился по лужам и снегу к церкви и опоздал к началу службы (Л. Т., с. 54). Как нами было отмечено, «путь к церкви – это данный Дмитрию шанс одуматься и не ломать судьбу Катюши» [31, с. 65]. Но этот путь герой совершает в «чёрной темноте» (Л. Т., с. 54). Используя данную семантически избыточную конструкцию, которая повышает интенсивность, Толстой показывает помрачение души героя, не желающего внимать посылаемым природой предупреждениям о возможных негативных последствиях его второго приезда в Паново. Чёрная темнота той ночи, когда Нехлюдов опоздал на богослужение, предвещает чёрную ночь грехопадения; она метафорически изображает состояние души человека,

который начал вести себя безнравственно и преступил заповеди Бога. Тем самым это цветообозначение выполняет проспективную функцию и входит в дискурсивную стратегию сюжетно-композиционного развития.

В части первой романа «Воскресение» сопряжённый с темнотой чёрный цвет страшен. Когда Дмитрий собирается совершить подлость по отношению к Катюше, чёрный цвет той ночи размывает контуры привычных предметов вплоть до их полной энтропии (Л. Т., с. 60). Обладая характеризующей функцией, он имеет угрожающую семантику, связанную с преступлением Нехлюдова против нравственности, и входит в дискурсивную психологическую стратегию: Толстой прочитывает часть внутреннего монолога Нехлюдова, от своего имени рассказывает о том, что происходило в душе героя накануне и после грехопадения. Указанная стратегия, в которую входит чёрный цвет, соотносится с дискурсивной стратегией сюжетно-композиционного развития с его аудиальным воздействием. Так, в ночь грехопадения Дмитрий, услышав возню на реке, не сразу понял, что начался ледоход (Л. Т., с. 61); когда герой оказался в густом тумане и внимал несущимся с реки странным звукам, он был не способен сопротивляться искушению (Л. Т., с. 61–62). Чёрный цвет усиливал в Нехлюдове страх за содеянное преступление; этот страх не столько коренился в душе человека, сколько шёл к нему извне, посылался природой как наказание, которое герой в силу самонадеянности не мог осознать. Прилагательные *чёрный* и *страшный* становятся контекстуальными синонимами: «Туман же стал садиться вниз, и из-за стены тумана выплыл ущербный месяц, мрачно освещая что-то *чёрное* и *страшное*» (Л. Т., с. 63). Чёрный цвет лишил Нехлюдова возможности дать этическую оценку своему преступлению: «“Что же это: большое счастье или большое несчастье случилось со мной?” – спрашивал он себя» (Л. Т., с. 63).

При изображении Катюши чёрный цвет выступает в описательной функции и является частью дискурсивной мифопоэтической стратегии. Непроглядная чёрная ночь не страшила героиню, когда она шла на станцию, чтобы увидеть Дмитрия. Толстой сопоставляет ту чёрную ночь с темнотой в печи: «В поле, под ногами, не было видно дороги, а в лесу было *черно*, как в *печи*…» (Л. Т., с. 130).

Катюша верила людям, радостно принимала окружающий её мир, который был ей знаком и понятен, и не ожидала предательства со стороны Нехлюдова. Торопясь на станцию, она сбилась с дороги в чёрном лесу и оказалась на платформе уже после второго звонка поезда (Л. Т., с. 130). Возвращаясь в темноте после несостоявшегося свидания домой, Маслова перестала верить в добро и Бога, ветер сорвал с неё платок, а чёрная ночь несбывшихся надежд наполнилась для героини злобой и отчаянием. Катюша решила отомстить всем, в первую очередь себе, за нанесённую ей обиду (Л. Т., с. 132). Здесь чёрный цвет используется в характеризующей и проспективной функциях и входит в дискурсивную стратегию сюжетно-композиционного развития.

Почти на всём протяжении этого романа Толстого темнота несёт зло всем персонажам, являясь частью дискурсивной социальной стратегии. Жизнь Масловой в доме терпимости была сродни темноте сознания и сумасшествию. Кроме того, темнота связана с агрессией, множившей зло: в темноте власти совершали обыски, расправлялись с политическими заключёнными (Л. Т., с. 184–185); в свою очередь, последние, будучи людьми неверующими, предавали своих

соратников, обрекая их на каторгу, выгораживали себя за счёт ужесточения чужого наказания (Л. Т., с. 260).

Спустя много лет, когда Нехлюдов уверовал в силу добра, изменилось его восприятие чёрного цвета. Этот цвет, входя в дискурсивные стратегии сюжетно-композиционного развития и философско-религиозную, теряет зловещее значение, «вписывает» героя в одухотворённую ночь, и тот начинает восторгаться красотой открывавшегося перед ним мира: «Впереди переплетались сучья деревьев, из-за которых виднелась *чёрная* тень забора. Нехлюдов смотрел на освещённый луной сад и крышу и на тень тополя и вдыхал живительный свежий воздух.

“Как хорошо! Как хорошо, Боже мой, как хорошо!” – говорил он про то, что было в его душе» (Л. Т., с. 104).

Нехлюдов поднялся на новую ступень неприятия социальной жизни, и природа подарила ему благостное растворение в ночи, при описании которой усиливается интенсивность чёрного цвета. Рисуя приближающуюся грозу, Толстой трижды употребляет колоратив *чёрный*, который выступает не столько в описательной, сколько в проспективной функции, предвещая преображение героя: «…Треть неба задвинулась *чёрною* тучею. <…> Светлый месяц… вышел из-за сарая, и через двор легли *чёрные* тени. <…> *Чёрная* туча совсем надвинулась, и стали видны… молнии, освещавшие весь двор…» (Л. Т., с. 224–226). Герой наблюдает за изменениями в природе и ощущает радость при мысли о возможности перестроить жизнь по законам Бога. В результате дискурсивная стратегия сюжетно-композиционного развития объединяется с философско-религиозной.

Толстой интенсифицирует цветовую палитру природного мира, чтобы выразить имплицитное одобрение поведения Нехлюдова. Когда герой, решив помогать Катюше на каторге, поехал в Сибирь, многоцветный мир, увиденный им из окна поезда, становился всё более ярким: природа ликовала, раскрывалась навстречу обновляющейся душе Нехлюдова; все цвета природного мира, выступая в описательной и проспективной функциях, сделались максимально насыщенными, превратились в жизнеутверждающий символ и стали частью дискурсивных стратегий сюжетно-композиционного развития, психологической и философско-религиозной: «Он [Нехлюдов]… смотрел на мимо бегущие сады, леса, *желтеющие* поля ржи, *зелёные* ещё полосы овса и *чёрные* борозды *тёмно-зелёного* цветущего картофеля. Всё как будто покрылось лаком: *зелёное* становилось *зеленее, жёлтое – желтее, чёрное – чернее*.

– Ещё, ещё! – говорил Нехлюдов, радуясь на оживающие под благодатным дождём поля, сады, огороды» (Л. Т., с. 350).

Красный цвет в романе «Воскресение», выполняя описательную, характеризующую и проспективную функции, входит в ряд дискурсивных стратегий и изменяет свою семантику. В ночь грехопадения, идя к Катюше, Дмитрий на расстоянии пяти шагов от дома видел лишь чернеющую массу, через которую с трудом пробивался красный свет лампы. В цветовой палитре этой сцены Толстой объединяет дискурсивные стратегии пейзажной живописи, сюжетно-композиционного развития, а также мифопоэтическую, психологическую и философско-религиозную: инфернальная чёрно-красная гамма становится имплицитным осуждением героя, собиравшегося совершить подлость. В ту ночь казавшийся

огромным красный свет от лампы, стоявшей на окне комнаты Катюши, был своего рода сигналом, «красным глазом в окне», запрещавшим Нехлюдову осуществлять свои преступные замыслы по отношению к девушке, но он не внял знакам предостережения и осквернил Пасху (Л. Т., с. 61–62).

В душе героя, бежавшего от ответственности за судьбу Катюши, сохранилась способность воспринимать красоту внешнего мира. Однако городская жизнь словно удалила из его поля зрения природные реалии, и только вдали от города он смог увидеть великолепие природы и ощутить своё единение с ней. В связи с этим второй раз появившийся в романе красный цвет не вызвал у Нехлюдова каких-либо негативных эмоций. Это был оставшийся в памяти Дмитрия красный огонёк горящей папиросы, которую кто-то из его спутников курил на охоте. Заметим, что «этот красный цвет был органичен и уютен, вписывался во вневременную идиллическую картину поездки по ночному лесу» [31, с. 66]. Воспоминания о красном огоньке, о прекрасном лесе и царящей тогда в душе благодати вызвали у Нехлюдова сожаление об утраченной чистоте души, недовольство собой и желание вновь пережить радость гармонии с миром.

В части третьей романа красный цвет перестал нести угрожающее значение для героя и вошёл в дискурсивные стратегии сюжетно-композиционного развития и философско-религиозную. Так, при конвоировании арестантов красноватые пятна огней посветлели, а мрак исчез; красный цвет стал дополнительным источником освещения, благодаря чему Дмитрий увидел много реалий внешнего мира: ограду, фигуру часового, полосатый столб (Л. Т., с. 379). В горнице перед иконами в красном стекле горит лампадка, вселяя уверенность и спокойствие в душу людей (Л. Т., с. 410). Отныне для Нехлюдова с красным цветом связана сугубо благостная семантика, что знаменует процесс преображения героя, идущего к принятию Слова Божьего.

Существенное значение придаётся **жёлтому** и **золотому** цветам, которые, выступая в описательной, характеризующей и проспективных функциях, соотносятся с темпоральным кодом произведения, являются частью дискурсивных стратегий пейзажной живописи, сюжетно-композиционного развития и философско-религиозной. Жёлтый цвет трижды встречается в описаниях природы. Весной в заповедном саду, который достался Нехлюдову по наследству от тётушек, лиственница покрылась «*жёлто-зелёной*, нежно-пушистой хвоей» (Л. Т., с. 207). Такое сочетание жёлтого и зелёного придаёт особое очарование проснувшейся для жизни природе. Летом Нехлюдов из окна поезда любовался желтеющими полями ржи (Л. Т., с. 350). А в конце романа яркая и песочная желтизна листьев гармонировала с тёмным хвойным лесом, вызывая у читателя мысли о цикличности бессмертной жизни (Л. Т., с. 416). Золотой цвет появляется в XX главе части третьей романа, где изображаются кресты и купола монастыря (Л. Т., с. 416); эта сцена готовит Нехлюдова к чтению Евангелия.

Фиолетовый цвет в романе Толстого выполняет описательную и проспективную функции, входя в дискурсивные стратегии пейзажной живописи, сюжетно-композиционного развития, социальную, публицистическую и философско-религиозную. Он присутствует в конце романа при изображении радуги. Появившиеся после дождя солнце и радуга знаменуют посланное Нехлюдову одобрение его ещё не проговорённых мыслей: «Солнце опять выглянуло, всё

заблестело, а на востоке загнулась над горизонтом невысокая, но яркая, с выступающим *фиолетовым* цветом, прерывающаяся только в одном конце радуга.

“Да, о чём бишь я думал? – спросил себя Нехлюдов, когда все эти перемены в природе кончились… – Да, я думал о том, что все эти люди: смотритель, конвойные, все эти служащие, большей частью кроткие, добрые люди, сделались злыми только потому, что они служат”» (Л. Т., с. 350–351).

Радуга «подтверждает» правильность исканий Дмитрия и «благословляет» его путь. Рисуя её, Толстой воспроизводит только фиолетовый цвет, обладающий благостной сакральной семантикой, что вновь подчёркивает неуклонный процесс внутреннего преображения героя, идущего к принятию идей Евангелия. Глядя на выступающий фиолетовый цвет радуги, Нехлюдов размышляет о безнравственности общества, делающего всех злыми, о забвении людьми доброты и о необходимости жить по Слову Божьему; мысли Нехлюдова во многом созвучны идеям Толстого, изложенным в его публицистических статьях[12].

Обозначение «**светлый**» выполняет в романе несколько функций и входит в различные дискурсивные стратегии. Так, оно дважды употребляется в переносном смысле: когда Нехлюдов второй раз приехал к тётушкам в Паново, у него на душе стало «*светло* и умильно» (Л. Т., с. 52); воспоминание о пасхальной ночи было для него «одним из самых *светлых* и сильных» (Л. Т., с. 54). Данный колоратив входит в дискурсивную стратегию портретной живописи при описании толстовского праведника Тараса и его раскаявшейся жены Федосьи, которую тот простил за попытку отравить его: у Тараса светло-белая бородка (Л. Т., с. 139), а у его жены светлые голубые глаза (Л. Т., с. 145).

Колоратив *свет-* появляется в значимые моменты жизни Нехлюдова, влияющие на его дальнейшую судьбу. Выступая в характеризующей и проспективной функциях, это обозначение становится частью дискурсивных стратегий пейзажной живописи и сюжетно-композиционного развития, а также психологической стратегии. Мисси Корчагина, увиденная Нехлюдовым «как бы при ярком солнечном *свете*» (Л. Т., с. 92), производила отталкивающее впечатление. В тюремной комнате для свиданий было *светло*, и Нехлюдову, увидевшему морщинки возле глаз Масловой, стало очень жалко её (Л. Т., с. 164). Радостной и счастливой ночью, когда зарницы «всё *светлее* и *светлее* стали озарять… сад и… дом» (Л. Т., с. 224), герой решил полностью изменить свою жизнь (Л. Т., с. 225–226).

В то же время светлая петербургская ночь смогла ненадолго вызвать в Нехлюдове былое эгоистическое настроение, желание отказаться помогать Катюше, но эти мысли уже не имели для него «прежней силы убедительности» (Л. Т., с. 289). Колоратив *свет-*, таким образом, входит в такие дискурсивные стратегии, как социальная, публицистическая и сюжетно-композиционного развития. «Неясный, невесёлый, неестественный свет» белой петербургской ночи рассеял темноту незнания Нехлюдова; герою, осознавшему царившую в обществе ложь, стало радостно и тревожно: «Ясно было, что всё то, что считается важным и хорошим, всё это ничтожно или гадко, и что весь этот блеск, вся эта

[12] См. статьи Толстого «Записки христианина» (1881), «В чём моя вера?» (1884), «Исповедь» (1884), «Церковь и государство» (1891), «Царство Божие внутри вас» (1893) и др.

роскошь прикрывают преступления старые, всем привычные, не только не наказуемые, но торжествующие и изукрашенные всею тою прелестью, которую только могут придумать люди» (Л. Т., с. 304).

В VIII главе части третьей романа колоратив *свет-* выступает в описательной функции и становится частью дискурсивной стратегии пейзажной живописи: ночь становилась *светлее*, и во всех трёх домах посёлка переселенцев «*светились* огни… обманчиво обещая что-то хорошее, уютное» (Л. Т., с. 381). При прощании Дмитрия с Катюшей этот колоратив обретает характеризующую функцию и входит в дискурсивную психологическую стратегию: Катюша, услышав от Нехлюдова, что она хорошая, прослезилась, и «жалостная улыбка *осветила* её лицо» (Л. Т., с. 433).

В последней главе романа колоратив *свет-* выполняет проспективную функцию, становится частью следующих дискурсивных стратегий: социальной, публицистической, философско-религиозной и сюжетно-композиционного развития: «Нехлюдов уставился на *свет*… Вспомнив всё безобразие нашей жизни, он ясно представил себе, чем могла бы быть эта жизнь, если бы люди воспитывались на этих правилах, и давно не испытанный восторг охватил его душу. Точно он после долгого томления и страдания нашёл вдруг успокоение и свободу» (Л. Т., с. 443–444).

Самую большую роль в «Воскресении» играет **белый** цвет. Толстой актуализирует только его положительную семантику. В начале романа Нехлюдов увидел Катюшу в белом фартуке (Л. Т., с. 45); на пасхальном богослужении она, верившая в людей и Бога, была в белом платье (Л. Т., с. 54). Белый цвет одежды Катюши, выступая в описательной и характеризующей функциях, входит в дискурсивные стратегии портретной живописи, сюжетно-композиционного развития и психологическую. Когда спустя много лет Нехлюдов вспомнил белое платье Катюши и заутреню, ему стало мучительно грустно от того, что он предал лучшую часть своей души (Л. Т., с. 101). При этапировании в Сибирь арестантка Маслова откажется от имени Любка, которым она назвалась в публичном доме, и возродит в себе ту чистоту души и доверие к людям, что были у неё в юности; не случайно Толстой даёт своей героине имя *Катерин*а, что означает *чистая*[13].

Помимо этого, белый цвет имеет описательную и проспективную функции, он связан с темпоральным дискурсом, а также со стратегиями сюжетно-композиционного развития, пейзажной живописи, мифопоэтической и философско-религиозной. Писатель дважды употребляет колоратив *белый* по отношению к природным образам. В саду, где молодые люди играли в горелки, цвела белая сирень, которая стала олицетворением чистоты их чувств (Л. Т., с. 44). Нехлюдов неоднократно с сожалением вспоминал о ней и об исчезнувшей чистоте своей души, и природа вновь подарила ему счастье лицезреть белую сирень, внушавшую веру в возможность изменения жизни (Л. Т., с. 207).

В XXVIII главе части первой романа цветообозначение с корнем *бел-* выступает в описательной и проспективной функциях, входя в дискурсивную стратегию сюжетно-композиционного развития. Попросив Бога о духовном преображении, Нехлюдов увидел крышу сарая, казавшуюся белой под ярким

[13] От греч. καθαρή – чистый, не грязный (http://www.greeklanguage.ru/).

светом луны. Привычные для героя реалии окружающего мира обрели не свойственный им ранее сказочно красивый вид (Л. Т., с. 104). Начавшееся для Дмитрия изменение внешнего мира знаменовало то, что природа простила человека и открылась ему в своей обновлённой красоте. Но порождённый луной белый свет подчёркивал эфемерность изменявшегося мира: герою предстояло приблизиться к пониманию Слова Божьего, чтобы воочию лицезреть красоту белого цвета.

В части третьей романа острог на фоне белой пелены символизирует полицейское государство. Он выглядел мрачно, но не устрашающе обречённо: белая зима с незапятнанным снегом вступала в свои права, обещая обновление природе и всем людям. Чёрный цвет исчезает из природного мира и присутствует лишь при описании фигуры часового, которая не была зловеща (Л. Т., с. 379). Чернота уступила место нетронутой чистоте и белизне предстоящей зимы, готовящей природу к преображению и воскресению. Природа словно готова забыть осеннюю непогоду и дать человеку шанс жить по евангельским заповедям.

Темпоральный дискурс романа «Воскресение» связан с дискурсивными стратегиями сюжетно-композиционного развития и философско-религиозной. В преддверии ранней зимы герой читает Евангелие и воскресает для жизни, которую будет строить по завещанным Богам законам любви и добра. Чтение Евангелия открывает ему новые горизонты, и он приходит к христианскому пониманию жизни. Финал произведения оптимистичный: оставляя Нехлюдова на пороге новой жизни, Толстой верит, что вслед за обновлением природы начнётся преображение всего человечества.

Итак, в романе «Воскресение» колоративы входят в следующие дискурсивные стратегии: пейзажной и портретной живописи, сюжетно-композиционного развития, мифопоэтическую, психологическую, социальную, публицистическую и философско-религиозную. Белый цвет соотнесён со всеми временами года; зелёный, жёлтый, золотой цвета играют большую роль при описании, с одной стороны, природы и поведения Нехлюдова-студента весной и летом, а с другой – природы и поступков героя после суда, то есть весной, летом и осенью. Каждое время года вносит свой вклад в процесс преображения и воскресения Нехлюдова, и герой оказывается во многом ведомым тем нравственным началом, которым, по Толстому, преисполнена природа и которое исходит от Бога. По мере внутреннего преображения Дмитрия писатель нейтрализует негативную семантику колоративов и актуализирует их положительное значение, заложенное в Евангелии. Отметим также, что колоративы, связанные с воссозданием природной жизни, входят в дискурсивные стратегии пейзажной живописи, сюжетно-композиционного развития и философско-религиозную. Таким образом, в романе «Воскресение» представлен колоративный код художественного дискурса, что свидетельствует о развитии мастерства писателя и усилении его религиозных воззрений.

Источники

Л. Т. – *Толстой Л.Н.* Воскресение // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. – М.: Худож. лит., 1936. – Т. 32. – 541 с.

Литература

1. *Густафсон Р.Ф.* Обитатель и чужак: Теология и художественное творчество Льва Толстого / Пер. с англ. Т. Бузиной. – СПб.: Акад. проект, 2003. – 477 с.
2. *Одиноков В.Г.* Русские писатели XIX века и духовная культура. – Новосибирск: Новосиб. гос. ун-т, 2003. – 261 с.
3. *Тарасов А.Б.* Что есть истина? Праведники Льва Толстого. – Москва: Яз. славян. культуры, 2001. – 176 с.
4. *Кондратьев А.С.* Религиозно-философский аспект художественной антропологии Л.Н. Толстого // Русская литература и философия: Постижение человека: Материалы Всерос. науч. конф. (Липецк, 16–17 окт. 2001 г.). – Липецк: Ред.-издат. центр ЛГПУ, 2002. – С. 70–75.
5. *Бушканец Е.Г.* Юность Льва Толстого. Казанские годы. – Казань: Kazan-Казань, 2008. – 143 с.
6. *Колмаков Б.И.* Жанровое многообразие творчества Л.Н. Толстого. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2009. – 44 с.
7. *Кадыров О.Х.* Роль Л.Н. Толстого в становлении и развитии татарской реалистической литературы: Дис. … д-ра филол. наук. – Казань, 1996. – 330 с.
8. *Кадыров О.Х.* Г. Тукай – переводчик Толстого. – Казань: КГУКИ, 2007. – 120 с.
9. *Ковалев В.А.* Поэтика Льва Толстого. Истоки. Традиции. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. – 176 с.
10. *Эйхенбаум Б.М.* Лев Толстой. Семидесятые годы. – Л.: Худож. лит., 1974. – 358 с.
11. *Днепров В.Д.* Искусство человековедения. Из художественного опыта Л. Толстого. – Л.: Сов. писатель, 1985. – 288 с.
12. *Гродецкая А.Г.* Ответы предания: Жития святых в духовном поиске Льва Толстого. – СПб.: Наука, 2000. – 264 с.
13. *Гуреева Н.В.* Поэтика романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: бессознательное, художественное время, цветовая образность: Автореф. дис. … канд. филол. наук. – Н. Новгород, 2006. – 21 с.
14. *Нагина К.А.* Пространственные универсалии и характерологические коллизии в творчестве Л. Толстого. – Воронеж: Науч. кн., 2012. – 442 с.
15. *Переверзева Н.А.* Символ и реальность в поздней прозе Л.Н. Толстого // Филол. науки. – 2009. – № 4. – С. 66–73.
16. *Лученецкая-Бурдина И.Ю.* Парадоксы художника. Особенности стиля Л.Н. Толстого в 1870–1890 годы. – Ярославль: Изд-во Яросл. гос. пед. ун-та им. К.Д. Ушинского, 2001. – 152 с.
17. *Кузина Л.Н.* Художественное завещание Льва Толстого. Поэтика Л.Н. Толстого конца XIX – начала XX века. – М.: Наследие, 1993. – 158 с.
18. *Амирханян А.М.* Христианский контекст добродетели в романе Л.Н. Толстого «Воскресение» // Альманах современной науки и образования. – 2008. – № 2, ч. 3. – С. 9–14.
19. *Базыма Б.А.* Психология цвета: Теория и практика. – СПб.: Речь, 2007. – 204 с.
20. *Жюльен Н.* Словарь символов / Пер. с фр. С. Каюмова, И. Устьянцевой. – Челябинск: Урал LTD, 1999. – 498 с.
21. *Керлот Х.Э.* Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – 603 с.
22. Цвета // Словарь символов. – URL: http://www.endic.ru/symbol/Cveta-937.html, свободный.
23. *Копалинский В.* Словарь символов / Пер. с пол. В.Н. Зорина. – Калининград: Янтар. сказ, 2002. – 264 с.

24. Словарь символов и знаков. – Минск: Харвест, 2004. – 512 с.
25. *Обухов Я.Л.* Красный цвет // Журн. практ. психолога. – 1996. – № 5. – С. 39–47.
26. *Тресиддер Дж.* Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.
27. *Обухов Я.Л.* Жёлтый цвет // Журн. практ. психолога. – 1997. – № 2. – С. 65–79.
28. Символика света и цвета в русской иконописи. – URL: http://www.historicus.ru/800/, свободный.
29. *Адрианова-Перетц В.П.* Очерки поэтического стиля Древней Руси. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. – 188 с.
30. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия / Авт.-сост. В.Э. Багдасарян, И.Б. Орлов, В.Л. Телицын. – М.: Локид-Пресс, 2005. – 495 с.
31. *Масолова Е.А.* Мифопоэтическая образность романа Толстого «Воскресение» // Культура и текст. – 2012. – С. 62–72.

Поступила в редакцию
05.12.16

Масолова Елена Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии
Новосибирский государственный технический университет
пр-т К. Маркса, д. 20, г. Новосибирск, 630073, Россия
E-mail: *masolova@list.ru*

ISSN 2541-7738 (Print)
ISSN 2500-2171 (Online)

UCHENYE ZAPISKI KAZANSKOGO UNIVERSITETA. SERIYA GUMANITARNYE NAUKI
(Proceedings of Kazan University. Humanities Series)

2017, vol. 159, no. 1, pp. 92–106

Coloratives in the System of Narrative Discourse Strategies of L.N. Tolstoy (Based on the Novel “Resurrection”)

E.A. Masolova
Novosibirsk State Technical University, Novosibirsk, 630073 Russia
E-mail: *masolova@list.ru*

Received December 5, 2016

Abstract

The paper is devoted to identification of color and light naming (coloratives) and narrative discourse strategies in L.N. Tolstoy’s novel “Resurrection”.

In the novel, L.N. Tolstoy makes the emphasis on recreation of the color and light palette of the nature. Thus, one of the dominant discourse strategies of this novel is the discourse strategy of landscape painting, which is connected with all discourse strategies, such as discourse mythopoetical strategy, discourse strategy of portrait painting, discourse strategy of plot and compositional development, discourse psychological strategy, discourse social strategy, discourse publicistic strategy, and philosophical and religious discourse strategy.

While depicting the nature which acts as a religious and moral substance, all coloratives influence D. Nekhlyudov’s transfiguration and are included in the discourse strategy of plot and compositional development. Anticipating the bad deeds of the protagonist, the nature sends him warning signs. Enjoying the enlightenment of the protagonist, the nature inscribes him in its own harmonious existence.

Describing the transformation of the protagonist, L.N. Tolstoy destroys the negative semantics of some coloratives and actualizes their sacred significance inherent in the Gospel. The darkness symbolizing

D. Nekhlyudov's sin and the nature's sorrow in connection with the violation of human kindness and love stops being horrible. In the second part of the novel, the black color loses its sinister significance; it predetermines the resurrection of the protagonist and is included in the discourse strategy of plot and compositional development and is a part of the philosophical and religious discourse strategy. The red color loses its negative semantics and becomes the blissful light source; it correlates with the color of an icon lamp. The green and yellow colors acquire the existential value associated with the indestructible life. The emergence such coloratives as purple, light, and white in the novel reflects the turning of L.N. Tolstoy's protagonists to goodness and service of the God. In the novel "Resurrection", all coloratives do not only perform the distinctive function, but also the descriptive and prospective functions, being included in the discourse strategy of landscape painting, discourse strategy of plot and compositional development, and philosophical and religious discourse strategy that dominates in the ending of the novel.

The conclusion has been made that there is a color code in the novel "Resurrection", which reflects the increasing skill of L.N. Tolstoy and the strengthening of his religious beliefs.

Keywords: coloratives, color and light naming, semantics of coloratives, discourse strategies, distinctive function, descriptive function, prospective function, color code, L.N. Tolstoy, novel "Resurrection"

References

1. Gustafson R.F. Resident and Stranger: Theology and Fiction of Leo Tolstoy. St. Petersburg, Akad. Proekt. 2003. 477 p. (In Russian)
2. Odinokov V.G. Russian Writers of the 19th Century and Spiritual Culture. Novosibirsk, Novosib. Gos. Univ., 2003. 261 p. (In Russian)
3. Tarasov A.B. What is the Truth? Leo Tolstoy's Righteous Men. Moscow, Yazyki Sl. Kul't., 2001. 176 p. (In Russian)
4. Kondrat'ev A.S. Religious and philosophical aspects of L.N. Tolstoy's anthropology. *Russkaya literatura i filosofiya: Postizhenie cheloveka: Materialy Vseros. nauch. konf. (Lipetsk, 16–17 okt. 2001 g.)* [Russian Literature and Philosophy: Comprehension of an Individual: Proc. All-Russia Sci. Conf. (Lipetsk, Oct. 16-17, 2001)]. Lipetsk, Red.-Izd. Tsentr LGPU, 2002, pp. 70–75. (In Russian)
5. Bushkanets E.G. Leo Tolstoy's Youth. Kazan Period. Kazan, Kazan-Kazan', 2008. 143 p. (In Russian)
6. Kolmakov B.I. Genre Originality of L.N. Tolstoy's Works. Kazan, Izd. Kazan. Univ., 2009. 44 p. (In Russian)
7. Kadyrov O.Kh. L.N. Tolstoy's role in the evolution and development of Tatar realistic literature. *Cand. Philol. Sci. Diss*. Kazan, 1996. 330 p. (In Russian)
8. Kadyrov O.Kh. Tuqay as Tolstoy's Translator. Kazan, 2007. 120 p. (In Russian)
9. Kovalev V.A. Leo Tolstoy's Poetics. The Sources and the Traditions. Moscow. Izd. Mosk. Univ., 1983. 176 p. (In Russian)
10. Eichenbaum B.M. Leo Tolstoy. The 1870s. Leningrad, Khudozh. Lit., 1974. 358 p. (In Russian)
11. Dneprov V.D. The Art of Humanities. From L. Tolstoy's Artistic Experience. Leningrad, Sov. Pisatel', 1985. 288 p. (In Russian)
12. Grodetskaya A.G. The Answers Obtained from Hagiography: The Lives of Saints in Leo Tolstoy's Spiritual Quest. St. Petersburg, Nauka, 2000. 264 p. (In Russian)
13. Gureeva N.V. Poetics of L.N. Tolstoy's novel "Anna Karenina": Unconscious, artistic time, color imagery. *Extended Abstract of Cand. Philol. Sci. Diss*. Nizhny Novgorod, 2006. 21 p. (In Russian)
14. Nagina K.A. Spatial Universals and Characterological Collisions in L. Tolstoy's Works. Voronezh, Nauchn. Kn., 2012. 442 p. (In Russian)
15. Pereverzeva N.A. Symbol and reality in the late prose of L.N. Tolstoy. *Filologicheskie Nauki*, 2009, no. 4, pp. 66–73 (In Russian)
16. Luchenetskaya-Burdina I.Yu. Artist's Paradoxes. L.N. Tolstoy's Style Features in the 1870s–1890s. Yaroslavl', Izd. Yarosl. Gos. Pedagog. Univ. im. K.D. Ushinskogo, 2001. 152 p. (In Russian)
17. Kuzina L.N. Leo Tolstoy's Artistic Testament. L.N. Tolstoy's Poetics of the Late 19th – Early 20th Centuries. Moscow, Nasledie, 1993. 158 p. (In Russian)
18. Amirhanyan A.M. The Christian context of virtue in L.N. Tolstoy's novel "Resurrection". *Al'manakh Sovremennoi Nauki i Obrazovaniya*, 2008, no. 2, part 3, pp. 9–14. (In Russian)

19. Bazyma B.A. Psychology of Color. Theory and Practice. St. Petersburg, Rech', 2007. 204 p. (In Russian)
20. Jullien N. Dictionary of Symbols. Chelyabinsk, Ural LTD, 1999. 498 p. (In Russian)
21. Kerlot Kh.E. Dictionary of Symbols. Moscow, REFL-Book, 1994. 603 p. (In Russian)
22. Dictionary of Symbols. *Tsveta* [Colors]. Available at: http://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/954. (In Russian)
23. Kopaliński W. Dictionary of Symbols. Kaliningrad, Yantar. Skaz, 2002. 264 p. (In Russian)
24. Dictionary of Symbols and Signs. Minsk, Kharvest, 2004. 512 p. (In Russian)
25. Obukhov Ya.L. Red color. *Zhurnal Prakticheskogo Psikhologa*, 1996, no. 5, pp. 39–47. (In Russian)
26. Tresidder D. Dictionary of Symbols. Moscow, FAIR-PRESS, 2001. 448 p. (In Russian)
27. Obukhov Ya.L. Yellow color. *Zhurnal Prakticheskogo Psikhologa*, 1997, no. 2, pp. 65–79. (In Russian)
28. Symbolism of Light and Color in Russian Icon Painting. Available at: http://www.historicus.ru/800/. (In Russian)
29. Adrianova-Perets V.P. Sketches on the Poetic Style of Ancient Rus. Moscow, Leningrad, Izd. Akad. Nauk SSSR, 1947. 188 p. (In Russian)
30. Bagdasaryan V.E., Orlov I.B., Teplitsyn V.L. Symbols, Signs, Emblems. Encyclopedia. Moscow, Lokid-Press, 2005. 495 p. (In Russian)
31. Masolova E.A. Mythopoetic imagery in the novel "Resurrection" by Leo Tolstoy. *Kul'tura i Tekst*, 2012, pp. 62–72. (In Russian)

***Для цитирования*:** *Масолова Е.А.* Колоративы в системе дискурсивных стратегий повествования Л.Н. Толстого (на материале романа «Воскресение») // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2017. – Т. 159, кн. 1. – С. 92–106.

***For citation*:** Masolova E.A. Coloratives in the system of narrative discourse strategies of L.N. Tolstoy (based on the novel "Resurrection"). *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki*, 2017, vol. 159, no. 1, pp. 92–106. (In Russian)