

СИМВОЛИКА ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В РУССКИХ ДУХОВНЫХ СТИХАХ

А.М. Петров

Статья посвящена исследованию колористики русских духовных стихов в символическом аспекте. Описываются семантически нагруженные цветообозначения, устанавливается их символика. Выявляются те контекстуальные позиции, в которых общефольклорные колоративные формулы с выцветшей образностью приобретают символическое значение.

The article investigates the color terms of the Russian religious verses in a symbolic aspect. Semantically loaded color terms and their symbolism are described. The contextual positions in which common folklore formula with faded imagery takes on a symbolic significance are revealed.

Ключевые слова: фольклор, поэтика фольклора, лингвофольклористика, мифология, колористика, цветообозначения, символика, духовные стихи.

Key words: folklore, poetics of folklore, study of folklore's language, mythology, color terms, symbolism, religious verses.

Символическое использование цветовых обозначений в художественном тексте – один из наиболее дискуссионных вопросов в исследованиях по языку и поэтике литературы и фольклора. Для фольклористики проблема символика колоративов актуальна в связи с тем, что в языке фольклора многие цветообозначения входят в состав общефольклорных формул в качестве «окаменелых» (в терминологии А.Н. Веселовского) эпитетов и не имеют символического значения (*белые руки, серые камни* и т.п.). Основная цель работы – выявить те позиции и контекстуальные условия, в которых колоративы (даже в составе окаменелых формул) становятся символами. Материалом послужили русские духовные стихи (преимущественно эпические и лиро-эпические), еще не подвергавшиеся специальному исследованию именно в этом плане (использованы следующие источники: [Бессонов 1861–1864; Варенцов 1860; Голубиная книга 1991; Духовные стихи 1999; Истомина, Дютш 1894; Ляцкий 1912; Марков 1901; Неизданные материалы 2007; Стихи духовные 1991], а также материалы Архива Карельского научного центра РАН: [Русские эпические песни 1990]).

Символическое значение колоративов наиболее полно раскрывается в *оппозициях*. Стержневой для духовных стихов, вне зависимости от их родовой принадлежности, стала оппозиция *добро – зло (грех –*

праведность) [Никитина 1999: 159–160]. Часто она эксплицируется именно средствами цветовой палитры. Не является неожиданным, что колористика жанра в целом образует так называемую «универсальную цветовую триаду» [Тэрнер 1983]: *белый – красный – черный*. Это наиболее употребительные и наиболее значимые в аспекте семантики и прагматики жанра колоративы. Если же понимать данную триаду расширенно, то в ее состав могут войти и другие колоративы, близкие или тождественные по цветовому ощущению к *белому, красному и черному* (например, *золотой, алый, синий*).

В колористической палитре духовных стихов преобладают ахроматические цвета *белый и черный*. В контексте устно-поэтической речи эквиваленты этих цветов – эпитеты *светлый и темный* [Панченко 1968: 11], не являющиеся цветообозначениями в строгом смысле слова. Данные колоронимы входят в состав атрибутивных поэтических формул. Часть из них – это общефольклорные формулы, в которых колоративы могут не иметь собственно-цветового значения (например, *белое лицо, белое тело, белые руки*). Говорить о символике этих постоянных эпитетов едва ли правомерно. Другое дело – эпитеты, имеющие реальное цветовое значение. Не все и среди них – символы. Так, *белое полотенце, белый камень, белая береза или черный бархат* – традиционные формулы, кочующие из жанра в жанр и выполняющие художественно-изобразительную функцию. В духовных стихах символическое значение за ними не закреплено. Однако часть атрибутивных формул, образующих контекстуальную *оппозицию*, “ это уже несомненные символы.

Белый – один из самых распространенных в русской и мировой культуре колоративных символов. Обычно он наделен положительной этической и эстетической оценкой: в христианстве этот цвет символизирует чистоту и святость. *Белый* (иногда *светлый*) – атрибут праведников и святых и в духовных стихах. Именно на *белом коне* (по некоторым вариантам на *белом осле*) является Егорий Храбрый, побеждающий змея в сюжете о спасении царевны Елисавы (ср. с белым конем Свентовита [Иванов, Топоров 1965: 32]): «Из чистаго далеча поля / Приезжал к ней Егорий Храбрый / На своем на *осле на белыем*» [Бессонов 1861–1864, № 120. Ст. 113 – 115] (в дальнейшем ссылки на это издание приводятся с указанием номера текста в сборнике и цитируемых стихов). В христианской символике «белый цвет – символ

причастности к ангельскому чину, лику блаженных, святых и пр. Недаром наиболее частым сочетанием в памятниках религиозно-учительных, религиозно-ритуальных являются *белые ризы* ... *белый* – это, с одной стороны, конечно, цветообозначение, однако значение цвета у него как бы вспомогательное, второстепенное, цвет является лишь средством выразить главное – причастность к святости» [Бахилина 1975: 26 – 27].

Белый цвет “ это символ не только святости, но и жизни. Ему противопоставлен *черный* цвет одежды, надеваемой Елисавой. Переодевание в черное платье, а также вся сопутствующая атрибутика – символы добровольно принимаемой смерти: «Выставала девица ранешенько, / Умывалась девица белешенько, / Снаряжалась девица в *черны платьница*, / В *черны платьница* опальные» [№ 117. Ст. 40 – 43].

Известно, что *черный* (*темный*) цвет – это цвет смерти, небытия, зла, мрака. Такое значение *черного* зафиксировано, например, в древнерусской литературе [Бахилина 1975: 29]. Оно актуализируется и в духовных стихах: Алексей, посвятивший жизнь Богу, снимает *светлую одежду* и надевает *черную ризу*. Мотив переодевания в данном случае тесно связан с семантикой временной смерти: «Заходил он в *светлую* соборную церковь, / Снимал с себя *светлую* одежду, / Надевал на себя *черную ризу*, / Молился он Господу Богу» [АКНЦ. Кол. 28. № 125. Л. 247].

При помощи образа *черных* риз выражается идея покаяния: «Аще ли, человеце, хочещи получитьи царьства небесного, / Отрекнися, человеце, мира сего прелеснаго, / Иди в пустыню далнюю / И постригися в *ризы черныя*, / Призывай себе Бога на помощь» [№ 480. Ст. 32 – 36]. Отрекаясь от земных ценностей, послушник словно принимает добровольную смерть при жизни, и это вполне согласуется с традиционной символикой *черного*. Специфика же в жанре заключена в том, что такая «смерть» (символизируемая как облачение в черные ризы) получает высшую этическую оценку: только таким способом можно достичь святости – наивысшего проявления духовности (ср. с понятием ритуальной смерти, символизируемой черным цветом [Тэрнер 1983: 83 – 84]).

Полисемантическим является и образ пустыни: согласно христианской аксиологии, пустыня – это место спасения и покаяния; в согласии же с традиционными мифологическими воззрениями,

пустыня может быть локусом иного мира, в чем-то соотносимым с *темным* лесом волшебной сказки (как образом царства мертвых). Не случайно в одном из вариантов стиха об Алексее, человеке Божьем, герой, вернувшийся домой неузнанным и выдающий себя за калику, говорит: «Да во одной келье мы жили, / Да мы в одной *пустыне* с ним спасались, / Да во *темном* лесу молились» [АКНЦ. Кол. 36 / 1. № 50. Л. 90]. *Пустыня* и *темный лес* являются здесь контекстуальными синонимами. В другом варианте *темный лес* и *пустыня* (*пустынь*) объединяются в контаминированный образ: «Наш сын где-то там болтается на святой Руси / Али во Божьей церкви Богу молится, / Ай во *темной пустыни* спасается» [АКНЦ. Кол. 127. № 51. Л. 42].

В то же время и в пустыне могут петь птицы, цвести сады, течь ручьи. В русских духовных стихах образ пустыни – это образ-оксюморон, часто контаминированный с образом рая [Никитина 1993а: 259]. С одной стороны, это символ смерти, с другой – место обретения вечной жизни.

Аксиологическую семантику приобретает цвет и в стихах о Страшном суде: лица грешников *черны*, лица праведников – *светлы*. Здесь символика также очевидна в оппозиции: «У праведных лица хорошия, / На главах власы как лунь *светла*, / А у грешных *лица* все *черныя*, / У грешных власы словно стрелы стоят» [№ 513. Ст. 15 – 18].

В сюжете о Голубиной книге *белый* цвет противопоставлен *серому* (Правда – Кривда): «Это *белый заец* – то-то Правда есть, / А *серая заец* – то-то Кривда есть: / Правда Кривду передалила» [№ 76. Ст. 166 – 168]. А.Н. Веселовский указывает, что *серый* цвет в народных песнях символизирует злобу [Веселовский 1989: 67].

В других сюжетах символика *белого* также преимущественно связана с *жизнью*. В *белые ризы* одет воскресший Христос: «А во гробе, *полон света*, / Кто-то чудный, неземной, / В *ризы белыя* одетый, / Сел на камень гробовой» [АКНЦ. Кол. 28. № 59. Л. 92]. Типичным наименованием Воскресения в христианской и народно-поэтической фразеологии стал эпитет *светлое*: «Когда Я, матушка, оживлюся / На *Светло Христово Воскресенье*, / С грозным херувимам воскресну: / Тогда солнце-месяц просияет, / И частыя звезды просветятся, / Народ на земли весь возвеселится» [№ 605. Ст. 71 – 76]. Идея жизни, вводимая в текст при помощи светло-белых тонов, поддерживается типичными фольклорными образами сияющих солнца-месяца и частых звезд.

Одной из возможных поэтических формул является атрибутивное словосочетание *пресветлый рай*. Прилагательное *пресветлый*, разумеется, не является колоронимом, однако и оно выражает ощущение чистого, ослепительно-сияющего цвета, близкого к белому: «Положите его душеньку на пелены, / Поднимите душеньку на небеса, / Положите душеньку в *пресветлый рай*» [№ 21. Ст. 35 – 37].

Таким образом, *белый цвет* (а также контекстуальные синонимы *светлый* и *пресветлый*) в жанре духовных стихов, как правило, – символ *святости* и *вечной жизни*.

Однако он может обнаруживать и смысловую амбивалентность, что типично для образной и стилистической системы любого художественного текста. Во многих случаях белый цвет наследует мифологическую семантику *смерти*; в этом случае он становится символом *бестелесности* (ср. с белым саваном или белым платьем невесты во время свадебной церемонии). Душу бедного Лазаря ангелы забирают на тот свет в *белом полотне*: «Вынимали душеньку с честных грудей, / Завернули душеньку в *бело полотно*» [АКНЦ. Кол. 79. № 24. Л. 42].

Идея жизни, помимо *белого*, символизируется также *красным*, *золотым* и *лазоревым* цветами. Сначала рассмотрим поэтические формулы с эпитетом *красный* – средним звеном цветовой триады *белый – красный – черный*. В языке фольклора лексема «красный» обычно сохраняет архаичное значение «красивый» [Шанский, Иванов, Шанская 1975: 219]. Во многих случаях у прилагательного «красный» нет цветовой семантики и в духовных стихах. Можно привести хрестоматийные примеры: *красная девица*, *красные песни*, *красный бережочек*, *красное крылечко*. Однако в составе таких формул, как *красное солнце* или *красное золото*, эпитет *красное* имеет и цветковое значение. Оба значения слиты в синкретичном суггестивном образе: «Не видать Егорью *солнца красного!*» [№ 107. Ст. 41]; «По колен нозы в *красном золоте*, / По-локот руцы в чистом серебре» [№ 99. Ст. 9 – 10].

Исследователи литературной художественно-поэтической речи отмечают, что для реализации цветообозначений *красного* тона «одной из наиболее традиционных, частотных смысловых зон» является именно тематическая зона «солнце». Например: «Вершины белых гор Под *красным солнцем* светят» [Алимпиева 1986: 25]. Цветообозначения красного тона «передают тождественные цветовые впечатления, главное в которых – ощущение яркости, блеска, соотношенное с

солнечным диском и распространяющимися от него солнечными лучами» [Алимпиева 1986: 25 – 26]. В некоторых случаях и в языке фольклора *красное солнце* и *красное золото* – не только *прекрасные*, но и *расцветенные яркими тонами «красного» («алого»)*. *Красный* цвет здесь является контекстуальным символом *жизни*: «Да явилосе *солнце красное*, / Ещё явилася *Мать Пресвятая Богородица*, / Святу Егорью, *свет*, глаголет» [№ 102. Ст. 85 – 87].

Образы красного солнца и Богородицы сливаются в один, нерасчлененный, ассоциирующийся со светом, с жизнью. А.Н. Веселовский приводит пример формулы *красное золото* из древнеисландской «Старшей Эдды» [Веселовский 1989: 59] (именно со значением цвета), что говорит об универсальности данного цветового ощущения.

Однако помимо цветовых лексических экспликаторов красного тона возможны и другие цветообозначения – «несобственно цветовые слова» [Алимпиева 1986: 57]. Это, прежде всего, эпитет *огненный* в поэтической формуле *огненная река*: «Возле престола Господнего / Протечёт *река огненная* / От востока и до запада, – / Пламя происходит от земли до небес» [Стихи духовные 1991: 226].

Основанием для семантического сближения эпитетов *огненный* и *красный* является общее для обеих лексем представление о *ярком* цвете. «И хотя в цветообразе, связанном с огнем, отражены различные оттенки разных цветовых тонов (не только красные, но и желтые, сизые, синие), однако наличие здесь красных, красноватых и других оттенков красного тона в сочетании с высокой степенью его яркости создают благоприятные условия для возможности функционирования слов *огненный* и *пламенный* в качестве синонимов цветообозначений собственно красного тона» [Алимпиева 1986: 57]. В духовных стихах эквивалентность *огненного* и *красного* доказывается, в частности, такими примерами: «Он берёт, злой антихрист, жезло во праву руку, / Он ударит Илию пророку жезлом во мезинный перст, / Тогда падёт кровь пророческа на сыру землю; / *От той от крови, есь буде, от пророческой / Загорится наша матушка вся сыра земля: / Она выгорит земля на шестьдесят локотов*» [№ 483. Ст. 42 – 47].

Здесь *кровь* и *огонь* являются контекстуальными синонимами, что находит опору в фольклорной традиции, в которой и *кровь*, и *огонь* – это «субстанция жизненной силы» [Белова 2002: 263]. В то же время

кровь ассоциируется именно с *красным* цветом. Поэтому и *огонь* в этом контексте соотносится с *красным*.

Что касается эпитета *золотой*, то его цветовая семантика также не всегда однозначна. Прилагательное *золотой* одновременно указывает и на материал, и на цвет. Его приблизительное значение – «яркий, сияющий, ярко-желтый, подобный солнечному свету». В таком значении *золотой* может выступать в «Слове о полку Игореве», близком фольклорной традиции [Колесов 2004: 44]. Точная смысловая дифференциация представляет собой проблему, которая в каждом случае должна решаться индивидуально с учетом контекста.

Л.В. Соколова называет эпитеты *золотой* и *серебряный* цветообозначающими определениями, которые могут указывать на цвет в переносном значении (серебряные берега) или опосредованно (золотой шлем – сделанный из золота, но при этом сияющий ярким, солнечным светом) [Соколова 1995: 195]. В традиционной культуре *золото* – архаичный образ, имеющий целый спектр символических значений. Нас в первую очередь интересует семантика *золотого* как цвета иного мира, на что указывал В.Я. Пропп [Пропп 2005: 245]. «Золотые предметы в фольклоре сакральны, оказывают самое непосредственное влияние на судьбы людей, и священность золота генетически восходит к языческому культу солнца» [Новичкова 2001: 185]. Образ *золота* ассоциируется с красотой, соотносится с представлениями о «верхнем» мире, сфере божественного и с высшими ценностями [Агапкина 2002: 190, Аверинцев 2004]. *Золотая* труба архангела Михаила возвещает о начале Страшного суда – единственно возможного во Вселенной *праведного, справедливого* суда: «Как изойдет Михаил архангел / На тую на гору на Сионскую, / Как вострубит в *трубу золотую*» [№ 514. Ст. 1 – 3].

При этом архангел должен «вострубить в трубу золотую» на «Сионской горе»: священная гора осмысливается мифологическим сознанием как посредник между горным и дольным мирами (в духовных стихах, в которых реализована преимущественно вертикальная модель мироздания, гора – это медиатор между человеком и Богом). Заметим, что не случайно народная этимология превращает в ряде вариантов Сионскую гору в «Сиянскую» [Зайцева 1992: 101, Хлыбова 2004], т.е. в гору, от которой исходит божественное, сакральное *сияние* – источник жизнетворного света как «эманации высшей божественной силы»

[Рыбаков 1987: 6]. *Золотая* же окраска трубы архангела Михаила – знак его принадлежности трансцендентному пространству.

Символикой жизни обладает и эпитет *лазоревый*: «Оградил Господи котел / *Животворящим* крестом – / Выросла в котле трава-мурава, / Расцвели *цветы лазоревые*» [Стихи духовные 1991: 125].

Эпитет *лазоревый* не столько передает цветовой оттенок, сколько выражает эстетическую оценку. «В народных песнях “алый” и “лазоревый”, как правило, не несут цветового признака, а являются своеобразной образной заменой нехарактерных для народной песни оценочных определений» [Еремина 1978: 76]. Можно спорить о том, действительно ли такие эпитеты не несут цветового признака, но расширение их смысла, выходящего за пределы прямой реалистической номинации, несомненно.

Многочисленны по семантике и колоритам эпитеты *зеленый*. Обычно он входит в состав поэтических формул *зеленый луг, зеленый сад, зеленые листья, зеленая травонька, зеленая дубрава*. Данные формулы являются общефольклорными, а постоянный эпитет *зеленый* во многих поэтических контекстах утрачивает цветовую семантику. Например, в духовном стихе «Сорок калик со каликою» эпитет *зеленый* – «бесцветный»: «Собиралися калики на *зеленый луг*, / Становилися калики во единый круг» [№ 6. Ст. 7 – 8]. В других же случаях *зеленый* насыщается цветом и приобретает дополнительные коннотации. Он может соотноситься с символикой *жизни*. Эта символика поддерживается культурной традицией: не только в фольклоре, но и в литературе лингвопоэтической нормой считаются «“психоглоссы” зеленого спектра как воплощения земных радостей бытия, как цвета жизни и воскресения матери-земли» [Савельева, Шкиль 2001: 175 – 176]. К лингвопоэтической норме относят и «характерную для православной культуры эмоциональную доминанту зеленого спектра как суггестивного символа кульминации церковного года – Воскресения Христова» [Савельева, Шкиль 2001: 176]. В традиционной культуре этот колоратив связан с земным началом, с природой. Эпитет *зеленый*, по данным А.Т. Хроленко, «соотносится не столько с тем или иным существительным, сколько с целой лексико-семантической группой существительных, в данном случае с миром растительности» [Хроленко 1992: 57–58]. Если вспомнить образ пустыни, то ее жизнетворное начало эксплицируется в таком иррациональном

сочетании, как *пустыня – зеленая дубрава*: «Во прекрасной во пустыне, / Во зеленой во дубраве / Я пойду же разгуляюсь» [№ 57. Ст. 1 – 8].

Однако смысловая соотнесенность с природой и полнокровностью земного бытия в некоторых случаях получает отрицательную этическую оценку. Это обусловлено прагматикой жанра духовного стиха, нацеленного на воспевание идеала аскезы и «истончения плоти». В зеленый сад перед смертью выходит погулять богатый Лазарь: «Пошел богатый во *зеленый сад* гулять; / За ним несут пиво и вино, / Сладкие меды» [№ 19. Ст. 26 – 28]. Здесь образ *зеленого сада* включается в ряд образов материального мира (пиво, вино, сладкие меды как овеществление телесного, плотского начала) и из орнаментальной детали становится символом. В данном случае это символ «процветания» на земле, оцениваемого крайне негативно, поскольку оно не подкреплено нравственной чистотой.

Неожиданно глубоким и символичным оказывается образ *синего моря*. А.М. Панченко указывает на стереотипность этой формулы в древнерусской литературе: «“синее море” в “Слове о полку Игореве” и “Слове о погибели Русской земли”, возможно, в цвете не осознавалось» [Панченко 1968: 12]. В духовных стихах синий цвет приобретает устойчивую символику, связанную со смертью. В составе цветовой триады В. Тэрнера он примыкает к черному: «Синий цвет первоначально обозначался как серый или черный» [Пелевина 1962: 151]. Именно у *синего моря* дожидается смерти Елисава, которую родители приносят в жертву змею, обитающему в океанской пучине. Здесь символика синего моря перекликается с заговорной традицией: по данным Л. Раденковича, именно в *синем море* находятся хтонические персонажи. Синий цвет «символизирует место обитания злых духов» [Раденкович 1989: 138]. Данная символика восходит к мифологическим представлениям о трехъярусной модели мироздания, в которой *синему* цвету, как цвету водных глубин, отводится место в нижнем ярусе, примыкающем к подземному (маркированному, в свою очередь, *черным* цветом) [Соколова 1995: 196].

Символика смерти заложена в образе *синего моря* и в стихе об Алексее, человеке Божьем. Герой, уходящий «во пустыню», пересекает *синее море* (медиативный локус, граница между мирами) на маленьком кораблике. Иными словами, Алексей словно «умирает» для всего мирского и суетного, чтобы в другом мире возродиться в новом качестве

– достичь святости, подобия Богу. Не случайно в одном из вариантов вернувшийся домой неузнанным Алексей, обращаясь к отцу, говорит о себе: «Твоего сына *нету живогого*» [АКНЦ. Кол. 86. № 17. Л. 59].

Синее море в духовных стихах – это, по наблюдению С.Е. Никитиной, и море житейской суеты, единственным спасением в бушующих волнах которого является корабль (символ церкви во главе с Христом) [Никитина 1993б: 109]. Однако это уже стадильно более поздняя, книжно-христианская, символика.

Подводя некоторые итоги, отметим, что цветовая палитра русских духовных стихов достаточно скупа. Можно говорить об *аскетическом* характере этого жанра, что вполне согласуется с его нравственной установкой. Наиболее частотны колоронимы *белый* и *черный*, эксплицирующие фундаментальные для духовных стихов оппозиции *добро – зло, грех – праведность, жизнь – смерть*. Они наиболее символически нагружены. Важными факторами символизации колоративов являются их контекстное окружение и, в целом, стоящая за ними культурная традиция. С другой стороны, эти же, наряду с прочими, цветообозначения, в зависимости от условий контекста, могут служить для создания стереотипных образов и не обладать ярко выраженной символикой.

Литература

Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры / **Аверинцев С.С.** Поэтика ранневизантийской литературы. СПб., 2004.

Агапкина Т.А. Золото // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 2002.

АКНЦ – Архив Карельского научного центра РАН. Ф. 1. Оп. 1.

Алиппиева Р.В. Семантическая значимость слова и структура лексико-семантической группы (на материале прилагательных-цветообозначений русского языка). Л., 1986.

Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. М., 1975.

Белова О.В. Кровь // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 2002.

Бессонов П.А. Калекы переходные. Вып. 1 – 6. М., 1861–1864.

Варенцов В.Г. Сборник русских духовных стихов. СПб., 1860.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.

Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX вв. / Сост., вступ. ст., примеч. Л.Ф. Солощенко, Ю.С. Прокошина. М., 1991.

Духовные стихи. Канты: Сборник духовных стихов Нижегородской области / Сост., вступ. ст., подгот. текстов, исслед. и коммент. Е.А. Бучилиной. М., 1999.

Еремина В.И. Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978.

Зайцева А.И. Паронимическое наложение в поэтических формулах духовных стихов как результат взаимодействия двух речевых культур // Язык русского фольклора. Петрозаводск, 1992.

Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965.

Истомин Ф.М., Дютш Г.О. Песни русского народа, собраны в губернии Архангельской и Олонекской в 1886 г. СПб., 1894.

Колесов В.В. Свет и цвет в «Слове о полку Игореве» // Свет и цвет в славянских языках. Melbourne: Academia Press, 2004.

Ляцкий Е.А. Стихи духовные. Слова золотые. СПб., 1912.

Марков А.В. Беломорские былины. М., 1901.

Неизданные материалы экспедиции Б. М. и Ю. М. Соколовых: 1926–1928: По следам Рыбникова и Гильфердинга / Отв. ред. В.М. Гацак. М., 2007.

Никитина С.Е. Духовные стихи // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 т. / Под общ. ред. Н.И. Толстого. Т. 2. М., 1999.

Никитина С.Е. Духовные стихи в современной старообрядческой культуре: место, функции, семантика // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. XI Международный съезд славистов (Братислава, сентябрь, 1993 г.). М., 1993а.

Никитина С.Е. Устная народная культура и языковое сознание. М., 1993б.

Новичкова Т.А. Эпос и миф. СПб., 2001.

Панченко А.М. О цвете в древней литературе восточных и южных славян / Труды отдела древнерусской литературы. Т. 23. Литературные связи древних славян. Л., 1968.

Пелевина Н.Ф. О соотношении языка и действительности (обозначение красного и синего цветов) // Филологические науки. 1962. № 2.

Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2005.

Раденкович Л. Символика цвета в славянских заговорах // Славянский и балканский фольклор: Реконструкция древней славянской духовной культуры: Источники и методы. М., 1989.

Русские эпические песни: Каталог рукописного фонда Научного архива КНЦ АН СССР / Составитель В.П. Кузнецова, научный редактор Н.Ф. Онегина. Петрозаводск, 1990.

Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. М., 1987.

Савельева Л.В., Шкиль С.В. Цветообозначение как лингвопоэтическая категория (на материале колоротива «зеленый» в поэзии И. Бунина и М. Кузмина) // Русская историческая филология: Проблемы и перспективы. Петрозаводск, 2001.

Соколова Л.В. Цвет в «Слове» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Т. 5. СПб., 1995.

Стихи духовные / Сост. Ф.М. Селиванов. М., 1991.

Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983.

Хлыбова Т.В. Эстетика духовного стиха // Славянская традиционная культура и современный мир. Вып. 6. М., 2004.

Хроленко А.Т. Семантика фольклорного слова. Воронеж, 1992.

Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В. Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1975.