

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

им. В.П.АСТАФЬЕВА

(КГПУ им.В.П.Астафьева)

Институт/факультет филологический факультет

Кафедра Современного русского языка и методики

Специальность 050301.65 «Русский язык и литература»

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав.кафедрой современного русского языка и методики

(подпись) (И.О.Фамилия)

«_____» _____ 2015 г.

Выпускная квалификационная работа

Колоративная лексика в произведениях Ивана Алексеевича Бунина

Выполнил студент

Безруких Елена Владимировна

(И.О.Фамилия)

(подпись, дата)

Форма обучения заочная

Научный руководитель:

Кандидат филологических наук, доцент кафедры

современного русского языка и методики В. Н. Замыслова

(ученая степень, должность, И.О.Фамилия)

(подпись, дата)

Рецензент

Кандидат педагогических наук, доцент

кафедры мировой литературы и методики

её преподавания Н.В.Уминова

(ученая степень, должность, И.О.Фамилия)

(подпись, дата)

Дата защиты _____

Оценка _____

Содержание

Введение.....	3 – 8
Глава 1. Основные аспекты теории цвета.....	9
1.1. Динамика формирования представлений о цвете как объекте интегративного изучения.....	9 – 13
1.2. Символика цвета в психологии.....	13 – 22
1.3. Цветовые символы христиан.....	22 – 24
1.4. Колоративная лексика современного русского языка.....	24 – 26
1.5. Использование цвета в художественной литературе.....	26 – 27
Глава 2. Семантика цветообозначений в произведениях И.А. Бунина.....	28
2.1. Цветовые и световые особенности в творчестве И.А. Бунина.....	28 – 31
2.2. Цветопись в изображении пейзажа.....	31 – 36
2.3. Цветопись в изображении портрета.....	36 – 40
2.4. Функции цветосветовой палитры в рассказах Бунина о поздней любви.....	40 - 42
2.5. Цветовое воплощение зрительных образов.....	42 – 50
Заключение.....	51 - 52
Библиографический список.....	53- 60

Введение

Большой интерес представляют сегодня цвето – и светообразы в художественной литературе. Опыт современного литературоведческого исследования показывает, что поэтика цвета и света организует поэтику сюжетного пространства, характеризующегося рядом устойчивых признаков, в числе которых цвет и свет.

Интерес к цветописи и светописи в бунинских произведениях проявляли многие исследователи: С.М. Белякова, Г.М. Благасова, Т.М. Бонами, И.С. Жемчужный, В.Н. Калюжный, И.П. Карпов, Г.Ю. Карпенко, Н.Н. Кознова, Л.А. Колобаева, О.Н. Семёнова, А.И. Смирнова, Л.А. Смирнова, В.Г. Тимофеева, А.А. Хван, и др. Ряд диссертационных исследований также частично посвящён проблемам цветописи бунинских произведений: это работы Е.Г. Еркомаишвили «Функции цветописи, звукописи, одоризма в структуре художественной прозы» (1990), Н.В. Пращерук «Феноменология И.А. Бунина: авторское сознание и его пространственная структура» (1999), Е.А. Новиковой «Мировосприятие и философия автора и героев в художественном мире И.А. Бунина» (2002), Н.Ю. Лозюк «Композиционный ритм в новеллах И.А. Бунина «Тёмные аллеи»» (2009). До настоящего времени нет комплексной идеи цвета и света в творческой деятельности человека, что обуславливает многовариантность их анализа в художественном произведении.

Проблема цвета и цветописи сопровождает человека на протяжении всей его многовековой истории. На неё обратил внимание ещё Аристотель [Аристотель, 1976]. В новое время Р. Штайнер обосновал связь цвета и состояния человека [Штайнер, 2007]. Большое значение для понимания роли цвета в контексте мировой культуры имела философия О. Шпенглера, его идея о том, что цвет выражает душу культуры и является составляющей национальной картины мира [Шпенглер, 2006]. Заметный шаг в изучении

семантической модели цвета сделал М. Люшер [Люшер, 2005]. Одним из тех, кто обратил внимание на эстетическую нагрузку цвета и света, был И.В. Гёте. Он обнаружил взаимосвязь между цветовыми впечатлениями и душевным состоянием человека: «Цвета действуют и на душу: они могут вызывать чувства, пробуждать эмоции, которые нас успокаивают или волнуют, печалят или радуют» [Гёте, 1957]. О больших возможностях эстетики цвета писал В. Кандинский: цвет, по его мнению, не только может воплощать внутренний мир человека, но и иметь духовную ценность [Кандинский, 1989].

На рубеже XIX-XX веков значительных успехов в цветоведении достигает и филология, появляются работы И.Ф. Анненского, А. Белого, А.А. Блока, А.Н. Веселовского, В.Я. Брюсова и других.

О символических и эмоциональных функциях цветового слова в художественном тексте стали говорить после ряда серьёзных монографических разработок Р.В. Алимпиевой, С.В. Бековой, Л.И. Донецких, Л.В. Зубовой, Л.В. Красновой, Р.З. Миллер-Будницкой, В.С.Манакова, С.М. Соловьёва, Ю.С. Языковой и других. Их исследования показали значимость цветообозначения не только как изобразительного средства (например, в поэзии А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева, творчестве Н.В. Гоголя), но и как средства, вскрывающего подтекст, выражающего мысли, чувства героев, выстраивающего их мировидение и обуславливающего возникновение в художественном тексте особого эмоционального настроения.

Исследуя цвето- и светообразный мир писателя, читатель через цвето- и светопись приближается к пониманию образа автора. На этот факт указывают многие исследователи (А.Б. Аникина, В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, Н.В. Рождественская, М.Б. Храпченко). Взаимосвязь цвета и эмоций является многоуровневой. Наличие психологического элемента в семантике того или иного цвето- или светообозначения заставляет их

участвовать в формировании в разных контекстах различных представлений и образов и делает цветное слово одним из важнейших средств психологической оценки образа или состояния. Таким образом, цвет и свет в литературном произведении приближают нас к пониманию творческой индивидуальности автора, системы его художественного мышления.

Ещё в середине XX века известный лингвист Л.В. Щерба дал определение цветописи: «Цветопись — один из существенных элементов стиля писателя, посредством которого выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений» [Щерба, 1957]. В этом случае цвето- и светопись представляют собой микроэлементы художественного стиля писателя, органично связанные с методом, мировоззрением и стилем, участвующие в раскрытии идеи произведения и построении сюжета.

Изучение функционирования цвето- и светообразов в конкретных произведениях писателей-современников может дать интересный материал об особенностях национальной литературы и культуры в целом на определённом этапе, о характере творчества художника и его способности с помощью цвето- и светообразов и цветосветовых ассоциаций воспроизвести целостную модель мира. А так как цвет и свет как художественное явление органично связан с методом, мировоззрением, мироощущением и стилем того или иного писателя, изучать цвето- и светообразы - означает проникать в глубины подсознания писателя, понимать особенности его личности и своеобразие творческой лаборатории.

Предметом исследования в работе выступает колоративная лексика в произведениях И.А. Бунина. Результаты исследования можно использовать на уроках литературы, внеклассных занятиях, при анализе других

произведений с точки зрения использования в них цветовой лексики. В этом и заключается **практическая значимость** работы.

Актуальность работы связана с тем, что, несмотря на появление в последнее время у лингвистов активного интереса к творческому аспекту употребления языка Бунина, цветовая картина мира в прозе Ивана Алексеевича недостаточно изучена, что и обусловило выбор данной темы.

Методы исследования: описательный метод, метод сплошной выборки, метод контекстуального анализа.

Теоретико-методологической базой послужили разработки ведущих учёных по проблемам цветоведения (Л.А. Миронова, В.П. Гайдук, П.А. Флоренский и др.), общей и исторической поэтики (А.Н. Веселовский, М.М. Бахтин, Н.К. Гей, А.А. Потебня, Б.В. Томашевский, и др.), теории цвета (И.В. Гёте, И. Ньютон), психологии (Л.С. Выготский, В.В. Драгунский, К.Г. Юнг, и др.); религии и философии (И.А. Ильин, А.Ф. Лосев, Вл.С. Соловьёв, Е.Н.Трубецкой, О. Шпенглер); филологии (Н.Б. Бахилина, А.И. Белецкий, В.В. Виноградов, Л.А. Качаева, Ю.М. Лотман, Р.М. Фрумкина, Л.В. Щерба и др.). Важное значение имеют исследования историко-литературного характера В.А.Афанасьева, И.Д. Бажинова, Г.М. Благасовой, А.А. Дякиной, Ю.В. Мальцева, О.Н. Михайлова, С.Н. Морозова, Ю.Н. Сыровой и др. **Теоретическая значимость** работы заключается в том, что наблюдения и выводы, существенны для понимания динамики литературного процесса в аспекте проблем поэтики, определения важнейших параметров цветовой картины мира, создаваемой в произведениях И.А. Бунина.

Цель работы – определить роль колоративной лексики в произведениях Ивана Бунина.

В соответствии с целью ставим перед собой следующие задачи:

1. Определить, функции языковых единиц, обозначающих цвет, в повествовании.

2. Выявить семантическую и символическую наполненность цветовой лексики в творчестве Ивана Алексеевича Бунина.
3. Сравнить характер употребления цветообозначений в описании пейзажа и портретной характеристики.
4. Определить частотность употреблений цвета в произведении Ивана Бунина.

Теоретическая и практическая значимость работы определяется возможностью использования результатов исследования в процессе изучения русской литературы на уроках.

Источником исследования послужили художественные произведения И.А.Бунина

Исследования показали значимость цветообозначения не только как изобразительного средства, но и как средства, вскрывающего подтекст, выражающего мысли, чувства героев, выстраивающего их мировидение и обуславливающего возникновение в художественном тексте особого эмоционального настроения. Читатель через цвето- и светопись приближается к пониманию образа автора. Цвет и свет в литературном произведении приближают нас к пониманию творческой индивидуальности автора, системы его художественного мышления.

Структура работы: дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка. Во Введении даются основные теоретические положения по выбранной теме, обосновывается ее актуальность, формулируются цели и задачи, определяется объект, предмет, методы исследования. В первой главе рассмотрены теоретические вопросы, связанные с понятием цвет с точки зрения психолингвистики. Во второй части представлена практическая реализация теоретических сведений, заложенных в первой части. Рассмотрено функционирование цвета в

произведениях Бунина. В Заключении делаются выводы по всему изложенному материалу.

ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ТЕОРИИ ЦВЕТА

1.1. Динамика формирования представлений о цвете как объекте интегративного изучения

Говоря о смысле цвета, принято употреблять термины «символика», «семантика», «образ», «знак», «метафора», «аллегория», широко используемые авторами художественных текстов. Естественно, что само восприятие значения цвета индивидуально и, кроме того, обусловлено ситуативными факторами. В научных трудах, посвященных изучению цветообозначений, накоплен большой материал об использовании «цветовой» лексики и ее коммуникативном потенциале. Ценность таких исследований состоит в том, что они выявляют стилистическое назначение данной категории слов, помогают глубже понять замысел автора. Цветовые эпитеты являются результатом интуитивного художественного отбора. Они выполняют в тексте художественной литературы три основные функции: смысловую, описательную (цветовые эпитеты привлекаются писателем, чтобы описание стало зримо) и эмоциональную (определенного образа воздействие на чувство). Проблемы восприятия цвета, классификация цветов и источники и причины появления в языках различных народов понятий о цвете рассмотрены в трудах таких авторитетных ученых, таких как Б. Берлин, П. Кей. Однако главная задача лингвистики состоит в изучении недостаточно освещенных вопросов реального бытования слов-цветообозначений в языке и различных функциональных стилях речи, установлении путей развития этой тематической группы в различных языках, описании различных дополнительных оттенков значений на примерах конкретных произведений художественной литературы.

В рамках физиологического подхода принято говорить о том, что цвет обладает тремя параметрическими характеристиками, это – тон, яркость и насыщенность, которые человек различает при воздействии световой волны

определенной длины на зрительные рецепторы, которые и вызывают ощущение цвета. Под тоном обычно понимается длина отражаемых волн, яркость представляет собой количество отражаемого света, а насыщенность трактуется как степень отличия цвета от белого, то есть, связана с «чистотой цвета». Цвет становится интересным предметом рассмотрения и в области философии. В своей работе «Человеческое познание» Б. Рассел рассматривает понятие минимального словаря, который должен структурно составлять более сложные образования, то есть все наше знание могло бы быть выражено с помощью слов, обозначающих простые элементы. Мы могли бы различать в мире так называемый материал и его структуру. «Материал состоял бы из всех простых элементов, обозначаемых именами, тогда как структура зависела бы от отношений и качеств, для обозначения которых наш минимальный словарь имел бы соответствующие слова» [Рассел, 1999]. Цветовые термины используются автором в качестве примера особого атрибута материи. Он рассматривает значение слова «красный», определяя его как оттенок цвета, лежащий в определенной части спектра, как некий диапазон волн и как волны с определенными длинами. Прибегая к таким определениям цвета, Рассел указывает, что их точность иллюзорна, так как определение цвета через длину волны никак не связано с ощущением. Названия цветов употреблялись в течение многих тысячелетий до изобретения волновой теории света. Сам автор для четкого определения цвета предлагает ввести пространственно-временной аспект. Другими словами, различие в оттенках цветов, согласно его точке зрения, зависит от пространственно-временного положения цветового пятна в зрительном поле наблюдателя. По его мнению, не может быть двух идентичных оттенков цвета, так как один и тот же оттенок не может существовать в двух областях одного зрительного поля с равной степенью удаленности от его центра. «Оттенок цвета в комбинации с данным позиционным качеством не может существовать в двух областях одного зрительного поля, потому что эти

области поля определяются с помощью их позиционных качеств» [Рассел, 1999]. Если обратиться к современным европейским языкам, то можно констатировать, что существующая система цветообозначений складывалась на протяжении многих веков, а цветовые ощущения человека подвергались изменениям в процессе истории человеческого развития: от элементарных цветоощущений до высокого развитого чувства цвета у современного человека. Существует целая теория эволюции цветоощущений. В своей работе «Цветообозначения в русском языке» Э. Онол дает описание гипотезы последовательности этапов в развитии цветоощущений. Первые периоды человеческого цветового опыта ограничивались выделением белого и черного цветов, затем следовал период возникновения красно-желтых тонов [Онол, 1996]. По мнению сторонников этой гипотезы, творчество Гомера относится ко второму периоду. Опираясь на материал его произведений, многие ученые попытались доказать, что древние не различали некоторые цветовые оттенки, указывая на то, что в поэзии Гомера нет четких обозначений, например, для синего цвета. Он, как отмечает Н.К. Садыкова, «не знал лилового цвета, фиолетовый смешивал с пурпурным, пурпуровыми он называет и одежды, и кровь, и радугу, и облака, и бушующее море» [цит. по: Мичугина, 2005].

Традиция использования слов, обозначающих цвет, в качестве важного экспрессивного средства также уходит в далекое прошлое. В древнейших текстах цветообозначения выполняли прежде всего функцию символическую. Цвет, в силу своей природной значимости для человека, обусловленной важностью для него того предмета или явления, которое этим цветом наделялось, не воспринимался эстетически, а слова, его называющие, не использовались для живописания мира. В древнем тексте неуместными были индивидуализированный портрет и живописный пейзаж – отсюда и слабая насыщенность текстов цветообозначениями. «Если цветовой признак

извлечён и показан в поэтическом плане как важное свойство, тогда такой признак – не просто цвет, он символ» [Колесов, 1986]. Цветовая палитра рассматривается как один из смысловых параметров, имеющий содержательное значение для организации поиска значимых (вербальных и невербальных) компонентов в содержательно интегративных художественных текстах. Понимание значения цвета и умение установить его культурные и эмоциональные коннотации имеют огромное значение для системного семантического анализа художественного текста, поскольку цвет и цветовые сочетания помогают воспринять тональность сообщения, его суть, а также вызвать нужную реакцию читателя. Этим руководствуются авторы при создании своего художественного мира. Так, например, Оскар Уайльд – «настоящий художник» (В. Брюсов) поэтического слова, умело использующий цветообозначения для создания образов своих героев, очень часто включает переносные значения цвета в психологический портрет персонажей. Название его романа «Портрет Дориана Грея» является сильной позицией текста. Прямое значение прилагательного (серый) - официоз, консерватизм, утонченность, однако, проанализировав характер главного героя, а также события, произошедшие с ним, читатель понимает, что имя героя символично: оно несет в себе отрицательную коннотацию. Серый цвет – символ воскрешения из мертвых, цвет траура. Перед нами не что иное, как «живой труп», внешне раскрашенный в привлекательные краски: (золотые волосы: золотой со значением роскоши, излишества, яркости, традиций); (сотворенный из слоновой кости и лепестков роз: значение розового цвета – сладость, удовольствие, игривость, романтика, утонченность, цвет слоновой кости – безмятежность, удовольствие); (алые губы – жизнь, соблазнение); (ясные голубые глаза – символ умиротворенности, интеллекта, невинности). К основным психосемантическим характеристикам цветоразличения относят тон, светлоту (яркость) и насыщенность, заимствованные из физики. Главный компонент – тон (основной цвет), зависимые компоненты –

насыщенность, яркость [Яньшин, 2006]. Любое имя цвета содержит указание на цвет в собственном смысле, но нет таких имен цвета, которые бы содержали информацию о яркости или насыщенности без указания относительно тона (основного цвета). Из выводов, приведенных П.В. Яньшиным в книге «Эмоциональный цвет», следует, что наиболее привлекательными цветами с положительным значением считаются цвета средней яркости и насыщенности, а предпочтение их выбора напрямую зависит от того, светлый он или темный.

Таким образом, понимание значения цвета и умение установить его культурные и эмоциональные коннотации имеют огромное значение для системного семантического анализа художественного текста, поскольку цвет и цветовые сочетания помогают воспринять тональность сообщения, его суть, а также вызвать нужную реакцию читателя. Этим руководствуются авторы при создании своего художественного мира

1.2. Символика цвета в психологии

Цвет - качественная субъективная характеристика электромагнитного излучения оптического диапазона, определяемая на основании возникающего физиологического зрительного ощущения и зависящая от ряда физических, физиологических и психологических факторов. Восприятие цвета определяется индивидуальностью человека, а также спектральным составом, цветовым и яркостным контрастом с окружающими источниками света, а также несветящимися объектами. Очень важны такие явления, как метамерия, особенности человеческого глаза и психики [<http://ru.wikipedia.org/wiki/Цвет>].

ЦВЕТ, - а, мн. - а, - ов, м. Один из видов красочного радужного свечения - от красного до фиолетового, а также их сочетаний или оттенков. Все цвета радуги. Темный, светлый ц. Яркий, блеклый ц. Красный ц. (цвет крови). Зеленый ц. (цвет травы). Черный ц. (цвет угля). Белый ц. (цвет снега). Ц. Кожи красноречия (ирон.) - о высокой риторике. Рассыпать перед слушателями цветы красноречия. || уменьш. цветочек, - чка, м. (ко 2 и 3 знач.). Это еще цветочки, а ягодки будут впереди (поел. о чем-н - плохом: это еще ничего, дальше будет гораздо хуже). || прил. цветочный, - ая, - ое (ко 2 и 3 знач.) и цветковый, - ая, - ое (к 1 знач. спец.). Цветочный наряд города. Цветочный горшок. Цветочный магазин. Цветочный мед. Цветочный орнамент (с узорами из цветов). Цветковые растения. [С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. Толковый словарь русского языка, 2006].

Символика цвета имеет давнюю историю. Люди с незапамятных времен придавали особое значение чтению «языка красок», что нашло отражение в древних мифах, народных преданиях, сказках, различных религиозных и мистических учениях. Так, в астрологии лучи Солнца, разложенные в спектр и дающие 7 цветов, соответствовали 7 основным планетам: красный — цвет Марса, синий — цвет Венеры, желтый — цвет Меркурия, зеленый — цвет Сатурна, пурпурный — цвет Юпитера, оранжевый — цвет Солнца, фиолетовый — цвет Луны. При этом краски символизировали не только планеты и их влияние, но и социальное положение людей, их различные психологические состояния. Это проявлялось в подборе одежды определенных цветов, народных поговорках, обрядах и т.д. У разных народов сложилась определенная символика красок, дошедшая до наших дней.

Так, люди с древности проявляли особый интерес к красному цвету. Во многих языках одно и то же слово обозначает красный цвет и вообще все красивое, прекрасное. У полинезийцев слово «красный» является синонимом слова «возлюбленный». В Китае об искреннем, откровенном человеке

говорят «красное сердце», тогда как сердце дурного, коварного человека черно.

Красный цвет, прежде всего, ассоциируется с кровью и огнем. Его символические значения очень многообразны и, порой, противоречивы. Красное символизирует радость, красоту, любовь и полноту жизни, а с другой стороны — вражду, месть, войну. Красный цвет издревле связывается с агрессивностью и сексуальными желаниями.

Красный является основным геральдическим цветом. На знамени он символизирует бунт, революцию, борьбу. Интересно, что у многих племен Африки, Америки и Австралии воины, готовясь к схватке, раскрашивали тело и лицо в красный цвет. Карфагенцы и спартанцы носили во время войны красную одежду. В древнем Китае повстанцы называли себя «красные воины», «красные копья», «красные брови».

Красное обозначает также власть, величие. В Византии только императрица имела право носить красные сапожки. Император подписывался пурпурными чернилами, восседал на пурпурном троне. У многих народов красный цвет символизирует юг, пламя и жару.

Символика цвета. У красного много оттенков, поэтому значение его разнообразно и противоречиво. Общая символика этого цвета связана с жизнью. Он ассоциировался с кровью и огнем, а значит, с узами родства и связью поколений, с силой, энергией, могуществом, богатством, радостью, красотой. А в религиозно-ритуальной литературе означал такие положительные качества, как «достойный», «почтенный» и даже «святой».

Красный цвет у крови. Красное может означать вражду, месть, войну, связываться с агрессивностью, гневом (налитые кровью глаза). А может означать и любовь (волнение крови).

Красный, как цвет активности и действия, служит символом силы и властности. Недаром цари, императоры, короли носили красную (*пурпурную*) одежду. *Пурпурный* — цвет всего магического и потустороннего. Он совмещает в себе несовместимые по природе части спектра — синюю и красную. Этот цвет власти и величия.

Существует также мнение, что красный цвет — цвет любви, величия, но таит в себе и опасность...

Белый цвет символизирует чистоту, незапятнанность, невинность, добродетель, радость. Он ассоциируется с дневным светом, а также с производящей силой, которая воплощена в молоке и яйце. С белизной связано представление о явном, общепринятом, законным, истинном.

В Древнем Риме весталки носили белые платья и белые вуали. Еще с античности белый цвет имел значение отрешенности от мирского, устремления к духовной простоте. В христианской традиции белое обозначает родство с божественным светом. В белом изображаются ангелы, святые и праведники. У некоторых народов белую одежду носили цари и жрецы, что символизировало торжественность и величие.

Однако белый цвет может получать и противоположное значение. По своей природе он как бы поглощает, нейтрализует все остальные цвета и соотносится с пустотой, бестелесностью, ледяным молчанием и в конечном итоге — со смертью. Славяне одевали умерших в белую одежду и покрывали белым саваном. У некоторых племен Африки и Австралии принято раскрашивать тело белой краской после кончины кого-нибудь из близких. В Китае и в некоторых других странах Азии и Африки белый является цветом траура. В старину белый траур использовался и у славян.

Ни один цвет не способен так влиять на настроение, как белый. Восторг, с которым облачаются в одежду белого цвета, сравним с приобщением к таинству.

Символика цвета.

Ассоциативные цепочки: белое платье невесты — белый лист — белые одежды — белое безмолвие — холод, лед — вечность — белые пятна истории — белые палаты.

Восприятие этого цвета связано с двумя понятиями — «свет» и «начало».

Белый цвет символизирует чистоту, невинность, добродетель, радость, добро, исцеление, победу над злыми духами.

Он ассоциируется с небом, дневным светом, небесными светилами и водой, поэтому белый цвет во всех культурах связывается с божеством и духовностью, ясностью, мудростью, святостью. Белой была одежда жрецов. Белые животные и птицы у всех народов священны. В христианстве — белый голубь с оливковой веточкой, белые одежды ангелов, святых.

Невеста идет под венец в белом платье. Символ чистоты и непорочности, а также символ перехода в новую жизнь, начало супружеской жизни.

Однако белый цвет может получить и противоположное значение, так как он выражает и сияние снега, и холод льда.

По своей природе белый как бы нейтрализует все остальные цвета и соотносится с пустотой, бестелесностью, ледяным безмолвием и, в конечном счете — со смертью, вечностью.

Черный цвет, как правило, символизирует несчастье, горе, траур, гибель. Так, в Древней Мексике при ритуальном жертвоприношении человека лицо и руки у жрецов были окрашены в черный цвет. Черные глаза и поныне считаются опасными, завистливыми. В черное одеты зловещие персонажи, появление которых предвещает смерть.

Считается также, что существует связь между черным цветом и сексуальной привлекательностью. У некоторых африканских племен женщины с очень черной кожей высоко ценятся как любовницы, но не как жены. Любовная страсть покрыта темнотой и тайной; стало быть, черное может символизировать нечто сокровенное и страстно желанное. У арабов выражение «чернота глаз» означает возлюбленную, «чернота сердца» — любовь.

Таким образом, черное может иметь и благоприятное значение. Оно воспринимается так, например, в засушливых районах Африки, где мало воды и черные тучи сулят плодородие и изобилие. Духам-хранителям, посылающим дождь, приносят в жертву черных быков, коз или птиц, а жрецы при этом тоже облачаются в черное.

Черный — самый темный цвет и по сути является отрицанием цвета.

Он ассоциируется с двумя основными понятиями — «конец» и «тьма».

Ассоциативные цепочки: траур — черная земля — черная мгла — черная бездна — страх — неизвестность — тайна.

Символика цвета

Черное ассоциируется с мраком и землей, поэтому черный — эмблема скрытого, тайного, неизвестного, колдовства. Ночь роднит черное со сном.

Черный символизирует также неуверенность и отстраненность от жизни.

Черный цвет часто становится символом не столько смерти, сколько отрицания, протеста, оппозиции, со стремлением к конфликту и агрессии.

Желтый — цвет золота, которое с древности воспринималось как застывший солнечный цвет. Это цвет осени, цвет зрелых колосьев и увядающих листьев, но также и цвет болезни, смерти, потустороннего мира.

У многих народов женщины отдавали предпочтение желтой одежде. Нередко желтый цвет служил отличительным признаком знатных особ и высших сословий. Например, монгольские ламы носят желтую одежду с красным поясом.

С другой стороны, у некоторых народов Азии желтый цвет является цветом траура, скорби, печали. В Европе желтый или желто-черный флаг обозначал карантин, а желтый крест — чуму. У славянских народов желтый цвет считается цветом ревности, измены, а на Тибете ревность называют буквально «желтый глаз». Вспомним также «желтую прессу» и «желтый дом».

Символика цвета.

Желтый символизирует спокойствие, непринужденность, интеллектуальность.

Он ассоциируется с солнцем, золотом, теплом, одуванчиком, цыпленком.

Этот цвет производит на человека теплое и приятное впечатление. В XVI веке в Англии золотисто-соломенный цвет был символом просвещения, благодати, славы, мудрости, милости и избранности. В современном мире любовь к желтому связывают с общительностью, любопытством, легкой приспособляемостью.

Золотой

Символика цвета. Он ассоциируется с солнцем и способен не только помочь восстановить силы, вызвать прилив жизненной энергии, но и укрепить волю. Цвет тепла, власти, силы, богатства.

Оранжевый — самый теплый цвет.

Синий цвет у многих народов символизирует небо и вечность. Он также может символизировать доброту, верность, постоянство, расположение, а в геральдике обозначает целомудрие, честность, добрую славу и верность. «Голубая кровь» говорит о благородном происхождении; англичане называют истинного протестанта «синим».

Кроме того, синий цвет близок к черному и получает сходные с ним символические значения. Он считался траурным в Древнем Египте и у некоторых народов Южной Африки. Французы называют ужас «синим страхом» (сказка о «синей бороде»). У славянских народов синий служил цветом печали, горя, ассоциировался с бесовским миром. Старинные предания описывают черных и синих бесов.

Синий цвет символизирует духовную чистоту, возвышенность, холод, вечность, тайну. Он также показатель переменчивости настроения (как вода), спутник светлой грусти.

Поклонение этому цвету уходит корнями в далекое прошлое. В христианской культуре синий ассоциировался с непостижимыми тайнами и вечной божественной истиной. Этот цвет присутствует на многих иконах.

Синий цвет — цвет веры и преданности. Синий — это не только уверенность, это еще и нежность, тишина, покой. Он является символом спокойных вод, ровного темперамента, женственности.

Зеленый — цвет травы и листьев. У многих народов он символизирует юность, надежду, веселье, хотя порой — и незрелость, недостаточное совершенство. Зеленый цвет предельно материален и действует успокаивающе, но может производить и угнетающее впечатление (не случайно тоску называют «зеленой», а сам человек «зеленеет» от злости).

У иранцев зеленый цвет ассоциируется как с бурным ростом и свежестью, так и с несчастьем, печалью, скорбью, поэтому о злополучном человеке говорят «зеленая нога», а о кладбище — «зеленый дом». В средневековой Европе шуты носили зеленую с желтым одежду, а банкроты в Германии должны были надевать зеленые шапки.

Этот цвет символизирует развитие, юность, надежду, веселье, незрелость, несовершенство, спокойствие, духовность. Он ассоциируется с природой и жизнью.

Ассоциативные цепочки: природа — молодость — весна — оживление, возрождение природы — спокойствие, умиротворение.

Этот цвет — середина спектра. Зеленый — ни радостный, ни печальный. Он никуда не зовет, ничего не требует, никуда не движется (тоска зеленая). Цвет раздумий.

Зеленый цвет выражает состояние напряжения и одновременно волю к действию, упорство и настойчивость. Поэтому этот цвет — воплощение твердости, постоянства, но в то же время и готовности к переменам (буйное цветение весной).

Зеленый цвет символизирует напряжение, сдерживающее соблазны внешних раздражителей. Это усиливает чувство гордости, сознания превосходства над другими людьми, своей силы, способности

контролировать события, управлять ими или направлять их. Человек стремится установить контроль над своей жизнью.

Древняя символика красок и их интерпретация в различных культурах находит свое подтверждение в современных теориях взаимосвязи цвета и эмоционально-волевых состояний не только отдельного человека, но и целых общностей. Соответствие цвета и доминирующего психологического состояния изучали М. Люшер, И. Гете и другие психологи.

Сегодня символика цветов широко используется в бизнес - рекламе. Психологи установили, что синий, золотой, белый, черный, красный — цвета, которые можно использовать для отождествления товара с элитным сегментом, поскольку это — «дорогие» цвета, испокон веков отождествляющиеся с элитой общества. И действительно, в товарах верхнего ценового диапазона очень распространено сочетание синего или черного с золотым. Черный цвет позволяет эффектно выделить логотип (выполненный, например, золотом) или изображение самого продукта. Это делается для того, чтобы сконцентрировать внимание потребителя не на упаковке, а на самом продукте, показать его значимость и престижность.

Если цвета премиум-сегмента должны ассоциироваться с уверенностью, солидностью, то соединение красного цвета с желтым, напротив, связано с ощущением радости, теплоты, веселья. Не случайно эти два цвета используют «народные» рестораны McDonald's и чай Lipton. Свои ассоциации есть у зеленого и голубого, которые считаются цветами майского утра. Их принято использовать для того, чтобы показать свежесть продукта.

1.3. Цветовые символы христиан

Белый - символ святости, чистоты и духовности. Ангелы на небесах - в белых одеждах, как и святые, претерпевшие за веру. Особенно важным

являлось такое значение белого как чистота и непорочность, освобождение от грехов, как об этом говорится в «Откровении» Иоанна. Белый не имеет в Христианстве отрицательных значений, даже белый саван означает, как и у первобытных народов, переход в иной, «лучший» мир, очищение от грехов и только в этом состоит его «траурность».

Пурпурный - приобрёл двойственную семантику: с одной стороны, он был символом царской власти, с другой - знаком мученичества.

Зелёный - «земной», означал жизнь, весну, цветение природы, юность. Он доминировал в христианском искусстве. Вместе с этим, зеленый имел и негативные значения - коварства, искушения, дьявольского соблазна (сатане приписывались глаза зеленого цвета, что, возможно, лежит в основе поверья о зеленых глазах, как знаке завистливости и жадности человека).

Фиолетовый и синий считались мистическими, трансцендентными цветами. Богослов и философ Н. Кузанский называл фиолетовый «гармонией противоречий». Знаком кардинальского достоинства считался фиолетовый камень аметист.

Синий (голубой) для христиан символизировал небо, был цветом вечности, настраивал на смирение, благочестие, выражал идею самопожертвования и кротости

Желтый - цвет Святого духа, божественного откровения, просветления и т.д. Но позднее, желтый приобретает негативный смысл, который, нередко, приписывается этому цвету и в наши дни. В эпоху готики его начинают считать цветом измены, лживости и т.д.

Чёрный - цвет зла, греха (красный в определенных ситуациях также символизировал грех - несправедную кровь), дьявола и ада, а также - смерти.

В значениях черного, как и у первобытных народов, сохранился и даже развился аспект «ритуальной смерти», смерти для мира. Поэтому черный стал цветом монашества.

Коричневый и серый были цветами простолюдинов. Их символический смысл, особенно в раннем средневековье, был, сугубо, негативным. Они означали нищету, безнадежность, убогость.

Золотой - божественность, подвиг христианского мученичества (через очищение страданием).

Серебряный - чистота, невинность, непорочность, мудрость, радость (в смысле «безмятежное состояние души»).

Таким образом, люди издавна придавали особое значение чтению «языка красок», в древних мифах, народных преданиях, сказках, различных религиозных и мистических учениях, в астрологии, где краски символизировали не только планеты и их влияние, но и социальное положение людей, их различные психологические состояния. Это проявлялось в подборе одежды определенных цветов, народных поговорках, обрядах и т.д. У разных народов сложилась определенная символика красок, дошедшая до наших дней.

1. 4. Колоративная лексика современного русского языка

Колоративная лексика - это группа слов, выражающая значение цвета. Под колоризмом мы понимаем языковую или речевую единицу, в состав которой входит корневой морф, семантически или этимологически связанный с цветоименованием. Лексика, обозначающая цвет, как

описательный элемент выступает в прямом значении, а также может иметь дополнительное образное значение.

Слова-цветообозначения изучались исследователями в различных аспектах. Описывался состав колоративной лексики, её семантическая структура. Исследования проводились в этнолингвистическом, сравнительно-историческом и психоллингвистическом аспектах. Очень большой популярностью пользуются исследования в области цвета в психологии. Доказано психофизиологическое влияние цвета на человека. Существуют попытки научно обосновать связь цвета и звука.

Цвет всегда имел и имеет большое значение в жизни человека. Это находит отражение в художественной литературе. Колоративная лексика в художественном произведении является выражением мысли автора; она указывает не только на смысловые значения, но и позволяет проникнуть в психологию писателя, понять его эмоциональное состояние в момент написания произведения. Слова-цветообозначения становятся символами, сравнениями, метафорами, они демонстрируют отношение автора к описываемому предмету или явлению. Каждый отдельно взятый колоризм занимает своё определённое место в цветовой картине художественного произведения. Своеобразие употребления слов, называющих цвет, и есть проявление авторского стиля. В связи с этим неудивительно, что уже изучалась колоративная лексика в произведениях великих писателей, например, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, М.А. Шолохова и других.

Особенности выбора автором тех или иных слов-цветообозначений могут быть обусловлены определённой тематикой, проблематикой и тем, за счёт чего автор достигает выразительности. Писатель может воздействовать на читателя через образ благодаря наглядности, цвету. Он использует слова,

которые помогают читателю представить то, что описывается в произведении, при этом накладывают свой отпечаток личностью, мировидением, стилем автора.

Таким образом, колоризмы используются писателями с разными целями: для точного определения цвета предмета, как средство эмоциональной характеристики, как образное средство. Колоративная лексика является фоном произведения, выражает внутреннее (психологическое) состояние персонажей, а также авторский подход к окружающему миру.

1.5. Использование цвета в художественной литературе

У разных писателей и поэтов просматривается различие в использовании цветообозначений. Цветовые эпитеты выполняют в художественной литературе следующие три функции: смысловая (к примеру, розовый цвет лица — признак завидного здоровья персонажа, рыжеватость сапог — свидетельство их поношенности, цвет ассигнации указывает на ее достоинство и т.д.); описательная (цветовые эпитеты привлекаются писателем, чтобы описание стало зримо, выпукло) и эмоциональная, определенным образом воздействующая на чувства. Многоцветье, яркость неизбежно вызывают у читателя ощущение радости, праздничности. «Старики в домодельных кафтанах и лаптях и чистых белых онучах и молодые в новых суконных кафтанах, подпоясанных яркими кушаками, в сапогах. Слева — бабы в красных шелковых платках, плисовых поддевках с ярко-красными рукавами и синими, зелеными, красными, пестрыми юбками. Скромные старушки в белых платках и черных кафтанах...» — такую картину деревенского праздника рисует Л. Н. Толстой в «Воскресении». Калейдоскопическая пестрота чистых, лубочно-ярких тонов использована писателем, чтобы передать атмосферу здоровой простоты, естественности и

чистоты народной жизни, чтобы сделать читателя сопричастным тому радостному чувству, которое испытал Нехлюдов, приехав в деревню из царства салонов и министерских приемных.

В эмоциональном воздействии цвета большое значение имеет характер цветовых сочетаний. Одни сочетания радостны, другие — унылы, третьи — раздражающе, «кричащи». Это используют не только художники, но и писатели. Вот пример радостного сочетания красок: «...но вдруг случайный переход взгляда от одной крыши к другой открыл ей на синей морской щели уличного пространства белый корабль с алыми парусами». Мир Александра Грина — мир светлой сказки. А сказка требует красок спектрально-ясных, солнечных, пронизанных светом, как на витраже.

Как и живопись, литература использует контрастные цветовые сочетания. «Холмы под крылом самолета уже врезали свои черные тени в золото наступившего вечера» (Антуан де Сент-Экзюпери). Подобные столкновения темных и светлых тонов как бы олицетворяют столкновение ночи и дня, тьмы и света, человеческой слабости и человеческой силы, поражения и победы.

Таким образом, определить художественную функцию каждого эпитета, сравнения и т.д.— трудная задача. У большинства писателей средства выразительности художественно многозначны, сложно взаимосвязаны и взаимообусловлены. Однако нет сомнения, что, многообразно воздействуя на ум и чувства читателя, мастера слова нередко обращаются и к его цветовому зрению.

Глава 2. Семантика цветообозначений в произведениях И.А. Бунина

2.1. Цветовые и световые особенности в творчестве Бунина

Световые и цветовые характеристики - отличительная черта творчества И.А. Бунина. Смирнова так объясняет тягу к цветообозначениям в творчестве Бунина: «Еще в раннем детстве мальчик пережил «помешательство»: на мечте стать художником, на разглядывании неба, земли, освещения».

В бунинских произведениях богатая «палитра» цветов и соцветий. Воистину трудно перечислить найденные художником оттенки синей, голубой, зеленой, желтой красок. Бунин следует здесь традициям русской классической поэзии, но постоянно ищет светлые штрихи, смелые сопоставления, именно в них черпая новый взгляд на мир. Постигание сущего импульсивно, текуче, противоречиво и потому нуждается в постоянном накоплении впечатлений. Смирнова пишет: «Экспрессия художественного видения обусловлена «наглядно» - конкретным состоянием лирического героя, его мечтой, часто невыразимыми снами, душой в сладкой муке зримыми». Это качество Брюсов назвал «мечтательной наблюдательностью». Она и подсказывает Бунину свежие ассоциативные определения: трава в холодном серебре, листва лимонная, невинно голубеющее небо, зелено-серебристый неуловимый свет, созвучные поэтическим исканиям начала XX в.

В статье Зиминной-Дырды рассматривается роль цветовых обозначений в портрете персонажей при выполнении замысла автора. По мнению исследователя, цветовые «штрихи» во внешности персонажей приобретают особый смысл и постепенно становятся «визитной карточкой» И.А. Бунина [Зиминая – Дырда, 2009].

Одной из таких «визитных карточек» стал черный цвет (и его варианты): образ смуглой, черноглазой и темноволосой женщины восточного типа превалирует в произведениях И.А. Бунина. Его брюнетки, как правило, имеют «персидскую красоту», обладают шармом, сильным характером и некоторым упрямством. Такова Лика в романе «Жизнь Арсеньева», имевшая в себе силы сначала пойти против общественного мнения и условностей за любимым человеком, а после уйти от него, когда почувствовала себя ненужной ему: «Солнце горячими полосами ходит по ее лицу, по играющим возле лба темным волосам», «она темными глазами смотрела на свечу».

Если с черным цветом во внешности героинь, в основном, связаны положительные черты характера, то к рыжеволосым красавицам у Бунина часто негативное отношение: рыжие женщины, хотя порой и соблазнительны, довольно грубы, неприятны, вольно или невольно приносят несчастье мужчинам и малосимпатичны как герою, так и читателю. Например, в рассказе «Сосед» рыжеволосая циркачка обманула героя и сбежала, подбросив ему, к тому же, свою дочь, и её воле он невольно подчиняется: «Попал в цирк, увидал рыжую наездницу, - и, заметьте, далеко не первой молодости, - и через неделю женат...»

В образах мужских персонажей чёрный цвет имеет положительное значение. Например, герой повести «Митина любовь», способный на глубокую чистую любовь, брюнет - «мрачная угольность бровей, жёсткие чёрные волосы». Рыжие мужчины оставляют малоприятное впечатление. «Выбритый, рыжеусый, краснолицый городской» (рассказ «Пыль»).

Отрицательными качествами наделяет Бунин обладателей серых или бирюзовых глаз.

Серый в конце XIX - начале XX века считался самым практичным и самым спокойным в интерьере. Женщин с хорошим вкусом Бунин одевает в серое.

Красный цвет, особенно в сочетании с черным, чаще всего указывает на страстность героинь, плотское искушение. Былая страсть героини «Темных аллей» еще тлеет в ней: «Полная, с большими грудями под красной кофточкой, с треугольным, как у гусыни, животом под черной шерстяной юбкой».

Красный цвет в мужской одежде часто прямо или косвенно указывает на некоторую агрессивность его обладателя: едет на охоту десятский в рассказе «Будни»: «Навстречу ему шел десятский, длинный, в красной рубахе».

Для узуального употребления цветовой лексики характерно традиционное, свойственное всем носителям русского языка употребление цвета для описания предметов и явлений окружающего мира, изображаемых в произведениях поэта.

Для данного употребления цветовой характеристики реального мира свойственно отсутствие сложных цветообозначений, содержащих несколько цветов (например, черно-желтый, красно-коричневый и т.д.) или состоящая из двух частей, одна из которых указывает на цвет, а вторая на его качество (типа темно-красный, светло-серый и др.). Данные цветообозначения отражают общенародные представления об окружающем нас, реальном мире.

Доминирующую роль в раскрытии особенностей авторского мировосприятия принадлежит индивидуально-авторскому употреблению колоративной лексики.

Автор держит в сознании свою ассоциативную структуру. Цвет становится важным элементом обрисовки характеров. Каждый оттенок он

наполняет своим, индивидуальным значением, зачастую характерным не только для конкретного рассказа, но и для отдельного момента в этом рассказе.

Для более точной передачи замысла, идеи повествования И.А.Бунин использует в своих произведениях цветовую лексику. Посредством цветообозначений автору удастся более полно изобразить образы героев рассказов, акцентировать внимание читателя на отдельных, наиболее важных моментах повествования. А в создании пейзажа, интерьера, портрета цветоименования играют одну из главных ролей.

Таким образом, признанный колорист И.А. Бунин активно использует цветопись как выразительный художественный прием. Ряд избранных писателем цветов (серый, красный, черный, рыжий) выполняет определенные функции в произведениях: помогает создать завершенный образ персонажа, ярче раскрыть черты его характера, объяснить психологию поведения, вызвать ту или иную ассоциацию.

2.2. Цветопись в изображении пейзажа.

Неотразимо воздействуя на душу человека, пейзаж в произведениях искусства и литературы и сам становится отражением души человека. Бунин в своих рассказах с особым трепетом создавал картины природы. А.Твардовский писал о Бунине как о человеке, сумевшем сделать своих читателей как бы своими земляками, уроженцами его, Бунина родных мест, независимо от того, где они сами родились и выросли.

Очевидно, что цветовая лексика является одним из основных компонентов при создании различных картин природы и пейзажных зарисовок. Пейзажу в рассказах Бунина отводится разнообразная роль:

1. Обозначить время и место действия.

2. Создать у читателя определенное настроение.
3. Помочь проявиться каким-то сущностным чертам в душевной жизни человека и в окружающей его действительности.

В рассказе «*Новый год*» (1901) деревенский пейзаж показан через восприятие человека, который давно живет в городе, где «годы сливаются в один, беспорядочный и однообразный, полный серых служебных дней» [Бунин, 2000].

Проездом он оказывается в той деревне, где прошла его молодость. И все окружающее по-иному предстает перед ним. Даже жена, которая «чужда и неприятна была в тесной петербургской квартирке» теперь «казалось такой женственной в *серой* шали, которой она по-деревенски закутала голову и в мягких валенках, делавших её ниже ростом» [Бунин, с.258].

Эта серая шаль, несмотря на то, что она привезена из города, который не вызывает у героев рассказа ничего кроме отрицательных эмоций, дает возможность увидеть женщину, с которой герой рассказа прожил жизнь, по-другому. Это становится возможным после того, как героиня рассказа завязала ее «по-деревенски». Так эта *серая* шаль оказывается частью того мира, который безвозвратно потерян для него, и о котором остается только мечтать: «...и все более неосуществимы кажутся надежды иметь свой угол, поселиться где-нибудь в деревне, копать с женой и детьми в виноградниках» [Бунин, с. 255]. Пока герои рассказа – Оля и Константин – находятся в деревне, для описания их чувств, эмоций, восприятия окружающей действительности Бунин часто использует *золотой* цвет. Оля восклицает, глядя на месяц: « Месяц, месяц, тебе золотые рога, а мне *золотая* казна» [Бунин, с. 257]. Она, возвращаясь в детство, чувствует себя совершенно счастливой. Обращаясь к мужу, с которым до этого момента была в ссоре, она шепчет ему: «миленький, *золотой* мой...» [Бунин, с.257]. Здесь прилагательное *золотой* употреблено в переносном значении. И в него уместилось столько любви и нежности. Выйдя ночью из дома, герои

погружаются в зимний пейзаж русской деревни, для них окружающая природа становится сродни сказке: «...видно было...блестящее, как *золотая* слюда, поле, и голая лозинка с тонкими обледеневшими ветвями казалась сказочным стеклянным деревом» [Бунин, с. 257].

Образ *золотой* слюды, хрупкости «стеклянного» дерева говорит о том, что герои рассказа действительно очутились в сказке. Но все проходит. Наступает утро, «*золотое*» поле превращается в просто «*снежное*».

Преображение жизни оказалось временным явлением. Таким же временным, как «примирение с женой» героя рассказа. Впереди уже бежали «туманные силуэты телеграфных столбов» [Бунин, с. 258]. А герой рассказа «думал о бессвязной и бессмысленной жизни», которая ждала его впереди.

Итак, мы видим, что *золотой* цвет, который присутствует в первой части рассказа при описании деревенского пейзажа, вступает в оппозицию с общим бесцветием, *серостью*, однообразием, которые использованы при создании атмосферы городской жизни героев рассказа. Тем самым с помощью цветового контраста Бунин четко разграничивает городскую и деревенскую жизнь Ольги и Константина. Создает цветовой образ того места, где герои рассказа почувствовали себя счастливыми, для этого автор не жалеет *золотого* цвета. Тем проще читателю в полной мере ощутить разницу между той жизнью Ольги и Константина, которая осталась в прошлом, и тем существованием, которое овладело ими в данное время и, по всей вероятности, ожидающим их в будущем.

В рассказе «*В Альпах*» (1902) от лица путешественника описывается горная природа поздней осенью. Цветовая палитра, используемая в данном описании, призвана отразить туманную, по-осеннему сумрачную позднюю природу альпийских гор. Поэтому, в основном, используется палитра серых тонов. Эпитеты, которые сопутствуют данным цветообозначениям, создают более глубокое ощущение «грустного ноябрьского дня». «Тихи и безлюдны альпийские долины и дни поздней осени. *Свинцовое* и равнодушное, небо

висит над озерами и такие же *свинцовые*, только более темные, лежат под ними озера, налитые между гор, *сизыми* гранитами, поднимающихся из их лоно» [Бунин, 261].

Интересно выстроена последовательность описания в рассказе, она как бы отражает шаг за шагом подъем людей в гору. С целью показать то, как природа постепенно темнеет и мрачнеет, автор использует все более темные цвета и оттенки. Тем самым, создавая иллюзию постепенного погружения «в тяжелую мглу *аспидного* цвета» [Бунин, 261]. Эпитеты, присутствующие в данном повествовании, также постепенно приобретают все более мрачное значение: «В глубокой тишине мы мерно шагали все выше и выше..., а с гор, с диких скал, сумрачно *синяющих* сосновыми лесами, *серым* дымом спускалась к нам зима... было слышно падение каждого листика в лесу, а тишина уже сменялась мертвым молчанием гор» [Бунин, 262]. И на фоне мрачного молчания спящей природы «послышался слабый шорох: маленькая *серая* птичка вспорхнула с мокрого рукава ели.... Увидав ее, мы почему-то приостановились... и что – то радостное внезапно шевельнулось в моем сердце» [Бунин, 262].

Серый цвет птицы говорит о том, что она не выделялась из общего фона мрачной окружающей ее действительности. Но, тем не менее, она жила своей жизнью, вразрез с окружающей ее «мертвой природой». Автор, тем самым, пытается провести параллель с человеческой жизнью: «Мы тоже были одиноки и беззащитны среди этой пустыни. Но и мы несли в ночь и туманы искру божественной тайны – наша мысль и чувство, нашу братскую близость человека к человеку... перед лицом того вечного и враждебного, чем окружает нас мертвая природа» [Бунин, 263].

В рассказе «*Деревня*», в описании пейзажа много раз встречается *серый* цвет. Это цвет простолоудинов, который символизирует нищету, безнадежность, убогость. «...во флигеле с замёрзшими серыми окнами становилось холодно, как в сенцах» [Бунин, с. 124]. «Утро было *серое*. Под

затвердевшим *серым* снегом *серой* была и деревня. *Серыми* мёрзлыми лубками висело на перекладинах под крышами пунек бельё» [Бунин, с. 126]. «Молодая, подавала Иванушке миску варёных картошек и целую краюшку хлеба, *серую* от соли...» [Бунин, с.128]. Да и борода у Кузьмы *серая*.

Неприятное впечатление от тёмного цвета в описании Чугунка: «...приседая под коромыслом с двумя ушатами и неловко ступая безобразными задубеневшими валенками. Обшитыми свиной кожей, шёл в одном армячишке старый, больной, темнолицый Чугунок» [Бунин, с.126].

Для дедушки Иванушки приготовили «громадный *лиловый* гроб с белыми восьмиконечными крестами». *Лиловый* – это фиолетовый, разбавленный с белым. Символизирует нечто погашенное и печальное, и связывается со звучанием фагота и свирели. Над «возглавием широкого *лилового* гроба, закрытого коленкором, мерцал *золотистый* огонёк восковой свечи, прилепленный к тёмному образу. *Золотой* – символ христианского мученичества. Потому что Иванушка восемьдесят лет трудился «первобытной тяжкой работой», руки изуродованы «мозолистыми наростами».

Жёлтый цвет встречается в описании одежды Молодой. «У печки стояла Молодая, надвинув на лоб *жёлтый* с чёрным горошком платок, глядя на свои лапти» [Бунин, с.140]. *Жёлтый* – символ лживости, измены. Что-то в ней было не настоящее. Она не умела никого жалеть. И изменять она могла.

Молодая, невеста, была «в *голубом* платье с баской», у жениха «шея, окаймлённая воротом *голубой* рубахи» [Бунин, с. 144]. *Голубой* цвет символизирует в этом эпизоде смирение и кротость, идею жертвенности. Оба героя принесли в жертву свою свободу, смирились перед жестокой судьбой.

В рассказе «*Худая трава*», в описании пейзажа много серебристого цвета. «Стало в раме ворот *серебриться* небо» [Бунин, с. 283]. «В раскрытую дверь несло *серебристой* пылью» [Бунин, с. 289]. Присутствует также и

белый цвет. «Забелели поля...*Белы* были косогоры и берега реки» [Бунин, с. 288]. Умер он в тихой, тёмной избе, за окошечком которой смутно *белел* первый снег....» [Бунин, с. 291]. Эти цвета символизируют святость, духовность и внутреннюю безмятежность.

Цветопись в описании зятя, «Зять, высокий, с зеленоватыми волосами, с *белыми* ресницами, был подбрит и наряжен: новый картуз, новые сапоги, *серая* жилетка поверх новой *жёлтой* рубахи. Если положительных героев Бунин наделял восточными чертами, то в описании этого героя мы видим отрицательное отношение к нему автора.

Белые ресницы не выражают ничего. А серая жилетка – это не выражение вкуса, а всего лишь достатка, богатства. Жёлтая рубаха символизирует готовность к измене. Дочка в «*лиловом* сарафане» [Бунин, с. 281] – символ женственности, скромности, соединённой с достоинством. Внучка – «белобрысая девочка в *зелёном* платье», волосы у неё «*белозолотистые*». Это символы невинности, свежести, чистоты.

Сам главный герой Аверкий «в длинном армяке цвета *сухого ржаного* хлеба» [Бунин, с. 289]. Этот символизирует мудрую старость, святость. Таким образом, неотразимо воздействуя на душу человека, пейзаж в произведениях Бунина становится отражением души человека.

2.3. Цветопись в изображении портрета

Портретная галерея бунинских произведений отличается, прежде всего, живостью изображения и глубиной психологической характеристики. Бунин, бесспорно, обладал первоклассным даром наблюдательности. Он умел видеть людей, и описывать их сжато, лаконично, несколькими штрихами. Бунину как художнику-психологу порой бывает достаточно одного только намека, чтобы в портрете разом выразились и красота и живость характера. Для самого Бунина живописная, мастерски найденная

портретная деталь, одна из тысячи, но самая характерная, самая броская, предпочтительней иных пространных описаний портрета.

В рассказе «*Птицы небесные*» (1909) повествование строится от лица студента Воронова, которому повстречался холодной зимой нищий. На описание этого «маленького человечка» автор затрачивает больших усилий. «*Черные* глазки глядели со странным спокойствием. *Пепельные* губы среди реденьких усов и бороды полуоткрывались. Прядь длинных волос... была *суха и мертва*» [Бунин, с. 344]. Автор обращает внимание на отдельные портретные детали в образе описываемого персонажа: у нищего были не на просто *серые*, а *пепельные* губы. Образ *пепла* в человеческом сознании связан с тем, что остается от чего-то сгоревшего. Так, Бунин на страницах своего рассказа изобразил человека, в котором уже сгорела жизнь, и от нее остался только пепел. Упоминание о *мертвой и сухой* пряди волос усиливает создавшееся впечатление. Этот человек не боится смерти, а сознательно идет к ней навстречу, в конце концов, находит ее.

В рассказе «*На чужой стороне*» (1893) *пепел* ложится также на губы мужиков «из голодающей деревни». Эти люди оказались «далеко от родных мест, среди *чужих* людей, под *чужим* небом» [Бунин, с. 289]. В то время как все вокруг ждали святого праздника Воскресения Христова. Неоднократный повтор прилагательного «*чужой*» создает атмосферу постепенного нагнетания чувства отторженности, забытости. Так, с одной стороны, автор рисует людей, которые полны самых светлых и праздничных чувств, полны счастья. Для этого описания Бунин не жалеет *золотого* цвета: «...уже трепетали огни восковых свечей. *Золотые* иконы сливались с *золотым* их блеском» [Бунин, стр. 290]. В данном примере неоднократно употребляется эпитет «*золотой*», который просто ослепляет читателя своим светом и блеском. А, с другой стороны, перед нами люди, которые стоят особняком на фоне общего праздника. Для их описания Бунин использует многообразную цветовую палитру: «Они...торопливо крестились, подняв свои худые лица

с *пепельными* губами, свои голодные глаза...» [Бунин, с. 290)]. Только цвет пепла оказался пригодным для создания желаемого образа. Как в рассказе «Птицы небесные», где *пепельные* губы одинокого странника являются важной цветовой деталью, которая символизирует утрату жизни, в рассказе «На чужой стороне» читатель встречается с путниками, которые не по своей воле покинули край родной, оказываются изгоями в обществе. Они смотрят на жизнь со стороны, видя людей, занятых приятными, праздничными хлопотами, понимают, то, что такая жизнь для них потеряна навсегда, а будущее неопределенно и пугающе. *Пепельный* налет на их губах – символ исыявшей жизни, обреченности на страдания.

Достаточно редко писатель использует цвет при описании одежды героя. Примером такого использования может служить рассказ «*В августе*» (1901). В данном рассказе его главный герой вспоминает один из печальных моментов своей молодости. В то время он расстался с любимой девушкой. В данном рассказе встречается много пейзажных зарисовок, но природа, на этот раз не призвана отразить внутренне состояние героя, а, наоборот, сам человек противопоставляет ее своим чувствам, переживаниям.

Герой рассказа, описывает картины малороссийской природы с особой любовью и трепетом. Создает у читателя в сознании образ богатого края, утопающего в сияющем солнце. Люди, которые живут в Малороссии, так же описываются с особым восхищением: «Прошел *черный* от загара, пожилой хохол в тяжелых сапогах...и толстой свитке цвета *ржаного хлеба*» [Бунин, с. 341)]. Эти строки рисуют в сознании образ труженика. Его *черный загар* – верный признак того, что вся жизнь этого человека протекает в работе. Цвет его свитка гармонирует с цветом окружающей природы, которая полна ожидания приближающейся осени. Восхищает рассказчика и «красивая хохлушка в расшитой *белой* сорочке и *черной* плахте...наполнив ведра, она положила коромысло на плечо и пошла...» [Бунин, с. 341)].

Рассказчик наблюдает со стороны за гармоничным существованием людей и природы. Заканчивается рассказ описанием пейзажа, где краски природы сливаются с грезами героя рассказа. Природа и человек сливаются воедино, становятся одним целым: «Сквозь слезы я смотрел вдаль, и где-то мне грезилась южные знойные города, *синий* степной вечер и образ женщины, которой сливался с образом девушки, которую я любил»[Бунин, с. 343)].

Таким образом, мы видим, что творчество Бунина характеризует богатая цветовая палитра. Для Бунина цветообозначение обязательно наполняется определенным значением, несет четкую смысловую наполненность. Не случайно пристрастие писателя к эпитету «золотой». Он использует данное цветообозначение почти во всех рассказах, для обозначения тех реалий действительности, которые характеризуются положительной оценкой автора.

Также очень характерно для стиля Бунина при общем отсутствии цветообозначений внезапное их употребление. Таким образом, автор привлекает все внимание читателя к определенному предмету, явлению или же портретной детали, являющейся важной и значимой.

Чаще всего писатель использует цветовую лексику для создания пейзажа. Природа отражает внутренний мир героев рассказа, создает атмосферу в повествовании, необходимую автору.

Также цветообозначения встречаются в создании портрета. Бунин зачастую не берется досконально, кропотливо описывать внешность того или иного героя своего рассказа. Одной цветовой детали бывает достаточно для того, чтобы в полной мере представить изображаемый образ человека и даже его внутреннее состояние («*пепельные губы*»).

Еще важно то, что Бунин в своем повествовании противопоставляет цвета друг другу, создавая свой ряд антонимов, значения которых можно понять, только исходя из контекста произведения. Так, в рассказе «*Новый год*» *серый цвет*, символизирующий городскую жизнь, противопоставляется *золотому*, который, в свою очередь, олицетворяет деревню и детство героев рассказа.

Цветовая лексика имеет важное значение в творчестве И.А.Бунина. Цветовые характеристики выполняют разные функции: участвует в создании пейзажа, портрета, интерьера, помогает раскрыть особенности его мировоззрения, своеобразие его поэтики.

2.4. Функции цветосветовой палитры в рассказах Бунина о поздней любви

Общий для рассказов цвет – *белый*, а свет – *солнечный*. В большинстве произведений автор с помощью цвета и света создал цветосветовую кольцевую композицию, отражающую отсутствие перемен, безысходность или безрадостность жизни героев. Например, в рассказе И.А. Бунина «*Тёмные аллеи*» *золотистый свет* солнца в финале и *золотой* киот в начале произведения в сочетании с *чёрным* цветом (дорога, брови героя) образуют цветосветовую кольцевую композицию рассказа; в рассказе «*Последнее свидание*» в начале появляется *голубой лунный* свет, а в финале – *голубое* небо; в произведении «*В Париже*» в начале и окончании произведения звучат схожие цвета; в рассказе «*Речной трактир*» начало и окончание произведения связано с *искусственным* светом.

Цветосветовое пространство героинь яркое, выражено широким спектром красок, среди которых общими цветоэлементами являются *чёрный*, *белый*, *серый*, а также *красный*. В рассказах, где цветосветовое пространство

мужчин обозначено более или менее подробно, есть много совпадений с «женскими» цвето- и светообразами, что говорит о «предназначенности» героев друг другу. В изображении цветосветового портрета героев Бунина, в основном, использует *чёрный, белый и красный* цвета. В рассказе Бунина «*Тёмные аллеи*» доминирует *чёрно-бело-красная* триада. Эти цвета встречаются в цветосветовом пространстве и Надежды, и Николая Алексеевича, подчёркивая, что герои – половинки единого целого. Становится символичным свет солнца: он появляется в конце произведения и символизирует облегчение, испытанное Николаем Алексеевичем после признания вины. Цветосветовое пространство героя рассказа «*Последнее свидание*» созвучно цвето- и светообразам его давней любви – Веры (общими являются *коричневый, чёрный и красный* цвета). В рассказе «*В Париже*» в цветосветовое пространство произведения (*чёрно-бело-красное*) гармонично вписываются цветообразы обоих героев. Рассказчики и герои произведений Бунина по своему мировосприятию близки автору. В их описаниях природы угадывается художник, влюблённый в краски. В рассказе Бунина «*Весной в Иудее*» общий цветосветовой фон рассказа, как картины Мане, отличается насыщенностью цвета при его небольшом разнообразии: использованы лишь *чёрный, жёлтый и красный* цвета, но произведение кажется «пропитанным» цветом.

Таким образом, в произведениях Бунина используется колористическое разнообразие. Наблюдается эстетическая, символическая, характерологическая, прогностическая, разоблачительная функции, функция предупреждения, формирование нужного эмоционального фона/настроения у читателя, раскрытие чувств героев, участие в построении архитектоники произведения и составление дополнительного плана содержания. Доминирует бунинская цветовая триада, включающая чёрный, красный и

белый цвета и сочетание традиционных красок с импрессионистическими, особенно в описании природы и женщины.

2.5. Цветовое воплощение зрительных образов

Легко убедиться в правильности и глубине мысли А. Блока, обратившись к фрагменту рассказа «Антоновские яблоки»: «Осень приходила к нам светлая и тихая, так мирно и спокойно, что казалось, и конца не будет ясным дням. Она делала дали тёмно-голубыми, небо чистым и кротким. Тогда можно было различать самый отдалённый курган в степи на открытой и пространной равнине жёлтого жнивья. Осень убирала и берёзу в золотой убор, а берёза радовалась и не замечала, что недолговечен этот убор, как листок за листком осыпается он, пока, наконец, не осталась вся раздетая на его золотом ковре. Очарованная осенью, она была счастлива и покорна, и вся сияла, озарённая из-под низу отсветом сухих листьев».

В этом эпизоде преобладает *жёлтый* цвет, автор также использует цветовую гамму осенней картины. И. Бунин использует множество эпитетов, которые насыщают картину цветовыми оттенками: «*светлая и тихая*», «*ясные дни*», «*небо чистое и кроткое*», «*вся сияла*», «*озарённая из-под низу*». Эти эпитеты создают тёплую и нежную осень. Некоторые из этих эпитетов мы употребляем только тогда, когда говорим о человеке, а автор говорит о небе. Он считает его чистым, нежным и живым, то есть использует приём олицетворения. Основной фон цвета мы видим при помощи слов «*жнивье*», «*берёза*», «*осень*», «*листья*». Писатель не только расцвечивает картину в золотые цвета, но и создаёт ощущение спокойствие при помощи эпитетов и олицетворений: «*мирно и спокойно*», «*ясные дни*», «*берёза радовалась и не замечала*», «*она была счастлива, покорна и вся сияла*». Осень – это время года, когда природа засыпает, краски её тускнеют, а автор показывает, насколько красива осень, какие тёплые чувства она

вызывает, как согревает душу, хотя само слово «осень» и представление о ней нам кажется холодным, грустным.

У Бунина много произведений, насыщенных зрительными образами, рисующих картины природы, предметы быта. Наиболее ярким в этом плане является сборник ранних рассказов *«Тень птицы»*. Это цикл рассказов о путешествии по странам Востока. Они своеобразны по жанру, сочетают в себе дневниковые записи – описание городов, древних развалин, памятников искусства, пирамид, гробниц и легенды древних народов, экскурсии в историю их культуры, в историю расцвета и гибели царств.

Одиннадцать произведений цикла *«Тень птицы» (1907-1911)* в критической литературе называют по-разному – рассказами, лирическими поэмами, путевыми заметками, путевыми поэмами, путевыми очерками.

Здесь Бунин максимально раскован, освобождает себя от какой-либо ориентации на сюжет, персонажей, на читателя. Освобождает себя от читателя – в том смысле, что создаёт зрительный, цветовой, слуховой образ мира, не заботясь о том, может ли читатель вобрать в себя – как нечто целое – всю громаду многочисленных описаний природно-предметного мира.

Адекватность прочтения бунинских очерков (которые, учитывая их лирическую эмоциональность стихии, можно назвать «лирическими поэмами») тем сложнее, что именование цветов, запахов отсылает читателя не к изображаемому предмету, а прежде всего к читательской, чувственной образной памяти.

В общую цветовую гамму изображаемого мира вписывается мозаика одежды людей: жандармы – *серые*, платки – *белые*, китель капитана – *белый*, казакин – *серый*, фередже – *«цвета засушенной розы»* и *чёрная* чалма – *зелёная*, феска офицера – *малиновая*, мундир – *синий*, подрясник и шапка

монаха – *чёрные*, рубаха на арапчонке – *синяя*; халат, чалма, очки старика – *белый, белая, жёлто-зелёная*; куртки – *рыжие* (верблюжьи), туфли – *меловые, канареечные, чёрные, оливковые*; мундир араба полицейского – *синий*, юбки и кофты дервишей – *белые*, вихри (одежды во время танца) – *белые*. В этих примерах представлены только элементы. Всего поименовано *13 цветов*: белый цвет употребляется – *7 раз*, чёрный – *7 раз*, синий – *3 раза*, серый – *2 раза*, жёлтый – *2 раза*, зелёный – *2 раза*, коричневый – *2 раза*, лиловый – *2 раза*, а также *по одному разу*: розовый, малиновый, рыжий, канареечный, оливковый. Всего использовано Буниным *32 цветовых* именованя. Интересно проследить сопряжение цветов.

Например, чёрно – белые цвета: белый – *7 раз*, чёрный – *7 раз*, серый – *3 раза*. Всего *17* и *32*. К тёплой гамме (красный – оранжевый – жёлтый) *6 цветов*; к холодной (зелёный – синий – фиолетовый) *9 цветов*.

Таким образом, можно сказать, что цветовой мир авторского видения, с одной стороны, определяется разнообразием цветов, особенно цветовых оттенков, с другой стороны, возможно, имеет какую-то закономерность как в выборе видимых предметов, так и в их цветовом именовании.

Посмотрим, как описано пространство. Взгляд направлен, прежде всего, на пространство между небом и землёй, небом и морем, то есть в поднебесье, в горизонтальном направлении. Эта пространственная среда именуется словами – «свет», «воздух», «солнце», а также в световой характеристике – «утро», «день». Свет – воздух именуется солнечным (*7 раз*), золотым (*4 раза*), сизым, фиолетовым, «ослепительным» голубым».

Оттенки: *золотисто-голубой, золотисто-предвечерний*. Оттенки переходного состояния воздушной среды «в фиолетовые тона переходит сизый, дымный воздух над рейдом».

Взгляд рассказчика направлен – вверх – в небо, которое именуется эпитетами: голубое (4), синее (3), зелёное (2). Оттенки распределяются по насыщенности тонов: *«яркая густая синева»*, лента неба *«ярко-синяя»*.

В видении и цветовом определении неба подчёркивается момент удаления – даль неба *«туманно голубая»*, *«синяя глубина неба»*. Чем дальше, тем больше появляется туманного, голубого цвета. Взгляд направлен вниз – на воду. Вода – зелёная (4), с оттенками: зелёно-голубая (2), синяя, а также сине-меловая, жёлтая, стекловидная, зеркально-оловянная, сиренево-стальная, ярко-бирюзовая.

В пространстве «поднебесья» (с охватом неба, воды, земли) отмечаются *«утро» – солнечное*, *«солнце» – ослепительное, золотистое*, *«день» – солнечный*, *«закат» – сизо-алый*, *«облако» – сиренево-серое*, *«дым» – чёрный, белый*, *«луна» – мутно-бледная*. В ночное время в пространстве поднебесья видятся и именуются огни города: *«рой огненно-золотых пчёл»*, *«тысячи самоцветных камней – крупных изумрудов, брильянтов и рубинов»*, *«бледные новые огни»*, *«освещённые окна»*, *«фонарика нищих и огоньки сигарет»*.

Поднебесное пространство, видимое в удаляющейся перспективе заполняется не только воздушной средой, небом и водной гладью, но и предметами ландшафта: силуэты предгорий – *дымчатые холмы Азии и Европы – серо-зелёные*, побережья – *зелёные*, силуэты Стамбула – *тёмные*, скалы – *красноватые*, сады – *ярко и тёмно зелёные*, тени – *фиолетовые*, силуэты горных вершин – *лилово-тёмные*, облака Олимпа – *мертвенно-белые*. Следующей приметой авторского видения природно-предметного мира и цветового именованья является постоянное внимание к световым (солнечным) отражениям: *«зеркальные блики*

от зелёной качающейся воды», «блеск отражений от зеркальной воды на красноватых скалах», «стёкла в Скутари загораются глянцем».

Данные особенности авторского мировидения и именования характерны не только для очерков, но и являются чертой авторства, представленного во всём творчестве И.Бунина, своеобразным «знаком авторства». Например, в очерке *«Белая лошадь» (1897)* мы читаем: «Спокойный бесцветный свет запада ещё отражался в окне будки, и будка показалась землемеру необитаемой, почти страшной с этим тусклым блеском стёкол и тишиной вокруг».

А в очерке *«Маленький роман» (1899)* следующее: «Платформа была в тени; и солнце скрылось за её навесом, сзади нас, но дачи в лесу, напротив были ещё озарены и весело горели стёклами».

Красочно именуются отдельные предметы «кроме одежды людей» скорлупа – *красная* рачья, помои – *радужные*, иудино дерево – *крово-красное*, кипарисы – *телесного* цвета, цветы – *жёлтые*, деревья – *зелёные*, трава – *зелёная*, мак – *красный*, чащи деревьев – «цветут» *розовым* цветом.

Строение, архитектура выглядит тоже по-особенному: сараи – *чёрные*, лачуги – *потемневшие*, камень (Софийского собора) – *серый*, сваи – *потемневшие*, башня Леандра – *белая*, фаянс – *лазурный*, Двор Янычара – *зелёный*, громада Софии – *бледно-жёлтая* с *красными* полосами, колонны – *мутно-красные*, *мутно-малахитовые*, *голубовато-жёлтые*, мечеть Ахмедиев – *белая*, обелиск – *розового* гранита, Змеиная колонна – *позеленевшая*.

Таким образом, можно отметить, что цветовая палитра очерка «Тени птицы» тяготеет к холодной гамме за счёт преобладания зелёного цвета, что может быть объяснено предметом описаний: субтропики,

богатые зелёной растительностью. Соотношение холодных цветов и тёплых цветов показывает преобладание холодных цветов.

В основном И.Бунин использует оттеночные цвета и цвета двойные: *сизо-алый, мутно-бледный, сине-лиловый, серо-зелёный, ярко-зелёный, зелёно-голубой, серебристо-сизый, грязно-грифельный, кроваво-лиловый, сиренево-стальной, огненно-золотой, лилово-бурый, жёлто-голубой, содово-грязный, золотисто-голубой, мутно-малахитовый, лилово-пепельный, туманно-голубой*. В тексте очерка представлено в оттеночном варианте 23 наименования.

Преобладание холодной и тёплой гаммы может быть обусловлено, прежде всего, предметом изображения. Почти половину цветowych наименований составляют «бесцветные» цвета. Оттенки: *чёрно-синий, пыльно-золотистый, чёрно-бархатный, чёрно-пламенный, бледно-лиловый, ярко-зелёный, бледно-розовый, жемчужно-бирюзовый, розово-соломенный, мутно-аспидный, сине-лиловый, жёлто-бурый, солнечно-мглистый, пыльно-серебристый, бронзово-зелёный, золотисто-купоросный, атласно-белоснежный, рубиново-синий, ярко-соломенный*. Всего в оттеночном варианте 19 наименований.

Таким образом, оттеночные наименования играют не менее важную роль в произведениях И.Бунина. Автор придаёт оттеночным наименованиям большее значение и даёт нам понять самое незаметное. Ведь непосредственно в жизни человек может не осознавать своё цветное видение окружающей среды.

Во-первых, цвет актуализируется, а, следовательно, осознаётся человеком, когда он выступает в качестве знака-сигнала. Это может быть ярко-жёлтая куртка железнодорожного рабочего, дорожный знак, всё, что

угодно, лишь бы выделялось и несло в себе информацию предупреждения, отталкивания или привлечения внимания.

Во-вторых, цвет может выступать определённым символом в пределах той или иной культуры. Например, символика цветов в древних поверьях, религиозных культурах, предметах быта, одежде.

В-третьих, цвет актуализируется в восприятии человека, когда человек вступает в эстетическую деятельность или акт эстетического восприятия, что связано с объективированием цветового видения в слове, красках, фотографическом изображении: в случае созерцания природы человек любуется пейзажем как художественным полотном в картинной галерее.

В-четвёртых, восприятие цвета зависит от особенностей нервно-психологического и соматического состояния человека (дальтонизм, цветные сны...)

Проблема осмысления цветовидения и цветоименования в бунинских текстах связана с проблемой бунинской изобразительности как живописности.

Живописности соответствует «картинность» авторского видения, то есть статичность предмета, что, в свою очередь, соответствует специфической особенности видения мира в его предметно-природной выраженности и авторской поэтической установке в изображении мира – через «крыши», «калоши», «спины». В ранних рассказах имеются прямые указания на «картинность» восприятия.

«С утра в степи было по-весеннему холодно и ветрено, ветер просушивал колеи грязной дороги и шуршал прошлогодним бурьяном. Но за мной, на западе, картина рисовалась на горизонте грядой мировых гор». «Всё круче, отвеснее становилась горная дорога, каменистая, узкая, живописная»

(Святые горы). «Светлеет, и блеск вечера меркнет. Меланхолично засинели поля, далеко-далеко на горизонте уходит за черту земли огромным мутно-малиновым шаром солнце. И что-то старорусское есть в этой печальной картине, в этой синеющей дали с мутно-малиновым щитом» (Золотое дно).

В каждой главе разное настроение и краски, соответствующие этому настроению.

В первой главе цвета в основном *тёмные, грустные, волнующие*, такими же предстают и запахи: «*пустынном*», «краски несколько *дики*», «*сизо-алый закат был холоден и мутен*», «*шумно и тревожно было вчера*». Настроение автора *грустное*, он уезжает из родной страны и поэтому испытывает чувство некой тоски, и звуки передают *неприятную, давящую, тягостную* атмосферу. Так зримо возникает параллель: сам предмет и чувственное восприятие мира.

Но во второй главе настроение рассказчика меняется, становится *радостным, светлым*, появляются *приятные, тёплые* образы, запахи и цвета тоже изменяются: «*потянуло теплом*», «*аромат*», «*прелестный сладковатый аромат*», «*свежеет*», «*лиловые тона*». Краски и запахи сочетаются с общим настроением. Рассказчик едет в другую страну путешествовать, ему очень интересно увидеть, узнать что-то новое.

И это новое ярко видится в каждой детали, в каждом слове, используемом автором.

В третьей главе цвета и запахи становятся более насыщенными: «*сладкой*», «*лёгкую весеннюю тень*», «*дремотное жужжание пчёл на цветущих абрикосах*», «*зеленоватое небо*», «*светлое*», «*крупных изумрудов*». Когда автора что-то радует, ему что-то интересно, то краски *яркие, светлые*,

а если он в раздумьях, то присутствует *грохот, шум, тёмные краски*. Если более внимательно присмотреться к рассказу «Тень птицы», то мы увидим, что краски, запахи помогают нам понять настроение автора, его впечатления. У него нет определённого направления. Он рисует то, что видит. Определённые краски дают возможность понять его ощущения. Он хочет постичь тайну бытия.

Чувственность, зримость, осязаемость образов, характерно для Бунина.

Заключение

В дипломной работе рассмотрено творчество И.А. Бунина, особое внимание уделено цветовым и световым особенностям произведений писателя. В работе отражены цветовые и световые штрихи некоторых бунинских произведений, в контексте тематики дипломной работы произведен анализ некоторых произведений автора. В итоге мы можем сделать следующие выводы:

1. Вся русская литература, начиная с фольклора и древнерусской литературы, пронизана цветовой и световой символикой. «Цветовая символика имеет древнейшее происхождение». Каждый период лишь добавляет свои значения к данным символам.

2. Световые и цветовые характеристики – отличительная черта творчества И.А. Бунина, причем как прозы, так и поэзии. Бунин постоянно говорил, что не видит различия между стихами и прозой – и тому, и другому, по его мнению, в равной степени должны быть присущи как музыкальность, ритмичность, эмоциональность, так и безыскусная простота. Смирнова так объясняет тягу к цветообозначениям в творчестве Бунина: "Еще в раннем детстве мальчик пережил "помешательство": на мечте стать художником, на разглядывании неба, земли, освещения".

3. Знаковой в работы стала статья Зиминной-Дырды, в которой рассматривается роль цветовых обозначений в портрете персонажей при выполнении замысла автора. Цветовые «штрихи» во внешности персонажей приобретают особый смысл и постепенно становятся «визитной карточкой» И.А.Бунина.

4. Признанный колорист Бунин активно использует цветопись как выразительный художественный прием. Ряд избранных писателем цветов (серый, красный, черный, рыжий) выполняют определенные функции в произведениях, помогают создать заверченный образ персонажа, ярче раскрыть черты его характера, объяснить психологию поведения, вызвать ту

Библиографический список

1. Алимпиева Р. В. Семантическая значимость слова и структуры лексико-семантической группы. / Р. В. Алимпиева. Д.: Изд-во ЛГУ, 1986. - 176 с.
2. Аникина А. Б. Значение и смысл художественного слова. / А. Б. Аникина // Значение и смысл слова: сб. ст. — М.: Изд-во МГУ, 1987. -С. 8-22.
3. Аристотель. Собр. соч.: в 4 т.. / Аристотель -М.: Мысль, 1976.
4. Афанасьев В. А. Майстри пензля. / В. А. Афанасьев. Одеса: Одеське книжкове видавництво, 1960. — 102 с.
5. Бажинов И. Д. Бунин и Нилус. / И. Д. Бажинов // Литературное наследство / Иван Бунин: сборник материалов: в 2 кн. М.: Наука, 1973.
6. Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. / Н. Б. Бахилина. М.: Наука, 1975. - 288 с.
7. Бахилина Н. В. Ослепительно рыжий, безнадежно рыжий. / Н. В. Бахилина // Русская речь. 1975. - № 5. - 104-113.
8. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. / М. М. Бахтин. М.: Художественная литература, 1975. - 502 с.
9. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. / М. М. Бахтин. -М.: Искусство, 1975.-424 с.
10. Бекова С. В. К проблеме идеологического словаря писателя (семантико-стилистический анализ групп слов со значением цвета у А.М. Горького): автореф. дисс. . канд. филол. наук. Л., 1973.-24 с.
11. Белецкий А. И. В мастерской художника слова. / А. И. Белецкий. М.: Высшая школа, 1989. -160 с.

12. Белый А. Священные цвета. / А. Белый // Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. М.: Искусство, 1994.
13. Блок А. А. О современном состоянии русского символизма. / А. А. Блок// Об искусстве. -М.: Искусство, 1980. С. 202.
14. Бонами Т. М. Вглядываясь в портрет И.А. Бунина Текст. / Т. М. Бонами // Иван Бунин и общество любителей русской словесности / сост. Р. Н. Клеймёнова, Г. И. Пикулева. М.: Academia, 2007. - С. 207-217.
15. Бонами Т. М. Художественная проза И. А. Бунина (1887-1904). / Т. М. Бонами. Владимир: Владимирское книжное изд-во, 1962. -108 с.
16. Бунин И.А. Проза / Сост., предисл. И комент. Д.М. Магомедовой; худож. В.В. Медведев. – М., Слово / SLOVO, 2000. – 680 с.
17. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. / А. Н. Веселовский. М.: Высшая школа, 1989. - 407 с.
18. Виноградов, В. В. О языке художественной литературы. / В. В. Виноградов. М.: Изд-во художественной литературы, 1959. - 655 с.
19. Винокур Г. О. О языке художественной литературы Текст. / Г. О. Винокур. - М.: Высшая школа, 1991. -447 с.
20. Выготский Л. С. Психология искусства. / Л. С. Выготский. -М.: Педагогика, 1987. 572 с.
21. Гайдук В. П. К вопросу о цветовой символике «Божественной комедии» Данте. / В. П. Гайдук // Дантовские чтения / под общ. ред. И. Бэлзы. -М.: Наука, 1971. С. 175-180.
22. Гей Н. К. Искусство слова. / Н. К. Гей. М.: Наука, 1967. - 364 с.

23. Гёте И. В. К учению о цвете (Хроматика). / И. В. Гёте // Избранные сочинения по естествознанию. М.-Л.: АН СССР, 1957. -С. 261-342.
24. Донецких Л. И. Слово и мысль в художественном тексте Текст. / Л. И. Донецких. Кишинев: Штиинца, 1990. - 164 с.
25. Драгунский В. В. Цветовой личностный текст. Практическое пособие. / В. В. Драгунский. Минск: Харвест, 1999. - 448 с.
26. Еркомаишвили Е. Г. Функции цветописи, звукописи, одоризма в структуре художественной прозы: дисс. канд. филол. наук; / Е. Г. Еркомаишвили ; Тбил. гос. ун-т им. И. Джавахишвили. Тбилиси, 1990. 186 с.
27. Зимина – Дырда Т.Ю. Функции цветообразов в портретах персонажей (на примере прозы Бунина)// Вопросы лингвистики и литературоведения. – 2009. - №3 (7). – С.18-22
28. Зубова Л. В. «Чёрный, чёрный, оку зелен». / Л. В. Зубова // Русская речь. 1988. - № 6. - С. 31-34.
29. Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев. / И. А. Ильин. -М.: Скифы, 1991. -216 с.
30. Калюжный В. Н. Светотени «Чистого понедельника» (художественные особенности рассказа И. Бунина). / В. Н. Калюжный // Русская филология. Украинский вестник. – X., 2002. - № 3-4 (22). – 38-44.
31. Кандинский В. О духовном в искусстве. // К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. – М., 1989. – 300 с.
32. Карпов И. П. Автор-предмет-цвет Текст. / И. П. Карпов // Открытый урок по литературе: Русская литература XX века (Планы, конспекты, материалы): пособие для учителей / ред.-сост.: Карпов И. П., Старыгина Н. Н. М.: Московский Лицей, 2001. - 460 с.

33. Карпов И. П. Проза Ивана Бунина: книга для студентов, преподавателей, аспирантов, учителей. / И. П. Карпов. М.: Флинта: Наука, 1999. - 336 с.
34. Качаева Л. А. Мастер живописания природы. / Л. А. Качаева // Русская речь. 1980. -№ 5. - С. 9-16.
35. Колесов В.В. Мир человека в слове Древней Руси. – Л., 1986.
36. Колобаева Л. А. Проза И.А. Бунина: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. / Л. А. Колобаева. М.: Изд-во МГУ, 2000. - 88 с.
37. Лозюк Н. Ю. Композиционный ритм в новеллах И.А.Бунина («Темные аллеи»): автореф. дисс. . канд. филол. наук. -М., 2002. / Н. Ю. Лозюк. Новосибирск, 2009. - 18 с.
38. Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе. / А. Ф. Лосев // Литература и живопись. — Л., 1982. 128 с.
39. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. / Ю. М. Лотман. Об искусстве. СПб., 1998. - С. 14-288.
40. Люшер М. Цветовой тест Люшера. / М. Люшер. М.: ЭКСМО, 2005. - 191 с. - (Психологический практикум: тесты).
41. Мальцев Ю. В. Бунин . / Ю. В. Мальцев М.: Посев, 1994. -432 с.
42. Манаков В. С. Проблема цвета и света в эстетике и литературоведении . / В. С. Манаков // Цвет и свет в художественном произведении. Межвузовский сборник научных трудов. Сыктывкар: Ротапринт, 1990. — С. 3-6.

43. Миллер-Будницкая Р. З. Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики Блока. / Р. З. Миллер-Будницкая // Изв. Крым, пед. ин-та. Симферополь, 1930. - Т. 3. - С. 78-144.
44. Миронова Л. Н. О колористике Ле Корбюзье. / Л. Н. Миронова // Учение о цвете. Минск: Вышэйша школа, 1993. - 463 с.
45. Михайлов О. Н. Жизнь Бунина. Лишь слову жизнь дана.. / О. Н. Михайлов М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002. - 491 с.
46. Мичугина С.В. Денотативное пространство прилагательных цвета в английском языке: автореф дис. . канд. филол. наук: 10.02.04 / С.В. Мичугина. Москва, 2005. - 24 с.
47. Михайлов О. Н. Жизнь Бунина. Лишь слову жизнь дана.. / О. Н. Михайлов М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002. - 491 с.
48. Морозов С. Н. Жизнь и творчество И.А. Бунина. / С. Н. Морозов // Бунин И.А. Несрочная весна: стихотворения. Избранная проза. М.: Школа-Пресс, 1994. - С. 5-22.
49. Морозов С. Н. И. А. Бунин литературный критик : дисс.канд. филолог, наук : дисс. . канд. филол. наук / С. Н. Морозов. -Москва, 2002. - 207 с.
50. Новикова Е. А. Мировосприятие и философия автора и героев в художественном мире И. А. Бунина. / дис. . канд. филол. наук / Е. А. Новикова; ЕГУ им. И. А. Бунина. Елец, 2002. - 208 с.
51. Ньютон И. Оптика, или трактат об отображениях, преломлениях, изгибах и цветах света. / И. Ньютон. М.: Изд-во АН СССР, 1954.-367 с.
52. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. Издательство: М., ИТИ Технологии; издание 4-е, доп. Переплёт: твёрдый; 944 с., 2006.

53. Онол Э. Цветообозначения в русском языке: Дис. .канд. филол. наук. -М.-1996.
54. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. / А. А. Потебня. М.: Высшая школа, 1990. - 344 с.
55. Пращерук Н. В. Феноменология И.А. Бунина (Авторское сознание и его пространственная структура): дис. д. филол. наук/ Н. В. Пращерук. - Екатеринбург, 1999. -336 с.
56. Рассел Б. Человеческое познание: Его сфера и границы: статьи. – М., 1999.
57. Рождественская Н. В. Проблемы и поиски в изучении художественных особенностей. / Н. В. Рождественская // Психология художественного творчества. Хрестоматия. / сост. К. В. Сельченко. -Мн.: Харвест, 1999. С. 283-295.
58. Семёнова О. Н. О значимости цветовой палитры в поэтике И.А. Бунина. / О. Н. Семёнова // Цвет и свет в художественном произведении: межвузовский сборник научных трудов. Сыктывкар: Ротапринт, 1990. —126 с.
59. Словарь цвета электронный ресурс. Режим доступа: <http://netler.ru/slovari/colour.htm>
60. Словарь цвета электронный ресурс. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Цвет>.
61. Смирнова Л. А. Иван Алексеевич Бунин: Жизнь и творчество: кн. для учителя. / Л. А. Смирнова. — М.: Просвещение, 1991. 192 с.
62. Соловьёв С. М. Цвет, числа и русская словесность. / С. М. Соловьёв // Знание сила. - 1971. - № 1. - С. 54-57.

63. Сырова Ю. Н. А.М. Федоров: жизнь и творчество в контексте литературной эпохи конца XIX начала XX веков (1885 - 1920) : дис. . канд. филол. наук / Ю. Н. Сырова. - Саратов, 2006. -250 с.
64. Тимофеева В. Г. «Щели бытия» в рассказе И.А. Бунина «Темир Аксакхан». / В. Г. Тимофеева // Метафизика И.А. Бунина: Межвузовский сборник научных трудов, посвященный творчеству И.А. Бунина. — Воронеж: Воронежская, областная типография изд-во им. Е.А. Болховитинова, 2008. - С. 67-73.
65. Толковый словарь русского языка. Том П.. / Под ред. Д. Н. Ушакова. М.: ООО «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2000. - 528 с.
66. Томашевский В. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие для вузов. / В. В. Томашевский. — М.: Высшая школа, 1996.
67. Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. / Е.Н. Трубецкой. -М.: ИнфоАрт, 1991.-111 с.
68. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. / П. А. Флоренский. М.: АСТ, 2007. - 640 с.
69. Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство. / Р. М. Фрумкина. -М.: Наука, 1984. 175 с.
70. Храпченко М. Б. Художественное слово, действительность, человек. / М. Б. Храпченко. М.: Сов. писатель, 1978. - 366 с.
71. Шпенглер О. Закат Европы. / О. Шпенглер. М.: Айрис-Пресс, 2006. - 528 с.
72. Штайнер Р. Истина и наука. Философия свободы. / Р. Штайнер. -М.: Деметра, 2007. 440 с.

73. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. / Л. В. Щерба. -М.: Учпедгиз, 1957. 188 с.
74. Юнг К. Г. Психологические типы. / К. Г. Юнг. М.: Наука, 1992.
75. Язикова Ю. С. Особенности поэтического слова. / Ю. С. Язикова // Вестник ЛГУ. Языкознание, 1963. Вып. 2. - № 8. - С. 97.
76. Яньшин П.В. Психоллингвистика цвета. – М., 2006.