

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РФ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ им. В. П. АСТАФЬЕВА  
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Филологический факультет  
Кафедра современного русского языка и методики

Баранова Анна Александровна

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**  
**Лексико-семантическая группа «цвет» в прозе И.А. Бунина**

Направление подготовки 44.03.01. Педагогическое образование

Направленность (профиль) образовательной программы

Филологическое образование

**ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ**

Зав. кафедрой: докт. филол. наук  
доцент Осетрова Е.В.

\_\_\_\_\_  
(дата, подпись)

Руководитель: канд. филол. наук  
доцент Замыслова В.Н.

\_\_\_\_\_  
(дата, подпись)

Дата защиты: 22 июня 2026 г.  
Обучающийся: Баранова А. А.

\_\_\_\_\_  
(дата, подпись)

Оценка \_\_\_\_\_

Красноярск, 2026

## Оглавление

Введение .....	2
Глава 1. Теоретические основы изучения лексико-семантической группы «цвет» в языке и художественном тексте .....	5
1.1 Лексико-семантическая группа как форма системной организации лексики.....	5
1.2. Цветообозначения как объект лингвистического изучения .....	7
1.3. Семантика и функции цветообозначений в художественном тексте ....	11
1.4. Символика цвета в русской культуре и её отражение в литературе .....	15
Глава 2. Функционирование лексико-семантической группы цвета в рассказах И.А. Бунина «Тёмные аллеи» и «Господин из Сан-Франциско» .....	21
2.1. Цветовая палитра рассказа «Тёмные аллеи»: семантика и роль в создании образа любви-воспоминания .....	21
2.2. Цветообозначения в рассказе «Господин из Сан-Франциско»: контраст и символизм.....	24
2.3. Сопоставительный анализ функций цвета в двух рассказах .....	27
Заключение .....	35
Список используемых источников.....	38
Приложение .....	45

## Введение

Русский язык по праву считается одним из самых богатых и выразительных языков мира. Его лексический состав насчитывает десятки тысяч активно употребляемых слов, что во все времена позволяло русским писателям и поэтам создавать литературные произведения, отличающиеся глубоким смыслом, эмоциональной насыщенностью и уникальностью авторского стиля.

Очевидно, что чтение таких произведений требует осмысленности, которая, в свою очередь, на сегодняшний день позиционируется Федеральным государственным образовательным стандартом среднего общего образования в качестве одной из ключевых академических компетенций, которыми должны овладеть школьники. Достижение такого результата требует освоения учащимися навыков разностороннего лексического анализа художественного текста, в том числе распознавания и осмысления особых категорий лексических единиц, функциональное предназначение которых как раз и заключается в придании произведению яркости, образности, выразительности.

Одной из таких категорий является колоративная лексика, широко используемая писателями и поэтами. Несмотря на то, что в школьных программах по литературе достаточно много произведений, содержащих колоративную лексику, системное изучение колоративов как специфической лексико-семантической категории языка, как правило, не предусмотрено.

В этой связи можно говорить о наличии противоречия между богатейшим потенциалом колоративов в формировании у школьников языковых и читательских компетенций и недостаточным их использованием в школьной практике изучения литературы. Наличие такого противоречия обуславливает актуальность темы настоящего исследования.

**Актуальность** темы также подтверждается интересом современной лингвистики к проблемам идиостиля писателя.

**Целью** настоящего исследования является определение особенностей функционирования слов колоративной семантики в рассказах И.А. Бунина «Тёмные аллеи» и «Господин из Сан-Франциско» и разработка на этой основе методических материалов для уроков литературы в 11 классе.

В качестве **объекта** исследования выступает лексико-семантическая группа цветообозначений в русском языке.

**Предметом** исследования являются структурно-семантические и функциональные особенности цветолексем в указанных произведениях И.А. Бунина, а также образовательный потенциал данной лексики в процессе преподавания литературы в старших классах.

Достижение поставленной цели осуществлялось посредством решения следующих **задач**:

1. Изучение научной литературы по теме исследования.
2. Определение основных понятий, связанных с темой.
3. Изучение истории исследования в области цветосемантики применительно к русскому языку.
4. Выявление и анализ цветообозначений в рассказах И.А. Бунина «Тёмные аллеи» и «Господин из Сан-Франциско» методом сплошной выборки.
5. Классификация выявленных колоративов по семантическим группам и описание их функций в каждом из рассказов.
6. Сопоставительный анализ цветописи в двух произведениях.
7. Анализ действующих федеральных основных общеобразовательных программ по литературе для 11 класса.
8. Разработка конспектов уроков и методических рекомендаций по изучению цветописи Бунина в школе.

**Методы** исследования: общетеоретические (анализ, синтез, обобщение, систематизация); лингвистические (описательно-аналитический, компонентный анализ, контекстуальный анализ, количественный подсчёт); методические (моделирование педагогического процесса, анализ программ).

**Научную базу** исследования образуют работы в области лингвистики цвета (Н.Б. Бахилина, А.П. Василевич, В.Г. Кульпина, Р.М. Фрумкина), труды по лексикологии и теории ЛСГ (Э.В. Кузнецова, Д.Н. Шмелёв, А.А. Уфимцева), а также исследования, посвящённые языку прозы И.А. Бунина (Lee Ki Joо, Т.А. Павлюченкова, В.В. Краснянский).

**Источники исследования** – рассказы И.А. Бунина «Тёмные аллеи» и «Господин из Сан-Франциско».

**Практическая значимость** дипломной работы заключается в возможности использования разработанных материалов (конспектов уроков, дидактических материалов, методических рекомендаций) в практике преподавания литературы в 11 классе, а также при проведении факультативных занятий и элективных курсов по лингвостилистическому анализу текста.

**Структура** выпускной квалификационной работы определяется поставленными задачами и состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложения.

# Глава 1. Теоретические основы изучения лексико-семантической группы «цвет» в языке и художественном тексте

## 1.1. Лексико-семантическая группа как форма системной организации лексики

Представление о том, что слова в языке связаны друг с другом не случайно, а образуют определённые группы, сложилось в лингвистике ещё в XIX веке. Однако систематическая разработка этого понятия началась в середине XX века, когда лексикология окончательно оформилась как наука, изучающая не только отдельные слова, но и их взаимные связи. Лексико-семантическая группа (ЛСГ) понимается сегодня как объединение слов одной части речи, имеющих общий семантический компонент в структуре своих значений [Кузнецова 1989: 58]. Проще говоря, это слова, которые «про одно и то же», но не синонимы, а скорее соседи по смыслу: например, белый, чёрный, красный, синий, зелёный, жёлтый объединены признаком цвета; стол, стул, шкаф, диван — признаком мебели.

Соседство по смыслу порождает разные виды отношений. Слова внутри ЛСГ могут быть синонимами (алый — багряный), антонимами (белый — чёрный), находиться в родовидовых отношениях (цвет — оттенок). Изучение этих отношений позволило лингвистам говорить о системности лексики, то есть о том, что слова хранятся в памяти не беспорядочно, а в виде связанных сетей или полей. Теория семантического поля, развитая Й. Триром и В. Порцигом, а затем адаптированная к русскому материалу, как раз и описывает такие сети. При этом ЛСГ — это более узкое понятие, чем семантическое поле: поле может включать слова разных частей речи (например, глаголы движения, существительные — транспорт, прилагательные — скорость), а ЛСГ ограничена одной частью речи [Тиллоева 2022: 15]. Такой «монопартийный» состав позволяет чётче выявлять парадигматические связи: синонимию, антонимию, гипонимию.

В отечественной лексикологии толчок системному изучению лексики дали работы В. В. Виноградова. В его классификации лексических значений

слова уже заложена мысль о том, что значение не изолировано, а определяется местом слова в системе [Виноградов 1977: 162–164]. Позже А. А. Уфимцева в монографии «Опыт изучения лексики как системы» детально описала три типа системных отношений: парадигматические (отношения выбора, например синонимия), синтагматические (отношения сочетаемости, например прилагательное + существительное) и деривационные (словообразовательные связи) [Уфимцева 2010: 34–38]. Эта триада стала стандартом для описания любой ЛСГ, в том числе и цветообозначений.

Д. Н. Шмелёв в книге «Проблемы семантического анализа лексики» добавил к этому важное наблюдение о ядерно-периферийной структуре ЛСГ. В центре группы находятся слова с наиболее полным набором семантических признаков, высокой частотностью и широкой сочетаемостью; на периферии — единицы с ограниченным употреблением, оттеночными значениями или стилистической окраской [Шмелёв 1973: 102–105]. Применительно к цвету это означает, что ядро составляют основные хроматические (красный, синий, жёлтый, зелёный) и ахроматические (белый, чёрный, серый) цвета. Именно они чаще всего встречаются в текстах, легко вступают в переносные значения (чёрная зависть, зелёная тоска) и служат базой для образования оттеночных колоративов (красноватый, белесый). Периферия же — это многочисленные «экзотические» цветонаименования (лазурный, пурпурный, охра, цвет морской волны), сложные слова (темно-синий, светло-зелёный) и авторские окказионализмы [Москович 1965: 9–10].

Почему ЛСГ цвета — одна из самых удобных для изучения? Потому что её единицы соотносятся с чётким физическим континуумом — цветовым спектром. Как показала Р. В. Алимпиева, это позволяет строить не только оппозиции и градуальные шкалы, но и проследить семантические сдвиги: слово, обозначавшее конкретный цвет, может приобрести символическое или эмоциональное значение [Алимпиева 1986: 12–15]. Например, розовый в XIX веке был просто оттенком красного, а сегодня — ещё и символом

нетрадиционной ориентации; синий в русской традиции — цвет тоски, в то время как во многих других культурах он спокоен и нейтрален.

В последние десятилетия изучение ЛСГ цвета вышло за рамки чистой лингвистики. Психолингвистические эксперименты А. П. Василевича показали, что границы между цветами в разных языках могут не совпадать: то, что русский назовёт синим, англичанин может счесть голубым или даже зеленоватым. При этом универсальные черты цветовосприятия всё же есть, но культурные различия часто перевешивают физиологические [Василевич, Кузнецова, Мищенко 2005: 134]. В. Г. Кульпина на материале сопоставления русского и польского языков убедительно показала, что за каждым цветообозначением стоит сложный комплекс культурных коннотаций, и игнорировать их при анализе художественного текста нельзя [Кульпина 2001: 28–31]. Даже такие, казалось бы, простые слова, как белый или чёрный, в разных культурах несут разную символику: у славян белый — цвет чистоты и добра, у некоторых народов Востока — траура.

Итак, ЛСГ цвета — это не просто удобный объект для лингвистической классификации, но и ключ к пониманию того, как язык отражает и формирует восприятие мира. В художественном тексте цветообозначения выходят за рамки простой номинации: они становятся инструментом создания образов, настроения, символических подтекстов. Именно поэтому анализ ЛСГ цвета в произведениях И. А. Бунина, к которому мы переходим во второй главе, может дать ценные результаты для понимания его идиостиля.

## **1.2. Цветообозначения как объект лингвистического изучения**

Интерес к тому, как человек называет цвета и что стоит за этими названиями, возник задолго до появления лингвистики как науки. Ещё античные философы — Аристотель, а позже Плотин — размышляли о природе цвета и его словесном выражении. Однако систематическое изучение цветообозначений началось только в XIX веке, и связано оно было не столько

с языкознанием, сколько с физиологией и психологией. Немецкий физик и физиолог Герман Гельмгольц, а также английский учёный Томас Юнг разработали трёхкомпонентную теорию цветового зрения, которая объясняла, почему человек различает тысячи оттенков, имея всего три типа рецепторов. Вслед за этим возник вопрос: как разные языки «режут» цветовой спектр, где проходят границы между цветами?

Одним из первых, кто обратился к этой проблеме в лингвистическом ключе, был В. И. Шерцль. В своём труде «Названия цветов и символическое значение их» (1884) он указал, что в древних письменных источниках часто встречается сбивчивость и неоднозначность в названиях цветов. Например, одно и то же слово могло обозначать и синий, и чёрный, и зелёный. Это связано, по мысли Шерцля, с тем, что цветовое зрение у древних народов было развито иначе, чем у современных людей, а также с тем, что цветообозначения формировались постепенно, и сначала язык выделял только самые «важные» для выживания цвета — белый, чёрный, красный [Бахилина 1975: 14].

Систематическое исследование истории русских цветообозначений предприняла Н. Б. Бахилина в монографии «История цветообозначений в русском языке» (1975). Она проследила эволюцию колоративной лексики от древнерусского периода до современности, опираясь на письменные памятники разных эпох. Выяснилось, что в древнейших текстах (XI–XII вв.) встречается всего около двадцати разных слов, обозначающих цвет. Причём большинство из них — это названия белого, чёрного и красного цветов. Жёлтый и зелёный встречаются редко, а синий практически отсутствует. Бахилина объясняет это не «неразвитостью» цветовосприятия, а культурными причинами: для средневекового человека важнее были символические противопоставления (свет — тьма, добро — зло, жизнь — смерть), чем точная передача оттенков [Бахилина 1975: 28–35]. Позже, в результате торговых и культурных контактов, заимствований из тюркских и европейских языков, а также развития ремёсел (красильное дело, иконопись, книжная миниатюра), лексический состав цветообозначений начал быстро расширяться. Особенно

интенсивно этот процесс шёл в XVII–XVIII веках, когда в русский язык вошли такие слова, как пунцовый, малиновый, лазурный, кармазинный и многие другие [Бахилина 1975: 22].

В 1960–1970-е годы активно развивался другой подход — лексико-семантический. Исследователей интересовало уже не столько происхождение цветообозначений, сколько их современное состояние: как они связаны друг с другом, какие семантические поля образуют, как формируются переносные значения. А. А. Брагина в статье «Цветовые определения и формирование новых значений слов и словосочетаний» (1972) показала, что цветообозначения активно участвуют в семантических сдвигах. Например, слово розовый, первоначально просто оттенок красного, со временем приобрело значение «нежный, слащавый, идеализированный» (розовые мечты, смотреть сквозь розовые очки). А голубой стало означать не только цвет, но и «неземной, идеальный» (голубая мечта), а в позднейшей разговорной речи — ещё и нетрадиционную сексуальную ориентацию [Брагина 1972: 73–80].

В. А. Москович в диссертации «Семантическое поле цветообозначений» (1965) применила к цветовой лексике метод поля, который позволял описывать не отдельные слова, а целые системы, где единицы связаны оппозициями и градуальными отношениями. Она показала, что семантическое поле цвета имеет сложную структуру: в нём выделяются ядерные зоны (основные цвета) и периферия (оттенки, термины, окказионализмы). При этом разные языки по-разному структурируют это поле: то, что в одном языке считается отдельным цветом (синий и голубой в русском), в другом может быть вариантом одного (blue в английском) [Москович 1965: 9–12].

В конце XX — начале XXI века цветообозначения стали объектом психолингвистических и лингвокультурологических исследований. А. П. Василевич, обобщив результаты экспериментов с носителями разных языков, пришёл к выводу, что, несмотря на универсальность физиологических механизмов цветовосприятия, языковая категоризация цвета во многом

определяется культурой. Например, русские различают синий и голубой как разные цвета, тогда как носители многих других языков обходятся одним словом. Это не значит, что они не видят разницы — просто их язык не требует её фиксировать. С другой стороны, есть и универсалии: во всех языках мира есть слова для белого, чёрного и красного, и они появляются на ранних этапах развития языка [Василевич, Кузнецова, Мищенко 2005: 134].

В. Г. Кульпина в своих работах по лингвистике цвета (2001, 2019) соединила системно-семантический подход с культурологическим. Сопоставляя русские и польские цветообозначения, она показала, что за каждым названием цвета стоит сложный комплекс культурных коннотаций. Например, белый в русской культуре — цвет чистоты, святости, радости, а в некоторых азиатских культурах — траура. Жёлтый в Европе — цвет измены и трусости (вспомним «жёлтый билет»), а в Китае — императорский, сакральный цвет. Поэтому при анализе художественного текста, особенно если он переводится на другой язык, нельзя игнорировать национальную специфику цветовосприятия [Кульпина 2001: 28–32; Кульпина 2019: 56–60].

Особый интерес представляют работы, посвящённые цветописи в творчестве конкретных писателей. С. М. Соловьев в короткой, но содержательной заметке «Цвет, число и русская словесность» (1971) заметил, что цветовые предпочтения автора — это не случайность, а важная черта его идиостиля, по которой можно судить о его мировоззрении и художественном методе [Соловьев 1971: 56]. Это наблюдение подтверждается многочисленными исследованиями цвета в прозе и поэзии русских классиков. В частности, творчество И. А. Бунина не раз становилось объектом такого анализа. Т. А. Павлюченкова (2008) детально разобрала цветопись в бунинской поэзии, показав, что она часто строится на синестезии — смешении цветовых, звуковых, осязательных впечатлений. Lee Ki Joо (2019) на материале цикла «Тёмные аллеи» проанализировал, как цвет работает на создание «эффекта воспоминания» и психологической глубины. М. А. Симоненко с соавторами (2022) обратили внимание на то, как трудно

передаётся бунинская цветопись при переводе на другие языки — настолько она индивидуальна и культурно специфична.

Итак, цветообозначения изучаются лингвистами в разных аспектах: историческом (как менялся состав и семантика колоративов), системно-семантическом (как устроено поле цвета), психолингвистическом (как цвет воспринимается и категоризируется носителями разных языков), лингвокультурологическом (какие культурные смыслы закреплены за цветами) и, наконец, стилистическом (как цвет используется в художественной литературе). Каждый из этих аспектов важен для понимания того, как работает цвет в языке и тексте. В данной работе мы будем опираться преимущественно на системно-семантический и стилистический подходы, поскольку они позволяют наиболее полно описать функционирование лексико-семантической группы цвета в конкретных произведениях Бунина.

### **1.3. Семантика и функции цветообозначений в художественном тексте**

Цветообозначения (колоративы) — это слова, которые называют цвет как свойство предмета. Их семантика устроена сложнее, чем может показаться на первый взгляд. В прямом, денотативном значении колоратив просто указывает на определённый участок цветового спектра: красный — цвет крови, синий — цвет неба. Но у большинства цветообозначений есть и коннотативные, то есть дополнительные, оценочно-символические значения. Например, белый может означать «чистый, невинный», чёрный — «злой, траурный», зелёный — «юный, неопытный». Эти дополнительные смыслы особенно важны в художественной литературе, где цвет становится не просто описанием, а средством выразительности.

Лингвисты обычно делят цветообозначения на две большие группы: основные (или абсолютные) и оттеночные. К основным относят хроматические цвета спектра (красный, оранжевый, жёлтый, зелёный, голубой, синий, фиолетовый) и ахроматические (белый, чёрный, серый). Они

встречаются в языке чаще всего, имеют широкую сочетаемость и легко образуют переносные значения. Оттеночные цветообозначения передают более тонкие градации цвета: алый, багровый, пунцовый — оттенки красного; лазурный, бирюзовый — оттенки синего. Они образуются разными способами: суффиксальным (желтоватый), сложением основ (тёмно-зелёный), аналитически (цвета охры) или метафорическим переносом (жемчужный, огненный, свинцовый) [Брагина 1972: 82–84]. В отдельную группу выделяют так называемые «экзотические» цветообозначения, заимствованные из других языков (беж, хаки, бордо), а также авторские окказионализмы, которые могут встретиться только у одного писателя.

В. А. Москович в своём исследовании семантического поля цветообозначений предложила развёрнутую классификацию оттеночных колоративов, выделив, помимо прочего, слова с ограниченной сочетаемостью (русый — только о волосах, карий — о глазах, гнедой — о масти лошадей), терминологические единицы (названия цветов в ботанике, химии, минералогии) и конструктивно сложные наименования типа цвета морской волны или цвета слоновой кости [Москович 1965: 9]. Эти последние особенно характерны для художественной прозы: писатели часто прибегают к ним, когда хотят передать не просто цвет, а его «фактуру», материальность, связь с конкретным объектом.

В художественном тексте цветообозначения выполняют целый ряд функций. Самая очевидная из них — номинативная: слово прямо называет цвет предмета, создавая зрительный образ. Однако даже простая номинация в литературе редко бывает нейтральной. Например, «голубые глаза» у персонажа — это не только указание на цвет радужки, но и намёк на невинность, мечтательность, возвышенность. А «чёрные глаза», напротив, могут говорить о страстности или о таинственности. Так номинативная функция незаметно перетекает в характеристическую.

Эстетическая функция цвета связана с тем, что цветообозначения делают текст более живописным, ярким, запоминающимся. Эпитеты,

метафоры, сравнения, построенные на цвете, украшают речь, придают ей образность. «Розовый свет зари», «золотые волосы», «свинцовое небо» — в таких сочетаниях цвет работает не только как признак, но и как источник дополнительного чувственного впечатления. Метафорические цветообозначения особенно сильны: когда поэт называет рябину «красной кистью», он не просто говорит о её цвете, а создаёт образ огня, пожара, яркой жизни [Москович 1965: 96].

Символическая функция цвета опирается на культурные коды, которые закреплены за тем или иным цветом в данной традиции. Как было показано в предыдущем параграфе, в русской культуре, особенно под влиянием христианства, белый — символ чистоты и святости, чёрный — смерти и скорби, красный — страсти и жертвенности, синий — неба и вечности [Григорьева 2011: 1476–1478; Серов 1990: 147]. Однако писатель может и переосмыслять традиционную символику, придавать цвету новые, неожиданные значения. У Бунина, например, белый цвет часто выступает знаком не чистоты, а смерти или старости (седые волосы, бледное лицо). А красный может означать не только любовь, но и стыд, боль, угрозу.

Психологическая функция цвета заключается в том, что он помогает передать внутреннее состояние героя, его настроение, эмоции. «Покраснел от стыда», «побледнел от страха», «позеленел от злости» — эти устойчивые обороты показывают, как тесно цвет связан с психологией. В художественном тексте цветовые детали могут быть тонкими индикаторами душевных движений. Кроме того, цвет фона, природы, интерьера может создавать определённое эмоциональное настроение, созвучное переживаниям героя. С. М. Соловьев в своё время точно заметил, что «в выборе цветовой палитры, в цветовых предпочтениях проявляется очень многое, очень важное в личности писателя» [Соловьев 1971: 56]. Цвет становится частью идиостилия.

Наконец, текстообразующая функция цвета проявляется тогда, когда цветовые мотивы проходят через всё произведение, связывая разные эпизоды, создавая лейтмотивы, подчёркивая развитие сюжета или изменение состояния

героя. Например, если в начале рассказа преобладают светлые, радостные тона, а к финалу они сменяются тёмными, это само по себе может быть знаком трагического перелома. У Бунина, как мы увидим во второй главе, цвет часто работает именно так: золотистый свет в начале «Господина из Сан-Франциско» сменяется чёрным и свинцовым, а в «Тёмных аллеях» яркий красный кофты Надежды контрастирует с общей серо-чёрной гаммой.

Существуют и более детальные классификации функций цветообозначений. Например, Я. Е. Матросова выделяет три основные функции: номинативную (с подразделением на собственно-номинативную, уточняюще-номинативную и художественно-номинативную), символическую (архетипическую, культурную и авторскую) и образно-структурную [Матросова 2024: 26]. П. В. Невская и В. О. Львова подходят к цвету с семиотической точки зрения, рассматривая его как знак, который несёт определённую информацию в культуре и может быть «прочитан» реципиентом [Невская, Львова 2024: 26]. Для анализа литературного произведения важно учитывать все эти аспекты: цвет — это и слово, и образ, и символ, и часть композиции.

Применительно к творчеству И. А. Бунина исследователи неоднократно отмечали исключительную роль цветописи. Т. А. Павлюченкова в своей диссертации показала, что в поэзии Бунина цвет тесно связан с синестезией — смешением разных чувственных впечатлений (цвет + звук, цвет + запах, цвет + осязание) [Павлюченкова 2008: 14–16]. В прозе эта особенность проявляется не менее ярко. Lee Ki Joо, анализируя цикл «Тёмные аллеи», обратил внимание на то, что цвет у Бунина часто выполняет мнемоническую функцию: он связывает настоящее с прошлым, делает воспоминания зримыми и почти осязаемыми [Ли Ги Джун 2019: 333–335]. М. А. Симоненко с соавторами, исследуя переводы бунинских текстов, также подчёркивают, что синестезия — один из главных приёмов писателя, причём цвет в ней играет ведущую роль [Симоненко и др. 2022: 114–116].

Таким образом, цветообозначения в художественном тексте — это не просто «краски», которыми автор раскрашивает своё повествование. Это полноценный художественный инструмент, с помощью которого создаются характеры, атмосфера, символические подтексты и даже организуется композиция. Понимание семантики и функций цвета необходимо для глубокого анализа литературного произведения, особенно такого мастера слова, как И. А. Бунин. Во второй главе мы увидим, как эти теоретические положения работают на материале двух его знаменитых рассказов.

#### **1.4. Символика цвета в русской культуре и её отражение в литературе**

Цвет в культуре — это не только физическое свойство предмета, но и знак, который несёт определённую информацию, понятную носителям этой культуры. То, что для одного народа символ радости, для другого может быть знаком траура. Эти символические значения складываются веками под влиянием мифологии, религии, быта, искусства и закрепляются в языке. В русской культурной традиции главным источником цветовой символики стало православие, хотя дохристианские, языческие представления тоже оставили свой след.

Основные символические значения цветов в русской культуре сформировались в средневековый период, под влиянием византийской эстетики и богословия. Как отмечает Э. И. Григорьева, в христианской традиции выделяются три главных цвета — красный, белый и чёрный, на которых строится иконопись, храмовое убранство, богослужебные облачения [Григорьева 2011: 1476]. Каждый из них получил глубокое духовное осмысление.

Красный цвет в православии — это, прежде всего, цвет крови Христа, пролитой ради спасения человечества. Поэтому он символизирует мученичество, жертвенную любовь, страдание. В то же время красный — это цвет огня, который очищает и преображает. Пасхальные облачения

священников — красные, что означает радость Воскресения и победу жизни над смертью. Однако амбивалентность красного проявляется в том, что он может обозначать и греховную страсть, и насилие, и земное, плотское начало. В народной культуре красный — это также красивый, хороший («красна девица», «красное солнышко», «красный угол»). Эта двойственность сохраняется и в литературе: красный может быть и цветом любви, и цветом крови, и цветом позора [Григорьева 2011: 1477].

Белый цвет в христианской символике — воплощение чистоты, непорочности, святости, света. Как подчёркивает Н. В. Серов, белый цвет ещё в глубокой древности был отмечен как цвет блага, радости, мира, согласия. В Ветхом Завете он связан с Богом, ангелами и святыми [Серов 1990: 147]. В православной традиции белый цвет используется в самые светлые праздники — на Рождество, на Богоявление, на Преображение, на Вознесение. Белые облачения символизируют нетварный свет, божественную благодать. Поэтому белый цвет не мог иметь в христианской культуре отрицательных значений [Григорьева 2011: 1478]. Однако в литературе Нового времени белый иногда переосмысливается: он может стать знаком не чистоты, а пустоты, холода, смерти (вспомним «белые ночи» Достоевского или «белое безмолвие» в северных рассказах Джека Лондона). У Бунина, как мы увидим, белый тоже часто выступает в трагическом ключе.

Чёрный цвет — самый сложный и многозначный. С одной стороны, это цвет смерти, скорби, зла, хаоса. В иконописи чёрный использовался редко, в основном для изображения пещеры — символа гроба, но также и места Воскресения. Чёрные одежды монахов символизируют умерщвление плоти, отказ от мирских радостей ради вечной жизни. Таким образом, чёрный может быть не только знаком конца, но и знаком перехода к иному, высшему бытию [Григорьева 2011: 1478]. В русской литературе эта двойственность обыграна многократно: от пушкинского «чёрного человека» до булгаковской «чёрной магии».

Другие цвета также обрели устойчивые символические смыслы в русской культуре. Синий и голубой — цвета неба, вечности, возвышенного. В православной традиции голубой цвет ассоциируется с Богородицей, символизирует чистоту и смирение. В то же время в русском фольклоре и литературе синий — цвет тоски, грусти («синий платок», «синяя птица» — символ недостижимого счастья). Эта амбивалентность сохраняется: с одной стороны, «голубые мечты» — нечто идеальное и прекрасное; с другой — «синяя скука».

Зелёный цвет в христианской традиции — цвет жизни, весны, цветения, юности. Иконы и храмы на Троицу украшают зеленью, священники облачаются в зелёные ризы. Однако в народном сознании зелёный может иметь и отрицательные коннотации: «зелёный» — значит неопытный, молодой; «зелёная тоска» — сильная, невыносимая; «зелёный змий» — олицетворение пьянства. Как отмечает Н. В. Серов, в иконописи зелёный иногда использовался для изображения дьявольских сил, а в европейской традиции сатану часто рисовали с зелёными глазами — символ зависти и коварства [Серов 1990: 150–152].

Жёлтый цвет в древности воспринимался как цвет солнца, золота, божественного света. В православной иконописи золотой фон (ассист) символизировал нетварный свет. Однако в позднем средневековье и в Новое время жёлтый приобрёл негативные коннотации: цвет измены, предательства, лжи. Вспомним «жёлтый билет» — паспорт проститутки в дореволюционной России, «жёлтую прессу» — продажную, скандальную журналистику, «жёлтый дом» — дом умалишённых. Эта смена семантики — яркий пример того, как культурные сдвиги влияют на символическое значение цвета.

С началом светского периода русской культуры, примерно с XVIII века, традиционная религиозная символика не исчезла, но была дополнена новыми, более индивидуализированными и психологизированными смыслами. Писатели и поэты стали использовать цвет не как готовый код, а как средство выражения авторского замысла, создания образа, передачи настроения. С. М.

Соловьев точно заметил, что «в выборе цветовой палитры, в цветовых предпочтениях проявляется очень многое, очень важное в личности писателя» [Соловьев 1971: 56]. Цвет стал элементом идиостиля.

В литературе XIX–XX веков мы видим множество примеров авторского переосмысления цвета. У Ф. М. Достоевского жёлтый цвет (желтые обои, желтое лицо) становится символом болезни, уродства, тупика. У Л. Н. Толстого зелёный цвет в «Войне и мире» ассоциируется с жизнью, природой, дубом — символом возрождения. У А. А. Блока красный — цвет мистической любви и революционной стихии. У А. П. Чехова, напротив, цвет нередко приглушён, почти незаметен, что соответствует его поэтике недосказанности.

Особое место в этом ряду занимает И. А. Бунин. Исследователи неоднократно отмечали, что цвет в его прозе и поэзии выполняет не только изобразительную, но и смыслообразующую функцию. Т. А. Павлюченкова в диссертации о цветописи в поэзии Бунина показала, что для него характерна синестезия — смешение разных сенсорных впечатлений: цвет часто неотделим от запаха, звука, температуры [Павлюченкова 2008: 14–16]. Lee Ki Joо, анализируя цикл «Тёмные аллеи», обратил внимание на то, что цвет у Бунина часто выполняет мнемоническую функцию — он связывает настоящее с прошлым, делает воспоминания зримыми и почти осязаемыми [Ли Ги Джу 2019: 333–335]. М. А. Симоненко с соавторами подчёркивают, что бунинская цветопись — одна из самых ярких примет его стиля, и при переводе на другие языки она часто утрачивается, потому что опирается на специфические русские цветовые ассоциации [Симоненко и др. 2022: 114–116].

В рассказах «Тёмные аллеи» и «Господин из Сан-Франциско», которые станут материалом анализа во второй главе, Бунин использует разные цветовые стратегии. В «Тёмных аллеях» преобладают приглушённые, «осенние» тона, и цвет работает на передачу психологического состояния героев и эффект воспоминания. В «Господине из Сан-Франциско» цветовая палитра более контрастна, гиперболизирована, и цвет служит прежде всего социально-критическому и философскому обобщению. Но в обоих случаях

Бунин не просто следует традиционной символике, а переосмысляет её, создавая собственный цветовой мир.

Таким образом, символика цвета в русской культуре прошла долгий путь от религиозных канонов до индивидуально-авторских решений. В литературе XX века, и особенно в прозе И. А. Бунина, цвет окончательно утвердился как полноценное художественное средство, способное передавать не только зрительные образы, но и сложные душевные движения, социальные контрасты и философские обобщения. Анализ цветообозначений в произведениях Бунина позволяет не только глубже понять его идиостиль, но и увидеть, как общекультурная символика цвета преломляется в творчестве конкретного писателя. Этому анализу и будет посвящена следующая глава.

## Выводы по Главе 1

В первой главе были рассмотрены теоретические основы изучения лексико-семантической группы цвета. Установлено, что ЛСГ цвета является одной из наиболее системно организованных групп лексики, имеющей ядерно-периферийную структуру и выраженные парадигматические и синтагматические связи. Изучение цветообозначений в лингвистике имеет давнюю традицию, включающую историко-этимологический, системно-семантический, психолингвистический и лингвокультурологический подходы. В художественном тексте колоративы выполняют номинативную, эстетическую, символическую, психологическую и текстообразующую функции. Символика цвета в русской культуре сформировалась под влиянием православной традиции, однако в литературе Нового времени она обогатилась индивидуально-авторскими смыслами. Теоретический анализ создал базу для практического исследования цветообозначений в рассказах Бунина.

## Глава 2. Функционирование лексико-семантической группы цвета в рассказах И.А. Бунина «Тёмные аллеи» и «Господин из Сан-Франциско»

### 2.1. Цветовая палитра рассказа «Тёмные аллеи»: семантика и роль в создании образа любви-воспоминания

Рассказ «Тёмные аллеи», открывающий одноимённый цикл и давший ему название, по праву считается одним из вершинных произведений позднего Бунина. Написанный в эмиграции, в 1938 году, он вобрал в себя размышления писателя о времени, памяти, любви и неотвратимости утрат. Внешне сюжет незамысловат: пожилой военный, проезжая через тульскую дорогу, останавливается на постоялом дворе и неожиданно узнаёт в хозяйке женщину, которую любил тридцать лет назад, будучи молодым баринном. Но под этой простой фабулой скрывается глубокая психологическая драма, и одним из главных инструментов её создания становится цвет.

С первых строк рассказа Бунин погружает читателя в мрачную, почти траурную атмосферу. Пейзаж, которым открывается произведение, предельно лаконичен, но необычайно выразителен: «В холодное осеннее ненастье, на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими чёрными колеями...» [Бунин 2024: 8]. Колоратив «чёрные» применительно к колеям — это не просто констатация цвета раскисшей земли. Он задаёт тон всему повествованию, предвещает тяжёлый, безрадостный разговор, который вот-вот состоится. Здесь же появляется и «серая шинель» главного героя, Николая Алексеевича, и «чёрные» детали в облике кучера («с редкой смоляной бородой») [Бунин 2024: 8]. Серый и чёрный — цвета уныния, старости, безысходности — становятся лейтмотивом внешнего мира, в котором разворачивается драма.

Чёрный цвет последовательно сопровождает портретные характеристики героев. Сам Николай Алексеевич — «ещё чернобровый, но с белыми усами» [Бунин 2024: 8], у него «чёрные брови» и «тёмные глаза» [Бунин 2024: 9]. Однако эти «тёмные» черты вступают в противоречие с его

внутренним состоянием — усталостью, опустошённостью, которые подчёркиваются бледностью и сединой. Хозяйка горницы, Надежда, также «темноволосая, тоже чернобровая» [Бунин 2024: 9]. Но чёрный цвет в её портрете — не траур и не увядание, а скорее знак силы, цельности натуры, сохранившей себя и свою страсть вопреки годам. Эта смысловая разница в использовании одного и того же цвета у разных персонажей — тонкий психологический приём Бунина.

На этом мрачном, почти монохромном фоне особенно ярко вспыхивает красный цвет. Красная кофточка и красные поношенные татарские туфли Надежды [Бунин 2024: 9] — это не просто детали одежды. Красный здесь — цвет любви, которую она пронесла через тридцать лет разлуки, цвет «горячки», о которой она говорит с горечью: «И ведь это вам отдала я свою красоту, свою горячку» [Бунин 2024: 12]. Красный в этом контексте — и цвет жизни, и цвет страдания, и цвет памяти, которая не угасает. Этот же цвет появляется в моменты сильного душевного волнения. Когда Николай Алексеевич узнаёт Надежду, он «раскрыл глаза и покраснел», а затем «краснея сквозь седину» рассказывает о своей неудавшейся жизни [Бунин 2024: 10]. Красный здесь — краска стыда, боли, запоздалого раскаяния. Символика красного у Бунина, как видим, амбивалентна: это и любовь, и страсть, и страдание, и стыд. Такой подход соответствует наблюдениям Э. И. Григорьевой о двойственной природе красного цвета в христианской культуре [Григорьева 2011: 1477], но Бунин наполняет её конкретным психологическим содержанием.

Важную роль в рассказе играет белый цвет и его оттенки — серебряный, седой, бледный. У Николая Алексеевича «белые усы» [Бунин 2024: 8], седые волосы, «бледная худая рука» [Бунин 2024: 9]. Белый цвет здесь — не символ чистоты (хотя намёк на неё тоже есть, особенно в финальных размышлениях героя о «лучших минутах»), а прежде всего знак прожитых лет, физического увядания, неизбежной старости. В финале рассказа появляется «бледное солнце» [Бунин 2024: 13] — его свет уже не греет, он только освещает пустоту

прожитой жизни. Традиционно белый цвет ассоциируется с чистотой и святостью [Серов 1990: 147], но у Бунина он получает иное, более трагическое звучание, становясь знаком утраты жизненной силы.

Совсем иначе используется золотой и жёлтый. В описании горницы: «новый золотистый образ в левом углу» [Бунин 2024: 8] — это намёк на Божие благословение, на некий высший смысл, который не сразу открывается героям, но который, возможно, примиряет их с прошлым. Золотой цвет образа контрастирует с общей убогостью обстановки, напоминая о том, что даже в самой простой избе есть место святости. В конце рассказа «низкое солнце жёлто светило на пустые поля» [Бунин 2024: 14] — жёлтый цвет здесь не золотой, а болезненный, осенний, цвет увядания. И одновременно — цвет памяти, которая, как это жёлтое солнце, освещает пустоту прошлого, но не может её согреть.

Природа в рассказе почти не описана, но в воспоминаниях Надежды оживают строки стихов, которые читал ей молодой Николай Алексеевич: «Кругом шиповник алый цвел, стояли тёмных лип аллеи...» [Бунин 2024: 14]. Алый шиповник — символ страстной, но опасной любви (шиповник колюч), тёмные липы — символ тайны, загадки, той самой «тёмной аллеи», где разворачивалась их юная любовь. Эти два цвета — алый и тёмный — вбирают в себя всю суть рассказа: любовь яркая, мучительная, ушедшая, но не забытая. Как замечает исследователь Lee Ki Joо, цвет в «Тёмных аллеях» выполняет мнемоническую функцию: он связывает настоящее с прошлым, делает воспоминания почти осязаемыми [Ли Ги Джу 2019: 335].

Таким образом, в «Тёмных аллеях» Бунин использует ограниченную, но исключительно выразительную цветовую палитру. Чёрный и серый создают фон времени, прожитого и во многом потерянного. Красный символизирует неугасшую страсть, боль и стыд. Белый и седой — старость, увядание, но также и проблеск очищения. Золотой и жёлтый — ценность воспоминаний, их драгоценность и одновременно их печальная, увядающая природа. Цвет здесь работает не изолированно, а в сложном взаимодействии с психологическим

состоянием героев, помогая Бунину достичь той удивительной глубины, которая делает «Тёмные аллеи» одним из лучших его рассказов. Как отмечает Т. А. Павлюченкова, бунинская цветопись отличается синестезией — тесной связью цвета с другими сенсорными впечатлениями [Павлюченкова 2008: 14–16]. В «Тёмных аллеях» это проявляется в том, что цвет неотделим от ощущения холода (чёрные колеи, серая шинель), от запаха (щи из горницы), от звука (хлюпающие копыта лошадей).

## **2.2. Цветообозначения в рассказе «Господин из Сан-Франциско»: контраст и символизм**

Рассказ «Господин из Сан-Франциско», написанный в 1915 году, в разгар Первой мировой войны, занимает особое место в творчестве Бунина. Это не просто социальная сатира на буржуазное общество, но и глубокое философское размышление о сущности цивилизации, о гордыне человека, возмнившего себя властелином мира, и о неизбежности смерти, которая всё уравнивает. Если в «Тёмных аллеях» цвет работал преимущественно на психологию и память, то здесь цветовая палитра подчинена иным задачам — созданию гротескного образа фальшивого мира, обличению его пустоты и предсказанию неминуемой катастрофы. Цвет в этом рассказе становится одним из главных инструментов символического обобщения.

С первых страниц читатель погружается в мир, где безраздельно царят золотой и серебряный. Пароход, на котором путешествует господин из Сан-Франциско, носит многозначительное имя «Атлантида» — отсылка к легендарной цивилизации, погибшей из-за своей гордыни и нравственного падения. Жизнь на корабле описывается как бесконечный праздник, но праздник искусственный, бутафорский. Командир «Атлантиды» похож на «языческого идола», в его мундире — «широкие золотые нашивки» [Бунин 2024: 108–109]. Сам господин из Сан-Франциско сидит «в золотисто-жемчужном сиянии этого чертога», его крупные зубы блестят «золотыми

пломбами», а крепкая лысая голова напоминает «старую слоновую кость» [Бунин 2024: 109]. Наследный принц одного из азиатских государств носит «золотые очки» [Бунин 2024: 111], а портье в неаполитанском отеле — картузы «с золотыми галунами» [Бунин 2024: 112]. Золото здесь — не просто признак богатства, а его фетиш, символ подмены подлинных ценностей ложными. Оно блестит, но этот блеск — отблеск смерти. Как замечает В. В. Краснянский, «золотой цвет у Бунина часто оборачивается своей противоположностью — он указывает на подмену истинных ценностей ложными, на мертвенность роскоши» [Краснянский 2000: 87].

Антитезой золотому и серебряному выступает чёрный цвет. Океан, окружающий «Атлантиду», — «чёрный, зловещий», его «чёрные горы» грозно вздымаются за бортом [Бунин 2024: 110]. Подводная утроба корабля, где работают исходящие потом кочегары, сравнивается с «девятым кругом» ада [Бунин 2024: 110]. Когда господин из Сан-Франциско умирает, его тело опускают «в чёрный трюм» [Бунин 2024: 129]. Чёрный цвет здесь — цвет хаоса, стихии, истинной реальности, скрытой за фасадом благополучия. Он напоминает о том, что никакое богатство не спасает от конца. В описании ночного океана Бунин использует выразительную метафору: «Океан с гулом ходил за стеной чёрными горами» [Бунин 2024: 110]. Чёрный цвет здесь не просто цвет, а символ враждебной, безжалостной силы, которая в любой момент может уничтожить хрупкий мир людей.

Красный цвет в рассказе также играет важную, хотя и двойственную роль. Он появляется в описании богатого убранства отеля и парохода: «красные ковры» [Бунин 2024: 121], «красные куртки музыкантов» [Бунин 2024: 113–114], «красный передник» Луиджи [Бунин 2024: 120]. В портрете дочери господина — «нежнейшие розовые прыщички» [Бунин 2024: 109]. Но красный здесь не столько цвет жизни, сколько цвет роскоши, которая граничит с вульгарностью, а иногда и с кровью. Особенно показательное описание танцовщицы Кармеллы: «смуглая, с наигранными глазами, похожая на мулатку, в цветистом наряде, где преобладает оранжевый цвет» [Бунин 2024:

121]. Оранжевый, близкий к красному, здесь подчёркивает искусственность и театральность всего происходящего. Танец Кармеллы — это не живое искусство, а товар, развлечение для богатых туристов, и цвет это выдаёт.

Белый цвет в рассказе оборачивается своей противоположностью. Белоснежная рубашка господина [Бунин 2024: 121] оказывается на мёртвом теле. В сцене смерти: «черты его стали утончаться, светлеть...» [Бунин 2024: 124] — это бледность, угасание, смертельная белизна. В то же время в финале, на острове Капри, появляется образ «белоснежных гипсовых одежд» Матери Божией [Бунин 2024: 129]. Это настоящий, подлинный белый цвет — символ чистоты и спасения, резко контрастирующий с фальшивой белизной мира «Атлантиды». Этот контраст подчёркивает, что подлинная святость и чистота находятся не в роскошных отелях, а в простом, почти нищем мире итальянских рыбаков и крестьян.

Синий и голубой цвета в рассказе связаны с природой, с подлинной, неискажённой жизнью. В начале рассказа, в описании планов путешествия: «на фоне моря цвета незабудок» [Бунин 2024: 107]. На Капри: «голубое утреннее небо», «сияющие утренние пары над морем ... туманно-лазурные ... массивы Италии» [Бунин 2024: 129]. Эти цвета — маркеры естественного, божественного миропорядка, противостоящего искусственному миру «Атлантиды». Интересно, что синий цвет появляется и в сцене смерти: «синие звезды глядели на него с неба» [Бунин 2024: 125]. Здесь синий — уже не цвет надежды, а цвет вечности, равнодушной к человеческой суеде.

Серый и свинцовый — цвета стихии, бури, предсмертной тоски. Описание моря перед прибытием на Капри: «низко серел над свинцовой зыбью моря» [Бунин 2024: 115]. Серый цвет лишён блеска золота и яркости красного, он монотонен и тяжёл, как сама неизбежность смерти. В сцене болезни господина появляется «сизый» цвет его лица: «Сизое, уже мертвое лицо постепенно стыло» [Бунин 2024: 124]. Это уже не живой цвет, а цвет трупа.

Важно отметить, что цветовая символика в рассказе не статична, а динамична. В начале путешествия, когда господин полон сил и уверенности в

своём праве на наслаждение, преобладают золотой, красный, розовый — цвета праздника, изобилия, радости. По мере приближения к смерти (и к Капри, который становится местом гибели) в палитру вторгаются серый, свинцовый, чёрный. А после смерти господина яркие цвета исчезают вовсе, уступая место чёрному, синему и белому — цветам вечности и истины. Эта динамика подчёркивает, что мир «Атлантиды» — иллюзия, которая рассеивается перед лицом смерти.

Таким образом, в «Господине из Сан-Франциско» Бунин создаёт развёрнутую цветовую метафору современной ему цивилизации. Золотой и красный — символы её внешнего блеска и внутренней пустоты. Чёрный, серый и свинцовый — напоминание о смерти и хаосе, которые рано или поздно всё поглощают. Синий, голубой и подлинный белый — образы утраченной гармонии, вечности, божественного присутствия. Цвет здесь выполняет не столько изобразительную, сколько символическую-критическую функцию, обнажая социальную и экзистенциальную проблематику рассказа. Как замечает М. А. Симоненко, бунинская цветопись в этом рассказе настолько тесно связана с общей символической структурой, что её нельзя изъять без потери смысла [Симоненко и др. 2022: 116].

### **2.3. Сопоставительный анализ функций цвета в двух рассказах**

Проведённый в предыдущих параграфах анализ позволяет не только описать цветовую палитру каждого из рассказов, но и выявить как общие черты бунинской цветописи, так и существенные различия, обусловленные жанрово-тематической спецификой произведений. Сопоставление рассказов «Тёмные аллеи» и «Господин из Сан-Франциско» даёт возможность увидеть, как один и тот же художественный приём может служить разным эстетическим задачам.

Начнём с того, что объединяет оба произведения с точки зрения использования цвета. Прежде всего, в обоих рассказах цвет никогда не

является случайным или чисто декоративным элементом. Каждое цветообозначение, даже самое, казалось бы, незначительное, несёт смысловую нагрузку, участвует в создании образа, характера, настроения. Как справедливо отмечает Ли Ги Джу, «Бунин в каждом произведении создает свою цветовую партитуру, но при этом остается верен себе: цвет у него всегда функционален и всегда является носителем смысла, а не просто украшением» [Ли Ги Джу 2019: 342]. Эта функциональность — одна из важнейших черт идиостиля Бунина.

Вторая общая черта — использование контраста как основного композиционного приёма. В «Тёмных аллеях» это контраст между чёрно-серым фоном современности (осенняя дорога, серая шинель, чёрные колеи) и яркими цветами прошлого, которые всплывают в памяти героев (алый шиповник, красная кофточка Надежды, золотистый образ). Этот контраст подчёркивает разрыв между прожитой жизнью и памятью о любви, которая осталась в прошлом. В «Господине из Сан-Франциско» контраст иной: между золотым блеском «Атлантиды» и чёрной бездной океана, между яркими искусственными цветами роскоши и бледными, мертвенными тонами смерти. Здесь контраст служит обличению фальши буржуазного мира.

Третья общая черта — синестезия, то есть смешение цветовых, световых, звуковых и осязательных впечатлений. М. А. Симоненко с соавторами подробно анализирует эту особенность бунинского стиля, показывая, что цвет у Бунина часто неразрывно связан с запахом, температурой, звуком [Симоненко и др. 2022: 114–116]. В «Тёмных аллеях» цветовая гамма осеннего ненастья дополняется ощущением холода и сырости, запахом щей и лаврового листа из горницы. В «Господине из Сан-Франциско» золотой блеск зала сопровождается звуками струнного оркестра, запахами духов и сигар, а чёрный цвет океана — гулом и воем сирены. Синестезия создаёт эффект полного погружения в художественный мир.

Наконец, в обоих рассказах Бунин опирается на традиционную христианскую символику цвета, но переосмысляет её в соответствии со своим

замыслом. Белый цвет — традиционно символ чистоты и святости — в «Господине из Сан-Франциско» оборачивается бледностью смерти, а в «Тёмных аллеях» — знаком старости и увядания. Красный — цвет страсти и жертвенности — в обоих рассказах сохраняет эту семантику, но в «Тёмных аллеях» он связан с любовью, а в «Господине из Сан-Франциско» — с роскошью, граничащей с вульгарностью и кровью. Чёрный — цвет траура и смерти — в обоих рассказах выступает в этом качестве, но в «Господине из Сан-Франциско» он приобретает ещё и значение хаоса, стихии, противостоящей человеческой гордыне.

Теперь перейдём к различиям. Главное различие лежит в функциональной направленности цвета. В «Тёмных аллеях» цвет служит прежде всего психологической и мнемонической задачам. Он помогает передать внутренний мир героев, их воспоминания, сожаления, невысказанные чувства. Цветовая гамма здесь мягче, приглушённое, преобладают пастельные, «осенние» тона (серый, бурый, жёлтый, бледно-золотистый). Даже красный цвет Надежды не кричит, а скорее теплится, как уголёк в пепле. Цвет индивидуализирован: красная кофточка и туфли — неотъемлемая часть образа Надежды, седина и бледность — Николая Алексеевича. Как подчёркивает Т. А. Павлюченкова, в бунинской поэтике цвет часто становится средством психологической характеристики, позволяя заглянуть в душу персонажа [Павлюченкова 2008: 14–16].

В «Господине из Сан-Франциско» цвет выполняет прежде всего символично-критическую и философско-обобщающую функцию. Палитра здесь более контрастная, «кричащая»: золото, багровый красный, ослепительный белый — в сценах роскоши; чёрный, свинцовый, сизый — в сценах смерти и стихии. Цвет здесь характеризует не отдельных героев (герои вообще обезличены, у господина нет даже имени), а целые социальные слои и миропорядок в целом. Это цветовая метафора цивилизации, обречённой на гибель.

Второе различие — степень насыщенности и разнообразия цветовой палитры. В «Тёмных аллеях» цветовая лексика относительно небогата: 20 цветоупотреблений, основные цвета — чёрный, серый, белый, красный, золотистый. Это соответствует камерному, интимному характеру повествования. В «Господине из Сан-Франциско» цветовая лексика значительно богаче и разнообразнее: золотой, серебряный, красный, розовый, оранжевый, жёлтый, синий, голубой, зелёный, чёрный, серый, свинцовый, белый — 40 цветоупотреблений. Это объясняется более широкой панорамой действия: пароход, океан, Неаполь, Капри — каждый новый локус приносит свою цветовую гамму. Процентное соотношение цветочных слов показано на рисунке 1.

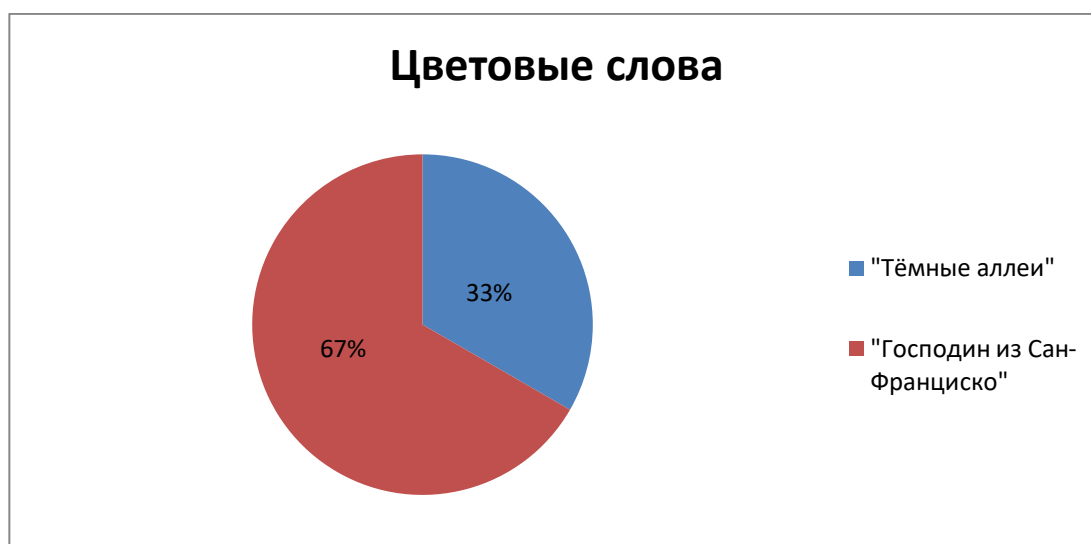


Рис. 1. Процентное соотношение цветочных слов в рассказах «Тёмные аллеи» и «Господин из Сан-Франциско»

Третье различие — жанровая обусловленность. «Тёмные аллеи» — лирический рассказ, близкий к новелле, с камерным сюжетом и двумя главными героями. Здесь цвет работает на углубление психологизма, на создание атмосферы воспоминания, на передачу тонких душевных движений. «Господин из Сан-Франциско» — социально-философская притча, почти антиутопия, с широкими обобщениями. Здесь цвет работает на создание гротеска, гиперболы, символической картины мира. Это различие хорошо

улавливается при сопоставлении: в «Тёмных аллеях» цвет подчинён индивидуальному, в «Господине из Сан-Франциско» — универсальному.

Наконец, различается и динамика цвета. В «Тёмных аллеях» цветовая гамма почти не меняется на протяжении рассказа: мрачный пейзаж в начале, яркие цветовые пятна в портрете Надежды, бледное солнце в финале. Динамика минимальна, что соответствует статичности сюжета — герои встречаются, разговаривают и расстаются, ничего в их жизни не меняется. В «Господине из Сан-Франциско» динамика цвета, напротив, очень важна: от золотого и красного в начале к чёрному, серому и белому в конце. Цвет как бы проигрывает траекторию жизни — от блеска и роскоши к смерти и вечности.

Функциональная нагрузка даже одного и того же цвета в двух рассказах принципиально различна. Чёрный цвет. В «Господине из Сан-Франциско» из 15 употреблений 12 реализуют мнемонико-символическую функцию (смерть, бездна, трюм), и лишь 1 — психологическую. В «Тёмных аллеях» из 10 употреблений 4 связаны с психологическим состоянием (тоска, стыд, страх), а 5 — с мнемонической функцией (тьма как пространство памяти, «тёмные аллеи» как символ прошлого) (Рис.2). Изобразительная функция в обоих случаях минимальна.

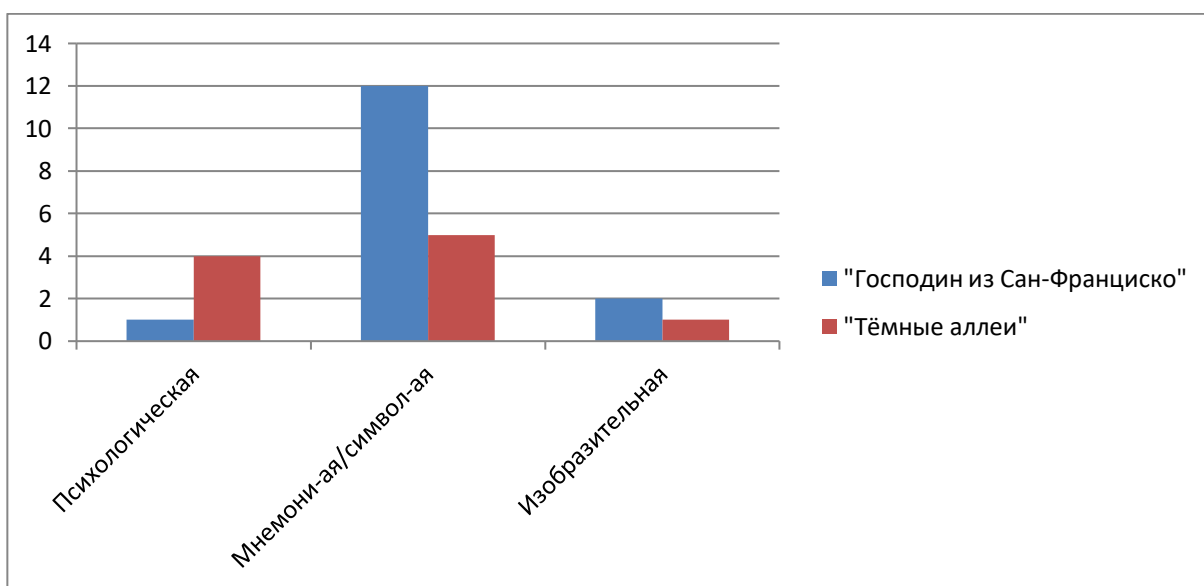


Рис.2. Распределение функций чёрного цвета в рассказах И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» и «Тёмные аллеи»

Красный цвет. В «Господине из Сан-Франциско» из 10 употреблений 7 выполняют мнемонико-символическую задачу (кровь, закат как предвестник гибели, роскошь), и только 2 — психологическую. В «Тёмных аллеях» из 8 употреблений 5 маркируют психологические пики (стыд, страсть, боль), а 2 — символические (Рис. 3). Таким образом, красный в «Тёмных аллеях» становится, прежде всего, психологическим цветом.

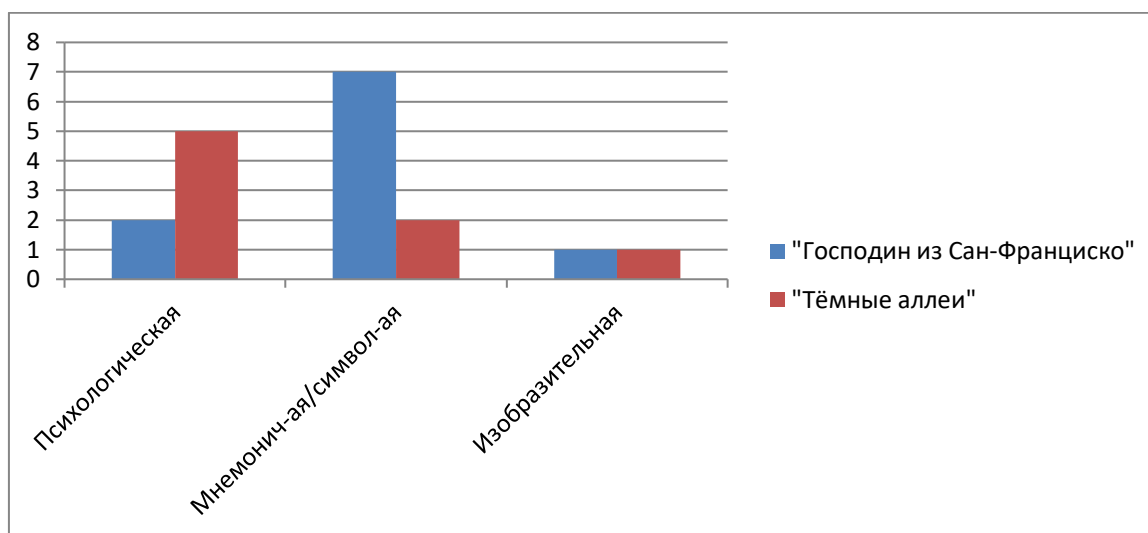


Рис.3. Распределение функций красного цвета в рассказах И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» и «Тёмные аллеи»

Золотой / жёлтый цвет. В обоих текстах преобладает мнемонико-символическая функция (8 из 11 в «Господине из Сан-Франциско», 6 из 9 в «Тёмных аллеях»). Однако в «Тёмных аллеях» появляется уникальная психологическая грань — 3 употребления, связанные с теплом воспоминания, окрашенного горечью, что полностью отсутствует в «Господине из Сан-Франциско» (0). Изобразительная функция золотого реализуется только в «Господине из Сан-Франциско» (3 употребления), где он создаёт декоративный блеск богатства (Рис. 4)

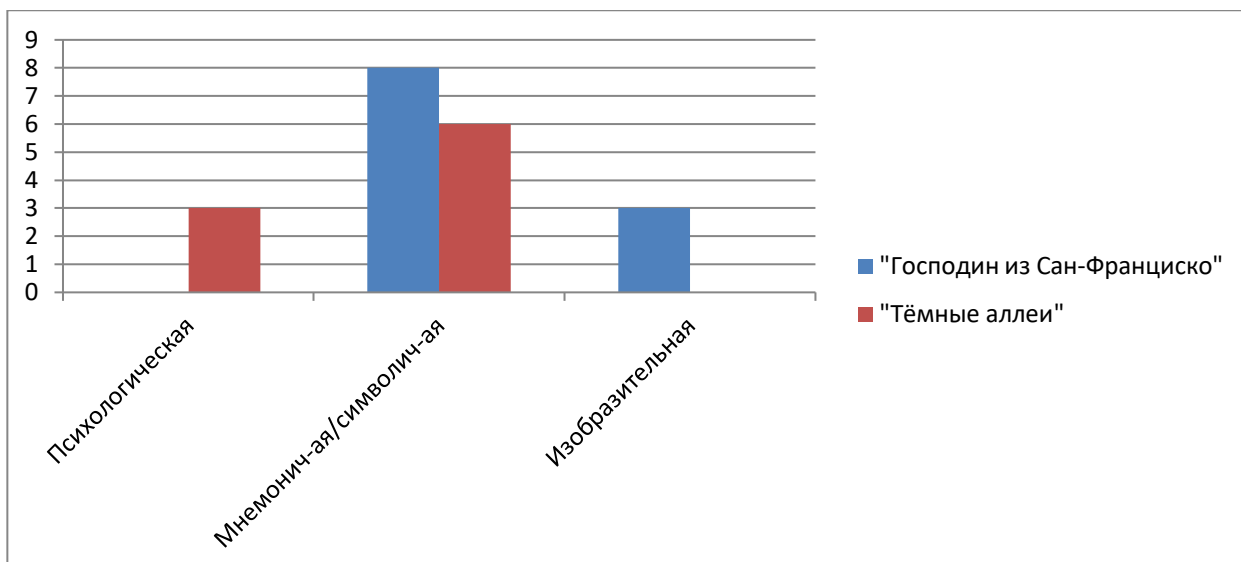


Рис.4. Распределение функций золотого/жёлтого цвета в рассказах И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» и «Тёмные аллеи»

Количественно-функциональный анализ подтверждает переключение цвета с социально-символического регистра на психолого-мнемонический при переходе от «Господина из Сан-Франциско» к «Тёмным аллеям».

Сопоставительный анализ подтверждает, что Бунин — виртуозный колорист, умеющий подчинять цвет конкретной художественной задаче. В лирическом рассказе о любви цвет работает на психологию и память, в социально-философской притче — на обличение и обобщение. При этом в обоих случаях цвет остаётся полноправным участником повествования, без которого бунинская проза потеряла бы значительную долю своей выразительности и глубины. Как заметил когда-то С. М. Соловьев, «в выборе цветовой палитры, в цветовых предпочтениях проявляется очень многое, очень важное в личности писателя» [Соловьев 1971: 56]. Бунин это подтверждает в полной мере.

## Выводы по Главе 2

Во второй главе проведён анализ цветообозначений в рассказах «Тёмные аллеи» и «Господин из Сан-Франциско». Выявлено, что в «Тёмных аллеях» цветовая палитра строится на контрасте мрачных (чёрный, серый) и ярких (красный, золотистый) тонов, при этом цвет выполняет психологическую и мнемоническую функции, передавая глубину любовного переживания и атмосферу воспоминания. В «Господине из Сан-Франциско» цвет подчинён социально-философской задаче: золотой и красный символизируют фальшивый блеск богатства, а чёрный, серый и свинцовый — смерть и истинную реальность. Сопоставительный анализ выявил общие черты бунинской цветописы (семиотическая насыщенность, контраст, синестезия, опора на традиционную символику с её переосмыслением) и различия, обусловленные жанрово-тематической спецификой. Исследование подтвердило, что ЛСГ цвета является важнейшим элементом идиостиля Бунина, а её изучение способствует более глубокому пониманию его произведений.

## Заключение

В данной выпускной квалификационной работе была поставлена цель — выявить специфику функционирования лексико-семантической группы цвета в рассказах И. А. Бунина «Тёмные аллеи» и «Господин из Сан-Франциско» и на этой основе разработать методические рекомендации для изучения цветописи на уроках литературы в 11 классе. Поставленная цель достигнута, все задачи решены.

В первой главе работы были рассмотрены теоретические основы изучения лексико-семантических групп в современной лингвистике. Установлено, что ЛСГ цвета является одной из наиболее системно организованных групп лексики, имеющей ядерно-периферийную структуру и выраженные парадигматические и синтагматические связи. Изучение цветообозначений имеет глубокую научную традицию, включающую историко-этимологический, системно-семантический, психолингвистический и лингвокультурологический подходы. В художественном тексте колоративная лексика выполняет номинативную, эстетическую, символическую, психологическую и текстообразующую функции. Символика цвета в русской культуре сформировалась под влиянием христианской традиции, в литературе Нового времени она дополняется психологизмом и авторской индивидуальностью, что особенно ярко проявилось в творчестве И. А. Бунина.

Во второй главе проведён анализ функционирования цветообозначений в двух рассказах Бунина. Установлено, что в «Тёмных аллеях» цветовая палитра строится на контрасте тёмных (чёрный, серый) и ярких (красный, золотистый) тонов, при этом цвет выполняет преимущественно психологическую и мнемоническую функции. Красный цвет (кофточка и туфли Надежды) символизирует неугасшую страсть, чёрные колеи и серая шинель задают траурную атмосферу утраты, а золотистый образ и жёлтое солнце подчёркивают ценность воспоминаний.

В «Господине из Сан-Франциско» цветовая палитра подчинена социально-философской задаче: золотой и красный (символы искусственного благополучия) противопоставлены чёрному и серому (символам смерти и истинной реальности). Природные цвета (синий, голубой, зелёный) выступают маркерами подлинной жизни, противостоящей фальшивому миру «Атлантиды».

Сопоставительный анализ выявил общие черты бунинской цветописи: высокая семиотическая нагрузка цвета, использование оттеночных и сложных цветообозначений, синестезия, опора на традиционную символику с её авторским переосмыслением. Различия обусловлены жанрово-тематической спецификой: в лирическом рассказе о любви доминирует психологическая функция цвета, в социально-философской притче — символично-критическая.

Проведённое исследование подтвердило гипотезу о том, что цветообозначения у Бунина выполняют не только изобразительную, но и смыслообразующую функцию, причём в «Тёмных аллеях» цвет служит для передачи психологической глубины любовного переживания и создания атмосферы воспоминания, а в «Господине из Сан-Франциско» — для контрастного изображения социального неравенства, обличения фальши и символического предсказания гибели. Системное изучение цветописи Бунина на уроках литературы в 11 классе способствует более глубокому постижению идейно-художественного своеобразия произведений, развитию аналитических способностей учащихся и формированию устойчивого интереса к чтению.

Разработанные в методическом разделе рекомендации (система из двух уроков с элементами исследования и проектной деятельности) могут быть использованы учителями литературы в старших классах как при изучении творчества Бунина, так и в рамках факультативных курсов по лингвостилистическому анализу текста. Материалы работы также могут найти применение в вузовских курсах по истории русской литературы XX века и специальных семинарах, посвящённых идиостилю писателя.

Перспективой дальнейшего исследования может стать расширение материала — анализ цветообозначений в других рассказах Бунина («Чистый понедельник», «Натали», «Солнечный удар»), а также сопоставление бунинской цветописи с цветовыми решениями других писателей-эмигрантов первой волны. Кроме того, возможно углубление методического аспекта: разработка элективного курса по теме «Цвет как художественный приём в русской литературе XX века» или создание цифровых образовательных ресурсов для анализа цветописи.

## Список используемых источников

1. Алимпиева Р. В. Семантическая значимость слова и структура лексико-семантической группы: на материале прилагательных-цветообозначений русского языка/ Р. В. Алимпиева. – Ленинград: Издательство ЛГУ, 1986. – 184 с.
2. Базыма Б. А. Цвет и психика / Б. А. Базыма. – Харьков: ХГАК, 2001. – 172 с.
3. Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке / Н. Б. Бахилина ; АН СССР, Ин-т рус.яз. – Москва: Наука, 1975. – 288 с.
4. Богданова О. Ю. Методика преподавания литературы: учебник для студ. пед.вузов / О. Ю. Богданова, С. А. Леонов, В. Ф. Чертов; под ред. О. Ю. Богдановой. – Москва: Академия, 2009. – 400 с.
5. Брагина А. А. Цветовые определения и формирование новых значений слов и словосочетаний / А. А. Брагина//Лексикология и лексикография. – 1972. – Вып. 23. – С. 73–105.
6. Бунин И. А. Митина любовь: повести, рассказы / И. А. Бунин. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2024. – 384 с. – (Мировая классика).
7. Василевич А. П. Исследование лексики в психолингвистическом эксперименте: На материале цветообозначения в языках разных систем/А. П. Василевич. – Москва: Наука, 1987. – 140 с.
8. Василевич А. П. Цвет и названия цвета в русском языке / А. П. Василевич, С. Н. Кузнецова, С. С. Мищенко ; под общ.ред. А. П. Василевича. – Москва: URSS, 2005. – 216 с.

9. Василевич А. П. Языковая картина мира цвета: Методы исследования и прикладные аспекты: диссертация ... доктора филологических наук: 10.02.19 / А. П. Василевич. – Москва, 2003. – 95 с.
10. Васильев Л. М. Современная лингвистическая семантика / Л. М. Васильев. – Москва: Высшая школа, 1990. – 175 с.
11. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая; отв. ред. и сост. М. А. Кронгауз; вступ. ст. Е. В. Падучевой. – Москва: Русское слово, 1996. – 411 с.
12. Виноградов В. В. Избранные труды. Лексикология и лексикография / В. В. Виноградов. – Москва: Наука, 1977. – 312 с.
13. Волков А. А. Проза Ивана Бунина / А. А. Волков. – Москва: Московский рабочий, 1969. – 448 с.
14. Герасименко И. А. Семантика русских цветообозначений: монография / И. А. Герасименко. – Горловка: Изд-во ГДПИИЯ, 2010. – 167 с.
15. Голуб И. Б. Стилистика русского языка / И. Б. Голуб. – 11-е изд. – Москва: Айрис-пресс, 2010. – 448 с.
16. Горбачевич К. С. Словарь эпитетов русского литературного языка / К. С. Горбачевич, Е. П. Хабло. – Ленинград: Наука, 1979. – 568 с.
17. Григорьева Э. И. Анализ развития цветовой символики в христианской культуре / Э. И. Григорьева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2011. – Т. 13, № 2 (6). – С. 1476–1481.
18. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. – Москва: Terra, 1995.
19. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный: в 2 т. / Т. Ф. Ефремова. – Москва: Русский язык, 2000.

- 20.Зинин С. А. Методика преподавания литературы в школе: учебник для бакалавров / С. А. Зинин. – Москва: Юрайт, 2022. – 411 с.
- 21.Зинин С. А. Программно-методические материалы. Литература. 10–11 классы / С. А. Зинин, В. А. Чалмаев. – Москва: Русское слово, 2020. – 128 с.
- 22.Иваненко С. В. Единичное и особенное в лексико-семантических группах цветообозначения в современном русском языке / С. В. Иваненко // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2018. – № 3. – С. 56–68.
- 23.Кезина С. В. Семантическое поле цветообозначений в русском языке (диахронический аспект): монография / С. В. Кезина. – Пенза: ПГПУ им. В.Г. Белинского, 2005. – 314 с.
- 24.Кезина С. В. Семантическое поле цветообозначений в русском языке (диахронический аспект): автореферат дис. ... доктора филол. наук: 10.02.01 / С. В. Кезина. – Челябинск, 2010. – 51 с.
- 25.Колесникова Т. И. Генезис и семантика цветообозначений: эколингвистический аспект: монография / Т. И. Колесникова. – Тюмень : Изд-во ТюмГУ, 2012. – 195 с.
- 26.Коренькова Е. В. Качественное наречие как элемент идиостиля (на материале художественной прозы И.А. Бунина и Б.К. Зайцева): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Коренькова. – Казань, 2015. – 22 с.
- 27.Краснянский В. В. Сложные цвета в русской речи (на материале произведений И.А. Бунина) / В. В. Краснянский. – Орехово-Зуево: МГОПИ, 2000. – 704 с.
- 28.Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка / С. А. Кузнецов. – Санкт-Петербург: Норинт, 2000. – 1536 с.

29. Кузнецова Э. В. Лексикология русского языка: учебное пособие / Э. В. Кузнецова. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Высшая школа, 1989. – 216 с.
30. Кульпина В. Г. Лингвистика цвета: Термины цвета в польском и русском языках / В. Г. Кульпина. – Москва: Московский лицей, 2001. – 470 с.
31. Кульпина В. Г. Лингвистическая цветология: от истории к современности цветовых концептосфер: монография / В. Г. Кульпина ; отв. ред. В. А. Татаринов. – Москва: МАКС Пресс, 2019. – 288 с.
32. Кульпина В. Г. Теоретические аспекты лингвистики цвета как научного направления сопоставительного языкознания: диссертация ... доктора филол. наук: 10.02.20 / В. Г. Кульпина. – Москва, 2002. – 695 с.
33. Ли Ги Джу. Тема природы в цикле «Тёмные аллеи» и лексическое представление / Ли Ги Джу // Журнал северо-восточной азиатской культуры. – 2019. – Т. 1, № 60. – С. 331–348.
34. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Ленинград: Просвещение, 1972. – 270 с.
35. Люшер М. Цветовой тест Люшера / М. Люшер. – Минск: Харвест, 2007. – 350 с.
36. Маранцман В. Г. Методика преподавания литературы: учебное пособие для пед.вузов: в 2 ч. / В. Г. Маранцман. – Москва: Просвещение, 1995.
37. Матросова Я. Е. Классификация функций цветообозначений в художественном тексте / Я. Е. Матросова // Современные исследования в области лингвистики и методики преподавания. – 2024. – № 2. – С. 34–42.

- 38.Москович В. А. Семантическое поле цветообозначений (опыт типологического исследования семантического поля): автореф.дис. ... канд. филол. наук / В. А. Москович. – Москва, 1965. – 35 с.
- 39.Москович В. А. Статистика и семантика (опыт статистического анализа семантического поля) / В. А. Москович. – Москва: Наука, 1969. – 304 с.
- 40.Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 13.04.2026).
- 41.Невская П. В. Роль семантического и семиотического аспектов в анализе цветообозначений в современной лингвистике / П. В. Невская, В. О. Львова // Вестник Краснодарского государственного института культуры. – 2024. – № 2 (39). – С. 24–30.
- 42.Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – URL: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ogegova/> (дата обращения: 13.04.2026).
- 43.Павлюченкова Т. А. Цветообозначения в поэзии И. А. Бунина / Т. А. Павлюченкова // Филологические науки. – 2008. – № 2. – С. 99–107.
- 44.Павлюченкова Т. А. Цветопись в поэзии И.А. Бунина: семантика и функции: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. А. Павлюченкова. – Смоленск, 2008. – 22 с.
- 45.Померанцева Е. Н. Изучение стилового своеобразия произведения художественной литературы в 11 классе общеобразовательной школы (на примере творчества И. А. Бунина) / Е. Н. Померанцева // Филологический класс. – 2016. – № 3 (45). – С. 32–38.
- 46.Рахилина Е. В. Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость / Е. В. Рахилина. – Москва: Русские словари, 2000. – 416 с.

47. Серов Н. В. Хроматизм мифа / Н. В. Серов. – Ленинград: Васильевский остров, 1990. – 352 с.
48. Симоненко М. А. Языковая синестезия в аспекте перевода: цветопись бунинских текстов в интерпретации англоязычных переводчиков / М. А. Симоненко, Л. Д. Торосян, К. А. Степаненко // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики: сборник статей по материалам IX Всероссийской научно-практической конференции. – Саранск, 2022. – Вып. 9. – С. 112–118.
49. Смирнова Л. А. Иван Алексеевич Бунин: Жизнь и творчество / Л. А. Смирнова. – Москва: Просвещение, 1991. – 192 с.
50. Соловьев С. М. Цвет, число и русская словесность / С. М. Соловьев // Знание – сила. – 1971. – № 1. – С. 54–56.
51. Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам [Электронный ресурс] / И. И. Срезневский. – URL: <https://www.twirpx.com/file/348420/> (дата обращения: 13.04.2026). – Загл. с экрана.
52. Сухих И. Н. Русская литература для всех. Классное чтение!: в 2 т. / И. Н. Сухих. – Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2019.
53. Тиллоева С. М. Системные отношения в определенной лексико-семантической группе слов: монография / С. М. Тиллоева. – Екатеринбург: УрГПУ, 2022. – 179 с.
54. Уфимцева А. А. Опыт изучения лексики как системы (на материале английского языка) / А. А. Уфимцева. – 3-е изд. – Москва: КомКнига, 2010. – 288 с.
55. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка [Электронный ресурс] / М. Фасмер. – URL: <https://vasmer.slovaronline.com/> (дата обращения: 13.04.2026).

56. Федеральная рабочая программа среднего общего образования «Литература» (углублённый уровень) для 10–11 классов образовательных организаций [Электронный ресурс]. – URL: [https://edsoo.ru/Primernie\\_rabochie\\_prograhm.htm](https://edsoo.ru/Primernie_rabochie_prograhm.htm) (дата обращения: 13.04.2026).
57. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего общего образования [Электронный ресурс]: утв. Приказом Минобрнауки России от 17.05.2012 № 413 : в ред. от 27.12.2023. – URL: <https://fgos.ru> (дата обращения: 13.04.2026).
58. Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство: Аспекты психолингвистического анализа / Р. М. Фрумкина. – Москва: Наука, 1984. – 175 с.
59. Шалимова Л. А. Культура восприятия семантики цвета в тесте Макса Люшера [Электронный ресурс] / Л. А. Шалимова. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-vozpriyatiya-semantiki-tsveta-v-teste-maksa-lyushera> (дата обращения: 13.04.2026).
60. Шмелев Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка) / Д. Н. Шмелев. – Москва: Наука, 1973. – 280 с.

## **Методические рекомендации по изучению цветописи И.А. Бунина на уроках литературы в 11 классе**

### **Обоснование выбора темы и её место в учебной программе**

В Федеральной рабочей программе среднего общего образования по литературе (углублённый уровень) творчество И.А. Бунина изучается в 11 классе. В раздел, посвящённый писателю, входят такие произведения, как рассказ «Господин из Сан-Франциско» и рассказы из цикла «Тёмные аллеи» (в том числе «Тёмные аллеи»). Согласно программе, основное внимание уделяется проблематике, системе образов, особенностям стиля писателя. Анализ языка художественного произведения, в том числе цветописи, является важной составляющей изучения идиостиля.

Предлагаемая методическая разработка представляет собой систему из двух уроков, которая может быть реализована как в рамках основного курса, так и на факультативных занятиях, элективных курсах или при организации проектной деятельности.

### **Цели и задачи**

**Цель:** сформировать у обучающихся представление о роли цветообозначений в создании художественной картины мира в прозе И.А. Бунина; развивать навыки лингвостилистического анализа текста.

#### **Задачи:**

**образовательные:** углубить знания о понятиях «лексико-семантическая группа», «колоративная лексика», «символика цвета»; научить выявлять цветообозначения в тексте и определять их функции;

**развивающие:** развивать аналитическое мышление, навыки работы с текстом, умение сравнивать и обобщать, формировать читательскую компетенцию;

воспитательные: воспитывать интерес к русской литературе, эстетическое восприятие художественного слова, формировать ценностное отношение к культурному наследию.

### **Планируемые результаты**

Личностные:

- формирование российской гражданской идентичности, патриотизма;
- развитие эстетического сознания через освоение художественного наследия русской литературы;
- формирование ценностного отношения к литературе как к искусству слова.

Метапредметные:

- умение самостоятельно определять цели деятельности, планировать пути их достижения;
- умение работать с разными источниками информации, анализировать и интерпретировать тексты;
- развитие навыков исследовательской деятельности, работы в группе.

Предметные:

- знание содержания и проблематики рассказов И.А. Бунина;
- умение выявлять изобразительно-выразительные средства языка, определять их роль в тексте;
- владение навыками лингвостилистического анализа художественного текста;
- умение сопоставлять художественные произведения, аргументированно формулировать выводы.

**Тип урока: комбинированный (урок-исследование с элементами проектной деятельности)**

**Оборудование и дидактические материалы** тексты рассказов И.А. Бунина «Тёмные аллеи», «Господин из Сан-Франциско»

презентация (репродукции картин, отражающих цветовую гамму бунинской прозы);

раздаточный материал: таблицы для заполнения, карточки с вопросами;  
словари (толковые, фразеологические, словарь эпитетов) — в электронном  
или печатном виде.

## Урок 1. «Тёмные аллеи»: психологизм цвета в изображении любовного чувства

### 1. Организационный момент (2 мин)

Приветствие, проверка готовности к уроку, создание эмоционального настроения.

### 2. Мотивационно-целевой этап (5 мин)

Учитель обращает внимание учащихся на название рассказа. Какие ассоциации вызывает словосочетание «тёмные аллеи»? Какие цвета рождаются в воображении? Затем предлагает прослушать фрагмент музыкального произведения (например, романс на стихи Бунина или «Осеннюю песнь» П.И. Чайковского) и поделиться цветовыми ощущениями. Формулируется цель урока: исследовать, какую роль играют цветообозначения в создании настроения и характеров героев в рассказе «Тёмные аллеи».

### 3. Актуализация знаний (7 мин)

Фронтальная беседа:

- Что такое лексико-семантическая группа? Приведите примеры слов-цветообозначений.
- Какие функции выполняют цветообозначения в художественном тексте (номинативная, символическая, психологическая)?
- Какие символические значения традиционно приписываются белому, чёрному, красному, жёлтому цветам в русской культуре?

Учащиеся опираются на знания, полученные на предыдущих занятиях, и на теоретический материал, изученный ранее.

### 4. Исследовательская работа в группах (20 мин)

Класс делится на 4–5 групп. Каждая группа получает задание проанализировать определённую цветовую группу в рассказе «Тёмные аллеи» (по тексту, с. 8–14). Задание выдаётся на карточках.

Карточка 1 (группа 1): чёрный цвет

- Выписать все цветообозначения чёрного и близких к нему тонов (чёрный, смоляной, темный, чернобровый, темноволосая и т.д.).

- Определить, к каким предметам или персонажам они относятся.
- Сделать вывод о символическом значении чёрного в рассказе.

Карточка 2 (группа 2): красный цвет

- Выписать цветообозначения красного и близких оттенков (красный, алый, розовый и т.д.).
- Проанализировать, в каких контекстах они появляются (одежда, описание чувств, природа).
- Сделать вывод о функции красного цвета.

Карточка 3 (группа 3): белый, серебряный, седой

- Выписать все упоминания белого, серебристого, седого.
- Обратит внимание на портретные детали (седые волосы, бледное лицо).
- Сделать вывод о символическом значении.

Карточка 4 (группа 4): золотой, жёлтый

- Выписать все цветообозначения этой группы (золотистый, жёлтый).
- Проанализировать, где они встречаются (образ, солнце, природа).
- Сделать вывод о роли этих цветов в создании образа воспоминания.

Карточка 5 (группа 5): символика цвета и чувства

- Сопоставить цветовые детали в портретах Николая Алексеевича и Надежды.
- Как цвет помогает передать их внутренний мир?
- Подготовить устный ответ.

5. Презентация результатов работы групп (10 мин)

Каждая группа представляет свои выводы. Учитель комментирует, дополняет, фиксирует на доске ключевые тезисы. В результате формируется общая картина цветовой палитры рассказа: чёрный как цвет траура и утраченной любви; красный как символ неугасшей страсти; белый и серебряный как знаки старости и времени; золотой и жёлтый как символ ценности воспоминаний, но также и увядания.

6. Рефлексия (3 мин)

Учащиеся письменно или устно отвечают на вопросы:

- Какое цветовое решение рассказа произвело на вас наибольшее впечатление?

- Как цвет помогает понять главную мысль произведения?

#### 7. Домашнее задание (3 мин)

Подготовить краткое сообщение (или мини-исследование) о роли цвета в одном из рассказов цикла «Тёмные аллеи» на выбор (например, «Натали», «Чистый понедельник»). Задание выполняется по желанию для углубления знаний.

## Урок 2. «Господин из Сан-Франциско»: цветовой контраст как отражение социального неравенства

1. Организационный момент (2 мин)
2. Проверка домашнего задания (опционально, 5 мин)  
Краткое обсуждение выборочных сообщений.
3. Мотивация (5 мин)

Демонстрация слайда с репродукцией картины А.И. Куинджи «Лунная ночь на Днепре» или других контрастных пейзажей. Учитель задаёт вопрос: как художник использует цвет, чтобы передать ощущение величия и одновременно тревоги? Переносим этот вопрос на рассказ Бунина. Цель урока: выявить, как цветовая гамма рассказа «Господин из Сан-Франциско» помогает автору создать социальную сатиру и философское обобщение.

4. Аналитическая беседа по тексту (10 мин)

Учащиеся получают задание найти в тексте рассказа (с. 107–130) и выписать цветообозначения, сгруппировав их в две колонки:

Цвета, связанные с миром богатых, парохода «Атлантида», отелей.

Цвета, связанные с природой, стихией, простыми людьми, смертью.

Обсуждение результатов: какие цвета преобладают в первой группе? (золотой, серебряный, красный, жёлтый) Во второй? (чёрный, синий, серый, белый).

5. Работа в парах с элементами исследования (15 мин)

Каждая пара получает задание проанализировать конкретный цвет в рассказе по плану:

Где и в каком контексте встречается этот цвет?

Какое значение он имеет (прямое, символическое)?

Какую идею помогает выразить автор?

Цвета для анализа:

Золотой (золотые пломбы, золотисто-жемчужное сияние, золотые нашивки, золотые очки) – символизирует фальшивое богатство, искусственность.

Чёрный (чёрный трюм, чёрные глаза, чёрные горы океана, чёрный костюм) – цвет смерти, хаоса, истинной реальности.

Красный (красные ковры, красные куртки музыкантов, красный передник) – цвет роскоши, но и предвестие крови.

Синий/голубой (море цвета незабудок, голубое небо, синие звезды, синева) – цвет естественной, подлинной жизни, противопоставленной искусственному миру.

Белый (белоснежная рубашка, белое шоссе, белые гипсовые одежды Мадонны) – амбивалентен: и смертельная бледность, и символ чистоты.

#### 6. Обобщение и выводы (8 мин)

Учитель организует дискуссию:

- Почему Бунин использует яркие, «кричащие» цвета для описания жизни богатых и тёмные, мрачные – для изображения стихии и смерти?
- Как цвет помогает автору раскрыть идею рассказа о призрачности власти денег и неизбежности смерти?
- Какие цвета объединяют оба рассказа, а какие различаются?

Учащиеся приходят к выводу, что в «Господине из Сан-Франциско» цветовая палитра подчинена задаче социальной критики и философского обобщения, контраст цвета усиливает контраст между мнимой жизнью и подлинным бытием.

#### 7. Итоговая рефлексия (3 мин)

Учитель предлагает закончить фразу: «Сегодня на уроке я понял, что цвет в рассказах Бунина – это...». Учащиеся высказываются, учитель фиксирует наиболее точные формулировки.

#### 8. Домашнее задание (2 мин)

Написать сочинение-миниатюру (или подготовить презентацию) на одну из тем:

«Цветовые лейтмотивы в рассказах И.А. Бунина».

«Как цвет помогает раскрыть внутренний мир героя в прозе Бунина».

«Символика цвета в «Господине из Сан-Франциско» и «Тёмных аллеях»: сходства и различия».

