



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЧГПУ»)
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В РАССКАЗАХ И. БУНИНА
«КАМАРГ», «СТО РУПИЙ»

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое образование

Профиль: Русский язык. Литература

Выполнила:
Студентка 502 группы
Сафарова Регина Харисовна

Научный руководитель
д.ф.н., доцент
Казачук И. Г.

Работа рекомендована к защите
«__» _____ 2016 г.
Зав. кафедрой русского языка и МОРЯ
доктор филологических наук,
доцент _____ Глухих Н.В.

Челябинск

2016

Оглавление

Введение.....	3
ГЛАВА 1. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗОВ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	6
ГЛАВА 2. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА КАМАРГИАНКИ В РАССКАЗЕ И. БУНИНА «КАМАРГ».....	29
2.1. Лексические средства создания образа камаргианки.....	29
2.2. Грамматические средства создания образа камаргианки.....	40
ГЛАВА 3. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ В РАССКАЗЕ И. БУНИНА «СТО РУПИЙ».....	48
3.1. Лексические средства создания образа главной героини.....	48
3.2. Грамматические средства создания образа главной героини.....	57
Заключение.....	60
Библиографический список.....	63

Введение

Каждое произведение пишется с определенной авторской целью: научить, поучить, воспитать, вспомнить, соотнести свою жизнь с историей героя, тронуть душу читателя, разбудив в нем чувства и эмоции. Эта цель порой достигается за счет ярких запоминающихся героев и их поступков. Большинство художественных произведений не обходится без героя, персонажа, образа, каждый из которых уникален и неповторим. Создавая образ, автор пытается прорисовать его внешнюю и внутреннюю стороны, а в письменной речи это можно сделать лишь словесно. В художественном произведении слова приобретают глубокий смысл. Как художник рисует красками на полотне, так поэт или писатель словами изображают картину жизни, каждого отдельного человека; если художник отбирает и использует краски при создании произведения, то художник слова – языковые средства, которые помогают читателю окунуться в мир произведения, раскрыть авторский замысел. В.В. Виноградов писал: «творчество писателя, его авторская личность, герои, темы, идеи и образы воплощены в его языке и только в нем и через него могут быть постигнуты», и поэтому «исследования стиля, поэтики писателя, его мировоззрения, невозможны без основательного тонкого знания его языка» [10].

При написании работы мы опирались на теоретические исследования ученых в области лингвистики и литературы, таких как: Л.Я. Гинзбург, И.Б. Голуб, Н.А. Николина, В.К. Приходько, А.А. Торшин, М.Н. Кожина и др.

Так, для примера мы взяли анализ Н. Николиной рассказа «Бежин луг» И.С. Тургенева и «Ворон» И.А. Бунина. Наталья Анатольевна пишет, что героям Тургенева – мальчикам – свойственна детская лексика, что, познавая мир, мальчики сравнивают реальный и фантастический миры, таким образом, в их речи часто встречаются сравнения и сравнительные обороты. Павлуша, по мнению Николиной, предстает как действенный, живой герой через

использованные И. Тургеневым глаголы совершенного вида при описании мальчика. У И. Бунина рассказчик на протяжении всего произведения сопоставляет отца с образом ворона. Это доказывают использованные в его речи сравнения и эпитеты.

М.Н. Кожина обращает внимание на глаголы в отрывке из «Тихого Дона» М. Шолохова и отмечает, что обилие последних передают эмоциональное состояние Григория Мелехова перед встречей с Аксиньей, придают кинематографичность и позволяют детально описать сцену.

Для нашего исследования были взяты два рассказа И.Бунина из сборника «Темные аллеи» «Камарг» и «Сто рупий», в которых мы проанализировали языковые средства, использованные автором при создании двух женских образов.

Выбранная нами тема **актуальна** по следующим причинам:

- Рассказы Бунина «Камарг» и «Сто рупий» из сборника «Темные аллеи» с точки зрения языковых средств создания женских образов исследованы мало и не разносторонне;

- Наши исследовательские находки являются актуальными для учителя русского языка и литературы, так как рассказы могут выступать в качестве аргумента при написания сочинения на ОГЭ.

Исходя из темы, **объектом** нашей дипломной работы явились способы создания женских образов в рассказах И.Бунина «Камарг» и «Сто рупий».

Предметом нашей работы выступили языковые средства в данных рассказах.

Целью работы является анализ языковых средств на разных уровнях, с помощью которых создаются женские образы.

В связи с поставленной целью в работе решаются следующие **задачи**:

- изучить работы исследователей, в которых характеризуются языковые средства создания образов художественных произведений;

- выявить основные приемы И.Бунина при создании женских образов

в рассказах «Камарг» и «Сто рупий»;

- составить картотеку языковых средств, использованных автором при создании женских образов.

При написании дипломной работы мы использовали следующие **методы:**

- Описательный метод при анализе языковых средств;
- Количественно-симптоматический метод.

Структура дипломной работы включает введение, одну теоретическую и две практические главы, заключение и приложение. В теоретической части мы рассматриваем работы исследователей, в которых представлены примеры использования языковых средств на разных уровнях писателями отечественной литературы при создании образов в их произведениях. Вторая и третья главы посвящены рассказам И. Бунина «Камарг» и «Сто рупий», которые были проанализированы с точки зрения языковых средств при создании автором женских образов.

ГЛАВА 1. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗОВ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Ярким средством при создании образа художественного произведения являются языковые средства. Словарь лингвистических терминов Т.В. Жеребило дает нам следующие термины понятия «языковые средства»:

«Языковые средства:

А) средства, выражающие страстность, призывность, экспрессивность:

а) лексико-грамматические средства:

- эмоционально-оценочная лексика;
- распространенные обращения;
- обратный порядок слов (инверсия);
- побудительные предложения;
- восклицательные предложения;
- назывные предложения, рисующие живые картины;

Б) средства речевой выразительности:

а) вопросы различных типов:

- дубитация (ряд вопросов к воображаемому собеседнику);
- объективация (вопрос, на который автор отвечает сам);
- обсуждение (постановка вопроса с целью обсудить какое-либо решение или обнародованный вывод);
- риторический вопрос (экспрессивное утверждение или отрицание);

б) коммуникация (мнимая передача трудной проблемы на рассмотрение читателей);

в) парантеза (вставная конструкция с элементами авторской оценки);

г) риторическое восклицание (показное выражение эмоций);

д) умолчание (невысказанность части мысли, оформленная многоточием);

- е) столкновение паронимов и паронимазов;
- ж) полиптотон (повтор слова в разных падежных формах в рамках одного предложения);
- з) аппликация (вкрапление в текст общеизвестных выражений, как правило, в измененном виде);
- и) сегментация (вынесение в начало предложения наиболее важной информации и превращение ее в самостоятельное предложение);
- к) парцелляция (отделение точкой одного или нескольких последних слов);
- л) эпифраз (присоединение, добавочное, уточняющее предложение или словосочетание);
- м) сравнение;
- н) тропы:
 - метафора;
 - каламбур (игра слов, основанная на одновременной реализации прямого и переносного значения слов);
 - персонификация (перенос на неживой предмет функций живого лица);
 - аллегория (буквальный смысл, указывающий на переносный смысл);
 - метонимия (перенос имени с одной реалии на другую по логической смежности);
 - синекдоха (перенос имени с целого на его часть и наоборот; синекдоха числа: указание на единичный предмет для обозначения множества и наоборот);
 - антономазия (употребление имени собственного в нарицательном значении и наоборот с иронической целью);
 - антифразис (употребление слов с оценкой, противоположной той, которая заложена в контексте);
 - ирония (завышение оценки с целью ее понижения);

- мейозис (занижение оценки с целью ее повышения);
- сарказм (предельное выражение иронии);
- аллюзия (особый прием текстообразования, заключающийся в соотнесении создаваемого текста с каким-нибудь прецедентным текстом или фактом):

- литературные цитаты реминисценции;
- видоизменение цитат ученых, политиков и т.п.;
- библеизмы;
- цитаты из популярных песен;
- измененные названия фильмов;
- трансформированные крылатые выражения;
- названия произведений искусства;

п) окказионализмы;

р) полистилизм (использование средств, различных по стилевой принадлежности и нормативному статусу).

Языковые средства, выражающие фактографическую точность, конкретность:

- имена существительные собственные (имена, фамилии, географические названия и пр.);
- числительные;
- распространенные повествовательные предложения» [20].

Такая гамма языковых средств, конечно, не может быть представлена вся в рамках одного произведения. Каждое отдельно взятое либо в соединении с другим, средство выразительности играет свою роль. Талантливому писателю остается лишь понять ее сущность и использовать правильно в тексте произведения.

Так, например, метафора позволяет создать образ, основанный на ярких, порой неожиданных ассоциациях. Этот троп люди часто используют и в повседневной жизни, не замечая того сами, так как метафора сопутствует

мысли говорящего, помогает высказать задуманное через образы и ассоциации (напр. крыло самолета, кисть руки и др.). По мнению В.Н. Телия, метафора играет роль призмы, через которую человек видит мир, ибо метафора проявляется национально-специфическим образом во всех сферах функционирования языка, а также в мифологемах, архетипах и т.д. [44].

Анализируя метафору из строки поэмы А.С. Пушкина «Полтава» *«Горит восток зарёю новой»*, Ирина Голуб пишет: «слово «горит», выступая как метафора, рисует яркие краски неба, озаренного лучами восходящего солнца. Эта метафора основана на сходстве цвета зари и огня, в контексте она получает особый символический смысл: перед Полтавским боем красная заря воспринимается как предзнаменование кровопролитного сражения» [13, 134].

Другие средства образности, например метонимия, синекдоха и др., также наиболее свойственны художественной речи. Мы их находим у И. Крылова: *«Ну, скушай же еще тарелочку, мой милый»*; у В. Маяковского: *«А в двери – бушлаты, шинели, тулупы»*¹. Примеры синекдохи: *«И слышно было до рассвета, как ликовал француз»* (М. Лермонтов); *«Мы все глядим в Наполеоны»* (А. Пушкин).

Не менее ярким средством выразительности выступает эпитет. Эпитет – это образное определение предмета или действия, чаще всего выраженные прилагательным. Д.Н. Веселовский выделяет 3 вида эпитетов:

1. Усилительные эпитеты, которые указывают на признак, содержащийся в определяемом слове (зеркальная гладь, холодное равнодушие, аспидная темень); к усилительным эпитетам относятся и тавтологические (горе горькое).

2. Уточнительные эпитеты, называющие отличительные признаки предмета (величину, форму, цвет и т.д.) (Русский народ создал огромную изустную литературу: мудрые пословицы и хитрые загадки, веселые и печальные обрядовые песни, торжественные былины – А.Т). Выразительная

¹ Здесь и далее курсив и выделения наши – Р.С.

сила таких эпитетов нередко подкрепляется другими тропами, особенно сравнениями (Дивной вязью он (народ) плел невидимую сеть русского языка: яркого, как радуга, – вслед весеннему ливню, меткого, как стрелы, задумчивого, как песня над колыбелью, певучего и богатого – А.Т.). Между усилительными и уточнительными эпитетами не всегда удается провести четкую границу.

3. Контрастные эпитеты, образующие с определяемыми существительными сочетания противоположных по смыслу слов – оксюмороны (живой труп (Л.Т.); радостная печаль (Корол.); ненавидящая любовь (Шол.)

Возможны и другие группировки эпитетов. Это свидетельствует о том, что понятие «эпитет» объединяет весьма разнообразные лексические средства образности [9, 82].

Лидия Валентиновна Чернец уделяет внимание цветовой символике стихотворения А. Блока, в частности черному цвету: «в стихотворении Блока "В ресторане" лирический герой дарит героине черную розу:

Я сидел у окна в переполненном зале.

Где-то пели смычки о любви.

Я послал тебе черную розу в бокале

Золотого, как небо, аи [1, 152]

Выбор черной розы (а не красной, не розы вообще) здесь символичен: в контексте стихотворения и книги стихов в целом (ее общее название – "Страшный мир") черный цвет имеет не столько прямое, сколько переносное значение. В европейской традиции устойчивая семантика черного цвета – печаль (вспомним черные паруса в романе о Тристане и Изольде). Черная роза – символ черного, мрачного душевного состояния лирического героя <...> Словосочетание "черная роза", в сущности, – оксюморон, т.е. сочетание несочетаемого: цвету печали противостоит не менее традиционная – во всяком случае в любовной лирике – радостная символика розы (молодость,

любовь, красота)» [51].

В большинстве случаев эпитетами выступают прилагательные. Богатая и гибкая система прилагательных дает разносторонние возможности использования их в качестве изобразительно-выразительного средства. Прилагательное – вторая по частотности часть речи, и эта частотность обусловлена большим количеством существительных в текстах, от которых они зависимы. Прилагательное незаменимо во всех стилях речи, так как помимо призначной оно выполняет и информативную функцию. Отличительным признаком употребления прилагательных в разных стилях является преобладание относительных в научном, официально-деловом стилях и качественных в художественной речи.

В текстах художественных произведений автор придает большое значение употреблению прилагательных, старается наиболее точно и правильно его употребить, считая, что в этом проявляется профессионализм и мастерство художника. Истинные ценители слова могут употребить в тексте множество прилагательных, проявляя большую изобретательность в «соединении слов» (напр. у Пушкина при слове ум употребляется более 50 различных прилагательных). Однако нужно знать и чувство меры, не нагромождать произведение. Умение найти правильное художественное определение – либо талант, либо опыт. Так, М. Горький обратил внимание на стилистическую беспомощность одного начинающего литератора: «Бессмысленная, вялая какая-то, скучная смерть веяла ровным дыханием». Горький писал: «Сказать «вялая смерть» и прибавить к слову «вялая» – «какая-то» – это значит подвергнуть сомнению правильность эпитета «вялая». Затем вы добавляете – «скучная», – к чему это нагромождение?» [18, 460].

Прилагательное позволяет автору: прорисовать внешность героя (*«Вижу, как теперь, самого хозяина, человека лет пятидесяти, свежего и бодрого, и его длинный зеленый сертук с тремя медалями на полинялых*

лентах» [37, 43]), создать психологический портрет героя, описать его привычки, привычный ему уклад жизни и т.д. («Сии столь оклеветанные смотрители вообще суть люди **мирные**, от природы **услужливые**, **склонные** к общежитию, **скромные** в притязаниях на почести и не слишком **сребролюбивые**» [37, 42]), показать его поведение и характер. При этом прилагательные чаще входят в состав сказуемого, а точнее ремы:

*Как рано мог он лицемерить,
Таить надежду, ревновать,
Разуверять, заставить верить,
Казаться **мрачным**, изнывать,
Являться **гордым и послушным**,
Внимательным иль **равнодушным!**
Как томно был он **молчалив**,
Как пламенно **красноречив**,
В **сердечных** письмах как **небрежен!***

А.С. Пушкин «Евгений Онегин» [36, 12]

Глагол тоже очень важен в художественном произведении. Из всех частей речи глагол считается лингвистами самой сложной частью речи. А. Толстой писал: «Движение и его выражение – глагол – является основой языка. Найти верный глагол для фразы – это значит дать движение фразе» [46, 212]. Глаголы «оживляют» текст, так как люди, события, образы предстают в действии, в динамике. У глагола может быть множество функций. М.Н. Кожина называет одним из специфических способов достижения образности «глагольное речеведение (или сюжетоведение)» [23, 63]. Оно заключается в том, что писатель называет каждое движение героя (как тела, так и души), изменение его состояния поэтапно. Этот способ позволяет читателю представить не статичную картинку, а почти фильм. Для примера возьмем отрывки из «Тихого Дона» М. Шолохова.

Григорий спустился к Дону, осторожно перелез через плетень астаховского база, подошел к не прикрытому ставнями окну. Он слышал только частые удары сердца да глухой шум крови в голове. Тихо постучал в переплет рамы, так тихо, что сам почти не расслышал стука. Аксинья молча подошла к окну, всмотрелась. Он увидел, как она прижала к груди руки, и услышал сорвавшийся с губ ее невнятный стон. Григорий знаком показал, чтобы она отворила окно, снял винтовку. Аксинья распахнула створки... [52,753]

В обычной разговорной речи человек описал бы эту же ситуацию намного короче (например, так: Григорий постучал в окно к Аксинье, а та поначалу испугалась, но потом открыла ему). М.Н. Кожина отмечает, что обилие глаголов, описание каждого действия героев позволяет Шолохову передать напряженность момента [23, 65]. Перед нами подобие фрагмента из фильма: оператор направляет камеру, дает то крупный, то общий план. Читатель же следует за камерой и видит то, что хотел показать писатель, что для него было важным.

Выразительность в текст придает также звукопись. Эстетическую роль фонетических средств языка изучает фоника, или фоностилистика. Фоника – это раздел стилистики, изучающий звуковую сторону речи, наука об искусстве звуковой организации художественного произведения [35, 14]. Писатели и поэты стремятся украсить свое произведение, создать благозвучие (эвфонию). Но порой встречаются и противоположные тексты. Е. Крученых в 20-е годы XX века издал книги «Сдвигология русского стиха» и «500 новых острот и каламбуров Пушкина», где представил нарушения благозвучия:

Со сна садится в ванну со льдом... («Евгений Онегин») – сосна садится со льдом;

Но, с бочкой странствуя пустою... («Послание Лиде») – нос бочкой... [25]

Писатели также используют аллитерации, ассонансы, разные звукоподражания для того, чтобы украсить произведение.

Например, у О.Мандельштама в стихотворении «Вооруженный зреньем узких ос...» представлена аллитерация:

*Вооруженный зреньем узких ос,
Сосущих ось земную,
Я чую все, с чем свидеться пришлось,
И вспоминаю наизусть и всуе [27, 121].*

Чередование согласных звуков [ж], [з], [с] в приведенном отрывке ассоциируется с жужжанием ос.

Или другой пример, приведенный Приходько В.К. отрывок из стихотворения М. Цветаевой:

*— Спи, успокоена,
Спи, удостоена,
Спи, увенчана,
Женщина.*

*— Спи, подруженька
Неугомонная!*

*Спи, жемчужинка,
Спи, бессонная [50].*

«В отрывке, напоминающем колыбельную, повторяющиеся звуки [с] и [у] весьма значимы. Мать, убаюкивающая ребенка, часто произносит: «т-с-с», поднося палец к губам, и поет с закрытым ртом «у-у-у-у» («Баю-баюшки-баю»). Звук [ж] может имитировать тихий звук веретена, в деревенской избе мать могла напевать и одновременно работать. Virtuозно выстроены ассонансные ряды (повтор гласных [о], [у]).

На фоне гармоничного ассонанса и стройной аллитерации весьма

трагично, контрастно воспринимается смысловая сторона стихотворения. Речь идет о сне вечном. Бессонница-Судьба убаюкивает грешную «идолопоклонницу» – любящую всем сердцем «созданного кумира» – мужчину» [35, 18]

Иногда какой-либо согласный или гласный звук может нести за собой определенное значение. Так, например, Сидоренков В.А. охарактеризовал некоторые из них: *к* – «быстрый», *ш* – «медленный»; *ль, н, в, м, з* – «светлые», а *ф, х, г, ж* – «темные, угрюмые»; *р, д* – «грубые» [40, 20]. Но не только значение, но и какой-либо цвет может стоять за тем или иным звуком, и носители языка «окрашивают» гласные в потоке речи непреднамеренно, но в то же время ассоциативно. Владимир Алексеевич в своей работе приводит таблицу звуковых соответствий, в свою очередь опираясь на исследования А.П. Журавлева («Диалог с компьютером»)

Звук / буква	Цвета
а (а+я)	Густо-красны Ярко-красный
о (о+е)	Светло-желтый белый
э/е (е+е)	Зеленый Желто-зеленый
и+0,5 й	Синий (синеватый)
у	Темно-синий Темно-сине-зеленый
ю	Голубоватый
ы	Мрачный Темно-коричневый черный

Примером демонстрации данного эксперимента может послужить стихотворение С.Есенина «Вечером синим...»:

*Вечером синим, вечером лунным
Был я когда-то красивым и юным.*

*Неудержимо, неповторимо
Все пролетело... далече... мимо...*

*Сердце остыло, и выцвели очи...
Синее счастье! Лунные ночи! [19, 196]*

Представленный в стихотворении цветовой ряд из синего и лунного подкрепляется и цветописью: повторяющиеся буквы *е, о, ю, у*, и ассоциируются с желтым и оттенками синего цвета. Плюс смешение синего и желтого дает зеленый цвет – цвет юности и молодости.

Известный романист и филолог Джеймс Н. Фрэй в своей книге «Как написать гениальный роман» говорит о том, что «персонажи для писателя все равно, что кирпичи для каменщика или доски для плотника. Персонажи – это материал, из которого строится вся книга» [16]. Поэтому, чтобы написать интересную книгу, необходимо создать яркий образ, который надолго запомнится читателю.

Для достижения этой цели писатель создает героя, отличного от обычного, реального человека. Поэтому в книгах герои всегда немного сказочные, их характеры более яркие, качества преувеличенные.

Профессор МПГУ им. В.И. Ленина Николина Наталья Анатольевна замечает, что правильный анализ словесного портрета героя не должен ограничиваться нахождением и перечислением языковых средств, «вырванных» из контекста (этого не только мало, но это и неправильно), в центре внимания должна быть «жизнь» образа: «его связи, развертывание в структуре текста, соотнесенность с изображаемым в произведении миром» и др. [33, 75].

«Хорошо сделанный» персонаж превосходит реального человека во

всём. Например, герой произведения бывает сложным, изменчивым, порой загадочным, но он всегда должен быть понятен читателю.

Читатель узнает о герое через его поступки, движения, взаимоотношение с другими героями. Характер и образ героя может передаваться через внешность, через принадлежащие ему вещи. Особое внимание уделяется мыслям и поступкам героя.

Хализев В.Е. говорит о том, что персонаж создается из нескольких составляющих:

1. Портрет;
2. Поступки;
3. Индивидуализация речи;
4. Биография героя;
5. Авторская характеристика;
6. Характеристика героя другими действующими лицами;
7. Мировоззрение героя;
8. Привычки, манеры;
9. Отношение героя к природе;
10. Средства психологического анализа;
11. Говорящее имя/фамилия;
12. Вещная характеристика [49].

Портретное изображение человека в художественном произведении как эксплицитно, так и имплицитно может передавать информацию, которую хотел донести до читателя писатель. Причем он (писатель) может иметь цель создать текст, с помощью которого он реализует определённые нравственные, психологические, мировоззренческие и др. установки.

Рассуждая о портрете как определённой художественной форме литературного произведения, Лидия Валерьевна Серикова выделяет три формы портретирования персонажа: внутренний человек (представление внутреннего мира героя), медиальный человек (внутренний и внешний мир

персонажа связаны) и внешний человек (материальная (телесная) сторона бытования героя) [39, 18].

Портретные изображения персонажей помогают и позволяют увидеть языковое мастерство писателя, узнать и понять его творческую манеру. «Основным языковым средством портретного представления личности в литературном произведении является, безусловно, лексический материал текста, представляющий тот или иной персонаж» [22]. И это представление может быть, как уже отмечалось, как эксплицитным, так и имплицитным.

Советский литературовед Лидия Яковлевна Гинзбург в 1979 году написала книгу «О литературном герое», которая посвящена проблеме изображения человека в художественной литературе. Это теоретический труд, в котором представлен большой и многообразный историко-литературный материал от XVIII до XX века. При этом «постижение человека в художественном творчестве прослеживается в связи с его постижением в самой действительности» [11, 2]. По словам самой Л. Гинзбург: «эта книга посвящена ключевому вопросу литературы — пониманию человека, которое писатель воплощает в своих героях» [11, 3].

Размышляя о некоторых произведениях классики зарубежной литературы, об интонации и синтаксисе в них, автор пишет: «существеннейшее значение имеет и интонация повествования. У Кафки [в романе «Процесс»] короткая, коммуникативная фраза. Синтаксис скупой и ровный, теми же средствами организующий рассказ о самом как будто бы незначительном и о самом страшном. Герой символически отражен интонацией; она дает знать о состоянии его души.

В произведении, написанном много позднее (1940), в «Постороннем» Камю, равнодушная интонация, рождающаяся из коротких, друг от друга отъединенных фраз, тоже подсказывает сразу определенное восприятие героя. «Сегодня умерла мама. А может быть, вчера — не знаю» — это первая фраза повести. «Пообедал я, как обычно, в ресторане у Селеста». По пути в

богадельню, где умерла мать, в автобусе героя от усталости и тряски одолевает сон — «я спал почти всю дорогу». Это все на первой же странице. И мы уже знаем, что герою все равно и что это в нем самое главное. Синтаксический строй произведения также служит первоначальному узнаванию героя» [11, 34].

Лидия Гинзбург исследует и произведения отечественной классики. Так, она пишет о таланте М.Горького в «Жизни Клим Самгина» в изображении персонажей «с большим запасом на будущее» [11, 35]. Показывая читателю своих героев почти с начала их жизненного пути – с детства, Горький нацелено делает акцент на определенных чертах, каждый из них с самого начала «заложен своей формулой-экспозицией». Яркие характеры и внешние образы маленьких Лиды Варавки и Дронова дают «подсказку» о их будущем (о жизни, о том, как и какой характер сложится у героя). «Ударившись обо что-нибудь, расцарапав себе ногу, руку, разбив себе нос, она никогда не плакала, не ныла, как это делали девочки Сомовы. Но она была почти болезненно чутка к холоду, не любила тени, темноты и в дурную погоду нестерпимо капризничала» [15]. Так, по мнению Гинзбург, «сразу устанавливается призма, сквозь которую мы увидим все, что скажет и сделает Лидия Варавка в дальнейшем, вплоть до своего последнего душевного распада» [11, 35].

Образы-символы также выступают в романе подсказками к будущим событиям. Так, смерти Лики предшествует ряд таких образов, как «ждушая могила», «длинный дешевый гроб», «что-нибудь черное».

Главный герой романа интересен исследователю как носитель имени Клим. Отец ищет и не может найти для новорожденного редкое имя. И в последний, момент для себя самого неожиданно называет его Климом. «Однако не совсем обычное имя ребенка с первых же дней жизни заметно подчеркнуло его». «...Мама тоже говорит, что в нем, Климе, много необыкновенного, она даже объясняет, отчего это явилось [15]. Таким

образом, редкое имя «влияет» на необычный характер героя.

Выше упомянутая Николина Н.А. в своей книге пишет, что «образные средства текста обращены «не только к определенному участку изображаемой действительности, но и к своим соответствиям и подобиям в тексте» [33, 78]. Так, к примеру, в рассказе И. Бунина «Ворон» в течение всего произведения отец рассказчика ассоциируется с вороном. Автор добивается такого результата благодаря использованным им:

- сравнению: *невысокий, плотный, немного сутулый, грубо-черноволоосый, темный, с длинным бритым лицом, большеносый, был он и впрямь совершенный **ворон**; он, во фраке, сутулясь, **вороном**, внимательно читал, прищулив один глаз, программу;*

- эпитету: *поводил своей большой **вороньей** головой [3].*

Если рассматривать образ ворона как символ, то его следует отнести к числу самых противоречивых. Для большинства народов Азии, Африки и Америки он служил солнечным знаком, символом мудрости, долголетия, проницательности и предвидения. Что же касается народов средневековой Европы, то они расценивали черного ворона как самую зловещую птицу, аллегория бед и зла, как мрачный символ войны и смерти [1]. Рассказчик сопоставляет отца с вороном не случайно: во-первых, внешнее сходство неоспоримо, во-вторых, он сварливый, придирчивый, со сложным характером, но в то же время он хитрый и продуманный.

Метафорическое значение приобретает и портрет Собакевича из поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души», который соотнесен с образом медведя: *Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на этот раз показался весьма похожим на средней величины **медведя**. Для довершения сходства фрак на нем был совершенно **медвежьего** цвета... [12, 117]*

Н. Николина, анализируя рассказ «Бежин луг» И.С. Тургенева, пишет: «Рассказы детей связаны с ночным миром. В речи мальчиков широко используются образные средства, существенно отличающиеся от тропов в

речи повествователя, это преимущественно сравнения, в основу которых положены наглядно-чувственные, прежде всего, зрительные ассоциации. Сравнение – основной способ познания мира крестьянскими детьми, которые сближают разнородные явления, субъективно открывая в них общее: *«Вот зовет она его, и такая вся сама светленькая, беленькая сидит на ветке, словно плотичка какая или пескарь, – а то вот еще карась бывает такой белесоватый, серебряный...»* или *«плачет она, братцы мои, глаза волосами утирает, а волоса у нее зеленые, что твоя конопля»* [48, 100].

Заметно, что Павлуша занимает одно из центральных мест в системе образов. Это единственный из мальчиков, которого мы видим в действии, и именно с ним связана динамичность в центральной части рассказа. Действия Павлушки переданы через глаголы совершенного вида, которые следуют один за другим: *«Павлуша с криком бросился вслед за собаками <...> уцепившись (от глагола сов.вида) за гриву, проворно прыгнул с нее [с лошади] Павлуша»* [48, 110].

Живость и подвижность этого героя подкрепляется тем, что он связан с образом огня в рассказе. Именно он несколько раз подкидывает сучья в костер, выступая, таким образом, как хранитель огня. В тексте встречаются похожие предложения: *«Павел бросил горсть сухих сучьев на огонь»* и *«Павел бросил другую горсть сучьев на огонь»*.

Часто, изображая героев разного пола, возраста, социального статуса, автор пытается передать в тексте не только их характер, мировоззрение, но он как бы примеряет на себя героя: говорит со свойственной герою интонацией, включает в речь диалекты, архаизмы, просторечия и пр. Так, если И. Тургенев передает через речь, темы разговоров характер по-детски наивных мальчиков, которые, познавая мир, во все верят, то В. Шукшин вливается в мир человека определенного социального слоя, пытается изъясняться на их языке. Как пишет Е.Ф. Петрищева: *«Рассказывая о представителях городских «низов», В. Шукшин обращается к языковым средствам этой среды»* [34, 31]. Из

рассказа «Танцующий Шива»: «*Аркашка, прихватив свою недопитую бутылку, пересел к плотникам и только было хотел **набулькать** себе **полстакашка** и уже оттопырил мизинчик, как Ванька протянул через стол свою мощную **грабастую** лапу и поймал Аркашку за **грудки***»; «*Аркашке **набухали** стакан из своих бутылок*»; «*Аркашка проковылял к стене, похрюкал, похрюкал, пригладил ладонями **патлы** – Ванька умылся. Потом Ванька стал **жрать** – жадно, много, безобразно...*» [53, 243]. Далее Е. Петрищева поясняет: «показателем задания изобразить ту или иную среду или ее представителя их же собственным языковыми средствами часто является отказ от нелитературных элементов при изменении объекта изображения».

Мощным средством при создании характера персонажа является данное ему имя. И.А. Гончаров – один из тех писателей, для которых имя героя является ключом к раскрытию его характера. Эта особенность стиля писателя проявилась в романе «Обломов». По мнению Н. Николиной, в тексте романа противопоставляются две группы имен собственных: широко распространенные имена и фамилии, представляющие собой, по определению самого автора, только «глухое отзвучие» и «значащие» имена и фамилии [32, 198]. Примером первой группы может служить имя следующего героя:

Его многие называли Иваном Ивановичем, другие – Иваном Васильичем, третьи – Иваном Михайлычем.

Фамилию его называли тоже различно: одни говорили, что он Иванов, другие звали Васильевым или Андреевым, третьи думали, что он Алексеев. Постороннему, который увидит его в первый раз, скажут имя его – тот забудет сейчас, и лицо забудет; что он скажет – не заметит. Присутствие его ничего не придаст обществу, так же как отсутствие ничего не отнимет от него. Остроумия, оригинальности и других особенностей, как особых примет на теле, в его уме нет <...> Весь этот

Алексеев, Васильев, Андреев, или как хотите, есть какой-то неполный, безличный намек на людскую массу, глухое отзвучие, неясный ее отблеск [14, 33].

Ко второй группе можно отнести героев с фамилиями Махов (соотносится с фразеологизмом «махнуть на все рукой»), Затертый (от глагола «затереть», то есть «замять» дело), Вытягушин (от глагола «вытягивать», то есть «обирать»). Носители перечисленных фамилий второй группы – чиновники. Говорящие фамилии соответствуют их роду деятельности и прямым образом демонстрируют их характер.

Фамилия главного героя обозначена уже в названии романа и занимает сильную позицию в системе образов. Обломов – фамилия, которая интересует многих ученых. В. Мельник считает, что Обломов соотносится со словом обломок [30, 21], П. Тирген, беря для рассуждения мысль В. Мельника, что Обломов – человек-обломок, считает, что фамилия характеризует героя как «неполного», «недовоплощенного» человека, без целостности [45, 24]. Также фамилию Обломов можно соотнести с глаголом обломать, с существительным облом и обломок.

В МАС читаем:

«обломок – 1. Отбитый или отломившийся кусок чего-либо; 2. перен.: остаток чего-либо прежде существовавшего, исчезнувшего» [41, 543].

Имя героя – Илья, соотносится с именем русского богатыря Ильи Муромца. Здесь выявляется некий былинный пласт, который связывает Обломова с прошлым, с предками.

Таким образом, Обломов предстает в романе как статичный, угасающий, связанный с прошлым, безвольный, с подчеркнуто разрушенной целостностью человек, который порой напоминает беспомощного ребенка:

*...радовался, что лежит он, беззаботен, как **новорожденный младенец...***

С первой минуты, когда я сознал себя, я почувствовал, что я уже

гасну!

Другой стиль и другой язык у В.Г. Короленко, автора повести «Дети подземелья», в котором главные персонажи – Вася, Валец, Маруся и Соня. Изображая их, автор наделяет каждого индивидуальной внешностью и характером. Короленко – мастер через мелкие детали передавать максимум информации о герое читателю. Так рассказчик, то есть Вася, описывает Валека при первой близкой встрече: *«мальчик лет девяти, больше меня, худощавый и тонкий, как тростинка. Одет он был в грязной рубашонке, руки держал в карманах узких и коротких штанишек. Темные курчавые волосы лохматились над черными задумчивыми глазами»* [24, 114]. Через качественные прилагательные автор рисует нам бедного героя, который, по всей видимости, недоедает. Вася сравнивает себя с ним: в отличие от Валека он не знает нужды в еде, доме, хороших вещах – отсюда, в его речи часто встречаются сравнения и сравнительные обороты. Отличаются герои и внутренним миром. Короленко делает акцент на «задумчивые» глаза Валека. Переживший многое, он отличается серьезностью, взрослостью от еще не повзрослевшего Васи. Таким образом, Валец и Вася в повести представлены в контрасте. Так же происходит с Соней, сестрой Васи, и Марусей, сестрой Валека:

Я невольно сравнивал ее с моей сестрой; они были в одном возрасте, но моя Соня была кругла, как пышка, и упруга, как мячик. Она так резво бегала, когда, бывало, разыграется, так звонко смеялась, на ней всегда были такие красивые платья, и в темные косы ее каждый день горничная вплетала алую ленту.

А моя маленькая приятельница почти никогда не бегала и смеялась очень редко, когда же смеялась, то смех ее звучал, как самый маленький серебряный колокольчик, которого на десять шагов уже не слышно. Платье ее было грязно и старо, в косе не было лент [24, 118].

Постепенное нарастание болезни Маруси и неизбежное приближение

ее смерти снова передается Короленко через детали. К примеру, Вася сравнивает ее с увядающим осенним цветком или с умершей матерью:

глаза смотрели порой так не по-детски грустно, и улыбка так напоминала мне мою мать в последние дни.

Говоря о персонаже в стихотворном произведении, мы имеем в виду лирического героя. Лирический герой – образ внутреннего мира поэта, его художественный двойник. Через лирического героя поэт изливает мысли, чувства, волнующие его проблемы и т.д. в художественном произведении.

Сосредоточивая свое внимание на внутреннем мире героя, поэт может изображать скрытые в ней чувства. Порой сложно различить поэта от созданного им героя, а точнее от его сознания. Но все же лирический герой в каждом стихотворении индивидуален и живет своей жизнью. А. Торшин пишет о стихотворении А. Ахматовой:

«при очевидной автобиографичности стихотворение «Я пришла к поэту в гости...» – не фактографическое описание» [47, 44]. Встреча Ахматовой и А. Блока – действительно бывшее событие. Но для Ахматовой как для поэта важно передать не столько это, сколько переживание лирической героини: она восхищается поэтом и одновременно робеет перед его взглядом, перед нами некая исповедь героини. Мир поэта лирическая героиня представляет через сравнение с природой. Гармония и теплота в доме откликается с душевным состоянием героини, которая тоже испытывает комфорт, но только в душе. Переданы эти чувства через противительный союз «а», благодаря которому создаются контекстные антонимы, и в результате наречие «тихо» приобретает необычное для него значение теплоты, уюта:

*Тихо в комнате просторной,
А за окнами мороз.*

Также стоит обратить внимание на строчки:

И малиновое солнце

Над лохматым сизым дымом...

Как хозяин молчаливый

Ясно смотрит на меня!

Несмотря на отсутствие запятой перед словом «как», последние две строчки воспринимаются как сравнительный оборот. В результате складывается впечатление, что для героини поэт – это что-то недостижимое, высокое. Но в то же время он «хозяин молчаливый»: этот образ снижает поэта, делает его земным, но в молчании тайна, поэтому он все же загадочная личность для героини.

Таким образом, изображая и акцентируя внимание на отдельных окружающих героиню предметах, А. Ахматова смогла передать ее душевное состояние. А. Торшин, делая выводы по стихотворению, пишет: «отказавшись от использования в тексте имени знаменитого современника и заменив его нарицательным существительным «хозяин» и «поэт», а также местоимением «он» в косвенном падеже, А. Ахматова тем самым придала лично пережитому обобщенный смысл» [47, 44].

Во многих стихотворениях поэт не равен лирическому герою, он может быть сильнее или наоборот слабее, поэт может писать от лица женщины и т.д. В таком случае можно говорить о создании поэтом «объективированного героя». «Это такая форма выражения авторского сознания, при которой субъект и объект речи не совпадают в одном лице» [47, 47].

В стихотворении В. Маяковского «Важнейший совет домашней хозяйке» [29, 152] лирический герой призывает отбросить весь пыльный и грязный быт (это то, что волнует и поэта). С этим он обращается к товарищу Борщиной. При обращении всегда должен быть субъект – тот, кто обращается, и объект – к кому обращаются. Лирический герой и «товарищ Борщина» в данном стихотворении – два разных героя. Первый является

субъектом, второй – объектом. Позиция лирического героя та же, что у Маяковского, а второй герой необходим как носитель определенных качеств. Эти качества раскрываются через значение фамилии, которая выполняет изобразительную функцию в художественном тексте. Борщина – это типичный образ хозяйки, которая несет все на своих плечах; а борщ (слово, из которого образована фамилия героини) всегда ассоциируется с женщиной, с теплым домашним очагом. Таким образом, наделяя героиню говорящей фамилией, Маяковский достигает поставленной цели – показать образ типичной хозяйки, ее нелегкую долю хранить домашний очаг, создавать уют и чистоту в доме.

Отдаленность поэта от объективированного персонажа позволяет первому с помощью несобственно-прямой речи раскрыть героя изнутри. К списку примеров можно отнести строчки из стихотворения А. Блока «На железной дороге». Описывая героиню, он пишет:

Три ярких глаза набегающих -

Нежней румянец, круче локон:

Быть может, кто из проезжающих

Посмотрит пристальной из окон... [1, 154]

Образ наивной, надеющейся на возможную счастливую жизнь девушки, которая не перестает ждать, передан через модальное слово со значением возможности, вероятности «быть может». Надежда на лучший исход очередной попытки передает и наречие в сравнительной степени «пристальной».

Таким образом, рассмотрев ряд исследовательских работ по нашей теме, мы убедились в значимости индивидуальных черт каждого писателя, которые проявляются через язык и стиль его произведений. В большинстве случаев писатель или поэт создают образ как носителя каких-либо качеств, перенимаемых у реального человека. Это позволяет читателю сравнивать, сопоставлять образ литературы с самим собой и находить, порой, много

общего. В то же время художественный образ и реальный человек отличаются: герой произведения всегда ярче, интереснее, часто экспрессивнее. Создавая такие яркие образы, автор использует языковые средства разного уровня. В данной главе мы рассмотрели взгляды исследователей на произведения нескольких писателей и поэтов разного периода истории литературы, но в разные периоды разные писатели одинаково используют этот прием при создании своих произведений.

ГЛАВА 2. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА КАМАРГИАНКИ В РАССКАЗЕ И. БУНИНА «КАМАРГ»

2.1. Лексические средства создания образа камаргианки

Давно и прочно утвердилось мнение о Бунине как об одном из величайших стилистов в русской литературе. В его творчестве (как в прозе, так и поэзии) ярко проявились все черты русской литературы, которые сам писатель считал «драгоценнейшими» в ней, – «неуловимая художественная точность и свобода» [6, 589], «образная (чувственная) память», знание народного языка, «изумительная изобразительность, словесная чувственность» [32, 51].

Такой взгляд может быть присущ только истинному поэту, и как таковой Бунин чувствовал все грани истинно художественного творения, считая наличие в нем изобразительности (в неразрывной связи с образностью) главной отличительной чертой.

И.А. Бунин сочетает в себе талант как прозаика, так и поэта, отсюда порой появляются черты лиричности в его прозе, общие стороны характера лирического героя в прозе и лирике (часто одинокий, погруженный в воспоминания и созерцание; близкий природе человек, его настроение изображается в соединении с восприятием). Природа, вещи, предметы изображаются Буниным стереоскопично: они объемно воспринимаются всеми органами чувств. А.Т. Твардовский писал: «По части красок, звуков и запахов, «всего того, – выражаясь словами Бунина, – чувственного, вещественного, из чего создан мир», предшествующая и современная ему литература не касалась таких, как у него, тончайших и разительнейших подробностей, деталей, оттенков» [6]. Замечательно передают поэтичность природы Бунина его собственные слова: «...Зрение у меня было такое, что я видел все семь звезд в Плеядах, слухом за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянел, обоняя запах ландыша или старой книги». Для

писателя были важны все стороны восприятия мира: визуальная, обонятельная, слуховая.

Представленные Иваном Алексеевичем картины динамичны, подвижны, эскизны. Часто важна игра тени, света и цвета. В случае Бунина работает эффект растянутого мгновения. Это сближает его с поэтикой импрессионизма (от франц. *impression* – впечатление).

Сложность художественного мира Бунина рождает и сложность в языковой стороне его произведений. Часто в их центре оказывается внутренняя жизнь личности, богатство и интенсивность переживаний которой раскрывается в момент, когда она воспринимает, созерцает какие-либо детали и признаки (как постоянные, так и переходящие).

Так, в своих поздних рассказах «Камарг» и «Сто рупий», вошедших в сборник «Темные аллеи», И.А. Бунин со свойственной ему поэтичностью очень подробно, тонко и чувственно описывает двух героинь. В языке прозы позднего Бунина влияние поэзии усилилось, делаясь еще более проникновенным, интимным, приобщая «прозу жизни» к таинству жизни.

Литературовед Анна Александровна Саакянц пишет: «Подобно «художнику и ваятелю» живописал и лепил он [И. Бунин] Красоту, воплотившуюся в женщине во всей грации и гармонии данной ей природою форм, линий, красок. Женщины вообще играют в «Темных аллеях» главную роль. Мужчины, как правило, – лишь фон, оттеняющий характеры и поступки героинь; мужских характеров нет, есть лишь их чувства и переживания, переданные необычайно обостренно и убедительно. Упор всегда сделан на устремление его к ней, на острейшем желании постигнуть магию и тайну неотразимого женского «естества». «Женщины кажутся мне чем-то загадочным. Чем более изучаю их, тем менее понимаю», – выписывает Бунин из дневника Флобера 13 сентября 1940 года» [38].

В рассказе «Камарг» мы видим героиню глазами рассказчика. Вместе с ним мы восхищаемся ее красотой. Как только она входит в вагон, внимание

полностью переключается на нее. Автор *описывает* все, что ее окружает (где она села на поезд, как она прошла по вагону, куда села, что при этом делала и как отреагировали другие пассажиры на ее появление), мы можем разглядеть камаргианку детально, с головы до ног, от волос до ступни. Для Бунина важно запечатлеть ее извивающееся «цыганско-испанское» тело, каждую черту ее «тонкого», «смугло-темного», «древне-дикого» лица, «озаряемого блеском зубов». И каждая черта неповторима, важна, великолепна.

Так, детально прорисовывая образ героиню, И. Бунин включает в речь, а точнее во внутренний монолог рассказчика соматическую лексику. Он описывает каждую часть ее тела, для него важен и цвет этих частей. Как отмечает О.В. Старых: «Термин соматический используется в биологии и медицине в значении «связанный с телом человека, телесный» и противопоставляется понятию «психический» [43]. Но в языке все иначе: «Там, где речь идет о движении души, мы особенно часто обращаемся к функциям тела и таким образом концептуализируем эмоции» [17, 100]. А значит, к соматизмам мы можем отнести и такое слово, как душа, так как оно часто является синонимом к единице сердце, а слово сердце в церковнославянском языке в значении «душа человеческая» используется чаще, чем в своем прямом значении». Таким образом, можно выделить внешние и внутренние соматизмы – части тела и душа.

В исследуемом рассказе «Камарг» представлены оба варианта соматизмов: описание частей тела героини (и в этом случае она представляет собой объект описания) и душа рассказчика, а точнее, что он испытывает, видя камаргианку (рассказчик выступает и субъектом (так как он испытывает чувства), и объектом (чувства рождаются при виде камаргианки). О субъектно-объектной стороне человека не только в языке, но и в мире писала и О.В. Старых: «При помощи языка, слова человек не только отображает процессы реального мира и мира субъективной оценки, эмоций и чувств, но и сам выступает одним из звеньев этого мира» [43].

В совокупности, если соединить все описанное в единую картинку, получается очень необычный для нас образ, так как внешне героиня не похожа людей, которые окружают нас в повседневной жизни. Ее красота дика, неповторима, но в этом вся ее прелесть. Целью И. Бунина и было описать такую необычную красоту, присущую жительнице юга Франции (рассказ был написан им в эмиграции, во Франции). Это не Нина М.Ю. Лермонтова, не Татьяна Ларина А.С. Пушкина. Камаргианка – простая, небогатая девушка. И это вступает в контраст с ее дикой ослепительной красотой, с яркостью ее личности.

Световые и цветовые характеристики – отличительная черта творчества И.А. Бунина. А.А. Смирнова так объясняет тягу И. Бунина к цветописи: «Еще в раннем детстве мальчик пережил «помешательство»: на мечте стать художником, на разглядывании неба, земли, освещения» [42]. Свою статью «Функции цветообразов в портретах персонажей» Т.Ю. Зимина-Дырда тоже посвятила приему цветописи в творчестве И. Бунина. По мнению исследователя, цвет во внешности персонажей приобретают особый смысл и постепенно становятся «визитной карточкой» И.А. Бунина [21].

Одной из таких «визитных карточек» стал черный цвет. Среди вещей такого цвета на героине рассказа надеты черная юбка и черный чувак. В художественном мире И. Бунина черный не есть символ смерти, зла и других негативных понятий. Образ смуглой, черноглазой и темноволосой женщины восточного типа часто встречается его в творчестве. Его брюнетки, как правило, имеют «персидскую красоту», обладают шармом, сильным характером и некоторым упрямством. То есть черный цвет для Бунина – это цвет силы, стойкого характера, необычности и женственности.

Особенно яркими в одежде камаргианки являются ленты – красные и синие. В произведениях Ивана Алексеевича красный цвет, особенно в сочетании с черным, чаще всего указывает на страстность героинь, плотское

искушение. В страсти нашей героине не откажет никто, а плотское искушение она, возможно, вызывает у рассказчика (все же он мужчина), ну и, конечно, как не вспомнить «измученного красотой» камаргианки провансальца, который «проводил ее глазами» в сторону выхода.

Синий или голубой цвет используется Буниным как при описании одежды («высветший голубой платок»), так и при описании частей тела героини (сизые губы, синеватый пушок на верхней губе). Это цвет неба и моря, символ высоты и глубины. К высоте и глубине прибавляется и значение свободы. В романтизме образы моря и неба часто ассоциировались со свободой. Наша героиня как раз свободолюбивая птица высокого полета.

Из украшений на ней всего лишь серебряные серьги. Серебряный будем воспринимать как серый, так как это очень близкие цвета. Серый в конце XIX – начале XX века считался самым практичным и самым спокойным в интерьере. Возможно, Бунин использовал этот цвет для передачи простоты своей героини в плане взглядов на жизнь и внешнего вида. Такая вещь как серебряные серьги не стоит больших денег, тем более без каких-либо драгоценных камней. Этим подчеркивается желание изобразить автором важность красоты даже в простых вещах.

Для описания частей тела И. Бунин выбрал неяркие цвета: белый, сизый (цвет между серым и синим), синий, золотой, коричневый и смольный. Рассмотрим каждый использованный автором цвет отдельно. Всегда было принято считать, что белый – цвет чистоты и непорочности. Невозможно точно соотнести эти признаки с нашей героиней. Ей, скорее, подходит следующее значение: белый цвет как символ неизвестности, красоты и свободы. Герои сказок стремятся увидеть белый свет, то есть неизвестный им мир. Белый свет – это вся Вселенная. В народной традиции это воплощение миропорядка, *красоты*, справедливости, *свободы*. Белая земля означает землю, «освобожденную государством от податей и повинностей» [7]. Белое железо – свободное от примесей железо [4]. Эти три черты абсолютно

подходят камаргианке.

Цвета коричневый и смольный мы объединим, как мы сделали это с серым и серебряным, так как смола обычно бывает коричневого оттенка. «Название цвета произошло от слова «кора» (цвета коры). Символизирует приземленность и плодородие». В героине есть близость к природе: весь ее образ натуральный, природный, «древне-дикий», «первобытный». Это тоже одна из черт, отличающих ее от остальных.

«Желтый цвет - цвет золота, символ солнца и божественной власти. В греческой мифологии желтый – цвет Аполлона». Камаргианка словно солнце светится своей красотой, под властью которой оказывается рассказчик и провансалец [5].

Говоря о И.Бунине как о прозаике, мы не можем не учитывать поэтичность его натуры, которая проявлялась не только в его стихотворениях (вспомним рассказ «Антоновские яблоки»). Одной из черт поэтичности в нем является стереоскопичность. В рассказе «Камарг» мы не только видим героиню, но и слышим ее. В строке «стала *шелушить* и *грызть жареные фисташки*» – повторяющиеся согласные буквы <ша> и <жэ> и звук [эс] помогают «услышать» звуки, которые идут от героини).

Можно отметить, что в рассказе камаргианка ассоциируется со змеей и обезьяной. С первым образом ее сближает: во-первых, неслучайно использованное Буниным при ее описании деепричастие «*извиваясь*», во-вторых, – аллитерация: повторяющиеся звуки [ш], [ш'], [с] и [з] рожают ассоциацию со змеей, с ее шипением («*вошла*», «*прошла*», «*извиваясь всем своим цыганско-испанским телом, села у окна на одноместную скамью*», и локоны у нее «*вьщияся*» – снова ассоциация с извивающейся змеей), в-третьих, привольное, свободное, вальяжное поведение героини, которая не обращает ни на кого внимания, напоминает медленно ползающую змею. Поза, в которую она садится: «*она прикрыла глаза, положила нога на ногу и откинулась к спинке скамьи*», – доказывает ее превосходство над остальными

в глазах рассказчика, она как будто никого не замечает. Со вторым образом, образом обезьяны, героиню сближают строчки: *«Руки, сухие, индусские, с мумийными пальцами и более светлыми ногтями, все шелушили и шелушили фисташки с обезьяньей быстротой и ловкостью»*. Таким образом, о камаргианке складывается впечатление как о самоуверенной, свобододлюбивой, вальяжной, но в то же время ловкой, шустрой девушке.

Любое художественное произведение пишется с определенной авторской целью. И эта цель может быть разной: один автор может «нарисовать» события прошлого, настоящего и даже будущего, другой может уйти в подсознание. Но и том, и в другом случае, реализуя определенные нравственные, психологические и мировоззренческие установки, писатель влияет на внутренний мир читателя, на его эмоции.

Причиной толчка в душе читателя может быть язык автора, то есть как он смог донести свою идею так, что читатель понял ее. Очень часто идея передается через образ, точнее портрет героя. Причем портретное изображение человека в рамках художественного произведения может быть передано автором как эксплицитно (иллюстрация внешнего, материального), так и имплицитно (скрытно) (через оценку других персонажей, через внутренние мысли самого героя, через его привычки и т. д.). В связи с этим, Л.В.Серикова выделяет три вида портретного представления персонажа: «внутренний человек (черты внутреннего мира героя), медиальный человек (форма взаимоотношения внутреннего и внешнего человека) и внешний человек (материальная (телесная) сторона героя)» [39, 5].

Анализируя словесный портрет в художественном произведении, особенно важно уделить внимание языковым средствам, которые в силу своей большой изобразительности, способствуют созданию ярких образов. О.А. Мальцева справедливо относит к основным стилистическим средствам словесного портрета эпитеты, метафоры, сравнения, которые дают наглядное представление о каком-либо явлении, выраженном в художественной форме.

В исследуемом нами рассказе «Камарг», наделяя образностью свою героиню, И. Бунин использует *метафору, сравнение и, конечно, эпитеты*.

Описывая волосы героини, И. Бунин выбирает метафору «шелк волос». Здесь указательным является слово «волосы», с метафорическим значением – «шелк». В прямом смысле шелк – это:

1. Вещество, выделяемое гусеницами шелкопрядов и застывающее на воздухе в виде тонких нитей. Шелк-сырец.

|| Нити, изготавливаемые из этого вещества.

2. Ткань, изготавливаемая из таких нитей. Натуральный шелк. Искусственный шелк (ткань из нитей, изготовленных из целлюлозы). Платье из шелка. Пальто на шелку.

3. Одежда из такой ткани. «И по будням, в шелках ходят» Мельников-Печерский. Одеты в шелка. Ходить в шелках и в бархате. В долгу, как в шелку (посл. об очень больших долгах) [6].

В нашем случае слово «шелк» употреблено в метафорическом значении. Произошел перенос по внешнему виду: волосы героини сравниваются автором с гладкими, блестящими нитями. Такой выбор метафоры в данном случае обусловлен, во-первых, тем, что И. Бунин хотел максимально детально и близко передать красоту волос камаргианки, во-вторых, метафора придает художественную образность героине, в-третьих, в выборе автором сравнения волос с шелком показано положительное отношение его к персонажу.

Созданию образа камаргианки также способствует сравнение. Описывая фигуру девушки, рассказчик сравнивает кострецы (нижняя часть крестца, находится в основании позвоночника) с *«твердыми бугорками»*, которые выступают из тела. На первый взгляд кажется, что этот образ придает мужеподобность фигуре героини, но далее идущие слова смягчают ее: *«кострецы выступали твердыми бугорками плавных очертаний»*, – и первоначальное впечатление исчезает, остается лишь женственный,

стройный, хорошо сложенный образ.

Важную роль в создании образа играют эпитеты. Подавляющее большинство слов в тексте рассказа составляют именно эпитеты. Ф.И. Буслаев дал весьма широкое определение эпитету: «признак, по которому предмет получает свое назначение именуется эпитетом» [8, 41]. И отмечает, что «эпитет отличается от обыкновенного прилагательного тем, что служит к украшению речи и по большей части не придает нового оттенка названию предмета...» [8, 42].

Эпитет И. Бунина – самое приметное явление в его художественной речи. Ю. Нагибин справедливо отмечает: «Бунин несомненно отдавал предпочтение имени прилагательному. Он, как никто иной, был щедр на слова, определяющие разные свойства и качества предмета, лица, явления» [31].

Для И. Бунина было важно передать необычный образ. Для этого он детально описывает и лицо героини, и ее одежду. По некоторым телодвижениям и манере поведения читатель может представить себе, какой непростой характер у героини.

Автор рисует нам образ дикой красавицы. О диком, природном начале в героине говорит весь ее образ, который выстраивается из отдельных черт. Так, описывая глаза камаргианки, И. Бунин использует необычные эпитеты:

Глаза, долгие, золотисто-карие, полуприкрытые смугло-коричневыми веками, глядели как-то внутрь себя – с тусклой первобытной истомой.

Особенно замечателен эпитет «*первобытная*». Первобытная значит далекая от нас, древняя, необычная для современников, и в то же время первобытность несет природное, иррациональное начало, а во взгляде «с первобытной истомой» есть что-то очень глубокое, чувственное, неповторимое, что-то вселенского масштаба.

«Природность», образа раскрывается также в эпитетах, в которых

черты характера героини сравниваются с чертами представителей животного мира. Как уже было сказано выше, она сравнивается со змеей и обезьяной:

Руки, сухие, индусские, с мумийными пальцами и более светлыми ногтями, все шелушили и шелушили фисташки с обезьяньей быстротой и ловкостью.

В приведенной цитате необычен эпитет при описании пальцев – «мумийные». Образ мумии отсылает нас снова в древность: во-первых, мумифицирование было характерно для Древнего Египта; во-вторых, мумия – что-то старое, древнее.

Фразеологизмы, наряду с тропами, играют также важную роль при создании образа героини. Так, во втором абзаце мы выделяем фразеологизм «(глаза) глядели **внутрь себя**», то есть глядели задумчиво, напряженно, в никуда. Для И. Бунина было важно показать не просто красоту глаз, но еще и то, как они смотрели, какой смысл он нес за собой, и что чувствовала в этот момент героиня, о чем она думала. Но рассказчику не до конца понятно, как правильно и полностью объяснить тяжесть взгляда камаргианки, что доказывает наречие «как-то» («глаза <...> глядели **как-то** внутрь себя»).

Важным приемом, использованным И.Буниным при создании образа, является прием персонификации. Персонификация (лат. persona – «личность, лицо» и facere – «делать») – олицетворение, наделение животного, предметов, явлений природы и отвлеченных понятий человеческими свойствами [6]. В основном в рассказе этот прием используется при описании соматизмов и одежды. Части тела или отдельно лица представлены так подробно и каждая автономно, что создается впечатление об их самостоятельном существовании, что они сами являются субъектами действий героини.

Исходя из всего вышесказанного, следует, что в тексте художественного произведения мы можем найти синекдоху. Явным примером этого тропа являются строки:

Руки, сухие, индусские, с мумийными пальцами и более светлыми

ногтями, все шелушили и шелушили фисташки...

то есть не девушка шелушила, а руки – ее часть.

Таким образом, проанализировав рассказ И. Бунина, мы пришли к следующим выводам (перечислим некоторые):

- очарованный красотой камаргианки рассказчик пытается детально прорисовать каждую черту ее тела, одежды, каждое ее движение. В связи с этим главным приемом, использованным И. Буниным является описательность. При описании же в речи рассказчика появляются эпитеты, метафоры, сравнения и фразеологизмы. А детальность прорисовки образа рождает соматизмы, которые являются причиной появления персонификации в рассказе;

- в камаргианке есть природное начало: не случайно рассказчик сравнивает ее с обезьяной, а звукопись и некоторые слова из рассказа сближают ее с образом змеи;

- цвет играет важную роль в творчестве И. Бунина. В исследуемом нами рассказе представлены несколько цветов, которые несут за собой определенную символику и значимость. Так, к примеру, черный здесь передает силу, стойкость натуры героини ее необычность и женственность; красный в сочетании с черным – ее страстность; а синий и голубой – цвета свободы, неба, в связи с этим героиня сближается с образом свободолюбивой птицы и т.д.

2.2. Грамматические средства создания образа камаргианки

В рассказе «Камарг» И. Бунин рисует читателю образ девушки необычной, завораживающей красоты. Описывая героиню, автор использует языковые средства и на уровне грамматики.

Нельзя не заметить, что при бедности материальной (судя по ее одежде: «выцветший голубой платок», «тряпичный чуквяк») главную героиню делает богатой ее красота, которая заметна всем (особенно мужчинам). Рассказчик восхищен девушкой, это заметно даже по описанию им героини: детальное, точное, тщательное. Но он не один такой. Переведя взгляд на провансальца, который тоже был объектом притягивающей красоты камаргианки, рассказчик описывает его так:

*C'est une camarguaise, – почему-то **очень грустно** сказал, **проводив ее глазами**, мой сосед, **измученный** ее красотой, **мощный**, как бык, провансалец...*

Семантика наречий «очень грустно» и деепричастный оборот при глаголе «сказал» дают понять, какое сильное душевное волнение вызывает присутствие камаргианки у провансальца, как мысленно он тянется к ней.

Еще одним доказательством его тяжелого душевного состояния, отразившегося даже на внешность, является страдательное причастие «измученный». Такой разряд причастия встречается при описании предмета/явления/лица, над которым произведено или производится действие. То есть провансалец (вместе с ним и рассказчик) и, возможно, остальные пассажиры были заморожены красотой героини, как будто находились под ее воздействием.

А.А. Смирнова пишет о мечтательности героя И. Бунина: «Экспрессия художественного видения обусловлена «наглядно» – конкретным состоянием лирического героя, его мечтой, часто невыразимыми снами, душой в сладкой муке зримыми [42, 157]. Это качество Брюсов назвал «мечтательной

наблюдательностью».

С этой «мечтательной наблюдательностью» рассказчик детально описывает внешность камаргианки. Помимо того, что произведение относится к такому типу речи как описание, из всего текста (включая союзы, предлоги, частицы и пр.) прилагательные и причастия (как автономно, так и в составе обособленных членов предложения: причастные, адъективные, субстантивированные обороты и приложения) составляют 21%.

Прилагательных было подсчитано 40. Среди разрядов прилагательных в исследуемом рассказе можно встретить качественные и относительные, которые выражают разные члены предложения: согласованное определение, являются частью составного именного сказуемого, входят в адъективированные обороты. В свою очередь прилагательные каждого разряда делятся на семантические группы. Качественные можно условно разделить на три группы: по цвету и свету, по описанию героини, по качеству предметов, окружающих героиню.

По цвету и свету	По описанию героини	По качеству предметов, окружающих героиню
Черный, белый, сизый, смугло-темный, смугло-коричневый, золотисто-карий, голубой, синий, красный, разноцветный	Тонкий, древне-дикий, долгий, прямой, полуприкрытый, низкий, круглый, покатый, сухой, гибкий, худой, загорелый, первобытный, голый, смольный.	Верхний, нижний, длинный, светлый, сборчатый, твердый, плавный, тусклый, жесткий, тряпичный

Преобладание качественных прилагательных семантической группы «по описанию героини» доказывает, что для автора было важно описать красоту героини, он хотел, чтобы читатель понял чувства рассказчика, его отношение к камаргианке. Не менее важным для И. Бунина являются прилагательные со значением определенного цвета или оттенка. Он как художник рисует яркую словесную картину, которую читатель легко воспринимает и представляет в своем сознании.

Относительных прилагательных в тексте было найдено пять (серебряный, индусские, цыганско-испанский, мумийный, обезьяний).

Исходя из подсчетов, мы видим явное преобладание качественных прилагательных над относительными. Это обусловлено целью И. Бунина – описать свою героиню, а качественные прилагательные как раз служат средством характеристики персонажей.

Попытку Бунина показать образ как можно рельефнее доказывают часто использованные им сложные прилагательные («смугло-темный», «древне-дикий», «золотисто-карий», «смугло-коричневый»). С их помощью читатель достраивает в воображении образ точнее, ярче (так как в большинстве случаев сложные прилагательные со значением цвета, оттенка) и конкретнее.

Значение слова реализуется в конкретной синтаксической позиции. Качественные прилагательные в свою очередь могут рассматриваться в двух главных для них синтаксических позициях – атрибутивной и предикативной. Наиболее типичной для прилагательных является позиция атрибута, что подтверждает и исследуемый нами текст.

Позиция предиката для прилагательных представлена в составных именных сказуемых («губы были сизы», «лицо было древне-дико», «платок был завязан», «ступня была обута» и т.п), что тоже вносит описательность в рассказ.

Несколько раз среди прилагательных и существительных встречаются

такие, в составе которых можно выделить морфемы с уменьшительно-ласкательным значением («*синеватый*» – суффикс -еват-, шейка, бугорки – суффикс -к-). Также слово «*поблескивали*» с приставкой по- со значением неполноты действия придает легкость, игривость образу камаргианки (не блестели, а поблескивали). С помощью этих морфем автор смог передать (возможно, непреднамеренно) мягкость, утонченность образа и свое ласковое отношение к ней.

Среди причастий, описывающих как саму героиню (точнее ее тело), так и одежду на ней, было подсчитано семь действительных и шесть страдательных. Как и прилагательные, причастия выступают в качестве именной части СИС, являются частью причастных оборотов и автономно согласованными определениями.

Действительные причастия	Страдательные причастия
Двигавшийся, вьющийся, падавший, выцветший, лежавший, блестящий, выделявший	Заношенный, разделенный, озаряемый, переплетенный, обутый, завязанный

Преобладание первых в тексте рассказа создает впечатление о камаргианке как об активной, подвижной девушке, которая постоянно находится в действии.

Описательность в рассказ помимо прилагательных и причастий вносят также уточнения («с тусклой первобытной истомой», «ступня была <...> переплетена разноцветными лентами, – синими и красными»). А обстоятельства, выраженные деепричастным оборотом («извиваясь всем своим цыганско-испанским телом», «будто никого не видя», «от времени до времени поднимая подол верхней черной юбки и запуская руку в карман нижней, заношенной белой» и др.), вносят визуальность происходящего. Но нужно сделать оговорку: так как в деепричастиях соединяются глагольные и обстоятельственные признаки, в данных оборотах мы наблюдаем не просто

описание одежды, частей тела героини, а в большей мере описание того, как она совершает тот или иной жест, движение.

Исследуя данный рассказ, мы, конечно, говорим о непроцессуальной характеристике героини (читателю дается статичная картина, в центре которой образ героини), этому посвящен почти весь текст произведения. Непроцессуальный – значит вне процесса, деятельности, действия. Рассказчик заморожен красотой, поэтому входит в некий транс при описании камаргианки, когда она недвижима либо совершает повторяющиеся, циклические действия (*«Руки, сухие, индусские, с мумийными пальцами и более светлыми ногтями, все шелушили и шелушили фисташки с обезьяньей быстротой и ловкостью»*) и лишь с началом движения героини «просыпается» и видит ее действия.

Так в первом предложении произведения, где мы видим ее впервые, представлено много простых глагольных сказуемых с глаголами прямого действия (*«вошла», «прошла», «села»*), единожды встречающиеся составные глагольные сказуемые (*«стала шелушить и грызть»*) и обособленные обстоятельства, выраженные деепричастным оборотом (*«извиваясь всем своим цыганско-испанским телом», «будто никого не видя», «от времени до времени поднимая подол верхней черной юбки и запуская руку в карман нижней, заношенной белой»*), которые встречаются именно в «процессуальных» предложениях, так как в них соединены признаки глагола и обстоятельства (не прилагательного).

Также выбивается «действительностью» предложение *«Кончив их и стряхнув шелуху с колен, она прикрыла глаза, положила нога на ногу и откинулась к спинке скамьи»*, в котором тоже много глаголов действия (*«прикрыла», «положила», «откинулась»*) и тоже использованы деепричастные обороты (*«Кончив их и стряхнув шелуху с колен...»*). Но самое главное – в данном предложении нет ни одного члена предложения с ККЗ призначности, что в очередной раз доказывает его «подвижность»,

«действенность», не «тормозит» долгими описаниями.

В остальных предложениях помимо большого количества определений сказуемые составные именные с краткими прилагательными и причастиями в именной части. Мастер слова И. Бунин тщательно подбирает слова, наиболее нужные и уместные по его мнению. Так, простые глагольные сказуемые тоже представлены в «описательных» предложениях, но в их составе глаголы несобственно-прямого действия, то есть не коррелятивные. Например, сказуемое «сгущался» (*«синеватый пушок на верхней губе сгущался над углами рта»*). Автор выбирает именно это слово (не рос, не колыхался, не двигался), так как он хотел передать нам картинку. Сгущался – значит был густой. Сказуемое «глядели» (*«Глаза, долгие, золотисто-карие, полуприкрытые смугло-коричневыми веками, глядели как-то внутрь себя – с тусклой первобытной истомой»*) – статичный глагол восприятия. Глагол «поблескивали» (*«...поблескивали вдоль круглой шейки длинные серебряные серьги»*), конечно, имеет значение действия (блестеть), но поблескивать – значит излучать блеск, быть блестящим. Автору было важным не факт блистания серег, не действие, а свет, который от них исходил.

Таким образом, можно сделать вывод, что действие в текст привносят коррелятивные по виду глаголы, а не коррелятивные – статику. У глагола «сгущаться» есть коррелят, но это глагол со значением бытийности, а не действия. И. Бунина передает картинку, наличие этой черты лица героини.

Коррелятивные по виду глаголы	Не коррелятивные по виду глаголы
Войти, пройти, сесть, прикрыть, положить, откинуться, выступать, сгущаться (глагол со значением бытийности)	Глядеть, поблескивать, шелушить

Исходя из подсчетов, видно, что коррелятивных глаголов намного

больше, чем не коррелятивных, что в очередной раз подтверждает активность образа главной героини.

В дополнение к этому при каждом описанной части лица героини и предмета ее одежды стоят сказуемые, которые предполагают раскрытие субъекта:

Губы ее, двигавшиеся над белыми зубами, были сизы, синеватый пушок на верхней губе сгущался над углами рта. Тонкое, смугло-темное лицо, озаряемое блеском зубов, было древне-дико. Глаза, долгие, золотисто-карие, полуприкрытые смугло-коричневыми веками, глядели как-то внутрь себя – с тусклой первобытной истомой.

Или:

... поблескивали вдоль круглой шейки длинные серебряные серьги.

... кострецы выступали твердыми бугорками плавных очертаний.

Таким образом, делая выводы по грамматическим средствам создания образа камаргианки, можно сказать:

- в текст описательность придают обилие прилагательных, причастий, деепричастий, а также составные именные сказуемые с кратким прилагательным в именной части;

- исходя из подсчетов, мы увидели явное преобладание качественных прилагательных над относительными. Это обусловлено целью И. Бунина – описать свою героиню, а качественные прилагательные как раз служат средством характеристики персонажей;

- несколько раз среди прилагательных и существительных встречаются такие, в составе которых можно выделить морфемы с уменьшительно-ласкательным значением. С помощью этих морфем автор смог передать мягкость, утонченность образа и свое ласковое отношение к ней;

- преобладание действительных причастий над страдательными создает впечатление о камаргианке как об активной, подвижной девушке,

которая постоянно находится в действии;

- действие в текст привносят коррелятивные по виду глаголы, а не коррелятивные – статику.

ГЛАВА 3. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ В РАССКАЗЕ И. БУНИНА «СТО РУПИЙ»

3.1. Лексические средства создания образа главной героини

Богиня красоты Афродита коснулась и другую героиню рассказа И. Бунина «Сто рупий». Произведение было написано на следующий день после «Камарга», 24 мая 1944 года, и тоже входит в сборник «Темные аллеи».

Во время написания рассказа «Камарг» И. Бунин находился во Франции. И тогда выбор объекта описания писателем более понятен. Но название второго рассказа отсылает нас в далекую Индию, так как рупия – денежная валюта этой страны. Малаец, который прислуживает героине, может быть из Малайзии, Сингапура или Таиланда, но в любом случае эти государства и республики находятся неподалеку от Индии.

Все дело в том, что И. Бунин в начале 1910-ых гг. вместе с женой посещают Францию, Алжир и Капри, Египет и Цейлон. Последний остров находится рядом в Индией [3].

Таким образом, можно предположить, что, находясь во Франции, писатель вспоминает свою поездку, все, что видел во время путешествия.

Как и в рассказе «Камарг», в «Ста рупиях» Бунин поет гимн женской красоте, причем обе девушки – представительницы других стран, а поэтому их незаурядная внешность остается глубоко в памяти читателей.

Сопоставляя и анализируя оба художественных текста, мы найдем в них и общее, и то, чем они различаются.

Первое, чем схожи произведения – форма. Оба рассказа состоят из трех лексически похожих абзацев. В первом идет описание того, что окружало героинь, во втором – описание самих героинь, и, наконец, в третьем абзаце мы вместе с рассказчиком переводим взгляд от героини на кого-то другого (в «Камарге» это провансалец, в «Ста рупиях» – малаец). Плюс и в том, и в другом произведениях мы видим героинь глазами самого

рассказчика. Испытываем вместе с ним одинаковые чувства, в этом проявляет себя Бунин-мастер.

Заслуживающим внимания также является факт отсутствия в рассказах имен героинь. Мы привыкли к тому, что каждое имя, название несет за собой какой-то определенный смысл, у каждого имени есть значение. Но наделяя своего героя именем, автор в какой-то степени вешает на него ярлык. Это, конечно, не отрицательная сторона писателя, так как он делает это преднамеренно, с определенной целью. Например, имя Сонечки Мармеладовой из «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского. Полное имя Софья означает «мудрая». Своей верой в Бога, своей мудростью она приведет Родиона Раскольникова к свету. Вспоминается также Софья из «Недоросля» Д.И. Фонвизин, которая наделена мудростью души, сердца, добродетели. И. Бунин не дает своим героиням имена, тем самым освобождая их от ярлыков. Для него было важно показать чистый образ, без его предыстории, каким он предстал перед читателем, какое впечатление произвел, и что в нем останется после того, как он уйдет: какие эмоции, воспоминания. Героини для И. Бунина важны как носительницы красоты.

Эту мысль подтверждает также то, что обе героини не представлены в речевой ситуации: ни в диалоге, ни в полилоге. А монолог – форма выражения мыслей рассказчика: в него не вмешивается монолог героинь. Л. Гинзбург отмечает: «Прямая речь персонажей обладает <...> возможностями непосредственного и как бы особенно достоверного свидетельства их психологических состояний» [11, 150]. В данных рассказах мы «не слышим» героинь, следовательно, не имеем «достоверных свидетельств» об их психологии, но: 1) повторяясь: героини для Бунина важны как носительницы красоты; 2) речь, конечно, отражает психологизм героя, но мы можем предположить, какой характер у героинь рассказов, исходя из их поведения.

Сложные, распространенные предложения характерны для обоих

рассказов. При описании своих героев Бунин использует однородные и обособленные члены предложения, что характерно при перенесении на бумагу потока своих мыслей. Интересно, что поток мыслей рассказчика (и Бунина тоже) сложный, с витиеватыми поворотами, а его внимательность поражает точностью воспроизведенных картин.

При большом количестве схожих приемов все же есть много отличных деталей в рассказах.

Несмотря на то, что самым важным, сильно проявившим себя приемом оказывается в обоих случаях описательность, что большую часть текстов составляют прилагательные, причастия и другие части речи, придающие описательность рассказам; что есть и в том, и в другом случае описательные обороты, и как следствие, эпитет выступает основным средством выразительности, автор по-разному использует этот прием при изображении героинь рассказов.

В первом и втором предложении первого абзаца рассказчик как бы дает справочный материал: где (во дворе гостиницы), когда (утром) он видел героиню; почему именно там (в те дни он там жил), как часто видел ее (каждое утро). Но даже в такое сухое повествование И. Бунин включает описательность, что придает живость, картинность, яркость, образность предложениям. В частности он начинает описывать даже не героиню, а гостиницу:

Я увидел ее однажды утром во дворе той гостиницы, того старинного голландского дома в кокосовых лесах на берегу океана, где я проживал в те дни. И потом видел ее там каждое утро.

Окружающая гостиницу природа чужой страны завораживает своей красотой. И на фоне такого необычного пейзажа мы вместе с рассказчиком видим героиню, красота которой соответствует фону:

Она полулежала в камышовом кресле, в легкой, жаркой тени, падавшей от дома, в двух шагах от веранды.

Слово «*полулежала*» повторяется в тексте еще два раза:

... а она *полулежала* и медленно помахивала соломенным веером, мерно мерцая черным бархатом своих удивительных ресниц...

И она *полулежала* и молчала, мерно мерцая черным бархатом своих ресниц-бабочек, медленно помахивая веером...

Последние два предложения почти одинаковые. И. Бунин акцентирует на них внимание. Значит для него эти строки самые важные в тексте. И это действительно так: если в рассказе «Камарг» автор детально, с множеством прилагательных, причастных оборотов и даже уточнений описывает тело героини, то в рассказе «Сто рупий» мы не находим предложений с большим количеством осложненных конструкций (этот прием он использует при описании малайца). Особенно важны для Бунина в образе героини черные ресницы, которые напоминают *«тех райских бабочек, что так волшебным мерцают на райских индийских цветах»*.

Неслучаен повтор слова «*райский*», что несет за собой не одно значение. Первое – возвышенная и легкая: возвышенная над всеми своей красотой, да и весь образ героини возвышенный. Отсюда синонимами «*райского*» и словами, подтверждающими легкость образа героини, становятся такие, как «*полулежала*» и «*в легкой <...> тени*». Также ее «*маленькое*» тело, уши и «*детское*» лицо придают мягкость, легкость образу, а «*волосы, высоко поднятые прической*» доказывают устремленность героини вверх.

В рассказе «Камарг» героиня ассоциируется с образами обезьяны и змеи, то есть с приземленными животными (что никак не умаляет красоту камаргианки). В «Ста рупиях» ресницы героини сравниваются с бабочками, парящими над землей, легкими, грациозными насекомыми. Но и та и другая несут в себе природное, дикое начало.

Второе значение – неземная. По мнению автора, ей не подходят обыденные понятия из жизни людей:

Красота, ум, глупость – все эти слова никак не шли к ней, как не шло все человеческое.

Поэтому казалось, что:

поистине, была она как бы с какой-то другой планеты.

И:

Единственное, что шло к ней, была бессловесность.

Героиня рассказа прекрасна и без слов, поэтому даже если она *«полулежала и молчала»*, если в описании ее лица нет губ, она все же красива.

Некую легкость, абстрактность образу также придают существительные с суффиксом *-ость-* со значением отвлеченного признака (*«грубость», «нежность», «бессловесность»*).

Сравнивая двух героинь, сложно не заметить различия в материальном плане. Если у камаргианки серебряные серьги, то у героини с ресницами-бабочками они золотые (показателен и эпитет в словосочетании *«золотой чай»*, который приносит ей малаец). Есть различия и в одежде: если на камаргианке *«выцветший голубой платок»*, сборчатая черная юбка с белым подолом, черный тряпичный чужак, то на героине рассказа *«Сто рупий»* одежда из яркой зеленой ткани, на ногах сандалии желтого дерева с красными лакированными ремнями. На руках у первой героини фисташки, а у второй – веер. Даже сравнивая окружающие героинь предметы, заметна разница в их цене: обычный вагон и двор гостиницы, одноместная скамья и камышовое кресло и т.д.

Помимо отличий в материальном плане серьги героинь, а точнее металлы, из которых они сделаны, в сравнении толкают на важные размышления. Если посмотреть символику золота и серебра в геральдике, мы находим, что *«золото символизирует богатство, силу, могущество, верховенство»*, а серебро – *«невинность, чистоту, откровенность»*. Но нужно отметить, что камаргианка тоже имеет власть. Обе героини властвуют над

мужчинами. Но у каждой она разная: камаргианка имеет власть над провансальцем за счет своей красоты, недоступности, чистоты; героиня второго рассказа интересна для малайца лишь как объект, приносящий ему деньги.

Часто в произведениях золотой цвет – цвет солнца. Поэтому золотые серьги и утренняя встреча героини рассказчиком наводит на мысль о сближении образа героини с образом солнца.

Серебряному цвету соответствует образ луны (по цветовому сходству предметов). Следовательно, мы можем рассматривать двух героинь как носительниц некоторых признаков небесных светил, которые, в свою очередь, в художественной литературе могут и сами быть различными символами.

Одежду каждой героини рассказчик описывает по-разному: в случае в камаргианкой дается более детальное изображение предметов одежды. Выше было сказано о складывающейся ассоциации героини рассказа «Сто рупий» с образом бабочки, легкой, парящей. С этим же образом, но немного в другом ключе героиня соотносится по одежде:

«Ее тропически крепкое тело, <...> стан и бедра как-то повиты яркой зеленой тканью».

Рождается ассоциация с куколкой, одной из стадий развития насекомого до полного преобразования – бабочки, или с гусеницей по зеленому цвету ткани. В любом случае одежда и ресницы сближают героиню с образом бабочки.

Стоит обратить внимание на различия волос героинь. Если прическа камаргианки ничем не утяжелена, и *«вьющиеся локоны»* придают ее образу естественность, непринужденность, то волосы героини второго рассказа, *«высоко поднятые прической»*, *«странно не соответствуют»* ее лицу и вносят в ее образ некую искусственность. Дополнением к оппозиции естественное – искусственное может служить и неслучайно использованные И. Буниным прилагательные *«смольный»* при описании камаргианки (*«Из-*

под жесткого шелка **смольных** волос...») и «дегтярный» – при героине второго рассказа («**Дегтярные** волосы, высоко поднятые прической...»). Смола – это природный материал, который не создан людьми. Деготь – это тоже смолистый жидкий продукт, но получаемый путём сухой перегонки дерева, то есть это материал, добытый человеком искусственным путем.

Описывая волосы камаргианки, Бунин использует метафору «жесткий шелк волос», которая придает поэтичность речи рассказчика и передает высокое чувство его к ней. При характеристике волос героини с ресницами-бабочками Бунин использует простое прилагательное «**грубый**», которое не доносит до читателя всей возможной их красоты. В прилагательном «**грубый**» меньше образности, чем в метафоре, поэтому в первом случае читателю легче представить волосы героини.

Таким образом, можно сравнить двух героинь разных рассказов по внешности:

«Камарг»	«Сто рупий»
«Она <...> прошла по вагону, извиваясь всем своим цыганско-испанским телом ...»	«Ее тропически крепкое маленькое тело ...»
«Тонкое, смугло-темное лицо , озаряемое блеском зубов, было древне-дико».	«нежность ее детского лица »
Смуглая кожа: «смугло-темное лицо », «смугло-коричневые веки»	Кофейный цвет кожи: «ее кофейная нагота ...»
«Выцветший голубой платок, лежавший на покатых плечах , был красиво завязан на груди ». « Руки , сухие, индусские, с	«ее кофейная нагота была открыта на груди , на плечах , на руках и на ногах до колен, а стан и бедра как-то повиты яркой зеленой тканью».

<p>мумийными пальцами и более светлыми ногтями, все шелушили и шелушили фисташки с обезьяньей быстротой и ловкостью».</p> <p>«Под сборчатой черной юбкой, особенно женственно выделявшей перехват ее гибкой талии, кострецы выступали твердыми бугорками плавных очертаний».</p>	
«Худая, голая, блестящая тонкой загорелой кожей ступня »	«Маленькие ступни с красными ногтями пальцев»
«Из-под жесткого шелка смольных волос , разделенных на прямой пробор и вьющимися локонами...»	«Дегтярные волосы , высоко поднятые прической»
« Глаза , длинные, золотисто-карие, полуприкрытые смугло-коричневыми веками, глядели как-то внутрь себя – с тусклой первобытной истомой».	«И неправдоподобно огромны и великолепны были черные ресницы »

по одежде

«Камарг»	«Сто рупий»
«длинные серебряные серьги »	« золотые дутые кольца», «поднос с чашкой золотого чаю»
«выцветший голубой платок», сборчатая черная юбка с белым подолом	одежда из яркой зеленой ткани
черный тряпичный чувяк	сандалии желтого дерева с

	красными лакированными ремнями
на руках героини фисташки	веер
обычный вагон	двор гостиницы
одноместная скамья	камышовое кресло

Таким образом, рассмотрев и проанализировав лексические средства, использованные И. Буниным при создании образа героини, мы пришли к выводам:

- отсутствие имен и речи героинь обеих рассказов подтверждает мысль о том, что для И. Бунина была важна их внешняя красота, которая в какой-то степени раскрывает их внутреннюю сущность;

- в рассказе «Сто рупий» героиня ассоциируется с образом бабочки по нескольким причинам: автор наделил ее «ресницами-бабочками», повитая в зеленую ткань, она напоминает куколку или гусеницу – стадии развития бабочки;

- в образе героини рассказа «Сто рупий» есть нечто искусственное: дегтярные волосы (деготь получают в результате сухой перегонки дерева, то есть искусственно), убранные в прическу, покрашенные пальцы ног и пр.

3.2. Грамматические средства создания образа главной героини

Грамматические средства – один из важных составляющих рассказа «Сто рупий», так как они помогают в создании и раскрытии образа и характера героини.

Сравнивая глаголы и глагольные формы рассказов «Камарг» и «Сто рупий», можно найти важные различия. Если в «Камарге» в начале рассказа мы видели героиню в действии, то в «Ста рупиях» героиня статична: при ее описании И. Бунин не использует таких глаголов прямого действия, как идти, бежать, сесть, встать, взять, двигаться и пр. С первых строк описания: *«Она полулежала на камышовом кресле»*. Лежать – глагол статики. И, повторяясь несколько раз, этот глагол передает неподвижность героини в течение всего произведения. Несобственно-прямое действие передает и другой глагол – *«помахивала»* (в этот же ряд можно отнести глаголы *«не соответствовать»*, *«покачиваться»*). Это происходит за счет суффикса -ива-, который имеет значение повторяющегося действия, то есть циклического. Как и в случае с глаголами в рассказе «Камарг», данные глаголы не коррелятивны по виду (напр.: читать – прочитать): у них нет и не может быть пар, стоящей в совершенном виде. Совершенное действие – результат процесса. У глаголов *«полулежать»* и *«помахивать»* не может быть конечного результата: это глаголы статичные, циклические, не прогрессирующие.

По тому же принципу можно проанализировать обособленные обстоятельства одновременности, выраженные деепричастным оборотом. Их в рассказе три:

...она полулежала и медленно помахивала соломенным веером, мерно мерцая черным бархатом своих удивительных ресниц.

И она полулежала и молчала, мерно мерцая черным бархатом своих ресниц-бабочек, медленно помахивая веером

Глагол «мерцать», от которого образовано деепричастие «мерцая»,

тоже не коррелятивный по виду и тоже является глаголом статики. Как следствие, весь деепричастный оборот передает статичное, непрогрессирующее действие.

Описывая внешность героини, И. Бунин, как и в рассказе «Камарг», использует составные именные сказуемые. Но, что интересно, у читателя не возникает ощущения, что описанные части тела представлены как автономные, то есть здесь нет персонификации (что было в «Камарге»). Причиной такого различия является то, что большинство причастий, находящиеся в составе СИС, – страдательные («тело <...> нагота была открыта», «стан и бедра как-то повиты»), и причастие в обороте тоже страдательное («волосы, высоко поднятые прической...»). Действительных же причастий в тексте не было найдено. Исходя из этого, можно сказать, что страдательные причастия служат для передачи пассивности, апатии героини. Тогда как камаргианка выступает активным персонажем.

В рассказе также представлено много прилагательных. Нами было подсчитано 18 прилагательных, относящихся непосредственно к героине. Среди них 13 качественных и 5 относительных. Качественные прилагательные также можно условно разделить по значениям:

По цвету	По описанию героини	По качеству предметов, окружающих героиню
Черный, зеленый, красный, желтый	Удивительный, крепкий, маленький, огромный, великолепный	Яркий, лакированный, золотой, дутый

Прилагательных со значением «по описанию героини» чуть больше. Это значит (как и в рассказе «Камарг»), что для автора было важным описать героиню. Через эти прилагательные читатель догадывается, какие чувства вызывает образ девушки неземной красоты у рассказчика.

К относительным относятся прилагательные «*кофейный*»,

«дегтярный», «индийский», «детский», «райский».

В отличие от первого рассказа в «Ста рупиях» важную роль играют наречия образа действия. Из всего текста нами было найдено шесть наречий на -о, и одно – на -и («тропически»). Наречия «медленно», «мерно», «как-то», «высоко», «странно» и «неправдоподобно» дают попутную, дополнительную информацию, придают описательность и передают субъективную оценку рассказчика по отношению к героине, являясь инструментом передачи его внутреннего состояния.

Делая выводы по грамматическим средствам создания образа, можно сказать, что:

- большое количество страдательных причастий и не коррелятивных по виду глаголов при описании героини «Ста рупий» свидетельствует о ее пассивности, медлительности;

- для И. Бунина было важно описать героиню;

- автор включает в речь рассказчика наречия, которые передают его внутреннее состояние

Заключение

И. Бунин – человек с тонкой поэтической душой. В нем неразрывно живут и поэт, и прозаик. Его рассказы «Камарг» и «Сто рупий» (и почти весь сборник «Темные аллеи») пронизаны чувством истинного восхищения женской красотой. И несмотря на то, что рассказчик не называет напрямую героинь красавицами, через языковые средства в произведениях И.А. Бунина смог донести до читателя, что красота девушек пленила его душу.

Пытаясь передать всю красоту героинь, рассказчик описывает каждую деталь их внешнего вида, каждое их движение. Таким образом, описательность становится главным приемом в рассказах. Прорисовывая лицо камаргианки, он останавливается на каждой его части и описывает так, что на одно существительное приходится несколько прилагательных. В рассказе «Камарг» нами было подсчитано 40 прилагательных, среди которых 5 относительных. Преобладание качественных обусловлено целью И. Бунина – описать свою героиню, качественные же прилагательные как раз служат средством характеристики персонажей. Часто встречаются сложные прилагательные, которые служат передаче наиболее точных оттенков цвета глаз, губ, кожи лица и т.д. С их помощью читатель достраивает в воображении образ точнее, ярче (так как в большинстве случаев сложные прилагательные со значением цвета, оттенка) и конкретнее.

Рассматривая глаголы в «Камарге» мы обратили внимание на их видовые соотношения и на то, какое значение имеет тот и другой разряд в тексте. Так, нами было обнаружено 8 коррелятивных и 3 не коррелятивных глаголов, что характеризует камаргианку как активного, подвижного, действенного персонажа. Эту мысль подтверждает и преобладание действительных причастий над страдательными. Первых в тексте было подсчитано 7, вторых – 6.

В случае с рассказом «Сто рупий» картина противоположная. Во всем

тексте произведения мы нашли 3 страдательных причастия и ни одного действительного. Если камаргианка предстает как активный, действующий персонаж, то страдательные причастия в рассказе «Сто рупий» служат для передачи пассивности, медлительности героини. Такой характер героини подтверждает и преобладание не коррелятивных глаголов при ее описании: в течение всего рассказа она только «*полулежала*» и «*помахивала*».

Описание соматизмов (каждой отдельной части тела) в рассказе «Камарг» передает ощущение автономности каждого из них, поэтому сначала перед читателем возникают точные, яркие штрихи, а потом целый образ – шедевр Красоты. В описании героини рассказа «Сто рупий» нет обилия прилагательных при описании частей лица, за исключением ресниц.

Из всего текста прилагательных, описывающих образ героини, было подсчитано 13 качественных и 5 относительных.

Рассказчик заморожен «*ресницами-бабочками*», напоминающих «*райских бабочек*», он несколько раз возвращает читателя именно к ресницам, так как для него эта деталь очень важна.

Если, таким образом, героиня рассказа «Сто рупий» ассоциируется с бабочкой, то камаргианка – с образами обезьяны и змеи. С первым ее сближает сравнительный оборот, употребленный в ее описании, со вторым – звукопись (повторяющиеся звуки [ш'], [з], [с]), деепричастие «*извиваясь*» и манера поведения.

Сравнивая двух героинь, трудно не заметить разницу в их материальном положении, судя по их одежде и тому, что их окружает. Но все, что надето на героиню с ресницами-бабочками, утяжеляет ее образ, придает искусственность (золото, прическа, сандалии, красные ногти на ногах).

Важным является то, что мы не узнаем имен обеих героинь, а также не слышим их речи. Читателю дается лишь внешность девушек, но как ни странно, И. Бунин смог через внешнее передать характер героинь. Под внешним мы подразумеваем не только их внешность, но и то, что их

окружает, что они делают, в какой позе мы их видим и т.д. Это доказывает цель Бунина – описать красоту, героини для него важны как носительницы истинной красоты. У каждой она своя, непохожая на другую: в образе камаргианки красота в естественности (глаз, рук, даже пушок на верхней губе – это естественно, и это прекрасно, по мнению Бунина, в естественности поведения и т.д.), неземная красота героини второго рассказа заключается в ее загадочности, легкости и, конечно, в *«неправдоподобно огромных и великолепных»* ресницах.

Таким образом, И. Бунин через языковые средства на разных уровнях смог передать и «заразить» читателя восхищением красотой двух разных, и в то же время похожих героинь. После прочтения в памяти остаются два образа: один как яркое пятно в серой, скучной, повседневной жизни, второй как легкая, неуловимая дымка, пришедшая к нам из райских земель.

Библиографический список

1. Блок А.А. Собрание соч.: в 6 т. / А.А. Блок / под общ. ред. М.А. Дудина, В.Н. Орлова, А.А. Суркова. – Л.: Художественная литература, 1980. – 456 с.
2. Бунин И.А. Жизнь Арсеньева / И.А. Бунин / сост. и вст. ст. А.А. Саакянц. – М.: Правда, 1989. – 605 с.
3. Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. Темные аллеи / И.А. Бунин // Ворон. – М.: Дрофа, 2004. – С. 448 – 453
4. Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. Темные аллеи / И.А. Бунин // Камарг. – М.: Дрофа, 2004. – С. 453 – 454
5. Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. Темные аллеи / И.А. Бунин // Сто рупий. – М.: Дрофа, 2004. – С. 454 – 455
6. Бунин И. А. Собрание соч.: в 9 т. / под общ. ред.: А.С. Мясникова, Б.С. Рюрикова, А.Т. Твардовского / вступ. ст. А.Т. Твардовского. – М.: Художественная литература, 1965. – С. 7 – 49
7. Брокгауз Ф.-А., Ефрон И.А. Энциклопедический Словарь / Ф.-А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – СПб.: Эксмо, 2008. – 288 с.
8. Бушлаев Ф.И. Историческая грамматика русского языка: Синтаксис / Ф.И. Бушлаев. – М.: КомКнига, 2006. – 344 с.
9. Веселовский Д.Н. Из истории эпитета / Д.Н. Веселовский // Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 82 – 84
10. Виноградов В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М.: Гослитиздат, 1959. – 656 с.
11. Гинзбург Л.Я. О литературном герое / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1979. – 223 с.
12. Гоголь Н.В. Мертвые души / Н.В. Гоголь / вст. ст. П.Г. Антокольского. – М.: Худож. лит., 1979. – 397 с.
13. Голуб И.Б. Стилистика русского языка / И.Б. Голуб. – М.: Айрис-пресс,

2003. – С. 134

14. Гончаров И.А. Обломов: Роман в четырех частях / И.А. Гончаров. – М.: Дет. лит., 1988. – 575 с.

15. Горький М. Собрание соч.: в 30 т. / Том 19 / М. Горький. – М.: ГИХЛ, 1952.

16. Джеймс Н. Фрэй Как написать гениальный роман / Фрэй Джеймс Н.; пер. с англ. Н.Буль. – СПб.: Амфора, 2005. – 240 с.

17. Добровольский Д.О. Семантика идиом как переводческая проблема / Д.О. Добровольский. – М.: Изд. ВЦП & Hogeschool Maastricht, 1994. – С. 100

18. Докусова А.М. Русские писатели о языке / А.М. Докусова. – Л.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1954. – С. 460

19. Есенин С. А. Собрание соч. в 2 т. / С.А. Есенин; сост., вступ. ст. и комм. Ю.Л. Прокушева. – М.: Советская Россия, 1991. – 472 с.

20. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов / Т.В. Жеребило. – Изд. 5-е, испр. и доп. – Назрань: ООО «Пилигрим», 2010. – 486 с.

21. Зимина-Дырда Т.Ю. Функции цветообразов в портретах персонажей (на примере прозы Бунина) / Т.Ю. Зимина-Дырда. – Астрахань: Вопросы лингвистики и литературоведения, 2009. – С. 18 – 22

22. Кесовиди В.А. Словесный портрет как форма художественно-образного представления человека в литературном произведении / В.А. Кесовиди. – Кубань: Вестник Адыгейского государственного университета: сетевое электронное научное издание, 2013. – 7 с.

23. Кожина М.Н., Дускаева Л.Р., Салимовский В.А. Стилистика русского языка / М.Н. Кожина и др. – М.: Флинта. Наука, 2008.

24. Короленко В.Г. Повести. Рассказы. Очерки. / В.Г. Короленко / ст. и

- прим. М.А. Соколовой. – М.: Моск. рабочий, 1977. – 358 с.
25. Крученых А.Е. Сдвигология русского стиха /А.Е. Крученых. – М.: МАФ, 1923. – 48 с.
26. Крученых А.Е. 500 новых острот и каламбуров Пушкина / А.Е. Крученых. – М.: Изд. автора (Тип. ЦИТ), 1924. – 71 с.
27. Мандельштам О.Э. Собрание соч.: в 4 т. / О.Э. Мандельштам. – М.: АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР, 1994. – С. 121
28. Мальцева О.А. Прагматический аспект словесного портрета персонажа в художественном произведении / О.А. Серикова. – Л.: 1988. – С. 99-105
29. Маяковский В.В. Полное собрание соч.: в 13 т. / Том 10/ В.В. Маяковский. – М.: ГИХЛ, 1958.
30. Мельник В.И. Реализм И.А. Гончарова / В.И. Мельник. – Владивосток: Изд. Дальневосточного университета, 1985. – С. 21
31. Нагибин Ю.М. Коль слово найдено... / Ю.М. Нагибин. – М.: Русская речь, 1972. – 4 с.
32. Николина Н.А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Н.А. Николина. – М.: Академия, 2003. – С. 75
33. Николина Н.А. Образное слово И.А. Бунина / Н.А. Николина. – М.: РЯШ, 1990. – С. 51-59
34. Петрищева Е.Ф. Внелитературная лексика в современной художественной прозе / Е.Ф. Петрищева // Стилистика художественной литературы / отв.ред. А.Н. Кожин. – М.: Наука, 1982. – С. 31
35. Приходько В.К. Выразительные средства языка: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.К. Приходько. – М.: Академия, 2008. – С. 14
36. Пушкин А.С. Евгений Онегин: роман в стихах / А.С. Пушкин. – М.: Дет. лит., 2006. – 208 с.

37. Пушкин А.С. Проза. Драматические произведения / А.С. Пушкин. – М.: Олимп • ППП, 1992. – 400 с.
38. Саакянц А.А. Об И.А. Бунине и его прозе / А.А. Саакянц. – М.: Правда, 1983. – 576 с.
39. Серикова Л.В. Портрет персонажа в прозе В.М. Шукшина: системное лексико-семантическое моделирование / Л.В. Серикова // Дис. канд. филол. наук: Бийский государственный педагогический унив. – Бийск, 2004. – 153 с.
40. Сидоренков В.А. Углубленное изучение русского языка: книга для учителя / В.А. Сидоренков. – М.: Просвещение, 1996. – С. 20 – 21
41. Словарь русского языка: В 4 т. // под. Ред. А.П. Евгеньевой. Т. 2. – М., 1982. – С. 543
42. Смирнова А.А. Иван Бунин. Жизнь и творчество / А.А. Смирнова. – М.: Просвещение, 1991. – С. 157
43. Старых О.В. Соматизмы как особый класс слов в лексической системе церковнославянского языка / О.В. Старых. – М.: Вестник ПСТГУ, 2011. – С. 80 – 85
44. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В.Н. Телия. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.
45. Тигрен П. Обломов как человек-обломок (к постановке проблемы «Гончаров и Шиллер») / П. Тигрен. – Л.: Русская литература, 1990. – С. 24
46. Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1961. – Т. 10. – С. 212
47. Торшин А.А. Произведение художественной литературы. Основные аспекты анализа: учеб. пособие / А.А. Торшин. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 47
48. Тургенев И.С. Записки охотника / И.С. Тургенев / ред. А. Бобаренко. –

М.: Худож. лит., 1977. – 284 с.

49. Хализев Е.В. Теория литературы / Е.В. Хализев. – М.: Академия, 2000. – 432 с

50. Цветаева М.И. Собрание соч.: в 7 т./ Том 4 / М.И. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1994. – 592 с.

51. Чернец Л.В. Черная роза и драдедамовый платок. (Об эпитете) / Л.В. Чернец. – М.: Русская словесность, 2000. – С. 49 – 53

52. Шолохов М.А. Тихий Дон: Роман в 2-х тт. Т. 2. / М.А. Шолохов. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – 768 с.

53. Шукшин В.М. Повести и рассказы / В.М. Шукшин / ред. В. Макаров. – Душанбе.: Адиб, 1989. – 416 с.

Интернет-ресурсы

1. «Ворон» — значение и трактовка символа. [Электронный ресурс]. – элект. текст. данн. – режим доступа: <http://www.senicheff.ru/articles/symbols/crow/> (дата обращения: 1. 05. 2016)
2. Иеромонах Павел. Два полюса человеческой жизни. «Большой гвоздь»: что он скрепляет? [Электронный ресурс] / Иеромонах Павел. – Электр. текст. данн. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/51581.html> (дата обращения: 21.03.2016)
3. Интернет-лаборатория. Электронное научное издание. Творчество Ивана Алексеевича Бунина. [Электронный ресурс]. – элект. текст. данн. – режим доступа: <http://philolog.petrso.ru/bunin/biograph.htm> (дата обращения: 30. 03. 2016)
4. Символы. Значения, теория и практика [Электронный ресурс]. – Электр. текст. данн. – режим доступа: <http://symbol.grimuar.info/> (дата обращения: 12. 03. 2016)
5. Символы, магия, непознанное. Желтый цвет [Электронный ресурс]. – Электр. текст. данн. – режим доступа: <http://symbolist.ru/color/yellow.html> (дата обращения: 4. 04. 2016)
6. Толковый словарь Ушакова. [Электронный ресурс]. – элект. текст. данн. – режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1091034> (дата обращения: 21. 01. 2016)