

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

**ОБРАЗНОЕ ПРОСТРАНСТВО
ПРОЗАИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ И.А. БУНИНА**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Русский язык и литература
очной формы обучения, группы 02031202
Гусевой Ирины Алексеевны

Научный руководитель
д.ф.н., профессор
Озерова Е.Г.

БЕЛГОРОД 2017

Содержание

Введение	3
I ГЛАВА. ОБРАЗНЫЕ ДОМИНАНТЫ ПРОЗАИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ	
И.А. БУНИНА	5
1.1 Теоретическая интерпретация образности	5
1.2 Образная природа художественного текста	15
1.3 Лексико-семантическое поле образности.....	21
II ГЛАВА. ЛЕКСИЧЕСКИЕ ОБРАЗНЫЕ СРЕДСТВА И ИХ	
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ТЕКСТАХ И.А. БУНИНА.....	
27	
2.1 Метафорические образы.....	27
2.2 Эпитет как образная синестезия текста	30
2.3 Олицетворение как средство создания образного восприятия	32
2.4 Ассоциативная модель образности	35
III ГЛАВА. АССОЦИАТИВНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СЛОВ-	
СТИМУЛОВ В ТЕКСТАХ И.А. БУНИНА И СОВРЕМЕННОЙ РЕЧИ	
УЧАЩИХСЯ	
51	
Заключение	65
Список использованных источников	67

Введение

Мир писателя, его творческая лаборатория постоянно вызывает интерес исследователей: лингвистов, литературоведов, биографов. История создания и зарождения определенного произведения всегда представляет собой тайну и, вероятно, не может быть окончательно разгадана. Однако стремление к постижению этой тайны, к сопричастности с ней, к приоткрытию ее будущим поколениям и современникам не оставляет множество исследователей. Исследование системы образов, манеры письма писателя, ритмических, композиционно-синтаксических, лексико-семантических, изобразительно-выразительных приемов дает возможность постижения самого главного, что есть у художника, – неповторимого, присущего только ему стиля, понимание которого ведет к лингвистическим, литературоведческим, философским и мировоззренческим открытиям.

Творчество признанного мастера слова И. А. Бунина, поэта и прозаика, почетного академика императорской Академии наук, почетного члена общества любителей российской словесности и лауреата Нобелевской премии представляет особый интерес. Строгое мастерство, редкое, практически безошибочное чутье к слову, отточенность фразы, которая доведена до высшей степени и сочетается с новыми необычными приемами построения произведения литературы, своеобразной системой средств изобразительного характера и музыкальностью являются основными чертами, которые выдвинули И. А. Бунина в первый ряд писателей России.

Потребность в изучении языка И.А. Бунина, его стиля и принципов организации художественного текста не вызывает сомнения, данная тема заслуживает всестороннего и систематического внимания. Для всеобъемлющего освещения необходимо привлечение всех относящихся к данной теме сведений и фактов – творческих, биографических, текстовых и внетекстовых.

Актуальность темы. Обращение к проблеме, которая поставлена, определено тем, что изучение образного пространства художественной организации текста И. А. Бунина дает возможность раскрытию отличительных особенностей индивидуального стиля писателя.

Цель данного исследования – рассмотреть образное пространство прозаических текстов И.А. Бунина.

Задачи исследования:

- провести теоретическую интерпретацию образности;
- рассмотреть образную природу художественного текста;
- проанализировать лексико-семантическое поле образности;
- изучить функционирование метафоры прозаических текстов И.А. Бунина;
- выявить особенности использования эпитета в прозаических текстах И. А. Бунина;
- изучить олицетворение в прозаических текстах И. А. Бунина;
- создать ассоциативную модель образности.

Объектом данного исследования являются художественные прозаические тексты, наиболее полно характеризующие бунинский стиль.

Предмет исследования – образное пространство прозаических текстов И.А. Бунина.

Теоретической основой дипломной работы послужили труды специалистов в области русского языка и культуры речи: Н. Н. Локтюхиной, А. В. Мешалкиной, Е. С. Мироновой, Л. В. Серегинной и других ученых.

Научно-практическая значимость результатов исследования заключается в том, что материал, который содержится в дипломной работе, может использоваться в спецкурсах и семинарах, которые посвящены изучению текстов И. А. Бунина.

Дипломная работа включает в структуру введение, основную часть, состоящую из двух глав, заключение и список использованных источников.

І ГЛАВА. ОБРАЗНЫЕ ДОМИНАНТЫ ПРОЗАИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ И.А. БУНИНА

1.1 Теоретическая интерпретация образности

Важнейший критерий ценности произведения искусства в любом жанре – это художественность – сложное сочетание разных качеств, которое является показателем того, что работа принадлежит к сфере искусства (Страда, 1995: 473). Говоря о художественности, лингвисты исследуют базовые характеристики художественного произведения – органичность, цельность, оригинальность идеи, творческую свободу, эстетический вкус автора.

Художественность представляется в качестве сравнительной характеристики осуществленности в произведении определенных норм, либо выявленности возможностей потенциального характера этого вида искусства, то есть отождествляется с мерой таланта или мастерства (Амелина, 2013: 58).

На основе изложенного выше есть возможность утверждать, что художественность представляет собой высшую форму отношений эстетического характера. Являясь идеальной, высшей формой отношений эстетического характера, художественность должна быть охарактеризована целостностью, то есть, гармонией всех элементов, которые ее составляют. Данная гармония достигается в случае соответствия внешней формы внутреннему содержанию и при том, что идейно-эмоциональное отношение художника к реальности находит выражение в содержании его произведения. Тот фактор, что восприятие мира является индивидуальным для каждого, объясняет уникальность каждого случая, при котором проявляется художественность.

Учитывая все характеристики, которые присущи художественности, она не может быть сведена к конкретным правилам, при соблюдении которых деятель искусства имел бы возможность заранее определить

художественность собственного произведения. Начиная работу над произведением, автор в каждом случае старается достичь максимального уровня соответствия содержания и внешней формы, в итоге это представляет собой показатель того, насколько талантливо и глубоко он сумел отразить тему, которая волнует его (Канкава, 1971: 174).

В труде «Художественный образ в английской литературе XX века: типология – лингвопоэтика – перевод» Е. Б. Борисовой приводится определение литературной художественности, которое можно считать правомерным на основе всего, что было сказано выше. Таким образом, литературная художественность является качеством, свойственным фиктивному миру, который создан благодаря воображению и таланту художника слова, возможности преобразовано и опосредованно передавать картину реального мира посредством вербальных средств и представлять для читателя духовную ценность (Амелина, 2013: 59). Принимая во внимание то, что отражение в произведении реальной жизни или художественное отражение жизни является созданием образов из жизни, есть возможность согласиться со множеством исследователей в том, что в обширном смысле понятия «образность» и «художественность» являются тождественными (Антонова, 2013: 88).

Если для одного из компонентов художественности, художественного содержания, главное мерило – это любые художественно освоенные жизненные явления, то для второго ее компонента, художественной формы, основная единица - это художественный образ.

Современные деятели науки понятия образности и образа трактуют неоднозначно. В этом направлении есть много работ в сфере эстетики, философии, литературоведения, искусствоведения, психологии, лингвистики и прочих наук.

Определение данным понятиям давалось такими учеными, как М. Б. Храпченко, В. И. Тюпа, П. В. Палиевский, А. Л. Андреев и прочие.

Художественный образ произведений создается посредством языка, служащего в качестве материала исследования, как для литературоведов, так и для лингвистов. В этой отрасли исследований главная идея заключается в том, что художественные образы являются художественно представленными картинками реальной жизни человека, представляющими собой ценность эстетического характера. Понятия «образность» и «художественный образ» трактуются в качестве ключевых понятий литературы (Антонова, 2013: 83).

Существенное отличие в подходе литературоведов к исследованию проблемы заключается в том, что для них основной ролью обладает содержательный компонент художественного образа и место, которое ему отводится в конструкции произведения (Страда, 1995: 487). По этому поводу Л. И. Тимофеев писал, что язык произведения художественно-литературного типа может быть понят только в связи с системой образов, лежащей в основе произведения. Ею определяется мотивировка и отбор интонационно-синтаксических, лексических, звуковых средств, посредством которых создается определенный образ. В данном смысле язык является формой относительно образа, как образ является формой относительно идейного содержания произведения.

В исследованиях в сфере лингвистики понятия «образность» и «образ» рассматриваются неразрывно друг от друга. Для исследователей-лингвистов важнейшая характеристика образа - это его языковой компонент, то есть языковая форма, а именно средства изобразительно-выразительного характера.

В. В. Виноградов писал, что образность является всем лексическим строем произведения литературы. Содержание заключается в слове и постигается в нем, а не иллюстрируется только словом, как это зачастую бывает при литературоведческом анализе образов персонажей и образа автора (Виноградов, 1959: 157).

Как считают лингвисты, в контексте произведения литературы лексическая единица, влияя на воображение и чувства, под воздействием

контекста способна приобретать многозначность художественного характера, которая не зафиксирована в словарях и представляет собой основу создания художественного образа.

Исследование этого вопроса в российской лингвистике осуществляли О. С. Ахманова, И. Б. Роднянская, В. В. Виноградов, А. А. Потебня, Гумбольдт, из последних может быть названа работа Е. Б. Борисовой «Художественный образ в английской литературе XX века: типология – лингвопоэтика – перевод», С. А. С. Шахбаза «Образ и его языковое воплощение (на материале английской и американской поэзии)».

В собственной диссертации С. А. С. Шахбазом рассматривается словесный, поэтический образ с использованием лингвопоэтического метода и демонстрируется разница между образом и тропом или фигурой речи (Шахбаза, 2010: 89).

Е. Б. Борисова в своей работе утверждает, что художественный образ в качестве первоосновы произведения раскрывается при его рассмотрении в единстве экстралингвистической природы самой лингвистической составляющей. Автор целесообразным считает описание художественного образа с использованием метода лингвопоэтического анализа, предполагающего последовательность исследования текстовой структуры и способов репрезентации образа, принимая во внимание направленность средств языкового характера на эмоционально-эстетическое воздействие и создание художественной действительности (Канкава, 1971: 176).

Художественный образ – это сложное явление по причине характерной для него индивидуальности процесса его восприятия аудиторией и создания автором.

По данному поводу в своем труде «Психология искусства» Л. С. Выготский пишет, что каждая эпоха и каждое поколение по-своему пользуются художественным произведением, то есть в силу специфики своего времени, воспитания, принципов жизни, нравов и т.д. Аналогичную мысль приводит А. А. Потебня: —...в искусстве общее достояние всех есть

только образ, понимание коего иначе происходит в каждом и может состоять только в неразложенном (действительном и вполне личном) чувстве, какое возбуждается образом (Потебня, 1999: 184).

Невзирая на многослойность и неоднозначность такой комплексной категории искусства как художественный образ, учеными не оставляются попытки по дифференциации этого понятия, созданию некой классификации.

Рассмотрим различные категории образов.

Первым можно выделить абстрактный образ – общий термин, который обозначает способ представления положения вещей, сущности бытия, динамики предмета, способов существования или взаимного расположения группы предметов.

Выразительный образ не останавливается на объективном сравнении, которое правомерно относительно двух известных реалий, однако устанавливает сравнение субъективного характера между предметом, который известен, и предметом, который формально не имеет с ним ничего общего по своему цвету, объему, весу, однако который в авторском восприятии производит впечатление, которое аналогично тому, что производит первый (Амелина, 2013: 55).

Образ несвязанный - отдельный простой образ несвязанным еще не является; он способен быть более или менее уместен, более или менее выразителен. Для того, чтобы была возможность говорить о несвязанном образе, например, требуется обладать сложным, развитым образом, чьи элементы являются несовместимыми и между собой, совершенно не связанными.

Образ пластический – образ, который устанавливает сравнение по признаку массы, формы, пропорций или размеров двух предметов.

Тангенциальные образы – стремительные, быстрые образы, с помощью которых происходит установление связи по признаку родовой принадлежности, так что предмет уже буквально не понимается и лишь их значимостью между ними устанавливаются отсутствующие связи.

Художественный образ обладает следующими характеристиками: смысловая обобщенность, предметность, структура. Для предметных образов характерны такие черты, как описательность и статичность. К ним могут быть отнесены образы деталей, обстоятельств.

Исследователи предлагают делить смысловые образы на две группы. Первая группа – это индивидуальные образы, которые созданы благодаря воображению и таланту автора произведения, для них характерным является отображение жизненных закономерностей в определенной среде и в конкретную эпоху (Антонова, 2013, 84). Ко второй группе могут быть отнесены образы, которые перерастают границы собственной эпохи и получают значение общечеловеческого характера. Это образы-архетипы, то есть первичные образы, которые представлены общечеловеческими символами, которые положены в основу фольклора, мифов и всей культуры и переходят из поколения в поколение. К данной группе могут быть отнесены образы, которые выходят за пределы произведения и зачастую за рамки творчества определенного писателя, повторяются в ряде произведений нескольких или одного автора.

При выделении типов художественных образов Н. С. Валгина предлагает отталкиваться от самого процесса его создания – то есть проследить очередность восхождения от определенного смысла к обобщенному, отвлеченному. Согласно данной градации, автором предлагается выделение трех ступеней восхождения: образа-индикатора (использования прямого, буквального значения слова); образа-тропа (переносного значения); образа-символа (обобщенного значения на основе частных переносных) (Валгина, 2003: 93). Как считает автор, на первой ступени образ часто рождается вследствие «оживления внутренней формы слова», это проявитель смысла, образ-индикатор.

На второй ступени появляется переосмысление. Это система тропов, основой которой является метафоризация. И наконец, образы-символы,

которые являют собой образы, которые выходят за рамки контекста, обычно закреплены традицией употребления.

Основываясь на базовые характеристики художественного образа, некоторые авторы под руководством М. Л. Ремневой дают описание его основных черт.

Как одно из свойств образа выделяется его типическое значение. Данная черта художественного образа имеет связь с тем, что в нем в основном воплощаются общие свойства, которые присущи и играют важную роль при описании индивидуального (Канкава, 1971: 170).

Рассмотрим главные черты художественного образа, обращая наше внимание, в первую очередь, на персонажей (Страда, 1995: 477).

Первая характеристика художественного образа, которая выделяется по принципу, который был предложен, – это типическое значение, присущее ему (Амелина, 2013: 52). Это свойство имеет связь с тем, что, когда говорится о реальном мире, что-то в своем роде единичное может затемнить общее, но в мире, который создан мастерами слова, художественными образами, напротив, выполняется функция яркого воплощения существенного, общего в индивидуальном.

В качестве наглядной демонстрации этой характеристики образа выступает тот факт, что собственные имена героев превращаются в нарицательные. Начиная чтение нового произведения, читатель может встретить новых персонажей, которые пока еще незнакомы ему, однако очень сильно напоминают кого-то, так сказать «знакомых незнакомцев». В случае создания произведения автором осуществляется отбор определенных сторон, явлений реальной жизни. Недостаточно лишь прочесть произведение, если за образом скрыт целый тип явлений жизни, для того, чтобы раскрыть те свойства, которые автором заложены в персонаже, здесь читателю требуется домыслить смысловое понимание текста. По творческим историям множества произведений, которые основаны на реальных событиях, может

быть прослежен путь писателя от жизненного материала к сюжету художественного характера.

Существуют разновидности образа, где иносказательный, скрытый смысл преобладает над прямым: такими являются аллегория, символ. Если в аллегории, которая представляет собой традиционный язык басни, дешифровка смысла не вызывает затруднений и условность изображения является очевидной, то символ распознается читателем далеко не всегда сразу, при первом чтении. Помимо этого, символ тяготеет к многозначности намного сильнее в сравнении с аллегорией.

Нарочитая условность стиля, элементы фантастики, символика, аллегория, гротеск могут рассматриваться в качестве форм присутствия автора в произведении, которые способствуют обнаружению сути явления.

Право на отклонение от жизненных фактов, на вымысел дорого художнику (Амелина, 2013: 54): оно ему дает свободу мысленного пересоздания реальности, самовыражения.

Стереть «случайные черты», усилить неслучайные значит создать иную эстетическую реальность, и в творчестве роль вымысла сложно переоценить.

Следующая характеристика художественного образа, которая основана на его способности выражения идейно-эмоционального отношения писателя к предмету, – его экспрессивность. Это свойство обуславливается тем, что по уровню воздействия эмоционального характера изображение, как правило, превосходит рассуждение (Канкава, 1971: 174). Традиция разделения героев произведения на «отрицательных» и «положительных», «противоречивых» и т.д. представляет собой свидетельство того, что автором производится идейно-эмоциональная оценка персонажей, изображаемых им. Здесь важнейшие виды оценки – это категории эстетики, через призму которых писателем воспринимаются явления жизни общества, людей. Автор имеет возможность героизировать либо, напротив, высмеивать определенные явления, проявлять иронию либо сентиментальность и т.д.

Третьей немаловажной характеристикой художественного образа является его самодостаточность. Рассуждая о данном свойстве, требуется помнить, что образ является основной формой выражения содержания в искусстве. Самодостаточностью художественного образа объясняется возможность разных его пониманий. Читателю предоставлена полная свобода осознания авторской задумки, поэтому сколько читателей, столько и мнений, и, значит, будет существовать такое же число интерпретаций одного художественного образа.

Понятие художественного образа относят в настоящее время к категории эстетики, характеризующее особый способ освоения и преобразования действительности, отражение человеческой жизни (Антонова, 2013: 80). Этот вид образа является формой выражения чувств, мыслей, стремлений и эстетических эмоций художника. В. Г. Белинский даже утверждал, что искусство – это есть мышление образами, то есть образность – основной закон искусства.

В разные времена достаточно большое количество исследователей интересовались проблемой создания образа. Далее мы приведем несколько точек зрения на эту проблему (Амелина, 2013: 51).

Достаточно интересна интерпретация А. С. Козлова, он говорит о том, что образ многолик и многословен, включая все моменты органического взаимопревращения действительного и духовного. Исходя из этого он вводит понятие «всеобъемлющей гармонии», в которой, по его мнению, соединяется единичное с общим, субъективное с объективным и, наконец, идеальное с реальным.

В разных категориях жизни и искусства само слово «образ» употребляется в разных смыслах. В эстетике данное понятие является одним из центральных и имеет несколько смыслов (Страда, 1995: 472):

1. Как персонаж.
2. Как характеристика того способа отражения жизни, который присущ данному виду искусства.

У каждого писателя образ-характер «свой», он является чем-то личным, передающим авторское восприятие жизни в свете определенных событий. Именно поэтому существует множество способов создания образов-характеров. Так В.Г. Белинский именует образы – «знакомыми незнакомцами», которые достаточно сильно воздействуют на читателя и следовательно имеют эстетическое значение.

Исследователь Ф. М. Головенченко сравнивает художественный образ с каплей воды, в которой отражается весь мир, законы развития и отношения между людьми.

Однако наряду с конкретно-чувственной формой образ, как мы уже и говорили, содержит в себе и обобщение.

По характеру обобщенности образа А.С. Козлов разделяет их на следующие:

1. Индивидуальный образ характеризуются самостоятельностью, неповторимостью. Он представляет собой плод воображения писателя.
2. Обобщающий образ. В нем есть общие черты нравов и характеров, которые присущи для многих людей конкретной эпохи и ее общественных сфер.
3. Образы-мотивы – устойчивые, повторяющиеся в творчестве определенного писателя, тема, которая выражена в разных аспектах посредством варьирования самых значимых ее элементов.
4. Топосы – типичные и общие образы, которые создаются в литературе целой нации, эпохи, а не в творчестве отдельного.

Особое внимание мы должны обратить на понятие образа-характера – это образ, совмещающий в себе черты образа персонажа, литературного героя, передающиеся через конкретно-чувственную форму, в котором индивидуальные особенности служат отражением типического, обусловленного как внешней средой, так и идейным и эстетическим замыслом автора, создавшего этого героя. Образ-характер – одно из главных слагаемых литературного произведения.

1.2 Образная природа художественного текста

В основе художественного творчества действует эстетический принцип: искусство представляет собой познавательно-оценочное отражение реальности. Специфика художественного текста заключена в том, что он является художественно-преображенной авторским замыслом реальной действительностью, которая наполнена эстетическим содержанием и смыслом. Итак, художественное произведение представляет собой отражение объективной реальности, какой ее воспринимает и видит автор. Художественное отражение в себя включает личное отношение художника к тому, что изображается, выражение его чувств, суждений, установок ценностного характера (Амелина, 2013: 56).

Художественный образ является одним из самых великих достижений общественной сути языка, позволяющий с большей эмоционально-экспрессивной достоверностью и эффективностью передать свое отношение к изображаемому и свой замысел.

Исследование понятия «Образ», которое приведено выше, дает возможность определения его следующим образом: наглядное представление об определенном факте действительности, явлении, которое выражено в художественной форме; в сравнении с фотографическим отражением явлений действительности, фактов, в художественном образе множество признаков и явлений изменены, домыслены, преувеличены для того, чтобы передать авторское отношение к изображаемому (Канкава, 1971: 178). Другими словами, образ не представляет собой адекватное отражение явлений действительности, в нем сознательно отображаются и передаются те признаки, посредством которых может быть выражено отношение к изображаемому, передана авторская мысль.

Отбор требуемых слов со строгой семантикой нормативного характера и их соединение друг с другом по законам грамматического строя языка, на основании которого создается произведение, делает образ конкретным,

отсекает нецеленаправленные ассоциации, которые уводят в сторону от замысла.

Образ получает твердую базу смыслового характера в значениях слов, однако он не является суммой их значений, как в научном тексте; представляя собой добавочное сообщение в контексте, он связан с иными образами, а все они в произведении представляют систему средств образного характера.

Все высказывания, которые приведены выше, оперируют словом «образ» в его главном, общеэстетическом значении. Образ, таким образом, является представлением общего посредством единичного, абстрактного посредством конкретного, отвлеченного посредством чувственно-наглядного, осязаемого (Антонова, 2013: 83).

И художник, и ученый наблюдают одинаковые факты действительности. Ученый отталкивается от серии фактов, обобщает их и в собственных рассуждениях отвлекается от единичного, оперирует только абстракциями, обобщениями.

Абстрагированный научный вывод является применимым в отношении всех частных случаев, которые соответствуют обобщенным выведенным характеристикам. Индивидуальным художественным образом реализуется определенное проявление общего. Вывод о единстве общего и частного, о проявлении в частном общего, который завершает и художественное, и научное познание мира, осуществляется в художественном и научном мышлении различными путями, с противоположных сторон (Страда, 1995: 473).

Индивидуальность и чувственная наглядность художественного образа являются как бы первым планом произведения. Здесь представляются определенные явления и объекты, действуют определенные люди с собственными мыслями и эмоциями, которые присущи только им. Они вступают в конфликт с такими же определенными людьми и живут собственной индивидуальной жизнью. Но единичное явление или факт – это

частный случай реализации общей системы. Точно так же каждый герой – это представитель своей профессиональной, социальной, идеологической группы, и столкновение двух различных индивидуумов выступает в качестве частного проявления профессионального, социального, идеологического конфликта.

Обобщенный смысл, который заключен в художественных образах произведения, является его глубинным планом. Допуская определенное огрубление, есть возможность, что внешним, первым планом произведения формируется его сюжет, вторым, глубинным – проблематика. Оба имеют неразрывную связь друг с другом, образуя единое целое, и лишь в своем единстве представляют художественное произведение (Канкава, 1971: 177).

Так как обязательное условие существования и создания художественной речи – это отображение в ней авторского личного мировосприятия, роль словесных ассоциативных связей здесь резко увеличивается, слово нагружается смыслом дополнительного характера, текстом приобретает дополнительную семантическую и эмоциональную емкость. Одной из исключительных особенностей художественного текста как раз и является способность нести дополнительные данные без увеличения сообщения, лишь за счет особой эмоциональной и смысловой нагрузки единиц, составляющих его, а также их организации.

В художественном тексте словом репрезентируется его содержательный потенциал за счет отношений семантического характера с единицами, расположенными дистантно. Единовременное существование соседних и дистантных смысловых опор обеспечивает возможность поэтапной или одновременной реализации нескольких компонентов значения, постепенного наращивания смысла (Амелина, 2013: 58).

Взаимообусловленность и взаимосвязанность художественных образов произведения являются его образной системой. Центральным местом в ней по собственной значимости для восприятия конфликта и по доле в произведении обладают образы персонажей. Именно они, определенные

личности и характеры, представляют то индивидуальное, конкретное, посредством которого постигается общее, универсальное. Они предстают в качестве носителей или противников авторских идей, выразителей духа времени. В этом заключается их сила и источник громадного значения искусства для общества. В целях создания образа художником используются реальные характеристики людей, в своем сознании он «переплавляет» их в характер-обобщение, характер-тип.

Выбор центральных персонажей является самым ответственным моментом в создании произведения. Так как от того, насколько они достоверны, зависит достоверность конфликта, в который они вступают; от их значимости с общественной точки зрения – идейно влияющая сила произведения. В своем развитии образы персонажей в итоге создают образ конфликта и поглощают прочие образы, которые входят в систему образов.

Пейзаж, например, превращается в художественный образ тогда, когда получает функцию выражения состояния персонажа или автора. Природа в своих разных проявлениях с рождения окружает человека. Она представляет собой постоянный объект познания и источник эмоций, которые непременно есть в случае описания природы. В искусстве пейзаж оказывает серьезное воздействие эмоционального характера: у читателя он вызывает сопереживание с персонажем или художником и в то же время поднимает эмоциональный пласт, отложившийся в памяти.

Авторский образ представляет собой организующую силу произведения, объединяющую в одно целое его части, пронизывающую его единым мировоззрением, единым сознанием, единым мироощущением. Очень важно не забывать, что автор в качестве конкретной реальной личности с собственной биографией, характером, достоинствами и слабостями и автор, который представлен в образе автора, совершенно не тождественны (Канкава, 1971: 171).

Образ автора подобно каждому образу является определенным отвлечением от биографической реальности. Образ автора в каждом случае

немного идеализирован. Скорее, это не то, чем является личность этого художника на самом деле, но то, какой она стать стремится: ведь творчество является процессом роста и познания художника, путем самосовершенствования. Если читатель в ходе чтения себя сравнивает с образом персонажа, то писатель, видимо, делает то же с авторским образом. Подобным постоянным взаимодействием в существенной степени обеспечивается эволюция художника.

Образы природы, персонажей, вещей в тексте не реализуются одномоментно, не локализуются в одной фразе или одном слове, а формируются со временем, накапливая и собирая определенные элементы при развитии произведения (Антонова, 2013: 85). Такие общеэстетические образы по причине характера их восприятия и создания могут быть названы обобщающими (синтетическими, собирательными). Их взаимодействие и развитие составляют структуру произведения художественного типа. Они формируются на основании словесных образов, которые локализуются в рамках обозримого контекста.

Образные представления способны выражаться предложениями, словосочетаниями, а также контактами семантического характера слов с содержанием определенных текстовых отрывков.

Для сохранения целостного образного впечатления при его выражении языковыми средствами, писатель находит слова с семантикой, которая соответствует образу, и соединяет их таким образом, чтобы признаки, на которые их семантика указывает, совместились, дополнили друг друга, а также создали в читательском сознании такое же впечатление образного характера, сложившиеся в сознании читателя. При выборе для этого слов и столкновении их в словосочетании художник слова действует согласно интуиции. В то же время семантические поля слов, которые соединены в необычные словосочетания, понятий не выражают (как это бывает в типичном контексте), а только указывают на их признаки, служащие в качестве семантических знаков, ориентиров для того, чтобы создать образное

впечатление или пробудить психическое явление в сознании читателя (Амелина, 2013: 53).

Именно в тексте художественного типа, как ни в каком ином, широко применяются разные выразительные и изобразительные языковые средства для того, чтобы влиять на читателя и вызывать у него некоторые эмоции, чувства, ассоциации. Изобразительные и выразительные языковые средства, как правило, называются фигурами речи.

К выразительным языковым средствам могут быть отнесены приемы речи, не связанные с переносом значения словосочетаний или слов, но используемые для того, чтобы усилить экспрессивность высказывания или придать высказыванию эмоциональный характер. В актуализации способны принимать участие единицы всех уровней языка. Так, единицы уровня фонетики актуализируются в ритме, ассонансе, аллитерации, метре и прочих явлениях, которые крайне важны для поэзии.

Сознательное искажение общепринятого графического облика слова для большей адекватности передачи перераспределения фонемного состава, который отражает его настоящее звучание, – графон, – имеет место, в первую очередь, в диалоге драмы и прозы. Морфемный уровень представлен новыми сочетаниями морфем, их повторами и зачастую реализуется в поэзии (Канкава, 1971: 179).

Общая дифференциация средств стилистического характера на выразительные и изобразительные обладает относительным характером, так как в конечном итоге изобразительные средства тоже несут выразительную или экспрессивную функцию. Невзирая на определенную упрощенность и условность данной дифференциации, она является правомерной по причине того, что отражает два способа, которые различны в своей основе и с помощью которых достигается усиление экспрессивного речевого воздействия: наглядная характеристика, непосредственное изображение речевого предмета посредством особых средств речи, с одной стороны, и создание общего эмоционального тона высказывания – с другой стороны.

1.3 Лексико-семантическое поле образности

Основной источник первичной образности – это лексический уровень. Не случайно термин «художественное (поэтическое) слово» обозначает все сферы актуальных средств языка. Лексический материал применяется для того, чтобы выделить, подчеркнуть отдельные характерные признаки изображаемого, для того, чтобы дополнительно усилить их конфигурации. К примеру, посредством языка рисуется та социальная среда, к которой принадлежат действующие лица (Баландина, 2012: 45).

Дополнительные средства подчеркивания характерного в жизни персонажей это и профессионализмы – выражения и слова, которые связаны с определенной профессией, специальным родом занятий человека. В особых случаях в язык произведения художественного типа могут быть включены и жаргонизмы – выражения и слова условного языка, который применяется в небольших обществах, социальных группах, кружках. К жаргонизмам примыкают «вульгаризмы», то есть, просторечия, которые употребляются в литературе грубых слов.

Архаизмы – это устаревшие слова, которые вышли из употребления. Зачастую архаизмы представляют собой признаки возвышенного стиля поэтической речи. Резкость, с которой архаизмы выделяются на фоне сегодняшнего языка, позволяет существенно усилить через них его эмоциональную выразительность. Неологизмы являются вновь образованными словами, которые ранее в языке не существовали. Неологизмы имеют разные функции, создаются в целях поиска новых слов для новых понятий.

Все указанные понятия могут быть отнесены к изобразительно-выразительным языковым средствам, которые уже существуют в языке и писателями используются в целях достижения конкретной цели высказывания.

К самым важным языковым средствам образности языка могут быть отнесены тропы. Троп является заменой названия явления выражением или словом, которое применяется не в прямом, а в переносном смысле. Троп позволяет коротко, но очень выразительно и ясно охарактеризовать какое-либо свойство или особенность предмета, явления о котором идет речь. Подобного рода выражение обеспечивает большую выпуклость и живость представления об определенном качестве предмета, чем подробные объяснения, прямые описания. Троп поясняет явление изобразительно, действует на воображение.

Способы переноса свойств одного предмета на другой, его характеристики способны различаться, по этой причине есть разнообразные виды тропов. К тропам может быть отнесена метафора, метонимия, олицетворение, перифраз, а также образное сравнение.

Мы воспринимаем определенные явления и предметы как отличные друг от друга по причине того, что они находятся (или способны находиться) в отношениях сравнения с прочими явлениями и предметами. При сравнении предметов и явлений друг с другом, мы выражаем собственное отношение не к одному лишь изображаемому, но и к самому сравнению, как форме познания мира.

Образное сравнение (англ. simile от лат. Similis – подобное) – это прием стилистического характера, который состоит в частичном уподоблении двух предметов действительности, которые относятся к различным классам (Баландина, 2012: 48). Предметы, которые сравниваются, не являются полностью идентичными, они лишь чем-то напоминают друг друга. Констатация их частичного тождества даёт новое восприятие предмета.

Попробуем выяснить, какое место образному сравнению отводится в системе средств изобразительно-выразительного характера.

Один референт (человек) способен в речи разных людей и в разных ситуациях фигурировать в качестве молодого человека, молокососа, очкарика, шляпы, осла, свиньи, медведя и т. д. Другими словами, названия,

которые традиционно присущи одним предметам могут переноситься на иные в силу некоторых закономерностей, ассоциаций: человек может называться «шляпой» или «ослом», холодная комната – «Северным полюсом», верзила – «малышом», красивая девушка – «розой» и т. п. Во всех данных случаях мы сталкиваемся с переносом (транспозицией) значений для того чтобы дать экспрессивную характеристику предмету речи. Стилистические функции и механизм переноса значений являются одной из сфер изучения стилистической семасиологии (Антонова, 2013: 87).

Вторая область – стилистические функции соотнесенности значений. Так, в выражениях «волна и камень, стихи и проза, лед и пламень» и «упрям как мерин», либо в английской идиоме «merciful tyrant» («милосердный тиран») или строках известного писателя «it was the spring of hope, it was the winter of despair» («это была весна надежды, это была зима отчаяния») достигается экспрессивный эффект по причине комбинации значений. Таким образом, в стилистической семасиологии выделяются две разновидности приемов (Бунин, 1966: 76):

- 1) стилистические приемы, которые основаны на переносе значений (фигуры замещения);
- 2) стилистические приемы, которые основаны на комбинации значений (фигуры совмещения).

Перенос значения способен являться качественным и количественным. Когда переносное и прямое наименование отнесены к одной семантической сфере, то есть в случае преуменьшения или преувеличения, есть перенос количественного характера. Если же переносное и прямое значения отнесены к различным семантическим сферам, то перенос обладает качественным характером.

По характеру переноса фигуры замещения подразделяются на фигуры качества и фигуры количества. К фигурам количества обычно относят гиперболу и мейозис. Фигуры качества включают иронию, метафору и

метонимию. Мейозис, метафора и метонимия обладают разновидностями, традиционно обозначаемыми отдельными терминами.

В лингвистике эти приемы стилистического характера зачастую именуется термином «тропы». Троп является стилистически значимым переносом качения, то есть переносом, вследствие которого создается эффект экспрессивного характера (Амелина, 2013: 55). Экспрессивность тропа заключена в том, что в одно и то же время происходит актуализация двух значений нового наименования – традиционного и переносного, то есть, говоря «осел» о человеке, мы при том осознаем, что *осел* является упрямым животным.

Кроме приемов, которые названы, к фигурам замещения может быть отнесен еще ряд средств стилистического характера, которые известны с античных времен и которые при этом не могут включаться в приведенную выше классификацию как равноправные члены (Антонова, 2013: 89). К ним относятся эпитет, антономазия, перифраз, аллюзия и аллегория.

Фигуры совмещения являются совокупностью приемов стилистического характера, или значимых со стилистической точки зрения способов сочетания в синтагматической очередности лексических единиц одного уровня, включая выразительные средства, в рамках единицы иного уровня, который более высок. Как следует из определения, реализация фигур совмещения является возможной только в конкретном контексте, она имеет связь с развертыванием речи в пространстве и времени. Зачастую эти фигуры в речи образуются вследствие семантического взаимодействия словосочетаний, слов, реже - абзацев, хоть теоретически есть возможность предположить, что эти отношения являются возможными и между более крупными текстовыми фрагментами.

Отношения между единицами лексики отличны разнообразием и многоплановостью. При этом есть возможность выделения трех основных типов соотношений этих значений (Канкава, 1971: 174):

1) соотношение семантически синонимичных или тождественных лексических единиц. Данные единицы, которые относятся к одному референту, мыслятся субъективно в качестве равнозначных или синонимичных. Отправителем сообщения сочетается в высказывании или тексте несколько единиц, которые семантически тождественны, вследствие чего происходит образование фигур тождества;

2) соотношение семантически антонимичных или противоположных лексических единиц. Отправителем сообщения в тексте или высказывании сочетаются две антонимичные семантически противоположные единицы, которые мыслятся в качестве контрастных, вследствие чего происходит образование фигур противоположностей;

3) соотношение лексических единиц, которые между собой семантически различаются. Отправитель в тексте или высказывании сочетает разные единицы, которые обозначают разные нетождественные понятия, вследствие чего происходит образование фигур неравенства.

Образное сравнение, являющееся предметом этого исследования, отнесено к фигурам тождества.

М.Д. Кузнец предлагает иную классификацию стилистических фигур по признаку их определенных целей. Согласно этому, им выделяются фигуры отношений и фигуры качества. К фигурам качества могут быть отнесены: метонимическая, метафорическая и смешанная группы. Эти фигуры между собой имеют то общее, что является средством качественной характеристики речевого предмета.

Фигуры отношений базируются на особых, намеренно организованных отношениях между значениями слов или словесных групп, которые находятся в одном контексте, или между значениями слов, которые подразумеваются или замещаются (Антонова, 2013: 85).

Подобные отношения способны являться: отношениями тождества (в случае особого использования синонимии, при перифразе и эвфемизмах);

отношениями противоположности (при иронии и антитезе); отношениями неравенства (при разрядке и нарастании).

В данном случае классификация М. Д. Кузнеця перекликается с системой отношений стилистического характера, которые приведены А.Н. Мороховским, но М. Д. Кузнец сравнение относит к фигурам качества, а именно к метафорической группе.

II ГЛАВА. ЛЕКСИЧЕСКИЕ ОБРАЗНЫЕ СРЕДСТВА И ИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ТЕКСТАХ И.А. БУНИНА

2.1 Метафорические образы

Особенность прозы И.А. Бунина заключается в ее лиризме. Рассказами писателя создается впечатление определенной поэтичности, ощущение белого стиха. Именно по этой причине Иваном Алексеевичем метафора используется в качестве одного из базовых приемов выражения основной идеи, мысли, эмоции произведения (Манн, 1972: 235).

С особой явностью это ощущается в рассказах, где главный объект изображения – это любовная «драма». Часто посредством одного метафорического образа И.А. Буниным создается целый рассказ.

Рассмотрим, к примеру, рассказ 1925 г. «Солнечный удар». Уже в самом названии данного произведения содержится метафорический образ. Хоть еще не прочитав рассказ, мы имеем возможность воспринять данное словосочетание в прямом значении: последствия нахождения человека под солнцем. Но в контексте происходит столкновение с метафорическим, переносным значением данного словосочетания. Героиня, оправдывая собственное страстное желание и свой поступок, на прощание произносит: *«Мы оба получили что-то вроде солнечного удара...»* («Солнечный удар»).

Тема «солнца» превращается в лейтмотив рассказа. Именно с данным образом у автора ассоциируется страсть, любовь.

Зарождение чувства между героями происходит на корабле, а, возможно, и раньше, в столовой? *«После обеда вышли из ярко и горячо освещенной столовой на палубу...»* («Солнечный удар»). Использование метафоры «горячо освещенной столовой» создает ощущение естественности «электрического света». Такая естественность появляется вместе с зарождающимся чувством героев. Затем следует постепенное нарастание

«обоюдного желания», разгорается любовный костер, и мы уже ощущаем «запах дыма». Герой тоже ощущает это: *«Поручик взял ее за руку, поднес к губам. Рука, маленькая и сильная, пахла загаром»* («Солнечный удар»). Развитие любовного чувства, страсти между героями достигает своей кульминации уже на берегу. Вернее, в гостинице: *«Вошли в большой, но страшно душный, горячо накаленный за день солнцем номер...»* («Солнечный удар»). И снова метафорический образ пожара, костра, огня, на котором возникнувшее чувство так быстро сгорит (Чернышов, 2012: 96).

Есть возможность сказать, что весь рассказ «Солнечный удар» посвящается описанию такого погружения во тьму, которое переживает поручик, который потерял свою случайную возлюбленную. Такое погружение во мрак, практически «умопомрачение», происходит во время солнечного дня, который нестерпимо душный и все вокруг наполняет пронизывающим зноем. Все описания буквально переполнены обжигающими ощущениями. И следующий день начинается с *«солнечного, жаркого утра»*. И позднее *«все вокруг было залито жарким, пламенным /.../ солнцем»* («Солнечный удар»). И даже к вечеру в комнатах распространен жар от железных нагретых крыш, ветром поднимается белая густая пыль, громадная река блестит под солнцем, даль неба и воды ослепительно сияет. А после вынужденных скитаний по городу пуговицы и погоны кителя поручика *«так нажгло, что к ним нельзя было прикоснуться. Околыш картуза был внутри мокрый от пота, лицо пылало...»* («Солнечный удар»).

Солнечность, ослепляющая белизна этих страниц должны напомнить читателям о «солнечном ударе», который настиг героев рассказа. Это в одно и то же время и острейшее, безмерное счастье, но все же это удар, хоть и «солнечный», то есть сумеречное, болезненное состояние, потеря рассудка.

Последующее существование героя без «возлюбленной» лишено солнца. Вместе с героиней уходит свет и любовь из жизни героя, хоть он продолжает душевно страдать. Финал рассказа говорит о «финале» чувства,

которое внезапно возникло: *«Темная летняя заря потухала далеко впереди, сумрачно, сонно и разноцветно отражаясь в реке» («Солнечный удар»).*

У Ивана Алексеевича Бунина любовь не живет долго – в браке, в семье, в буднях. В основном это ослепительная, краткая вспышка, которая до дна озаряет души влюбленных (Бунин, 1966: 77). Но при этом в этих счастливых моментах, для которых стоит переносить любые страдания и жить, и заключена сладость жизни человека. И так, сладость и горечь, как считает И.А. Бунин, тесно переплетены: для ощущения сладости жизни требуется испить до дна чашу ее горечи.

Это произведение может быть рассмотрено как одна большая метафора авторского видения мира и человека в его эмоциональной оценке.

Анализ текста рассказа «Солнечный удар» показывает, что сначала источником метафоризации слова любовь для автора являются слова: огонь, свет и костер.

Горячо освещенная столовая – «имеющий высокую температуру солнце», слово освещенный повторяется 4 раза.

Рука пахла загаром – «смуглый цвет кожи от долгого пребывания на солнце».

Огни неслись – «двигаться вперед с большой скоростью».

Горячо накаленный номер – «накаливая, нагреть до очень высокой температуры».

Солнечный удар – «короткое сильное движение, непосредственно направленное на кого-что, резкий толчок»; повторяется 3 раза.

В апогей образа любви превращается концепт «Солнечный удар» одноименного рассказа, в котором переплелись образные ассоциации неожиданности чувства, света, «измененного» состояния, объяснимого появлением любимого человека. Здесь находит проявление физическое влияние любви – удар: *«Как дико, страшно все будничное, обыденное, когда сердце поражено, – да, поражено, он теперь понимал это, – этим*

страшным «солнечным ударом», слишком большой любовью, слишком большим счастьем!» («Солнечный удар»).

Проанализировав метафоры в рассказах «Чистый понедельник» и «Солнечный удар», сделаем выводы:

1) И.А. Бунин использует прием метафоризации в художественных различных целях для создания портретной характеристики персонажа, пейзажных зарисовок, обрисовки обстановки, показа и передачи эмоций, душевного состояния героев.

2) В результате анализа мы провели классификацию 93 метафор и выявили их принадлежность: 63% к обобщенно-тематической сфере «Неживое» и 37% к обобщенно-тематической сфере «Живое».

3) Проанализировав метафорические образы в рассказе «Солнечный удар», можно сделать выводы о постоянстве метафорических переносов между различными сферами деятельности: «любовь – огонь»; «любовь – солнечный удар»; «любовь – свет», «любовь – костер».

2.2 Эпитет как образная синестезия текста

Уже современников писателя удивляла его уникальная способность передачи впечатлений от внешнего мира во всей сложной совокупности качеств, которые воспринимаются, – запаха, звука, света, цвета, формы, осязательных характеристик и температурных особенностей, а также тех тонких свойств психологического характера, которыми человеческое воображение наделяет окружающий мир, догадываясь о его созвучности человеку и одушевленности (Канкава, 1971: 175). В данном отношении И.А. Бунин опирается на толстовскую стилевую традицию с ее «языческой», как утверждали критики, мощью пластических характеристик и «телепатической» убедительностью образов.

При этом толстовская образность обычно иерархически подчиняется более крупным элементам художественного мира – сюжету, который эпически объемлен, авторской историософской и этической концепции.

Бунинское же образное слово, словно не знает управляющего начала над собой, свободно заявляя о собственном художественном первородстве. Стоит обратить внимание, к примеру, на описание Капри во время прибытия туда семьи американца и оценить сочность и разнообразие изобразительной палитры: *«Наконец, уже в сумерках, стал надвигаться своей чернотой остров...»* («Господин из Сан-Франциско»). Особым значением обладают звуковой фон, цвето-световые эффекты, обонятельные и осязательные аспекты изображения, передача атмосферных особенностей. Бунинское слитное и сложное описание ощущений, которые порождаются предметом, в специальной литературе иногда называется синестетическим (от слова «синестезия» – сложное восприятие, при котором смешиваются и взаимодействуют ощущения, которые характерны для различных органов чувств; к примеру, «цветной слух»).

Шли они – и целая страна, радостная, прекрасная, солнечная, простиралась под ними: и каменистые горбы острова, который почти весь лежал у их ног, и та сказочная синева, в которой плавал он, и сияющие утренние пары над морем к востоку, под ослепительным солнцем, которое уже жарко грело, поднимаясь всё выше и выше, и туманно-лазурные, ещё по-утреннему зыбкие массивы Италии, её близких и далёких гор, красоту которых бессильно выразить человеческое слово.

Бунинская лексика богата, но выразительность им достигается не столько количественным расширением слов, которые используются, сколько виртуозностью сочетаний и сопоставлений.

Называемые предмет, состояние или действие у него обычно сопровождаются субъективно «озвучивающими», «окрашивающими» или психологически насыщенными наречиями или эпитетами, которые придают изображению специфический «бунинский» колорит («яростные взвизгивания сирены», «сияющие утренние пары над морем», надвигающийся «своей чернотой» остров, «траурные» волны, «несметные глаза» и т. д.). Применяя однородные эпитеты, И.А. Бунин варьирует их качественные

характеристики, дабы они друг друга не заслоняли, а воспринимались в слитной взаимодополняемости. В самых разных комбинациях приводятся сочетания со значением цвета, объема, температуры, звука, запаха (Манн, 1972: 238).

И. А. Бунин любит эпитеты составного характера и излюбленным приемом писателя являются оксюмороны. К примеру, «грешно-скромная девушка». Но при всем лексическом разнообразии и богатстве для И.А. Бунина характерно постоянство в применении найденных однажды лексических групп и эпитетов (Чернышов, 2012: 90). Он не единожды и в различных произведениях использовал собственные особые словосочетания, несмотря на повторы, если они диктовались задачами изобразительной точности (порой кажется, что он намеренно игнорирует перифразу или синоним). Так что оборотная сторона точности и изобразительного великолепия в стиле И. А. Бунина – это сдержанность и взвешенность словоупотребления: *смотрел на серебристо-жемчужную рябь залива и тонкий очерк Капри на горизонте ...*

И.А. Бунин никогда не допускал излишней орнаментальности и цветистости в стиле, именуя подобную манеру «петушковой» и иногда браня за нее коллег, которые увлекались «самоцельной красотой».

Художественная уместность, точность и полнота изображения являются качествами предметной детализации, характерными в рассказе «Господин из Сан-Франциско».

2.3 Олицетворение как средство создания образного восприятия

Бунин имел резко отрицательное отношение к различным подделкам под народный стиль. Псевдонародному «русскому стилю» современных ему модернистов, которые подменяли мифотворчеством живое восприятие мира, И. А. Бунин-реалист противопоставлял верность образности и духу русского фольклора, соединение приемов сказочности с правдой жизни, которое

лишний раз подчеркивало неисчерпаемые возможности реалистического метода изображения действительности.

«Сказочность» повествования, которая во многом базируется на образной символике, превратилась в одно из новшеств в лирических миниатюрах И. А. Бунина. В них думает, живет, чувствует не один лишь человек, но и природа, посредством высокой поэтизации и олицетворений полностью восстановленная в своей «телесности»: *«Ни души! – сказал ветер, облетев всю деревню и закрутив в бесцельном удальстве пыль на дороге»*. («Легкое дыхание»).

Для И. А. Бунина русский пейзаж имеет неразрывную связь с русской жизнью, в единстве с ней составляет природно-национальную стихию, в которой происходит формирование национального характера, нравственности, духовности. Нравственно-философские взгляды самого И. А. Бунина характеризует О. В. Солоухина, приводя бунинское высказывание: «...чувствую в себе всех предков своих... и дальше, дальше чувствую свою связь со «зверем», со зверями – и нюх у меня, и глаза, и слух – на все – не просто человеческий, а нутряной – «звериный». Поэтому «по-звериному» люблю я жизнь, все проявления ее – связан я с ней, с природой, с землей, со всем, что в ней, под ней, над ней».

Двуединство внутреннего и внешнего мира человека и природы в бунинской прозе создает удивительное сочетание динамики и статики, объективности изображаемого и интимного сопереживания с этим изображаемым, чему помогает прием олицетворения. Так, в рассказе «Сосны» метельный ветер то вызванивает нежно, *«поет тысячью эловых арф»*, то со свистом и шумом проносится по крыше, подобно огромной массе птиц. Галки на лапах сосен то, хрустя снегом, радостно и звонко *«смеются от удовольствия»*, то превращаются в траурные отметины зимнего дня.

Для И. А. Бунина природа является важнейшей ценностью и сама по себе, и относительно человека. Стимулируя развитие личностного сознания,

она от поколения к поколению удерживает у целого народа единое представление о красоте.

Прием олицетворения также принимает особое значение в случае формирования образа деревни в произведениях писателя.

Образ деревни проходит сквозь все творчество И. А. Бунина и выступает в двух темах: быт и жизнь крестьян и разорение усадеб дворян. Данные темы иногда решаются по отдельности друг от друга, однако чаще параллельно.

Страшный мир нищеты крестьян раскрывается в рассказе «Танька», который характерен для раннего творчества И. А. Бунина. В семье мужика Корнея нечем кормить детей. Мать выгоняет голодную пятилетнюю девочку Таньку на улицу. Этим маленьким, оборванным, дрожащим от холода существом олицетворяется пореформенная деревня. И. А. Бунин с сочувствием относился к крестьянам. Он подчеркивал их деликатность, душевную тонкость, склонность к чувствам поэтического характера. При этом писателем идеализировался образ барина Павла Антоновича, пожалевшего и накормившего Таньку. Барин размышляет о невеселом будущем девочки и вспоминает, что его племянницы во Флоренции. «Танька и Флоренция!» – как разителен контраст между судьбами дворянских барышень и крестьянской девочки. И. А. Буниным показывается глубокая пропасть между народом и помещиками.

Повесть «Деревня» явилась «стоном о родной земле», И.А. Буниным широко охватывалась русская жизнь. От Дурновки пространство раздвигается, в поле зрения оказываются прочие деревни, уездные города, станции. Также раздвигается время: современность сравнивается с прошлым – от времен Киевской Руси до середины XIX в.

В центре повести – жизнь братьев Красовых: поэта-самоучки Кузьмы и кулака Тихона. Глазами этих людей даются основные события - русско-японская война, революция 1905 г., реакция, которая наступила за ней.

Кузьма Красов является человеком, ищущим смысл жизни и правду. Он постоянно переживает духовное движение, рост. Самоучка Кузьма знает Белинского, Гоголя, Шиллера, Пушкина. Его волнуют животрепещущие современные проблемы. В течение некоторого времени он увлечен толстовством, но столкновение с реальностью показывает то, что теория непротивления несостоятельна (Манн, 1972: 237).

В сознании Кузьмы происходит формирование принципов гуманизма, преодолевается варварское отношение к человеку. Кузьма душой болеет за русский народ и Россию, однако видит все его отрицательные качества и приходит к выводу о том, что народ сам виновен в собственном положении: *«Скажешь - правительство виновато? Да ведь по холопу и барин, по Сеньке и шапка»* («Деревня»).

Жизнь крестьянской России И.А. Бунин рисует унылыми, серыми красками. Дурновка превращается в центр и олицетворение всей страны. Темнота, грязь, холод, вонь – вот чем окружены полунищие крестьяне. Типичным является образ самого бедного мужика Дурновки – Серого. Его прозвище под стать всему колориту жизни, которая изображается. Он апатичен, ленив, безразличен к судьбе собственной семьи. Вообще «обглоданные» жизнью, нищие дурновцы не походят на крестьян, идеализировавшихся И. А. Буниным. Они не могут трудиться, утратили привязанность к земле. Они циничные, наглые, грубые и жестокие. Извечная крестьянская нравственность уходит из их душ.

2.4 Ассоциативная модель образности

Вследствие регулярного ассоциативного осмысления разных областей окружающей реальности в бунинском дискурсе нами выделены основные понятийные сферы, анализ каждой из этих сфер дает возможность сделать определенные выводы о специфике ассоциативной системы и конкретных образных номинациях в языковом сознании И. А. Бунина.

Вследствие обширности материала охарактеризуем ассоциативное поле концептосферы «Человек».

В художественных произведениях И. А. Бунина образное представление человека может быть охарактеризовано подчеркнутой изобразительностью, а также внешней описательностью. В контекстах может быть отмечена не только внутренняя характеристика героев, их мотивация и ценностно-этические установки (хитер, как лиса; труслив, как заяц), а тонкость наблюдений за повадками животных и нахождение соответствий прямого характера между поведением представителей животного мира и человеческим поведением, схожестью по внешности с животными, прототипами и даже объектами, которые не одушевлены. У И. А. Бунина отсутствует концептуально значимая ассоциативная модель в концептуальной сфере «Человек», в художественной картине мира писателя человеку не отведена роль, характеризующаяся существенностью, он не представляет собой ни объект основного изображения, ни существенный элемент поэтической системы. Внешняя описательность подчеркивается формой тропеической номинации – зачастую это сравнение или творительный сравнения (образа действия).

I. Образные номинации, которые репрезентируются концептом «Человек».

Зооморфная метафора «человек – животное».

В характеристике человека существенная роль отводится лексико-семантическому классу «Животные», что представляет собой устойчивую ассоциативную модель представления человеческого образа: человек – животное (Чернышов, 2012: 93).

При нахождении сходства И. А. Буниным отмечаются, в первую очередь, пространственное положение или действия героев или, реже, внешнее сходство, он выражает их в различных тропеических формах:

– творительный сравнения: быком глядя; медведем вставал; ястребом следить;

–оборот сравнительного характера с компонентом как: смеется, сипит, как змей; грубый и крепкий, как старая лошадь; расселись, как вороны, подняли гам; работая ногами, как водяные пауки; сижую, как сыч;

–конструкция предикативного характера с компонентом «похож, подобен»: старуха-мещанка, похожая лицом на старую львицу; отец мой похож на ворона;

– приложение, одиночное или распространенное:

голова толкачом, голая, наденет круглые очки – чистый филин.

Можно отметить авторскую исключительную тонкость знаний и наблюдений мира животных – их повадок, специфики их цикла жизни: летом уплывем, как две гагары. В то же время можно отметить сниженную или невысокую оценочность данных тропов, что является мало характерным для образных средств этой ассоциативной модели (Манн, 1972: 234): *Изредка... прокатывались велосипедисты... согнувшись и работая ногами, как водяные пауки* («На даче»); И вот сижую я, как мерзостный паук, Один, один меж стариковских трубок (Цветаева). При сопоставлении можно увидеть особый ракурс каждого автора: в первом случае «основание» – внешнее сходство, во втором – внутренние признаки, которые подчеркнуты яркой экспрессивностью.

Для И. А. Бунина характерной является, в первую очередь, точность и яркость наблюдений, образность достигается посредством большой отдаленности сфер сравнения и в то же время зримости визуального образа в тропеических номинациях (Бунин, 1966: 70). Все образные единицы, в первую очередь, визуализированы (этим подтверждается высказывание Ю.М. Лотмана о том, что любой троп в структуре имеет два элемента – словесный и обязательно зрительный, легко воспринимаемый и представляемый: *Середину стола занимала без умолку и очень умело говорившая дама, подавшая мне, точно тюленью ласту, крепко налитую ручку, на глянцевиной подушечке которой были видны зубчатые полоски, оставшиеся от швов перчатки* («Жизнь Арсеньева»). Здесь осуществляется

метонимический перенос по функциональной смежности: форма руки – лапа.

Для этой группы тропеических единиц присущими являются зримость и наглядность образа, близкая соотнесенность предметного характера, довольно полное совпадение единичных признаков референта и агента образа (термины С.М. Мезенина), источника и цели, и ассоциативной модели (термины Ю.Н. Караулова, А.И. Баранова): двигается тихо и осторожно – подкрадется, как заяц, большие линзы – большие глаза совы. Такое точное совпадение базового и существенного признаков является характерным для образных идиом, которые И. А. Буниным довольно часто использовались (зорок, как орел), порой заменяли синонимичной конструкцией традиционное основание образа: сидит, как мышь даже дыхания не слышно (ср.: сидеть тихо, как мышь); поражающий... здоровьем, грубо великолепной силой молодого жеребца (силен, как жеребец); мощный, как бык, провансалец (ср.: силен, как бык).

Для большей точности наглядного эффекта И. А. Буниным в некоторых случаях используется номинативная метафора с атрибутивным описательным перечислением, которое называет признаки, по которым два денотата сравниваются: *Это столетняя обезьяна в овчинной куртке и лохматом бараньем курнее, рыжем от дождей, от солнца, от времени* («Темир-Аксан-Хан»); *Невысокий, плотный, немного сутулый, грубо черноволосый, темный длинным бритым лицом, большеносый, был он и впрямь совершенный ворон* («Ворон»);

Антропоморфная метафора «человек – человек».

Для средств образного характера концептосферы «Человек» присуща другая парадигма: человек – прототип, базирующаяся на внешнем типировании шаблона, который закреплен в сознании, по возрасту, социальной, национальной принадлежности или портретном сходстве с известной личностью. Интересен, в первую очередь, принцип отбора

сравнений образного характера – типическое преобладает над индивидуальным.

В данной группе можно выделить:

– Индивидуальный прототип (сходство внешнего типа с известными людьми): *В читальне, уютной, тихой и светлой только над столами, стоя шуришал газетами какой-то седой немец, похожий на Ибсена, в серебряных круглых очках и с сумасшедшими, изумленными глазами («Господин из Сан-Франциско»); Среди гостей на даче Данилевских был коротконогий и похожий на Сократа профессор («Зойка и Валерия»).*

– Социальный прототип (сходство по профессиональному или социальному признаку): *Он прошел мимо Няньчука, приподнял ворот и, как оперный певец, боящийся простуды, закрывая рукой горло, густо сказал себе в бороду («Петлистые уши»).*

– Возрастной прототип (сходство по возрастному признаку): *Зимой гостила иногда в усадьбе странница Машенька, седенькая, сухенькая и дробная, как девочка («Баллада»).*

– Национальный прототип (сходство по национальному признаку): *Ноги тонки и по-татарски кривы («Жизнь Арсеньева»).*

Фитоморфная метафора «человек – растение».

Номинации образного характера, которые реализуют данную ассоциативную модель, характеризуют части человеческого тела: *...лысеет этот яблоком выпуклый лоб («Жизнь Арсеньева»); Нос у него похож на мухомор («Веселый двор»).*

Артефактная метафора «человек – артефакт (искусственный объект)». Образные номинации, которые реализуют данную ассоциативную модель, характеризуют, в первую очередь, части человеческого тела: *...с коричневой шеей, похожей на потрескавшуюся пробку («Жизнь Арсеньева»).*

Человек – идол. *...но о нем не думали, твердо веря во власть над ним командира, рыжего человека чудовищной величины и грузности, всегда как*

бы сонного, похожего в своем мундире с широкими золотыми нашивками на огромного идола («Господин из Сан-Франциско»).

Проанализировав средства образного характера, которые воссоздают человеческий образ в художественной картине образности И.А. Бунина, можно отметить преобладание ассоциативной модели человек – животное над прочими видами метафор (артефактная, фитоморфная, антропоморфная и т.д.). Это имеет связь со взглядами автора: *Говоря вообще, более сладострастного животного, чем человек, нет на земле, хитрая человеческая душа изо всего умеет извлекать самоуслаждение («В ночном море»).*

2. Образные номинации, которые репрезентируют концепт «Женщина».

Гендерные концепты-варианты концепта «человек» будут затронуты лишь частично. Это обусловлено отчетливым «маскулинным» взглядом на мир и размытостью, обезличенностью концепта «мужчина» в художественной системе образов текстов И.А. Бунина. Здесь значительная роль отводится системе глагольных форм, сценарным и фреймовым характеристикам концепта, а лексико-семантический является менее выраженным, по этой причине будет уделяться внимание гендерному концепту «женщина», который глубоко укоренился в сознании автора и имеет широкое ассоциативное поле номинаций: *«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».*

В ассоциативной картине образности И.А. Бунина женщине отводится особое место. В номинациях образного характера подчеркивается хрупкость, красота и слабость женщины, ее притягательное и светлое очарование, а также внешние характеристики – стройность, гибкость фигуры. Рассмотрим

парадигмы когнитивного характера по тому, какие «эталоны» для образного сравнения берет И.А. Бунин.

Фитоморфная метафора «женщина – растение».

В образных номинациях данной группы подчеркнута хрупкость, красота и слабость женщины. Эти признаки делают в бунинской концептосфере устойчивой модель женщины – цветок, которая традиционна для поэзии и всей образной языковой системы.

Женщина – цветок (лилия, фиалка, роза): *Совершенно неузнаваема стала Ида: как-то удивительно расцвела вся, как расцветает какой-нибудь великолепнейший цветок в чистой воде, в каком-нибудь таком хрустальном бокале («Ида»); ...о царских дочерях, чистых и прекрасных, как божьи лилии («Жизнь Арсеньева»); Что же тут не понимать? Вот и вы вся такая же, как эти фиалки («Галя Ганская»).*

Парадигма обладает временным признаком – роза «раскрывается» и «блекнет», подобно красоте женщины: *весь день пластом лежала от головной боли, совсем завяла твоя чайная роза («Степа»); когда она в первый раз одна была на яхт-клубском балу и вернулась под утро, точно поблекшая роза, бледная от усталости и еще неулегшегоя возбуждения («Сны Чанга»).*

Женщина-дерево (тополь, ива): *Его и след простыл. Ему-то что ж! Он своего добился, обломал ей сучья-ветья, да потуда его и видели («Личарда»); Не девочка, а уже девушка... выросла, вытянулась, як та тополя! («Галя Ганская»).*

«Обломал сучья-ветья» – метафора морального и физического воздействия, насилия, которое выражено в глаголе «обломать» (который имеет устойчивый коннотативный негативный фон), и образе дерева. Женщина в этой парадигме выступает в качестве красивого, но слабого создания, что подчеркнуто прямым указанием на данный признак: *Но молчишь ты, слаба, как цветок... («Как светла, как нарядна весна!») (Бунин, 1966: 74).*

Натуроморфная метафора «женщина – природный мир». В бунинских произведениях значимой является ассоциативная модель Женщина – свет в различных ее вариантах (здесь есть возможность вспомнить значимость этой парадигмы в концептуальной картине образности А. Блока).

Женщина – источник света/солнце: *Штора в окне, а за ней / Солнце вселенной моей* («Ранний, чуть видный рассвет»); *Солнце мое! Возлюбленная моя!* («Ида»); *Нет, она не отзывалась, она безмолвно сияла где-то там, в чужом и далеком московском мире!* («Митина любовь»).

Метафора конфессионального характера «женщина – богиня/икона». В бунинском творчестве существует несколько стихотворений, которые посвящены женским образам богинь –языческих или античных: «Цирцея», «Цейлон» и др. В образах подчеркнута их чувственная редкая красота и недоступность для обычного смертного.

Женщина – богиня: *Этот чудак обоготворил ее, всю жизнь посвятил сумасшедшим мечтам о ней* («Грамматика любви»); *На площади, у городского колодца, богиней стояла рослая хохлушка в подкованных башмаках на босу ногу* («Жизнь Арсеньева»); *Если есть будущая жизнь и мы встретимся в ней, я стану там на колени и поцелую твои ноги за все, что ты дала мне на земле* («Поздний час»).

Женщина – икона (Чернышов, 2012:98): *А из калитки его ворот выходила молоденькая монашка в грубых башмаках, в грубых черных одеждах, но такой тонкой, чистой, древнерусской иконописной красоты, что я, пораженный, даже остановился* («Жизнь Арсеньева»); *Впереди всех, в трауре, со свечой в руке, озарявшей ее щеку и золотистость волос, – и уже как от иконы не мог оторвать от нее глаз* («Натали»).

В текстах И. А. Бунина репрезентирован весь вербально-ассоциативный ряд концептосферы «женщина». Например, вербально-ассоциативный ряд женщина – солнце / святая представляется во фрейме «появление женщины в доме»: *Весной того же года я кончил лицей и, приехав из Москвы, просто поражен был: точно солнце засияло вдруг в*

нашей прежде столь мертвой квартире, – и всю ее озаряло присутствие той юной, легконогой, что только что сменила няньку восьмилетней Лили, длинную, плоскую старуху, похожую на средневековую деревянную статую какой-нибудь святой («Ворон»).

Метафора зооморфная/орнитологическая «женщина – животное/птица». Образ животного зачастую превращается в эталон по внешнему сходству.

Женщина – птица:

– внешнее сходство (цветовое): *...по Долгой улице всегда гуляло много людей ...и сколько тут франтов из всяких писцов и приказчиков, сколько барышень, разряженных, точно райские птицы, сколько щегольских шарабанов («Жизнь Арсеньева»); ...тихо ходили... тихо кланялись низенькие черные монашенки, похожие на галок («Жизнь Арсеньева»).*

– внутреннее родство – признак свободы: *...меж гробовых ресниц, / И это сердце – сердце диких птиц!* («При свете звезд померкших глаз сиянье»).

Женщина – лошадь: *...две сестры... обе рослые, грубо-черноволосяе, с черными сросшимися бровями, строго-молчаливые – настоящая пара вороных дышловых лошадей («Жизнь Арсеньева»).*

Женщина – корова: *...старостиха, беременная, с широким сонным лицом и важная, как холмогорская корова («Антоновские яблоки»).*

Женщина – лань: *Но, женщина, люби лишь раз, Не поднимай для всех ресниц! Ты легче лани на бегу, Но вот на лань, из тростников, Метнулся розовый огонь Двух желтых суженных зрачков: О, женщина! люби лишь раз!* («Малайская песня»).

Развернутая метафора (внутри него есть сравнение образного характера) женщина-лань является метафорой-загадкой фреймовой структуры: женщина – лань, любовь – охота, мужчина – тигр. Образ лани нас отсылает к парадигме женщина – жертва, любовь – охота.

Женщина – львица: *...старуха-мещанка, похожая лицом на старую львицу («Деревня»).*

Женщина – змея: *Глаза Марьи Ильиничны уже круглились, как у змеи: говоря, она увидела возле кровати мужские туфли («Антигона»).*

В этом контексте подчеркнуто внешнее сходство, но сценарием репрезентации образа развертывается устойчивый в русской культуре образ (змея подколотная), Женщина, которая сравнивается со змеей, сделала донос, по причине чего главную героиню выгнали из дома, происходит развертывание значения образной единицы в пределах макроконтраста.

Артефактная метафора «женщина – предмет».

Концептуальная сфера «Мир вещей» применяется в репрезентации концепта «женщина» в большей части случаев в целях описания внешности.

Женщина – строение: *Ведь какая была женщина! По дородству, по статности, прямо изуменьей быть. А теперь – никуда: одни стропила остались («Стропила»).*

Женщина – гитара: *Профессорша, маленькая еврейка, похожая на гитару («На даче»).*

Женщина – сосуд (кувшин) с водой: *Зейнаб, свежесть очей! / Ты – арабский кувшин: / Чем душнее в палатках пустыни, / Чем стремительней дует палящий хамсин, / Тем вода холоднее в кувшине. / Зейнаб, свежесть очей! / Ты строга и горда: / Чем безумнее любишь – тем строже. / Но сладка, о, сладка, ледяная вода, / А для путника – жизни дороже! («Зейнаб, свежесть очей»).*

Для путника в пустыне дороже всего на свете вода, по этой причине восточная женщина и любовь к ней И. А. Буниным сравнивается с кувшином, который наполнен ледяной водой. Здесь есть возможность говорить и о развертывании метафоры: страсть – огонь, вода жизни – вода любви, благосклонность – утоление жажды. Образ женщины в качестве сосуда с водой повторяется в текстах И. А. Бунина: *И тихо, как вода в сосуде, / Стояла жизнь ее во сне («Я к ней вошел в полночный час»).*

Единичными являются определенные негативные характеристики, выраженные, скорее, микроконтекстом в афористичных высказываниях:

Женщина – предмет, портящий и портящийся: Нет ничего более трудного, как распознать хороший арбуз и порядочную женщину («В Париже»); Вода портит вино так же, как повозка дорогу и как женщина душу («В Париже»).

Итак, в ассоциативной картине образности И.А. Бунина концепт «женщина» представляется образными номинациями «растительного» происхождения – цветок (роза) или дерево (лоза, тополь), что И. А. Бунина связывает с общечеловеческими и общекультурными когнитивными моделями в восприятии женского начала.

В то же время наиболее значимы «световые/солнечные» метафоры, которые определяют место любимой женщины в мужском мировосприятии – это создание греховно-божественное, центр мироздания. Женщина – богиня, святая, икона – внутренний план воплощения. В репрезентации концепта внешний план представляется зооморфными и фитоморфными образами. При этом метафоры, которые имеют связь с растениями, представляются нейтральным или положительным ценностно-коннотативными слоями концепта (стройность и красота, чистота и слабость), зооморфными образами характеризуется внешнее сходство с этими животными (Мальцев, 1994: 79). Коннотации имеют зависимость от стабильного ассоциативного комплекса, который связан со сферой образной номинации (лань, корова, лошадь). Определенные метафоры предметного характера имеют связь с внешним женским образом, в сознании автора преобладает начало чувственно-материального характера в вербализации женского образа, в структуре значения происходит актуализация семы слабости, красоты, света.

3. Номинации образного характера, которые репрезентируют концепт «Эрос/любовь».

В художественной системе наблюдается тесное соприкосновение образно-ассоциативных полей «Любовь» и «Женщина» и создается концепт «возлюбленная», который репрезентирован в разных метафорах. Основными являются две: любовь – солнечный удар (она имеет тесную связь с моделью

когнитивного характера женщина – солнце/свет), любовь – служение богу (связь с моделью женщина – икона/святая/богиня).

Последняя модель вербализуется в монологе судебного адвоката, который характеризует чувство любви как «мессу пола» (Баландина, 2012: 45). В метафоре тесным образом сливаются два амбивалентных начала – «греховное» и «святое», «физическое» и «духовное» в любовном чувстве (Мальцев, 1994: 74): *Часто эта «первая любовь» сопровождается драмами, трагедиями, но совсем никто не думает о том, что как раз в это время переживают люди нечто гораздо более глубокое, сложное, чем волнения, страдания, обычно называемые обожанием милого существа: переживают, сами того не ведая жуткий расцвет, мучительное раскрытие, первую мессу пола* («Дело корнета Елагина»). Любовь в качестве соединения противоположных начал, греховно-святого чувства находит выражение и в определении героини из того же произведения: *Какое неземное слово любовь, сколько ада и прелести в нем, хоть я и никогда не любила!* («Дело корнета Елагина»).

В этих метафорах подчеркнута неземная природа любви – она соединяет рай и ад, бездну и небо. И человек, соприкасаясь с данным чувством, переносится в ассоциативных пространственных образах то вниз – в пропасть, то вверх – в небо, а любимая женщина – «смесь ангельской чистоты и порочности», ее поведение граничит с «бесстыдностью чистой невинности» («Митина любовь»). Любовь в текстах И. А. Бунина представляет собой чувство, которое выше человека, который его жаждет и не может его вместить полностью. Эрос – нечто страшное, тайное и желанное – жуткий порог какого-то греховного рая («Жизнь Арсеньева»).

Ключевой в концептосфере И. А. Бунина является модель любимая – солнце. Один рассказ И.А. Бунина озаглавлен компаративным тропом – «Прекраснейшая солнца», в котором происходит раскрытие высокого аксиологически-эстетического аспекта репрезентации концепта «возлюбленная» в индивидуально-авторской картине образности (Бунин,

1966: 78). Женщина собой заменяет прежнее светило, меняет всю картину человеческого мира: *Вот в эту-то самую минуту и увидал я ее, и, конечно, не одну: как раз в то время встал, чтобы позвать полового и заплатить за пиво, да так и ахнул: отворилась снаружи дверь за помостом, и появилась она, в каком-то картузе цвета хаки, в непромокаемом пальто того же цвета с поясом, – правда, хороша она была во все этом удивительно, похожа на высокого мальчика <...>. И, понимаете, я, что называется, света божьего невзвидел!* («Речной трактир»). Образная идиома света божьего невзвидел представляет собой часть метафоры более глубинного плана, реализуясь практически буквально. «Солнечность» любви к женщине подчеркнута и в рассказе «Начало». Расставание с любимой подобно схождению в темноту («солнце моей вселенной»).

Апогей «солярного кода» любовного образа - это концепт «Солнечный удар» одноименного рассказа, в котором клубком сплелись образные ассоциации неожиданности чувства, света, «измененного» состояния, обусловленного появлением любимого человека (Чернышов, 2016: 96). В данном «пограничном» состоянии герои И.А. Бунина, по нашему мнению, являются похожими на героев Ф.М. Достоевского: именно в аспекте характеристики чувства любви писатель использует психологическое раскрытие внутреннего мира человека, ведь любовь, невзирая на собственную трагичность, для И. А. Бунина представляет собой высшую ценность жизни человека. Рассмотрим метафоры когнитивного характера, которые представлены в поэтике произведений И. А. Бунина (Мальцев, 1994: 77):

Физические метафоры (сценарии когнитивного характера) «любовь – физическое воздействие»:

Любовь, подобная удару, в произведении «Жизнь Арсеньева» описывается, как героя словно что-то ударило: по аллее, навстречу стремительно и мелкими шагами шла с тросточкой в руках маленькая женщина-девочка, которая была очень ладно сложена и очень изящно и

просто одета. В произведении «Солнечный удар» есть слова «как дико, страшно все будничное, обыденное, когда сердце поражено, – да, поражено, он теперь понимал это, – этим страшным «солнечным ударом», слишком большой любовью, слишком большим счастьем!».

Любовь, подобная ампутации: *Вспомнил Натали – и подумал: да, та любовь «до гроба», которую насмешливо предрекла мне Соня, существует; только я уже привык к ней, как привыкает кто-нибудь с годами к тому, что у него отрезали, например, руку или ногу... («Натали»).*

Любовь, подобная ранению острым предметом (стрелой): *Тебе ли спать, отравленному ядом, пронзенному стрелой? ...раненного самой острой стрелой – жаждой любви и новых зачатий для этого древнего мира («Братя»).*

Любовь, подобная физическому уничтожению (насилие, убийство, самоубийство): *После свидания с горничной Тонькой Арсеньев выскочил на крыльцо с видом человека, совершившего убийство, перевел дыхание и быстро оглянулся, – не идет ли кто? («Жизнь Арсеньева»).*

Любовь, подобная бездне, пропасти: *Я разделся, вошел в первую комнату и с замирающим точно над пропастью сердцем сел на турецкий диван («Чистый понедельник»); Он чувствовал себя лунатиком, покоренным чьей-то посторонней волей, все быстрее и быстрее идущим к какой-то роковой, но неотразимо влекущей пропасти («Митина любовь»).*

Метафоры пространственного характера «любовь – пространство»: *Любовь – рай/сказочный мир: Когда Митя столь неожиданно оказался в том сказочном мире любви, которого он втайне ждал с детства, с отрочества («Митина любовь»).*

Метафоры психофизиологического характера «любовь – отравление/болезнь»:

Любовь – одурманивание, опьянение, отравление: *«<...> я тогда еще не знал, что эта быстрота, исчезновение времени есть первый признак начала так называемой влюбленности, начала всегда бессмысленно-веселого,*

похожего на эфирное опьянение... («Жизнь Арсеньева»); Свидания их, как и прежде, почти сплошь протекали в тяжком дурмане поцелуев («Митина любовь»); И в одиночестве, медленно испила Наташка первую горько-сладкую отраву неразделенной любви («Суходол»).

Любовь – болезнь: И он точно заболел сразу ее ночной близостью вот тут, за стеною, и ее недоступностью («Антигона»); ...ходил по Москве в том странном опьянении, которое бывает, когда человек еще бодро держится на ногах, но уже болен какой-то тяжелой болезнью. Он был болезненно, пьяно несчастен и вместе с тем болезненно счастлив, растроган возвратившейся близостью Кати, ее заботливостью к нему («Митина любовь»); ...хватал заветную фотографическую карточку и впадал в столбняк, жадно и вопросительно глядя на нее («Митина любовь»); ...этот запах соединился у меня с чувством влюбленности, которой я впервые в жизни был сладко болен несколько дней после того («Жизнь Арсеньева»).

Любовь – безумие: Одни ваши руки могут с ума свести («Антигона»); Ивлев еще с детства, всю жизнь был помешан на любви к своей горничной Лушке («Грамматика любви»).

Любовь – бремя: А я с младенчества нес великое бремя моей неизменной любви к ней – к той, которая, давши мне жизнь, поразила мою душу именно мукой, поразила тем более, что, в силу любви, из коей состояла вся ее душа, была она и воплощенной печалью («Жизнь Арсеньева»).

Фитоморфные метафоры «любовь – растение» (Бунин, 1996: 73):

Любовь – аленький цветочек: Аленьким цветочком, расцветшим в сказочных садах, была ее любовь («Суходол»).

Любовь – вьюн: Желание обвивает их, как ползучее растение, зеленое, красивое и смертоносное, обвивает дерево Шала («Братья»).

Зооморфные метафоры «любовь – животное»:

Любовь – скорпион: Но уже без остатка, как скорпион в свое гнездо, вошла любовь в юношу («Братья»).

Артефактные метафоры «любовь – предмет»:

Любовь – материальная собственность (ее отдают, на нее есть права): <...> что она для него, для Мити, уже не существует, что она уже в чьей-то чужой власти, отдает кому-то другому себя и свою любовь, всецело долженствующую принадлежать ему («Митина любовь»).

Любовь – чаша: Домой он шел медленно – чаша его любви была полна с краями. И так же осторожно носил он ее в себе и следующие дни, тихо, счастливо ожидая нового письма («Митина любовь»); Выпита чаша до дна, / Древняя чаша любви («Поздно, склонилась луна»).

Любовь – стяг: Высоко нес я стяг своей любви («Джордано Бруно»).

Выводы по второй главе:

Итак, может быть сделан вывод о том, что рассказ «Солнечный удар» в полной мере построен на метафорических образах такого ряда: «любовь – свет», «любовь–огонь», «любовь – костер». Такие метафорические образы не раз можно встретить в цикле рассказов «Темные аллеи». Требуется обратить внимание на то, что такой метафорический образ любви может быть назван устойчивым в русской литературе, как классической, так и современной (Манн, 1972: 234). В художественном произведении многообразие образных единиц основано на анализе художественной картины образности, создаваемой средствами языка, то есть опосредованной индивидуально-авторской картиной образности и языком.

III ГЛАВА. АССОЦИАТИВНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СЛОВ- СТИМУЛОВ В ТЕКСТАХ И.А. БУНИНА И СОВРЕМЕННОЙ РЕЧИ УЧАЩИХСЯ

Реципиентам-учащимся были предложены следующие слова-стимулы, являющиеся частотными в текстах И.А. Бунина: *солнце, деревня, любовь, царство, человек, сдержанность, семья, женщина, болезнь, тьма.*

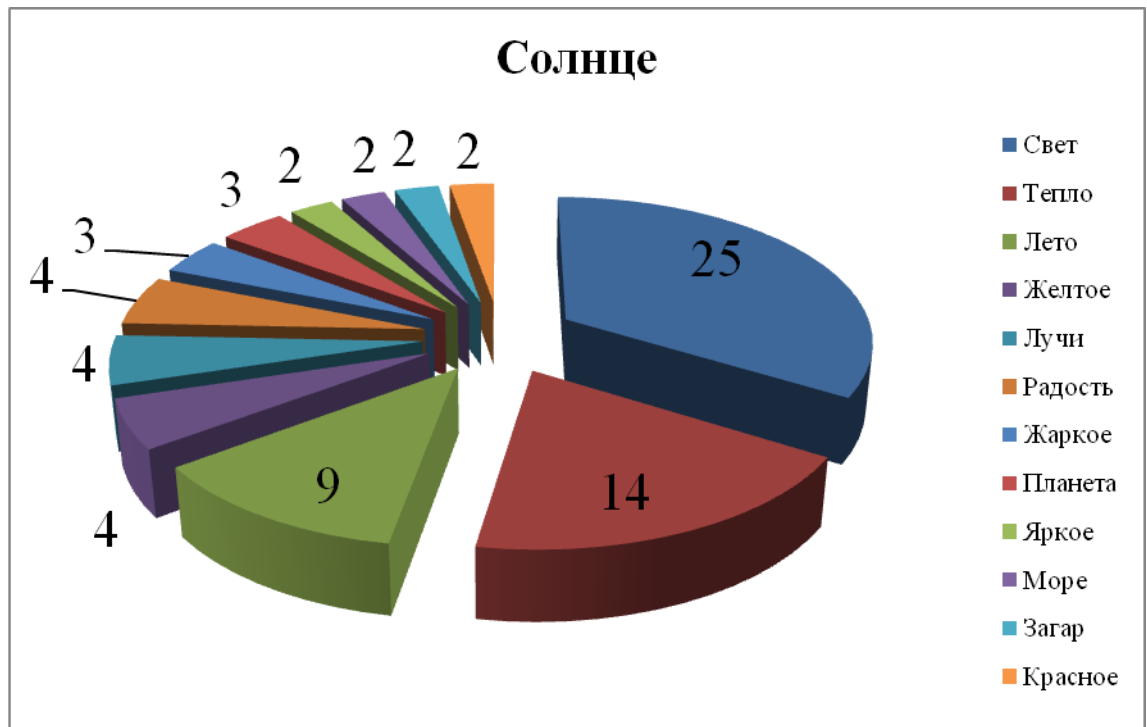
После рассмотрения «лингвистического паспорта» представленных нами слов – репрезентантов, мы переходим к их детальному анализу и систематизации.

Солнце в толковом словаре С. И. Ожегова представляет собой раскалённое плазменное тело шарообразной формы, вокруг которого обращается Земля и другие планеты. В текстах И. А. Бунина солнце имеет значение погружения во мрак, почти «умопомрачения», которое происходит на фоне нестерпимо душного солнечного дня. Обжигающими ощущениями пропитаны все описания. Это и безмерное, острейшее счастье, и удар хотя и «солнечный», то есть болезненное, сумеречное состояние, потеря рассудка. Данное слово имеет значение счастливой, радостной мимолетной любви. *«Все вокруг было залито жарким, пламенным /.../ солнцем».* («Солнечный удар»).

В толковом словаре Д. Н. Ушакова **солнце** имеет значение центрального небесного светила нашей планетной системы, представляющее гигантский раскаленный шар, излучающий Свет и тепло. *Красный, сухой и спокойный свет солнца, опускавшегося слева за парком и лесом, наискось озарял между стволами низ этого коридора, блестел по его хвойной золотистой настилке.* («Митина любовь»).

У реципиентов слово солнце ассоциируется с такими понятиями, как: свет (25); тепло (14); лето (9); день (4); желтое (4); лучи (4); радость (4); жаркое (3); планета (3); яркое (2); море (2); загар (2); красное (2); звезда,

огненный шар; асфальт; мяч; жизнь; теплое; огонь; космос; веселое; Владимир красно Солнышко; Бог Ра; жара, отдых, каникулы, круг, палящее, пламя.



Деревня в толковом словаре С. И. Ожегова представляет собой Крестьянское селение. В текстах И. А. Бунина приводится анализ жизни деревни. Главным материалом являются знакомые писателю повседневная жизнь, психология и быт русского мужика. И. А. Бунин раскрывает тему души русского человека. Он не просто рисует картину деревенской жизни, он раскрывает личности людей, их чувства и переживания. *«Вся Русь-деревня!. Глянь кругом, город это, по- твоему? Стадо каждый вечер по улицам прёт- от пыли соседа не видать...»*. («Деревня»).

Реципиенты данное слово ассоциируют с такими понятиями, как: родной дом (10); деревья (7); речка (6); село (5); лес (5); природа (4); дедушка (3); корова (3); бабушка (3); огород (3); грязь (3); детство (2); куры (2);

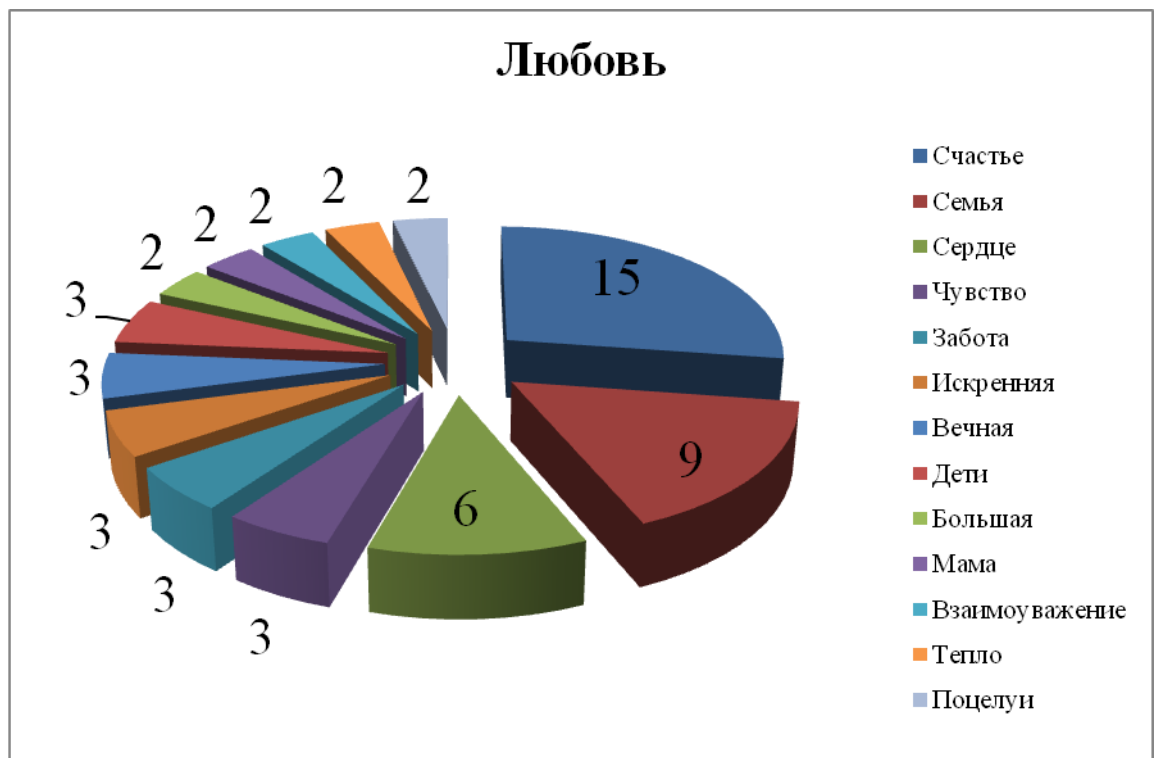
маленькие домики (2); работа (2); цветы; воздух; мама; семья; земля; малая родина; родственники; родные; животные; сани; лошадь; отчий дом; усадьба; свобода; колхоз; забор; Шукшин; гармонь; рассвет; молоко; жизнь; избы; спокойствие; гуси; поле; русская; родина; сено; закат; запах; дураков; разруха; тишина; покой; уют; свежий воздух; сад.



В толковом словаре С. И. Ожегова **любовь** представляет собой глубокое эмоциональное влечение, сильное сердечное чувство. Любовь у И. А. Бунина двусторонняя: автор, с одной стороны, указывает на отсутствие ее значимости в жизни человека, о её временном характере: *«Любовь, молодость – всё, всё. История пошлая, обыкновенная. С годами всё проходит»* («Темные аллеи»), с другой – подчёркивает, что именно она оказывает мощное влияние на человека, навсегда оставаясь в его памяти: *«Молодость у всякого проходит, а любовь – другое дело»* («Темные аллеи»). Любовь в произведениях И. А. Бунина представляется душой, не способной томиться и тосковать: *«Есть, брат, женские души, которые вечно томятся какой-то печальной жаждой любви и которые от этого от самого никогда*

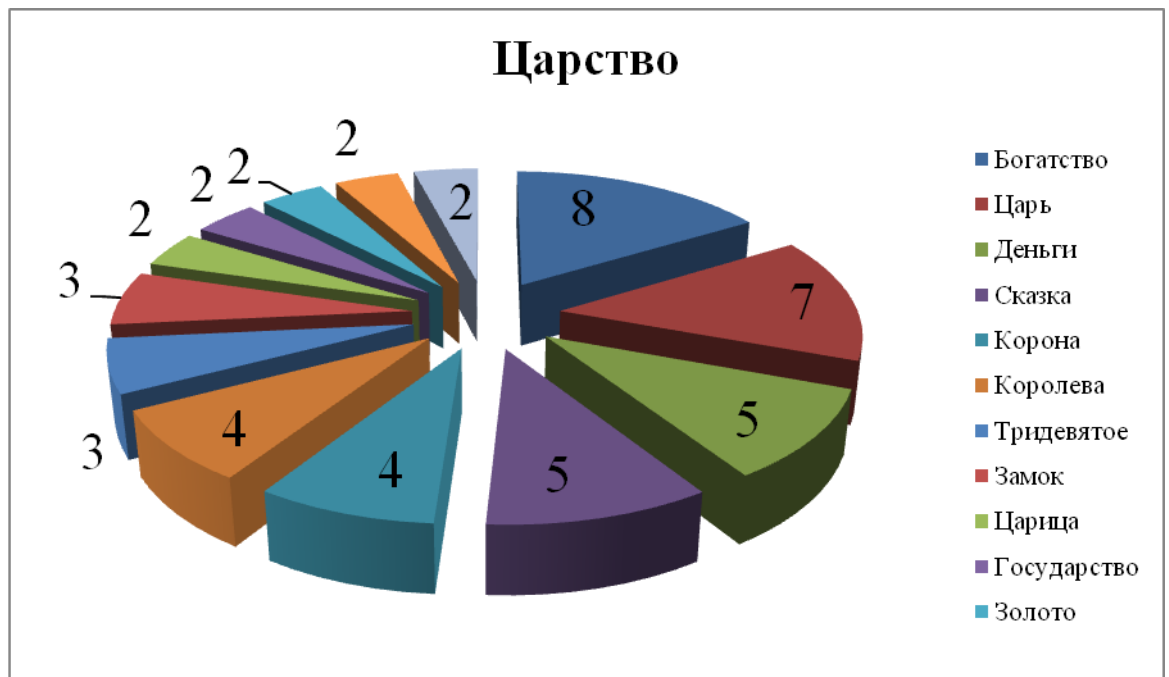
и никого не любят». («Сны Чанга»). В толковом словаре Д. Н. Ушакова солнце имеет значение чувства привязанности, которое основано на общности идеалов, интересов, на готовности отдать свои силы общему делу. Любовь у И. А. Бунина незабываема, глубока и порой трагична: *«Он поцеловал ее холодную ручку с той любовью, что остается где-то в сердце на всю жизнь, и она, не оглядываясь, побежала вниз по сходням в грубую толпу на пристани»* («Темные аллеи»).

Значение данного слова понимается реципиентами как: счастье (15); семья (9); сердце (6); чувство (3); забота (3); искренняя (3); вечная (3); дети (3); большая (2); мама (2); взаимоуважение (2); тепло (2); поцелуи (2); чистая; светлая; материнская; привязанность; доверие; прикосновения; улыбка; зависимость; несчастная; счастливая; единственная; постоянная; сильная; родные; красный; свет; безграничность; синяя ленточка; высокое чувство; замужество; дети; душа; романтика; женщина; мужчина; ночь; морковь; искра; отношения; взаимопонимание; преданность; настоящая; крепкая; радость; поддержка; верность; нежность; запретная; весна; чистота.



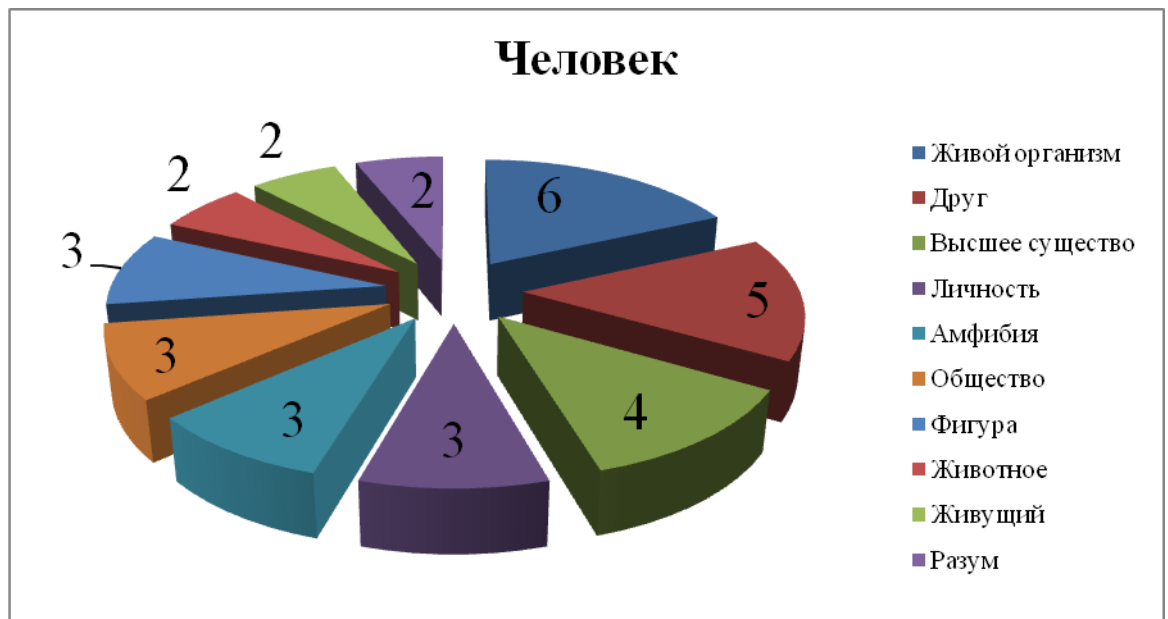
В толковом словаре С. И. Ожегова **царство** представляет собой Государство во главе с царем. Царство это один из постоянно повторяющихся мотивов у И. А. Бунина. Он имеет различную степень проявления, определенности, разные оттенки значения. Часто на страницах прозы И. А. Бунина появляется призрачная страна, которая всегда напоминает Россию: *«...говоря про Скобелева, про Черняева, про царя-освободителя, слушая в соборе из громовых уст златовласого и златоризного диакона поминовение «благочестивейшего, самодержавнейшего, великого государя нашего Александра Александровича», – почти с ужасом прозревая вдруг, над каким действительно необъятным царством всяческих стран, племен, народов, над какими несметными богатствами земли и силами жизни, «мирного и благоденственного жития», висится русская корона»* («Жизнь Арсеньева»). Правление какого-нибудь царя, царствование. *Когда они должны были бы в тартарары провалиться хотя бы от одного стыда за все то, что они явили на диво всему миру за свое шестимесячное царствование в 17-м году* («Окаянные дни»).

Реципиентами значение слова царство понимается таким образом: богатство (8); царь (7); деньги (5); сказка (5); корона (4); королева (4); тридевятое (3); замок (3); царица (2); государство (2); золото (2); казнь (2); небесное (2); казна; дворец; бояре; слуга; биология; Византия; морское; растений; животных; простейших; леший; султан; царевна лягушка; высшая благодать; водяной; подземное; богатырь; мгла; сокровища; грибов; князь; трон; король; скипетр; личная семья; владеть всеми; сказочное; волшебное; правление; подданные; балл; правитель; народ; власть; монархия.



Человек в толковом словаре С. И. Ожегова имеет определение живого существа, обладающего даром мышления и речи, способного создавать орудия и пользоваться ими в процессе общественного труда. У И. А. Бунина человек оказывается вне общей истории. Среди героев рассказов И. А. Бунина немало персонажей, которые одержимы иррациональной страстью принести ближнему страдание и зло. *«Нет, видно никогда не откажется человек искалечить, пришибить человека, если только с рук сойдет. Глянь, как рвет, молотит мужик вора, стянувшего клоч соломы. Клоч не дорог, да ведь как такой случай упустишь! За вора-то ничего не будет»* («Ермил»).

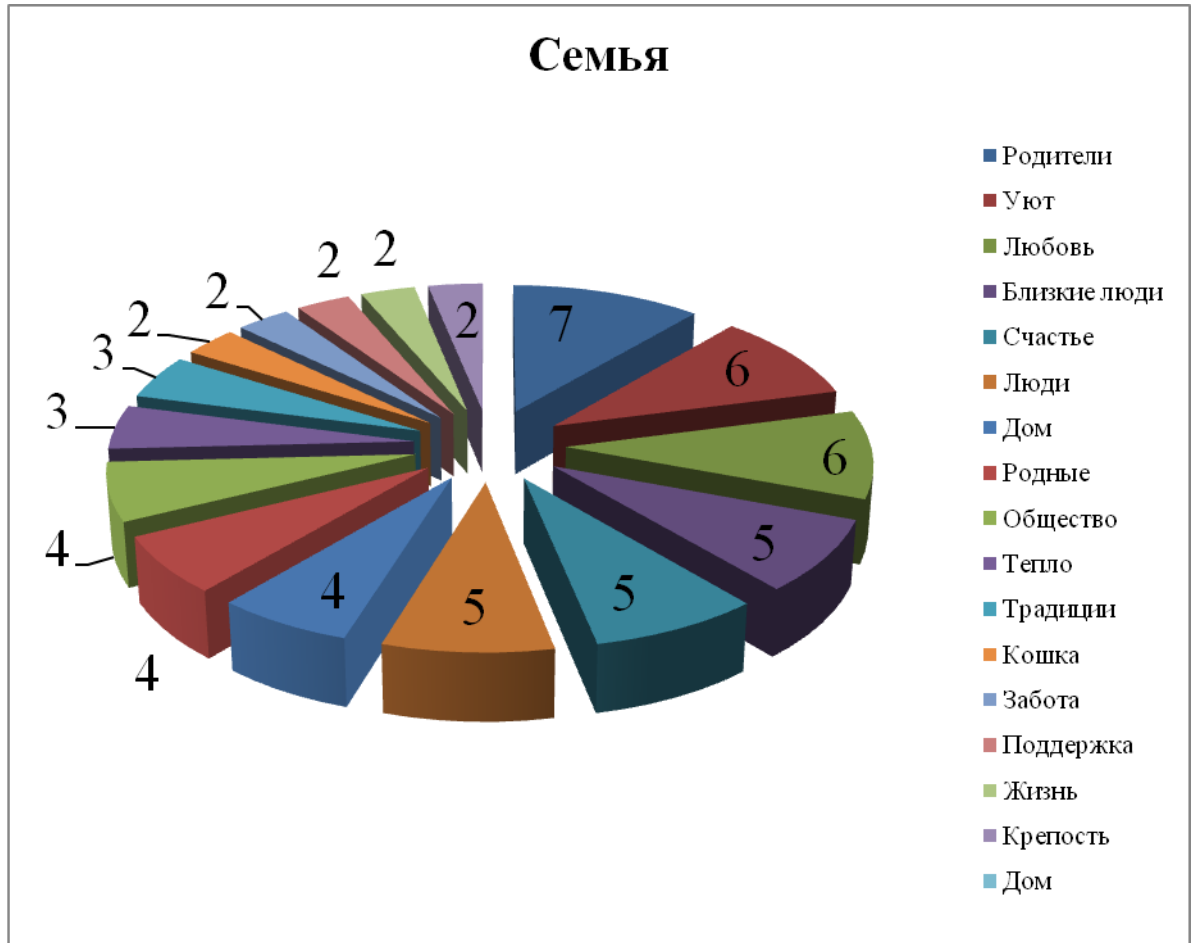
Значение слова человек реципиентами понимается как: живой организм (6); друг (5); высшее существо (4); личность (3); амфибия (3); общество (3); фигура (3); животное (2); живущий (2); разум (2); речь; целеполагание; красивый; мужчина; идет; техника; развитие; разумный; доброта; злость; любовь; сила; эмоциональность; убийство; поддержка; сумасшедший; руки; ноги; ребенок; взрослый; кощей бессмертный; земля; жизнь; я; мир; тело человека без лица; родные; близкие; настоящий; предатель; род; седой; поэт; дождя; душа; внутренний мир; разрушитель.



В толковом словаре Д. Н. Ушакова слово **семья** имеет значение группы людей, состоящей из родителей, детей, внуков и близких родственников, живущих вместе. Проанализируем представление данного слова в текстах И. А. Бунина на примере рассказа «Цифры». И. А. Бунин говорит о том, что дети и взрослые являются людьми разной расы. Несмотря на то что они живут вместе, в одном пространстве, пользуются словами одного языка они редко понимают друг друга. В данном рассказе И. А. Бунин показывает трагедию такого непонимания. Он приводит две точки зрения на один и тот же конфликт, дает точные эпитеты, которые позволяют передать эмоциональность племянника, его живой характер, энергию, любознательность. *«Нет, нет, не царский! - закричал ты слишком тонким голосом, поднимая брови. - Все не царский - я знаю»* («Цифры»). *«Сам перестань! - звонко крикнул ты мне в ответ, с дерзким блеском в глазах и, подпрыгнув, еще сильнее ударил в пол и еще пронзительнее крикнул в такт»* («Цифры»).

Значение слова семья реципиентами понимается следующим образом: родители (7); уют (6); дети (6); любовь (6); близкие люди (5); счастье (5); люди (5); дом (4); родные (4); общество (4); тепло (3); традиции (3); кошка

(2); забота (2); поддержка (2); жизнь (2); крепость (2); дом (2); брак; брат; покой; большая; ответственность; мама; защита; папа; верность; бабушка; дедушка; родственники; группа людей; стол, за которым люди; радость; доверие; богатство души; дружба; выручка; сплоченность; крепкая; добрая; свадьба; отдых; тыл; команда; тепло; разговоры.



Слово **сдержанность** в толковом словаре Д. Н. Ушакова имеет значение привычки, способности владеть собой, удерживать порывы. В текстах И. А. Бунина не взирая на внешнюю сдержанность, представлены полнота и многообразие человеческих чувств, всевозможные гаммы настроений. В текстах отражены и переживания страдающего, одинокого человека, и горечь разлуки и неразделенной любви. *«Но сдержанность осталась; и проявлялась она не только в обращении со мной, но и с людьми, самыми близкими ему, и означала она, как я убедился потом, не равнодушие,*

а нечто гораздо большее...» («О Чехове»). «Но та сдержанность, о которой я упомянул, не покидала его даже в самые задушевные минуты наших разговоров» («О Чехове»).

Значение данного слова у реципиентов понимается следующим образом: стеснительность (10); качество (6); девушка (6); верность (4); замкнутость (4); чистота (3); слова (3); воспитанность (2); кроткость (2); редкость (2); робость; веснушки; румянец; платье; невинность; доброта; Наташа Ростова; великолепие; талант; истинность; застенчивость; Аленушка; бедность; неразговорчивость; красота; человек; неудобство; опущенные ресницы; вопросы; молчаливость; смелость; монашки; священник; боишься сказать лишнее слово, чтобы не обидеть человека; юноша; речь; отношения; ответственность; приличие; доброта; благородство; украшение; приятный человек.



Слово **женщина** в толковом словаре С. И. Ожегова имеет следующее значение: лицо, противоположное мужчине по полу, та, которая рождает детей и кормит их грудью. В текстах И. А. Бунина женщина, прежде всего, любящая. Он воспеваает материнскую любовь. Он утверждает, что этому чувству не дано погаснуть при любых обстоятельствах. Оно одолевает

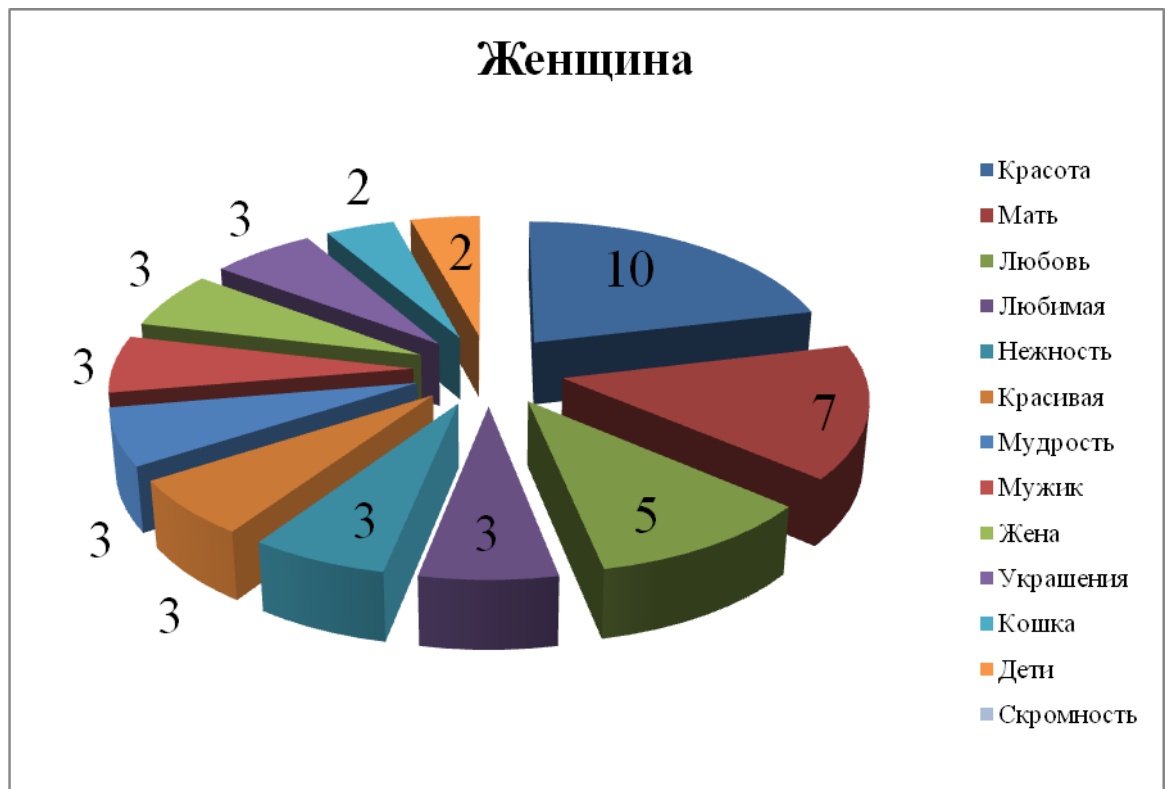
тяжкие недуги и иногда превращает обычную жизнь в самый настоящий подвиг, не зная страха смерти.

«Не дождался, значит, нас... И Анисья задумалась. Растроганная беседой, умиленная материнской нежностью, материнскими горестями, стала она советоваться с прохожими, как ей быть: идти или нет?» («Веселый двор»).

В рассказе «Холодная осень» И.А. Бунин представляет образ женщины, которая на протяжении всей жизни пронесла любовь к одному мужчине. С самого начала читатель понимает, что повествование пойдет о чем-то личном. Героиня рассказа не только хранила любовь, но и считала, что в ее жизни был только тот вечер.

«А что же все-таки было в моей жизни?...только тот холодный осенний вечер... Это и все, что было в моей жизни – остальное ненужный сон» («Холодная осень»).

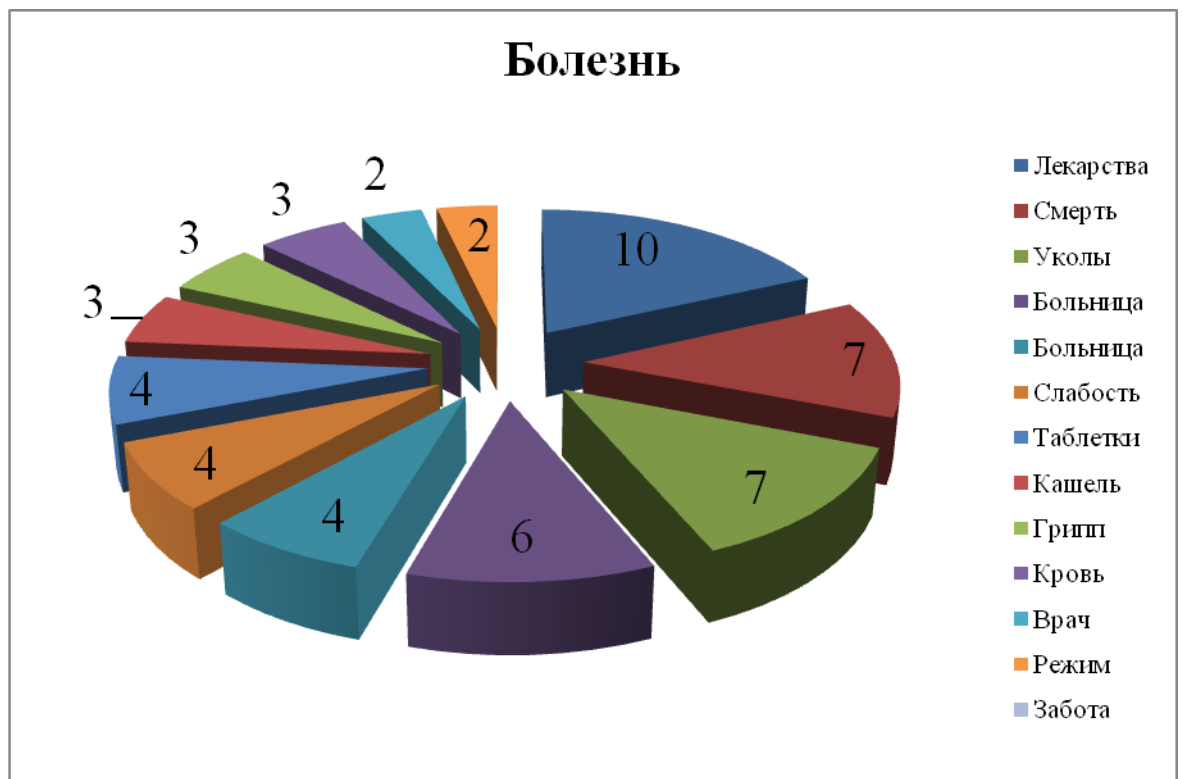
В произведениях И. А. Бунина представлены различные женские образы, описаны все разные мотивы и оттенки. Данное слово понимается реципиентами следующим образом: красота (10); мать (7); любовь (5); любимая (3); нежность (3); красивая (3); мудрость (3); мужик (3); жена (3); украшения (3); кошка (2); дети (2); скромность (2); ум; власть; забота; ответственность; независимая; сильная; цветы; величественная; умная; добрая; заботливая; хозяйственная; чуткая; посуда; дом; ветреность; шея; независимость; изящность; величие; царица; наивная; глупая; беда; человек с длинными волосами; девочка; крестьянка; подруга; работа; статная; одежда; юбка; яркость; верность; кормилица; целомудрие; стеснение; очаг; истеричка; логика.



Болезнь в толковом словаре С. И. Ожегова имеет следующее значение: расстройство здоровья, нарушение деятельности организма. В своих текстах И. А. Бунин говорит о том, что чувство неизлечимой болезни любви знакомо многим. Тема «болезненной» любви присутствует во многих произведениях И. А. Бунина. Рассказы «Легкое дыхание», «Митина любовь», «Чистый понедельник» заканчивается или смертью одного из главных героев, или расставанием влюбленных. Любовь героев рассказов зачастую превращается в неизлечимую болезнь. Так происходит в рассказе «Темные аллеи», главный герой которого встречает любовь своей молодости. За это время она вышла замуж, похоронила мужа, но, болезнь любви неизлечима, не переставала любить его: «— Надежда! Ты — сказал он торопливо.— Я, Николай Алексеевич, — ответила она.— Боже мой, боже мой! — сказал он, садясь на лавку и в упор глядя на нее. — Кто бы мог подумать! Сколько лет мы не видались Лет тридцать пять...На миг перед ними возникают картины прошлой, очень далекой жизни, где расцветала любовь, где было место мечтам и душевной чистоте. Но прошлого не вернешь» («Темные аллеи»). Он, в отличие от Надежды, быстро излечился от своей любви. Спустя

тридцать лет «болезнь» снова возвращается. Она притаилась на время и поджидала подходящего момента, чтобы выбраться наружу и принести новые страдания. Он так и не смог излечиться от этого недуга и несет его в себе всю жизнь. Надежда пронесла свою любовь через всю жизнь, она была унижена, разбита, но сумела подняться после предательства, выжить, найти себя в работе. Спустя тридцать лет болезнь осталась в ней тихим отголоском о пережитом, но она не прошла совсем.

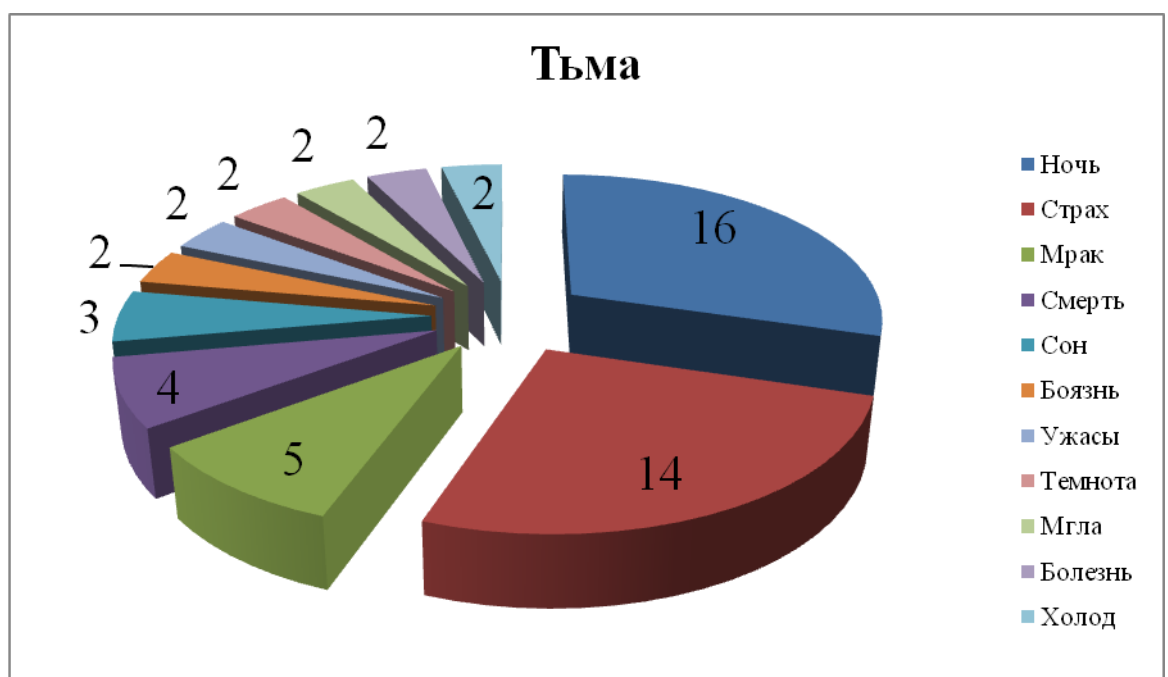
Значение слова *болезнь* воспринимается реципиентами следующим образом: лекарства (10); смерть (7); уколы (7); больница (6); боль (4); слабость (4); таблетки (4); кашель (3); грипп (3); кровь (3); врач (2); режим (2); забота (2); неприятно; здоровье; тяжелая; страх; поликлиника; отчаяние; болит горло; повышенная температура; грусть; апельсины; фильмы; смертельная; ужасная; палата; лечение; борьба; сила; боль; бледность; безысходность; гайморит; душевная; человек в койке; постельный больной человек; градусник; усталость; горе; одолела; варенье.



Слово **тьма** в толковом словаре С. И. Ожегова имеет значение отсутствия света, освещения, мрак. В «Темных аллеях» приводятся

воспоминания о прошедшем. На протяжении всего времени они представлены в виде темного времени суток *«В сумраке сказочно были видны ее черные глаза...»* («Руся»). *«Перед вечером, когда пароход причалил там, где ей надо было сходить, она стояла возле него тихая...»* («Визитные карточки»). Образ темного времени суток описывает характеристику пространства «Темных аллей». С ее помощью время и пространство приобретают цвет и колорит, степень освещенности и температуру. Под значением слова «темный – черный» можно понимать темноту чувств, вожделение, грех, в котором находятся герои. Пространство, в котором герой встречается со Степой и запутывается с ней в своих «темных» чувствах: *«Горница была темна и тиха», «одни мухи сонно и недовольно загудели в жаркой темноте на потолке»* («Степа»). Тут представлено его настроение и предчувствие еще какого-то непонятного несчастья.

Значение слова тьма реципиентами определяется следующим образом: ночь (16); страх (14); мрак (5); смерть (4); сон (3); боязнь (2); ужасы (2); темнота (2); мгла (2); болезнь (2); холод (2); уныние; плач; комната; спокойствие; тишина; одиночество; мысли; чистота; пустота; бред; кладбище; могила; невидимость; гномы; подвал; сердце; страшно; черный; звезды; свет; туман; крошечная; потемки; неизвестность.



Психолингвисты говорят о том, что в числе ведущих направлений при описании концепта можно назвать ассоциативный подход с ключевым для него понятием ассоциации. Ассоциация является связыванием двух представлений, двух объектов, двух явлений и т. д., обычно – стимула и сопровождающей его реакции. В данном исследовании целесообразно рассматривать концепты с использованием ассоциативного эксперимента, так как он является способом выявления специфики отражения представлений о том или ином слове в обычном сознании носителя русского языка. Рассмотрение ассоциативных связей слов позволяет находить специфическую внутреннюю структуру концептов, глубинную модель связей и отношений, которые складываются у человека с помощью мышления и речи.

Совокупность слов, которая возникла ассоциативно, понимается в лингвистике как поле. Слово как единая психофизическая и семантическая сущность воплощается в своем ассоциативном поле.

В рамках нашего исследования мы представили в качестве стимулов 10 слов группе испытуемых, в состав которой вошли ученики 8, 9, 10, 11 классов МБОУ Максимовской СОШ Шебекинского района Белгородской области. Всего количество реципиентов составило 50 человек. Реципиентам были предложены слова-стимулы, им предлагалось записать все слова-реакции любой части речи на слова-стимулы (иногда фиксировались даже словосочетания).

Заключение

Образные языковые единицы, которые объединены общим когнитивным процессом аналогии, по собственной природе содержат компонент ассоциативного характера, позволяющий рассматривать всю систему единиц образного характера в качестве поля метафоризации, отражающей принципы систематизации мира, которые свойственны всем носителям языка и, в частности, одной языковой личности. Лингвокультурный, семасиологический и лексико-семантический анализ тропеических номинаций в художественном дискурсе дает возможность выстраивания ассоциативной модели образности посредством призмы концептов образного характера, которые вербализованы образными единицами: образными сравнениями, метафорами, образными идиомами.

Проведя анализ образных единиц, мы выявили лексемы, которые репрезентируют концепты «женщина», «человек», «любовь», можем сделать заключение о связях содержательно-структурного характера в бунинской ассоциативной модели образности: можно наблюдать постоянство переносов ассоциативного характера между разными областями действительности: человек – животное, жизнь/смерть – путешествие, любовь – огонь (эти модели ассоциативного характера являются общепринятыми и базовыми). В категорию индивидуально-авторских моделей, которые значимы для языковой личности писателя, нами будут отнесены «любовь – солнечный удар»/ «женщина – солнце».

Метафоры имеют связь с мифологическими представлениями (анимизм, тотемизм) и архетипичными образами огня, воды, света. Все модели ассоциативного характера имеют связь с онтологическими и аксиологическими личностными взглядами. Мифологизм представляет собой одну из основных категорий его авторского мировидения, которая пронизывает всю художественную систему образов. Наличие в раскрытии образа противоположных номинаций ассоциативного характера (к примеру,

любовь – рай и ад) характеризует другую доминанту сознания автора – амбивалентность.

Двойственность и амбивалентность мировосприятия Бунина находят отражение в комплексных образах синтетического характера оксюморонного типа, которые во внутренней форме совмещают семантические оппозиции – небо/земля, радость/грусть, жизнь/смерть, верх/низ, огонь/вода.

Творческим методом И. А. Бунина сочетается традиционная образная система с новыми тенденциями в воссоздании в языке образа мира – опредмечивание, овеществление мира, детализация, описательность. В то же время «внешний» план доминирует в образных номинациях, в этом находит проявление синестетизм и чувственное начало мировосприятия И. А. Бунина, которое пронизывает все его образы.

Список использованных источников

1. Адамович Г. Бунин // Одиночество и свобода. – Нью-Йорк: изд. им.А.П. Чехова, 1955. – 581 с.
2. Азадовский М. К. Статьи о литературе и фольклоре / М.К. Азадовский. – М. : Гослитиздат, 1960. – 547 с.
3. Аксенова, М.П. Русский язык по-новому. В 2-х т. Русский язык по-новому. Часть 2: (уроки 16-22) / М.П. Аксенова. – М.: Форум, 2010. – 408 с.
4. Аксенова, М.П. Русский язык по-новому. В 2-х т. Русский язык по-новому. Часть 1 (уроки 1-15) / М.П. Аксенова. – М.: Форум, 2010. – 648 с.
5. Амелина, Е.В. Русский язык в таблицах и схемах / Е.В. Амелина. Рн/Д: Феникс, 2013. – 220 с.
6. Анисимова М.С., Захарова В.Т. Мифологема «дом» и ее художественное воплощение в автобиографической прозе русского Зарубежья: монография. – Н. Новгород: НГПУ, 2004. – 594 с.
7. Антонова, Е.С. Русский язык и культура речи: Учебник для студентов учреждений среднего профессионального образования / Е.С. Антонова, Т.М. Воителева. – М.: ИЦ Академия, 2012. – 320 с.
8. Антонова, Е.С. Русский язык и культура речи: Учебник для студентов учреждений среднего профессионального образования / Е.С. Антонова, Т.М. Воителева. – М.: ИЦ Академия, 2013. – 320 с.
9. Аналитико-синтетическая переработка информации // Электронные документы: содержание и использование в публичных библиотеках: справочник.– СПб., 2007. – С. 418-467.
10. Антонова, Е.С. Русский язык: Учебник для учреждений начального и среднего профессионального образования / Е.С. Антонова, Т.М. Воителева. – М.: ИЦ Академия, 2013. – 384 с.
11. Афанасьев В., Боголепов П. Тропа к Тургеневу – М: Детская литература, 1983 – 317 с.
12. Афанасьев В.И. А. Бунин. – М.: Просвещение, 1966. – С. 45.

13. Бабайцева, В.В. Русский язык. Рабочая тетрадь для 9 класса. «Русский язык. Теория. 5-9 классы»: углубленное изучение / В.В. Бабайцева. – М.: Дрофа, 2012. – 142 с.
14. Баландина, Л.А. Русский язык и культура речи: Учебное пособие для аудиторной и самостоятельной работы студентов-нефилологов высших учебных заведений / Л.А. Баландина. – М.: Изд. Моск. ун-та, 2012. – 256 с.
15. Баландина, Л.А. Русский язык и культура речи: Практикум для аудиторной и самостоятельной работы студентов-нефилологов высших учебных заведений / Л.А. Баландина. – М.: Изд. Моск. ун-та, 2012. – 96 с.
16. Берггольц О.Ф. Ленинградская поэма. Поэмы. Стихотворения / Вступ. статья А. Дудина. – Л., 1976. – 547 с.
17. Берггольц О.Ф. Избранные произведения в 2-х томах. Том 1. /Пред. А. Яшин. Л., 1967. – 657 с.
18. Бондаренко, Т.А. Русский язык и культура речи: Учебное пособие / Т.А. Бондаренко, О.Г. Демченко. – М.: Омега-Л, 2013. - 159 с.
19. Болдырева Е.М., Леденев А.В. И.А. Бунин. Рассказы, Анализ текста. Основное содержание. Сочинения. – М.: Дрофа, 2007. – 155 с.
20. Бронникова, Ю.О. Русский язык и культура речи: Учебное пособие / А.П. Сдобнова, Ю.О. Бронникова, И.А. Тарасова; Под ред. А.П. Сдобнова. – М.: Флинта, Наука, 2009. – 176 с.
21. Будильцева, М.Б. Культура русской речи: Учебное пособие для изучающих русский язык как иностранный / М.Б. Будильцева, Н.С. Новикова, И.А. Пугачев, Л.К. Серова. - М.: Рус. яз. Курсы, 2012. - 232 с.
22. Бунин И.А. Ночь // И.А.Бунин. Собр. соч. В 9т. Т.5. – М.: Художественная литература, 1966. – 898 с.
23. Бунин И.А. Инония и Китеж // Окаянные дни: Неизвестный Бунин. – М.: Молодая гвардия, 1991. – 640 с.
24. Буркхард Г. Возьми жизнь в свои руки. Работа над собственной биографией / перевод Ю.Бушуевой- М.: evidentis – 2001 – 248 с.

25. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. / В. Г. Белинский. – М. : АН СССР, 1953. – Т. 1. – 643 с.
26. Валгина Н.С.– Теория текста. – Учебное пособие – М.: Логос, 2003. – 280 с.
27. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М., 1959. – 157 с.
28. Виноградов, В.В. Избранные труды. Лексикология и лексикография / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1977. – 312 с.
29. Грузинский А. Е. И. С. Тургенев. (Личность и творчество) / А.Е. Грузинский. – М., 1918. – 215 с.
30. Захарова В. Импрессионизм в русской прозе Серебряного века: монография. – Нижний Новгород: НГПУ, 2013. – 546 с.
31. Ильин И.А. Талант и творческое созерцание // И.А.Ильин. Одинокый художник. – М.,1993. – 853 с.
32. Ильин И.А. О России // И.А. Ильин. Собр. соч. В.10 т. – М.: Русская книга, 1996. Т.6. – Кн.II. – С. 9.
33. Канкава М. В. О влиянии В. И. Даля на стиль писателей этнографической школы / М. В. Канкава // Поэтика и стилистика русской литературы : сб. ст. – Л., 1971. – С. 174–180.
34. Кардин В. «И, кажется, время на век разлучаться...»: Штрихи к литературному портрету Ольги Берггольц // Первое сентября – 1998 – №4. – С. 76.
35. Константин К.В. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания. – М., 1963. – 633 с.
36. Кузьмина С. Русская литературная традиция и онтологическая поэтика в системе реализма и модернизма // Problemywspolczesnejkomparatystyki. -Т.2. – Poznan: UAM, 2004. – 858 с.
37. Краснянский В.В. словарь эпитетов Ивана Бунина. – М.: Азбуковник, 2008. – 776 с.

38. Крутикова Л. Верность призванию. // В кн.: Бунин И.А. Избранное. – М., 1978.
39. Лавров В. Холодная осень. Иван Бунин в эмиграции (1920-1953). – М.: Молодая гвардия, 1989.— 384 с.
40. Латухина А.Л. Путевые поэмы И.А. Бунина «Тень птицы»: проблема циклизации: канд. дис. – Н.Новгород, 2004. – 326 с.
41. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970. – 383 с.
42. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л., 1972. – 271 с.
43. Мальцев Ю. Иван Бунин. Франкфурт-на-Майне. – Москва: Посев, 1994. – 785 с.
44. Манн Ю. В. Утверждение критического реализма. Натуральная школа / Ю. В. Манн // Развитие реализма в русской литературе. – М., 1972. – Т. 1. – С. 234–291.
45. Михайлов О.Н. Строгий талант. Иван Бунин. Жизнь, судьба, творчество. – М.: Современник, 1976. – С. 66.
46. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. – М.: Советский писатель, 1989. – 512 с.
47. Мущенко Е.Г. Двуединство эпического и лирического в прозе И.А. Бунина // Мущенко Е.Г. Путь к новому роману на рубеже XIX-XX в. – Воронеж, 1986.– С. 31.
48. Панаев В. А. Из «воспоминаний» / В.А. Панаев // Григорович Д.В. Литературные воспоминания. – М., 1987. – 770 с.
49. Паустовский К. Иван Бунин // И.А. Бунин. Собр. соч. в 4-х т.Т.3. – М., 1988. – 783 с.
50. Панченко, А.М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. - М.: Наука, 1986. – 536 с.
51. Русский язык / Под ред. Л.Л. Касаткина. – Изд.2-е, испр. – М.: АCADEMIA, 2004. – С.207

52. Сливацкая О.В. «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. – М.: Рос. Гос. гуманитарный ун-т., 2004. – 270 с.
53. Сливацкая О. Сюжетное и описательное в новеллистике И.А. Бунина // Русская литература. – 1999. – № 1. – С. 50.
54. Советский Союз в годы Великой Отечественной войны 1941-1945 /Отв. ред. Самсонов А.М. – М.: «Наука», 1977. – 768 с.
55. Соколова В. Ф. Этнографическая «школа Даля» в русской литературе середины XIX в. / В. Ф. Соколова // Традиции и новаторство русской прозы и поэзии XIX–XX вв. : сб. науч. тр. – Н. Новгород, 1992. – С. 67–75.
56. Степанов, Ю.С. Методы и принципы современной лингвистики / Ю.С. Степанов. – М.: Наука, 1975. – 313 с.
57. Страда В. Антон Чехов // История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Жоржа Нива и др. -М.: Изд. Группа «Прогресс» - «Литера», 1995. – 657 с.
58. Филиппов В. Проблемы формирования импрессионизма в русской живописи последних десятилетий XIX в.: канд. дис. – М., 1973. – С. 17.
59. Фокеев А. Л. Этнографическое направление в русском литературном процессе XIX века : истоки, тип творчества, история развития : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01. «Русская литература» / А. Л. Фокеев. – М., 2004. – 47 с.
60. Чернышов, С.И. Поехали!-1. Русский язык для взрослых. Начальный курс / С.И. Чернышов. - СПб.: Златоуст, 2012. – 280 с.
61. Шарыпина Т. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX-XX в.в.. – Нижний Новгород, 1995. – С. 22.
62. Шахбаза С.А.С. «Образ и его языковое воплощение (на материале английской и американской поэзии)» – диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук – М., 2010. – 152 с.
63. Шестинский О. Памяти Ольги Берггольц / О. Шестинский // Огонек. – 1975. – № 49. – С. 30.

64. Штильман, С.Л. Русский язык в старших классах. Орфография: Книга для учеников и родителей: Учебное пособие / С.Л. Штильман. – М.: МГУ, 2012. – 288 с.

65. Штрекер, Н.Ю. Русский язык и культура речи: Учебное пособие для студентов вузов / Н.Ю. Штрекер. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2013. – 351 с.

66. Энциклопедический словарь юного литературоведа/ под ред. Бердникова Г.П. – М.: Педагогика, 1988. – 657 с.

67. Юркина Л. Символ и его художественные функции: канд. диссертация. – М., 1989. – 742 с.

68. Юрченко Л.Н. Диалектика образа Украины в творчестве И.А. Бунина: историко-культурный и структурно-поэтический аспект: автореферат канд. дис. – Елец, 2000. – 17 с.

69. Якубовская, Э.В. Русский язык. 5 класс: Рабочая тетрадь: Пособие для учащихся специальных (коррекционных) образовательных учреждений VIII вида / Э.В. Якубовская, Н.Г. Галунчикова, Я.В. Коршунова. – М.: Просв., 2010. – 80 с.