

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ Государственное АВТОНОМНОЕ образовательное  
учреждение Высшего образования  
«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(НИУ «БелГУ»)**

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ**

**ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

**Кафедра филологии**

**Языковые коды в художественных текстах И.А. Бунина  
Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по направлению подготовки  
44.03.05 Педагогическое образование,  
профиль Русский язык и литература  
заочной формы обучения, 02031151 группы  
Бучневой Екатерины Владимировны**

**Научный руководитель  
проф. Озерова Е.Г.**

**БЕЛГОРОД 2017**

## Содержание

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. ОБРАЗНЫЕ КОДЫ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ И. А. БУНИНА.....</b>	<b>8</b>
<b>1.1 Метафорическая модель мира как репрезентант образных кодов писателя .....</b>	<b>9</b>
<b>1.2 Языковые коды метафоры как особенности идиостиля И. А. Бунина</b>	<b>14</b>
<b>1.3 Сложное прилагательное в русском языке: значение и правописание .....</b>	<b>23</b>
<b>1.4 Сложные прилагательные как отражение авторского мировосприятия И.А.Бунина .....</b>	<b>26</b>
<b>1.5 Окказиональные сложные прилагательные в произведениях И.А Бунина .....</b>	<b>35</b>
<b>ГЛАВА 2.СВЯЗЬ КУЛЬТУРЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ.....</b>	<b>41</b>
<b>2.1 Художественный текст как транслятор культурного кода нации .....</b>	<b>41</b>
<b>2.2 Язык и национальная принадлежность художественного произведения.....</b>	<b>43</b>
<b>2.3 Фольклорное и мифологическое как пример культурного кода в текстах Бунина .....</b>	<b>46</b>
<b>2.4 Проблема изучения интертекста в художественных произведениях..</b>	<b>52</b>
<b>2.5 Принцип «текст в тексте», применяемый И. А. Буниным для отражения культурного кода нации .....</b>	<b>55</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>61</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>64</b>

## ВВЕДЕНИЕ

В общем значении термин «код», согласно толковому словарю, – это система условных обозначений или сигналов для передачи, обработки и хранения различной информации, а также секретное, условленное сочетание цифр или букв, дающее право доступа куда-либо или к чему-либо [Кузнецов 2000: 516]. Код может указывать на правильное значение, но не представлять его; не может создавать новые значения, будучи лишь средством передачи информации.

В рамках коммуникации посредством текстов художественных произведений следует особенно подчеркнуть значение языковых кодов.

Языковые коды способны формировать группы знаков, которые являются гармонично согласованными между собой, и связанными с контекстом, в котором или для которого они были произведены. Тексты – это системы знаков, организованные согласно кодам и субкодам, отражающие определенные ценности, отношения, убеждения, обычаи. Коды выходят за пределы одиночных текстов, связывая их вместе в единую структуру, представляющую систему взглядов и отправителя, и получателя текста. Создатель текста выбирает и комбинирует знаки в соответствии со знакомыми ему кодами. Читая текст, получатель интерпретирует знаки в соответствии с кодами, которые кажутся ему подходящими.

По мнению Р.Барта, «код – это то, что позволяет читателю интерпретировать текст, используя уже имеющиеся знания об окружающем мире: то, что было прочитано, услышано и испытано ранее» [Барт 1994: 67]. Коды структурируют текст, но сами не являются структурой. Каждому минимальному фрагменту текста, обладающему смыслом (которые Барт назвал «лексиями»), необходимо применить код, чтобы верно его истолковать [Барт 1994: 115].

Ю.Н.Караулов утверждает, что «за каждым текстом стоит языковая личность, владеющая системой языка» [Караулов 2003: 27]. «Языковая

личность начинается по ту сторону обыденного языка, когда в игру вступают интеллектуальные силы» [Караулов 2003: 36].

В связи с проблемой языковой личности и языковой картины мира Е.Н.Широковой используется термин «код», у которого выделено несколько значений [Широкова 2010: 54-71]. Исследователь применяет узкое значение кода, по которому язык не отождествляется с кодом, но рассматривается как система кодов: «При таком подходе учитывается как неоднородность национального языка, так и вариативность литературного языка, отражающая не только его функциональную дифференциацию, но и вариативность языковых единиц по отношению к выражению определенного внеязыкового содержания (понятия)» [Широкова 2010: 69].

В данной работе код понимается как своеобразный алгоритм восприятия языковых единиц текста, с помощью которых читатель интерпретирует информацию, отправляемую адресантом текста.

Личность И.А.Бунина как писателя остается не разгаданной до сих пор, хотя изучению его творческого наследия посвящено немало исследований. Он достиг необыкновенных высот в своем искусстве, признан выдающимся мастером слова. Его судьба была и счастливой, и трагичной. В тоске по родной земле он прожил на чужбине 30 лет. На западе И.А.Бунин пережил короткий период шумной славы, но очень скоро европейские читатели его забыли.

Вновь интерес к творчеству писателя возрос уже с середины прошлого века, и об это свидетельствуют литературоведческие, биографические, методические работы, посвященные писателю. Исследованием творчества и художественного языка И. А. Бунина занимались такие филологи, критики - литераторы, как Адамович Г., Нечаенко Д. А., Кучеровский Н. М., Лавров В., Сливицкая О.В. и другие деятели, интересующиеся творчеством поэта и писателя в разные времена.

Новаторством писателя является создание зрительных образов, давая волю целому потоку ассоциаций. «Звуковое» мастерство Бунина: умение изобразить явление, вещь, состояние души через звук с почти зримой силой. У

него город зимой в большой мороз «весь скрипит и визжит от шагов прохожих, от полозьев мужицких розвальней...». Пруд у Бунина блестит «жарко и скучно»; жарко светит «бесцельное» августовское солнце; цветы пахнут «с женственной роскошью».

Актуальность данной работы определяется несколькими факторами:

1. За последнее время усилился интерес исследователей-лингвистов к проблемам, связанным с изучением фактов языка, определяющих и регулирующих эмоциональную сферу деятельности человека.

2. Исследование направлено в сторону плодотворно разрабатываемой в наше время стилистики художественного текста, содержит описание условий создания дополнительной информации, уясняет способы организации контекста.

3. Расширение и углубление уже известных представлений о специфике функционирования языковых единиц в художественном тексте и о его воздействии на читателя.

Объектом дипломной работы являются художественные тексты И.А.Бунина.

Предметом – применяемые И.А.Буниным языковые коды для дешифровки информации и воздействия на читателя.

В качестве цели работы рассматривается выявление и описание языковых кодов и их особенностей для конкретного автора (языковая картина мира писателя).

В соответствии с целью ставятся следующие задачи:

– выявить многообразие языковых кодов, используемых И.А.Буниным в художественных текстах;

– проанализировать характерные черты кодирования информации И.А.Буниным;

– определить, какими способами И.А.Бунин помогает читателю правильно раскрыть имплицитный смысл его художественных произведений.

Методы и приемы, используемые в работе, соответствуют поставленной цели и задачам:

– описательный – анализ языковых кодов в художественных текстах И.А.Бунина, классификация и обобщение;

– сравнительно-сопоставительный – выявление различных текстовых универсалий, многообразных индивидуально-авторских проявлений личности писателя (его лексикона, ассоциаций) в текстовой деятельности с помощью сопоставлений различных фактов и реалий.

**Структура дипломной работы.** Дипломная работа состоит из введения, двух глав и десяти параграфов, заключения, списка использованной литературы, включающего 68 источников.

## ГЛАВА 1. ОБРАЗНЫЕ КОДЫ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ

### И. А. БУНИНА

Изучение принципов отражения картины мира писателя в его произведениях, воплощение в творчестве ключевых категорий авторского мировосприятия – одно из наиболее актуальных и перспективных направлений в современной лингвистике. Исследователи сходятся в мысли, что художественное произведение является «определенной моделью мира, некоторым сообщением на языке искусства» [Лотман 1970: 65].

Понятие картины (или модели) мира разработано довольно детально. Топоров В.Н. определяет модель мира как «сокращённое и упрощённое отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах» [Топоров 1980: 161].

В.Е.Хализев говорит о том, что «в художественных произведениях прямо или косвенно преломляются и бытие как целое (т. е. присутствует картина мира как упорядоченного или дисгармоничного), и его определенные грани: феномены природы и, главное, человеческой жизни» [Хализев 2002: 24].

Изучению влияния авторской модели мира, его философского мировоззрения на принципы построения текста, его поэтику посвящены работы Т.В. Цивьян, Л.Г. Кихней и других современных исследователей. Л.Г. Кихней, в частности, устанавливает корреляцию между философскими и лирическими способами постижения мира. «Каждое искусство, – пишет она, – оказывается искусством строить «картину мира из смыслообразов», отсюда вытекает и правомерность сопоставления художественных и философских систем моделирования мира» [Кихней 2005: 11]. Нами сделана попытка вычленения и анализа некоторых лейтмотивных образов в художественных текстах И.А.Бунина, которые выполняют миромоделирующую функцию.

## **1.1 Метафорическая модель мира как репрезентант образных кодов писателя**

Художественный текст – отображение индивидуально-авторской картины мира, которая является вариантом художественной картины мира. Художественная картина мира включает в себя общую часть – языковую картину мира, а также интерпретирующую, в которой находит отражение индивидуально – авторское восприятие действительности, личные знания автора, его опыт.

Разнообразие языка это отнюдь не различное обозначение одной и той же вещи, а лишь различное видение её; и если эта вещь не является предметом внешнего мира, каждый (говорящий) по-своему её создаёт, находя в ней ровно столько своего, сколько нужно, чтобы охватить и принять в себе чужую мысль.

Широко известно, что отличительным свойством человеческого мышления является способность осмысливать явления одного рода в терминах явлений другого рода, то есть его метафоричность. Тесная связь языка и мышления не вызывают сомнения.

Язык выступает в качестве универсальной формы выражения человеческой мудрости, формируя мысль, предоставляет ей средства для самовыражения и помогает отражать объективный мир. В результате такой тесной взаимосвязи возникают такие понятия как образность и метафоричность.

Образное и метафорическое мышление способствует установлению сравнительной связи, подчас весьма неожиданной, между несколькими предметами объективного мира.

Представляется несомненным то, что метафора позволяет легче воспринимать и понимать абстрактное. Она придаёт форму идеям, находящимся за порогом строгого логического осознания и формулирования. Поэтому неудивительно, что наиболее удачные термины в разных областях



науки, включая лингвистику, являются метафорами: «внутренняя форма», «семантическое поле», «магнитное поле» и др.

Тайна метафоры привлекала к себе внимание учёных и исследователей ещё с античных времён. О метафоре написано множество работ. О ней высказывались не только учёные, но и сами её творцы – писатели, поэты, художники, кинематографисты. Нет критика, который бы не имел собственного мнения о природе и эстетической ценности метафоры.

Изучение метафоры традиционно, но было бы неверно думать, что оно поддерживается только силой традиции. Напротив, оно становится всё более интенсивным и быстро расширяется, захватывая разные области знания – философию, логику, психологию, психоанализ, литературоведение, литературную критику, теорию изящных искусств, семиотику, риторику, лингвистическую философию, разные школы лингвистики.

В истории лингвистики существовало несколько трактовок вопроса классификации метафор. Этой проблеме были посвящены работы Н.Д. Арутюновой, В. Г. Гака, Ю. И. Левина, В. П. Москвина, Новикова Л. А. и многих других авторов.

Так, например, в стилистике, риторике и эстетике метафора изучается как определённый вид тропов, в прагматике – как особый вид речевого употребления, в психолингвистике и психологии как ассоциативный механизм и объект интерпретации и восприятия речи, в логике, философии и когнитивной психологии – как способ мышления и познания действительности, в лексикологии – как источник новых значений слов, что связано с номинативной функцией метафоры. Поэтому не нужно удивляться такому большому количеству разнообразных определений данного явления.

Одно из первых определений, цитируемое во многих научных работах, дал Аристотель: «Метафора есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или по аналогии» [Аристотель 2000: 110].

В сочинениях М. В. Ломоносова метафора определяется как разновидность тропа. М. В. Ломоносов утверждает, что метафора – это

перенесение слова с одной вещи, которую это слово обозначает, на другую вещь, которую это слово не обозначает [Лотман 1970: 55].

Многие авторы подчёркивают связь метафоры со сравнением. Например, И. В. Арнольд считает, что метафора это скрытое сравнение, которое осуществляется посредством применения названия одного предмета к другому и выявлением определённой черты второго предмета [Арнольд 1973: 146].

В свою очередь М. В. Никитин рассматривает метафору и концепт, подчёркивая, что метафора не является собственным концептом, а представляет собой определённую модель взаимодействия концептов, моделированное взаимодействие концептов на аналогической основе [Никитин 1996: 35]. Связывая понятия концепта и метафоры, М. В. Никитин описывает когнитивные процессы, протекающие во время осмысления метафоры. Данные определения позволяют нам в очередной раз отметить метафору как своеобразный способ познания и представления действительности.

Вслед за Э. Ризель нам представляется важным определять метафору как перенос одного предмета на другой, с одного явления реальной действительности на другое, основанный на внешнем или внутреннем сходстве [Ризель 1959: 225].

По мнению В. Н. Телии, метафора выполняет роль призмы, через которую совершается мировидение автора, она «способна обеспечить рассмотрение вновь познаваемого через уже познанное, зафиксированное в виде значения языковой единицы» [Телия 1988: 197].

Само обращение к метафоре, по мнению С. С. Гусева, изучавшего роль метафоры в науке, объясняется тем, что она способна служить средством получения нового знания, создавая ассоциации при помощи образов и символов [Гусев 1988: 121].

Отличительной особенностью когнитивного стиля автора может стать метафоризация, применяемая в качестве доминирующего речемыслительного процесса, вскрывающего глубинные смысловые пласты текста и отражающего его коммуникативные, коннотативные и прагматические характеристики. По

словам Е. А. Сахаровой, когнитивная метафора воспринимается как «смысловой узел текста, концентрирующий в себе концептуально значимую информацию и выступающий ключом к постижению семантической структуры художественного текста» [Сахарова 2015: 64].

Метафору можно описать как модель, так как она организует новое значение, аналогично как словообразовательная и синтаксическая модели. Однако модель метафоры – более сложный механизм, поскольку он порождает совершенно новые языковые объекты.

Как мы видим, взгляды на сущность метафоры менялись сообразно появлению новых направлений и идей в лингвистике, однако не менее спорным оказывается и вопрос о происхождении метафоры.

Так О. М. Фрайденберг, изучая природу метафоры, указывает, что метафора появилась в человеческом сознании в силу объективных гносеологических законов. Рассматривая развитие человеческого мышления от первобытных времён, О. М. Фрайденберг отмечает, что система первобытной образности представляет собой систему восприятия мира в форме равенств и повторений, и именно метафора, осуществляя функцию конкретизации, позволила различать образы с тождественной внутренней семантикой [Фрайденберг 1963: 112].

Выделяют шесть основных типов метафорических моделей:

- 1) предикативные;
- 2) атрибутивные;
- 3) композиционные;
- 4) генетивные;
- 5) глагольные;
- 6) препозиционные.

Метафоры можно классифицировать и по функциональному параметру. Основных выделяют три:

1) номинативная метафора, используемая для обозначения предмета, не имеющая своего собственного наименования (спутник Земли, застёжка–молния);

2) декоративную метафору, служащую средством украшения речи (алмазная роса, золото волос);

3) оценочную метафору (о человеке: змея, осёл).

Слияние сущностей столь различного, то есть языкового и неязыкового, характера предопределяют такие свойства метафоры, как диффузность и двуплановость. Именно это обеспечивает выразительность и огромную силу воздействия метафоры, наделяя её многоаспектностью, неоднозначностью, информативностью, эмоционально – интеллектуальной напряжённостью.

Диффузность – это размытость, неопределённость семантики, которая является следствием богатого, сложного, неоднозначного содержания метафоры, при этом взаимодействуют внеязыковые объекты реальной действительности, концептуальное содержание, то есть интеллектуально осмысливаемые качества этих явлений действительности и языковые объекты.

Другое свойство метафоры – двуплановость, которое обеспечивает мощный экспрессивный заряд метафоры. Чем активнее взаимодействует исходное значение с переносным, тем более выразительной становится метафора. Это связано с тем, что образ порождает два ряда ассоциаций, связанных одновременно с прямым и переносным значением.

План содержания метафоры представляет два структурных элемента – вспомогательный субъект (внутренняя форма метафоры, коррелят, «контейнер», метафорический фокус) и основной субъект (буквальная рамка, референт, тема). Признак, задающий область сходства субъектов метафоры, именуется параметром (аспектом, модулем, основанием) сравнения [Пищальникова 1992: 183].

Любая метафора построена прежде всего на игре ассоциаций различного характера: чувственного, абстрактного, интеллектуального, эмоционального. Именно они, подключая эмпирический и жизненный опыт читателя,

активизируют его воображение, делая образ зримым, ярким и от того экспрессивным.

Однако это зачастую и затрудняет её понимание, так как интерпретация метафоры, даже с учётом синтагматических связей, зависит от целого ряда культурных, исторических и прочих факторов, которые следует принимать во внимание.

Являясь одной из основных и всеобщих форм человеческого мышления, она зачастую основывается на рождённых фантазией и складом мышления культурно–исторических представлениях народа. Метафора оказывается тем самым феноменом, посредством которого совершается акт национального мировидения [Арутюнова 1988: 199], то есть ментальности, под которой понимают представление о конкретной действительности и о месте каждого конкретного человека в ней.

## **1.2 Языковые коды метафоры как особенности идиостиля**

**И. А. Бунина**

В последнее время наблюдается большой интерес к проблемам семантики и, в частности, изучению метафоры: ее роли в лексико-семантической системе языка, механизмам и закономерностям появления переносных значений, роли метафорических единиц в отражении действительности языковой картины мира. Образные единицы языка содержат метафорический компонент, который позволяет рассматривать всю систему образных единиц как поле метафоризации, отражающую принципы систематизации окружающего мира, свойственные всем носителям языка и одной языковой личности в частности. Лексико-семантический, семасиологический и лингвокультурный анализ тропеических номинаций в художественном дискурсе позволяет выстроить метафорическую модель индивидуально-авторской картины мира при помощи образных концептов, вербализованных образными единицами: метафорами, образными сравнениями, образными идиомами.

Взяв за основу лингвистическую теорию метафоры, разработанную в исследованиях Н. Д. Арутюновой, Ю. Н. Караулова, Ю. Д. Апресяна, Д. Н. Шмелева, Г. Н. Склярской, В. Н. Телии, С. С. Гусева, я проанализировала систему образных единиц, метафорически реализованную в семантике, функционирующей в художественных текстах И. А. Бунина.

Лингвисты выделяют в содержании образной единицы такие признаки, как семантическая двуплановость, образность, содержащаяся во внутренней форме слова и актуализирующаяся в определенном контексте. Одной из задач исследований является попытка установить и определить основные закономерности метафоризации, описать действие тех механизмов, которые присущи метафоре как тропу.

Метафорическое моделирование в художественном дискурсе связано с такими понятиями, как идиостиль, концептосфера и языковая личность. Таким образом, рассмотрены метафорические модели, которые наиболее свойственны творчеству И. А. Бунина – репрезентирующие концепты «природа», «человек», «любовь».

Образное представление человека в художественных текстах И. А. Бунина характеризуется внешней описательностью, подчеркнутой изобразительностью. М. Горький писал: «Всего три минуты понадобилось И. А. Бунину, чтобы не только запомнить и описать внешность, костюм, приметы, вплоть до неправильного ногтя у незнакомца, но и определить его жизненное положение и профессию» [Муромцева-Бунина 2007: 69].

В контекстах отмечается не внутренняя характеристика героев, их мотивация и ценностно-этические установки (*труслив, как заяц; хитер, как лиса*), а тонкость наблюдений над повадками животных и нахождение прямых соответствий между человеческим поведением или поведением животных, схожестью по внешности с прототипами, животными и даже неодушевленными объектами.

У Бунина подобной концептуально значимой метафорической модели нет в концептуальной сфере «Человек», в художественной картине мира

писателя человек не играет существенной роли, не являясь ни объектом основного изображения, ни значимым элементом поэтической системы. Внешняя описательность подчеркивается формой вторичной номинации – чаще всего это сравнение или творительный сравнения (образа действия).

В характеристике человека существенную роль играет лексико-семантический класс «Животные», что является устойчивой метафорической моделью представления образа человека: человек – животное. При нахождении сходства Бунин отмечает, прежде всего, действия или пространственное положение героев или, реже, внешнее сходство, выражая их в разных тропеических формах: творительный сравнения (*медведем вставал; быком глядя; ястребом следить*); предикативная конструкция с компонентом «похож, подобен» (*отец мой похож на ворона; старуха – мещанка, похожая лицом на старую львицу*); приложение, распространенное или одиночное (*голова толкачом, голая, наденет круглые очки – чистый филин*). Для Бунина характерна, яркость и точность наблюдений, образность достигается большой отдаленностью сфер сравнения и при этом зримостью визуального образа в тропеических номинациях. Все образные единицы являются, прежде всего, визуализированными, легко воспринимаемыми и представляемыми: *Середину стола занимала без умолку и очень умело говорившая дама, подавшая мне, точно тюленью ласту, крепко налитую ручку, на глянцевитой подушечке которой были видны зубчатые полоски, оставшиеся от швов перчатки*. Здесь осуществлен метонимический перенос по функциональной смежности: форма руки – лапа. Для данной группы тропеических единиц присущи наглядность и зримость образа, близкая предметная соотнесенность. Подобное точное совпадение существенного и базового признаков характерно для образных идиом, которые Бунин достаточно часто использует (*зорок, как орел*), иногда заменяя традиционное основание образа синонимичной конструкцией: *мощный, как бык, провансалец*. Для более точного наглядного эффекта Бунин в некоторых случаях прибегает к номинативной метафоре с описательным атрибутивным перечислением, называющим те признаки, по которым

сравниваются два денотата: *В парикмахерской сидел под белым балахоном кто-то низкорослый, с голым черепом, с торчащими ушами, – нетопырь.*

Антропоморфная метафора «человек – человек» характеризуется еще одной парадигмой: человек – прототип, которая базируется на внешнем типировании закрепленного в сознании шаблона по возрасту, национальной, социальной принадлежности или портретном сходстве с известной личностью. Интересен принцип отбора образных сравнений – типическое доминирует над индивидуальным. В этой группе выделяются: индивидуальный прототип (*дряхлый повар в отставке, похожий на Дон-Кихота; Марья Яковлевна, небольшая женщина лет сорока, похожая лицом на Фонвизина, мыла чашки ; ...вся наружность имела то сходство с Александром II, которое столь распространено было среди военных в пору его царствования; среди гостей на даче Данилевских был коротконогий и похожий на Сократа профессор; 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*); национальный прототип (*да, ты ничего себе, похож на грузина и довольно красив, прежде был уж очень тощ и зелен лицом; темноволосая, тоже чернобровая и тоже еще красивая не по возрасту женщина, похожая на пожилую цыганку; ноги тонки и по-татарски кривы*); социальный прототип (*...похож был на молоденького офицера – только белый картуз с голубым околышем был у него студенческий, все прочее на военный образец; ...я не брит, как беглый каторжник; он прошел мимо Няньчука, приподнял ворот и, как оперный певец, боящийся простуды, закрывая рукой горло, густо сказал себе в бороду*); возрастной прототип (*маме сорок лет, но ведь она стройна, как барышня, и страшно моложава; зимой гостила иногда в усадьбе странница Машенька, седенькая, сухенькая и дробная, как девочка*).

Образные номинации, реализующие фитоморфную метафорическую модель («человек» – «растение»), характеризуют части тела человека (*...с худыми, как сучья, дико раскинутыми и грозно трясущимися руками; рослый,*



*на кривых и крепких, как дубовые корни, ногах; ...выпячивающие, точно сливы, жирные актерские; нос у него похож на мухомор; ...лысеет этот яблоком выпуклый лоб).*

Артефактная метафора («человек – «искусственный объект») характеризует, прежде всего, части тела человека: (*...стискивая, точно железными клещами, своими огромными пальцами край стола; ...с коричневой шеей, похожей на потрескавшуюся пробку).*

Образные номинации, репрезентирующие концепт «любовь» в художественной системе тесно соприкасаются с ассоциативным полем «женщина» и создает концепт «возлюбленная», репрезентированный в различных метафорах. Базовыми являются две: любовь – солнечный удар (она тесно связана с когнитивной моделью женщина – солнце/свет), любовь – богослужение (связь с моделью женщина – богиня/святая/икона).

Последняя модель вербализована в монологе судебного адвоката, характеризующего любовное чувство как «мессу пола». В метафоре тесно сливаются два амбивалентных начала – «святое» и «греховное», «духовное» и «физическое» в любовном чувстве. 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*). Любовь как соединение противоположных начал, как греховно-святого чувства выражается и в определении героини (*какое неземное слово любовь, сколько ада и прелести в нем, хоть я и никогда не любила!*). В данных метафорах подчеркивается неземная природа любви. Она соединяет ад и рай, небо и бездну. И человек, соприкасаясь с этим чувством, переносится в пространственных метафорических образах то вверх – в небо, то вниз – в пропасть, а любимая женщина – *«смесь ангельской чистоты и порочности»*, ее поведение граничит с *«бесстыдностью чистойшей невинности»*. Любовь в бунинских текстах является чувством выше человека, который жаждет его и не

способен его полностью вместить (*томное цоканье соловьев вдали и вблизи, немолчное сладострастно- дремотное жужжание несметных пчел, медвяный теплый воздух и даже простое ощущение земли под спиною мучило, томило жаждой какого-то сверхчеловеческого счастья*). Более распространенной в бунинской концептосфере является модель «любимая» – «солнце». Один из рассказов И.А. Бунина озаглавлен компаративным тропом – «Прекраснейшая солнца», в котором раскрывается высокий аксиологически-эстетический аспект репрезентации концепта «возлюбленная» в индивидуально-авторской картине мира. Женщина заменяет собой прежнее светило, меняя всю картину мира человека (*вот в эту-то самую минуту и увидел 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!*).

Метафора в текстах Ивана Алексеевича Бунина отличается особой прочувствованностью. За обилием красок, предметными, реалистически зорко найденными деталями предельной точностью языка – комплекс сложных и тонких душевных переживаний. Тем самым, образные средства составляют эмоциональный центр высказывания. Если не востребован глубинный смысл метафоры, то остается неясным и весь текст.

Рассказ «Господин из Сан-Франциско» принадлежит к наиболее известным произведениям И.А.Бунина и многими критиками оценивается как вершина его дооктябрьского творчества. По утверждению Ю.Мальцева, техника письма данного рассказа «достигает виртуозного блеска», но «от виртуозного блеска «Господина из Сан-Франциско» веет холодом ужаса» [Мальцев 1994: 165].

Объективное повествование, доминирующее в произведении, включает фрагменты текста, в которых прямо выражается субъективная авторская позиция, проявляется ироническая или риторическая экспрессия. Это

сочетается с контекстами, организованными точкой зрения персонажа, отдельные оценки которого проникают в речь повествователя: *Утреннее солнце каждый день обманывало: с полудня неизменно серело и начинал сеять дождь, да все гуще и холоднее; тогда пальмы у подъезда отеля блестели жестью, город казался особенно грязным и тесным, музеи чересчур однообразными, сигарные окурки толстяков-извозчиков в резиновых, крыльями развевающихся по ветру накидках – нестерпимо вонючими, энергичное хлопанье их бичей над тонкошеими клячами явно фальшивым...а женщины, шлепающие по грязи, под дождем с черными раскрытыми головами, - безобразно коротконогими.* Мы наблюдаем концентрацию метафор на небольшом пространстве текста, которые отражают множественность и подвижность точек зрения, динамику самих реалий, воспринимаемых конкретным наблюдателем.

Образ главного героя лишен у Бунина индивидуальных черт и оценивается как «существование», противопоставленное «живой жизни». Используя метафоры, автор развивает мотив цены, материального благополучия в образе героя: *золотыми пломбами блестели его крупные зубы, старой слоновой костью – крепкая лысая голова.* При этом лейтмотивной деталью, сопровождающей развитие образа героя и приобретающей символический характер, становится блеск золота: *...нижняя челюсть его отпала, осветив весь рот золотом пломб; Хрипкое клокотанье, вырывавшееся из открытого рта, освещенного отблеском золота, слабело...*

В рассказе нет развернутой речевой характеристики героя, почти не изображается его внутренняя жизнь. Крайне редко передается и внутренняя речь героя. Только один раз в описаниях «господина из Сан-Франциско» появляется слово *душа*, однако оно используется в оценочной авторской характеристике, отрицающей сложность мировосприятия героя: *...в душе его уже давным-давно не осталось ни даже горчичного семени каких-либо так называемых мистических чувств...* Метафора в данном примере поясняет читателю, что в консервативном и зажиточном господине, властителе нет ни малейшей частицы сюрреалистических помыслов. Образ героя предельно

«овнешнен»); душа мертва, а его существование – это исполнение определенной роли. Не случайно в сцене приезда на Капри используются метафорические сравнения, развивающие образную параллель «жизнь – театр»: *Застучали по маленькой, точно оперной площади...их деревянные ножные скамеечки, по птичьему засвистала и закувыркалась через голову орава мальчишек – и как по сцене пошел среди них господин из Сан-Франциско к какой-то средневековой арке под слитыми в одно домами...*

Призрачность власти и богатства обнаруживается перед лицом смерти, которая в рассказе метафорически сближается с грубой силой, нагрянувшего на человека: *Он хрипел, как зарезанный...Преодолеть смерть способна только духовная личность. «Господин из Сан-Франциско» не стал ею, и его смерть изображается в тексте только как гибель тела. Как справедливо заметил исследователь творчества И.А.Бунина Марулло Т.Г.: «Последние мгновения жизни господина предстают как жестокий и гротескный танец смерти», в котором кружатся косые линии, «углы и точки» [Марулло 2000: 65]: *Он рванулся вперед, хотел глотнуть воздуха – и дико захрипел...голова завалилась на плечо и замоталась, грудь рубашки выпятилась коробом – и все тело, извиваясь, задирая ковер каблуками, поползло на пол, отчаянно борясь с кем-то.**

Описание умершего приобретает символический характер, каждая деталь в нем многозначна: *Мертвый остался в темноте, синие звезды глядели на него с неба, сверчок с грустной беззаботностью запел на стене...* Благодаря метафорическим образам, преобразуется художественное пространство рассказа: земное дополняется небесным. Герой изображается на фоне неба, образ «синих звезд», глядящих с высоты, сквозной в произведениях Бунина, носит традиционный характер: образ «огней небес» – света, сияющего во тьме, является символом души и поисков «духа». Образ беззаботного сверчка развивает мотив «живой жизни», противопоставленной в тексте бесцельному напряженному труду, накопительству, мертвящему порядку.

Показательно, что оценка отношения к герою и при его жизни, и после смерти (почет – невнимание) связывается не с именем лица, а со словом *тело*: героем рассказа является сначала живое тело, лишенное духовной жизни, а затем просто мертвое тело. Тема власти сменяется темой невнимания и равнодушия живых к умершему. Смерть характеризуется ими как происшествие, неприятность, пустяк, а описаниям их действий свойственна сниженная стилистическая тональность (замять происшествие, умчаться за ноги и за голову, всполошить весь дом...). Деньги, сила, почет оказываются фикцией. В связи с этим особое преломление получает в тексте метафорическая модель «жизнь – театр»: слова «господина из Сан-Франциско» повторяются в своеобразном спектакле, который коридорный Луиджи разыгрывает для горничных. Великой тайны смерти уже не существует. Меняются и номинации героя в последней части рассказа: слово *господин* или отрицается, или сопровождается отчуждающим местоимением какой-то; дважды используется словосочетание *мертвый старик*; завершает текст отстраненная фразовая номинация: *то, что стоит глубоко, глубоко...на дне темного трюма*. Цепочка вторичных номинаций в рассказе отражает путь героя, «возлагавшего все надежды на будущее», не жившего, а существовавшего в настоящем, – к небытию. Путь этот завершается «в мрачных и знойных недрах корабля», а «недра» связываются в рассказе Бунина с мотивом ада.

Приведённые примеры могут служить образцом бунинского использования метафор. Итак, сделаем выводы.

Метафора, будучи особой формой репрезентации концептов, является базовой единицей хранения информации, поддерживающей концепт в языковом сознании и играющей существенную роль в порождении и интерпретации художественного текста. Кроме того, она позволяет выявить такие стороны исследуемых концептов, которые отсутствуют в определениях толковых словарей, но при этом отображают картину реального функционирования концептов в произведении.

### 1.3 Сложное прилагательное в русском языке: значение и правописание

Сложные прилагательные – это группа имён, которая характеризуется высокой частотностью употребления. Трудность в их оформлении на письме связана с тем, что в современном русском языке допустимы и нормативны как слитные, так и дефисные написания слов. Среди таких можно назвать много прилагательных, обозначающих цвет.

В Справочнике по правописанию и литературной правке Д.Э.Розенталя рассматривает оба типа написания сложных прилагательных [Розенталя 2015: 265].

Автор выделяет следующие группы сложных прилагательных со слитным написанием:

Пишутся слитно сложные имена прилагательные, образованные из сочетаний слов, по своему значению подчиненных одно другому или по способу согласования (железнодорожный, ср. железная дорога), или по способу управления (вагоноремонтный, ср. ремонт вагонов), или по способу примыкания (легкораненый, ср. легко ранить). Например: горноспасательная станция (спасание в горах).

Правило распространяется на написание сложных прилагательных, образованных от сочетания прилагательного с существительным, выступающего в роли географического названия, например: великолукский (Великие Луки), вышневолоцкий (Вышний Волочёк), сергиевпосадский (Сергиев Посад). Также карловарский (Карловы Вары).

Пишутся слитно многие сложные прилагательные, употребляемые в качестве научно-технических терминов или выражений в книжном языке, например: азотнокислый, вечнозеленый, геологоразведочный.

Слитное написание сложных прилагательных обязательно в случаях, если одна из частей не употребляется как самостоятельное слово, например: общепонятный (первая часть слова не употребляется), узкогрудый (вторая

часть слова не существует в русском языке). Ср. слитное написание слов, где первой частью выступают элементы ниже-, выше-, средне-, древне-, обще-, ранне-, поздне-, например: древневерхненемецкий, верхнегортанный, нижнесаксонский, древнецерковнославянский, среднеазиатский, среднеуглеродистый, раннецветущий, позднеспелый, общенародный.

А также, уделяется особое внимание дефисному написанию – это один из самых важных способов оформления сложных прилагательных, охватывающему следующие случаи:

Пишутся через дефис те сложные имена прилагательные, которые образованы от словосочетания имени и фамилии, имени и отчества или двух фамилий, например: вальтер-скоттовские романы, Жюль-верновская фантастика, Робин-гудовские приключения, Ерофей-павловичский (от географического названия), джек-лондоновские произведения; также: Иван-Иванычев пиджак, Анна-Михайловнина кофта.

Нужно обратить внимание на то, что в отдельных случаях встречается слитное написание, например: веропавловские мастерские (от имени и отчества героини романа Н.Г.Чернышевского «Что делать?»), козьмапрутковские сочинения, тарасобульбовская сила. А при образовании имени прилагательного от иноязычной фамилии, перед которой стоит служебное слово, последнее пишется слитно, например: дебройлевская гипотеза (ср.: де Бройль). А также имена прилагательные, образованные от китайских, корейских, вьетнамских и других восточных составных собственных имен лиц пишутся слитно, например: чанкайшистская политика (ср.: Чан Кайши).

Пишутся через дефис сложные прилагательные, образованные из двух или более основ, обозначающих равноправные понятия; между частями таких прилагательных в их начальной форме можно вставить сочинительный союз «и» или «но». Например: торгово - промышленный капитал (торговый и промышленный), беспроцентно - выигрышный заем (беспроцентный, но выигрышный).

Пишутся через дефис сложные имена прилагательные, образованные от сложных существительных с дефисным написанием, например: анархо-синдикалистский, северо-восточный, нью-йоркский. Пишутся через дефис многие сложные прилагательные, части которых указывают на неоднородные признаки, например: добровольно-спортивные общества (добровольные спортивные), национально-освободительное движение (национальное освободительное), официально-деловой стиль (официальный деловой).

Некоторые сложные прилагательные, части которых указывают на неоднородные признаки, пишутся слитно, например: новогреческий язык (новый греческий), сероукраинская порода (серая украинская), старорусские обряды (старые русские) и др.

Пишутся через дефис сложные прилагательные, обозначающие качество с дополнительным оттенком, например: горько-соленая вода (т.е. соленая с горьким привкусом), раскатисто-громкий голос (т.е. громкий, переходящий в раскаты), мирно-непротивленческая политика, ушиблено-рваная рана.

Такие прилагательные особенно часто встречаются в художественной литературе, к примеру: безмолвно-нежная невеста, безлично-бледная толпа, опалово-чёрные глаза, ярко-махровые цветы, задумчиво-печальный взгляд, грациозно-величественный жест, грустно-сиротливая ива, дымно-горький запах, желчно-раздраженный тон, мужественно-суровый вид, невольно-горячая слеза, нескладно-тоскливо-неловкие звуки, нетерпеливо-выжидательное настроение, прозрачно-воздушная радуга, рахитично-хилое растение.

Пишутся через дефис сложные прилагательные, которые обозначают оттенки и сочетания цветов, например: бледно-зеленый, молочно-белый, изумрудно-зеленый, золотисто-красный, иссиня-черный, ярко-белый, пепельно-серый, светло-желтый, темно-синий, черно-бурый (но: чернобурка), ярко-красный; черно-белый, желто-голубой, бело-сине-красный.

Пишутся через дефис многие сложные прилагательные терминологического характера, например: амплитудно-частотная



(характеристика), атомно-молекулярный, барабанно-дисковый, веерообразно-складчатый.

Нужно обратить внимание на то, что через дефис пишутся некоторые из сложных прилагательных этого типа, имеющие в первой основе суффикс -ат-, -ист-, -ов-, например: зубчато-ланцетовидные (листья), продолговато-эллиптическая (форма). Часто в качестве первой части сложного прилагательного выступают основы вертикально-, горизонтально-, поперечно-, продольно-, например: вертикально-сверлильный, вертикально-фрезерный, горизонтально-ковочный, горизонтально-сверлильный, поперечно-строгальный, продольно-строгальный.

Пишутся через дефис сложные имена прилагательные, которые образованы от сочетания прилагательного с существительным, но с перестановкой этих элементов, например: литературно-художественный (ср.: художественная литература), словарно-технический (ср.: технические словари).

Необходимо указать, что в данной работе рассматриваются лишь сложные прилагательные второй группы, с дефисным написанием,

#### **1.4 Сложные прилагательные как отражение авторского мировосприятия И.А.Бунина**

Сложные прилагательные в художественной литературе – явление не общезыковое, а индивидуальное, показывающее своеобразие авторского стиля. Такие единицы придают речи яркость и свежесть, но они не всегда являются показателем стремления автора к созданию новых слов. Язык произведений И.А. Бунина в этом смысле – прекрасный пример, изобилующий широчайшим спектром сложных прилагательных, он лишен какой бы то ни было неологизации другого рода.

Скорее стремление к словесной игре, к возможности придать языковым средствам новые краски объясняет использование сложные прилагательного в текстах. Причем в языке Бунина мы наблюдаем как традиционные единицы

узуального характера (*белоствольные березы, черноглазая барышня, темно-зеленые елки*), так и сложения индивидуально-авторские (*жадно-трусливая душа, крепкоклювые попугаи, вертикально-хищные зрачки*). Последние обладают неизмеримо большей экспрессией и образной наполненностью, и потому автор, используя уже канонические сложения, характеризующиеся частой воспроизводимостью и некой «стертостью», предпочтение все же отдает нешаблонным новым сложным прилагательным.

Они представляют собой индивидуально-авторские неологизмы, т.е. слова, которые образуются авторами художественных текстов, публицистами и т.п. с целью усиления экспрессивности текста. В отличие от языковых, индивидуально-авторские неологизмы выполняют только экспрессивную функцию, редко переходят в литературный язык и получают общенародное употребление. Такие единицы потенциально продуктивны, т.к. образуются они по законам языка, по имеющимся в нем моделям, а следовательно, даже взятые вне контекста, они понятны. Легкость их создания, образность и лаконичность привлекают Бунина. Индивидуально-авторские сложные прилагательные всегда образуются словосложением либо основосложением и обладают рядом определенных признаков, отличающих их от канонических слов и тем самым подчеркивающих их превосходство в тексте:

1. данные единицы являются принадлежностью речи, а не языка;
2. сложения такого типа характеризуются невозпроизводимостью вне авторского контекста;
3. им присуща словообразовательная производимость, что исключает тяжеловесность структуры;
4. они выходят за рамки нормативности, определяемой словарями;
5. как правило, рассматриваемые единицы обладают функциональной одноразовостью (хотя и могут быть повторены в случае удачного образного содержания);
6. определяющая их черта – экспрессивность, ради которой они собственно и создаются;

7. сохранение принадлежности определенному автору.

Эти причины во многом и определяют активное использование И.А. Буниным индивидуальных сложных прилагательных. Результатом сознательного творческого процесса стали художественные определения, превратившиеся в прецедентные тексты и сочетания:

- *яблочно-холодное лицо,*
- *изнурительно-страстные свиданья,*
- *блаженно-смертная близость,*
- *тошнотворно-благовоновый ветер,*
- *небрежно-едкая картавость.*

Однако провести четкую границу, строго определяющую пределы узуальных и собственно бунинских сложных прилагательных, зачастую трудно. Конечно, если речь идет о таких единицах, как «тёмно-зеленая елка» и «снежно-сизая Москва», то определить, какая лексема кодифицированная, а какая авторская, особого труда не составит. Но если перед нами сложное прилагательное *«притворно-сердитый»*: в толковых словарях и словаре эпитетов [СЭРЛЯ 2000: 356] не зафиксировано, но эту же лексему мы встречаем и у Л.Н. Толстого, и у М. Горького.

В решении этого вопроса мы придерживаемся точки зрения, согласно которой лексические единицы данного типа не являются кодифицированными и обладают внутренней экспрессивностью – это значит, перед нами авторские образования. Тот факт, что они встречаются в авторских текстах других писателей можно оценивать как «словесную находку».

Так, и сам Бунин, будучи очень внимательным на удачные, запоминающиеся образы «позаимствовал» из «Войны и мира» Л.Н.Толстого эпитет *«бессмысленно-счастливый»*. Однако в силу ряда обстоятельств эта лексема для Бунина становится собственной, сугубо индивидуальной.

В отрывке из «Войны и мира» сложное прилагательное «бессмысленно-счастливые» даёт характеристику лицам персонажей, находящимся в умиротворенном состоянии. Простым человеческим счастьем лучатся лица

героев, ни заботы, ни печали не омрачают их. Здесь «бессмысленно-счастливые» - значит, счастливые без видимых на то особых причин. В случае же с эпитетом, используемым Буниным в романе «Жизнь Арсеньева», дело обстоит иначе. Выразительное сложение «бессмысленно-счастливый» в данном контексте отчетливо выделяет авторское мировоззрение.

Для Бунина иррациональность, интуитивность поступков куда более важна и значима, нежели осмысленная, логически выверенная деятельность. Решительность, с которой совершает необдуманый поступок лирический герой романа, потому и является счастливой, что осуществляется вне его сознания («со мной что-то сделалось»), бессмысленно. При абсолютном совпадении формального выражения эти сложные прилагательные у Толстого и Бунина наполняются различным содержанием, поэтому считаем, что данное сложное прилагательное следует отнести к индивидуально-авторским образованиям Бунина.

Естественно, что практически все богатство индивидуально - авторских сложных прилагательных Бунина отражает в большей или меньшей степени особенности авторского мировосприятия. В первую очередь это, конечно, касается выразительных средств, где ярко иллюстрируется мысль писателя о принципиальной непостижимости разумом тайн бытия и, следовательно, человеческого сознания, где сложность и антиномичность мира отражается в сложениях, компоненты которых в нормативной языковой практике не могут стать единым целым: *устало-оживленная старушка, страдальчески-счастливое упоение, горестно-счастливые дни, жалобно-радостный визг* и др. Такие единицы одновременно с тем позволяют читателю не только прикоснуться к личностному восприятию писателем объективного мира, но и заставляют активизировать читательское воображение, настраивая его на акт соавторства.

Для творческой манеры данного писателя неоднократное использование удачных образов – явление достаточно распространенное: «Для Бунина

характерно изобразительное постоянство, своими находками он дорожил и, как правило, использовал неоднократно» [Кодухов 1973: 7-26].

Однако в большей степени это касается образов, созданных на основе простых эпитетов, а вот в области сложных прилагательных такое явление хоть и наблюдается, но закономерностью не становится.

Неоднократное употребление сложных прилагательных, подчас индивидуально-авторских, в конечном итоге выражает своеобразие художественного мира и художественного мировосприятия писателя, где особый интерес вызывает функциональная роль повторяемости.

В творческой манере И.А. Бунина преобладают повторяющиеся сложные прилагательные, связанные в первую очередь с некой изобразительной деталью, которая по своей функции является единственно верным, с точки зрения автора, способом поэтического соединения слов. Поэтому для Бунина, с его стремлением к яркости и оригинальности образов, все же характерно некоторое изобразительное постоянство, сопровождаемое порой лишь легким изменением: *бледно-синеватая даль, туманно-голубая даль, воздушно-голубое море, воздушно-зеленое море*. Однако над повтором измененной лексемы преобладает в авторском стиле все же вариант повтора образа в словесно закрепленном виде. Особенно часто данный факт можно наблюдать в создании зарисовок пейзажного характера.

Ситуативно-соотносимые изображения картин природы достаточно часто сопровождаются сложными прилагательными, в рамках определенного контекста приобретающими характер постоянных. Так, цвет закатного солнца, предвещающего на другой день, по народной примете, «хорошую», без дождя погоду, определяется у Бунина как мутно-малиновый: *меланхолично засинели поля, далеко-далеко на горизонте уходит за черту земли огромным мутно-малиновым шаром солнце. И что-то старорусское есть в этой печальной картине, в этой синеющей дали с мутно-малиновым щитом; ...гордо глянув на мутно-малиновый шар, еще не успевший коснуться горизонта, быстро вошел он в Жилое*.

В безлунную ночь под действием отраженного, поднимающегося с земной поверхности света небо приобретает черно-синюю окраску: *Над Москвой черная весенняя ночь. Впереди чисто блестят фонари. В вышине, в чёрно-синем небе, белеют пуховые облака, снизу освещенные городом; Дикое, чёрно-синее небо до зенита пылало пожарами, кровавым пламенем дымных, разрушающихся храмов, дворцов и жилищ; А Лукъян Степанов, мирно ночевавший со всем своим многочисленным потомством... уже третий раз просыпался в эту пору и босой выходил наверх, на скрипучий снег, под чёрно-синее небо.*

В ряде пейзажных картин, изображающих начало дня, в странах Востока, цвет утренней зари определяется как «золотисто-шафранный»:

*Длится и все светлее становится золотисто-шафранное утро....*

В другом случае этот цвет описательно объясняется контекстом:

*Около полуночи на темно-лиловой равнине моря взошел оранжевый полумесяц. Сея на горизонте шафранный свет, он наклонно висел....*

С целью усиления насыщенности цвета и создания более выразительного образа ночное высокое звездное небо определяется автором в ряде произведений как «тёмно-синяя глубина»: *А черное небо чертят огнистыми полосками падающие звезды. Долго глядишь в его тёмно-синюю глубину, переполненную созвездиями, пока не поплывет земля под ногами. Тёмно-синяя глубь была переполнена повисшими в Млечном Пути алмазами.*

Следующий бунинский образ, в ряде случаев сопровождаемый одним и тем же сложным прилагательным, – это рожь. Неоднозначный цвет её только наливающихся колосьев Бунин определил через сочетание «серо-зелёный»: *Но вот и проселок - полевой рубеж, длинным, узким коридором теряющийся меж стенами высокой серо-зелёной ржи.*

*Семинарист, посидев в оцепенении и успокоившись, пошел под гору, поднялся на косогор и свернул на какую-то высокую межу, осыпанную белым*

*клевером и убегающую вдаль между двумя стенами серо-зелёной ржи, бледной вдали, под тучей.*

Данные примеры иллюстрируют еще одну авторскую особенность – образ включен в развернутую метафору. Для бунинской развернутой метафоры, включающей повторяющееся сложное прилагательное, характерна близость описательных контекстов.

Но не зимнее небо вообще определяет художник сложной единицей, он употребляет её в любом контексте, связанном с описанием неба. Бунина интересует вполне конкретная погодная ситуация, когда в середине зимы вдруг наступает потепление и все вокруг тает. Небо в этот период приобретает необыкновенный цвет, определяемый писателем через сочетание «влажно-голубой»:

*...после полудня стало совсем солнечно, всюду блестело, таяло, тополя на Сумской улице возносились верхушками к пухлым белым облакам, плывшим по влажно-голубому, точно слегка дымящемуся небу.*

И если небо приобретает такой же цвет в другой погодной ситуации (например, осенью, когда «холодно, но до снега далеко»), то Бунин характеризует предмет только через сравнение с уже закрепленным признаком: *В окно я вижу груды облаков, Холодных, белоснежных, как зимою, и яркость неба влажно-голубого.* Таким образом, в ряде случаев мы наблюдаем цветовую дифференциацию устойчивого характера, которая, безусловно, носит индивидуально-авторский оттенок.

Авторские неологизмы занимают в бунинском художественном пространстве довольно заметное место. Экспрессивные художественные определения, несмотря на свое порой даже философско-символическое звучание, нисколько не оторваны от своего вещественного окружения, т.е. не потеряли способности делать вещи почти физически ощутимыми. Наоборот, обобщающее звучание эпитетов стремится к еще более осязаемой конкретизации, к тому, чтобы еще сильнее выявить основной эмоциональный фон.

В рамках изобразительно-конкретизирующих функций сложных прилагательных в языке произведений И.А. Бунина можно выделить следующие подгруппы:

1. Объектно-описательная функция, в которой раскрывается их основное свойство – конкретизация описываемого объекта. Это, пожалуй, самое распространенное в языке произведений писателя проявление сложных прилагательных. В силу того, что И.А. Бунин особое внимание уделял отражениям цветовых, слуховых и других чувственных восприятий в характеристике конкретной реальности, вполне закономерно и преобладание данной функции сложений в текстах. Объектно-описательная функция ярко проявляет себя в двух вариантах:

а) когда осуществляется внешняя характеристика предмета или явления;

б) при передаче внутреннего психологического состояния персонажа.

Первый вариант в большинстве случаев связан с цветономинацией или смешением разнородных, в семантическом плане, определений:

*У нее был невысокий рост, смуглый цвет кожи ... узкий разрез черно-ореховых глаз*

*Ночью же тихо восходит над нашим мертвым черным садом большая мглисто-красная луна*

*Они не спали, клали морды с широкими, нежными, влажно-розовыми ноздрями на загородку*

Стоит отметить преобладание данных сложных прилагательных в текстах пейзажных зарисовок. Объясняется этот факт тем, что красота природы для Бунина есть лишь одно из самых ярких проявлений тайны мира:

*«Нет никакой отдельной от нас природы,- не устает повторять писатель,- каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни», женственно-молодое лицо, бесконечно-длинные тени деревьев, известково-песчаная пустыня.*

Углубление во внутренний мир переживаний своих героев и лаконичная и вместе с тем полная и многогранная передача сложнейших психологических



состояний позволяет говорить о том, что мастерство писателя в создании и уместном употреблении сложных прилагательных достигает удивительной виртуозности:

*Я все время поступал в какой-то бессмысленно-счастливой решимостью....*

*Наталья... упала на колени, обхватила ледяную окровавленную голову, стала целовать её и на всю усадьбу кричать дико-радостным криком, задыхаясь от рыданий и хохота....*

Согласно Бунину, людскими поступками чаще всего движут не сознательные волевые усилия (обычно обреченные на неудачу), а инстинктивные импульсы, иррациональные толчки, исходящие от великих универсальных сил, проходящих через душу человека, которая оказывается просто как бы временным сосудом для них; эти силы, и есть подлинные персонажи извечной (и всегда одинаковой) человеческой трагедии.

Сложения смешанного цвета, создающие единый образ с объектом эпитетации, то в одном, то в другом рассказе наравне с лирическим героем становятся дополнительным своеобразным способом сцепления произведений в цикл. Более того, в рамках этого сборника можно говорить и о постоянном характере данных художественных определений. Следует отметить, что писатель сознательно использовал одни и те же сложные прилагательные с различными объектами эпитетации лишь тогда, когда считал их особенно выразительными и яркими:

- *толстоголовые хамелеоны,*
- *толстогорлый волк,*
- *светоносный купол,*
- *светоносное лето,*
- *светоносный океан.*

Это явление может быть объяснимо не только своей экспрессивной и конструктивной ролью в композиции художественного произведения, но и своеобразным символическим звучанием.

2. Функция сближения образов: выразительные сложения определительного плана приобретают характер связующего звена между двумя образами. Причем в большинстве случаев это может быть очень причудливая авторская ассоциативная связь.

Так, лирический герой, находясь на палубе парохода, обозревает бескрайнюю даль «сине-лилового моря», восхищаясь его густотой и насыщенностью цвета. А уже на следующей странице мы читаем, что, пребывая «в беспредельном пространстве Эгейского моря», персонаж оборачивается и видит, как его «озаряет сине-лиловый пламень неба». Соединяясь в зрительном аспекте в сознании героя через цвет, образы совмещаются и в восприятии читателя. Примеры сложных прилагательных, выполняющих данную функцию, можно найти и в ряде других фрагментов:

*светоносное лето, светоносный океан;*

*серо-зелёные верхушки тополей, серо-зеленый дымок;*

*тускло-золотая стена иконостаса, тускло-золотые маковки*

Рассмотренные выше функции сложных прилагательных на страницах бунинских произведений выполняют преимущественно функцию сложения как изобразительной, так и выразительно-изобразительной характеристики со значением цветономинации. Однако они несут в себе дополнительную информацию значимости определяемых объектов, акцентируя на них внимание читателя, придавая им зримую реальность и дополнительную эмоциональность.

## **1.5 Окказиональные сложные прилагательные в произведениях**

### **И.А Бунина**

Основное предназначение окказиональных сложных прилагательных в языке Бунина – создание выразительных, эмоциональных, а потому легко акцентируемых и запоминающихся художественных образов.

В основе противопоставления лежит содержание художественным образом ярко выраженной оценки изображаемого, являющейся для него

определяющей, или же её отсутствие, хотя в некоторых случаях конкретизирующий характер сложения может содержать и размытый оценочный критерий.

Оценочный подход к предмету или явлению внешнего мира предполагает, прежде всего, восприятие его органами чувств (на этом этапе формируются первичные эмоции, которые лежат в основании оценочных значений). Следующий этап – это оценочно-умственный акт, в котором аффективное отношение человека к внешнему миру предстает в преобразованном виде, в результате чего формируются производные эмоции и рациональное суждение о ценности предмета.

Наложение субъективности, содержащейся в оценке, лишь доказывает, что для Бунина восприятие действительности оказывается единственно достоверным и единственно достойным содержанием искусства. Разнятся эти два крупных блока и сферой своего употребления. Так, единицы блока сложных прилагательных с конкретизирующей функцией чаще используются в текстах описательного характера, где речь идёт о явлениях природы, животных и т.п., так как в этом случае не всегда возникает необходимость показать авторское отношение к изображаемому, хотя субъективность чувственного восприятия автора здесь может присутствовать, и, наоборот, такая необходимость в большей степени ощущается при создании образов людей, когда речь идет о их поступках, характерах и др. Но как первые, так и вторые при этом в большинстве случаев обладают внутренним резервом экспрессивности.

Формирование новых семантических единиц и актуализация уже имеющихся в языке на базе оценочности – явление распространенное. При изучении семантических изменений, связанных с оценочностью, необходимо прежде всего учитывать главные структурные характеристики оценки как лингвистической категории – предмет и основание оценки. Под первой характеристикой понимаются качества предмета или явления, определяемые соответствующими прилагательными. В зависимости от того, какие качества

являются предметом оценки, выделяются несколько принципиально важных оснований оценки этих качеств, среди которых можно обозначить две группы: объективные и субъективные основания оценки.

Первая группа включает в себя прилагательные «метафорически-оценочные» – единицы, в основе которых лежит логическая операция сравнения, сопоставления качеств одного предмета или разных качеств предметов и явлений по их сходству и различию (божественно-грозное величие - величие грозное, как у божества) и прилагательные, оценка в которых создается на основании соответствия-несоответствия норме, социальному стандарту, это так называемые интеллектуально-оценочные единицы (грязно-серое вымя - такое качество, как грязь, не соответствует социальному эталону).

Субъективные основания оценки – эмоции. Своеобразие эмоции как субъективной реакции определяет многообразие индивидуальных оценок в различных ситуациях. Так, например, для Бунина сложные прилагательные с элементом «древний» являлись единицами с субъективным основанием оценки по причине особой авторской любви ко всему оторванному от современной цивилизации и обращенному в «древность»: древне-мужицкая жизнь, древне-церковное что-то и другие.

Анализируя бунинские сложные прилагательные, выполняющие общую функцию оценки, следует отметить ряд частных проявлений, которые внутри блока выстраивают довольно разветвленную систему, где составные части создают внутренние противопоставления. Так как изобразительные, выразительные и выразительно-изобразительные сочетания в рамках своего оценочного функционирования кардинальных различий не проявляют, то и проводить классификацию имеет смысл одну для всех.

В языке сборника «Тёмные аллеи» И.А. Бунина изобразительно-оценочная функция сложных прилагательных является активно употребляемой в силу своей актуализированной эмоциональности. Оценочность, представляемая как соотнесенность слова с оценкой, и эмоциональность, связываемая с эмоциями, чувствами человека, не составляют двух разных компонентов

значения, они едины. «Оценка как бы впитывает в себя соответствующую эмоцию, а параметры эмоции и оценки совпадают» [Ковалев 1981: 59].

Порой внешне ярко невыраженная оценка не вытекает из оторванного от контекста сложного прилагательного, а образуется коннотацией всего образа, создающегося взаимодействием сложения и объекта эпитетации: сентиментально-напыщенные и длинные романы. Так или иначе, но именно образования оценочного характера помогают более отчетливо и определенно услышать авторский голос и представить его позицию по отношению к описываемой действительности.

При подробном рассмотрении бунинских новообразований оценки выделяется ряд функционально-стилистических особенностей, присущих только одной определенной группе.

Функция отрицательной оценки предмета речи (имеется в виду предмет в широком смысле слова). Она может проявлять себя в двух вариантах: эмоциональном (когда оценка дается через сферу эмоционального восприятия) и рассудочном (оценка в данном случае осуществляется с рациональной позиции вредности, нежелательности, ненужности объекта). В качестве примеров могут быть названы такие сложения, как тяжело-безобразная картина, преувеличенно-барские замашки, нагло-серьезное лицо, болезненно-угрюмый характер, приторно-белое томное лицо, корытообразное лицо и целый ряд других.

Интересно отметить тот факт, что эмоциональный вариант оценочных сложных прилагательных у Бунина встречается значительно чаще, чем рассудочный. Этот момент объясним, пожалуй, общей тенденцией его ментально-лингвального комплекса. Глубокая тайна и красота мира, по глубочайшему убеждению писателя, не доступны разуму. Интеллектуализм всегда был Бунину антипатичен, что естественным образом отразилось на языковой личности писателя.

Нередко писателем практикуется способ «сгущения красок». Уже сам по себе контекст выражает авторскую отрицательную оценку предмету речи, но

сложное прилагательное вносит необходимую завершенность в создании отталкивающего образа, усиливая общую направленность.

Вообще подача характеристики персонажа через описание его глаз весьма значима для творческой манеры И.А.Бунина. Наряду с изобразительными сложными прилагательными, когда писатель создает портрет героя и достаточно подробно говорит о цвете и форме глаз, автор, пожалуй, даже чаще использует сочетания выразительного плана: прозрачно-яркие глаза, печально-призывные, сонно-насмешливые, лениво-скорбные. Оценочную функцию, как видим, могут выполнять и первые, и вторые. Такие сложения изобразительного толка к определенному слову «глаза», как мутно-льדיстые, жидко-бирюзовые, жидко-голубые, неподвижно-стеклянные вносят в образ отрицательную коннотацию за счёт компонентов «жидкий», «мутный», «стеклянный». В выразительных сочетаниях оценка может выражаться еще ярче, так как представляется не опосредованно, а напрямую: неподвижно-стеклянные.

Чертой авторской манеры И.А. Бунина можно назвать тот факт, что сложные прилагательные, выполняющие функцию отрицательной оценки предмета речи, так широко распространенные в области характеристик человека и его поступков, практически не встречаются в текстах, связанных с пейзажными зарисовками и описаниями детей. И то и другое было для Бунина особо дорого и свято.

Положительную оценку предмета речи репрезентируют следующие сложения:

- *сказочно-разноцветное сияние,*
- *очаровательно-беспечная улыбка,*
- *младенчески-ангельский образ,*
- *первозданно-непорочный вечер* и другие.

Одним из составных элементов рассматриваемых сложений часто являются единицы «святой», «светлый», «радостный», «сладкий», «сказочный», «младенческий». Все они объединены общим смыслом – радость начала жизни, вера в её светлое и чистое продолжение, неиспорченность цинизмом.

Определяемыми существительными, к которым относятся данные художественные определения, чаще всего выступают: губы, улыбка, музыка, вечер, ночь. Именно такие тематические блоки несут в себе информацию субъективной положительной оценки автора:

*...пленительный бархатисто-пунцовыми губами рот оттенен был темным пушком...*

*...на... [каиках] полулежат щеголи-греки в фесках, турецкие офицеры с меланхолически-прекрасными девичьими глазами или гаремы, закутанные в радужные ...*

Особенно часто бунинские сложные прилагательные, выступающие в положительно-оценочной функции, встречаются в описаниях явлений природы, созвучных душевному настрою автора, лирического героя:

*Заколдованно-светлая ночь, бесконечно-безмолвная, с бесконечно-длинными тенями деревьев на серебряных полянах, похожих на озера.*

*Был морозный, первозданно-непорочный, чистый, мертвенно алевший и синевший к ночи вечер на каком-то перевале, тонувшем со всеми зелеными елями в великом обилии свежих пухлых снегов.*

*Был ... ослепительно белый полуденный блеск снеговых вершин, восставших в своем торжественно-радостном облачении в райское индиго неба.*

Употребление данных сложений характеризуется в творческой манере писателя предпочтительным соединением их со словами абстрактной семантики, внутренняя форма которых уже сама по себе содержит оценку, что, безусловно, способствует усилению общего влияния, оказываемого на читателя.

Таким образом, можно сделать вывод: сложные прилагательные являются неотъемлемой частью языковой картины мира И.А.Бунина. Именно такого рода сложения, репрезентирующие широкий спектр концептов, представляют новаторство писателя, значительно обогатившего родной язык.

## **ГЛАВА 2. СВЯЗЬ КУЛЬТУРЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ**

### **2.1 Художественный текст как транслятор культурного кода нации**

Каждый этнос живет и развивается только при условии, если он не теряет своего культурного кода. Под культурным кодом подразумевается «ключ к пониманию данного типа культуры, уникальные культурные особенности, доставшиеся народам от предков. Это закодированная в некой форме информация, позволяющая идентифицировать культуру. Культурный код определяет набор образов, которые связаны с каким-либо комплексом стереотипов в сознании. Это культурное бессознательное – не то, что четко говорится или осознается, а то, что скрыто от понимания, но проявляется в поступках» [Википедия].

Культурный код принято по-другому называть национальным менталитетом. Проблема культурного кода или национального менталитета на сегодняшний день является одной из самых актуальных для культурологов, социологов, философов, политологов, экономистов, поскольку помогает не только понять культурные особенности нации, но и выстраивать стратегии национального развития в будущем. Понятию культурного кода посвящена книга Клотера Рапая «Культурный код: как мы живем, что покупаем и почему», ставшая национальным бестселлером в США в 2007 году. Обобщая опыт своих многолетних исследований, К. Рапай определяет культурный код как подсознательные смыслы, вкладываемые людьми в любой объект (автомобиль, блюдо местной кухни, способ взаимодействия между людьми, наконец, страна) и формируемые под воздействием национальной культуры, в которой эти люди были социализированы [Рапай 2008: 65].

Вопросы будущности русской культуры поднимаются депутатами Государственной Думы, а также представителями науки, культуры и искусства: учеными, народными и заслуженными артистами, режиссерами, художниками. Они отмечают значение духовно-нравственных, христианских корней и



традиций русской культуры, помогших российскому народу пережить не одно трудное лихолетье, с честью преодолеть «смутные времена», сформировавших характер государственно мыслящего и социально ответственного гражданина великой страны. Эти традиции живы и в наши дни. Чем очевиднее, что Россия «сосредотачивается», выстраивает стратегию развития, возвращается к своим нравственным истокам, тем более востребованными в обществе становятся ценностные ориентиры, великое реалистическое искусство, культурное наследие наших предков.

Принято выделять три типа глобальных культурных кодов: дописьменный (традиционный), письменный (книжный) и экранный, находящийся сегодня в стадии формирования. В каждом культурном типе присутствует основной культурный код, открытый к изменению и самопорождению новых, вторичных культурных кодов.

В письменном (книжном) культурном типе основным культурным кодом является текст. Текст вплетен в ткань культуры нитями языка. Язык привносит в текст посредством своих единиц фрагменты картины мира, закрепленной языком в сознании языковой личности, т.е. текст порожден контекстом языка и служит его иллюстрацией. Кроме того, текст во внешнем плане порожден развитием культуры данного периода и отражает его идеи, то есть сам текст репрезентирует ее.

Таким образом, связи текста и культуры разноплановы. Будучи цельным образованием, он оказывается связанным с культурой как своей порождающей материей. Кроме того, он оказывается связанным с языковым кодом национально-культурного сообщества и через него опосредованно коррелирует с культурой как мировидением нации.

Ядром же книжного культурного типа являются, на наш взгляд, классические тексты. Под классическими текстами мы понимаем такие, которые формируют культурный код нации, то есть без знания которых представители единой нации не смогут вполне понять друг друга или вникнуть

в реалии окружающего мира. Какие же тексты художественной литературы сформировали и продолжают формировать культурный код россиянина?

Чтобы стать частью культурного кода нации, книга должна не только соответствовать духу своего поколения, отражать свое время. Она должна содержать нечто большее, чтобы быть интересной и востребованной во все времена. А это означает, прежде всего, отвечать или пытаться отвечать на самые главные вопросы, которые ставит жизнь.

Для языковых единиц, включающих в свою семантику культурную составляющую, используют разные термины: культурный код, код культуры, код искусства. Учитывая языковую природу изучения явления, я склонна называть его лингвокультурологическим кодом, который понимается как система культурно-языковых феноменов и связей между ними, определяющие художественную картину мира конкретного автора. Лингвокультурологический код не существует в готовом виде, он создается автором текста для воплощения в жизнь художественного замысла и потому создает трудности при декодировании.

Одной из целей данной работы является процесс дешифровки лингвокультурологического кода произведения; показать, как он может быть использован при интерпретации художественного текста.

## **2.2 Язык и национальная принадлежность художественного произведения**

Язык как первоэлемент литературы определяет национальную принадлежность произведения. В.К.Кюхельбекер в своей лекции отметил: «Творения нашей литературы не могут быть правильно оценены без предварительного ознакомления с духом русского языка» [Кюхельбекер 1954: 374].

Ю.М.Лотман утверждал, что структура языка – результат интеллектуальной деятельности человека, а потому сам по себе материал словесного искусства уже включает итоги деятельности человеческого сознания, что и придает ему совершенно особый характер в ряду других материалов искусства [Лотман 1994: 68]. Язык служит инструментом упорядочения мира, средством закрепления этнического мировоззрения.

Многие ученые рассматривают язык как часть национальной культуры, особую ее составляющую. Например, И.Ю. Марковина и Ю.А. Сорокин отдают языку первое место среди национально-специфических компонентов культуры, рассматривая его как знак принадлежности его носителей к определенному социуму: план содержания языка (включая содержание лексических единиц и грамматико-синтаксические категории) варьируется от языка к языку, максимально соотносясь с национальной культурой [Кулибина 2001: 37]. Язык как идеальная, объективно существующая структура, подчиняет себе, организует восприятие мира его носителями.

Все объекты культуры в той или иной мере находят свое отражение в языке. Слова (или другие языковые единицы), называющие объекты культуры, приобретают дополнительные – символические – значения, не всегда фиксируемые словарями, и способность передавать новые смыслы. Особенно отчетливо это замечено при смене (хотя бы частичной) культурной парадигмы.

В художественном тексте явления культуры, нашедшие отражение в тех или иных средствах языкового выражения, не только представляют сами себя, но и являются некими знаками, передающими дополнительные смыслы, которые без труда прочитываются членами той же лингвокультурной общности.

Удивительная особенность текстового взаимодействия отмечена Ю.М.Лотманом: текст и читатель как бы ищут взаимопонимания. Текст ведет себя как собеседник в диалоге, он перестраивается (в пределах тех возможностей, которые ему оставляет запас внутренней структурной неопределенности) по образцу аудитории. А адресат отвечает ему тем же –

использует свою информационную гибкость для перестройки, приближающей его к миру текста. На этом плюсе между текстом и адресатом возникают отношения толерантности [Лотман 1994: 113].

В качестве элементов содержания художественного текста – как в качестве объектов описания, так и в роли знаков определенных ситуаций – могут быть использованы и используются следующие компоненты культуры, несущие национально-специфическую окраску:

– Традиции (или устойчивые элементы культуры), обычаи (определяемые как традиции в соционормативной сфере культуры) и обряды (выполняющие функцию неосознанного приобщения к господствующей в данном обществе системе нормативных требований).

– Бытовая культура, тесно связанная с традициями, вследствие чего ее нередко называют традиционно-бытовой культурой.

– Повседневное поведение (привычки представителей некоторой культуры, принятые в некотором социуме нормы общения), а также связанные с ним мимический и пантомимический коды, используемые носителями некоторой лингвокультурной общности.

– Национальные картины мира, отражающие специфику восприятия окружающего мира, национальные особенности мышления представителей той или иной культуры.

– Художественная культура, отражающая культурные традиции того или иного этноса [Антипов 1989: 77].

Между языковой и научной картинами мира существуют различия. Языковая картина мира содержит множество элементов наивной картины мира, которая используется человеком независимо от его научных знаний в тех или иных областях.

В художественном тексте отражаются элементы наивной картины мира и язык художественной литературы, по мнению Кулибиной, Ю.А.Сорокина и Гачева, «во всей полноте отражает специфику национального наивного образа мира» [Кулибина 2001: 116].

Можно сделать вывод, что между культурой и художественным текстом существует реальная связь. Я убеждена в том, что можно рассмотреть русский художественный текст с точки зрения отражения в нем русской культуры, признавая наличие в ней как общечеловеческой составляющей, так и национально-специфичной.

### **2.3 Фольклорное и мифологическое как пример культурного кода в текстах Бунина**

В момент создания художественного текста автор использует предшествующий культурный опыт, выраженный в художественном слове. Поэтому текст в контексте культуры важен не сам по себе: он открывает «уникальную роль человека в мире как целом, так и в мире культурном в частности» [Бабенко 2006: 206]. Именно человек является связующим звеном между языком и культурой.

По определению Ю.М.Лотмана, культура – это созданный человечеством «механизм, имеющий целью выработку и хранение информации» [Лотман 2000: 456]. Она включает в себя множество знаков и знаковых систем, с помощью которых образуются культурные тексты, в которых эта информация запечатлевается и хранится. Для того, чтобы знать и понимать культуру, важно уметь «читать» ее культурный текст. Исторически первыми о культурном коде как о языке культуры говорили структуралисты (К.Леви-Строс, М.Фуко, Ж.Лакан, Ж.Деррида и др.) Структуралисты не вводят понятие культурного кода в научный обиход, но говорят о языках культуры, которые в некотором смысле близки к интересующему нас понятию. «Знаки и символические области формируют языки культуры, представляющие собой организацию многообразия представлений об окружении в отдельные социальные ценности, имеющие свои границы, внутреннюю структуру, символические формы выразительности, правила комбинирования соответствующих знаков и символов. Область распространения таких языков находится между людьми и

окружением и существует как область зафиксированных значимых для людей позиций в их отношении с окружением. Соответственно, они образуют определенные культурные пространства, отличные друг от друга по характеру обозначаемых и кодом, трансформирующих их в обозначающие» [Лотман 2000: 216].

Для И.А.Бунина культура составляла суть его «поведения» как субъекта речи, создателя художественного текста. «Единицей» передачи культурного кода у него является весь текст, который, имея знаковую природу, включает эти знания в закодированном виде. По мнению Ю.М.Лотмана, язык «выступает одновременно и как самостоятельный язык, и как подязык, входящий в более общий культурный контекст как целое и как часть целого» [Лотман 2000: 575-576].

Часто вклад автора в общечеловеческую культуру раскрывается через прецедентные тексты. Как общее достояние нации прецедентный текст включается как весь, так и его отдельные значимые фрагменты.

И.А.Бунин в качестве способа «выживания» прецедентного текста часто выбирает заглавие произведения, которое обладает «пределной информативной насыщенностью» [Сырица 2005: 166]. Оно выступает компонентом тройной системы отношений: «заглавие – авторское мировидение», «заглавие – контекст культуры», «заглавие – текстовая действительность». Само заглавие выступает некоей универсальной единицей авторского сознания, которая непосредственно связана с культурной памятью личности, сопричастна ее духовной жизни.

Авторское знание о предметах русского быта и культуры народа входит в заглавие рассказа «Антоновские яблоки». Старинный русский зимний сорт яблок репрезентирует лексическую единицу культурологического содержания, которое связано с мифологическими представлениями древних славян. О содержании мировоззрения наших предков рассказывает А.Н.Афанасьев: «В райских садах и рощах, на тенистых деревьях весенних туч зреют золотые плоды (яблоки), дающие вечную молодость, здоровье и красоту. <...> Ради

животворящих свойств, приписанных небесным яблокам, русское предание дает им название молодильных или моложавых: стоит только вкусить от этих плодов – как тотчас же сделаешься и молодым, и здоровым, несмотря на преклонные лета. <...> Предания о небесных, райских садах с течением времени стали прилагаться к земным лесам и рощам и сообщили им священный характер» [Афанасьев 1982: 219-220].

Представление о здоровье, молодости и красоте, которые дают молодильные яблоки, отражено не только в сказках, оно, преломляясь в народном сознании, оказывается в поговорке о девичьей красоте: «Девка – что твое яблочко!», о подарке, доброй вести: «Поднести золотое яблочко на серебряном блюдечке». Народные паремии фиксируют и то, что яблоко – плод дерева – является символом продолжения рода: «Мимо яблоньки яблочко не падает»; «Яблочко от яблоньки недалеко откатывается»; «От яблоньки яблочко, а от ели шишка» [Даль 2002: 451].

И.А.Бунин представляет результат духовного осмысления русским человеком окружающей действительности, но не воспроизводит в точности, а дает намек, так как мифологическое и фольклорное понимание предметов из окружающей действительности служит отправной точкой для авторских размышлений о человеке, о судьбе русской помещичьей усадьбы и обо всей России.

Автор «Антоновских яблок» развивает мысль об особой силе яблок, способной возвращать молодость. Заглавие текста, как уже говорилось, строится на словосочетании. Подобная двухкомпонентная форма номинации сорта яблок ассоциируется с номинацией чудесных плодов в славянских преданиях: антоновские – молодильные, причем множественное число поддерживает наметившуюся ассоциативную связь.

Текст рассказа начинается с многоточия: «...Вспоминается мне ранняя погожая осень». Первое предложение зачина имеет предназначение сократить смысловой и структурный барьер между заглавием и текстом с тем, чтобы обогатить содержание глагола «вспоминается» Его семантика «прийти на

память» – узуальна. За счет такой позиции происходит преобразование в окказиональное значение «вернуться в молодость». Бунинские яблоки оказываются подобны молодильным, только они не для тела, а для души: она оживает, и свидетельством тому становится многократное повторение глагола «вспоминается» – «помню», причем безличная форма в последствии меняется на личную, акцентирующую внимание на предельной внутренней работе человека.

И.А.Бунин одновременно вступает в спор с мифологическим знанием. Свою авторскую индивидуальность он вербализует через языковую трансформацию: заглавное сочетание *антоновские яблоки* преобразуется в *запах антоновских яблок*. Значение лексемы *запах* – свойство чего-нибудь, воспринимаемое обонянием. В бунинской интерпретации запах является тем свойством внешнего мира, которое не существует само по себе, оно связано с человеком, с его эмоциями, воспоминаниями и с самой жизнью. Запах – это не просто свойство воздуха, это среда, в которой человек пребывает – живет и дышит. Запах антоновских яблок помнится потому, что он связан не с бесстрастным бестелесным существованием, а с жизнью, в которой героем ощущалась гармония и красота природы, и это ощущение порождало любовь и к природе, и к самой жизни. То, что любишь, забыть нельзя.

Одорический образ, существующий в памяти, побеждает время и потому противопоставляется мифологическому образу молодильных яблок. «Золотые плоды» могут преодолеть разрушение временем благодаря своей чудодейственной силе, но они даются не всем, а память и любовь даны каждому. Они и есть те молодильные яблоки, с помощью которых можно побороть острое чувство обреченности жизни.

Память, которая сохраняет прошлое, разрушаемое временем, связана с чувственным восприятием действительности. «Чувственность становится в памяти мостом между сегодня и всегда, атрибутом непреходящего, как у Пруста, и если Пруст обретает утраченное время, вспоминая ощущение детства (вкус печенья), то у Бунина таким толчком служит запах антоновских яблок». []



Бунинское выражение *запах антоновских яблок* – это не только средство обозначения чувственного восприятия, но самое главное – это средство вербализации индивидуально-авторского концепта, который обладает «способностью обогащать концептосферу национального языка» [Мальцев 1994: 86].

Этот одорический образ содержательно многофункционален. Обращаясь к знанию о плодах дерева как символу продолжения рода, И.А.Бунин через упоминание о запахе антоновских яблок выражает идею движения жизни от процветания к угасанию.

В первой части, сопряженной с воспоминанием о яблоках, изображается богатство села, причем всех живущих здесь сословий. Так как истинное богатство не ограничивается материальным, то и у Бунина оно связывается с духовным – со щедростью русской души: «Вали, ешь досыта, делать нечего!» Таким образом, рассказ начинается с утверждения яблочного духа как основы жизни и богатства.

Но в ходе дальнейшего повествования четвертая часть рассказа противопоставляется первой: *Запах антоновских яблок исчезает, что символизирует смерть и материальное обнищание. Действительно, жизнь изменилась: перемерли старики в Выселках, умерла Анна Герасимовна, застрелился Арсений Семеныч... Наступает царство мелкопоместных, обедневших до нищества.* Создав образ прекрасной, но вырождающейся усадьбы, И.А.Бунин одновременно представляет образ России.

Начиная рассказ с описания сада вне его хозяйственно-экономического, подчиненного дому значения, автор подготавливает читателя к восприятию сада-рая, но не на небе, а на земле. Описание сада раскрывает весь арсенал «чувственных» слов и словосочетаний, присутствующих в первом абзаце. Многочисленные номинации перцептивных признаков осязательного (теплыми дождиками), слухового (вода тиха), зрительного, цветового (золотой сад) семантизируют представления о тех ощущениях, которые человек может испытывать в раю.

То, что это рай на земле, уточняется с помощью такого словосочетания, как подсохший и поредевший сад – все земное тленно. Примечательно, что дальше автор более точно определяет это пространство земного рая, вводя одорические детали, воспринимающиеся как знаковые для народной жизни России – *запах дегтя в свежем воздухе; сильно пахнет яблоками, тут особенно; ржаным ароматом новой соломы и мякины; И вот еще запах: в саду – костер, и крепко тянет душистым дымом вишневых сучьев.*

Сужение художественного пространства от рая-космоса к раю земному, а потом и к увязыванию его с определенным местом способствует возникновению в первой части рассказа образа рая «российского», в основе которого – райский запах антоновских яблок. Но уже в третьей части природный запах почти исчезает, только один раз автор опишет запах оврагов: *крепко пахнет от оврагов грибной сыростью, перегнившими листьями и мокрой древесной корою.* Сад-рай исчез, движение пространства от положения «над землей» к положению «в глубь земли», от рая – к аду. Одорический образ приобретает совершенно иное содержание, описывая слияния человека и зверя: пропахнув лошадиным потом, шерстью затравленного зверя.

В четвертой части, где запах антоновских яблок исчезает, изменяются и другие запахи. Совсем по-иному пахнет солома. Если в первой части ее аромат связывался с чем-то новым, то в четвертой упоминание о зиме усиливает тему холода и умирания: около вороха соломы, резко пахнущей уже зимней свежестью. Человеческое жилье тоже обретает уже иной запах: *В запертых сенях пахнет псиной.*

Последний одорический образ запахом озябшего за ночь обнаженного сада имеет множество планов: от идеи холода и смерти – к идее прозябания и возрождения. Сад поздней осени не может не напомнить о саде весеннем, прозрачном и светлом, набирающем жизненные силы. Так новый одорический образ стынущего сада, появившийся вместо образа пахнущих яблок, дает надежду на то, что все еще может возродиться: был бы сад – будут и яблоки.

Для рассказов И.А.Бунина характерно использование фольклорных образов и образов разных мифологий. Все это направлено на достижение его единственной цели – постижение «души русского человека» и передача этого бесценного материала читателю. Исходя из определенных представлений о «душе русского человека» и стремясь художественно воссоздать ее, писатель принимал во внимание всю совокупность ее проявлений в конкретной исторической обстановке, со всей возможной ее полнотой.

Привлекая весь накопленный, увиденный, услышанный материал, Бунин пишет о настоящем, обращаясь к прошлому. И оно, по его мнению, духовно богаче, прекраснее и могущественнее. Читая рассказы Бунина вдумчиво, не торопясь, обращая внимание на авторские приемы повествования: мастерское включение в текст фольклорного и мифологического народного наследия, понимаешь и почти убеждаешься в том, что цель автора достигнута.

Бунинское слово тесно взаимодействует с уже сказанным, использует непосредственно культурный опыт предков. И в то же время оно неповторимо, потому что каждый раз, обращаясь к опыту русской культуры, писатель передает свое видение мира, подчеркивающее его собственное своеобразие.

#### **2.4 Проблема изучения интертекста в художественных произведениях**

Художественное произведение приобретает необходимую смысловую полноту только благодаря его соотнесенности и взаимодействию с другими в общем межтекстовом (интертекстуальном) пространстве культуры, в котором текст оказывается «мозаикой цитат» (Ю.Кристева), «эхокамерой» (Р.Барт), сохраняющей «чужие» звуки, «палимпсестом» (Ж.Женетт), где новые строки появляются поверх существовавших.

В художественном тексте переплетаются, соединяясь, знаки, восходящие к разным произведениям, сочетаются элементы других текстов-предшественников. «Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат, и в этом смысле каждый текст является

интертекстом, другие тексты присутствуют в нем на разных уровнях, в более или менее узнаваемых формах» [Фатеева 2000: 38]. Благодаря интертекстуальным связям текст одновременно выступает и как «конденсатор культурной памяти», и как «генератор новых смыслов» [Барт 1989: 88], которые возникают в результате преобразования цитат, диалога с литературной традицией, новых комбинаций уже известных в истории культуры элементов.

Ю.М.Лотман в работе «Культура и взрыв»(1992), рассматривая текст как включение в перманентный процесс смыслообмена с широкой культурной средой, определяет характер межтекстовых отношений следующим образом: «Текст в тексте – это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла», – и далее: «...текст приобретает черты повышенной условности» [Лотман 1992: 110-11]. Развивая эту мысль ученого, современные исследователи говорят уже не только о «процессе смыслообмена текста с культурной средой, но и о процессуальности конституирования смысла как его движения в культурной среде – сквозь тексты, каждый из которых представляет собой конкретную семантическую конфигурацию многих смысловых потоков» [Можейко 2001: 216].

Интертекстуальные элементы в составе художественного произведения разнообразны. К ним относятся:

- 1) заглавия, отсылающие к другому произведению;
- 2) цитаты в составе текста;
- 3) аллюзии;
- 4) реминисценции;
- 5) эпитафии;
- 6) пересказ чужого текста, включенный в новое произведение;
- 7) пародирование другого текста;

8) «точечные цитаты» - имена литературных персонажей других произведений или мифологических героев, включенные в текст;

9) «обнажение» жанровой связи рассматриваемого произведения с текстом-предшественником и другие [Фатеева 2000:116]

С точки зрения Ю. Кристевой, во-первых, литературное произведение должно последовательно рассматриваться «не как точка, но как место пересечения текстовых плоскостей, как диалог различных видов письма – самого писателя, получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным текстом» [Кристева 1969: 104], во-вторых, текст должен рассматриваться как динамическая система: «Любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста...Поэтический язык поддается, как минимум, двойному прочтению» [Кристева 1969: 115].

В широком смысле интертекстуальный подход к интерпретации текста предполагает сопоставление типологически сходных явлений (произведений, жанров, направлений) как вариаций на сходные темы и структуры. В более узком варианте он представляет собой выявление в тексте конкретных, вербализированных вкраплений чужого текста, которые занимают конкретные позиции в нем. Каждое произведение выстраивает свое интертекстуальное поле, создает новый текст. Благодаря интертексту прецедентный текст вводится в более широкий культурно-литературный контекст.

Неточная цитата может отражать лингвистическую трансформацию ранее известного образа в образ совершенно новый, но построенный по общей семантической модели с первоисточником. Все это свидетельствует о том, что интертекстуальность может рассматриваться не только как литературоведческая, но и как лингвистическая проблема.

## 2.5 Принцип «текст в тексте», применяемый И. А. Буниным для отражения культурного кода нации

Одним из ключей к интерпретации рассказа И. А. Бунина «Чистый понедельник» служат межтекстовые (интертекстуальные) связи произведения, проявляющаяся во включении в него фрагментов других текстов или отсылки к ним. В рассказе трижды используются цитаты из «Повести о Петре и Февронии». Значимы сам выбор фрагментов из этого древнерусского текста и их последовательность.

Героиня рассказа цитирует начало «Повести»: «Был в русской земле город, названьем Муром, в нем же самодержествовал благоверный князь, именем Павел. И вселил к жене его Дьявол летучего змея на блуд. И сей змей являлся ей в естестве человеческом, зело прекрасном...» Затем приводится конец житийного текста: «Она, не слушая, продолжала: - Так испытывал ее Бог. « Когда же пришло время ее благостной кончины, умолили Бога сей князь и княгиня представиться им в един день. И сговорились быть погребенными в едином гробу...»

Мотиву соблазна и греха противопоставляется, таким образом, полное единство в истинной любви, прошедшей все жизненные испытания и перешедшей в вечность. Не случаен выбор цитируемого текста: Петр и Феврония воплощают образ небесного брака и являются его покровителями, хранителями целомудрия, душевной и телесной чистоты, их молитва, предстательство помогают «отражать разженные стрелы искушений дьявольских» («Акафист святым Петру и Февронии», кондак 4). Само имя благоверной княгини – Феврония (от лат. слова Ferbrutus – «день очищения») – коррелирует с заглавием рассказа «Чистый понедельник» и соотносится с мотивом поиска героиней чистоты и цельности, с мотивом духовного подвига. Третья же цитата из «Повести о Петре и Февронии» – повтор первой, но это уже оценка героя рассказа: Конечно, красив... «Змей в естестве человеческом, зело прекрасном». Тема соблазна и искушения проецируется, таким образом, на

отношения персонажей «Чистого понедельника»: отказавшись от «диавольского», героиня выбирает «божественное».

Название рассказа «Грамматика любви» И.А.Бунина имеет истоки старинной книги Moleri «Code de l'amour» (1829), переведенной и изданной в России в 1831 году под названием «Грамматика любви, или Искусство любить и быть взаимно любимым». По свидетельству А.Блюма, проследившего всю историю появления перед русским читателем этой книги, ее подлинным автором является драматург и прозаик Ипполит Жюль Демольер (1820-1877), который избрал псевдоним «Мольри».

И.А. Бунин так вспоминал о возникновении замысла произведения в очерке «Происхождение моих рассказов»: «Мой племянник Коля Пушешников, большой любитель книг, редких особенно..., добыл где-то и подарил мне маленькую книжечку под заглавием «Грамматика любви». Прочитав ее, я вспомнил что-то смутное, что слышал еще в ранней юности от моего отца о каком-то бедном помещике из числа наших соседей, помешавшемся на любви к одной из своих крепостных, и вскоре выдумал и написал рассказ с заглавием этой книжечки (от лица какого-то Ивлева, фамилию которого я произвел от начальных букв своего имени в моей обычной литературной подписи)» [Бунин 1965-1967: 369].

Название, как правило, является закодированной программой художественного произведения и одновременно ключом к его пониманию. «В своих внешних проявлениях заглавие предстает как метатекст по отношению к тексту, во внутренних – как его представитель и заместитель» [Фатеева 2007: 138].

Смысл названия рассказа И.А.Бунина – «Грамматика любви», – полисемантичен. Название ориентировано на разные уровни взаимодействия текстов: здесь и интертекстуальность (соприсутствие в одном тексте двух и более различных текстов – рассказ Бунина и руководство Демольера), и паратекстуальность, выражающая отношение текста к своей части (заглавию), и метатекстуальность, включающая соотношение текста со своими предтекстами.

Наконец, архитектсуальность, знаменующая жанровые связи текстов, поскольку в произведении Бунина речь идет о книге с названием, подобным названию самого рассказа, но в другом жанре и с совершенно другим назначением – быть практическим руководством по «искусству любить и быть любимым».

У В.Даля в «Толковом словаре живого великорусского языка» находим: «Грамматика – наука, знание правильно говорить и писать; сборник правил языка, установленных обычаем и в порядке изложенных» [Даль 1981: 390]. Восприятие названия рассказа И.Бунина «Грамматика любви» формирует в сознании семантическое поле «сборник правил», которое ориентирует читателя на постижение дидактически упорядоченных правил в той области, которая изначально не может быть введена в какие-то рамки – в области любви.

Основная оппозиция, заявленная уже в заглавии «грамматика/любовь», положенная в основу лингвистической, интертекстуальной и философской референции, способствует формированию ассоциативных связей, актуализирующих целый ряд культурных кодов (атмосфера галантно-сентиментальной любви, мир русской помещицкой усадьбы, любовные отношения дворянина и представительницы простого народа и т.д.), проявляющихся уже в самом тексте посредством цитат, отсылок, аллюзий, отзвуков. В результате только выявление внутритекстовых и межтекстовых соотношений оппозиции «грамматика/любовь» позволяет читателю постичь всю смысловую глубину заглавия» грамматика любви – не просто свод правил, а подлинно высокая наука «любить и быть любимым».

Следующим этапом в исследовании интертекстуальных связей в рассказе И. Бунина «Грамматика любви» оказывается содержание произведения И. Демольера. Во всех разделах «Грамматики любви, или искусства любить и быть взаимно любимым» представлены яркие образцы мироощущения эпохи сентиментализма с его чувствительными сентенциями, утонченностью переживаний и чистотой помыслов. Доказательством тому служит даже простое перечисление названий разделов и глав книги И. Демольера: «Книжка



первая об искусстве нравиться» и входящие в нее «Отделение первое. Глава 1. О красоте, Глава 2. О наряде; Отделение второе. Глава 1. О сердце, Глава 2. Об уме, Глава 3. Об обращении. «Книжка вторая о любви» – с соответствующими названиями глав: О выборе, О знаках, О поверенных, О поступках, О нападении и защищении и т.д. «Книжка третья о супружестве», «Афоризмы», «О языке цветов», «Мысли и правила», [Демольер 2000: 67-182] – все это свидетельствует о чистом, трогательном, сентиментальном и благородном отношении автора к освещаемому им предмету.

Таким образом, можно с полным правом утверждать, что не случайность, о которой говорит Бунин, а осозанный выбор, ориентированный на нравственное содержание книги французского писателя, является причиной, по которой она и стала одним из «главных героев» рассказа «Грамматика любви».

Первое упоминание о книге И. Демольера встречается при описании библиотеки Хвощинского, полностью поместившейся в двух книжных «шкапчиках из карельской березы». Среди «престранных книг», составляющих библиотеку, отдельно от них на средней полке «лежала одна очень маленькая книжечка, похожая на молитвенник...» и далее: «Это была крохотная, прелестно изданная почти сто лет тому назад «Грамматика любви, или искусство любить и быть взаимно любимым».

Исследование типов конструкции «текст в тексте» на материале рассказа Бунина продолжается определением функции цитаты, понимаемой как «заимствование не только непосредственно текстового фрагмента, но главным образом функционально-образного кода, репрезентирующего стоящий за ним образ мышления либо традицию» [Можейко 2007: 335]. В данном случае название книги И. Демольера включает в себе семантику памяти поэтического слова, раскрывая имплицитные отношения «заглавие – текст», являя собой конкретную конфигурацию различных смысловых потоков, представленных как «переплетение многочисленных кодов, одновременно перепутанных и незавершенных» [Барт 1994: 83].

Характеризуя содержание книги: «Она вся делилась на маленькие главы: «О красоте, о сердце, об уме, о знаках любовных, о нападении и защищении, о размолвке и примирении,,, о любви платонической...», - писатель выбирает те положения, которые позволяют ему акцентировать внимание читателя на «коротеньких, очень изящных сентенциях», отражающих бунинскую концепцию любви. Об этом свидетельствует изменения последовательности приводимых в рассказе фрагментов «Грамматики любви» Демольера: «Любовь не есть простая эпизода в нашей жизни, – читал Ивлев. – Разум наш противоречит сердцу и не убеждает оного... – Женщину мы обожаем за то, что она владычествует над нашей мечтой идеальной... – Женщина прекрасная должна занимать вторую ступень; первая принадлежит женщине милой. Сия-то делается владычицей нашего сердца: прежде нежели мы отдадим о ней отчет сами себе, сердце наше делается невольником любви навеки...». Логика выстраиваемых сентенций определяет систему ценностных ориентаций, согласно которой у Бунина на первом месте оказывается любовь, на втором – разум, девальвируемый чувством, идеальная мечта, персонифицированная в образе «женщины милой». Избирательное использование фрагментов текста, выполняя функцию представления претекста в контексте бунинского рассказа, объясняется не только трансформацией жанрового характера: художественная проза – дидактическая проза, но, прежде всего, связано с установкой на актуализацию в восприятии смыслов интерпретируемого текста.

Стратегия межтекстуальных связей позволяет писателю утвердить в сознании читателя свое собственное представление о любви – чувстве космического масштаба: Хвощинский после смерти любимой «...лушкиному влиянию приписывал буквально все, что совершалось в мире: гроза заходит – это Лушка насылает грозу, объявлена война – значит, так Лушка решила, неурожай случился – не угодили мужики Лушке». Наделив Лушку такими сверхъестественными способностями, заставив Хвощинского испытывать к ней безграничное чувство даже после смерти, писатель возвышает их отношения до уровня бессмертных историй великой любви, подобно Данте и Беатриче, Паоло

и Франческе, Петрарке и Лауре, любовь которых оказывается сильнее смерти и определяется как сила, «что движет солнце и светила».

В результате исследования функций интертекстуальности в рассказе И.А. Бунина «Грамматика любви» можно сделать вывод о том, что ее эффективность проявляется при нарушении линейной логики повествования, в результате чего только выход в другой текст позволяет разрушить аномалии дискурса.

Благодаря этому в тексте рассказа фрагменты претекста, вступая в закономерные и случайные межтекстовые взаимодействия, приобретают тот статус многозначности, который лишает текст окончательности, законченности смысловых интерпретаций, предельно углубляет и расширяет пространство самого художественного текста.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Код в художественном произведении создается при участии языковых средств на всех уровнях текста: лексическом, фразеологическом, синтаксическом, текстуальном и интертекстуальном.

Лингвистический образ всегда указывает на какую-либо область иносказания. К числу образных средств относятся метафоры, аллегории, символы, компаративы, индикации. Образными можно назвать только те языковые единицы, у которых семантическая мотивация базируется на применении указанных выше средств художественной выразительности.

Метафора является микрообразом, носителем индивидуально-авторского видения И.А.Бунина, причём метафорическое слово представляет мир во всём его многообразии.

Метафоры связаны с мифологическими представлениями (тотемизм, анимизм) и архетипичными образами воды, огня, света. Все метафорические модели связаны с аксиологическими и онтологическими взглядами личности. Мифологизм является одной из базовых категорий его авторского мировидения, пронизывающей всю художественную систему образов. Наличие противоположных метафорических номинаций в раскрытии образа (например, любовь – рай и ад) характеризует еще одну доминанту авторского сознания – амбивалентность. Амбивалентность и двойственность бунинского мировосприятия отражается в сложных синтетических образах оксюморонного типа, совмещающих во внутренней форме семантические оппозиции – верх/низ, жизнь/смерть, радость/грусть, небо/земля, огонь/вода. Творческий метод Бунина сочетает традиционную образную систему с новыми тенденциями в воссоздании образа мира в языке – овеществление мира, опредмечивание его, детализацию, описательность. При этом «внешний» план является доминирующим в образных номинациях, в этом проявляется синестетизм и чувственное начало бунинского мировосприятия, пронизывающего все его образы.

Богатая и гибкая система прилагательных создает разносторонние изобразительно-выразительные возможности, которые реализуются эстетической функцией сложных прилагательных. В то же время не менее важное значение имеет информативная функция прилагательных, используемых для сужения объема понятия, выражаемого существительными. Имена прилагательные наиболее часто вербализуют эпитеты, а эмоционально-экспрессивная окраска речи не в последнюю очередь зависит от них. Что же касается сложных прилагательных, то они особым образом влияют на стилистическую окрашенность художественного текста. Эмоционально-экспрессивная нагрузка, которую они несут, обусловлена не только самим наличием эпитета, но и сдвоенной семантикой слов, послуживших для образования сложного прилагательного.

Категория «язык», «код» и «культурный код» взаимосвязаны. Это разграничение представляется важным для решения лингвокультурологических задач в области семиотики культуры.

Анализ лингвокультурологических кодов позволяет полнее и глубже интерпретировать художественный текст и, как результат, лучше понять закономерности организации картины мира автора – важной составляющей его идиостиля. Данные цели достигаются за счет того, что особое внимание уделяется не только культурному аспекта содержания текста (время создания произведения, где жил автор, события, предшествующие написанию), но и языковой специфике текста.

Интертекстуальный анализ помогает понять, что послужило импульсом для автора, подтолкнуло к творчеству, поскольку «в начале всякого слова всегда было какое-то чужое слово» [Можейко 2007: 216]. В ходе такого анализа обнаруживается, что исходный текст, первоисточник, в новом тексте трансформируется: «интерес у исследователя интертекстов всегда двоякий: увидеть как саму цитату, так и ее новый поворот» [Барт 1994: 130]. Поэтому признание интертекстуальности в качестве одной из доминирующих категорий, присущих художественным текстам, ведет и к признанию смысловой

открытости, обязательности его включения в широкое культурное пространство, в котором смыслы и коды, заложенные одним текстом, могут быть востребованы, развиты, трансформированы, обновлены другим.

Художественный текст фиксирует культурно-историческую информацию, накопленную в прошедших веках. Присваивая опыт определенной культуры, человек внедряет его в свое сознание, овладевает ее нормами и сам становится носителем этой культуры. Таким образом, художественные тексты выступают своего рода «каналами передачи» социально-исторического и художественно-эстетического опыта, что обеспечивает устойчивое развитие человеческой культуры и сохранение цивилизации.

Запечатлевая в себе расхождения в языке и культуре народов, способах мышления и особенностях восприятия мира людьми, произведения художественной литературы являются яркими выразителями национального своеобразия определенной лингвокультуры.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Антипов, Г. А. Текст как явление культуры [Текст] / Г. А. Антипов, О. А. Донских, И. Ю. Марковина. – Новосибирск: Наука, 1989. – 217 с.
2. Антюфеева, Е. В. Тема любви и ее репрезентация в художественно-речевой структуре рассказов И. А. Бунина [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Антюфеева; РГБ. – М., 2005. – 116 с.
3. Аристотель, Поэтика. Риторика [Текст] / Аристотель. – СПб. : Азбука, 2000. – 365 с.
4. Арнольд, И. В. Стилистика современного английского языка [Текст] / И. В. Арнольд. – Л.: Просвещение, 1973. – 277 с.
5. Арутюнова, Н. Д. Образ (опыт концептуального анализа) [Текст] : Референция и проблемы текстообразования / Н. Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1988. – 214 с.
6. Атаманов, Г. М. Проза И. А. Бунина и фольклор [Текст] / Г. М. Атаманов // Русская литература. – 1981. – №3. – С. 14-31.
7. Афанасьев, А. Н. Древо жизни: Избранные статьи [Текст] / А. Н. Афанасьев. – М.: Современник, 1982. – 464 с.
8. Ахманова, О. С. О стилистической дифференциации слов [Текст]: Сборник статей по языкознанию. Профессору Московского университета академику В.В. Виноградову / О. С. Ахманова. – М., 1958. – 476 с.
9. Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика [Текст] : учеб. пособие / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М.: Наука, 2006. – 496 с.
10. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. [Текст] / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1994. – 616 с.
11. Богин, Г. И. Модель языковой личности в ее отношении к разновидностям текстов [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. Наук / Г. И. Богин. – Ленинград, 1984. – 134 с.

12. Бунин, И. А. Собрание сочинений [Текст]: в 9 т. / И. А. Бунин. – М.: Художественная литература, 1965-1967. – Т. 9. – 369 с.
13. Гайфуллина, А. «Культурный код» России [Текст] / А. Гайфуллина // Выбор (социальная газета). – 2013. – 29 марта. – С. 3.
14. Галкина-Федорук, Е. М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке [Текст]: Сборник статей по языкознанию. Профессору Московского университета академику В.В. Виноградову / Е. М. Галкина-Федорук. – М., 1958. – 234 с.
15. Голуб, И. Б. Стилистика русского языка [Текст] / И. Б. Голуб. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 448 с.
16. Гусев, С. С. Упорядоченность научной теории и языковая метафора [Текст]: Метафора в языке и тексте / С. С. Гусев. – М., 1988. – 156 с.
17. Даль, В. И. Пословицы и поговорки русского народа. Сборник фольклора [Текст] / В. И. Даль. – М.: Эксмо, 2002. – 614 с.
18. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст]: в 4 т. / В. Даль. – М.: Русский язык, 1978. – Т. 1. – 812 с.
19. Демольер, И. Ж. Грамматика любви или искусство любить и быть взаимно любимым [Текст] / И. Ж. Демольер. – Омск, 2000. – 215 с.
20. Денисов, П. Н. Стилистическая дифференциация лексики и проблема разговорной речи. По данным Словаря русского языка С. И. Ожегова [Текст]: Вопросы учебной лексикографии / П. Н. Денисов. – М., 1969. – 157 с.
21. Илюхина, Н. А. Образ в лексико-семантическом аспекте [Текст] / Н. А. Илюхина. – Самара: изд-во Самарского университета, 1998. – 204 с.
22. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность [Текст] / Ю. Н. Караулов. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 264 с.
23. Кихней, Л. Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика [Текст] / Л. Г. Кихней. – М.: Планета, 2005. – 184 с.
24. Ковалев, В. П. Бунинские «рисунки пером» [Текст] / В. П. Ковалев // Русская речь. – 1972. – №3. – С. 75.



25. Ковалев, В. П. Языковые выразительные средства русской художественной прозы [Текст] / В. П. Ковалев. – Киев, 1981. – 316 с.
26. Кодухов, В. И. Контекст как лингвистическое понятие. Языковые единицы и контекст [Текст] / В. И. Кодухов. – Ленинград, 1973. – 293 с.
27. Кристева Ю. Знамение на пути к субъекту [Текст] : Философская мысль / Ю. Кристева. – Томск : Водолей, 1998. – 296 с.
28. Кузнецов, С. А. Большой толковый словарь русского языка [Текст] / С. А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 2000. – 1536 с.
29. Кулибина, Н. В. Зачем, что и как читать на уроке [Текст] / Н. В. Кулибина. – СПб., 2001. – 342 с.
30. Культурный код [Электронный ресурс] / Википедия – версия энциклопедии на русском языке. – URL: [http:// ru.wikipedia.org/wiki/](http://ru.wikipedia.org/wiki/)
31. Кюхельбекер, В. К. Литературное наследство [Текст] / В. К. Кюхельбекер. – М., 1954. – 509 с.
32. Лакофф, Д. Метафоры, которыми мы живем [Текст]: Теория метафоры / сборник вступ.ст. и сост. Н. Д. Арутюнова. – М.: Прогресс, 1990. – 415 с.
33. Лихачев, Д. С. Концептосфера русского языка [Текст] / Д.С. Лихачев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – 1997. – № 12. – С. 280-287.
34. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв [Текст] / Ю. М. Лотман. – М.: 1992. – 110-111 с.
35. Лотман, Ю. М. Риторика [Текст] / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. – 1981. – №12. – С. 8-28.
36. Лотман, Ю. М. Семиосфера [Текст] / Ю. М. Лотман. – С.-Пб: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
37. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 383 с.
38. Малинская, Т. В. Языковая личность и темпоральный код языка (на материале произведений И.А.Бунина) [Текст] / Т. В. Малинская // Вестник

Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2006. – № 22. – С. 22.

39. Мальцев, Ю. Иван Бунин. 1870-1953 [Текст] / Ю.Мальцев. – Frankfurt, Main – Moscau: Possev, 1994. – 432 с.

40. Марулло, Т. Г. Заметки о прозе И. А. Бунина [Текст] / Т. Г. Марулло. – Екатеринбург, 2000. – 136 с.

41. Можейко, М. А. Интертекстуальность [Текст] : Постмодернизм. Энциклопедия / М. А. Можейко. – М. : 2001. – 289 с.

42. Муромцева-Бунина, В. Н. Жизнь Бунина в Париже [Текст] / В. Н. Муромцева-Бунина. – М.: Вагриус, 2007. – 512 с.

43. Никитин, М. В. Курс лингвистической семантики [Текст] / М. В. Никитин. – СПб., 1996. – 307 с.

44. Орлова, Э. А. Культурная (социальная) антропология [Текст] : учеб. пособие для вузов / Э. А. Орлова. – М. : 2004. – 174 с.

45. Павлович, Н. В. Словарь поэтических образов [Текст] / Н. В. Павлович. – М.: Эдиториал, 1999. – 345 с.

46. Панов, М. В. О стилях произношения (в связи с общими проблемами стилистики) [Текст]: Развитие современного русского языка / М. В. Панов. – М., 1963. – 116 с.

47. Петрищева, Е. Ф. Стилистически окрашенная лексика русского языка [Текст] / Е. Ф. Петрищева. – М., 1984. – 234 с.

48. Пищальникова, В. А. Проблема идиостиля. Психоаналитический аспект [Текст] / В. А. Пищальникова. – Барнаул, 1992. – 216 с.

49. Померанцева, Э. В. Фольклор в прозе И. А. Бунина [Текст]: Писатели и сказочники / Э. В. Померанцева. – М. : Сов.писатель, 1988. – 254 с.

50. Рапай, К. Культурный код: как мы живем, что покупаем и почему [Текст] / К.Рапай. – М.: Альпина Бизнес Букс, 2008. – 167 с.

51. Ревзина, О. Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту [Текст]: Очерки истории языка русской поэзии. Поэтический язык и идиостиль / О. Г. Ревзина. – М.: Наука, 1990. – 266 с.

52. Riesel, E. *Stilistik der deutschen Sprach* [Текст] / E. Riesel. – М.: Verlag der fremdsprachige Literatur, 1959. – 467 с.
53. Розенталь, Д. Э. *Справочник по русскому языку: Правописание, произношение, литературное редактирование* [Текст] / Д. Э. Розенталь. – М.: Айрис-Пресс, 2015. – 496 с.
54. Руднева, О. В. *Метафорическая модель мира в творчестве И.А. Бунина* [Текст] / О. В. Руднева // *Вестник Томского государственного университета*. – 2011. – №345. – С. 35.
55. Саакянц, А. А. *Об И.А. Бунине и его прозе* [Текст] / А. А. Саакянц. – М. : Правда, 1983. – 260 с.
56. Сахарова, Е. А. *Изобразительно-выразительный потенциал когнитивной метафоры* [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Сахарова. – Белгород: БелГУ, 2015. – 24 с.
57. Сырица, Г. С. *Филологический анализ художественного текста* [Текст] : уч. пособие для вузов / Г.С. Сырица. – М.: Наука, 2005. – 344 с.
58. Телия, В. Н. *Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира* [Текст] / В. Н. Телия // *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира*. – 1988. – № 3. – С. 173-204.
59. Топоров, В. Н. *Модель мира (мифопоэтическая)* [Текст]: *Мифы народов мира: энциклопедия* / В. Н. Топоров. – М., 1980. – 435 с.
60. Фатеева, Н. А. *Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности* [Текст] / Н. А. Фатеева. – М.: Агар, 2007. – 280 с.
61. Фрайденберг, О. М. *Античные теории языка и стиля* [Текст] / О. М. Фрайденберг. – М. : Печатный двор, 1963. – 205 с.
62. Хализев, В. Е. *Теория литературы* [Текст] / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2002. – 138 с.
63. Хроленко, А. Т. *Основы лингвокультурологии* [Текст] / А. Т. Хроленко. – М.: Флинта, 2016. – 157 с.
64. Цивьян, Т. В. *Модель мира и ее лингвистические основы* [Текст] / Т. В. Цивьян. – М.: КомКнига, 2006. – 280 с.

65. Широкова, Е. Н. Темпоральный код языка и его эмотивный субкод [Текст] / Е.Н.Широкова. – Н.Новгород, 2010. – 189 с.
66. Шмелев, Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики [Текст] / Д. Н. Шмелев. – М.: Наука, 1973. – 326 с.
67. Шмелев, Д. Н. Русский язык в его функциональных разновидностях (к постановке проблемы) [Текст] / Д. Н. Шмелев. – М.: Наука, 1977. – 234 с.
68. Юрина, Е. А. Образный строй языка [Текст] / Е. А. Юрина. – Томск: изд-во Томского университета, 2005. – 165 с.