

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

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ

КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА, ПРОФЕССИОНАЛЬНО-РЕЧЕВОЙ И
МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ЯЗЫКОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЕЙЗАЖНЫХ
ОПИСАНИЙ В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ И.А. БУНИНА «ТЕМНЫЕ
АЛЛЕИ»**

Выпускная квалификационная работа
обучающейся по направлению подготовки 45.04.01 Филология
очной формы обучения, группы 04011625
Чепелевой Марии Николаевны

Научный руководитель
к.п.н., доцент
Свойкина Л.Ф.

Рецензент

БЕЛГОРОД 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. Теоретические аспекты исследования пейзажа как элемента художественного текста.....	6
1.1 Текст как единица речи.....	6
1.2 Типы, виды текстов.....	13
1.3 Особенности художественного текста.....	17
1.4 Роль и функции пейзажа в художественном тексте.....	21
1.5 Языковые средства, используемые при описании пейзажа.....	24
Выводы по ГЛАВЕ I.....	30
ГЛАВА II. Анализ языковых и художественных единиц в цикле произведений «Темные аллеи».....	32
2.1 Жанрово-композиционное своеобразие цикла произведений «Темные аллеи».....	32
2.1.1 Роль заглавия в цикле «Темные аллеи» (рассказ «Темные аллеи» как стилистическая закономерность).....	32
2.1.2 Основные темы, идеи, проблемы, мотивы и жанры цикла «Темные аллеи».....	36
2.2 Стилистические особенности рассказов на речевом уровне.....	41
2.2.1 Образ повествователя и его функции.....	41
2.2.2 Роль диалогов и монологов в цикле.....	46
2.3 Языковые особенности средств описания пейзажа.....	49
Выводы по ГЛАВЕ II.....	58
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	60
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	62
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ.....	68
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА.....	69

ВВЕДЕНИЕ

Данная выпускная квалификационная работа посвящена изучению композиционных и структурно-функциональных характеристик пейзажа, как одного из важнейших компонентов художественного произведения в цикле рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи».

Имя И.А. Бунина является знаковым в литературе XX века. Иван Алексеевич не просто писатель, а писатель-новатор, поэт, нобелевский лауреат. Именно он открыл новую страницу в русской литературе — страницу новореализма, ярчайшим примером которого стал его знаменитый цикл рассказов «Темные аллеи».

В сборнике рассказов особая роль отводится пейзажным описаниям. Они являются одними из важнейших компонентов художественного произведения, обеспечивающих целостность восприятия художественной действительности и участвующих в организации художественного произведения.

Актуальность избранной темы обусловлена, с одной стороны, важной ролью пейзажного описания, как элемента художественного произведения и, с другой стороны, необходимостью всестороннего изучения художественного текста произведения в комплексе текстовых компонентов, как и его отдельных элементов – в частности пейзажных описаний –, обеспечивающих цельность и связанность художественного текста.

Объектом работы являются пейзажные описания, входящие в цикл рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи».

Предметом исследования выступают художественные и стилистические особенности словесного пейзажа в сборнике рассказов «Темные аллеи».

Исходя из объекта и предмета исследования, можно определить **цель** данной работы: выявить роль пейзажных описаний и проанализировать стилистические средства, которые используются при описании пейзажных картин.

Для реализации поставленной цели решается комплекс исследовательских **задач**:

- рассмотреть текст как единицу речи;
- выявить типы, виды текстов и особенности художественного текста;
- описать роль и функции пейзажа в художественном произведении;
- проанализировать жанрово-композиционное своеобразие цикла рассказов «Темные аллеи»;
- выделить стилистические особенности рассказов на речевом уровне;
- выявить стилистические средства, используемые при пейзажном описании;
- проанализировать стилистические особенности средств описания пейзажа в сборнике.

Методологической основой исследования послужили научные положения, составляющие суть таких парадигм знания, как:

- литературно-художественное описание пейзажа, представленное трудами З.А. Агаевой, Б.Е. Галанова, Б.А. Успенского, Е.И. Себиной, Г.Н. Толовой;

- лингвистика текста, разрабатываемая трудами М.Я. Блоха, И.М. Вознесенской, Н.Б. Боевой, Т.Ф. Гостевой, О.А. Витрук, А.М. Вознесенской, Г.И. Лушниковой, Ю.М. Кирцер;

- стилистическая, в русле которой значимы работы И.В. Арнольд, И.Р. Гальперина, Н.В. Серова, А.К. Кочеткова, Н.И. Волынской, Г.С. Бояринцевой, Е.Б. Рогачевской, Н.П. Евстафьевой, А.А. Коновалова.

Материалом исследования послужили более 70 фрагментов пейзажных описаний, извлеченных методом сплошной выборки из цикла рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи».

Цели и задачи исследования обусловили комплексное использование **методов исследования**: сплошная выборка, структурно-содержательное наблюдение и описание, лингвостилистический анализ текста, а также элементы статистического анализа.

Апробация работы. Основные результаты исследования отражены в нескольких публикациях и изложены на международной онлайн-конференции, проводимой на сайте «Солнечный свет» 12 апреля 2018г.

Основная цель и задачи определяют **структуру работы**. Она состоит из Введения, двух глав, Заключения, Списка использованной литературы.

Во **введении** обосновывается актуальность данного исследования, формулируются его цели, задачи, излагаются методы исследования.

Первая глава посвящена рассмотрению особенностей пейзажного описания, его основным функциям, анализу основных типов пейзажей. В рамках данной главы освещаются особенности текста, описана его структура, основные типы, виды.

Во **второй главе** исследуются жанрово-композиционные особенности цикла рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи», стилистические особенности произведений на речевом уровне, анализируются основные функции и языковые средства репрезентации пейзажных описаний.

В **заключении** представлены обобщенные результаты проведенного исследования.

ГЛАВА I. Теоретические аспекты исследования пейзажа как элемента художественного текста

1.1. Текст как единица речи

В последнее время понятие «текст» все чаще и чаще вызывает научный интерес и становится объектом лингвистического исследования, при этом рассматривается как независимая единица языка. Текст является объектом изучения различных дисциплин, как лингвистических, так и нелингвистических. Связь лингвистики с различного рода науками превращает текст в междисциплинарный объект изучения, определяя новое понимание текста и новый подход к нему. Данный термин широко используется в различных отраслях науки, например в таких как лингвистика, литературоведение, культурология, философия, эстетика, социолингвистика, а также стилистика. Ю.М. Лотман подчеркнул в своей работе, посвященной структуре художественного текста, что текст «бесспорно, один из самых употребляемых терминов в науках гуманитарного цикла» (Лотман, 1992: 148).

Обратимся к лингвистическому энциклопедическому словарю, в котором дается следующее определение термина «текст» (от лат. *textus* – ткань, сплетение, соединение) – объединенная смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которого являются связность и цельность (Лингвистический энциклопедический словарь, 1990: 507).

Именно связность и цельность являются главными признаками текста. Эти два основных свойства являются одними из важнейших критериев в его понимании.

Являясь объектом разноаспектного изучения, понятие текста получило большое количество определений, однако в языкознании, по утверждению Н.С. Валгиной, до сих пор не выработалось единого мнения относительно текста, так как в основу его дефиниции кладутся различные категории и понятия (Валгина, 2003: 15). Тем не менее, рассмотрим ряд определений текста, которые существуют в лингвистической литературе.

И.Р. Гальперин в зависимости от объема, содержания и стиля, вида текста дает следующее определение: «Текст – это сообщение, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, состоящее из ряда особых единств, объединенных разными типами лексической, грамматической и логической связи, и имеющее определенный модальный характер и прагматическую установку» (Гальперин, 1981: 72).

М.М. Бахтин определяет текст как «первичную данность (реальность) и исходную точку всякой гуманитарной дисциплины»: «Там, где человек изучается вне текста и независимо от него, это уже не гуманитарные дисциплины» (Бахтин, 1975: 301). Характеризуя текст как высказывание, которое имеет «субъекта, автора», ученый сосредоточил свое внимание на том, что назвал «истинно творческим текстом», являющим собой «свободное <... > откровение личности»: смысл текста «в том, что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории». Ученый выделяет два момента, определяющие текст как высказывание, а именно: «его замысел (интенция) и осуществление этого замысла» (Бахтин, 1975: 298).

Более того, текст может быть рассмотрен с двух точек зрения: текст как единица языка и текст как единица речи. Так, Л.С. Бархударов говорит о том, что «текст как единица языка может быть определён как то общее, что лежит в основе отдельных конкретных текстов, то есть, так сказать, схемы

построения или «формулы строения» текста (или текстов разных типов)» (Бахударов, 1974: 40).

О.И. Москальская, указывая на то, что текст является моделируемой единицей языка (Москальская, 1981: 11), говорит о тексте как об «основной единице речи». При этом подчеркивая, что основная единица речи – не предложение, а текст: «предложение–высказывание есть <...> высшая единица языкового уровня» (Москальская, 1981: 9).

Зарубежные лингвисты, такие как М.А.К. Халлидей и Р. Хасан определяют текст как «единицу языка в употреблении». Они утверждают, что текст представляет собой «единицу семантики, смысла, а не формы». Данные ученые подчеркивают, что текст не состоит из предложений, а реализуется в них (Halliday, 1976: 73).

По мнению ряда других исследователей, текст может рассматриваться как некий продукт речевой деятельности людей. Так, Ч. Филлмор признавая текст и наивысшим уровнем языковой системы, и продуктом речевой деятельности, подчеркивает, что термин текст используется для обозначения любого целого продукта реализации языковой способности человека (Fillmore, 1981: 13).

Е.А. Гончарова также говорит о тексте как о продукте речевой деятельности: «Являясь коммуникативным действием автора и выражая определенную коммуникативно-прагматическую стратегию, текст, с одной стороны, в силу своей знаково-материальной определенности представляет собой некий результат, продукт когнитивно-речевой деятельности субъекта, которым он создан. С другой стороны, будучи включенным в определенные отношения с адресатом, для восприятия которого он предназначен, текст наделяется признаками процесса, процессуальности, поскольку и автор и читатель вольно или невольно вкладывают в создаваемые ими системы текстовых смыслов зависимость от «среды» (исторической эпохи, социальных условий, индивидуального психологического состояния и др.)» (Гончарова, 2005: 10).

В.Е. Чернявская утверждает, что текст является элементом в системе коммуникативных действий: «текст – это результат коммуникативно-речевой деятельности, та структура, которая возникает в ходе этой деятельности – структура, имеющая свои внутренние – внутритекстовые – закономерности, связывающая последовательность высказываний в единую текстовую систему соответственно критериям текстуальности» (Чернявская, 2009: 134).

Такие ученые как Х. Изенберг, З.Й. Шмидт, Т.М. Николаева, понимают под текстом любое произведение речи как в письменной, так и в устной форме, при этом значительно сужая понятие текст и исключая из рассмотрения тексты, созданные с использованием других знаковых систем.

По мнению ряда исследователей, текст может рассматриваться как структурированное целое, которое составляют единицы низших ярусов. Так, К. Гаузенблаз отмечает, что «этот термин обозначает две вещи: во–первых, в соответствии с распространенным употреблением – письменную фиксацию речи и, во–вторых, более широко – объединение языковых средств, используемое в речи, которое обеспечивает их следование друг за другом и их отношение к суммарному смыслу (в противоположность отношениям между средствами, существующими внутри системы языка)» (Гаузенблаз, 1978: 63–64).

В работе Е.А. Гончаровой и И.П. Шишкиной находим следующее определение текста, рассматриваемое с точки зрения его структуры: «Текст представляет собой завершенную с точки зрения его создателя, но в смысловом и интенциональном плане открытую для множественных интерпретаций линейную последовательность языковых знаков, выражаемых графическим (письменным) или звуковым (устным) способом, семантико-смысловое взаимодействие которых создает некое композиционное единство, поддерживаемое лексико-грамматическими отношениями между отдельными элементами возникшей таким образом структуры» (Гончарова, 2005: 8).

Во многих трудах зарубежных лингвистов текст рассматривается как последовательность предложений, обладающих смысловыми связями. Так, В.

Кох утверждает, что «любая последовательность предложений, организованная во времени или пространстве таким образом, что предполагает целое, будет считаться текстом» (Кох, 1978: 162).

Некоторые исследователи рассматривают текст как структуру, состоящую из единиц еще более низшего ранга, чем предложения, из морфем. Например, Х. Вайнрих утверждает, что «текст – это упорядоченная последовательность морфем, состоящая минимально из двух морфем, максимальный же её состав не ограничен» (Вайнрих, 1978: 373).

Другой ученый, М. Пробст исследует текст, понимая под ним некоторую «организованную» последовательность цепочек слов, предложений или других единиц текста» (Пробст, 1981: 7).

С тем, что текст состоит из связанных между собой предложений, соглашается и Т.М. Николаева: «Связный текст понимается обычно как некоторая (законченная) последовательность предложений, связанных по смыслу друг с другом в рамках общего замысла автора» (Николаева, 1978: 6).

З.Я. Тураева дает определение текста как «упорядоченного множества предложений, которые объединены различными видами лексической, логической, грамматической связи, способного передавать определенным образом организованную и направленную информацию». По ее мнению, «текст есть сложное целое, функционирующее как структурно-семантическое единство» (Тураева, 1986: 11).

М. Я. Дымарский также определил текст как «четко структурированное образование, обладающее упорядоченной (иерархической) организацией, которая обеспечивается связностью – глубинной и поверхностной, локальной и глобальной» (Дымарский, 1999: 21).

Из данных определений видно, что в качестве основной единицы текста рассматривается предложение (в некоторых случаях даже морфема). Текст рассматривается как структура, состоящая из единиц более низшего уровня (в данном случае предложения).

В некоторых исследованиях, посвященных рассмотрению понятия текста, данный феномен рассматривается как единица коммуникации, обладающая коммуникативными целями. Так, представитель французского структурализма Р. Барт под текстом понимает «любой конечный отрезок речи, представляющий собой некоторое единство с точки зрения содержания, передаваемый со вторичными коммуникативными целями и имеющий соответствующую этим целям внутреннюю организацию, причём связанный с иными культурными факторами, нежели те, которые относятся к собственно языку» (Барт, 1978: 443–444).

По мнению Г.В. Колшанского, «текст – это связь, по меньшей мере, двух высказываний, в которых может завершаться минимальный акт общения – передача информации или обмен мыслями между партнерами» (Колшанский, 1985: 10–14).

Е.В. Михайлова рассматривает текст как целостную систему, обладающую интегральными свойствами и функционирующую во внешней по отношению к нему (тексту) среде. Учитывается и многомерность текста, и знаковый характер, и коммуникативная направленность, и системная организация. С учетом подобной многоплановости дается следующее определение: «Текст – есть коммуникативная система, предназначенная для переноса закодированной информации» (Михайлова, 1999: 11).

Одно из самых лаконичных и емких определений приводит Н.С. Валгина: «текст – это последовательность вербальных (словесных) знаков» (Валгина, 2003: 35).

Некоторые лингвисты рассматривают текст с позиции функционального подхода. М.Н. Кожина считает, что «в аспекте трактовки языка как функционирующей системы текст, строго говоря, не является одним из уровней системы языка (как денотативной его модели, таксономического аспекта). Собственно текст (в его процессуальном аспекте, как фиксируемая речевая деятельность) – это и есть функционирование

языка, всех его дотекстовых уровней, либо (в аспекте результативном) продукт этого функционирования» (Кожина, 1989: 30).

Немецкий лингвист З. Шмидт представляет текст как «множество высказываний в их функции и, соответственно, текст – это социокоммуникативная реализация текстуальности» (Шмидт, 1978: 89).

Ю.А. Левицкий утверждает, что «текст – не очередной уровень языковой системы, а способ ее реализации, функционирования». Ученый подчеркивает тот факт, что текст порождается в процессе коммуникации, следовательно, как коммуникативную единицу текст отличает его законченность, завершенность передаваемой мысли (Левицкий, 2006: 38).

Итак, сложность в определении текста объясняется многоаспектностью самого понятия и междисциплинарным характером его изучения. Проанализировав все вышеперечисленные определения, можно заключить, что в основу определения текста закладываются самые различные признаки и категории текста (текст как сообщение, как последовательность морфем, как последовательность предложений, как законченность смысла, как речевое произведение, как единица коммуникации, как зафиксированная речь, как единица языка и единица речи). Текст выступает как некое структурированное целое, состоящее из последовательности предложений, в то же время, являясь коммуникативной единицей речи.

В рамках данного исследования текст понимается как целостная структура, состоящая из неопределенного количества предложений, объединенных определенной тематикой. В связи с последним перейдем к рассмотрению следующего вопроса, посвященного типам и видам текстов.

1.2. Типы, виды текстов

Понимая под текстом логически и структурно организованную совокупность высказываний, можно выделить ряд признаков, которыми он должен обладать:

- цельность;
- тематическое единство;
- смысловая связность;
- авторство и адресность;
- принадлежность к определенному типу и стилю речи.

В связи с тем, что формирование текста происходит в зависимости от коммуникативных условий, существует несколько классификаций типов текста. В настоящее время само понятие «тип текста» является рабочим термином в лингвистике. Он обозначает эмпирически существующие формы манифестации текстов.

Большинство ученых, которые занимаются проблемами текста, первоначально делят все тексты на художественные и нехудожественные. Более того, в зависимости от формы тексты могут быть устными и письменными, а также, учитывая количество коммуникантов, тексты могут быть монологическими и диалогическими.

Рассмотрим классификацию, представленную выше, более подробно.

- Монологические и диалогические тексты

«Монолог (греч. monos – один и греч. logos – речь) – форма речи (текста), развернутое высказывание одного лица» (Белокурова, 2005).

Так, монологический текст – это текст, который подан от первого лица или лица – наблюдателя со стороны; также текст, поданный от лица неопределенного или безлично.

«Диалог (греч. dialogos) – форма речи, представляющая разговор двух или нескольких лиц. В последнем случае используется и термин «полилог» (Белокурова, 2005).

Таким образом, диалогический текст в большинстве случаев представлен сочетанием реплик, которые принадлежат разным лицам, но также диалог может существовать как самостоятельный публицистический или философский жанр.

Собственно диалог является основной формой речи в драматических произведениях, однако и монологический текст может включать в себя диалогические фрагменты. Диалогические вкрапления в виде речи персонажей часто сопровождают тексты художественной прозы.

Также в монологических произведениях может присутствовать скрытый диалог между автором и читателем. В данном случае писатель активно воздействует на читателя для того, чтобы убедить его в чем-то, а также укрепиться в собственном мнении.

Диалогическая речь неофициальна, чаще всего это разговор или беседа, во время которой могут решаться важные для понимания произведения проблемы.

- Устные и письменные тексты

Устный текст реализуется в звуковой форме и воспринимается акустически. Устная речь предполагает наличие собеседника, именно поэтому в большинстве случаев она зависит от того, как ее воспринимают. Важными характеристиками данного вида текста является необратимость, поступательный и линейный характер развертывания во времени. Нельзя вернуться в какой-то момент к устной речи еще раз, поэтому говорящий вынужден мыслить и говорить одновременно.

Письменный текст представляет собой графическую материю, которая воспринимается визуально. Письменная речь обычно обращена к отсутствующим. На письменную речь не влияет реакция тех, кто ее читает. Письменная форма речи чаще всего представлена нормированным (кодифицированным) языком, хотя имеются такие жанры письменной речи, как заявления, письма, докладные, объявления, в которых может быть отражен разговорный язык и даже просторечие. В условиях электронной коммуникации возникает новая форма речи, новая форма речевого взаимодействия – письменная разговорная речь, которая реализует в письменном виде устную разговорную речь.

Многие лингвисты убеждены в том, что устная и письменная формы коммуникации обладают глубокими структурными и содержательными различиями, которые позволяют говорить об их автономии. Так, например, И. Р. Гальперин утверждает, что «все характеристики устной речи противопоставлены характеристикам текста» (Гальперин, 1981: 19), и подчеркивает, что «текст представляет собой некое образование, возникшее, существующее и развивающееся в письменном варианте литературного языка» (Гальперин, 1981: 15).

Того же мнения придерживается и Т. А. Амирова, которая говорит о том, что письменный язык должен рассматриваться как исторически новая по сравнению со звуковым языком, общественно отработанная система, соответствующая новому виду коммуникативной деятельности. Письменный язык появляется вследствие осознанной необходимости социального развертывания и совершенствования форм и способов словесной деятельности; он возникает не только как средство оптимизации коммуникативной деятельности общества, но и как новая форма конструирования коммуникации. С развитием и совершенствованием систем письма, с закреплением письменной коммуникации как самостоятельной разновидности социальной деятельности звуковая коммуникация не только воспроизводится в письменной коммуникации, но во все большей мере

дополняется и замещается письменной коммуникацией, и письменный язык начинает нередко выступать сам как "непосредственная действительность мысли", тем самым конституируя в глобальном процессе языкового общения отдельный вид коммуникации (Амирова, 1985: 44).

Таким образом, стоит выделить главный отличительный признак устного текста от письменного: невозможность полноценного перекодирования текста из одной формы в другую и наоборот.

- Художественные и нехудожественные тексты

Говоря о художественном и нехудожественном тексте, Н.А. Рудяков подчеркивает, что специфика содержания литературно-художественного произведения состоит в том, что оно сложено по структуре и, следовательно, не так просто поддается определению, как содержание обычного словесного произведения (Рудяков, 2013 :10).

Большинство литературоведов и лингвистов едины в признании того, что именно художественному тексту присуща функция эстетического воздействия.

Каждое художественное произведение несет в себе определенную эстетическую информацию, которая передается организацией и функционированием всей его структуры. Последняя имеет системный характер – выразительные средства и композиционно-речевые приемы в ней взаимосвязаны (Кожевникова, 1984: 57).

Кроме изобразительности и эстетичности, И.Я. Чернухина выделяет другую особенность художественного текста – антропоцентричность. Тема художественного текста раскрывается как через эксплицитное, так и через имплицитное содержание, в то время как нехудожественные тексты обладают только эксплицитным содержанием. Таким образом, «двуплановость» в раскрытии темы является особым «измерением» художественного текста (Чернухина, 1984: 11). В связи с последним рассмотрим данный вопрос более подробно в следующем параграфе.

1.3. Особенности художественного текста

В качестве основных отличительных признаков художественной и нехудожественной коммуникации чаще всего выделяют:

- 1) присутствие/отсутствие непосредственной связи между коммуникацией и жизнедеятельностью человека;
- 2) отсутствие/наличие эстетической функции;
- 3) эксплицитность/имплицитность содержания (отсутствие/наличие подтекста);
- 4) установка на однозначность/неоднозначность восприятия;
- 5) установка на отражение реальной/нереальной действительности (художественные тексты представляют не модель реальной действительности, а сознательно конструируемые возможные модели действительности).

Первые позиции в данном перечне занимают признаки нехудожественных текстов, вторые – текстов художественных.

Художественные тексты имеют свою типологию, ориентированную на родо-жанровые признаки.

Нехудожественные тексты имеют свою частную типологию: тексты массовой коммуникации; научные тексты; официально-деловые тексты.

Строение художественного текста зависит от ассоциативно-образного мышления, нехудожественного – логического мышления. В художественном тексте жизненный материал преобразуется в своего рода «маленькую вселенную», которую видит автор. Поэтому в художественном тексте за изображенными картинками жизни всегда присутствует подтекстный, интерпретационный функциональный план, «вторичная действительность». Нехудожественный текст, как правило, одномерен и однопланов, действительность реальна и объективна. Художественный текст и нехудожественный обнаруживают разные типы воздействия – на

эмоциональную сферу человеческой личности и сферу интеллектуальную; кроме того, в художественном изображении действует закон психологической перспективы. Наконец, различаются эти тексты и по функции – нехудожественному тексту свойственна коммуникативно-информационная функция, художественному – коммуникативно-эстетическая.

Художественный текст строится на использовании образно-ассоциативных качеств речи. Образ здесь конечная цель творчества, тогда как в нехудожественном тексте словесная образность является лишь средством передачи (объяснения) информации. В художественном тексте средства образности подчинены эстетическому идеалу художника (художественная литература – вид искусства); второстепенная роль словесного образа в нехудожественной литературе (например, научно-популярной) освобождает автора от такой подчиненности: он озабочен другим – с помощью образа (сравнения, метафоры) передать информационную сущность понятия, явления.

Для нехудожественного текста важна логико-понятийная, по возможности объективная сущность фактов, явлений, а для художественного – образно-эмоциональная, неизбежно субъективная.

Таким образом, для художественного текста форма сама по себе содержательна, она исключительна и оригинальна, в ней сущность художественности, так как избираемая автором «форма жизнеподобия» служит материалом для выражения иного, другого содержания, например, описание пейзажа может оказаться не нужным само по себе, это лишь форма для передачи внутреннего состояния автора, персонажей. За счет этого иного, другого содержания и создается «вторичная действительность». Внутренний образный план часто передается через внешний предметный план. Так создается двуплановость и многоплановость текста, что несвойственно для нехудожественного текста.

Различаются тексты художественные и нехудожественные и характером аналитизма: в нехудожественных текстах аналитизм проявляется через систему аргументации, открытого доказательства; в художественных текстах аналитизм имеет скрытый характер. Художник не доказывает, а рассказывает, используя конкретно-образные представления о мире предметов.

С точки зрения структуры и функции высказываний тексты нехудожественные и художественные также заметно различаются. Конструктивную роль в нехудожественных текстах признаны выполнять структуры рационально-логические, а в художественных текстах – эмоционально-риторические (Кухаренко, 1988: 45). Рационально-логические структуры соотносят текст с действительностью, а эмоционально-риторические – с интерпретацией действительности. Поэтому во втором случае модусные компоненты высказываний будут преобладать над диктумными. В результате чего проявляется повышенная экспрессивность текста.

Рационально-логический строй речи в нехудожественном тексте подчеркивается наибольшей эксплицитностью выражения содержания и наибольшей связностью (Кухаренко, 1988: 46). Причинно-следственные связи здесь выражены преимущественно лексически (так как, потому что, вследствие чего и т.п.), порядок слов предпочтительнее прямой, эмоционально насыщенные слова и экспрессивные конструкции отсутствуют. Такой строй речи существенно отличается от строя художественного или публицистического текста, где преобладают эмоционально-риторические структуры. Причем эти структурные различия могут быть и не столь ярко выражены, хотя вполне ощутимы.

Итак, эмоциональность, пронизывающая художественный текст, не обязательно сопряжена с образностью, хотя образность – одна из составляющих художественного текста, поэтому остановимся на данном понятии более подробно.

Понятие «образа» – более широкое, нежели «художественный образ». Словесный образ может использоваться в различных видах литературы, основное назначение определяется как форма наглядного представления действительности. Художественный образ отличается тем, что он представляет собой способ конкретно-чувственного воспроизведения действительности с позиций определенного эстетического идеала (Кременцов, 2003: 57).

Так, многообразный чувственно являющийся мир может послужить материалом для создания многообразного мироощущения, дающего возможность получить своеобразную картину мира, которая увидена художником и воссоздана им же. Разное видение рождает разную образную систему, увиденный образ мира воплощается в своеобразный образ стиля. Индивидуальная образность может проявиться через усиление чувства звука, цвета и т.д.

Образность может создаваться и далеко не образными средствами. Чаще всего этим отличаются авторы со сдержанной манерой письма, в таком случае важную роль играет стилистика внешней детали.

Символ – высшая ступень образности. Образ-символ может быть итогом конкретной образности произведения или цикла произведений, может и вообще «покинуть» породившее его произведение, чтобы быть использованным в других произведениях, у других авторов.

Так, художественный образ – это порождение художественного текста, следствие особого осмысления реалий мира, это воплощение творческого его познания. А раз речь идет о творческом познании мира, значит, этот мир видится преобразованным, субъективно воспринимаемым. А это в свою очередь приводит к признанию тайны в художественном слове.

В рамках данного исследования изучаются лингвостилистические средства, помогающие воссоздать образ природы, который в художественном тексте находит свое выражение в виде словесного пейзажа. В связи с

последним, следующий шаг диссертации посвящен рассмотрению роли и функций пейзажа в художественном произведении.

1.4. Роль и функции пейзажа в художественном произведении

Проблема изучения пейзажа в художественном произведении с давних пор привлекает внимание многих исследователей. Имеются многочисленные работы, раскрывающие роль пейзажа в творчестве отдельных писателей, а также попытки обобщения и систематизации обширного материала.

Пейзаж в художественных текстах является одним из содержательных композиционных компонентов художественного произведения, средством позволяющим выразить представление человека об окружающем мире и выполняющим различные идейно-эстетические функции (Толова, 1993: 4).

По мере развития литературного процесса писатели стали больше уделять внимания картинам природы, и пейзаж стал уравниваться с другими персонажами произведения. Присутствие или отсутствие пейзажа в тексте уже не оставалось незамеченным. Художники слова научились лучше видеть, слышать и понимать природу, выражать через нее свои чувства, настроения. В картинах природы писатель мог выразить чувство родины, душу своего народа, патриотическую авторскую позицию. В сравнении с красотой природы чётче проявляются характеры героев, их помыслы и поступки.

Пейзажное описание стало рассматриваться не только как средство выражения определенного содержания, связанного с описанием природы, но и как способ построения текста, формирования его темы и идеи, как текстовая единица, реализующая структурно-содержательную целостность художественного текста (Блох, 2000: 28).

Роль и функции художественного описания пейзажа очень важны. Так, одними из важнейших функций пейзажа являются:

- географическое обозначение места действия;
- обрисовка местности, с целью ознакомления читателей с природными условиями проживания людей, необычайными красотами флоры и т.д.;
- динамичное описание сменяющихся картин путешествия;
- запечатление различных природных явлений;
- объективное отражение действительности;
- один из способов раскрытия характера героя;
- лирическая функция (отражение определенного настроения героя; общая тональность произведения);
- символическое значение (роль образа-символа) и т.д.

Пейзаж может нести как фоновую, так и смысловую нагрузку, раскрывая нечто новое в героях произведения, применяясь в качестве контрастного сравнения между внутренним состоянием героя и окружающей его природой; в качестве фона для портрета героя; как прием в раскрытии мировоззренческих позиций героя; в качестве художественного средства в постановке социально значимых проблем; для воссоздания социальной жизни людей.

Пейзаж, в зависимости от функционального предназначения, может иметь разнообразные формы проявления в художественных текстах: пейзаж-описание, пейзаж-образ, пейзаж-предварение, пейзажные штрихи, психологические и эпические пейзажные параллели (Витрук, 2011: 51).

Вопросы классификации пейзажа затрагивались многими учеными. Например, Е.Н. Сербина разграничивает описания природы в зависимости от места (морской, лесной, горный и т.д.), времени (утренний, вечерний, летний), жанра (фантастический, исторический и т.п.) (Сербина, 2000: 227).

В.Н. Рябова классифицирует пейзажные единицы по определяющим языковым средствам: ключевые лексемы и их символика, структурная организация (Рябова, 2002: 9-16).

Как показал обзор теоретической литературы, типологии пейзажей многочисленны и разнообразны, в их основе лежат разные признаки. В зависимости от цели исследования и анализируемого материала выделяются разные типы пейзажа. За основу классификации исследователь выбирает какой-либо признак, например, место, время, звук, структура, тема и т.п.

Пейзаж является одним из средств сюжетно-композиционного построения. С этой точки зрения пейзаж может рассматриваться как статическое или динамическое описание. Статическое описание не входит во временное развитие действия. Динамическое описание включено в событие и не приостанавливает действие (например, пейзаж даётся через призму восприятия героя при его передвижении).

Пейзаж представляет в тексте и эмоционально-оценочное содержание. В художественном описании природы признаки описываемого предмета имеют обычно авторскую оценку в форме олицетворений, эпитетов, метафор, сравнений. Пейзажу отводится особая роль в формировании эмоционально-оценочного уровня стиля художественного произведения (Толова, 1993: 5).

Таким образом, пейзаж - это не просто изображение, но и художественный образ природной и городской среды, её определенная интерпретация. Пейзажное обрамление принимает разнообразные формы в функции «правды видения» и «настроения». Детализация пейзажных элементов - пейзажной картины, пейзажного штриха, пейзажного описания, пейзажных параллелей - позволяет наиболее полно воспроизвести бытовую обстановку и социальную атмосферу, в которой жили герои. Прочтение произведений может осуществляться через контекстно-стилевое видение, т. к. образность природоописаний всегда соотносится с планом содержания. Поиски глубинных «смыслов» психологизма пейзажа безуспешны, пейзаж может передавать настроение героев и автора, способствовать

воспроизведению «правдивых», информативно значимых картин через субъективное видение писателя. В связи с этим, перейдем к рассмотрению стилистических средств, которые используются при пейзажном описании.

1.5. Стилистические средства, используемые при пейзажном описании

Обращаясь к описанию пейзажа в своих произведениях, писатель всегда обогащает его в идейном, художественном и стилистическом отношениях. Для усиления важных сцен произведения, событий, для яркого, живого описания обстановки, где происходит действие, для тонкого анализа психологического состояния героев, для создания определенной атмосферы автор прибегает к использованию различных стилистических средств. Значения слов в художественных текстах изменяются и приобретают новые оттенки. Преобразование слова в эстетическом плане начинается с отношения слова к образу героя, который произносит это слово или к мировоззрению писателя. Многочисленные способы образной реализации слова выявляют функцию тропа.

Пейзажное описание актуализирует эмотивную информацию, что достигается при помощи использования многочисленных стилистических средств. Различные приемы, выражающие отношение автора, используются для передачи описания красочной, четкой, яркой картины места действия; привлечения внимания читателя, заострение его внимания на определенных деталях.

Так, наиболее часто встречающимся стилистическим приемом, используемым при описании пейзажа, является эпитет. Эпитет (англ. epithet от греч. epitheton «приложение») – это слово или словосочетание, содержащее экспрессивную характеристику предмета речи,

прилагаемую к наименованию последнего (Кузнец, 1989: 15). Выделяется четыре вида эпитетов:

- постоянные – красочное определение, неразрывно сочетающееся с определяемым словом и образующее при этом устойчивое образно-поэтическое выражение (Белокурова: http://samlib.ru/a/alina_a/opredelenia.shtml): «темные аллеи, холодные дожди» (Бунин, 1988: 8-10);
- изобразительные – эпитеты, которые живо и наглядно рисуют предметы и действия и дают нам возможность увидеть их такими, какими их видел писатель, создавая произведение (Голуб, 1988: 95): «бледное солнце, черные кипарисы» (Бунин, 1988: 10);
- эмоциональные – эпитеты, которые передают чувства и настроение автора (Голуб, 1988: 96): «горячее солнце было уже сильно, чисто и радостно» (Бунин, 1988: 12);
- метафорические – эпитеты, выраженные словами, выступающими в переносных значениях (Голуб, 1988: 97): «безграничный простор нагих равнин, нестерпимое сухое солнце» (Бунин, 1988: 11).

Как видно из примеров, эпитет обычно выражен именем прилагательным, но также он может быть представлен наречием, а при взаимодействии с другими стилистическими средствами экспрессивность эпитета становится еще больше. Таким образом, можно сделать вывод, что главная роль эпитета заключается в субъективном описании мира, окружающего главного героя.

Другой стилистический прием, который присущ пейзажным описаниям – сравнение. Сравнением (англ. simile от лат. similes «подобное») называется сопоставление двух предметов, имеющих какой-либо общий для них обоих признак, в целях более яркой и наглядной характеристики одного из них (Кузнец, 1989: 11): «небо, подобное пыльной туче» (Бунин, 1988: 11). В некоторых случаях сравнения могут выполнять разъяснительную функцию.

Сравнение может помочь образному изображению различных признаков предметов, качеств, действий. Очень часто сравнение дает точное описание цвета, например, «часть моря, <...> имела цвет фиалки» (Бунин, 1988: 12).

Главная цель сравнения - зафиксировать разнообразные ассоциации, которые возникают у автора и, благодаря им, появляется целый ассоциативный ряд, который необходим для возникновения определенного образа у читателя.

Метафора (англ. *metaphor* от греч. *metaphora* «перенос») – еще один стилистический прием, который использует автор, - это перенос названия с одного предмета на другой на основе общности какого-либо признака (Кузнец, 1989: 13): «в яркой синеве над ними скопляются белые облака, высоко перекачивается гром, потом начинает сыпать сквозь солнце блестящий дождь» (Бунин, 1988: 26).

Употребление метафоры придает тексту особую эмоциональность и выразительность. В основу метафоризации может быть положено сходство различных признаков предметов – их цвет, объем, форма, назначение и т.д., при описании природы чаще всего встречаются метафоры, построенные на основании сходства предметов в цвете.

Также выделяется развернутая или расширенная метафора, которая состоит из нескольких метафорически уподобленных слов, создающих единый образ, т.е. из ряда взаимосвязанных и дополняющих друг друга простых метафор, усиливающих мотивированность образа (Арнольд, 2002: 64).

Таким образом, благодаря метафорическому значению слов и словосочетаний писатель усиливает наглядность изображаемого и подчеркивает неповторимость явлений или предметов, благодаря ей читатель видит объект в новом свете, что влечет за собой прозрение.

Следующий прием – олицетворение. Олицетворением (англ. *personification* от лат. *persona* «лицо», *facere* «делать») называется троп,

который состоит в перенесении свойств человека на отвлеченные понятия и неодушевленные предметы (Арнольд, 2002: 66-67): «шли холодные дожди» (Бунин, 1988: 10).

Главная роль олицетворений – создание выразительных, ярких и образных картин в произведении. Олицетворение является одной из разновидностей метафоры. Используя данный прием по отношению к неодушевленным предметам, писатель подчеркивает их значимость и роль в произведении. Так, включая олицетворения в свой текст, автор создает среду, которая приближает главного героя к читателю, помогает постичь внутреннюю сущность предметов, которая скрыта от повседневности.

Другой стилистический прием, который используется при описании окружающей среды – перечисление. Оно представляет собой стилистически значимый ряд однородных членов предложения, который связан общей коммуникативной функцией: «в лесах лазурно светился, расходился и таял душистый туман, за дальними лесистыми вершинками сияла предвечная белизна снежных гор» (Бунин, 1988: 12).

Описывая перечисление, некоторые из ученых, например, Т.Р.Левицкая и А.М. Фитерман, выделяют такой стилистический прием как зевгма. Данное понятие они трактуют следующим образом: «Этот прием заключается в том, что два или более однородных членов выступают в качестве дополнения при одном глаголе, с которым они не могут сочетаться парадигматически <...> Эффект этого приема заключается в столкновении двух значений глагола – прямого и переносного, свободного и лексически связанного» (Левицкая, Фитерман, 1986: 124).

В.А. Левашова объединяет понятие зевгмы и перечисления в один термин «зевгматическое перечисление», для которого характерна «одновременная реализация нескольких значений многозначным словом, которое занимает позицию общего члена перечисления (главного или подчиненного)» (Левашова, 1986: 153). Таким образом, можно сделать вывод, что одной из главных функций перечисления и зевгмы является

создание сильной экспрессии, а также насыщение описываемой картины, привнесение яркости и красоты пейзажу.

Анализируя перечисление, важно отметить такую фигуру речи как асиндетон (бессоюзиe) – способ построения предложения, при котором части сложного предложения или однородные члены связываются без помощи союзов (Арнольд, 2002: 70): «Иногда по ночам надвигались с гор страшные тучи, шла злобная буря, в шумной гробовой черноте лесов то и дело разверзались волшебные зеленые бездны, раскалывались в небесных высотах допотопные удары грома» (Бунин, 1988: 13).

Асиндетон придает тексту стремительность, создается динамичная, насыщенная картина, действия быстро сменяют друг друга, а мимолетные описания подогревают интерес читателя.

Параллелизм – стилистический прием, основанный на тождественном построении двух или более предложений или их частей (Москальская, 1981: 152). Выделяется:

- полный,
- неполный
- частичный параллелизм.

При полном параллелизме представлен ряд тождественных структур; при неполном – один или несколько элементов из параллельного ряда отсутствуют; частичный параллелизм – это повторение нескольких следующих друг за другом синтаксических единиц в пределах одного предложения (Москальская, 1981: 153). Основная цель параллельной конструкции – усиление экспрессивной значимости высказывания, выделение какого-либо признака.

Рассматривая пейзаж со стилистической точки зрения, цветковые эпитеты играют немаловажную роль при его описании. Имена прилагательные со значением цвета обычно используются в качестве фона для повествования, но в исследуемом произведении они помогают усилить описываемый образ, задают определенный лад и особую атмосферу, влияют

на общий настрой произведения, придают особую выразительность и оригинальность повествованию. Под каждым цветом подразумевается определенная смысловая нагрузка, так, например, темные цвета, использованные при описании моря, неба создают образ таинственности и загадочности. Более того, мистичность ситуаций усугубляется использованием контраста ярких и темных цветов: «иногда по ночам надвигались с гор страшные тучи, шла злобная буря, в шумной гробовой черноте лесов то и дело разверзались волшебные зеленые бездны и раскалывались в небесных высотах допотопные удары грома» (Бунин, 1988: 13).

Теплые тона, например, белый, желтый, красный и т.д., используются для передачи атмосферы безмятежности, тепла, радости: «быстрый шум молочно-зеленой речки» (Бунин, 1988: 113).

Употребление того или иного цвета в определенной ситуации создает различную атмосферу произведения – от полного спокойствия до тревоги. Так, основная цель цветowych прилагательных – помочь прочувствовать происходящее и ощутить читателю ту атмосферу, в которой находятся персонажи.

Таким образом, можно сделать вывод, что при описании пейзажа могут использоваться различные стилистические средства, которые помогают сделать его ярче, насыщенней и правдоподобнее.

Выводы по ГЛАВЕ I

Анализ теоретического материала исследования позволяет сделать вывод о том, что в цикле рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи» особая роль отводится пейзажным описаниям.

Пейзажное описание является важным и функционально нагруженным компонентом художественного мира произведения. В связи с этим возникает проблема определения текста, художественного текста, его особенностей и места пейзажного описания в нем.

Отражая сложные и противоречивые отношения реальной действительности, художественный текст оказывается понятием многогранным и многоаспектным. Он представляет собой сложное целое, в которое входит организация таких элементов как эпитет, портрет, пейзаж и т.д.

Опираясь на различные точки зрения ученых о тексте, мы пришли к выводу, что текст – это последовательность связанных между собой предложений, объединенных общей тематикой и обладающих смысловой завершенностью и структурным единством. Также в зависимости от коммуникативных условий выделяется несколько типов текста.

Пейзажные описания, которые встречаются на страницах книги, выполняют несколько функций, главными из которых являются: географическое обозначение места действия; отражение внутреннего мира и чувств персонажей; запечатление природных стихий, которые, так или иначе, влияют на судьбу героев. Данные пейзажи могут быть классифицированы по различным признакам, таким как, место, форма, тип и т.д.

Анализируя пейзажные описания, нельзя не заметить то количество стилистических приемов и выразительных средств, которые использованы автором. Для усиления описания, для полноты создания картин природы, подчеркивания и выделения какой-либо из них, для выявления индивидуально-оценочного отношения к предметам и явлениям, для передачи большой выразительной силы важную роль в произведении играют

эпитеты, метафоры, олицетворения, перечисление, цветные прилагательные и бессоюзные предложения.

Глава II. Анализ языковых и художественных единиц в цикле произведений «Темные аллеи»

2.1 Жанрово-композиционное своеобразие цикла произведений «Темные аллеи»

2.1.1 Роль заглавия в цикле «Темные аллеи» (рассказ «Темные аллеи» как стилистическая закономерность»)

Цикл произведений «Темные аллеи» был написан во время Второй мировой войны, когда Бунин находился в оккупированной Франции. Работа над книгой длилась восемь лет с 1937 по 1945 год. Впервые сборник вышел в свет в 1946 году в Париже, хотя до этого в 1943 году в Нью-Йорке было опубликовано 11 рассказов.

Сборник назван по первому произведению. Данный рассказ служит некой отправной точкой, задающий тон всему циклу, обозначает тему книги и раскрывает круг вопросов, которые будут рассмотрены в дальнейших произведениях.

Заглавие «Темные аллеи» многозначно. В прямом смысле темные аллеи – это дорожки для гуляющих в тенистом вечернем парке. С другой стороны, в заглавии можно увидеть нечто иное – темные закоулки человеческой души, тайные мысли, желания, которые определяют причудливые повороты судьбы героев, темные стороны эроса, запутывающего жизненные пути, тем самым превращая их в лабиринт.

Темные аллеи – символ всего ментального, алогичного, неясного, что можно наблюдать у большинства бунических персонажей. Данный символ является ключом к пониманию замысла автора и пронизывает все произведение. Но почему именно темные? Обращаясь к толковому словарю, находим следующие определения: «темный – 1. Лишенный света, погруженный во тьму; 2. По цвету близкий к черному, не светлый; 3. Неясный, смутный, непонятный; 4. Печальный, безрадостный; 5. Вызывающий подозрение, сомнительный по честности» (Ожегов, 2011: 647). Так, по нашему мнению, автор придавал любви третье значение. Любовь в произведении носит смутный, неясный, непонятный характер, отношения между героями заканчиваются печально (они либо расстаются, как в рассказах «Темные аллеи», «Чистый понедельник», либо один из них умирает - «В Париже», «Галя Ганская», «Холодная осень»), но все равно любовь представляет собой высшую награду для человека, без нее жизнь теряет смысл. Именно воспоминания о любви самые яркие, а минуты, когда герои любят и любимы – самые счастливые. Слово «аллеи» также носит символический характер. Согласно толковому словарю, «аллеи – дорога с рядами деревьев, посаженных по обеим ее сторонам» (Ожегов, 2011: 22). В данном случае аллеи – символ судьбы мужчины и женщины, которые любят друг друга, но им несуждено быть вместе. Деревья в аллее соединяются в точку лишь на горизонте. То же и с героями бунического цикла – в реальной жизни им несуждено быть вместе. Однако в рассказах «Холодная осень» и «Поздний час» герои воссоединяются, но за пределами земной жизни.

Многоплановость заглавия книги связана и с тем, что «Темные аллеи» - это реминисценция. «Реминисценция – (от лат. *reminiscentia* – воспоминание) – не буквальное воспроизведение, невольное или намеренное, чужих слов, структур, которое наводит на воспоминания о другом произведении» (Себина, 2000: 497). В данном случае это цитата из стихотворения «Обыкновенная повесть» Н. Огарева:

Кругом шиповник алый цвел,
Стояла темных лип аллея...(Огарев, 1956: 25).

Стихотворение посвящено первой любви, у которой так и не случилось продолжения.

В рассказе «Темные аллеи» встречаются мужчина и женщина, когда-то любившие друг друга. Встреча происходит спустя много лет и неожиданно для самих героев. «В холодное осеннее ненастье, на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими черными колеями, к длинной избе, в одной связи которой была казенная почтовая станция, а в другой частная горница, где можно было отдохнуть или переночевать, пообедать или спросить самовар, подкатил закиданный грязью тарантас с полуподнятым верхом, тройка довольно простых лошадей с подвязанными от слякоти хвостами. На козлах тарантаса сидел крепкий мужик в туго подпоясанном армяке, серьезный и темнолицый, с редкой смоляной бородой, похожий на старинного разбойника, а в тарантасе стройный старик-военный в большом картузе и в николаевской серой шинели с бобровым стоячим воротником» (Бунин, 1988: 5). Так начинается рассказ, в котором с первых строк мы сталкиваемся с символами времени и пространства. Стоит отметить, что символизм – характерная черта бунинских рассказов, каждое произведение словно пронизано ими. Так, в данном произведении дорога символизирует жизненный путь героев, осень – старость, время, когда можно оценить свою жизнь, взглянуть на нее со стороны. Николай Алексеевич не сразу узнает Надежду, в которую когда-то был влюблен. За долгие годы, прошедшие с момента их разлуки, героиня сильно изменилась. Бунин тщательно выписывает ее портрет, что также является особенностью цикла. Автор большой мастер детали, он не рисует образы скрупулезно. Скользя по герою, он останавливается, казалось бы, на незначительных деталях, которые, в итоге, создают достаточно полную картину. Что касается характера персонажа, И.А. Бунин также не дает однозначной оценки, он выявляется благодаря контексту – поступки, слова,

сторонняя оценка. Все вместе дат законченный, цельный образ. В данном рассказе перед нами уже не восторженная, наивная юная горничная, которая без памяти влюблена в хозяина, а взрослая, самостоятельная, деловая женщина. Единственное, что не меняется с годами, так это чувство, которое она испытывает к Николаю Алексеевичу, чувство настоящей любви. Персонажи даже внешне подходят друг другу: оба красивы, умны, статны – идеальная пара. Они словно созданы друг для друга, и оба это осознают. Диалог, который происходит между ними очень важен. Он не только переносит их в прошлое, где они были счастливы, но также предоставляет возможность переосмыслить прожитые годы, понять и признать свои ошибки. Более того, это шанс на счастье, который предоставлен им судьбой.

Важно отметить и то факт, что данное объяснение между героями происходит в чистой, теплой, сухой горничной: «новый золотистый образ в левом углу, под ним покрытый чистой суровой скатертью стол, за столом чисто вымытые лавки; кухонная печь, занимавшая дальний правый угол, ново белела мелом» (Бунин, 1988: 6). Несколько раз мы встречаем повторение эпитетов чистый, новый, которые носят символический характер. Чистота – любовь Надежды и Николая Алексеевича, новое – шанс переосмыслить прошлое и исправить ошибки. Именно здесь герои возвращаются в свое прошлое, в то время, когда они по-настоящему любили и были счастливы. Данные воспоминания – самые яркие в их жизни. С одной стороны, любовь здесь – великая ценность, с другой – наказание: «Никогда я не был счастлив в жизни. А изменила, бросила меня еще оскорбительней, чем я тебя. Сына обожал – пока рос, каких только надежд на него не возлагал! А вышел негодяй, мот, наглец, без сердца, без чести, без совести...» (Бунин, 1988: 8). Николай Алексеевич наказан за то, что не смог сохранить светлых чувств к Надежде, не уберег их, с другой возлюбленной он так и не был счастлив, для него это была любовь-наказание. Герой пытается переосмыслить свою жизнь, признать свои ошибки, изменить жизнь к лучшему, но он не использует этот шанс. Дело не только в социальном

неравенстве, но и в манере писателя, так как любовь в его рассказах не может быть долгой, она как кратковременная вспышка, миг, своеобразным доказательством чего являются последующие произведения, входящие в цикл.

Таким образом, рассказ, открывающий цикл произведений, очень важен для его понимания. Он задает лирический тон всей книге. Это своеобразный «конспект» цикла, который намечает основные темы, проблемы цикла, основными из которых является – любовь, скоротечность счастья, преступление и наказание. Темные аллеи – символ любви. Любви трагической, мгновенно счастливой, но все-таки нужной человеку, без нее жизнь теряет смысл.

Заглавие-цитата перекликается со всеми рассказами книги, с ее помощью возникают новые смыслы, которые отсутствуют в каждом произведении по отдельности. Таким образом, заглавию принадлежит огромная смыслообразующая и объединяющая роль.

Итак, рассказ «Темные аллеи» - своеобразная стилистическая закономерность, подчиняющая все последующие произведения, которые входят в состав цикла. В связи с этим рассмотрим основные темы, идеи, проблемы, мотивы и жанры цикла «Темные аллеи».

2.1.2 Основные темы, идеи, проблемы, мотивы и жанры цикла «Темные аллеи»

Говоря о жанре, следует отметить, что данный термин включает в себя два понятия: вид литературы (роман, драма, трагедия и т.д.) и собственно жанр (социальный, философский). Согласно определению Л.П. Кременцова «жанр – это то, что важно читателю в первую очередь, над чем

работает его творческое воображение, а именно – неповторимую индивидуальную форму изложения конкретного материала» (Кременцов: 86).

Многие ученые, которые занимались определением жанра книги «Темные аллеи» (А.А. Ачатова «Жанровое своеобразие рассказов И.А. Бунина»; Л.Н. Иссова «Некоторые особенности структуры новеллы И.А. Бунина «Темные аллеи»; Н.П. Евстафьева «Своеобразие жанровых форм в книге И.А. Бунина «Темные аллеи»)) так и не пришли к единому мнению о жанровой принадлежности книги.

Особенностью цикла является то, что в нем соединяются произведения различных жанров, благодаря чему И.А. Бунина можно назвать писателем-новатором. Книга включает в себя произведения, написанные в жанре новеллы, рассказа, миниатюры, причем практически ни один из них не встречается в «чистом» виде.

Так, все произведения цикла можно подразделить на три группы:

- Новеллы

В данную группу входят следующие произведения, которые обладают новеллистическими признаками: «Кавказ», «Галя Ганская», «В Париже», «Генрих», «Чистый понедельник», «Степа», «Муза», «Антигона», «Визитные карточки», «Зойка и Валерия», «Кума», «Дубки», «Мадрид», «Пароход Саратов», «Ворон», «Весной, в Иудее», «Ночлег». Однако Н.П. Евстафьева подразделяет данную группу на две подгруппы с точки зрения «специфики сюжетно-композиционной реализации конфликта» (Евстафьева:5). Прежде всего, это «Галя Ганская», «В Париже», «Генрих», «Кавказ», «Чистый понедельник». Говоря об особенностях новеллистического жанра, А.Б. Есин отмечает свойственные ему быстроту, динамичность развития действия (Есин, 2003: 223). Количество второстепенных персонажей столько, сколько нужно для развития действия. Авторские отступления, описания – минимальны. В перечисленных выше новеллах автор нарушает данные каноны, тем самым создавая принципиально новые произведения. Главное их

отличие в том, что они «объединяются в идейно-художественный центр книги, образуют ее сюжетно-композиционное ядро» (Евстафьева, 1990: 94). Между собой их роднит многоплановое повествование, которое подразумевает наличие внешней и внутренней, «подводной», сюжетных линий. Причем последняя строится из так называемых «технических деталей», которые работают на реализацию авторской концепции – идеи незыблемости идеала в духовном бытии человека, которым, конечно же, у И.А. Бунина является любовь (Круглова, 2009: 25).

Новеллы второй группы вполне традиционны. Они отличаются «упрощенным конфликтом» (Ачатова, 1971: 116) и, как отмечает Евстафьева, «изображенное в них не содержит потенциальной возможности многопланового прочтения» (Евстафьева, 1990: 9).

Так, бунинские новеллы зачастую многосюжетны, особое значение придается эпизодическим персонажам, которые в дальнейшем переходят в ряд основных. Описания являются ключом к раскрытию образов, помогают глубже понять ситуацию.

- Рассказы

В данную группу включены следующие произведения: «Темные аллеи», «Руся», «Баллада», «Поздний час», «Холодная осень», «В одной знакомой улице», «Начало», «Речной трактир», «Таня», «Мечь».

Согласно словарю литературоведческих терминов, «рассказ – это произведение, небольшое по объему, содержащее описание какого-то краткого эпизода из личной жизни героя (или рассказчика), имеющее, как правило, общечеловеческое значение» (СЛТ, 2002: 161). Традиционный рассказ имеет одну сюжетную линию, ограниченное количество действующих лиц, кратковременность изображаемых событий.

Однако бунинским рассказам присущ еще ряд других особенностей. Прежде всего, это структура «жанра в жанре» («Руся», «Холодная осень», «Начало», «Поздний час», «Речной трактир», «В одной знакомой улице», «Баллада»). В данные произведения включены другие произведения,

новеллы, они построены на воспоминаниях героев. Другой отличительной особенностью рассказов является включение пространных описаний (портрет, пейзаж), более того, данные описания несут смысловую нагрузку.

- Лирические миниатюры

«Камарг», «Сто рупий», «Часовня», «Смарагд», «Волки», «Качели», «Красавица», «Дурочка», «Второй кофейник» - миниатюры, которые можно назвать стихотворениями в прозе, так как им свойственна глубокая лиричность. Именно эти стихотворения в прозе задают тон новеллам и рассказам цикла. В связи с этим разделим их на группы.

Первая группа – «Камарг», «Сто рупий», «Часовня». Данные миниатюры носят описательный характер. Причем миниатюра «Сто рупий» является своеобразным продолжением «Камарга», а в основе «Часовни» лежит структура «жанра в жанре». Эти произведения представляют собой портретные и пейзажные зарисовки.

Вторая группа - «Смарагд», «Волки», «Качели», «Красавица», «Дурочка», «Второй кофейник». Этим произведениям свойственен повествовательный характер, они наиболее близки к тургеневским стихотворениям в прозе. Сюжет в них развивается в направлении переосмысления заурядного житейского происшествия и строится на фабульной основе (Круглова, 2009: 51).

Как отмечалось выше, все произведения цикла связаны одной темой – темой любви. Любовь – таинственная стихия, которая внезапна, откровенна и почти всегда трагична. Однако в данном цикле раскрывается не только данная тема. Произведениям также свойственны другие темы и мотивы.

Так, например, многим произведениям присущ мотив двоения, который связан с темой Эроса: зачастую героя влечет в двух разных направлениях, к разным женщинам («Генрих», «Натали», «Зойка и Валерия»). Мотив двоения реализуется и на структурном уровне: «автор-рассказчик является и участником действия, объединяя в едином образе и

объект, и субъект повествования, вся книга представляет собой цепь двойников, которые отражаются друг в друге» (Глинина, 1999: 22).

Мотив воспоминания – является сквозным для всех произведений «Темных аллея». Очень часто воспоминания спасают героев, остаются единственным из того, что у них есть по-настоящему хорошего («Руся», «Поздний час», «Чистый понедельник»).

Очень важным мотивом в цикле является мотив дороги. Встречи, события, случаи, которые приносит с собой дорога, описываются в произведениях книги. С данным мотивом неразрывно связаны образы вагона, поезда, вокзала, железной дороги (благодаря данным образам реализуется общий мотив).

Важную роль в «Темных аллеях» играют разнообразные звуки и запахи. Мы не только видим образы, но и слышим их, что также дает ключ к пониманию личности героя и авторской позиции. Так, например, в рассказе «Кавказ» в период одиночества герой не обращает внимания на звуки, но когда он счастлив, замечает их: «тогда в лесах просыпались и мяукали орлята, ревел барс, тьякали чекалки» (Бунин, 1988: 15). Каждое место ассоциируется у героев с определенным запахом: «в конце августа, когда весь город пахнет яблоками» (Бунин, 1988: 39).

Также как и любовь, тема жизни-смерти является важнейшей в творчестве Бунина. Герои «Темных аллея» предчувствуют свою смерть («В Париже», «Генрих»), думают, что умрут от счастья, планируют убить («Генрих»), убивают («Дубки», «Барышня Клара»), заканчивают жизнь самоубийством («Галя Ганская», «Кавказ», «Зойка и Валерия»). Однако смерть всегда соседствует с любовью.

Мотив ночи и луны, образ усадьбы и сада часто появляется на страницах книги: «все было немо и просторно, спокойно и печально – печалью русской степной ночи... Я шел – большой месяц тоже шел, катясь и скользя в черноте ветвей зеркальным кругом» (Бунин, 1988: 38); «уже светил в небе молодой месяц, блестела половина его, не сулившая ничего доброго:

как прозрачная паутина, видна была и другая половина, а все вместе напоминало желудь» (Бунин, 1988: 160); «послеполуденное пение птиц в саду, из которого шел в ставни сладкий от цветов и трав воздух» (Бунин, 1988: 152); «у нас тут солнце, цветы, травы, мухи, шмели, бабочки» (Бунин, 1988: 210). Лунарные и пейзажные описания встречаются во многих произведениях и используются не только для описания местности, но и несут определенную смысловую нагрузку, данный вопрос будет рассмотрен более подробно в параграфе 2.3.

Таким образом, в цикл «Темные аллеи» входят произведения трех жанров, каждый из которых имеет ряд особенностей, присущих бунинскому стилю. Все произведения цикла объединены темой любви, однако с ней связаны и другие темы, которые были рассмотрены выше.

2.2. Стилистические особенности рассказов на речевом уровне

2.2.1 Образ повествователя и его функции

Цикл «Темные аллеи» относится к эпическим произведениям, следовательно, для него характерны две речевые стихии: речь героев и собственно повествование. В связи с этим возникает образ повествователя. Некоторые ученые отождествляют повествователя с автором, однако, это не совсем так. Повествователь – это не автор, а еще один герой произведения устами которого излагается сюжет. Автор – реальный человек, повествователь – созданным им образ. Согласно определению В.Е. Хализева, «повествователь является посредником между изображенным и читателем, нередко выступая в роли свидетеля и истолкователя показанных лиц и

событий» (Хализев, 2013: 230). Именно речь, манера говорить дает представление об образе повествователя, о его характере, чувствах.

Выделяются различные способы повествования. Повествователь и персонаж могут быть одним лицом, или же между ними может быть дистанция. «Повествователь – это тот, кто сообщает читателю о событиях и поступках персонажей, фиксирует ход времени, изображает облик действующих лиц и обстоятельств, действия, анализирует внутренне состояние героя и мотивы его поведения, характеризует человеческий тип, не будучи при этом участником событий» (Хализев, 2013: 231). «Рассказчик же является участником излагаемых событий. Он целиком внутри изображаемой реальности» (Хализев, 2013: 231).

В цикле «Темные аллеи» в некоторых произведениях повествователь сливается с героем («Поздний час», «Кавказ», «Начало», «Холодная осень») и выступает как отдельный персонаж («Натали», «Степа», «Дурочка», «Темные аллеи», «Красавица»). Чтобы получить более достоверное, объективное представление о событиях и поступках, повествование ведется от третьего лица. Читатель, узнав какой-либо факт, сам домысливает и оценивает происходящие события. Повествование от первого лица погружает читателя внутрь изображаемого мира, помогает взглянуть на происходящее глазами героя, помогает понять его.

Образ повествователя в «Темных аллеях» перемещается из одного произведения в другое, тем самым, соединяя их в единый цикл. Бунинский повествователь схож с ним, в нем присутствуют черты писателя. В нашем представлении это интеллигентный, образованный человек, не чуждый литературному творчеству. С одной стороны, это зрелый человек, который способен оценить ситуацию, о которой повествует, с другой – любящий и страдающий молодой юноша. Особенно ярко это проявляется в произведениях, подчиненных мотиву памяти («Ворон», «Руся», «Таня», «Начало» и др.).

В большинстве случаев бунинский повествователь не высказывает своего отношения к происходящему. Повествование имеет нейтральный характер, речь повествователя четкая, ясная, точная и неэмоциональная. Одной из ее особенностей является наличие деепричастных и причастных оборотов, сложных, развернутых предложений: «Он, в чуйке с поднятым воротом и глубоко надвинутым картузе, с которого текло струями, шибко ехал на беговых дрожках, сидя верхом возле самого щитка, крепко упершись ногами в высоких сапогах в переднюю ось, дергая мокрыми, застывшими руками мокрые, скользкие ременные вожжи, торопя и без того резвую лошадь; слева от него, возле переднего колеса, крутившегося в целом фонтане жидкой грязи, ровно бежал, длинно высунув язык, коричневый пойнтер» (Бунин, 1988: 19). Такое построение предложений соответствует общему настроению персонажей, помогает повествователю и автору отстраниться в оценке ситуации, давая читателю большое поле деятельности, создает эффект тумана – невозможность открыть тайны человеческой жизни, счастья, любви до конца.

В произведениях с повествованием от первого лица рассказчик очень похож на повествователя («Поздний час», «Речной трактир», «Кавказ», «Качели», «Муза» и др.). Данная закономерность не случайна, это средство создания единства цикла. В данных произведениях также отсутствует эмоциональность, накал страстей, повествование течет плавно, без резких скачков. Несмотря на сдержанность речи повествователя, она очень насыщена, поэтична, осложнена развернутыми предложениями.

Так, например, в произведении «В одной знакомой улице» повествование ведется от первого лица, но автор не использует местоимение «я». Это неслучайно, в первую очередь, таким образом писатель максимально отдаляется от героя, создает более доверительную атмосферу тандема между читателем и рассказчиком, читатель как бы проникает в мысли персонажа и видит ситуацию глазами ее участника. Итак, в данном произведении персонаж идет по улице и вспоминает прошлое. С самого

начала тон повествования лиричный, но без грусти. Герой вспоминает о любви в стихах. Повествование здесь – некий диалог персонажа с кем-то невидимым. И этот кто-то и есть сам герой, только из прошлого: «думал:

В одной знакомой улице
Я помню старый дом
С высокой темной лестницей,
С завешенным окном...» (Бунин, 1988: 147).

Тот, из прошлого, цитирует строфу, а нынешний персонаж с радостью откликается: «Чудесные стихи! И как удивительно, что все это было когда-то и у меня» (Бунин, 1988: 147). Данный диалог с прошлым выделяется графически: каждая новая деталь – диалогическая фраза. В общем повествование течет медленно, плавно за счет использования сложных предложений. Мысли героя иногда оборваны, что подчеркивается графически – многоточием: «<...>я слышал запах твоих девичьих волос, шеи, холстинкового платья – вот вдруг решился, взял, весь замирая, твою руку...» (Бунин, 1988: 30).

Другой прием, который широко используется автором для создания образов – сравнение. Так, например, в рассказе «Ворон» отец героя сравнивается с птицей: «Отец мой похож был на ворона» (Бунин, 1988: 180). В «Пароходе «Саратов» героиня сравнивается со змеей: «И тотчас вошла и она, тоже покачиваясь на каблучках туфель без задка, на босу ногу с розовыми пятками, - длинная, волнистая, в узком и пестром, как серая змея, капоте с висящими, разрезанными до плеча рукавами» (Бунин, 1988: 177). В новелле «Генрих» автор использует скрытое сравнение, он не говорит о Ли, что она змея, это впечатление рождается благодаря портретной зарисовке: «тонкая, длинная, в прямой черно-маслянистой каракулевой шубке и черном бархатном большом берете, из-под которого длинными черными завитками висели вдоль щек черные букли, держа руки в большой каракулевой муфте, она зло смотрела на него своими страшными в своем великолепии глазами» (Бунин, 1988: 109), далее портрет более усиливается: «Она вынула из муфты

руку, голубовато-бледную, изысканно-худую, с длинным, острыми ногтями и, извиваясь, порывисто обняла его, неумеренно сверкая глазами, целуя и кусая то в губы, то в щеки» (Бунин, 1988:110).

Внешняя схожесть героев с животными отражается и на характере. Так, любовник Ли – своеобразная жертва. В новелле «Пароход «Саратов» героиня – независимая, эгоистичная женщина, которая насытилась отношениями, она отвергает человека, любящего ее, толкая его на преступление.

И.А. Бунин – мастер детали, подтверждением чего является любое из описаний, используемых в произведениях: «К этому часу уже темно синела зимняя ночь и все расходились по своим спальным горницам» (Бунин, 1988: 14); «В верхние, чистые стекла окон, густо обмерзших снизу серым инеем, чернела ночь и близко белели отягощенные снежными пластами лапы ветвей в палисаднике» (Бунин, 1988: 17); «Ни окрестных полей, ни неба уже давно не было видно за этим потоком, пахнущим огуречной свежестью и фосфором; перед глазами то и дело, точно знамение конца мира, ослепляющим рубиновым огнем извилисто жгла сверху вниз по великой стене туч резкая, ветвистая молния, а над головой с треском летел шипящий хвост, разрывавшийся вслед затем необыкновенными по своей сокрушающей силе ударами» (Бунин, 1988: 19). Все описания играют важную роль, будь то портретные, то пейзажные зарисовки. Благодаря им мы узнаем о героях, месте, времени действия более подробно, они создают подтекст, раскрывающий подлинный смысл произведений, авторское видение, отношение к изображаемой ситуации.

Таким образом, говоря о характере повествования и образе повествователя, можно выделить следующие особенности. Образ повествователя связывает единой нитью все произведения цикла, причем повествование ведется либо от первого, либо от третьего лица. Повествование плавное, наполненное лиризмом. Речь повествователя характеризуется сложными предложениями, наличием различных

стилистических средств, обилием портретных и пейзажных описаний. Благодаря данным зарисовкам открывается внутренний сюжет произведений, который раскрывает их подлинный смысл.

В целом, говоря о повествовании, следует отметить его монологический характер, который обусловлен мотивом памяти. Однако это не означает отсутствие диалогов. Чтобы выявить значение монологов и диалогов в цикле перейдем к следующему вопросу диссертации – роль монологов и диалогов в цикле.

2.2.2 Роль диалогов и монологов в цикле

Как уже отмечалось выше, одним из основных мотивов цикла является мотив памяти, поэтому в книге должна превалировать монологическая речь. В некоторых произведениях повествователь является участником событий, благодаря чему, весь рассказ/новелла/миниатюра превращается в один большой развернутый монолог («Ворон», «Кавказ», «Сто рупий», «Поздний час» и т.д.). Данные монологи имеют сюжет и включают в себя диалоги других действующих лиц. Некоторые из произведений начинаются как диалог, но по мере развития сюжета переходят в монолог («Баллада», «Руся», «Галя Ганская»).

Часто в произведениях встречается внутренний монолог героя. Персонаж вспоминает, анализирует, размышляет над произошедшими событиями. Именно в подобных обстоятельствах «открывается духовный, моральный, идейный облик героя в истинном виде» (Кухаренко, 1988: 166).

Так, например, в рассказе «Руся» персонаж вспоминает о своих прошлых отношениях: «Уже далеко, далеко остался тот печальный полустанок. И уж целых двадцать лет тому назад было все это – перелески, сороки, болота, кувшинки, ужи, журавли... Да, ведь были еще журавли – как

же он забыл о них! Все было странно в то удивительное лето, странна и пара каких-то журавлей, откуда-то прилетавших от времени до времени на побережье болота, и то, что они только ее одну подпускали к себе и, выгибая тонкие, длинные шеи, с очень строгим, но благосклонным любопытством смотрели на нее сверху, когда она, мягко и легко разбежавшись к ним в своих разноцветных чуньках, вдруг садилась перед ними на корточки, распутивши на влажной и теплой зелени побережья свой желтый сарафан, и с детским задором заглядывала в их прекрасные и грозные черные зрачки, узко схваченные кольцом темно-серого райка» (Бунин, 1988: 42). Данные воспоминания о любви с молодой художницей навеяла знакомая станция, мимо которой проезжал герой.

В произведении «Поздний час» монолог персонажа представляет собой поток мыслей о самых ярких моментах его жизни, молодости, любви. Мысли текут плавно, свободно. Герой, прогуливаясь по городу, отмечает, что в нем изменилось, и чем он отличается от всех других городов мира, в которых он побывал: «Мост был такой знакомый, прежний, точно я его видел вчера: грубо-древний, горбатый и как будто даже не каменный, а какой-то окаменевший от времени до вечной несокрушимости <...> Все прочее старо, провинциально, не более. Одно было странно, одно указывало, что все-таки кое-что изменилось на свете с тех пор, когда я был мальчиком, юношей: прежде река была не судоходная, а теперь ее, верно, углубили, расчистили <...> В Париже ночи сырые, темные, розовеет мглистое зарево на непроглядном небе, Сена течет под мостами черной смолой, но под ними тоже висят струистые столбы отражений от фонарей на мостах, только они трехцветные: белое, синее и красное — русские национальные флаги. Тут на мосту фонарей нет, и он сухой и пыльный» (Бунин, 1988: 29-30). Следует отметить важную особенность данного монолога: здесь два монолога сливаются в один. Персонаж идет по городу, размышляя про себя о прошлом, и в то же время, в определенный момент он обращается к своей возлюбленной: «Это во время ночного пожара я впервые поцеловал твою

руку и ты сжала в ответ мою — я тебе никогда не забуду этого тайного согласия» (Бунин, 1988: 30). Данная беседа-исповедь прерывается, когда герой подходит к кладбищу, он возвращается в настоящее. Неспроста И.А. Бунин применяет такую форму. Для писателя важно показать ту силу, ценность чувств, которую испытывал герой несколько лет назад. Даже спустя годы, он помнит все до мелочей, его возлюбленная для него до сих пор жива, присутствует рядом с ним, доказательством чего является обращенность монолога. Метафоры «вся улица чернела от народа, печаль русской степной ночи» (Бунин, 1988: 30); колористические эпитеты «одинокая зеленая звезда, черно-багровые клубы дыма» (Бунин, 1988: 29-30); риторические вопросы и восклицания «Можно ли помнить эту ночь где-то там, будто бы в небе? Какой мир, какое благополучие!» (Бунин, 1988: 31-32); олицетворения «Я шел – большой месяц тоже шел, спящего степного города» (Бунин, 1988: 30); сравнения «все его иллюминаторы были освещены, похожи на неподвижные золотые глаза» (Бунин, 1988: 30) призваны показать глубину чувств героя не только к девушке, но и к родному городу, где прошла его юность.

В новелле «Холодная осень» героиня мысленно подводит итог своей жизни, прибегая к исповеди перед собой. Данный монолог имеет сюжет и занимает все пространство произведения. В начале новеллы воспоминания носят обрывочный характер, что подчеркивается графически: «Но девятнадцатого июля Германия объявила России войну...; Я горько заплакала...» (Бунин, 1988: 172,174). Повествование представляет собой некую хронику, что усугубляется упоминанием исторических фактов: «Пятнадцатого июня убили в Сараеве Фердинанда; Утром шестнадцатого привезли с почты газеты; В сентябре он приехал к нам всего на сутки – проститься перед отъездом на фронт» (Бунин, 1988: 172). Однако данному тексту свойственны эмоциональные сцены – сцена прощания, диалог героев, концовка новеллы. Сцена последнего вечера перед отъездом героя подробная и детальная. Героиня описывает все до мельчайших подробностей. Такое подробное описание событий свидетельствует об их значимости в ее жизни.

Идея вечной любви звучит в произведении в диалоге жениха и невесты. В нем практически отсутствуют ремарки, которые указывали бы на эмоциональное состояние героев. Весь трагизм в словах, в сочетании любви и смерти. Следующая сцена – сцена прощания – немая, благодаря этому передается весь драматизм ситуации, который далее усиливается сообщением о гибели героя. В конце произведения писатель вводит прямую речь героя и ответ на его фразу: «Ты поживи, порадуйся на свете, потом приходи ко мне...» Я пожила, порадовалась, теперь уже скоро приду» (Бунин, 1988: 176). В данной фразе заключен главный смысл произведения – подлинная любовь не проходит, как и не умирает любимый человек до тех пор, пока жив любящий, пока жива любовь.

Таким образом, монологи и диалоги в цикле «Темные аллеи» имеют ряд особенностей. В книге преобладает внутренний монолог, так как одним из важнейших является мотив памяти. Особенность данного монолога – его уединенно-обращенный характер. Более того, монолог может включать в себя и диалогические фразы.

Диалог во многих произведениях цикла переходит в монолог, так как один из участников становится более активным, а другой превращается в слушателя. В некоторых сценах ремарки являются главными в диалогической сцене, они мотивируют сказанное. В целом же монологи и диалоги тесно переплетаются между собой и носят равноправный характер.

2.3 Языковые особенности средств описания пейзажа

И.А. Бунин вводит читателя в мир природы, начиная с заглавия цикла произведений. В образе темных аллей бытие человека буквально растворяется. Необычайная изобразительность, живописная образность стиля

писателя проявляется в пейзажных зарисовках, которыми наполнены практически все произведения книги.

Пейзаж у Бунина – главнейший компонент мира литературного произведения. Более того, действие в рассказах чаще всего происходит в садах или усадьбах средней полосы России. Как отмечал Д.С. Лихачев, «тесно обсаженные липами, сравнительно узкие аллеи были одной из самых характерных черт русских садов, особенно усадебных, и составляли их красоту» (Лихачев, 1981: 182). Таким образом, читатель уже с чтения заглавия вовлечен в пространство дворянского гнезда и прекрасных садов.

Следует отметить, что пейзаж неразрывно связан с лирическим фоном книги. Более того, авторская субъективность проявляется уже в заглавии, бунинском понимании мира через восприятие природы. Л.В. Ершова отмечает: «В более поздней бунинской прозе, вошедшей в сборник «Темные аллеи», усадебная тема представлена значительным количеством рассказов <...>. Эмоциональность и чувственность свойственны как описаниям поместий, так и психологическому рисунку образов персонажей (Ершова, 2001: 13). «Именно пейзаж создает психологический настрой восприятия текста, помогает раскрыть внутреннее состояние героев, подготавливает читателя к изменениям в жизни», «пейзаж, данный через восприятие героя, - знак его психологического состояния в момент действия. Но он может говорить и об устойчивых чертах мировосприятия, о его характере» (Себина, 2000: 231).

И.А. Бунина по праву можно считать мастером внешнего зрения, его образы цветковые, красочные, яркие, зрительные, тогда как цвет – художественное средство, используемое не только в живописи, где изображение передается посредством отношений цвета и цветовых оттенков, но и в литературе. Образы раскрываются визуально, создается картина, иллюстрирующая душевное состояние и настроение героя.

Обратимся к анализу пейзажных описаний, входящих в новеллу «Кавказ». В основе данного произведения – любовный треугольник: он – она

– ее муж. Он и она любят друг друга, но не могут быть вместе. Причиной является муж героини, который никогда ее не отпустит и найдет при любых обстоятельствах, где бы она ни была: «Я ни перед чем не остановлюсь, защищая свою честь, честь мужа и офицера!» (Бунин, 1988: 10). В связи с этим героиня решается бежать из Москвы на Кавказ вместе со своим возлюбленным, она готова на все ради счастья. Уже в самом начале находим противопоставление пейзажей: Москва – Кавказ. «В Москве шли холодные дожди, похоже было на то, что лето уже прошло и не вернется, было грязно, сумрачно, улицы мокро и черно блестели раскрытыми зонтами прохожих и поднятыми, дрожащими на бегу верхами извозчичьих пролеток. И был темный, отвратительный вечер, когда я ехал на вокзал, все внутри у меня замирало от тревоги и холода» (Бунин, 1988: 10). Эпитеты «темный, отвратительный вечер», олицетворение «шли холодные дожди», метафора «улицы блестели раскрытыми зонтами прохожих» (Бунин, 1988: 10) используются, для того, чтобы показать внутреннее состояние героев, их переживания о том, что побег может не удасться.

Ожидание окончено: она пришла, и они отправились к солнцу, счастью, знойному лету: «Мы нашли место первобытное, заросшее чинаровыми лесами, цветущими кустарниками, красным деревом, магнолиями, гранатами, среди которых поднимались веерные пальмы, чернели кипарисы...» (Бунин, 1988: 12). Герои останавливаются в диком, необжитом месте, и это неслучайно, так как настоящая любовь чиста, естественна, близка к природе. Данные описания создают ощущение гармонии, безмятежности и покоя.

Также символичен пейзаж, который наблюдают герои из окон вагона: «За мутными от пыли и нагретыми окнами шла ровная выжженная степь, видны были пыльные широкие дороги, арбы, влекомые волами, мелькали железнодорожные будки с канареечными кругами подсолнечников и алыми мальвами в палисадниках... Дальше пошел безграничный простор нагих равнин с курганами и могильниками, нестерпимое сухое солнце, небо,

подобное пыльной туче, потом призраки первых гор на горизонте...» (Бунин, 1988: 11). Эпитеты «безграничный простор, нестерпимое сухое солнце», олицетворение «нагих равнин», сравнение «небо, подобное пыльной туче» (Бунин, 1988: 11) - символы освобождения влюбленных от земных будней, переход в инобытие.

Чтобы показать, как счастливы герои вместе, находим следующий пейзаж: «Горячее солнце было уже сильно, чисто и радостно. В лесах лазурно светился, расходился и таял душистый туман, за дальними лесистыми вершинами сияла предвечная белизна снежных гор...<...> Когда жар спадал и мы открывали окно, часть моря, видная из него между кипарисов, стоявших на скате под нами, имела цвет фиалки и лежала так ровно, мирно, что, казалось, никогда не будет конца этому покою, этой красоте» (Бунин, 1988: 12).

Но счастье у Бунина не может длиться долго, и героиня осознает скорый конец: «еще две, три недели - и опять Москва!» (Бунин, 1988: 12). Следующее пейзажное описание подтверждает это. Эпитеты «черная тьма, страшные тучи», олицетворения «шла злобная буря, быстро прыгала речка» свидетельствуют об этом.

В данной новелле (как и во всех произведениях цикла) любовь – это миг, который оставляет след на всю жизнь. Благодаря пейзажным описаниям мы смогли понять всю силу чувств героев, прочувствовать то, что чувствовали они.

В новелле «Муза» основу сюжета составляют отношения героя-рассказчика и Музы Граф. Действие развивается динамично. В мае герой переезжает жить на дачу, где мы сталкиваемся с обширными пейзажами: «Все время дожди, кругом сосновые леса. То и дело в яркой синеве над ними скопляются белые облака, высоко перекачивается гром, потом начинает сыпать сквозь солнце блестящий дождь, быстро превращающийся от зноя в душистый сосновый пар... Пруд стоял громадным черным зеркалом, наполовину затянут был зеленой ряской...» (Бунин, 1988: 26).

« <...> на крышу опять рушится ливень с громовыми раскатами, кругом тьма и в отвес падающие молнии... Утром на лиловой земле в сырых аллеях пестрели тени и ослепительные пятна солнца, цокали птички, называемые мухоловками, хрипло трещали дрозды. К полудню опять парило, находили облака и начинал сыпать дождь» (Бунин, 1988:27).

«Черный пруд, вековые деревья, уходящие в звездное небо... Заколдованно-светлая ночь, бесконечно-безмолвная, с бесконечно-длинными тенями деревьев на серебряных полянах, похожих на озера» (Бунин, 1988: 27).

В приведенных выше пейзажных зарисовках находим большое количество колористических эпитетов («белые облака, блестящий дождь, пруд стоял громадным черным зеркалом, зеленой ряской, лиловой земле, черный пруд, серебряных полянах») (Бунин, 1988: 26-27), которые используются для обрисовки местности, не передавая никаких чувств, которые испытывают герои.

В следующем рассказе - «Таня» наблюдаем процесс развития любовного чувства между Таней и Петром Алексеевичем. Увидев Таню спящей, Петр Алексеевич овладел ею. Это новый виток в жизни героев: «Он постоял на крыльце, пошел по двору... И ночь какая-то странная. Широкий, пустой, светло освещенный высокой луной двор. Напротив сарая, крытые старой окаменевшей соломой, — скотный двор, каретный сарай, конюшни. За их крышами, на северном небосклоне, медленно расходятся таинственные ночные облака — снеговые мертвые горы. Над головой только легкие белые, и высокая луна алмазно слезится в них, то и дело выходит на темно-синие прогалины, на звездные глубины неба, и будто еще ярче озаряет крыши и двор. И все вокруг как-то странно в своем ночном существовании, отрешенном от всего человеческого, бесцельно сияющее. И странною еще потому, что будто в первый раз видит он весь этот ночной, лунный осенний мир...» (Бунин, 1988: 76). Такие олицетворения как «медленно расходятся таинственные ночные облака, луна алмазно слезится»; сравнение «ночные

облака — снеговые мертвые горы»; эпитеты «странная ночь, таинственные облака, легкие белые облака» отражают то, что происходит внутри героя. Лейтмотив данного пейзажа – странность. Петр Алексеевич словно не узнает двор, он для него кажется каким-то новым, необычным. И таким же новым он ощущает себя. Мотив отрешения является символом обновления персонажа, уходом от повседневных проблем и суеты.

После первой неожиданной близости Петр Алексеевич меняется, то же происходит и с Таней. Герои осознают, что любят друг друга: «он с чувством не только животной благодарности за то неожиданное счастье, которое она бессознательно дала ему, но и восторга, любви стал целовать ее» (Бунин, 1988: 77).

Далее барыня отправляет Таню в город, и Петр отправляется встречать ее на вокзал. Чтобы показать жизнь героя до появления Тани, по пути на вокзал мы сталкиваемся с описанием пустынной и холодной дороги. Использование таких эпитетов: «холодный, темно-сизый дым, черная кобыла, мокрое голое поле, холодный ветер, мокрая мгла» подтверждают это. Данную встречу героиня воспринимает как доказательство его любви: «Он сам приехал за мной!» (Бунин, 1988: 80).

Однако скоро возлюбленных ожидает разлука. Эпитеты «морозный северный ветер, угрюмое небо»; цветковые прилагательные «белесо-свинцовые тучи, белая луна, сизо-белое покато поле»; сравнение «потом стал порошить снег, убеляя мерзлую грязь точно сахарной пудрой»; олицетворение «обнажившийся сад»; метафоры «пошли тучи, луна ныряла, ветер трепал усы» (Бунин, 1988: 81) символизируют о ее приближении и отражают настроение героев. Петр Алексеевич сам предопределяет развязку отношений, автор использует риторические вопросы и восклицания: «Она даже и не подозревает всей силы моей любви к ней! А что я могу? Увезти ее с собой? Куда? На какую жизнь? И что из этого выйдет? Связать, погубить себя навеки?» (Бунин, 1988: 90). Так, истиной причиной разрыва отношений между Петром Алексеевичем и Таней становится рок.

Обратимся к лирической миниатюре «Смарагд». В данном произведении практически отсутствует сюжет. Рассказ представляет собой диалог между Толей и Ксенией и пейзажное описание. В переводе на русский смарагд означает изумруд. Название произведения носит метонимический характер: по названию камня названо состояние героини.

В данной миниатюре цвет становится свидетелем, участником отношений между героями: «Ночная синяя чернота неба в тихо плывущих облаках, везде белых, а возле высокой луны голубых. Приглядишься — не облака плывут — луна плывет, и близ нее, вместе с ней, льется золотая слеза звезды: луна плавно уходит в высоту, которой нет дна, и уносит с собой все выше и выше звезду» (Бунин, 1988: 54). Толя и Ксения говорят о небе, его красках, их понимание любви выражается через понимание неба. Чтобы выразить отношение Ксении к любви, автор использует следующие эпитеты и риторические восклицания: «Какой дивный цвет! Страшный и дивный. Смарагд какой-то!» (Бунин, 1988: 54). В ответ лишь насмешка: «И золотые груши на вербе...» (Бунин, 1988: 55).

Так, видим два противоположных взгляда на любовь. И разговор, который начался с описания цвета неба, раскрывает психологию отношений героев, помогает нам глубже понять ее.

В новелле «Антигона» возникает конфликт между студентом и сиделкой Антигоной, которые влюблены друг в друга, с одной стороны и родственниками героя, которые против этой связи, с другой.

Приехав в усадьбу к родственникам, герой думает, что его ожидает смертная скука. Но вдруг он встречает Антигону. Уже с первого взгляда у студента появляется интерес к ней, чтобы подчеркнуть это, автор использует риторическое восклицание: «вот так женщина!» (Бунин, 1988:48). Сначала Антигона для героя – развлечение, но по мере развития событий, он действительно в нее влюбляется. Писатель подчеркивает этот момент, вводя пейзажное описание: «Ночью осторожно и старательно пели в парке соловьи, входила в открытые окна спальни свежесть воздуха, росы и политых на

клумбам цветов, холодильник постельное белье голландского полотна» (Бунин, 1988: 50). «Пение соловьев, свежесть воздуха, росы, клумба цветов» (Бунин, 1988: 50) настраивают на романтику. Чтобы передать ту грусть, которую испытывает герой во время ожидания встречи с Антигоной, находим следующие эпитеты: «разнообразные дождевые облака, неприятная металлическая лазурь, лиловатые тучи» метафору «сгущались облака и тучи» (Бунин, 1988: 51). Действие в данной новелле стремительно, и скоро отношениям придет конец. Причиной разрыва отношений персонажей становится второстепенный герой – старая горничная. Чтобы подчеркнуть близость разлуки, автор вводит риторическое восклицание, которое предвещает расставание: «О, какой дождь!» (Бунин, 1988: 53). Антигона вынуждена уехать: «Все пропало, я уезжаю. Старуха увидела возле кровати ваши туфли» (Бунин, 1988: 54). Для студента это серьезный удар: «Он готов был кричать от отчаяния» (Бунин, 1988: 54), тогда как для писателя такая концовка – закономерность.

Природа определяет не только психологическое состояние и настроение героев, но и саму их судьбу в тесном сплетении с различными природными явлениями.

В миниатюре «Волки» мелкопоместная барышня и гимназист едут, прогуливаясь по полю, недалеко от леса. Ничего не предвещало беды, о чем свидетельствуют эпитеты: «теплой августовской ночи, мягкая, неслышная дорога в поле» (Бунин, 1988: 55), но вскоре герой видит волков и пожар «вдали направо» (Бунин, 1988: 56). Чтобы передать и усилить ощущение пожара в лесу, которое привело к гибели молодого гимназиста, автор использует эпитеты: «сумрачно-красном трепете», метафоры: «бьет зарево пожара, лесок весь зыбко дрожит, полыхает с бегущими в нем тенями дыма» (Бунин, 1988: 56), которые демонстрируют негодование природы, весь ужас происходящих событий.

Буйство красок, взаимопроникновения цветов, разнообразие цветовых оттенков, переход одного цвета в другой передается с помощью сложных

колористических прилагательных и уточнений, которые очень часто встречаются в произведении и связаны, в первую очередь, с натурой И.А. Бунина. Писатель часто обогащает и раскрашивает свое повествование пейзажами. Нарисованные им картины приносят определенные очертания родной природы, передают его собственное виденье природы, а также помогают понять и отразить душевное состояние героев.

Таким образом, в цикле И.А. Бунина «Темные аллеи» природа не стоит обособленно, она сопровождает героев, сливается с ними; в некоторых случаях она используется для обогащения повествования.

Анализ языкового материала показал, что выявленные стилистические приёмы помогают создать пронизывающую атмосферу книги, передать чувства героев, наделить природу человеческими чертами, усилить образность языка, а использование цветowych прилагательных способствует более красочному и развернутому описанию природы в исследуемом цикле произведений. Помимо вышеперечисленных средств выразительности нами обнаружено использование гиперболы, метонимии, антитезы и других средств. Однако частота их употребления невелика, они не несут особой смысловой нагрузки, а используются для обогащения содержания высказывания.

Выводы по ГЛАВЕ II

«Темные аллеи» – цикл произведений, который был написан И.А. Буниным в эмиграции в 40х-50х годах – сложное, многоаспектное образование.

Заглавие-цитата коррелирует со всеми произведениями, которые включены в книгу. Основная мысль сборника уже заложена в первом рассказе, который играет немаловажную роль во всем цикле.

В книге затронуты темы, существующие на протяжении долгих лет: жизни, смерти, воспоминания, дороги, усадьбы, сада, ведущей из которых является тема любви. Автор поднимает также вечные проблемы нравственного выбора, непонимания между поколениями.

В «Темных аллеях» писатель активно работает с жанрами, трансформируя и смешивая их в пределах одного произведения. Так, каждая из новелл, рассказа, миниатюры представляет собой целостную художественную структуру, имеющую синтетический характер. Причем новеллы цикла можно подразделить на две группы: стержневые и традиционные. Для них характерны следующие особенности: динамизм, острота действия, которое развивается в короткий промежуток времени, многоплановость, большое количество портретных и пейзажных описаний. Для рассказов характерна особенность построения – структура «жанра в жанре». Миниатюры носят повествовательный или описательный характер. Большинство произведений хронологичны и имеют несколько сюжетных линий. Повествование ведется от первого или третьего лица. В цикле превалирует монолог, который может включать в себя и диалогические фразы, а также переходить во внутренний монолог.

Ключевым моментом в определении образности является живописность. Для полноты картины, ясного, четкого представления местности, чувств, внутреннего мира героев, автор прибегает к пейзажным описаниям, которые вызывают огромный интерес со стилистической точки зрения.

Так, проанализировав картины пейзажа, можно сделать вывод, что наиболее часто встречающимися стилистическими средствами являются: эпитет, сравнение, цветочные прилагательные, олицетворение и бессоюзные предложения. Помимо вышеперечисленных средств выразительности необходимо отметить использование таких средств как гипербола, метонимия, антитеза, но частота их употребления невелика, поэтому они не несут особой смысловой нагрузки, а лишь используются для обогащения содержания высказывания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Пейзаж в цикле произведений И.А. Бунина «Темные аллеи» занимает значительную часть художественного пространства, выполняя текстообразующую, стилевую и тематизирующую функции и является объектом эстетического отношения. Для автора важны описания природы, они имеют место при любом важном событии, писатель часто олицетворяет природу, тем самым показывая ее значение. Описания яркие, красочные, запоминающиеся, каждое из которых несет определенную смысловую нагрузку, например, психологическую, эстетическую, также они могут служить фоном сюжетных событий, средством выражения основной идеи произведения и т.д.

В соответствии с целью, задачами и предметом исследования было предложено следующее определение пейзажа: пейзажное описание – это стилистически-маркированный компонент текста, который участвует в интеграции текста, осуществляет воздействие на читателя и выполняет в художественном произведении различные функции в зависимости от стиля автора, идейного замысла произведения и литературного направления.

На основании теоретических положений исследования был проведен анализ пейзажных описаний, функционирующих в книге И.А. Бунина «Темные аллеи», в результате которого были выявлены особенности языка пейзажных описаний, характерные для данного писателя и исторической эпохе.

Пейзажные зарисовки Бунина отличает использование эмоционально оценочной, экспрессивной лексики, колористических эпитетов, используются тропы, основанные на ассоциативной образности. Наиболее частотными являются эпитет, образное сравнение, метафора, олицетворение.

И.А. Бунин создал поистине уникальный цикл произведений, ставший примечательным явлением на фоне современной литературы. «Темные аллеи» - образ-символ. Символ самого яркого, самого ценного чувства в жизни человека – любви. В книге любовь всегда трагична, порой она толкает

на преступления, губит, но также и возрождает к жизни. В конечном итоге минуты жизни, которые освещены любовью, являются самыми яркими в жизни героев.

Таким образом, основная стилевая черта «Темных аллея», как и всего творчества И.А. Бунина – балансирование на грани, которая зовется гармонией.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Fillmore, Ch. J. Linguistics as a Tool for Discourse Analysis / Ch. J. Fillmore. – London: Ibidem, 1981. – 224 pp.
2. Halliday, M.A.K. Cohesion in English / M.A.K. Halliday, R. Hasan. – London : Longman, 1976. – 392 pp.
3. Агаева, З.А. Пейзаж как атрибут национального мировосприятия и художественного своеобразия в творчестве Расула Гамзатова [Текст]: Дис. ... канд. филол. наук / З.А. Агаева. – М.: 2005. – 199 с.
4. Амирова Т.А. Функциональная взаимосвязь письменного и звукового языка. М., 1985. – 287 с.
5. Арнольд, И.В. Стилистика. Современный английский язык [Текст]: учебник для вузов / И.В. Арнольд. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.
6. Ачатова А.А. Поздняя лирическая новелла И.А. Бунина: (К вопросу о композиции) // И.А. Бунин: [Материалы межвуз. науч. конф., посвящ. Творчеству И.А. Бунина. Елец. Окт. 1969 г.] – Воронеж, 1971. – С. 115 – 122.
7. Барбашова, Е. Н. Пейзажно-бытописательские традиции и стиль сибирского рассказа начала XX века [Текст] / Е. Н. Барбашова. – Абакан: Красноярский гос. Пед-кий ун-т., 2009. – 20 с.
8. Барт, Р. Лингвистика текста / Р. Барт // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 8. – М. : Прогресс, 1978. – С. 442–449.
9. Бархударов, Л.С. Текст как единица языка и единица перевода / Л.С. Бархударов // Лингвистика текста: материалы научн. конф. / Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз.им. М. Тореза. – М., 1974. – С. 40–41.
10. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
11. Блох, М. Я. Диктема в уровневой структуре языка [Текст] / М. Я. Блох // Вопросы языкознания. – 2000. – №3. – С. 56-67.

12. Брокгауз, Ф. А. Энциклопедический словарь. Современная версия / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – М.: Эксмо, 2003. – 672 с.
13. Вайнрих, Х. Текстовая функция французского артикля / Х. Вайнрих // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 8. – М.: Прогресс, 1978. – С. 370–387.
14. Валгина, Н.С. Теория текста: учеб. пособие / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 280 с.
15. Витрук, О.А. Пейзаж как текстовое явление (на материале произведений англоязычных писателей XX - начала XXI в.) [Текст]: дисс. на соиск. учен. ст. канд. филол. наук / О.А. Витрук. – Ростов -на-Дону, 2011. – 173 с.
16. Гальперин, И. Р. Стилистика английского языка [Текст] / И. Р. Гальперин. – М.: Высшая школа, 1981. – 334 с.
17. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 140 с.
18. Гаузенблаз, К. О характеристике и классификации речевых произведений / К. Гаузенблаз // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 8. – М.: Прогресс, 1978. – С. 57 – 78.
19. Глинина, О.Г. «Темные аллеи» И.А. Бунина как художественное единство [Текст]: дисс. на соиск. учен. ст. канд. филол. наук / О.Г. Глинина. – Астрахань, 1999. – 215 с.
20. Голуб, И.Б. Занимательная стилистика. [Текст] / И.Б. Голуб, Д.Э. Розенталь. – М.: Просвещение, 1988. – 208с.
21. Гончарова, Е.А. Интерпретация текста. Немецкий язык / Е.А. Гончарова, И.П. Шишкина. – М.: Высшая школа, 2005. – 368 с.
22. Гостева, Т.Ф. Лингвостилистические особенности и текстообразующий потенциал пейзажных описаний в американской прозе XIX - XXI вв. [Текст]: дисс. на соиск. учен. ст. канд. филол. наук / Т.Ф. Гостева. – Барнаул, 2007. – 247 с.

23. Дымарский, М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX–XX вв.) / М.Я. Дымарский. – СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1999. – 284 с.
24. Евстафьева Н.П. Своеобразие жанровых форм в книге И.А. Бунина «Темные аллеи»: Автореф. дис. На соискание ученой степени канд. филол. Наук / Харьковск. гос. пед. ин-т. им. Г.С. Сковороды – Харьков, 1990. – 25 с.
25. Ершова Л.В. Усадебная проза И.А. Бунина // Филологические науки – 2001 - №4. – С. 13 – 22.
26. Есин, А. Б. Принципы и приёмы литературного произведения [Текст] / А. Б. Есин. – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000 – 248 с.
27. Знаменская, Т. А. Стилистика английского языка [Текст] / Т. А. Знаменская. – М.: Эдиторная УРСС, 2004. – 208 с.
28. Кожевникова В.В. Слово и образ. Сборник статей / сост. В.В. Кожевникова. М.: Просвещение, 1984. – 267 с.
29. Кожина, М.Н. О функциональных семантико-стилистических категориях в аспекте коммуникативной теории языка / М.Н. Кожина // Разновидности и жанры научной прозы. – М. : Наука, 1989. – С. 3–26.
30. Колшанский, Г.В. Лингвокоммуникативные аспекты речевого общения / Г.В. Колшанский // Иностранные языки в школе. – 1985. – №1. – С. 10–14.
31. Кох, В.А. Предварительный набросок дискурсивного анализа семантического типа / В.А. Кох // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 8. Лингвистика текста. – М. : Прогресс, 1978. – С. 149–171.
32. Кременцов Л.П. Теория литературы: Чтение как творчество – М.: «Флинта», «Наука», 2003. – 105 с.
33. Круглова, А.А. «Темные аллеи» И. Бунина в контексте его творчества эмигрантского периода: феноменология жанра и стиля [Текст]: дисс. на соиск. учен. ст. канд. филол. наук / А.А. Круглова. – Шуя, 2009. – 194 с.

34. Кузнец М.Д., Скребнев Ю.М. Стилистика английского языка. Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1989. – 175с.
35. Кухаренко В.А. Интерпретация текста – М.: «Просвещение», 1988. – 192 с.
36. Левашова, В.А. Лингвистическая природа и функционирование стилистического приема перечисления (на материале английского языка) [Текст]: дисс. на соиск. учен. ст. канд. филол. наук / В.А. Левашова. – М., 1986. – 159 с.
37. Левина, В. Н. Принципы классификации текстовых пейзажных единиц [Текст] / В. Н. Левина // Вестник МГОУ. Серия Русская филология. – 2011. – № 3. – С. 21-26
38. Левицкая, Т.Р. Теория и практика перевода с английского языка на русский, [Текст] / Т. Р. Левицкая, А. М. Фитерман. – М. : Изд-во литературы на иностранных языках., 1986. – 208 с.
39. Левицкий, Ю.А. Лингвистика текста: учеб. Пособие / Ю.А. Левицкий. – М. : Высшая школа, 2006. – 207 с.
40. Лихачев Д.С. «Темные аллеи» // Звезда – 1981 - №3. С. 182-184.
41. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю.М. Лотман // Избранные статьи в 3 томах. – Таллин: Александра, 1992. – Т.1. – 247 с.
42. Михайлова, Е.В. Интертекстуальность в научном дискурсе (на материале статей): дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Михайлова. – Волгоград, 1999. – 205 с.
43. Москальская, О. И. Грамматика текста / О. И. Москальская. – М.: Высш. школа, 1981. – 183 с.
44. Николаева, Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы / Т.М. Николаева // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 8. – М. : Прогресс, 1978. – С. 5–39.

- 45.Ножин, Е.А. Основы советского ораторского искусства / Е.А. Ножин. – М. : Знание, 1973. – 352 с.
- 46.Одинцов, В. В. Стилистика текста [Текст] / В. В. Одинцов. – М.: Наука, 1980. – 283 с.
- 47.Пробст, М.А. Текст в системе коммуникации / М.А. Пробст // Проблемы структурной лингвистики. – М. : Изд-во АН СССР, 1981. – С. 5–17.
- 48.Риффатер, М. Критерии стилистического анализа [Текст] / М. Риффатер // Новое в зарубежной лингвистике. №9: Лингвостилистика. – М.: Прогресс, 1980. – С. 69-98.
- 49.Рябова, В.Н. Пейзажная единица текста: семантика, грамматическая форма, функция (на материале произведений А.П. Чехова) [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. Наук / В.П. Рябова. – Тамбов, 2002. – 25 с.
- 50.Себина, Е.И. Пейзаж [Текст] / Е.И. Себина // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины; Учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др./ Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. школа; Издательский центр 2000. – С. 228-240.
- 51.Толова, Г.Н. Пейзаж в литературе и искусстве [Текст] / Г.Н. Толова. – Пермь: Издательство Пермского Государственного Педагогического Института, 1993. – С.3-10.
- 52.Учебное пособие [Текст] / И.А. Щирова, З.Я. Тураева – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. – 156 с.
- 53.Фарино, Е. Введение в литературоведение [Текст] / Е. Фарино. – М.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
- 54.Хализев В.Е. Теория литературы. 6-е изд., испр. – М.: Академия, 2013. – 432 с.

- 55.Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста [Текст] / И.Я. Чернухина. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1984. – 115 с.
- 56.Шевченко, Н. В. Основы лингвистики текста [Текст] / Н. В. Шевченко. – М.: Приориздат, 2003. – 160 с.
- 57.Шмидт, З. Й. «Текст» и «история» как базовые категории // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 8. Лингвистика текста. – М., 1978. – С 89–108.
- 58.Щирова, И.А. Текст и интерпретация: взгляды, концепции, школы: учеб. Пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению 540300 Филол.образование. – СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. – 155с.
- 59.Эсалнек, А. Я. Основы литературоведения. Анализ романного текста. – М.: Флинта: Наука, 2004. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.modernlib.ru/>

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ

1. Белокурова, С.П. Словарь литературоведческих терминов. - СПб, 2005. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://samlib.ru/a/alina_a/opredelenia.shtml
2. Елисеев И.А., Полякова Л.Г. Словарь литературоведческих терминов – Ростов-на-Дону: «Феникс», 2002. – 319с.
3. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 688 с.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600с.
5. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка – М.: Мир и образование, Оникс, 2011. – 736с.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

1. Бунин И.А. Собрание сочинений в 4 томах. – М.: «Правда», 1988. Т.4. – 560 с.
2. Огарев Н.П. Избранные произведения в 2 томах. – М.: Гослитиздат, 1956. Т.1 – 21см.