

ПОСТРОЕНИЕ ОБРАЗНОСТИ В ЦЕЛОМ И ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА-ХУДОЖНИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. БАРИККО НА ИТАЛЬЯНСКОМ ЯЗЫКЕ И В ИХ ПЕРЕВОДАХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Т. Лутеро

Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 10-2А, Москва, Россия, 117198
kaf_yazik_rudn@mail.ru

В статье анализируется построение образа персонажа-художника в произведениях А. Барикко, итальянского писателя, и в их переводах на русский язык; излагаются некоторые из самых актуальных теоретических положений относительно категории образности и форм ее проявления в художественном тексте; дается краткая характеристика стиля и образности романов А. Барикко; в качестве примеров анализируются фрагменты текстов его произведений — «Море-океан» и «Мистер Гвин»; осмысливаются способы построения образа персонажа-художника на языке оригинала (итальянском) и в переводах на русский язык; выделяются структурные сходства двух романов; делаются предварительные выводы о средствах выражения образности в художественных текстах А. Барикко.

Ключевые слова: образ, персонаж, образность, художественный текст, перевод, итальянский язык, русский язык

ВВЕДЕНИЕ

Важнейшей характеристикой художественной речи и всех форм искусства в целом является образность. Определение данного понятия до сих пор находится в активной разработке в рамках многочисленных сфер научного знания, прежде всего в философии, психологии, эстетике, искусствоведении и филологии. Этот вопрос не является преимущественно языковедческим, но занимает центральное место в лингвистических исследованиях, касающихся художественного текста, в том числе стратегий его перевода.

РЕАЛИЗАЦИЯ КАТЕГОРИИ ОБРАЗНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

В языкознании **образность** понимается как «основная черта художественной литературы, ориентированная на создание художественных образов», а также в более специфическом определении как «стилевая черта художественной речи, связанная с употреблением слов в переносном значении» [10].

По определению И.Ф. Волкова, образ — это «система конкретно-чувственных средств, воплощающая собой собственно художественное содержание, то есть художественно освоенную характерность реальной действительности» [7. С. 24]. Посредством образа автор художественного произведения выражает свое восприятие действительности, осваивает и преобразует ее. Результат процесса освоения характерного содержания действительности и является художественным содержанием созданного текста или произведения. Художественно освоенная характерность жизни может быть выражена в литературном произведении на разных уровнях,

в частности, «как целостный характер индивида, как характерная жизнеподобная ситуация или как характерное настроение» [6. С. 20].

Филолог А.И. Ефимов различает две разновидности образа: **литературные и речевые образы**. Под литературным образом он подразумевает конкретные образы персонажей литературных произведений, а под речевыми образами — изобразительно-выразительные средства языка, например, тропы [8. С. 93]. Согласно его концепции речевая образность является основным средством создания художественного значения литературного произведения. В литературном произведении образ — это и персонаж, и образ автора.

Сущность искусства как высшей формы эстетического сознания заключается в том, что оно позволяет в особенном изображать абсолютное [9. С. 20]. В связи с этим литературный образ часто несет обобщающую функцию: описанная ситуация может раскрывать сущность человеческого состояния, характер определенного персонажа может быть воплощением общих человеческих качеств, что подтверждает антропоцентричность любого художественного текста. В самом деле, как отмечает Л.И. Тимофеев, предмет художественного изображения — человек в сложном взаимоотношении с обществом и природой [11. С. 60]. В творчестве писателя, как правило, отражены действительность и сложность жизненных отношений в целом, но они показаны в определенном ракурсе, то есть именно так, как они проявляются в конкретной ситуации, в жизни конкретного человека. Таким образом, в художественном произведении предметом изображения является человек как личность и его отношение к действительности, а предмет познания — сама действительность.

В романах и рассказах современного итальянского писателя Алессандро Барикко потроение образности реализуется на разных уровнях текстов: на графическом уровне, путем неоправданно частого использования курсива или заглавных букв; на уровне слова путем тщательного отбора лексики, в том числе и имен собственных; широкого употребления разнообразных тропов; на уровне предложения посредством особенностей его структуры и с учетом длины предложений; наконец, на уровне композиции произведения в целом. Стиль автора характеризуется особой красочностью языка, употреблением и смещением лексических элементов, композиционно-стилевой гибкостью в соответствии с описанием персонажей. Во всех произведениях А. Барикко наблюдается активное употребление речевых тропов, в особенности метафор, которые обнаруживаются не только в отдельных фрагментах текста, но и в смысловых блоках — одна сцена, одна ситуация, один персонаж, целая история служат изображению отдельного определенного понятия.

Для подтверждения вышесказанного предлагаем краткий стилистический анализ романа «Море-океан». Он характеризуется особенным стилевым разнообразием, посредством которого достигается конкретный ритмический эффект: чередуются лирические описания и спонтанные диалоги при отсутствии повествователя, наличествуют ряды незаконченных предложений и длинные сложные предложения с избыточным количеством знаков пунктуации, повествовательные

абзацы и графически подчеркнутые внешние комментарии, высокий поэтический тон и выражения из разговорной речи. Также заданы семантические тематические поля, которые охватывают весь роман благодаря постоянному повторению и ассоциативным цепочкам.

Таким образом А. Барикко строит сюрреалистическую атмосферу, характерную для многих своих произведений, в которой читатель погружается уже на первой странице романа. Обратимся к примеру:

Sabbia a perdita d'occhio, tra le ultime colline e il mare — il mare — nell'aria fredda di un pomeriggio quasi passato, e benedetto dal vento che sempre soffia da nord.

La spiaggia. Il mare.

*Potrebbe essere la perfezione — immagine per occhi divini — mondo che accade e basta, il muto esistere di acqua e terra, opera finita ed esatta, verità — verità — ma ancora una volta è il salvifico **granello** dell'uomo che inceppa il meccanismo di quel paradiso, un'inezia che basta da sola a sospendere **tutto** il grande apparato di inesorabile verità, una cosa da **nulla**, ma piantata nella sabbia, **impercettibile** strappo nella superficie di quella santa icona, **minuscola** eccezione posatasi sulla perfezione della spiaggia sterminata. A vederlo da lontano non sarebbe che un punto nero: nel **nulla**, il **niente** di un uomo e di un cavalletto da pittore [2. С. 11].*

Куда ни глянь — песок, обступивший покатые холмы. И море. Море. Студеный воздух. Неумный северный ветер благословляет угасающий день.

Берег. И море.

*Мнимое совершенство, достойное Божественного ока. Самочинный мир, немой союз воды и земли, законченное, точное творение, истина. Истина. И снова райский механизм заедает от спасительной **песчинки** человека. Довольно самой **малости**, чтобы разладить надежное устройство неумолимой истины, — **мелочи**, зароненной в песок, **едва заметной** трещины на поверхности канонического образа, **пустячного** исключения в безукоризненной цельности необозримого берега. Изда- лека это всего лишь черная точка в **пустынном** пространстве — **ничтожный человек** и **простенький** мольберт [4. С. 9].*

Здесь приведены первые строки романа, которые представляют текст описательного характера. Описание само по себе очень простое: человек и мольберт (но не человек с мольбертом!) стоят на пляже, но благодаря выразительности используемых языковых средств описание постигает более высокого когнитивного уровня. Повторение и выделение курсивом некоторых ключевых слов (здесь и далее полужирный курсив. — Т.Л.) вызывает в сознании читателя ассоциативные цепочки, употребление метафор: *пляж — мир, совершенство, истина; человек — песчинка, трещина, мелочь*; контрастное использование антонимов служат созданию подтекста, в котором выражена мысль о ничтожном состоянии человека и в то же время о необходимости его проживания на этой земле.

**СРЕДСТВА И СПОСОБЫ ПЕРЕДАЧИ ОБРАЗНОСТИ
В ОРИГИНАЛЕ И ПЕРЕВОДЕ:
РОМАНЫ А. БАРИККО «МОРЕ-ОКЕАН» И «МИСТЕР ГВИН»**

Переводчик романа на русский язык, Г. Киселев, с помощью тщательного подбора лексических и синтаксических средств смог сохранить информативную нагрузку подтекста и ритмический эффект подлинника. Обращает на себя внима-

ние строение тематического поля **ничтожества** (итал.: 'il nulla') в итальянском и русском тексте. А. Барикко формирует данное значение разными способами, иногда повторяя слово *nulla*, иногда подбирая к нему синонимы *niente*, *nullità* или квазисинонимы *inezia*; иногда выстраивая семантические ассоциации посредством употребления слов, напоминая понятие малости и ничтожества, например: *granello* ('песчинка'), *impercettibile* ('едва заметный'), *minuscola* ('крошечная'); а также «играя» со словом *nulla*, которое по-итальянски еще обозначает 'ничего', и в разных случаях противопоставляя ему слово *tutto* ('все'). В свою очередь переводчик создал сеть ассоциаций, связанных с выделенным семантическим полем, в том числе при помощи слов *малость*, *мелочь*, *ничтожный* и др., однако он не смог бесконечно повторять *ничтожество* и *ничего*. Кроме того, несовпадение в русском языке этих двух слов не позволило ему эффективно «играть» с противопоставлением *ничего* vs *все*. Переводчик сбалансировал частичную потерю, в том числе пользуясь уменьшительными ласкательными формами: *челoveчек*, *простенький*, которые в русском языке намного более распространены, чем в итальянском, и в этом случае помогают усилить идею человеческой ничтожности. Очевидно, что все эти приемы участвуют в процессе создания образности текста.

А. Барикко также очень четко конструирует образы персонажей. Для его романов характерно существование, наличие несколько главных ролей, каждая из которых несет определенную текстообразующую смысловую нагрузку.

В качестве примера представим два, на первый взгляд, резко отличающихся друг от друга, произведения автора, которые при углубленном анализе раскрывают структурные сходства: это романы «Море-океан» и «Мистер Гвин».

В романе «Море-океан» жизни различных персонажей пересекаются в сюрреалистической таверне на побережье моря, где каждый из них находится в состоянии поиска чего-то важного: профессор Бартльбум ищет конец моря для написания последней статьи своей «Энциклопедии лимитов»; очаровательная дама Анн Деверия лечится от «неверности» своему мужу; девушка Элизевин ищет покой от своих страхов; известный портретист Плассон пытается изобразить море. Параллельно море становится смертным врагом и одновременно единственным средством спасения для пассажиров французского фрегата, потерпевшего кораблекрушение. Именно тема моря является звеном, связывающим истории персонажей.

Роман «Мистер Гвин» строится вокруг истории главного персонажа — Джаспера Гвина, популярного писателя, решившего прекратить писательскую деятельность. В поиске самого себя он придумывает новую профессию, которой он намерен посвятить свою жизнь: он станет переписчиком, но не обычным переписчиком, а, как он сам говорит, 'переписчиком людей': Джаспер Гвин начинает писать портреты словами, изображая личности своих моделей, чьи истории пересекаются в тайной студии, которую Джаспер специально подобрал и оборудовал.

В обоих романах среди всех других присутствует и выделяется **образ персонажа-художника**: Плассон в «Море-океане» и Джаспер Гвин в «Мистере Гвине». Их деятельность различают лишь средства написания картины: Джаспер

пишет свои портреты словами, Плассон изображает море морской водой на белом полотне. Обоих персонажей отличает парадоксальность их творчества. А. Барикко очень детально описывает **творческий процесс**, в который вовлечены персонажи. Плассон часами сидит на пляже перед мольбертом, наблюдая за морем. Сравните:

L'uomo non si volta neppure. Continua a fissare il mare. Silenzio. Di tanto in tanto intinge il pennello in una tazza di rame e abbozza sulla tela pochi tratti leggeri. Le setole del pennello lasciano dietro di sé l'ombra di una pallidissima oscurità che il vento immediatamente asciuga riportando a galla il bianco di prima. Acqua, nella tazza di rame c'è solo acqua. E sulla tela, niente. Niente che si possa vedere [2. С. 12]

Человечек даже не оборачивается. И не отводит глаза от моря. Тишина. Время от времени он погружает кисть в медную чашечку и наносит на холст несколько тонких мазков. Щетина оставляет по себе бледную тень, мгновенно уносимую ветром, который возвращает холсту его изначальную белизну. Вода. В медной чашечке одна вода. А на холсте — ровным счетом ничего. Ничего, что можно было бы увидеть [4. С. 10].

В этом фрагменте текста и в оригинале, и в русском переводе подчеркивается скрупулезность работы Плассона, а также ее парадоксальность — живописец рисует море водой (более того, как читатель узнает дальше, он его рисует морской водой). Действия персонажа описываются элементарным языком в логической последовательности. В отличие от проанализированного ранее фрагмента этого же романа текст характеризуется простой синтаксической организацией предложений, главным образом паратаксической. Также присутствуют короткие предложения, которые помимо использования курсива, позволяют выделять некоторые ключевые понятия. Так слово *vedere* ('увидеть') намекает на несоответствие простоты действий художника и сложности сущности его творчества.

Своему собеседнику и впоследствии другу профессору Бартльбуму художник так объясняет, в чем состоит сложность его задачи — написать портрет моря:

PLASSON — *Il problema è: dove cavolo sono gli occhi del mare? Non riuscirò mai a combinare nulla finché non lo scoprirò, perché quello è il principio, capite?, il principio di tutto, e finché non capirò dov'è continuerò a passare i miei giorni a guardare questa maledetta distesa d'acqua senza... (stop). (...).*

PLASSON — *È questo il problema: dove inizia il mare?* [2. С. 70].

ПЛАССОН: *А вот такой: Где, черт возьми, у моря глаза? Пока я этого не пойму, ничего путного у меня не выйдет, потому что это начало, понимаете? начало начал, и пока я это не уясню, где оно, я буду до конца дней смотреть на эту проклятую гладь, которая... (стоп). (...).*

ПЛАССОН: *Вопрос в том, где начинается море* [4. С. 80].

Текст, являющийся частью диалога между Плассоном и Бартльбумом, графически и синтаксически построен как сценарий театральной пьесы. Структура текста, употребление разговорных выражений, например: *dove cavolo sono / где, черт возьми*, выделение интонационного пика предложения создают впечатление живости разговорной речи. Незаконченность предложения характерна для идиолекта данного персонажа, позволяет создавать чувство неопределенности. В этом

фрагменте, помещенном в середине романа, дается разъяснение вопроса, который Плассон не может решить — он не может изобразить море, поскольку не может определить, где оно начинается. Ранее в тексте он разъясняет, что при написании портретов людей он начинает с изображения их глаз, а глаза море он не может найти. Художник поставил перед собой невыполнимую задачу — ведь море не имеет начала. Он хочет постичь непостижимое и становится воплощением ничтожности человека перед бесконечностью вселенной.

Как и Плассон, Джаспер Гвин часами находится в своей студии вместе с людьми, позирующими ему, — субъектами его портретов — и наблюдает за ними, за их поведением, что позволяет ему почувствовать их сущность, чтобы потом изложить ее в портретах. Сравните:

Si sedette e rimase a lungo a guardarla. Come non aveva ancora mai fatto, da vicino seguiva i dettagli, le pieghe del corpo, le sfumature della pelle, le piccole cose. Non gli importava di fissarle nella memoria, non sarebbero servite al suo ritratto, ma attraverso quel guardare acquistava una vicinanza clandestina che invece lo aiutava, e lo portava lontano. Lasciò che il tempo passasse senza mettere fretta alle idee che sentiva arrivare, rade e disordinate come gente da un confine [1. С. 74—75].

Уселся и долго смотрел. Как никогда раньше, вблизи разглядывал детали, складки тела, оттенки белизны, всякие мелочи. Он не старался закрепить их в памяти, они бы негодились для портрета, но, глядя вот так на Ребекку, обретал некую тайную близость, которая помогала ему, продвигала далеко вперед. Время шло по себе и шло, а он не торопил мысли, которые, он чувствовал, приближались поодиночке, беспорядочно, как люди с далекого предела [3. С. 103—104].

Перед «переписчиком» Джаспером Гвином — не море, а человеческое существо, обнаженное, одинокое в пустом пространстве студии, где находятся только кровать, два кресла и постепенно угасающие лампочки. В такой обстановке человек раскрывается и показывает свою натуру. В описанной сцене модель — девушка Ребекка — достигла такого уровня комфорта в этих суровых условиях, что уснула в присутствии Джаспера, который может наблюдать за ней вблизи и замечает самые мелкие детали.

В тексте представлен контраст между понятиями «близость» и «отдаленность» — приобретенная близость к телу Ребекки уводит Джаспера далеко, и также издали приходят к нему идеи. Данная мысль закрепляется посредством сравнения в последнем предложении: мысли прибывают ‘как люди с далекого предела’. Не всегда переводчик смог сохранить уровень образности оригинала в связи с невозможностью воспроизвести некоторые очень эффективные конструкции. Например, конструкция *attraverso quel guardare* характерна для итальянского литературного языка, а в русском языке это типичное употребление переводчику пришлось заменить на более эксплицитную конструкцию, которая не несет соответствующую стилистическую нагрузку.

Во время позирования моделей переписчик Мистер Гвин также делает пометки:

Gli venne in mente di portarsi un taccuino. Lo scelse non troppo piccolo,

Ему вздумалось принести с собой блокнот. Выбрал не очень маленький,

*i fogli color crema. Con una matita, allora, ogni tanto scriveva parole, poi strappava il foglietto e lo attaccava con una puntina al pavimento di legno, scegliendo ogni volta un posto diverso, come uno che disponesse **trappole per topi** [1. С. 71].*

*с кремовыми листками. Теперь время от времени карандашом писал слова, потом вырывал листок и прикалывал кнопкой к дощатому полу, каждый раз выбирая другое место, будто расставлял **мышеловки** [3. С. 97].*

С характерным для него вниманием к деталям Джаспер Гвин подбирает блокнот и пишет слова на листках, а затем аккуратно раскладывает их на полу. Своеобразие его движений отлично выражено и в русском переводе, в котором также сохранен образ мышеловки: Джаспер располагает бумажки по полу как мышеловки, будто он пытается поймать свои мысли, их задерживать.

Еще одно сходство между Мистером Гвином и Плассоном обнаруживается в том, что оба героя пережили серьезную перемену, которая привела к изменению их деятельности. Чередование длительной неизменности жизни персонажей и внезапных масштабных перемен присутствует и других произведениях А. Барикко и является их композиционной особенностью. Оно часто отражается в переходе от медленного темпа повествования к более динамичному ритму.

Так, Плассон целую жизнь писал портреты людей и пользовался большой популярностью у представителей высшего социального класса. Но в один день он решил оставить свой статус и посвятить себя новой задаче. Вот она:

Plasson avrebbe potuto continuare così per anni. Le facce dei ricchi non finiscono mai. Ma, di punto in bianco, decise un giorno di mollare tutto, E di andarsene. Un'idea molto precisa, e covata dentro per anni, se lo portò via.

***Fare un ritratto al mare** [2. С. 67].*

Плассон мог бы запросто продолжать в том же духе. Богатая мордоплясия неиссякаема. Но он решил все бросить. И уйти. Ясная, выношенная за долгие годы мысль увлекла его за собой.

***Написать портрет моря** [4. С. 76].*

Глубокая перемена происходит в жизни Плассона просто и внезапно, хотя мысль об этом посещала его уже давно. Художник ставит перед собой конкретную цель, которая сразу представляется парадоксальной, ведь портреты обычно изображают людей, а не море. Необычное сочетание слов '*fare un ritratto al mare*' ('написать портрет моря'), как и лапидарность короткого, изолированного предложения, сохранены на русском языке и участвуют в создании образности текста. Успешный писатель Джаспер Гвин также принимает решение о смене профессии, но в его случае в моменте этого решения не представляет, чем он будет заниматься, и конкретная мысль о его новой профессии возникает только спустя два года, сравните:

*Mentre camminava per Regent's Park — lungo un viale che **sempre** sceglieva, tra i tanti — Jasper Gwyn ebbe **d'un tratto** la limpida sensazione che quanto faceva ogni giorno per guadagnarsi da vivere non era più adatto*

*Гуляя в Риджентс-парке по дорожке, которую он **всегда** выбирал из прочих, Джаспер Гвин **внезапно** ощутил со всей ясностью: то, чем он занимается ежедневно, зарабатывая себе на жизнь, больше ему не подходит. Это*

a lui. Già altre volte lo aveva sfiorato quel pensiero, ma mai con simile pulizia e tanto garbo [1. С. 9].

мысль и раньше брезжила у него, но никогда не являлась в такой чистой и отточенной форме [3. С. 7].

В приведенном фрагменте особенно заметен контраст между неизменностью жизни писателя, который всегда гуляет по одной же дорожке и каждый день выполняет одни и те же действия, и моментальностью четкой мысли о необходимости перемены. Контраст выражен противопоставлением слов *sempre* и *d'un tratto*, который отражен в русском тексте с помощью слов *всегда* и *внезапно*.

Перед читателем не просто описание факта жизни героя, но представлена жизненная ситуация, с которой сталкивается любой человек и в которой состоит сущность человеческого бытия.

В этих художественных текстах А. Барикко конкретная история персонажей является изображением универсальности отношения человека к жизни и его чувств перед вселенной, как и словесные портреты Джаспера Гвина являются попыткой изобразить саму сущность индивида и через свои белые картины Плассон пытается захватить незаконченное совершенство моря. Эстетическая и обобщаются функция художественного произведения достигаются благодаря построения образности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественная образность — это комплексная эстетическая, психологическая и лингвистическая категория, которая задействует не только план языкового выражения, но и план эмотивного восприятия. Для ее создания необходима активизация читательского воображения путем особой речевой организации, особого построения текста.

Художественная образность достигается благодаря ряду языковых приемов, реализуемых на различных уровнях текста. А. Барикко строит лексико-семантические поля, которые повторяются и закрепляются в ходе описания и повествования. Путем чередования различных по сложности и длине предложений он создает особый повествовательный темп и ритмические эффекты, отражающие действия и мысли героев. Различные текстовые графические средства позволяют ему выделять ключевые слова и выражения, часто используемые в переносном значении. В текстах представлены многочисленные языковые тропы, особенно метафоры. В результате описанных языковых приемов тексты А. Барикко обнаруживают высокий уровень образности, в чем и заключается их художественная ценность.

ИСТОЧНИКИ

- [1] *Baricco A.* (2011). *Mister Gwin*. Milano: Feltrinelli.
- [2] *Baricco A.* (2007). *Oceano mare*. Milano: Rizzoli.
- [3] *Барикко А.* (2014). *Мистер Гвин* / Пер. с итальянского А. Миролобовой. СПб.: Азбука.
- [4] *Барикко А.* (2014). *Море-океан* / Пер. с итальянского Г. Киселева. СПб.: Азбука.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- [5] *Борисова Е.Б.* (2009). О содержании понятия «художественный образ» и «образ» в литературоведении и в лингвистике [*Borisova E.B. On the content of notions “literary image” and “image” in literature studies and linguistics*] // Вестник Челябинского государственного университета. № 35 (173). Филология. Искусствоведение. Вып. 37. С. 20—26.
- [6] *Волков И.Ф.* (1995). Теория литературы [*Volkov I.F. Theory of literature*]. Москва.
- [7] *Ефимов А.И.* (1959). Стилистика художественной речи [*Efimov A.I. Stylistics of literary speech*]. Москва.
- [8] *Новиков Л.А.* (2001). Избранные труды [*Novikov L.A. Selected works*]. Москва: РУДН. Т. II.
- [9] Словарь литературоведческих терминов [Dictionary of literary terms] / Под ред. А. Белокурова (2005). С-Петербург.
- [10] *Тимофеев Л.И.* (1976). Основы теории литературы [*Timofeyev L.I. Principles of theory of literature*]. Москва.

THE CONSTRUCTION OF FIGURATIVENESS AND A CHARACTER AS AN ARTIST IN THE NOVELS BY A. BARICCO IN THE ITALIAN LANGUAGE AND RUSSIAN TRANSLATIONS

Lutero Tatiana

Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 10-2A, Moscow, Russia, 117198
kaf_yazik_rudn@mail.ru

This article deals with the construction of the figure of a character as an artist as seen in the works of the Italian writer A. Baricco and in their Russian translations; some of the main theoretical theses on figurativeness and its forms in literary texts are exposed; a short characterization of A. Baricco's style is given; some extracts from his novels “Ocean-Sea” and “Mister Gwyn” are quoted together with the analysis of the strategies used for the construction of the figure of characters as artists; structural similarities of the two novels are highlighted; conclusions are made on the techniques of construction of figurativeness used in the novels quoted.

Key words: figurativeness, image, character, literary text, translation, Italian language, Russian language