

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**БУХАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ**

**Направление образования:  
5120100 – Филология и обучение языкам (русский язык)**

# **Выпускная квалификационная работа**

**НА ТЕМУ:**

**«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕТАЛЬ В ПРОЗЕ  
И.А.БУНИНА»**

**Выполнила:**

студентка 4 курса Жумаева Рана Шамурадовна

**Научный руководитель:**

Преподаватель Муртазаева Фируза Рашидовна

Бухара – 2016

**Тема:** «Художественная деталь в прозе И.А.Бунина»

утверждена на заседании кафедры русского языка и литературы филологического факультета Бухарского государственного университета 27 августа 2015 года.

Протокол № 1.

Тема утверждена приказом ректора проф. Тулаганова А.А.

№ 336-У от 12.09.2015.

**Научный руководитель** – преподаватель кафедры русского языка и литературы

**МУРТАЗАЕВА ФЕРУЗА РАШИДОВНА**

**Рецензент** – преподаватель кафедры русского языка и литературы

**РОЗИКОВА НАТАЛЬЯ НИКОЛАЕВНА**

утвержден на заседании кафедры 12 мая 2016 года.

Протокол № 10.

Выпускная квалификационная работа допущена к защите 12 мая 2016 года.

Протокол № 10.

**Дата защиты** – 9 июня 2016 года.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
ГЛАВА I. Теоретическое освещение понятия «художественная деталь» в работах современных литературоведов.....	7
1.1.Изучение художественной детали в рамках литературоведческого подхода.....	7
1.2.Художественная деталь в истории русской литературы и творчестве писателей XIX – XX веков.....	17
ГЛАВА II. Индивидуальные черты малой прозы И.А. Бунина сквозь призму функционирования художественной детали.....	24
2.1. Особенности художественного стиля И.А.Бунина.....	24
2.2. Художественная деталь как способ отображения внутреннего мира героев прозы Бунина.....	31
2.3. Художественная деталь и тема творчества в рассказах И.А.Бунина.....	38
2.4.Мастерство И.А. Бунина в использовании художественных деталей.....	51
Заключение.....	58
Список литературы.....	61

## ВВЕДЕНИЕ

Художественная деталь – одна из форм изображения мира. Она представляет собой неотъемлемую часть словесно-художественного образа.

В русском литературоведении художественная деталь определяется как выразительная подробность произведения, несущая значительную смысловую и идейно-эмоциональную нагрузку и отличающаяся повышенной ассоциативностью. В современных академических словарях художественная деталь – это «особо значимый, выделенный элемент художественного образа, микроэлемент образа, портрета, пейзажа, быта, действия, поступка, изображенной речи».

Эстетический эффект данного явления заключается в одновременном и неразрывном восприятии части и целого. Научное исследование мира произведения с учетом предметной изобразительности признается многими специалистами в теории литературы одной из главных задач современного литературоведения. Этим мотивирован **выбор темы** выпускной квалификационной работы.

**Объектом** нашего исследования являются рассказы И.А. Бунина.

В границах данного объекта **предмет** исследования – художественная деталь как самая малая единица предметного мира произведений И.Бунина.

Категория художественной детали на настоящий момент остается недостаточно изученной и в лингвистических, и в литературоведческих работах: заметна расплывчатость в терминологии, в определении специфики и границ детали. Литературоведы сходятся в определении детали как самого малого, неразложимого структурного элемента произведения, но также расходятся в определении ее границ. Все исследователи согласны с тем, что троп к художественной детали не относится, но в понимании того, что же следует относить к детали, нет единого мнения. В широком понимании сюда включают, помимо деталей внешних, материальных, относящихся к

художественному миру произведения, и детали внутренние, выражающие душевные движения человека.

В нашем представлении деталь – мельчайший образ произведения, входящий в состав более крупных образов и в конечном итоге связанный с образом человека. Вслед за Ф.В. Пугачевым мы относим к художественной детали «преимущественно предметные подробности в широком понимании: подробности быта, пейзажа, портрета, интерьера, а также жеста, субъективной реакции, действия и речи (так называемая речевая характеристика)» [25].

**Актуальность** выпускного исследования определяется тем, что в произведениях Бунина интересным является не только лексические особенности и стиль текста, но и художественные детали, которые придают произведению особый характер и несут за собой определенный смысл.

**Гипотеза.** Нравственно-чувственное переживание и осознание внутреннего мира человека возможно, если: автор через обычные ситуации, в которые попадают герои, воспроизводит существующую действительность; используемые автором художественные детали являются неотъемлемой частью писательского мастерства.

**Цель** выпускной работы состоит в целостном изучении и анализе различных видов художественных деталей в творчестве Бунина, раскрытии их функций для выявления новых смыслов произведений писателя.

Данная цель работы определила конкретные **задачи** исследования:

- 1) изучение основных положений современного литературоведения о роли художественных деталей в предметном мире произведения;
- 2) раскрытие функций художественных деталей в произведениях Бунина;
- 3) определение особенностей использования И.А.Буниним деталей портрета, пейзажа, деталей-вещей, их места и роли в творческом процессе писателя.

**Теоретической базой** исследования являются фундаментальные исследования в области литературоведения, фольклористики, мифологии: труды Г.Н. Пospelова, Д.С. Лихачева. В данном исследовании мы опирались

на теоретические работы А.Б. Есина, В.Е. Хализева., Л.В. Чернец, А.П. Чудакова и др. авторов, сформировавших современные научные представления о художественной детали и принципах её функционирования в авторском тексте.

**Методологической основой** выпускной квалификационной работы являются постановления правительства о реформах в образовании и Закон «О государственном языке Республики Узбекистан» (в новой редакции), а также высказывания Президента Республики Узбекистан И.А.Каримова о духовности и нравственности.

Основными **методами** исследования являются: 1) метод комплексного литературно-текстологического анализа; 2) метод субъективной читательской интерпретации прозаического текста.

**Теоретическая значимость** выпускного исследования обусловлена тем, что в ней система художественных деталей исследуется в контексте творческой эволюции Бунина, с учётом актов построения авторской картины мира, расшифровке семантики пейзажных и психологических деталей.

**Практическая значимость** работы заключается в возможности использования ее материалов для дальнейшего исследования поэтики И.А. Бунина, а также в лекционном курсе по истории русской литературы и спецкурсе, посвященном творчеству писателя.

**Языковым материалом** послужила малая бунинская проза. Цитаты даются по следующему источнику: Бунин И.А. Рассказы. – М: Флинта, 2005.

**Структура работы** определяется целями и задачами исследования. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, основной части (состоящей из двух глав), заключения, списка литературы.

## **ГЛАВА I. Теоретическое освещение понятия «художественная деталь» в работах современных литературоведов**

### **1.1. Изучение художественной детали в рамках литературоведческого подхода**

Мир произведения представляет собой систему, так или иначе соотносимую с миром реальным. Выявление, отбор и изображение тех или иных значимых с точки зрения автора компонентов являются важной составляющей творческого процесса. Воссоздать предмет (вещь, портрет, пейзаж) во всех его особенностях писатель не в состоянии, и именно деталь или совокупность деталей замещает в тексте целое, вызывая у читателя нужные автору ассоциации.

Показательно суждение о деталях писателя С.Антонова: «В конечном счете ценность детали не в богатстве ассоциаций, не в длине цепи представлений и образов. Ведь вся эта цепь, если бы она была выписана автором, служила бы только средством для того, чтобы воссоздать в душе читателя то же самое ощущение, которое испытывает сам автор. Свойство счастливо найденной детали и состоит в том, что она способна возбудить это результирующее ощущение сразу, как бы минуя всю последовательно-логическую цепь представлений и образов, заставляя читателя подсознательно, с быстротой молнии прочувствовать все промежуточные ступени познания предмета» [12].

Художественная деталь является объектом изучения таких разделов литературоведения, как историческая поэтика и теоретическая поэтика. С точки зрения исторической поэтики подлежит литературоведческому описанию обновление, развитие принципов и приемов детализации – от эпохи к эпохе, от гения к гению. Исходя из основных положений теоретической поэтики, место детали в структуре художественной формы определяется в изображенном или предметном мире произведения.

Выявление выбранных писателем деталей или системы деталей, которую целеустремленно использует писатель, другими словами, выявление соответствия данного «преобразования действительности» идее произведения – одна из актуальных проблем современного литературоведения. Важным шагом в ее решении является классификация художественных деталей.

Как в лингвистике, так и в литературоведении общей классификации деталей не сложилось. В.Е.Хализев в пособии «Теория литературы» пишет: «В одних случаях писатели оперируют развернутыми характеристиками какого-либо явления, в других – соединяют в одних и тех же текстовых эпизодах разнородную предметность» [33].

Л.В.Чернец предлагает группировать виды деталей, исходя из стиля произведения, принципы выявления которого определены А.Б.Есиным [34].

А.Б.Есин в классификации деталей выделяет детали внешние и психологические. Внешние детали рисуют внешнее, предметное бытие людей, их наружность и среду обитания и подразделяются на портретные, пейзажные и вещные, а психологические - изображают внутренний мир человека [13].

Ученый обращает внимание на условность такого деления: «Внешняя деталь становится психологической, если передает, выражает те или иные душевные движения (в таком случае имеется ввиду психологический портрет) или включается в ход размышлений и переживаний героя.

С точки зрения изображения динамики и статики, внешнего и внутреннего, ученый определяет свойство стиля того или иного писателя по «набору стилевых доминант». Если писатель обращает преимущественное внимание на статические моменты бытия (наружность героев, пейзаж, городские виды, интерьер, вещи), то это свойство стиля можно назвать описательностью.

Данному стилю соответствуют описательные детали. Концентрацию автора на воспроизведении внешней (а отчасти и внутренней) динамики



А.Б.Есин определяет как сюжетность [13]. В этих произведениях доминируют сюжетные детали.

Наконец, писатель может концентрировать внимание на внутреннем мире персонажа или лирического героя – его чувствах, мыслях, переживаниях, желаниях - такое свойство стиля называется психологизмом, а детали, представляющие внутренний мир героя – психологическими. В каждом конкретном произведении сюжетность, описательность или психологизм составляют его существенный стилиевой признак. Однако эти категории могут сочетаться друг с другом, например, психологизм и сюжетность. И, соответственно, в таком случае имеют место различные виды деталей.

По характеру художественного воздействия А.Б.Есин в портретных, пейзажных, вещных и психологических деталях различает детали-подробности и детали-символы. «Подробности действуют в массе, описывая предмет или явление со всех мыслимых сторон, символическая деталь единична, старается схватить сущность явления разом, выделяя в ней главное» [13].

Подобной классификации придерживается Д.Ф.Загидуллина и объединяет портрет, пейзаж и вещь в группу внешних литературных деталей, а изображение мыслей, переживаний, желаний – в группу психологических [15]. В.А.Кухаренко классифицирует детали в зависимости от их функциональной нагрузки. Он выделяет следующие разновидности: изобразительная, уточняющая, характерологическая, имплицитная деталь [18].

На наш взгляд, классификация деталей на основе их функциональной значимости не совсем корректна, так как одна и та же деталь или детали могут одновременно создавать впечатление физической осязаемости воспринимаемого объекта (выполнять изобразительную функцию), способствовать достоверности, документальной объективности описываемых событий (выполнять уточняющую функцию) и выделять те или иные

стороны характера персонажа (выполнять характерологическую функцию). Следовательно, становится невозможным отнести такие детали к какой-то определенной группе. Вышеуказанные портретные, пейзажные, вещные и психологические детали делятся на более мелкие группы.

Так, ряд исследователей предлагают рассматривать портретную деталь как статическую и динамическую экспозиционную и динамическую, Юркина [37] пейзаж и вещь – в качестве сюжетной мотивировки Коточигова Е.Р. [16]. Остановимся более подробно на каждом виде деталей.

### **1. Портретная деталь.**

В определении портрета среди литературоведов наблюдаются заметные колебания. Его то сводят к наружности персонажа (П.М.Михайлов), резко отсекают от него динамическую активность личности и включают ее в новое понятие «формы поведения» (С.А.Мартьянова), то понимают как изображение внешности и характера (М.О.Габель), «черт лица, фигуры, позы, мимики, жеста, иногда – одежды» (Б.Г.Галанов).

В данной работе принимаем существующую формулировку В.Е. Хализева: «Портрет персонажа – это описание его наружности: телесных, природных и, в частности, возрастных свойств (черты лица и фигуры, цвет волос), а также всего того в облике человека, что сформировано социальной средой, культурной традицией, индивидуальной инициативой (одежда и украшения, прическа и косметика) [33].

Портрет может фиксировать также характерные для персонажа телодвижения и позы, жест и мимику, выражение глаз и лица. Портрет, таким образом, создает устойчивый, стабильный комплекс черт внешнего человека».

Выделяют две основные разновидности портрета: статический и динамический. Но в интерпретации этих понятий среди исследователей нет единодушия, здесь можно выделить три подхода:

**Первый подход.** Их различают в зависимости от степени соединения портрета с действием, развитием сюжета. Статическим портретом называют

подробное перечисление черт наружности, стремящееся к целостному представлению человека, останавливающее течение повествования или времени. Динамическим – краткую выразительную деталь, возникающую по ходу повествования;

**Второй подход.** Другие под статикой понимают стабильный комплекс визуально воспринимаемого героя, то, что в человеке более или менее стабильно, дано от природы и социума в данный конкретный момент художественного времени (черты лица и кожи, волос, глаз, одежда); под динамикой – меняющиеся проявления личности, воплощение внутренней жизни действующего лица в совокупности его внешних черт (в жестах, мимике, интонации), т. е., так называемый, психологический портрет;

**Третий подход.** Согласно третьему подходу статический портрет отражает характеры в определенной фазе их жизни как сложившиеся или мало изменяющиеся; динамический представляет человека в разных фазах развития и, таким образом, перерастает в историю жизни личности.

Такое деление достаточно условно, поскольку «сочетание статических и динамических элементов – особенность, заложенная в самой природе портретного изображения». Правильнее, по-видимому, говорить о статико-динамическом и динамико-статическом портретах.

Исходя из приемов портретирования, говорят [13] о:

1. Портрете – описании. В нем с различной степенью полноты дается перечень портретных деталей, присущих внешнему облику персонажей;
2. Портрете – сравнении, в основу которого положено сопоставление внешности персонажа с чем - или кем-либо;
3. Портрете – впечатлении. Описывается впечатление, производимое внешностью персонажа на стороннего наблюдателя, портретных черт и деталей здесь как таковых нет вообще.

С учетом данных классификаций, можно выделить три структурных группы портретов: детализированные портреты, портреты-штрихи и обобщенные портреты.

Детализированный – портрет с подробным описанием внешности героя: лица, волос, роста, некоторых характерных индивидуальных признаков, рассчитанных преимущественно на зрительное впечатление. Детализированный портрет обычно охватывает все стороны внешности героя, вплоть до его костюма, характерной мимики, жестов. Обычно такой портрет дается при первом же появлении персонажа, сопровождается авторскими комментариями, в процессе развития сюжета на него накладываются лишь дополнительные штрихи.

Обобщенным называется в общих чертах очерченный литературный портрет. Описание внешности и характера представлено бегло и слишком общо, без прорисовки характерных мельчайших деталей, придающих неповторимость человеческому облику.

Под портретом-штрихом понимается легкий абрис внешности героя с указанием двух-трех черт. Таким образом, может описываться персонаж при первом своем появлении на страницах произведения, затем этот портрет дополняется и уточняется. В форме портрета-штриха даются описания второстепенных и эпизодических лиц. В их внешности отмечаются самые броские, выразительные черты.

## **2.Пейзажная деталь.**

Пейзажные детали не только открывают взору прелесть русской природы. Они несут и дополнительную функциональную нагрузку:

- отражают внутренний мир героев;
- выполняют сюжетобразующую функцию;
- будучи включенными в прямую речь героев, иллюстрируют доминантные черты их натуры.

**3. Вещная деталь.** Вслед за А.П. Чудаковым понимаем под вещью «те мыслимые реалии, из которых состоит изобразительный мир литературного произведения и которые располагаются в художественном пространстве и живут в художественном времени» [35]. Основными функциями вещной детали являются:

- культурологическая, или культурно-историческая;
- психологическая;
- характерологическая;
- сюжетная;
- символическая.

#### **4. Психологическая деталь. а) деталь поведения;**

Мы будем использовать определение, данное С.А.Мартьяновой: «Формы поведения – это тип воплощения внутренней жизни действующего лица в совокупности его внешних черт: в жестах, мимике, интонации, манере говорить, в положениях тела (позах), а также в одежде и причёске (в этом ряду и косметика). Выражение внутреннего во внешнем становится формой поведения, когда поведенческие черты героя устойчивы, соотнесены с духовным ядром личности и обладают характерностью» [20].

Таким образом, поведение является косвенной формой проникновения во внутренний мир героя, через внешние симптомы его душевного состояния. На наш взгляд, к деталям поведения следует добавить также поступки героев и оговорить, что поведение не всегда связано с характером персонажа, но может быть и социально обусловлено (так называемое, социальное поведение). Функции деталей поведения:

- психологическая. Поведение выражает внутренне состояние героя, дает представление о его переживаниях. Оно оказывается более формативно, искренно, истинно, чем слова.
- характерологическая. Поступки, поведение героя непосредственным образом соотнесены с его личностью. А.Ф. Лосев писал: «Тело – живой лик души. По манере говорить, по взгляду глаз, по складкам на лбу, по держанию рук и ног, по цвету кожи, по голосу, не говоря уже о цельных поступках, я всегда могу узнать, что за личность передо мною» [32].
- культурно-историческая. Язык поведения формируется культурным фоном эпохи, страны, и тем самым отражает ее нормы и обычаи. Произведения писателя запечатлевают изменения норм поведения, выработку новых форм.

– социально-определяющая. На поведение персонажа накладывает отпечаток тот социальный круг, в котором он вращается, оно позволяет судить о социальном статусе героя.

– сюжетная. Детали поведения нередко выдвигаются на авансцену произведения, служат завязке сюжета и предстают как источник конфликтных ситуаций.

– оценочная. По деталям поведения можно судить об отношении героя к собеседнику или к присутствующему вообще, об оценке, которую дает ему самому автор.

**б) речевая деталь.** Речь персонажа является одной из форм поведения, в то же время имеются основания для выделения ее в отдельную группу деталей. «В отличие от слоя детализации предметной на уровне «речевой детализации» мы от произведения как системы «точек зрения» переходим к произведению как архитектонике голосов, как системе речевых характеристик, обращенных к нашему «стилистическому слуху».

Л.Гинзбург отмечает особое положение речи среди других средств литературного изображения человека. «Только строя речь человека, писатель пользуется той же системой знаков, и средства изображения тождественны тогда предмету изображения (слово, изображенное словом). Прямая речь персонажей обладает возможностями непосредственного и как бы особенно достоверного свидетельства их психологических состояний».

Выделяя в качестве основных форм речи диалог, В.Е. Хализев пишет: «Они являются своего рода связующим звеном между миром произведения и его речевой тканью. Рассматриваемые как акты поведения и как средоточие мысли, чувства, воли персонажа, они принадлежат предметному слою произведения, взятые же со стороны словесной ткани, составляют феномен художественной речи» [33].

В художественном произведении выделяют обыкновенно две речевые сферы: сферу речи автора и сферу речи персонажей. «Промежуточным полем» (термин В.К. Фаворина) между ними является форма несобственной

прямой речи, которая характеризуется «средоточием двух взаимообусловленных и разнонаправленных процессов в языке повествовательной реалистической художественной прозы:

- 1) ассимилирующего воздействия авторской речи на речь персонажа;
- 2) обратного процесса: воздействия речи персонажа на авторскую речь.

Под несобственной прямой речью понимают либо любые вкрапления «чужого слова» в авторский текст, либо используют этот термин для обозначения «явления переходного между прямой речью и косвенной».

В качестве модификации несобственной прямой речи В.Н. Волошинов выделяет замещенную речь. От несобственной прямой ее отличает лишь отсутствие речевой интерференции. Т.е. в замещенной речи нет взаимовлияния, взаимодействия двух различно направленных речей, а наблюдается унисонное звучание голосов, интонаций речи героя и речи автора и единство их сценок [9].

Детали могут различным образом «распределяться» в тексте – равномерно присутствовать на всем его протяжении или сосредоточиваться в отдельных его частях и отсутствовать в других. Многое зависит от индивидуального стиля автора, но можно говорить и о некоторых общих зак

Он знак подаст – и все хлопочут;

Он пьет – все пьют и все кричат;

Он засмеется – все хохочут;

Нахмурит брови - все молчат;

Он там хозяин, это ясно <...>

При всей художественной значимости и композиционной ясности деталей отдельная деталь или многие детали, взятые сами по себе, вне связи между собой и другими средствами художественной изобразительности, не могут дать полного представления ни о стиле писателя, ни об особенностях словесного построения того или иного произведения. Деталь важна и значима как часть художественно целого.

При выборе классификации деталей мы в нашей работе придерживаемся следующих положений теории литературы: монтаж деталей в литературе является неотъемлемой частью композиции, состоящей в числе прочих речевых форм из описания и повествования; описание и повествование могут быть как динамическими, так и статическими; объектами изображения автора являются портрет, пейзаж, вещь, внутреннее состояние персонажа, самая малая единица такого изображения называется деталью.

Деталь – лишь элемент портрета, пейзажа, вещи, комплекса форм поведения, речи. Но, так как она почти всегда действует в рамках более крупного образа и хранит на себе отпечаток художественного целого, в рамках этого целостного образа будем ее рассматривать. Поэтому мы говорить будем не об отдельных портретных, пейзажных деталях, а рассматривать в произведениях писателя группы портретов, пейзажей, которые выделяем в зависимости от роли детали в их создании и общей идейной направленности и эмоциональной тональности входящих в них деталей.

Художественная деталь – одна из форм изображения мира – представляет собой неотъемлемую часть словесно-художественного образа. Именно поэтому она так любима многими писателями.

## **1.2. Художественная деталь в истории русской литературы и творчестве писателей XIX – XX веков**

Рассмотрим конкретные примеры функционирования детали в художественных текстах русских писателей XIX – XX вв.

Особое развитие функция вещных деталей получает в реалистической литературе XIX в. Так, в романе А.С.Пушкина «Евгений Онегин», характеристика героя через принадлежащие ему вещи становится едва ли не важнейшей. Вещь становится показателем изменения характера: сравним, например, два кабинета Онегина — петербургский и деревенский.



В первом – «Янтарь на трубках Цареграда, Фарфор и бронза на столе, И, чувств изнеженных отрада, Духи в граненом хрустале...». В другом же месте первой главы говорится, что полку с книгами Онегин «задернул траурной тафтой». Перед нами «вещный портрет» богатого светского щеголя, не особенно занятого философскими вопросами смысла жизни.

Совсем другие вещи в деревенском кабинете Онегина: портрет «лорда Байрона», статуэтка Наполеона, книги с пометками Онегина на полях. Это прежде всего кабинет человека думающего, а любовь Онегина к таким незаурядным и противоречивым фигурам, как Байрон и Наполеон, о многом говорит вдумчивому читателю.

Действительная роль детали не всегда бывает очевидна, сразу заметна. Например, в «Шинели» Н.В.Гоголя читаем: «Акакий Акакиевич прошел через кухню, не замеченный даже самою хозяйкою, и вступил, наконец, в комнату, где увидел Петровича, сидевшего на широком деревянном некрашеном столе и подвернувшего под себя ноги свои, как турецкий паша.

Ноги, по обычаю портных, сидящих за работаю, были нагишом. И прежде всего бросился в глаза большой палец, очень известный Акакию Акакиевичу, с каким-то изуродованным ногтем, толстым и крепким, как у черепахи череп. На шее у Петровича висел моток шелку и ниток, а на коленях была какая-то ветошь».

Моток шелку и ниток на шее, ветошь на коленях, привычка сидеть на столе босиком по-турецки – это приметы профессии Петровича. У читателя может возникнуть вопрос: зачем писателю потребовался большой палец с изуродованным ногтем? Обратимся к тому, что было сказано выше об Акакии Акакиевиче:

«Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице, на что, как известно, всегда посмотрит его же брат, молодой чиновник. Акакий Акакиевич если и глядел на что, видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки».

Зримый мир для Акакия Акакиевича был очень мал, и в этом крохотном убогом мирке большой палец Петровичевой ноги с изуродованным ногтем был заметным и очень известным Акакию Акакиевичу, смотревшему всегда вниз. Таким образом, эта деталь относится, по сути дела, к характеристике не столько Петровича, сколько Акакия Акакиевича.

Искусство использования выпуклой детали Л.Толстым отмечалось многими исследователями. Достаточно вспомнить уши Каренина, завитки волос на шее Анны Карениной, короткую верхнюю губку с усиками жены Андрея Болконского, лучистые глаза княжны Марьи, трубочку капитана Тушина. Современники отчетливо ощущали новизну толстовского видения образа, выделенность броской детали, заменившей привычные подробные описания, иногда доходившие до скрупулезности (скажем, у И.А.Гончарова). Л.Толстой любил повторять найденную деталь, возвращаться к ней.

В пользовании деталью А.П.Чехов следовал по пути, проложенному Л.Толстым. Но он в огромной степени расширил таившиеся в детали художественные возможности. В чеховской детали не только чрезвычайная выразительность и рельефность, но и огромная смысловая емкость, способность будить широкий круг ассоциаций.

«У Николая Чикильдеева онемели ноги и изменилась походка, так что однажды, идя по коридору, он споткнулся и упал вместе с подносом, на котором была ветчина с горошком» («Мужики»).

Деталь как будто беглая. Но это точный штрих, воссоздающий событие так, как если бы оно совершилось перед глазами зрителя. Это основная функция детали: «мелкой частностью дать картину», – считал А.П.Чехов.

Знаменитая деталь – блестящее звездой горлышко от разбитой бутылки – была найдена А.П.Чеховым в рассказе «Волк». «На дворе давно уже кончились сумерки и наступил настоящий вечер. От реки веяло тихим, непробудным сном. На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки. Два

колеса мельницы, наполовину спрятавшись в тени широкой ивы, глядели сердито, уныло...». А.П.Чехов находит очень убедительные, хотя и не бросающиеся в глаза детали для изображения судьбы действующих лиц своих произведений.

Рассказ «Архиерей» заканчивается так:

«Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом совсем забыли. И только старуха, мать покойного, которая живет теперь у зятя-дьякона в глухом уездном городе, когда выходила под вечер, чтобы, встретить свою корову, сходилась на выгоне с другими женщинами, то начинала рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят... Ией в самом деле не все верили».

Малозаметная деталь – старуха, мать умершего архиерея под вечер встречает на выгоне свою корову – говорит о судьбе этой женщины и, ее жизни «теперь у зятя-дьякона» не меньше, чем можно было бы сказать в пространным описании. И чем менее заметна на первый взгляд такая деталь, тем она значительнее, если вникнуть в текст глубже.

Вещная деталь обладает способностью одновременно и характеризовать человека, и выразить авторское отношение к персонажу. Вот, например, вещная деталь в романе И.С.Тургенева «Отцы и дети» – «пепельница в виде серебряного лаптя, стоящая на столе у живущего за границей Павла Петровича». Эта деталь не только характеризует показное народолюбие персонажа, но и выражает отрицательную оценку И.С.Тургенева. Ирония детали в том, что самый грубый и одновременно едва ли не самый насущный предмет мужицкого быта здесь выполнен из серебра и выполняет функцию пепельницы.

Валентин Катаев любит деталь неожиданную, эффектную, поражающую. «Подошел иностранец и купил «Известия» и «Правду». Толстяк в украинской рубашке взял «Humanite». Старушка выбрала «Мурзилку». В мире катаевских деталей больше всего радуют

свежестью и новизной детали материального мира. Одна из деталей этого рода даже перешла из одной книги в другую. «Громадные мутно-зеленые волны, исписанные зигзагами пены, взлетали, как малахитовые доски, и с пушечным громом вдребезги разбивались о скалы, выбрасывая вверх фонтаны брызг».

А на первых страницах повести «Белеет парус одинокий» мы встречаем те же «малахитовые доски прибоя, размашисто исписанные беглыми зигзагами пены». С тем же пушечным громом они разбиваются о берег. Невозможно упрекнуть автора в самоповторении. Это действительно чудесное описание. По нему можно судить о богатстве и многоцветности видения мира Валентином Катаевым. Мы встречаем у Валентина Катаева и систему деталей. Это яснее всего наблюдается в деталях-сравнениях. В повести «Белеет парус одинокий» море становится «темно-индиговым, шерстяным, точно его гладят против ворса».

Небо – грифельное. Туман брызг висит кисеей. Пыль – «тонкая и коричневая, как порошок какао». Песок «напоминал манную крупу самого первого сорта». Медуза «висела прозрачным абажуром с кистью». Побережье «двигалось мимо парохода, отчетливое и прозрачное, как переводная картинка». От носа парохода тянутся морщины, «делая воду полосатой, как скумбрия». Глаза у сонного Павлика слипаются, как вареники. Пена волны – как взбитый белок. В этих деталях – «комнатное» восприятие Петей окружающего, мир, увиденный глазами ребенка. Не случайно все эти детали взяты из первых десяти глав, где Петя – единственный герой (Гаврик впервые появляется в 11-й главе).

У многих писателей художественная деталь не играет первопланной роли. Константин Паустовский искал гармонию деталей в однотипности. Например, новелла «Тост» – трагическая история о русских моряках, жертвах бездушного произвола и угодливости перед «обожаемым монархом».

Действие происходит на Балтике во время первой мировой войны. Адмирал Фитингоф посылает миноносец «105» с секретным пакетом к

Аландским островам. Русский корабль окружен тремя германскими крейсерами. Тяжелый неравный бой. Восемь матросов и механик убиты. У командира Шестакова снарядом оторвало левую руку. Корабль изуродован. Получена благодарность низкопоклонного адмирала за то, что «провозглашенный его величеством в честь наших славных моряков». Пакет доставлен вовремя.

Детали подобраны «в унисон» с морским сюжетом и трагической темой. «Вечер накачивал темноту, как исполинская помпа»; «машинные вентиляторы ревели ураганом»; «мрачные сумерки летели вслед за кораблем, припадали к волнам, и миноносец никак не мог уйти от них. Казалось, он тянул их за собой на буксире».

У К. Паустовского последних лет соотнесенность деталей полифонична. В рассказе «Толпа на набережной» емка каждая деталь, выразительна каждая подробность. Сойдя на берег в Неаполе, рассказчик дарит итальянской девочке русскую куклу-матрешку. Девочка счастлива. Вокруг сияющей девочки собралась толпа – продавщицы, портовые рабочие, школьники. Таможенный надсмотрщик продемонстрировал перед толпой секрет игрушки: в ней еще пять разноцветных матрешек. «Люди хлопали в ладоши, свистели, били себя по бедрам, топали ногами и хохотали».

Девочка прижала матрешку и убежала, забыв сказать спасибо. Но молодая крестьянка обняла рассказчика, ласково прижалась пылающей щекой к его щеке и сказала «вполголоса и смущенно:

– Грацие, миа кара синьоро!

Она тотчас убежала вместе с другими продавщицами к своим корзинам с цветами, а у меня на щеке остался горьковатый и тягучий запах ее лица.

Детали соотнесены контрастностью, не подчеркнутой и не сразу заметной. Автор чрезвычайно восприимчив к мельчайшим, еле заметным проявлениям жизни природы.

«В этом моем ощущении природы, – пишет он, – было нечто большее, чем удивление, перед ее совершенством. Видение этих подмосковных роц

вызывало множество мыслей о России, Чехове, Левитане, о свойствах русского духа, о живописной силе, таившейся в народе, его прошлом и будущем, которое должно быть и, конечно, будет совершенно удивительным». Эта идея. Она пронизывает все автобиографические повести К.Паустовского и придает им не только образное, но и художественное единство. В ее свете предстают в их истинной ценности россыпи деталей и подробностей.

Приведенные нами примеры из художественных текстов показывают, что деталь как литературоведческая категория, связанная с конкретной выразительной подробностью, выражает идею автора в кратчайшей форме, становится специфическим средством обобщения, неким микрообразом.

Таким образом, изучив теоретические основы исследования можно сделать следующие выводы.

1. Под художественной деталью мы будем понимать мельчайшую изобразительную или выразительную художественную подробность: элемент пейзажа или портрета, отдельную вещь, поступок, психологическое движение.
2. Художественные детали можно подразделить на несколько групп. Выделяются детали внешние и психологические. Внешние детали рисуют нам внешнее, предметное бытие людей, их наружность и среду обитания. Они, в свою очередь, подразделяются на портретные, пейзажные и вещные. Психологические детали рисуют нам внутренний мир человека, это отдельные душевные движения: мысли, чувства, переживания, желания.
3. Комплексное исследование художественных деталей способствует раскрытию различных форм «присутствия» автора в произведении, в частности, детали помогают понять творческую волю в описании портрета, пейзажа, «расстановке» вещей в интерьере, сюжетной динамике.

В следующей главе нами будет предпринята попытка проанализировать функционирование художественной детали в прозе И.А.Бунина.

## **Глава 2. Индивидуальные черты малой прозы И.А. Бунина сквозь призму функционирования художественной детали**

### **2.1. Особенности художественного стиля И.А.Бунина**

Вряд ли творчество какого-либо другого русского писателя получило столько же противоречивых оценок и истолкований, сколько проза И.А.Бунина. Период конца XIX в. в России был особым по сложности и противоречивости процессов, происходивших в общественном бытии и общественном сознании. Причем интенсивность этих процессов в 900-е гг. все усиливалась.

В эпоху рубежа веков окружающая человека действительность открывается в неожиданных, порой непредполагаемых связях и отношениях. Искусству приходилось во многом заново "очеловечивать" реальность, устанавливая "личностный смысл" каждого из вновь возникающих значений происходящего. Однако, при всей своей специфичности искусство производно от действительности: "В любом литературном явлении, – пишет Д.С. Лихачев, – так или иначе многообразно и многообразно отражена и преобразена реальность: от реальности быта до реальности исторического

развития (прошлого и современности), от реальности жизни автора до реальности самой литературы в ее традициях и противопоставлениях" [33].

Свойственная эпохе рубежа концентрированность духовной жизни сближала идеи и понятия из разных сфер человеческого познания. Литература просто не могла пройти мимо тех новых представлений о мире, которые возникали в связи с научными открытиями, буквально заполонившими го время. Но сколь ни многообразны были исследования, каждое, стремясь к достоверности и доказательности любой из деталей, составляющих общую картину мира, работало на то, чтобы сделать ее единой, завершенной. При этом должна была сохраняться динамичность как внутреннее качество материального мира. Расширялись границы доступного человеческому познанию.

Изменение в общественном сознании представлений о времени и пространстве, социальной структуре общественной жизни активизировало все формы общественного сознания, в том числе и искусство, поставило писателей перед необходимостью "построить" новую, то есть современную, модель мира и найти в нем место человеку. Единство устремлений и неизведанность пути требовали от всех видов искусства своеобразного сближения, взаимоподдержки. Наряду со стремлением к синтезу искусств все заметнее было тяготение к синтезу эпического и лирического начал. В конечном счете соединение и выделение эпического и лирического определяло в общем виде одно из ведущих направлений в – движении искусства в ту пору. Эпическое заявляло о себе самыми разнообразными формами.

Эпическая направленность эстетических поисков в переходный период проявлялись еще п в том, что понятие прекрасного в большинстве случаев так или иначе ориентировалось на народные эстетические традиции. О своеобразии народного эстетического сознания В. Белов пишет: "Природа как бы утверждает надежную и спокойную силу традиции. Ритмичность в повторе, в ежегодной смене одного другим, но эти повторы не могут быть



монотонными, они всегда разные- разные не только сами по себе, но и оттого, что и человек, восходя к зрелости, постоянно меняется. Сама новизна здесь как бы ритмична. Ритмичностью объясняется стройность, гармонический миропорядок, а там, где новизна и гармония, неминуема красота, которая не может явиться сама по себе, без ничего, без традиции и отбора..." Подобные тенденции будут прослеживаться в произведениях Бунина.

В классическом понимании лирика и эпос – литературные роды, во многом противоположные, антогонистичные. Слитность, сплавленность, спонтанность – один из законов лирики. Проникновение лирики на "чужую" территорию, ее претензия стать универсальным способом художественного освоения мира - знаменательный факт конца XIX – начала XX вв.

Эпос воссоздает объективный мир с позиции, сверхличных ценностей. Форма эпического повествования определяется объективными свойствами и закономерностями изображаемой действительности. Недаром сюжет, составляющий остов эпических произведениях, обладает свойствами самодвижения, основанного на логике развития самого предмета. Лирика, выражающая чувство человека, строится на субъективном принципе. Мир, изображенный в ней, подчинен не собственным объективным законам и принципам, а чувствам субъекта.

На рубеже веков появились новые тенденции. Обнаружился пристальный интерес к субстанциональному состоянию личности, сформированному общечеловеческой энергией жизни, в которой по отношению к временным законам среды царят вечные законы. Этот интерес приводил к активизации эпического начала, которое могло проявить себя на уровне композиционном в приеме циклизации, на сюжетном – в приближении художественного повествования к очерковому, на повествовательном – в лирическом пафосе, объединяющем мир и человека. Новое романное мышление стремилось к максимальному использованию эпических традиций русской прозы, пробуя ее на малом художественном

пространстве рассказа и повести, пытаясь свести судьбу человеческую и судьбу народную не только в историческом, но и конкретно-бытовом плане. Итак, шла апробация нового романного мышления в нероманных жанровых формах, усиление влияния эпического начала и одновременно активизации лирических элементов.

Однако, с одной стороны, активизировалось развитие нероманных эпических жанров, с другой (поскольку начинали складываться новые эстетические отношения искусства с действительностью) – литература нуждалась в создании новой эстетической концепции человека и мира, которая объемно реализуется только в романном повествовании. Д.С. Лихачев писал: "Все поиски правды жизни, или правды-истины, или правды нравственной рано или поздно приводят к борьбе с формой, с канонами выражения" [33].

Поиск новой романной формы, иного качества романного мышления велся в реалистической прозе однонаправленно: в смысле формы преимущественно через повесть и рассказ, в области структуры – посредством переосмысления устоявшейся романной формулы "человек-среда-действительность", в сфере содержания – через открытие героя времени в новом отношении к истории и эпическому миру.

Но при общности тенденций на пути к новому роману просматривается неоднозначность, множественность решений, так или иначе суммирующуюся в творчестве отдельных крупных писателей.

Бунин с его удивительной острой реакцией на эстетически запросы времени, с реалистической направленностью таланта не мог обойти потребности литературы 90-х – 900-х гг., выработать целостную концепцию человека и мира. Начинающему прозаику эта задача облегчалась тем, что он начинал как поэт, а в лирике имеют место не только категория основа личности. Внутренний человек в его героях лишь тогда "прозревает", когда в глубинах своего "я" почувствует присутствие вековой связи не просто с природой, но и с другими людьми, отдельным человеком.

Бунинские герои – это герои как бы без исторического будущего. И для самого Бунина будущее имеет своим истоком не переменчивое настоящее, но выверенное веками прошлое. Личность ищет опору вне себя, но не в будущем, а в прошлой жизни, которая уже устоялась и состоялась. Поэтому обостренное чувство жизни как самого общего, надличностного понятия неотделимо у Бунина от столь же обостренного чувства смерти, показательного именно для индивидуального сознания. Жизнь и смерть предстают увиденными одновременно синхронно, с двух точек зрения сразу; надличностной (эпической) и сугубо личной (лирической). В прозе Бунина чаще всего сочетаются поэтому и любование жизнью, ее всеобщностью и неизбежностью, и трагический ужас смерти (перед такой же неизбежностью и всеобщностью), вызов смерти и покорность ей.

В нарастающем темпе исторического движений действительности Бунин искал устойчивости для отдельного человека и народа в целом. Ему казалось, что наиболее сложная форма устойчивости – неподвижность, постоянство, противостоящие вечному врагу человека времени. Отсюда поиск эпических опор для всезначущего "нечто, что не подлежит даже и видоизменению, не подвергается ему не только в течение моей жизни, но и в течение тысячелетий" [5]. С этим "нечто" связывалась природа, национальный характер, родовая основа личностного, то есть все то, что не поддавалось единовременному воздействию среды. Поэтому в своем подходе к человеку, миру Бунин стремился сохранить в том и в другом всю полноту материального и духовного – извне, со стороны вечной природы, и изнутри, со стороны кратковременно живущего человеческого сознания. Временная граница между ними мешала целостно-гармоническому их единству, и писатель пробивал одну брешь за другой в этой границе, открывая беспредельную объемность человеческого сознания и содержательную духовность конкретно-материального, соприкасающегося с человеком.

Таким образом, бунинская концепция действительности тяготела к "надсредовой" универсальности. Критика среды разрасталась в "тоску всех стран и всех времен", "творческую тоску о счастье, которое движет мир..."

А.А. Нинов пишет: "...Бунин вслед за Толстым продолжал придерживаться точки зрения "вечных" начал... Эта привязанность Бунина к неподвижным, неизменным категориям объясняется не только духовным влиянием толстовской идеологии. Взгляды Бунина в основе своей сами восходили к тому же реальному источнику, из которого возникали понятия толстовской философии, – "переворотившемся" и в то же время бессильному перед будущим патриархальному строю" [22].

Конечно, типового единообразия между концепциями Л. Толстого и И. Бунина не возникало при этом: у каждого из писателей свой социально-исторический и эстетический опыт. Человек у Бунина пробивается к целостности мира, драматически ощущая разность объемов личностного и всеобщего, логическую несводимость человека и мира, мгновенного усилия и длительного результата, всеисторического прошлого и конкретно-исторического настоящего.

Концепция Бунина "человек-мир" расходилась с действительностью по направленности временного движения. Россия рвалась в будущее, а бунинские герои смотрели в него через плотную завесу прошлого. В таком виде концепция не могла быть использована реалистическим художественным сознанием эпохи полностью, а, – значит и стала основой нового романного мышления.

В отношении бунинских героев можно сказать, что они "миновали стадию" той общественной жизни которая непосредственно открывала выход в будущее и была для эпохи рубежа уже "обыкновенной" в определенном смысле жизнью – стадию классовой борьбы. Это лишало бунинского героя возможности вырасти до романного, который всегда от современности во всех ее стадиях, а романную концепцию Бунина воплотиться в романном повествовании. Нужен был иной герой, иная концепция.

Бунин был современником крупных исторических событий, породивших волну романов. Но в творчестве самого Бунина эти события никак не отразились. В крупных эпических произведениях Бунину свойственен скорее "новеллистический" склад дарования. По бунинскому признанию краткости его научили стихи.

Бунинская проза конца 90-х – начала 900-х гг. все более превращалась в единый лирический монолог с устойчивой символикой образов (леса – снега – пустыня туман), на фоне которых раскрывается настроение лирического героя в прозе.

Поэзия и проза все более сближаются, обнаруживая тяготение к некоему "синтетическому" жанру. Многие произведения рубежа веков пронизаны пессимизмом, усиливающимся с ощущением обреченности дворянского класса.

Эгоцентризм эстетического мышления Бунина с его поэтизацией, отъединенной от мира личности, как раз и сближал его лирическую прозу с символистской литературой второй половины 90-х годов.

Эта сторона эстетической программы Бунина с ее утверждением самоценности "души" художника несомненно и очевидно связана со взглядами на искусство молодого Брюсова, стихи которого Бунин печатал в "Южном обозрении". В предисловии к сборнику своих стихов в 1895 г Брюсов писал: "Наслаждение произведением искусства состоит в общении с душой художника..." В 1899 г. в брошюре "О искусстве" Брюсов развивал эти взгляды, обосновывая теорию символизма: "Все свои произведения художник находит в самом себе. Век дает только образы, только прикрасы; художественная школа учит внешним приемам, а содержание надо черпать из души своей". И далее здесь же: "Сущность в художественном произведении – душа творца, и не все ли равно, какими путями мы подойдем к ней... Искусство запечатлевает для земли душу художника".

## **2.2. Художественная деталь как способ отображения внутреннего мира героев прозы Бунина**

Картина изображенного мира, образ героя произведения литературы в неповторимой индивидуальности складывается из отдельных художественных деталей. Художественная деталь – это выразительная подробность, характерная черта какого-нибудь предмета, части быта, пейзажа или интерьера, несущая повышенную эмоциональную и содержательную нагрузку, не только характеризующую весь предмет, частью которого она является, но и определяющая отношение читателя к происходящему. В роли детали могут выступать: форма, цвет, свет, звук, запах и т.д. Будучи элементом художественного целого, деталь сама по себе является мельчайшим образом, микрообразом. В то же время деталь практически всегда составляет часть более крупного образа.

Мастерство И.А. Бунина в том и заключается, что он умел отобрать материал, насытить небольшое произведение большим содержанием, выделить существенную деталь, важную для характеристики персонажа или предмета. Точная и емкая художественная деталь, созданная творческим воображением автора, направляет воображение читателя. Бунин придавал детали большое значение, считал, что она «возбуждает самостоятельную критическую мысль читателя», который о многом должен догадываться сам. Традиционно писатели для раскрытия идейного замысла произведения используют такие художественные средства изображения как портрет, пейзаж, интерьер, речь героя, авторскую характеристику. В творчестве И.А. Бунина они несут дополнительную смысловую нагрузку.

Портрет в литературном произведении – это вид художественного описания, в котором изображается внешний облик персонажа с тех сторон, которые наиболее ярко представляют героя в авторском видении. Портрет является одним из важнейших средств характеристики литературного персонажа. В литературе чаще встречается психологический портрет, в

котором автор через внешность героя стремится раскрыть его внутренний мир, его характер. В таком портрете писатель через черты индивидуальные, присущие конкретному человеку, может выявить и черты общие, свойственные определенной социальной среде, профессии, категории населения и т.д. (типические портреты у Н.В. Гоголя, М.Е. С-Щедрина).

Интерьер (фр. Interieur, внутренний) – в литературе: художественное описание внутреннего вида помещений. Интерьер играет важную роль в характеристике героя, в создании атмосферы, необходимой для воплощения авторского замысла. Описывая обстановку, автор создает общую атмосферу произведения; она служит не только фоном, но и помогает нам понять авторский замысел и характеры героев. Описание интерьера в произведениях, где действия происходят в городе, очень важно и представляет собой одно из основных средств характеристики героев.

Именно такой подход к интерьеру, превращающемуся в яркую художественную идейно насыщенную деталь свойственен И.А. Бунину.

Пейзаж (фр. Paysage от paus, местность, страна) – 1) Вид местности; 2) в искусстве – художественное изображение природы. Говоря точнее, это один из видов художественного описания или жанр изобразительного искусства, основной предмет изображения в котором – природа, город или архитектурный комплекс.

Портрет, пейзаж и интерьер – виды художественных описаний, поэтому ведущий тип речи в них – именно описание, то есть опора на речевые средства, выражающие авторскую оценку. К таким средствам относятся, в первую очередь, прилагательные, причастия, существительные и наречия.

Портрет и интерьер тесно связаны с таким аспектом поэтики литературного произведения, как художественная деталь, то есть небольшая подробность, становящаяся важнейшей чертой образа. Именно через деталь нередко и передаются основные характеристики персонажа.

Как целое можно представить через его часть, множественное увидеть в единичном, так глубину образа как художественного единства можно передать посредством детали. Особое внимание художественной детали уделяли Н.В. Гоголь, Л.Н. Толстой, М.А. Булгаков.

И.А. Бунин раскрывает внутренний мир своих героев в основном через пейзаж, разворачивая все действия на фоне природы и подчеркивая тем самым истинность и неподдельность человеческих чувств. Немаловажную роль в произведениях Бунина играет и портрет, причем художник подробно описывает всех действующих лиц: как главных, так и второстепенных, раскрывая их внутренний мир через портрет на протяжении всего повествования. Символичны также и предметы, окружающие героев, а также манера поведения, стиль общения.

В произведениях повествовательной прозы изображаемые люди и то, что с ними случается, могут представлять особый интерес, поскольку все, что с ними происходит характерно для данного момента времени. Именно так расценивались современниками персонажи произведений И.А. Бунина. В них видели типичных «героев безвременья», «лишних людей», и с этой точки зрения они были близки тогдашней интеллигенции.

Сегодня для читателя бунинский герой уже утратил свои «исторические» черты, воспринимается независимо от них, без них. Вместе с тем и как «чистый» человек он воспринимается лишь слабо, потому что он показан как бы мимоходом. Бунинские герои не врезаются в память подобно героям Л. Толстого и Ф. Достоевского. Они только мелькают перед нами подобно бледным прозрачным теням, и они в нашей памяти легко перемещаются из одного его рассказа в другой или просто забываются – подобно людям, с которыми мы лишь случайно и на короткое время встречались в действительной жизни, и это, повторяю, тем более удивительно, что обстановка, в которой они показаны читателям новых поколений представляется чуждой, незнакомой и не вызывает на первый взгляд никаких ассоциаций, облегчающих восприятие, помещенных в ней



людей, но именно в нынешнее время И.А. Бунин получил, наконец, полное признание и его уже не боятся именовать великим писателем.

Рассказ – излюбленный жанр Чехова и Бунина. Путь рассказу проложил Чехов. Бунинский рассказ развивался в чем-то как преодоление чеховской традиции. В построении сюжета, композиции рассказов Чехова и Бунина сказались не только из различия с предшествующей школой русского рассказа. Здесь наглядно проявилось несходство писателей. Взаимосвязь сюжета и фабулы у обоих писателей постоянна. Роль фабулы в ранних рассказах Бунина минимальна (у Чехова идет развитие от Фабульных рассказов к бесфабульным).

Прозу Бунина и Чехова роднит опора не на реплику, поступок героя, а на его настроение, состояние личности, на общую эмоциональную атмосферу эпизода, всей картины. Первостепенную роль играет экспрессия авторского слова, интонация изложения. Итак, причины краткости рассказов обоих писателей – в передаче психологического состояния героев, авторского настроения. Рассказы Бунина можно назвать психологическими, философскими этюдами.

В отношении сюжетов мнение Бунина и Чехова было единым: Никаких сюжетов не нужно. В жизни нет сюжетов, в ней все перемешано – глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое со смешным" (Чехов) и "К черту сюжеты, не тужься выдумывать, а пиши, что видел и что приятно вспоминать" (Бунин).

Особенно наглядных результатов добились Чехов и Бунин в создании начала и конца рассказов. Бунин писал: "По-моему, написав рассказ, следует вычеркнуть его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врем..." Бунинское начало отличалось от общепринятых зачинов. До предела сжата и упрощена экспозиция. Начало энергичное. Бунин сразу сообщает то основное, что характеризует героя. Переход от завязки к финалу ровный, без кульминации. Бесфабульные финалы ранних рассказов Бунина – их объективное свойство, Бунина справедливо считают мастером короткого

рассказа. Его рассказы, до предела насыщенные меткими и точными подробностями, – великолепная школа мастерства, образец взыскательного отношения к слову.

Величие А.П. Чехова в том, что первым отошел от привычных традиций изображения человека. Что такое чеховские рассказы? Это выражение внутреннего настроения людей. Здесь, правда, больше чем у И.А. Бунина, проявлена социально-психологическая обусловленность происходящего. И все-таки главным становятся не черты отношений, поведения героев, а определенное их самочувствие. Нередко – зыбкое, идущее вразрез с собственными нравственными устремлениями, либо, напротив, обретающие все большую теплоту, поэзию.

И.А. Бунин, как известно, резко выступал против сближения своей прозы с чеховской. Он не принимал попыток навязать ему и его старшему современнику якобы свойственные им «осенние мотивы», пессимистические настроения. И точно: с любым отождествлением столь индивидуальных дарований согласиться нельзя. Но это не исключает творческих контактов. Обоим было присуще стремление высветить краткий миг душевного состояния – как знак общей атмосферы своего времени. Для воплощения большого смысла в повседневных, «скромных» проявлениях человека писатели и нашли особые средства, объединяющие изобразительные и выразительные функции повествования. Думается, их внутренняя близость проистекала не без влияния сходных творческих склонностей. Бунинские воспоминания об Антоне Павловиче Чехове дают возможность утверждать это.

С А.П. Чеховым И.А. Бунин познакомился в 1895 году, видел его тогда мельком и запомнил лишь некоторые суждения о литературном труде. А с весны 1899 года в Ялте начинается их дружеское сближение, несмотря на большую разницу в возрасте и литературной известности. В конце следующего года И.А. Бунин живет на даче Чеховых, много узнает об

Антоне Павловиче от его сестры Марьи Павловны и матери Евгении Яковлевны.

Четыре года длились встречи А.П. Чехова и И.А. Бунина. Именно в этот период, как заметил И.А. Бунин, они «сблизились, хотя не переходили какой-то черты, – оба были сдержанны, но уже крепко любили друг друга». Неприятие душевной «обнаженности», чувство меры действительно отличало их. Отсюда, возможно, вытекала строгая простота прозы, таящая свою мощь, как айсберг, в «подводном течении». Хотя нельзя забывать и о различии. И.А. Бунин сказал, что А.П. Чехов «сравнения и эпитеты употреблял редко, а если и употреблял, то чаще всего обыденные». Подобное не отнесешь к бунинской художественной речи. Тем не менее, в ней всегда наблюдались внутренняя сосредоточенность и локальность определений, поистине чеховская отвращение к щегольству «удачно сказанным словом».

Нечто похожее происходило и в их личном общении. Доверяли друг другу главное, а выражали его в «подтексте» беседы. Находясь в одной комнате, могли часами молчать. Взаимопонимание сложилось, видимо, редкое. Есть тут и другой оттенок – привычка к самоуглубленному раздумью. И.А. Бунин сразу угадал в глазах А.П. Чехова трагическую тоску человека, отъединенного от других надвигающейся смертью и знающего это. Сам И.А. Бунин был молодым, сильным. Но по жизненным обстоятельствам, психологическому складу он с юношеских лет болезненно переживал одиночество. Оба не скрывали друг от друга горьких предчувствий. И оба не могли «не возмущаться <...> пересоленными карикатурами на глупость и на величайшую вычурность, и на величайшее бесстыдство, и на неизменную лживость» в литературе, равно как и в жизни.

Душевное созвучие А.П. Чехова и И.А. Бунина ярко проявилось и в противоположной сфере. Иван Алексеевич вспоминал о А.П. Чехове: «Он любил смех <...>, сам он говорил смешные вещи без малейшей улыбки». И.А. Бунин тоже владел тонким умением на полном серьезе воспроизводить комические ситуации. Общая тяга к шутке, мистификации повлекла за собой

особую манеру отношений. Младший читал вслух ранние рассказы старшего, «проигрывая» смешные реплики героев, мастерски изображая мины пьяного человека. Их врожденное чувство юмора скрашивало печальное существование. Для самого И.А. Бунина могучий дух А.П. Чехова, вынужденного мириться с физическим угасанием, был, наверное, самым поразительным феноменом.

Проникнуть в глубинное русло, подлинные истоки драматизма или комизма обыденного существования – вот общая для писателей – современников потребность. Отсюда – сходная структура их прозы. Событийная канва произведений предельно упрощается: ведь ничего значительного в скучном мелькании дней не происходит. Отношения героев теряют развернутость и перспективность, поскольку речь идет о массе рядовых, духовно обедненных, разобщенных между собой людей. Таковы причины краткости рассказов, но острый авторский взор устремлен к невысказанным, непроявленным, даже порой непонятым персонажам влечениям.

А.П. Чехов и И.А. Бунин открывают сокровенный смысл однообразного бытия. Поэтому находят в изображении внешне скудной жизни возможность выразить ее истинное, внутреннее содержание, в тексте – подтекстовые «ёмкости».

Мы считаем, что взаимосвязь А.П. Чехова и И.А. Бунина продиктована запросами русского искусства времени. Интересно соотнести различные его виды. Тогда зримее прояснится внутренняя переключка художников. Они писали не только о своих личных чувствах, но и о времени, в котором жили. Специалистам до сих пор интересно проникновение в творческую мастерскую писателей, которые через систему художественных деталей раскрывают внутренний мир героя, но поскольку время, запечатленное в маленьких рассказах, весьма насыщено, то возникает потребность в осмыслении тех изменений, которые происходили в творчестве писателей в разные периоды их творчества.

### 2.3. Художественная деталь и тема творчества в рассказах И.А.Бунина

Pro et contra – доминанта читательской и исследовательской судьбы его произведений. (сборник Pro et contra). Одна и та же характерная черта творчества Бунина объявляется разными интерпретаторами то его писательской находкой, художественным достоинством, то недостатком, свидетельством ущербности его стиля.

К таким чертам относится, например, внимание к чувственной детали – образ предмета часто основывается на воспроизведении вещественной, телесной, сенсорной его природы, на моделировании человеческих отношений: зрения, слуха, обоняния, осязания. Благодаря чувственной детали, Бунин признан и как реалист, и как натуралист, «природописец» [30], описания которого «воспринимаются не только глазами, а всеми пятью чувствами» [30]. Цель данного параграфа ВКР показать, как интерпретация деталей описания может вывести к пониманию не только мироощущения писателя, но и некоторых тем его творчества.

Один из первых опытов психологического анализа произведений И.А.Бунина, принадлежащий Л.С.Выготскому [10], показал, что чувственный аспект изображения часто вступает у писателя в противоречие с логикой, последовательностью изложения событий. Именно это гениальное противоречие, «претворяющее воду в вино», эстетизирующее «житейскую муть», становится источником особого художественного эффекта – бунинского парадокса, такого притягательного для читателей его произведений. Поэтому антимония эпического и лирического начал в художественном мире Бунина, привычная для изучения его произведений в школе, может быть дополнена антимонией рационального и чувственного.

В самых противоречивых, даже взаимоисключающих оценках его творчества признается безусловное господство чувственного над рациональным. Так, постижение смысла жизни, по Бунину, «совершается

спонтанно, доступно только чувственной стороне человеческого существа» [21], все описанное у него «совсем не описанное, а просто-напросто существующее» «с полным отсутствием организующих идей» [30]. Мотивы поведения бунинских героев иррациональны. Поступки, например, Оли Мещерской, объясняется не столько наивностью и легкомыслием, сколько «доведенной до предела утробной сущностью» [19] – утробной, то есть телесной, «ощущенческой», перцептивно-чувственной. Не случайно и главная метафора рассказа «Легкое дыхание» восходит не к умозрительному (мифологическому или иному другому), а к эмпирическому образу – тактильному ощущению: легкое дыхание – это едва уловимое осязанием движение воздуха, невидимое облачко, что-то вроде весеннего ветерка. Это особенно ощутимо в финале рассказа:

*Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре.*

Бунинский психологизм несколько иного рода, чем у Толстого, Тургенева, Достоевского и других мастеров психологической прозы: не изображение характера в его психологической и социальной обусловленности, а моделирование непосредственного, чувственного контакта человека с окружающим его вещным, предметным миром, поиск тайны в материальной, «явленной» природе: «телесность и тайна – это у Бунина нерасторжимо» [28].

В бунинских пейзажах встречаются почти все виды чувственного восприятия: зрительное, аудиальное, тактильное, обонятельное. За эмпирическим признаком предмета возникает образ и предмета, и того, кто воспринимает этот признак, – образ наблюдателя, созерцающего, слышащего, обоняющего, осязающего этот мир во все его чувственной полноте:

*При заходящем солнце, в тесноте судов... при стоголосых криках фесок, тюрбанов и шляп... снова кидаем якорь. Ревут вокруг трубы отходящих пароходов, в терцию кричат колесные пакеботы, гудит от*

*топота копыт деревянный мост Султан-Валидэ на Золотом Роге, хлопают бичи, раздаются крики водоносов в толпе, кипящей на набережной Голаты... Оттуда, из товарных складов, возбуждающе пахнет ванилью и рогожами колониальных товаров; с пароходов – смолой, кокосом и зерновым хлебом..., от воды... – огуречной свежестью... Солнце меж тем скрывается за Стамбулом – багряным глянцем загораются стекла в Скутари, мрачно краснеет кипарисовый лес его Великого кладбища, в фиолетовые тоны переходит сизый дымный воздух над рейдом, и возносятся в зеленеющее небо возрастающие и замирающие голоса муэззинов...*

(«Тень птицы»)

Здесь сливаются воедино и переходят друг в друга различные по своей природе впечатления человека о наблюдаемом мире: зрительные (цвет, степень освещенности, движение, соположение предметов), аудиальные (звуки движущихся предметов, человеческая речь, крики, голоса), обонятельные (запахи, ароматы, дым). Кажется, что такое нагромождение разноплановых характеристик предметов служит только изображению, описанию. Однако в жанре записок путешественника, к которым относится процитированный этюд «Тень птицы» из одноименного прозаического цикла И.А.Бунина, эти детали призваны не просто воссоздать неповторимый колорит древности, национального, религиозного своеобразия легендарных мест Греции, Палестины, Ближнего Востока, но и воспроизвести наложение этих впечатлений на то, что знает и чувствует наблюдатель. В таких описаниях, как это часто бывает в русской литературе, художник дорожит каждым своим ощущением и эмоцией, познавая, может быть, не столько новые места, сколько себя самого.

Однако чувственность бунинских произведений нельзя свести к впечатлениям путешественника и красотам природы: «проталинам, стогам, снегам», весенним ароматам и легкому ветерку. В прозе Бунина мы встретим

и унавоженную дорогу, и затертую утирку, и лохань с помоями, и слезящийся глаз старика, и мух, плавающих в молоке, и спертый воздух душной избы, и хлюпающую грязь, которая накручивается на колеса телеги, и многие другие «некрасивости», несовместимые в нашем представлении с образом эстета (каким представляется И.И.Бунин, например, в своей поэзии):

*Кругом полынь, лопухи, крапива, в крапиве – избенка без крыши. Из лопухов вылез кобель, **черно-седой, сероусый, с гноящимися глазами, с обрубленным хвостом и обрубленными, в кровь разъеденными всякой мошкаррой ушами.** Он поднял эти обрубки и глухо забрехал – каким-то особым, лесным брехом... Потом опустил свои обрубки – и голова его стала круглой, доброй и жалкой. Помахивая толстым, коротким хвостом, он подошел к Анисье, **глянул в ее глаза.** «Э, да и ты стара! – **равнодушно сказал его взгляд.** – Ну, нам с тобой делать нечего...». И, отойдя, кобель рассеянно поднял ногу на куст мелких ярко-желтых цветов и, не сделав ничего, лег, раскрыл, по привычке, пасть и часто задышал, мотая головой, отбиваясь от липнувшей к уху серо-лимонной мухи. **И опять стало скучно, тихо и глухо кругом.***

(«Весенний двор»)

Полнота человеческих ощущений проявляется не в избирательности восприятия действительности, не в установке на красивое и приятное, а, пожалуй, в большей степени в способности отразить и неприятные, некомфортные для человека проявления мира. Именно такие детали создают эффект не отвлеченный, опозитизированный чувственности, а физиологической обнаженности контакта человека с окружающей его действительностью. Восприятие взаимно: в приведенном выше примере Анисья смотрит на пса, но и пес безмолвно своим видом отвечает ей (**глянул в ее глаза; «Э, да и ты стара! – равнодушно сказал его взгляд.** – Ну, нам с тобой делать нечего...»). И все пронизывается единым настроением: скучно, тихо и глухо в и мире, и в человеке.



Бунин находит свой тип носителя чувственности: обычно это первобытный человек – необразованный мужик, человек из народа, с грубыми чувствами, простыми потребностями, поражающий своей дикостью, часто усугубленной пьянством, голодом, вожделием, с внутренней, утробной, непонятной образованному человеку, силой:

*Опустит веки – обыкновенный дурачок, поднимет – даже жутко немного.* («Деревня»).

К этому типу относятся многочисленные бунинские крестьяне, печники, кузнецы, караульщики, пьяницы, деревенские шалопаи, дворовые девки, беспутные бабенки и т.п. (рассказы «Деревня», «Суходол», «Ночной разговор», «Древний человек», «На чужой стороне», «Веселый двор», «Игнат» и т.д.). Такой наблюдатель, не умея и не стараясь объяснить и оценить и этот мир, и те ощущения, которые он сам испытывает, несет в себе какую-то свою правду о жизни, ее движущей силе. Его туманное сознание отличает параллельность мышления и сниженной чувственности:

*Егор, глядя в гроб, крестился размашисто и часто. Он играл ту роль, что полагалась ему у гроба матери. Но далеко были его мысли и, как всегда, в два ряда шли они. Смутно думал он о том, что вот жизнь его переломилась – началась какая-то иная, теперь уже совсем свободная. Думал и о том, как будет обедать на могиле – не спеша и с толком...*

(«Веселый двор»)

Другой тип бунинского наблюдателя – это человек юный, в пору его взросления, пробуждения чувственности и сознания, порой очень остро переживающий их дисгармонию, страдающий от власти физиологических ощущений, в том числе и любовного влечения («Митина любовь», «Суходол», «Игнат», «Учитель» и т.д.). Он тоже не умеет контролировать свои чувства. Его сознание только мучительно фиксирует все его ощущения:

*Сквозь дремоту он слышал, как приходил сторож Павел, обивал от снега лапти, кричал с мороза, сморкался и гремел ведрами; видел сквозь*

*полузакрытые веки, что в комнате разливается отсвет заката, и чувствовал, что от холода стынут ноги и кончик носа...*

(«Учитель»)

Обостренность восприятия всех телесных, вещественных свойств предметов выражается в обилии разноплановых описаний со множеством деталей.

Изобразительные детали часто загромождают повествование, возникает впечатление описательного излишества, в котором персонажи и события отдвигаются на периферию читательского внимания. События, которые составляют судьбу многих героев, часто спрятаны в одной-двух фразах. Например, в рассказе «Суходол» мало сказано о событиях, ставших причиной безумия Петра Кирилловича, не известны подробности отношений его дочери, барышни Антонины, с офицером Войткевичем и мотивы внезапного отъезда Войткевича из Суходола.

Всего лишь вскользь упоминаются умерший единственный ребенок Тихона Ильича, прижитый им с немой кухаркой, и многолетняя связь Кузьмы с некоей замужней женщиной («Деревня»). Зато в подробностях говорится о том, что видят и слышат герои, как вдыхают воздух, как мерзнут или изнывают от жары, пьянеют, болеют, стареют, безумствуют и т.п., словно события жизни ничто, по сравнению с этими физиологическими и психологическими ощущениями и с этим вещным миром, в котором живут и который созерцают герои.

Описательные излишества составляют конфликтный материал при чтении и изучении любого прозаического произведения в школе. Однако расчлененная множественность сенсорных деталей при внимательном их рассмотрении оказывается подчиненной некоторым закономерностям, прежде всего «неравноправию» в художественной прозе образов визуальных и акустических. Типичным для прозы является количественное преобладание визуально-пространственных образов. Они начинают и завершают большинство ситуаций восприятия и осмысления внешнего мира, например:

*Он долго глядел вслед ее английскому шарабану. Он не видел, куда идет, мечтая о том, как он будет сидеть у Линтварева на балконе, вести интересный, живой разговор, пить прекрасный чай и курить дорогую сигару... («Учитель»)*

Две-три чайки низко и плавно скользнули **над водою**, и одна из них вдруг **блеснула мимо нас** и метнулась **в улицу**. Мы разом **обернулись за ней** и **видели**, как она, испуганная непривычным зрелищем, сделал резкий и быстрый поворот назад... **Счастливы люди, в города которых залетают чайки в солнечное утро!**

(«Тишина»)

Подобные контексты содержат большое количество визуального восприятия (видеть, глядеть, обернуться за ней, повернуть голову). «Видеть» в них предваряет «подумать» или «почувствовать» по поводу увиденного. Они обнаруживают слитность визуального восприятия с суждением (Счастливые люди, в города которых залетают чайки в солнечное утро!) и воображением (*мечтая о том, как он будет сидеть у Линтварева на балконе...*).

Горизонтальность визуального восприятия подчинена у Бунина простору и дали: взгляд вдаль, на удаленный предмет или вслед удаляющемуся предмету – это целенаправленное восприятие, разглядывание мира как акте его познания. Взгляд прорывается в вертикаль, движется от земли до неба или наоборот: почти обязательны для природных пейзажей Бунина образы неба, солнца, ветра, уносящегося вверх, воздуха, поднимающегося к небу, как в рассказе «Легкое дыхание». Нередки ситуации взора сверху, с какого-либо высокого места. Следование вертикали за горизонталью зрительного восприятия придает повествованию особую перспективу – не пространственную, а философско-символическую:

*Он шел и глядел по сторонам... Как коротка и бестолкова жизнь! И какой мир и покой вокруг, в этом солнечном затишье, в ограде старого*

*погоста! Горячий ветер проносился по верхушкам светлых деревьев, скользившим на безоблачном небе..., волновал по камням, памятникам их прозрачную, легкую тень. А когда затихал, жарко пригревало солнце **цветы и травы**..., в сладкой истоме замирали на горячих **дорожках** бабочки...*

(«Деревня»)

За обилием деталей описания не сразу заметишь ключевой образ пейзажа – погост, кладбище, по которому идет Тихон Ильич Красов. Это его глаза движутся сначала из стороны в сторону, а затем сверху вниз: от верхушек деревьев, неба и солнца к земле, цветам и кладбищенским дорожкам. Дорожки и памятники – это уже знаки человеческого мира. Визуальные образы оказываются вовлеченными в организацию логико-философского подтекста (Как коротка и бестолкова жизнь!).

Несколько иная роль у звуковых образов. Обычно в прозе их не так много, как образов визуальных. В том или ином описании или даже целом рассказе Бунина выделяются всего одна-две звуковые доминанты, часто у него неприятные гнетущие звуки:

*От посещения печника более всего осталось в памяти его пение. И сам печник, волосатый, пожилой мужик, и его баба, всегда веселая и разбитная баба, больше всего на свете любили водку и песни... Песни начал печник. Положив голову на руки, он что ни есть мочи **разливался таким неистовым криком**, что на шее у него вздувались синие жилы.*

(«Учитель»)

***Вьюга в сумерках** была еще страшнее. И домой гнали особенно шибко, и горластая жена Ваньки Красного стояла в передних санях, плясала, как шаман, махала платочком и **орала на ветер**, в буйную темную муть, в снег, летевший ей в губы и заглушавший ее **волчий голос**.*

(«Деревня»)

Громкие звуки (лязг поезда, гудение паровоза, шум, крики, песни, завывание ветра и т.п.) угнетающе действуют на наблюдателя особенно тогда, когда источник их не виден или виден с трудом – по разным причинам: в ночной темноте, тумане, снежной мгле (Вьюга в сумерках была еще страшнее), в пьяном угаре, сквозь сон и т.п.. Такие звуки нарушают покой, характерный для гармоничного состояния природы и человека.

Акустическая доминанта гармонии, покоя, умиротворения – это у Бунина тишина, изредка прерываемая тихими звуками природы – ненавязчивым проявлением ее жизни: Было тихо, как может быть только в поле в зимние ночи.

(«Новый год») зеркало. Именно взгляд в зеркало становится моментом пробуждения сознания, самосознания и познавательной активности маленького мальчика – героя рассказа:

Я хорошо помню, как поразило оно меня. С него начинаются смутные, не связанные друг с другом воспоминания моего младенчества. Ранее нет ничего: пустота, несуществование. Мои восприятия вдруг озарились первым ярким проблеском сознания, когда я разделился на воспринимающего и сознающего. И все окружавшее меня внезапно изменилось, ожило – приобрело свой собственный лик, полный непонятого. («У истоков дней»)

Зеркало показало все то, что можно было видеть и без него, но совершенно в ином свете. Оказалось, что взгляд на мир через зеркало меняет облик мира, за отражением проступает какая-то иная жизнь, имя которой – тайна: отраженная комната была все так же притягательна, заманчива... **стократ заманчивее той, в которой был я!** И сладко было снова и снова тешить себя **несбыточной мечтой побывать, пожить в этой отраженной комнате!**

Зеркало, таящее в глубине своей тайну, оказывается причастным каким-то образом и к другой тайне – смерти: когда умерла маленькая сестра мальчика, на зеркало набросили черное покрывало. Это некий портал,

ведущий в другую реальность – опасную для всех людей и притягательную для художника.

Зеркало в точности передает чувственную природу мира, но при этом таинственным образом преображает ее, сочетая «предельную явленность» и «предельную сокровенность» [28].

При этом оно отражает не только материальный, вещный мир, но и человека, художника, познающего этот мир и самого себя: Нас было двое, удивленно смотревших друг на друга!

В этом соединении трех ракурсов: творчески преображенного чувственного мира, тайны и самопознания – и есть, по Бунину, смысл творческого мирозерцания, познавательной энергии искусства. Проза Бунина обречена на упреки в недостаточности мировоззрения, в отсутствии «организующих идей» именно потому, что не идеи и мировоззренческая программа становятся главным конструктивным принципом его творчества, а названное выше триединство ракурсов в познании и изображении человеческой жизни.

Само символическое сближение зеркала и искусства не является чисто бунинским: зеркало – устойчивый семиотический предмет, и отражение в зеркале становится в культуре символом любого ментального отражения: познания, самопознания, иллюзии, виртуальной реальности и т.д.

Однако Бунин видит в зеркале не только его волшебное отражательное свойство, но и чувственно воспринимаемый предмет. Желая выяснить тайну зеркала, герой рассказа «У истоков дней» обследует его и обнаруживает «шершавую дощечку», а за ней «стекло, намазанное ртутью». Вещественный компонент семантики слов *стекло*, *ртуть* усиливается глаголом *намазать* (не покрыть, не нанести, а именно намазать), который дополняет образ предмета ощущением консистенции, пластичности вещества: *Это было так просто... и так ничего не объясняло.*

Вещный, вещественный, телесный, предметный, тленный мир – это тот фокус, в котором сходятся не только разные ощущения бунинских героев, но

и разные темы его произведений. Так, любовь у него часто дана под знаком телесности, пола – как страсть, сладострастие, вожделение, темная сторона чувственности, которая сводит с ума его героев, приводит к гибели («Митина любовь», «Суходол», «Легкое дыхание», «Грамматика любви», «Часовня»). Любовь изображается, как та непонятная человек власть, сила, которая поднимается изнутри человека, но при этом и разлита во внешнем мире, в окружающей природе:

Вскоре **голова его начинала кружиться**. Солнечный южный горизонт за сереющими равнинами дрожал, тонко струился пар, чуть синевший на солнце над спекшимися кучами навоза, раскинутого по полю, коровы двоились и плыли... Странно, - он все-таки **чего-то ждал!** Хмельной, он чувствовал это, **чувствовал, чувствовал**, что связалась его жизнь с жизнью Любки, на беду связалась! **А весна требовала любви**. У Игната **заходило сердце**. Он опрокидывался навзничь, на сухие черные шмоты навозной кучи. Он закрывал глаза, слезы выкатывались из-под его ресниц. («Игнат»)

Эта та чувственность, от которой туманится ум и заходится сердце, которая берет власть над человеком и воспринимается им как нечеловеческая, как болезнь, одержимость, как гибель («Суходол»). Это та чувственность, которая обнаруживает, что у тайны есть не только высоты (небо, облака, легкое дыхание), но и темные бездны.

На пересечении чувственного и сокровенного оказывается в бунинской прозе и тема смерти, неизменно сопровождающая тему любви. Означает ли смерть конц жизни, можно ли ничего не есть и захолодить свое тело так, что не будешь причинен ни тлению, ни прению («Веселый двор»)? Однако: Ни ж можно с холодной кровью жить? Смерть – это и пограничная форма существования материи, и пределы познания материального мира:

*Вот в кустах валяется человеческая челюсть, точно сделанная из грязного воска, - все, что осталось от человека... **Но всё ли?** Гниют цветы, ленты, кресты, гробы и кости в земле, - все смерть и тлен! **НО** шел далее*

*Тихон Ильич и читал: Так и при воскресении мертвых: сеется в тлении, восстает в нетлении». («Деревня»)*

Чувственное, телесное, предметное оказывается проявлением самой жизни в ее материальной – единственно известной, понятной и родной нам форме. Однако человек всегда стремится заглянуть за пределы видимого, в лоно некоей тайны, скрывающейся за обоими концами жизни.

Предмет, материя, вещество, безусловно, каким-то образом являют эту тайну, как знание являет незнание, становится островком в море непознанного. Своей простотой проникновения в человека чувственной вещественный мир будит желание его преодолеть, узнать, что за этим «стеклом, намазанным ртутью», каков смысл существования и смерти всего земного, в том числе и человека. Именно материальный мир становится источником силы бунинского вопрошания, направленного на неведомое, непостижимое, простирающееся за пределами существования:

**Где я был** до той поры, в которой блеснул первый луч моего **сознания, пробужденного светлым стеклом**, висевшим в тяжелой раме между колонок туалета? **Где я был** до той поры, в которой **туманилось** мое тихое младенчество?

– **Нигде**, – отвечаю я себе.

*Но в таком случае, я, значит, не существовал до этой поры?*

– **Нет, не существовал.**

*Но тут вмешивается сердце:*

– **Нет. Я не верю этому, как не верю и не поверю в смерть, в уничтожение. Лучше скажи: не знаю. И незнание твое – тоже тайна.**

(«У истока дней»)

Это движение от ясности материального предмета, достоверности вещества жизни к тайне незнания формирует еще одну бунинскую вертикаль, реконструкция которой снимает вопрос об избыточности описательных деталей и отсутствии идей в его произведениях. Познание же – это прикосновение к веществу жизни с целью проникновения в тайну бытия:



мальчик из рассказа «У истока дней» «слегка поцарапал концом ножа в уголке зеркала – и увидал... стекло!». И одной из попыток проникнуть в тайну является творчество: это, как «царапина на стекле, намазанном ртутью».

#### **2.4. Мастерство И.А. Бунина в использовании художественных деталей**

И.А. Бунин обратился к воспроизведению разочарований личности. Изображая таких героев, он не повторял А.П. Чехова. Бунинские персонажи знали о многих противоречиях человеческого существования, которые лишь угадывались героями А.П. Чехова. Скажем, Ветвицкий (рассказ И.А. Бунина «Без роду-племени») твердо судит о своих отношениях с окружающими: о внутренней чуждости девушке, в которую будто влюблен, надуманном товариществе с другой женщиной, собственной лишности в дворянском клубе. Чувства одиночества, тоски здесь, как и в других ранних рассказах писателя, устойчивы, привычны.

Мировосприятие бунинского человека вообще трезво, мечта несмела, призрачна. Авторскому голосу трудно «включиться» в столь однонаправленные раздумья. Тем не менее, он находит для себя гамму «вольных», отрешенных от бедных переживаний напевов. И.А. Бунин следует за изменчивыми состояниями в мире природы, обретая в нем утраченные людьми «мелодии» поэзии, вечного движения. В повествовании о скудном опыте того или иного героя всегда есть место Прекрасному.

Ранняя проза писателя завораживает щедрыми красками. А в некоторых произведениях буквально непрерывен поток света, цветовых оттенков, возрастающих радостных интонаций.

Повествуя о дороге среди июньских полей и лугов в рассказе «Далекое», автор разворачивает перед глазами мальчика мелькающие одну за другой сказочные картины. Все они сливаются в одну, почти волшебную. Бодрый, не знающий спадов тон описаний усиливает это впечатление. Герой

захвачен удивительным цветением земли. «Ах, эти проселки! Весело ехать по глубоким колеям, заросшим муравой, повиликой, какими-то белыми и желтыми цветами на длинных стеблях. Ничего не видно ни впереди, ни по сторонам – только бесконечный, суживающийся вдаль пролет меж стенами колосистой гущи да небо, а высоко на небе – жаркое солнце. Синие васильки, лиловый куколь и желтая сурепка цветут во ржи». Но автор еще более эмоционален, поскольку поклоняется естественной врожденной силе и детских чувств, и проснувшейся природы, гармонии их слияния, что остается неведомым ребенку.

Нередко И.А. Бунин готовит нас к сложному перелому в душе персонажей гораздо раньше, чем сами они это поймут. Тут мельчайшие изменения в интонации особенно показательны.

Влюбленные едут темным вечером в экипаже по городу, затем за его пределами (рассказ «Осенью»). Они еще не знают, что их ждет «единственная счастливая ночь». Писатель предвосхищает это открытие, подробно передавая, что видят и слышат герои: скучный городской пейзаж («...свернули на широкую, пустую и длинную улицу, казавшуюся бесконечной») и уличные звуки («Южный ветер шумел ... и скрипел вывесками над дверями запертых лавок.»), «ветренный мрак пути», наконец, море.

У И.А. Бунина пейзаж является одним из основных предметов раскрытия внутреннего мира героя. В этом рассказе пейзаж полностью организует действие. Пейзажные вставки здесь – не просто деталь, подчеркивающая чувства, мысли, настроения героя. Пейзаж воплощает в себе неуютный мир, где так плохо человеку. Он всей своей декоративной безотрадностью настойчиво напоминает об одиночестве человека, о его тщетном устремлении к прочному счастью. Водная стихия как бы позволяет выразить главный смысл рассказа, несоизмеримо превосходящий скромные возможности восприятия возлюбленных. Вот почему так раскованно, развернуто, запечатлена ночная жизнь моря. Сначала все угрожающе: «Море

гудело под ними грозно, выделяясь из всех шумов этой тревожной и сонной ночи.<...> Страшен был и беспорядочный гул старых тополей...» Затем тот же гул приобретает иные черты. Они переданы содержанием зарисовки: «Одно море гудело ровно, победно и, казалось, все величавее в осознании своей силы». Акцент сделан на «качествах» морского голоса, их единении. Чуть позже отражено новое явление – «жадным и бешеным прибоем играло море», а высокие волны, достигнув берега, несли «влажный шум». Герои скоро убедятся в родстве пережитого ими чувства, созвучного с силой бескрайних вод. Для автора важно, однако, другое. В красках и ритме повествования он воплотил идеал величия, неиссякаемого богатства природы, пока недостижимого для человека. И одновременно подчеркнул человеческое влечение к вечной красоте и могуществу.

У И.А. Бунина почти всегда существуют своего рода двойные переходы от ощущения героя к картинам природы. Эти переходы формальные и внутренние. Вот как это проявляется в рассказе «Последняя осень».

«Подавляя нервную дрожь и чувствуя во всем теле необычайную легкость, я взял ее за руку и заботливо стал сводить с крыльца.

– Вы хорошо видите? – спросила она, глядя под ноги.

И в голосе ее опять послышалась потрясающая приветливость.

Я, наступая на лужи и листья, наугад повел ее по двору, мимо обложенных акаций и укусных деревьев, которые гулко и упруго, как корабельные снасти, гудели под влажным и сильным ветром южной ноябрьской ночи».

Вопрос «Вы хорошо видите?» служит формальным переходом к первому описанию природы. И хотя это нигде не сказано, ясно, что герой рассказа всматривается под ноги, «наступая на лужи и листья». Но вместе с тем писатель смягчает формальность перехода фразой о поощряющей приветливости вопроса, заданного женщиной.

На первый взгляд подобная «забота» о формальных связях между описаниями душевного состояния героев и пейзажа, может показаться не

столь уж обязательной и важной. Но на самом деле, воссоздание пейзажа без формального перехода, лишь в плане аналогии между душевным состоянием героев и настроением, вызываемым тем или иным видением природы, обязательно будет выглядеть нарочитым, искусственно подогнанным.

Многие произведения И.А. Бунина нельзя оценить, не обратившись к архитектонике – построению художественного произведения. Чаще употребляется в том же значении термин «композиция», причем в применении не только к произведению в целом, но и к отдельным элементам его: композиция образа, сюжета, строфы и т.п. Понятие архитектоники обнимает собой соотношение частей произведения, расположение и взаимную связь его компонентов, образующих вместе некоторое художественное единство. В ее понятие входит как внешняя структура произведения, так и построение сюжета: деление произведения на части, тип рассказывания, роль диалога, та или иная последовательность событий, введение в повествовательную ткань различных описаний, авторских рассуждений и лирических отступлений, группировка действующих лиц и т.п.) (как в отдельных звеньях, так и во всем тексте).

О чем говорят шесть страниц, на которых в последней редакции уместился рассказ «Птицы небесные»? О несчастном замершем нищем? Об эгоизме студента Воронова? Ни о том, ни об этом. Простейший эпизод насыщен глубоким смыслом. Он задан первыми абзацами повествования, окончательно завершен в последних. И здесь не в конкретных впечатлениях Воронова, а в самом тоне и стиле рассказа, передающих контрастные состояния скудного человеческого существования и необозримых, таинственных небесных просторов. В таком контексте простодушно высказанно стремление больного странника: жить духом, а не усладой плоти, верой в бога, принявшего страдания за людей, а не надеждой на рай, – сложно соотносится с очень значительным нравственным мотивом, выраженным образом звездного пространства.

Самоуверенность же молодого барина (хотя он и будет зачарован метелью и блеском звезд), его оценка происходящего, увлечение субъективистской философией Юнга «тронуты» мягкой, но все-таки иронией. Не случайно писатель исключил проходной эпизод рассказа о темном крестьянине, радующемся возможности похоронить умершую дочь вместе с чужим покойником. Это не только отвлекало от внутренней темы повествования, а и оправдывало в какой то мере близорукие суждения студента. Восклицание Воронова: «Дикарь!» – в новом варианте адресовано только нищему. А он, этот несчастный путник, в представлении вдумчивого читателя оставляет совсем иной, глубокий и печальный след. Несмотря на свою бедность, полное подчинение сложившимся обстоятельствам безвестный бродяга глубже постигает мощь, красоту вселенной, непрерывную связь с нею всего земного мира, людей как его части. И мизером воспринимает их суетность.

Обратим наше внимание на столь же маленький по размеру, но насыщенный различными художественными деталями рассказ «Легкое дыхание». «В медальоне – фотографический портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами», «ясный блеск глаз», «сияя глазами», «глядя ясно и живо», «с любопытством посмотрела», «глаза так бессмертно сияют», «чистый взгляд». Такое частое повторение сходных деталей портрета придаёт образу необычайную зрительную яркость, выразительность, позволяет явственно представить себе Олю. Возникает ощущение, что смотришь ей в глаза и как будтоходишь в непосредственный контакт с ней, наблюдаешь как за знакомой – и это снижает уровень объективности читательской оценки.

В отличие от Оли, начальница как будто избегает прямого зрительного контакта: «не поднимая глаз от вязанья», «потянув нитку,... подняла глаза», затем говорится, что Оля смотрит на её пробор, то есть глаза снова опущены. И.А. Бунин, будучи тонким психологом, создаёт некоторый негативный настрой у читателя по отношению к начальнице: всегда неприятно, когда

собеседник отводит взгляд. Этим опять нарушается объективность читательской оценки происходящего. Этой же цели служит упоминание в Олином дневнике о том, что у Алексея Михайловича «глаза совсем молодые, чёрные». Эта деталь даёт почувствовать читателю некоторое обаяние этого человека и отчасти понять Олин поступок.

Интересны отдельные подробности диалога Оли с начальницей. Вот, например, две реплики начальницы: «Я, к сожалению, уже не первый раз принуждена призывать вас сюда, чтобы говорить с вами относительно вашего поведения». И следующая: «Я не буду повторяться, не буду говорить пространно». Первая реплика не только весьма и весьма «пространна» для того объема информации, который в ней содержится, но, к тому же, содержит три повторения местоимения «вы» и его форм. Реплики Оли, напротив, отличаются лаконичностью и воспринимаются как живые, непосредственные, в то время как слова начальницы как будто выписаны из книжки. К её словам даются такие ремарки: «многозначительно сказала», «ещё многозначительнее сказала», к Олиным же – «просто, почти весело», «не теряя простоты и спокойствия, вежливо перебила». Если представить себя собеседником этих двух героинь, конечно, симпатии окажутся на стороне Оли: снова происходит смещение эмоциональной оценки читателя.

Необычайно насыщен текст деталями движения: «раскрасневшееся лицо», «растрёпанные волосы», «заголившееся при падении на бегу колено» – так, вероятно, мог изобразить живописец, чтобы передать на полотне движение; «вихрем носилась», «с разбегу остановилась... оправила волосы, дёрнула уголки передника... побежала наверх», «присела легко и грациозно», «чуть тронула обеими руками голову». Все эти детали делают портрет очень динамичным. Оля ни секунды не остаётся в одном положении, точно смотришь киноленту. Движения её полны изящества, пластики, внутренней энергии. Жизнь точно бьёт ключом из неё, и автор любит этим.

Сквозь все страницы, начиная с названия, проходит мотив дыхания ветра, воздуха: «лёгкое дыхание», «холодный ветер», «вихрем носилась»,

«сделала один глубокий вздох», «свежо дует полевой воздух», «звон ветра», «Лёгкое дыхание! А ведь оно у меня есть, ты послушай, как я вздыхаю!». И завершается эта тема последней фразой: «Теперь это лёгкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре». Это «лёгкое дыхание» – образ-символ, который может вызывать бесконечно много ассоциаций, толкований. В моём понимании – это символ естественной красоты, непосредственности, радости жизни, той прелести, секрет которой, как сказал Б. Пастернак «разгадке жизни равносильна».

Творчество И.А. Бунина 1890х – 1900х гг. «соткано» из простейших жизненных явлений. И донесены они «скромным», несуетным словом. Автор отстраняется от прямого «вмешательства» в судьбу персонажей, прибегая к строго объективному, на первый взгляд, повествованию. На деле голос писателя активно включается в произведение.

Вне проникновения в «подтекст» нельзя постичь И.А. Бунина. Будто невидимыми (для равнодушного взгляда) средствами художник оркеструет малую тему. В произведении, самом кратком, всегда есть внутреннее развитие философско-эстетических, нравственных мотивов.

### **Заключение**

Анализ художественной детали позволяет лучше понять художественный мир, осознавать эстетическую ценность языковых явлений в художественном тексте, чутко и адекватно воспринимать язык произведения, получать удовольствие от чтения, от прикосновения к глубинам художественного мира литературного произведения.

В рассказах Бунина изображаемые люди и то, что с ними случается, могут представлять особый интерес, поскольку это характерно для данного момента времени. Именно так расценивались современниками персонажи И.А. Бунина. В них видели типичных «героев безвременья», «лишних людей», и с этой точки зрения они были близки тогдашней интеллигенции.

В своем видении мира И.А.Бунин в значительной мере отразил многовековые традиции русской литературы в изображении внешности и внутреннего состояния персонажей, пейзажа. Писатель, наследуя словесно-художественный опыт средневековой литературы, средствами художественной детализации изображает сферу верования, формы поведения и сознания, стиль общения, психологию, речевую культуру, бытовые привычки.

В использованных И.А.Буниным художественных деталях отражены углубление и усложнение национальных особенностей русской литературы, что явилось следствием свободного учета писателем многовековых художественных достижений прошлого, расширяющего и умножающего возможности творческого выбора.

Художественные детали в прозе писателя свидетельствуют о разнообразии культурно-исторической реальности начала XX в. С одной стороны, они включают в себя обширный этнографический и исторический материал, что является важным источником для понимания менталитета того времени и для знания конкретных исторических обстоятельств.

С другой стороны, обилие психологических деталей в изображении различных персонажей свидетельствуют о глубоком познании автором их мироощущений, взаимоотношений и взаимовлияний мировоззренческих основ на душевное состояние героев, на их самоосознание.

Концепция автора, присутствующая в его произведениях, включает в себя направленный им отбор и оценку определенных жизненных явлений, что находит отражение в использовании деталей портрета, пейзажа, вещных деталей и психологического состояния персонажей.

Внутренний мир своих героев И.А. Бунин раскрывает в основном через пейзаж, разворачивая все действия на фоне природы и подчеркивая тем самым истинность и неподдельность человеческих чувств.

Немаловажную роль у мастера играет и портрет. Причем И.А. Бунин подробно описывает всех действующих лиц: как главных, так и



второстепенных и раскрывает их внутренний мир на протяжении всего повествовании.

Символичны также и предметы, окружающие героев, а также манера поведения, стиль общения. Раскрывая внутренний мир человека, писатель следует традициям русской литературы, но привносит и свое, присущее только ему, неповторимое мировосприятие.

Ранняя проза И.А. Бунина завораживает своими красками. Он готовит читателя к сложному перелому в душе персонажей гораздо раньше, чем они сами это понимают. Особая архитектура рассказов и мастерское использование пейзажной или бытовой детали делает его творчество созвучным с сегодняшним читателем.

Исходя из поставленных в работе задач, можно сделать следующие **выводы:**

В рассказах И.А. Бунина раскрывается внутренний мир героев благодаря новому использованию традиционных художественных средств изображения. В частности, элементы пейзажа становятся не столько фоном, где происходят описанные автором события, сколько психологическим состоянием героя. Описывая интерьер, окружающий персонажа, художник акцентирует внимание читателя на значимых бытовых деталях. Портрет дополняется частым упоминанием отдельных его составляющих и говорящими фамилиями, что в совокупности характеризует авторское отношение к изображаемому им реальному явлению. Таким образом, можно говорить о типизирующей и индивидуализирующей художественной детали.

## Список литературы

- 1.Каримов И.А. Высокая духовность – непобедимая сила. – Ташкент, 2008.
- 2.Авдевина О.Ю. «Царапина на стекле, намазанном ртутью». Художественная деталь и тема творчества в прозе И.А.Бунина // Русская словесность, № 2. – С.51-59.
- 3.Альбеткова Р.И. Русская словесность. – М.: Дрофа, 2001. – 304 с.
- 4.Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Худ. литература, 1998. – 568 с.
- 5.Байцак М. С. Поэтика описания в прозе И.А.Бунина: живопись посредством слова: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 – Омск, 2009.
- 6.Балановский Р.М. Созерцание природы в художественном слове И.А.Бунина// Русская словесность, № 2. – С.59.-62.
- 7.Бунин И.А. Рассказы. – М: Флинта, 2005.
- 8.Вихрян О.Е. Художественное слово Бунина // Рус. речь. – 1987. – №4.
- 9.Волошинов В.Н. Философия языка. Основные проблемы социолингвистического метода в науке о языке / В.Н. Волошинов // Философия и социология гуманитарных наук. – СПб., 1995.
- 10.Выготский Л.С. «Легкое дыхание// Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1987. – С.140-156.
- 11.Галай К.Н.Функции художественной детали в прозе И. Бунина и Ги де Мопассана: опыт типологического сравнения: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01, 10.01.03 / Галай Карина Назировна; [Место защиты: Рос. ун-т дружбы народов]. – Москва, 2013. – 215 с.
- 12.Горшков А.И. Русская словесность / А.И.Горшков. – М.: Дрофа, 2001.
- 13.Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения /А.Б.Есин. – М.: Флинта: Наука, 2003.
- 14.Жаворонок И. А. Художественная деталь и её функции в творчестве Л.Е. Улицкой: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01/ Жаворонок Инесса Андреевна; [Место защиты: Твер. гос. ун-т]. – Тверь, 2012.- 171 с.: ил. РГБ ОД, 61 12-10/1255

15. Загидуллина Д.Ф. Теория литературы. – Казань, 2004.
16. Коточигова Е.Р. Вещь /Е.Р.Коточигова // Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 281.
17. Кочетова В.Г. Художественная деталь в прозе И.А.Гончарова: типы, функции, эволюция: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Кочетова Валентина Геннадьевна. – Москва, 2002.
18. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988. – С. 113.
19. Линков В.Я. Мир и человек в творчестве Л.Толстого и И.Бунина. – М., 1989. – С.98.
20. Мартыянова С.А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности / С.А.Мартыянова. – Владимир, 1997. - С 33.
21. Никонова Т.А. О смысле человеческого существования в творчестве И.Бунина// И.А.Бунин. Pro et contra. – СПб., 2001. – С.611.
22. Нинов А.А. Горький и Бунин: История отношений. Проблемы творчества. – Ленинград: Сов. писатель. Лен. отделение, 1984. – С. 374.
23. Мещерикова М. Литература в таблицах и схемах. – М.: Рольф, 2000.
24. Пospelов Г.Н. Введение в литературоведение / Г.Н.Пospelов. – М.: Высшая школа, 1976. – 422 с.
25. Путнин Ф.В. Деталь художественная / В.Ф. Путнин //Литературный энциклопедический словарь. – М.: Просвещение, 1987. – 851 с.
26. Саакянц А. Об И.А. Бунине и его прозе. – Минск: Правда, 1983.
27. Сборник критических и литературоведческих статей, посвященных поэзии и прозе писателя: И.А.Бунин. Pro et contra. – СПб., 2001.
28. Сливицкая О.В. Основы эстетики Бунина // И.А.Бунин. Pro et contra. – СПб., 2001. – С.464-469.
29. Смирнова Л.А.И.А. Бунин Жизнь и творчество. // Уловил напев родной души. – М.: Просвещение, 1991.
30. Степун Ф.А. Литературные заметки: И.А.Бунин (по поводу «Митиной любви»)// И.А.Бунин. Pro et contra. – СПб., 2001. – С.365-385.

- 31.Страхов И.В. Методы психологического анализа в художественном изображении характеров / И.В.Страхов. – Саратов, Наука,1978. – 100 с.
- 32.Фарыно Е. Введение в литературоведение /Е.Фарыно. – Варшава, 1991.
- 33.Хализев В.Е. Литературное произведение /В.Е.Хализев //Теория литературы. – М.:Высш. шк., 2002. – С. 305.
- 34.Чернец Л.В. Деталь /Л.В.Чернец //Введение в литературоведение. – М., Высш.шк., 2004.- С.294.
- 35.Чудаков А.П. Вещь в реальности и в литературе / А.П.Чудаков //Вещь в искусстве. – М.: Наука, 1986. - С.18.
- 36.Щемелева Л.М. Пейзаж / Л.М.Щемелева // Литературно-энциклопедический словарь. – М.: Наука, 1987. – 524 с.
- 37.Юркина Л.А. Портрет / Л.А. Юркина // Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 258.

### Электронные ресурсы

- 38.[www.press-service.uz](http://www.press-service.uz) Пресс-служба Президента Республики Узбекистан
- 39.[www.gov.uz](http://www.gov.uz) Правительственный Портал Республики Узбекистан
40. <http://www.ziyonet.uz/> Ziyonet - Информационная образовательная сеть
41. <http://www.natlib.uz/> Национальная библиотека Узбекистана имени Алишера Навои
- 42.<http://www.philology.ru/> – Русский филологический портал
43. <http://www.dissercat.com/> – Научная библиотека диссертаций disserCat
- 44.<http://cheloveknauka.com/> – Диссертации по гуманитарным наукам

## БУХАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Ректору Бухарского  
государственного университета  
проф. Тулаганову А.А.  
от студентки 4 «а» курса  
русского языка и литературы  
филологического факультета  
по направлению: 5120100 –  
Филология и обучение языкам  
(русский язык и литература)

\_\_\_\_\_  
(Ф.И.О.)

Моб.тел.: \_\_\_\_\_

### ЗАЯВЛЕНИЕ

Прошу утвердить мне тему выпускной квалификационной работы «Художественная деталь в прозе И.А.Бунина» и назначить научным руководителем преподавателя кафедры русского языка и литературы Муртазаеву Ферузу Рашидовну.

Студент \_\_\_\_\_

«\_\_» \_\_\_\_\_ 2016 г.

**«СОГЛАСОВАНО»**

Декан \_\_\_\_\_ А.А. Хайдаров

«\_\_» \_\_\_\_\_ 2016 г.

## РЕЗЮМЕ

выпускной квалификационной работы Жумаевой Раны Шамурадовны на тему: «Художественная деталь в прозе И.А.Бунина» по специальности: 5120100 – Филология и обучение языкам (русский язык)

**Ключевые слова:** художественная деталь, образ, форма, изображение мира традиции, поэтика, проза, современное литературоведение, микроэлемент образа, внутренняя деталь, внешняя деталь, быт, пейзаж, портрет, интерьер.

**Объект исследования:** рассказы И.А. Бунина.

**Предмет исследования:** художественная деталь как самая малая единица предметного мира произведений И.Бунина.

**Цель работы:** целостное изучение и анализ различных видов художественных деталей в творчестве Бунина, раскрытие их функций для выявления новых смыслов произведений писателя.

**Практическая значимость:** полученные результаты и сделанные выводы выпускной квалификационной работы могут применяться в практике преподавания таких вузовских дисциплин, как «Филологический анализ художественного текста», «История русской литературы XX века», спецкурсов, посвященных изучению поэтики русской литературы, а также непосредственно идиостилю И.А.Бунина.

**Методы исследования:** 1) историко-литературный; 2) структурно-семантический; 3) компонентный с опорой на словарные дефиниции; 4) контекстуальный метод; 5) сравнительно-типологический метод.

**Структура работы:** работа состоит из введения, двух глав, включающих шесть параграфов, заключения, списка использованной литературы.

**Область применения:** филологический анализ художественного текста, история русской литературы XX века.

## SUMMARY

final qualification work of the Zhumayevy Wound of Shamuradovna  
on a subject: "An art detail in I. A. Bunin's prose" in the specialty: 5120100 –  
Philology and training in languages (Russian)

**Keywords:** art detail, image, form, image of the world of tradition, poetics, prose, modern literary criticism, microcell of an image, internal detail, external detail, life, landscape, portrait, interior.

**Object of research:** I.A. Bunin's stories.

**Object of research:** art detail as the smallest unit of the subject world of works of I. Bunin.

**Work purpose:** complete studying and the analysis of different types of art details in Bunin's creativity, disclosure of their functions for identification of new meanings of works of the writer.

**Practical importance:** the received results and the drawn conclusions of final qualification work can be applied in practice of teaching such high school disciplines as "The philological analysis of the art text", "History of the Russian literature of the 20th century", the special courses devoted to studying of poetics of the Russian literature, and also directly *идиостилю* I. A. Bunina.

**Research methods:** 1) historico-literary; 2) structural-semantic; 3) component with a support on dictionary definitions; 4) contextual method; 5) comparative and typological method.

**Structure of work:** work consists of introduction, two heads including six paragraphs, the conclusions, the list of the used literature.

**Scope:** philological analysis of the art text, history of the Russian literature of the 20th century.

## НОРМОКОНТРОЛЬ

выпускной квалификационной работы студентки 4 «а» курса отделения  
русского языка и литературы филологического факультета Бухарского  
государственного университета Жумаевой Раны Шамурадовны

Анализ ВКР на соответствие требованиям методических указаний

№	Объект	Параметр	+/-
1	Наименование темы работы	Соответствует утвержденной вузом теме	
2	Размер шрифта	14 пунктов	
3	Название шрифта	Times New Roman	
4	Междустрочный интервал	Полуторный	
5	Абзац	1, 25 см	
6	Поля (мм)	Левое – 2,5 см, правое – 1, 5 см, верхнее и нижнее – 2см	
7	Общий объем	50-60 стр. машинописного текста	
8	Объем введения	2-3 стр. машинописного текста	
9	Объем основной части	40-50 стр. машинописного текста	
10	Объем заключения	2-3 стр. машинописного текста	
11	Нумерация страниц	Сквозная, верхней части листа, справа. На титульном листе номер страницы не проставляется	
12	Последовательность приведения структурных частей работы	Титульный лист. Содержание. Введение. Основная часть. Заключение. Список использованной литературы	
13	Оформление структурных частей работы	Каждая структурная часть начинается с новой страницы. Наименования приводятся с абзаца с прописной (заглавной буквы).	
14	Основная часть	2 главы, соразмерные по объему	
15	Состав списка литературы	30-35 библиографических описаний и научных источников	
16	Приложение	Факультативно	
17	Оформление оглавления	Оглавление включает в себя заголовки всех разделов, глав, параграфов, приложений с указанием страниц начала каждой части	

и.о.зав.кафедрой: \_\_\_\_\_ А.А.Хайдаров



## **ПРЕДСЕДАТЕЛЮ ГАК**

Студентка отделения русского языка и литературы филологического факультета Бухарского государственного университета Жумаева Рана Шамурадовна направляется на защиту выпускной квалификационной работы на тему: «Художественная деталь в прозе И.А.Бунина».

Выписка из зачётно - экзаменационной ведомости, справка об успеваемости, заключение руководителя выпускной квалификационной работы, выписки кафедры об утверждении темы и допуске к защите выпускной квалификационной работы, рецензия прилагаются.

**Декан:** **Хайдаров А.А.**

## **СПРАВКА ОБ УСПЕВАЕМОСТИ**

Студентка Жумаева Рана Шамурадовна за время пребывания в Бухарском госуниверситете в период с 2012 по 2016 годы выполнила учебный план по специальности со следующим рейтинговым результатом \_\_\_\_\_%

**Декан** **Хайдаров А.А.**

**БУХАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ**

**«УТВЕРЖДАЮ»**

зав. кафедрой \_\_\_\_\_

к.п.н. Сариев А.Б.

«27» августа 2015 г.

**ЗАДАНИЯ ПО ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЕ**

1. Кафедра русского языка и литературы
2. Тема: «Художественная деталь в прозе И.А.Бунина»
3. Исполнитель: Жумаева Рана Шамурадовна
4. Научный руководитель преп. Муртазаева Ф.Р.
5. Утверждён приказом ректора № 336-У от 12.09.2015.
6. Срок окончания работы – 15 апреля 2016 г.
7. Краткое содержание заданий по ВКР и сроки их выполнения студентом:
  - а) написание плана-проспекта \_\_\_\_\_ октябрь 2015 г.
  - б) сбор материала, составление библиографии \_\_\_\_\_ декабрь 2015г.
  - в) написание 1-ой главы \_\_\_\_\_ февраль 2016 г.
  - г) написание 2-ой главы \_\_\_\_\_ апрель 2016 г.
  - д) предварительная защита \_\_\_\_\_ май 2016 г.
8. Срок сдачи ВКР – 20 мая 2016 г.
9. Дата защиты выпускной квалификационной работы \_\_ июня 2016 г.
10. Оценка, выставленная Государственной аттестационной комиссией \_\_\_\_\_
11. Подпись студентки \_\_\_\_\_

**ВЫПИСКА № 1**  
**ИЗ ПРОТОКОЛА № 1 ЗАСЕДАНИЯ**  
**КАФЕДРЫ РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ БухГУ**

**от 28 августа 2015 года**

**Присутствовали:** Зав. кафедрой Сариев А.Б., доц. Джураева З.Р., доц. Сидоркова Л.Р., доц. Нигматова Л.Х., ст.преп. Исаева Г.А., ст.преп. Бокарева М.А., ст.преп. Темирова Д.Х., ст.преп. Носиров О.Т., преп. Болтаева М.Ш., преп. Розикова Н.Н., преп. Гудзина В.А., преп. Базарова Н.Х., преп. Бабаева Ш.Б., преп. Туйлиева Л.А., преп. Шарипов С.С.

**ПОВЕСТКА ДНЯ:**

3. Утверждение тем выпускных квалификационных работ.

**ПОСТАНОВИЛИ:**

1. Студентка 4-го «а» курса филологического факультета отделения русского языка и литературы Бухарского государственного университета Жумаева Рана Шамурадовна допускается к написанию выпускной квалификационной работы.
2. Утверждается тема ВКР: «Художественная деталь в прозе И.А.Бунина»
3. Назначить научным руководителем преподавателя кафедры русского языка и литературы Муртазаеву Ф.Р.

**Зав. кафедрой: \_\_\_\_\_ А.А.Хайдаров**

**ВЫПИСКА № 2**  
**ИЗ ПРОТОКОЛА № 10 ЗАСЕДАНИЯ**  
**КАФЕДРЫ РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ БухГУ**

**от 12 мая 2016 года**

**Присутствовали:** и.о.завкафедрой Хайдаров А.А., доц. Джураева З.Р., доц.Сидоркова Л.Р., доц.Нигматова Л.Х., ст.преп. Исаева Г.А., ст.преп. Бокарева М.А., ст.преп. Темирова Д.Х., ст.преп. Насиров О.Т., преп. Болтаева М.Ш., преп. Розикова Н.Н., преп. Гудзина В.А., преп. Базарова Н.Х., преп. Салихова З.А., преп. Туйлиева Л.А., преп. Шарипов С.С.

**ПОВЕСТКА ДНЯ:**

3. Обсуждение результатов предварительной защиты выпускных квалификационных работ и допуск к ГАК.

**ПОСТАНОВИЛИ:**

1. ВКР студентки 4-го «а» курса филологического факультета отделения русского языка и литературы Бухарского государственного университета Жумаева Рана Шамурадовна «Художественная деталь в прозе И.А.Бунина» отвечает требованиям, предъявляемым ГАК к работам подобного рода.
2. Считать Жумаеву Рану Шамурадовну успешно прошедшей предварительную защиту ВКР и допустить ее к защите выпускной квалификационной работы в ГАК.
3. Назначить официальным оппонентом ВКР Жумаевой Раны Шамурадовны преподавателя кафедры русского языка и литературы Розикову Н.Н.

**и.о.завкафедрой: \_\_\_\_\_ А.А.Хайдаров**

## **ОТЗЫВ НАУЧНОГО РУКОВОДИТЕЛЯ**

на выпускную квалификационную работу студентки IV курса Жумаевой Раны Шамурадовны на тему: «Художественная деталь в прозе И.А.Бунина»

Выявление выбранных писателем деталей или системы деталей, которую целеустремленно использует писатель, другими словами, выявление соответствия данного «преобразования действительности» идее произведения – одна из актуальных проблем современного литературоведения.

В структурном отношении исследование состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы. Во введении обосновывается выбор темы, определяется цель, задачи исследования, раскрывается теоретическая и практическая значимость.

В первой главе Жумаевой Р. рассмотрены теоретико-методологические подходы к исследованию художественной детали как поэтической единицы. Студентка подробно рассматривает историю вопроса, выявляет особенности применения художественной детали писателями XIX – XX веков.

В центре внимания второй главы находится тема способов введения различных типов художественных деталей в канву прозаических текстов И.А.Бунина. Работу отличает научность изложения, последовательность презентации теоретических положений, обоснованность и аргументированность выводов.

Таким образом, выпускная квалификационная работа Жумаевой Раны Шамурадовны полностью готова и может быть представлена к защите в ГАК.

**Научный руководитель: \_\_\_\_\_ преп. Муртазаева Ф.Р.**

## ОТЗЫВ РЕЦЕНЗЕНТА

на выпускную квалификационную работу студентки 4 курса отделения русского языка и литературы филологического факультета Бухарского государственного университета Жумаевой Раны Шамуратовны на тему: «Художественная деталь в прозе И.А.Бунина»

Актуальность выпускной квалификационной работы видится в важности изучения поэтики прозы первой половины XX века, среди которой творчество Нобелевского лауреата И.А.Бунина занимает важное место.

Одним из достоинств рецензируемой выпускной квалификационной работы является четкая структура, которая включает в себя введение, две главы, заключение, список использованной литературы. Во введении обосновывается актуальность темы, цели и задачи исследования, теоретическая и практическая значимость.

В первой главе «Теоретическое освещение понятия «художественная деталь»» представлена история вопроса, дана характеристика роли и места художественной детали в истории русской литературы и творчестве писателей XIX – XX веков.

В центре внимания второй главы «Индивидуальные черты малой прозы И.А. Бунина сквозь призму функционирования художественной детали» является вопрос мастерства И.А. Бунина в использовании художественных деталей. Жумаева Р. подробно изложила варианты особенности художественного стиля И.А.Бунина, описала художественную деталь как способ отображения внутреннего мира героев бунинской прозы. Вызывает одобрение, что Жумаева Р.Ш. осветила роль художественной детали в раскрытии тема творчества в рассказах писателя.

Работу отличает научность изложения, последовательность презентации теоретических положений, обоснованность и аргументированность выводов.

Таким образом, обобщая вышесказанное, считаем, что рецензируемая работа представляет собой самостоятельное научное исследование, представляющую определенную теоретическую и практическую ценность.

Выпускная квалификационная работа на тему: «Художественная деталь в прозе И.А.Бунина» соответствует требованиям, предъявляемым Государственной аттестационной комиссией к бакалаврским работам, а ее автор Жумаева Рана Шамурадовна заслуживает положительной оценки.

**Рецензент: \_\_\_\_\_ преподаватель кафедры русского языка  
20.05.2016. и литературы БухГУ Розикова Н.Н.**

## Бухарский государственный университет

**Выпускница** филологического факультета отделения русского языка и литературы БухГУ: Жумаева Рана Шамурадовна

Тема: «Художественная деталь в прозе И.А.Бунина»

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ ГАК О ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЕ

ГАК Бухарского государственного университета в соответствии с приказом МВССО РУз. за № 362 от 31.12.1998 г. о выполнении ВКР выяснила нижеследующее:

1. Объем ВКР (до 60 страниц): соответствует требованиям – 10 баллов, частично соответствует – 7 баллов, не соответствует требованиям – 4 балла.
2. Выбор темы ВКР соответствует актуальным проблемам филологии: входит в государственную программу – 8 баллов, на основе гранта – 7 баллов, на основе программы БухГУ – 6 баллов, по актуальным проблемам – 5 баллов.
3. Обоснование актуальности темы работы: на должном уровне – 5 баллов, на недостаточном уровне – 3 балла, не обосновано – 2 балла.
4. Раскрытие целей и задач работы: полное – 7 баллов, неполное – 5 баллов, не раскрыто – 3 балла;
5. Степень использования в ВКР методов научного исследования: высокая – 7 баллов, средняя – 5 баллов, низкая – 3 балла.
6. Степень новизны и достоверности: результаты новые – 8 баллов, ранее известные – 6 баллов, недостаточно достоверны – 3 балла.
7. Содержатся ли в выводах предложения и рекомендации по практическому применению результатов работы: имеется – 6 баллов, недостаточно – 5 баллов, отсутствуют – 3 балла.
8. Критический подход выпускника к проблеме ВКР: в достаточной степени – 8 баллов, не в полной мере – 6 баллов, критически не оценена – 4 балла.



9. Научный характер работы: выполнен на основе научных исследований – 8 баллов, на научно-методической основе – 5 баллов, носит реферативный характер – 3 балла.

10. Степень использования литературы: в полной мере использованы научно-методические журналы, монографии, труды ведущих ученых – 8 баллов, мало использовано научной литературы – 6 баллов, только использованы учебники, тексты лекций и учебные пособия – 4 балла.

11. Оценка доклада выступления выпускника: отлично – 10 баллов, хорошо – 7 баллов, удовлетворительно – 6 баллов.

12. Ответы на заданные вопросы: полные ответы – 8 баллов, хорошие – 6 баллов, средние – 4 балла.

13. Оценка ВКР внешним рецензентом: отлично – 7 баллов, хорошо – 6 баллов, удовлетворительно – 5 баллов.

14. Итоговый балл ВКР \_\_\_\_\_

Оценка \_\_\_\_\_

Примечание: каждый балл выделяется подчеркиванием.

Председатель ГАК \_\_\_\_\_

Члены ГАК \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

(Место печати)

Дата «\_\_» \_\_\_\_\_ 2016г.