

Тартуский университет
Факультет гуманитарных наук и искусств
Институт иностранных языков и культур
Отделение славистики

**«ПОЭТИЗАЦИЯ ПРОЗЫ» В ЦИКЛЕ
ИВАНА АЛЕКСЕЕВИЧА БУНИНА «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ».
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ: ВЫРАЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ**

Бакалаврская выпускная работа
студентки отделения славистики
Эвелин Вольмерсон

Научный руководитель –
лектор Е. Г. Сосновцева

Тарту 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ	5
1.1 Понятие прозы.....	5
1.2 Новелла и поэтизация художественного языка	6
1.3 Задачи лингвистического описания художественного текста.....	8
1.4 Методы описания языка художественного текста	8
1.4.1. Нарративный режим интерпретации текста.....	9
1.4.2. Автор в художественном тексте	9
1.4.3. Категории вида и времени в художественном тексте.....	12
1.5 Читательское восприятие и время в тексте на примере прозы И. А. Бунина.....	16
ГЛАВА 2. ПОЭТИЗАЦИЯ ПРОЗЫ В ЦИКЛЕ «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»	21
2.1 «Темные аллеи»: выбор материала исследования	21
2.2 Отбор текстовых фрагментов для анализа: методология и принцип	22
2.3. Темпоральные средства выражения поэтизации прозы: анализ материала	23
2.3.1. Выявление персональности	24
2.3.2. Настоящее историческое	26
2.3.3. Лексическая темпоральность.....	28
2.3.4. Традиционный нарратив как признак поэтизации.....	30
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	33
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	35
ПРИЛОЖЕНИЕ. Подборка примеров	38
КОKKUVÕTE.....	45
АННОТАЦИЯ.....	46
Lihltitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks.....	47
Autorsuse kinnitus	48

ВВЕДЕНИЕ

Ю. Н. Тынянов, в книге «Проблема стихотворного языка», которая была написана в 1924 г., о прозе и поэзии пишет следующее: «Термин «поэзия», бытующий у нас в языке и в науке, потерял в настоящее время конкретный объем и содержание и имеет оценочную окраску» [Тынянов 1924: 5].

Считается, что проза – это текст, записанный в строчку. Термин «проза» в переводе с латыни означает «речь, которая ведется прямо вперед» [Поликовская]. Если прозе противопоставляют стихи, то «поэтизацией» или «поэтичностью» становится не стихотворность, не насыщенная метафоричность или другие украшения в речи, а конструктивный принцип, который символистами и формалистами назывался «словесное искусство» [Шмид 1998: 22].

Цель бакалаврской работы – выявить приемы, которые позволяют Бунину создать эффект поэтизации текста в цикле «Темные аллеи», а также определить, какую роль в тексте играют временные сдвиги и нарушение нарративной последовательности. Целесообразность такого исследования подтверждается и тем, что Иван Алексеевич Бунин писал в своем очерке «Как я пишу», что он не ставит четких границ между поэзией и прозой: «Я вообще никогда не ставил себе в своем писании внешних заданий... Когда я писал стихи, я никогда не ставил себе задачи нарочито изломать стих, внести «новшество» в него. Свои стихи, кстати сказать, я не отграничиваю от своей прозы. И здесь, и там одна и та же ритмика... – дело только в той или иной силе напряжения ее» [Бунин 1967].

В связи с поставленной целью необходимо решить следующие задачи:

1. Изучить своеобразие новеллы как жанра.
2. Изучить языковые средства, которые используются для выражения времени и обслуживают поле темпоральности.
3. Проанализировать прозу Ивана Алексеевича Бунина в цикле «Темные аллеи» для выявления средств выражения времени, которые делают прозу поэтичной, а также каталогизировать показательные в плане выражения темпоральности фрагменты текста.

Объектом исследования данной работы является цикл «Темные аллеи» Ивана Алексеевича Бунина. Предметом исследования – языковые средства выражения времени в художественной прозе.

Реферативная часть исследования основывается на 15 источниках, монографиях и научных статьях, посвященных проблемам лингвистики текста, новеллистики, особенностям художественной прозы.

Работа состоит из двух глав, введения, заключения и приложение. В первой главе «Лингвистическое описание художественной прозы» рассказывается о прозе и поэтизации художественного языка, а также описываются лингвистические способы выражения времени. Во второй главе «Поэтизация прозы в цикле «Темные аллеи»» проанализированы средства выражения времени, служащие созданию эффекта поэтизации прозы, в цикле новелл «Темные аллеи». В Приложении собраны и размечены текстовые фрагменты, значимые для анализа своеобразия прозы И. А. Бунина.

ГЛАВА 1. ЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

1.1 Понятие прозы

Мир художественной прозы имеет свою специфику, которая находит отражение, в том числе, и на лингвистическом уровне. Как писал Б. А. Успенский, в художественном произведении предстает особый мир, который имеет собственное пространство и время. В этом мире своя система ценностей и нормы поведения. Человек занимает внешнюю позицию в данном мире, являясь посторонним наблюдателем. В процессе узнавания этого мира, погружения в него начинается освоение его норм, появляется возможность понять его «изнутри», вживаясь в него [Успенский 1970: 182]. И такой художественный мир может существовать не только в прозе, но и в театральном искусстве или, например, в живописи.

Как пишет В. Шмид, проза, в первом значении, – это нестихотворность текста, она отличается от других «точностью», «краткостью» и «ясностью», включая в себя «благородную простоту». Проза, в отличие от поэзии, характеризуется установкой на изображаемое, план содержания, а не план выражения. Идеал прозы Пушкина таков: экономия художественной энергии – обработка предметного плана, упрощение выразительных средств. Прозаический текст служит для изображения предметов в их логических связях. Поэтому он должен освободиться от разных поэтических украшений. В прозе такие факторы, как тематическая связь и мотивированность мира, сосредотачивают внимание на себе [Шмид 1998: 12].

Ю. М. Лотман о соотношении прозы и поэзии говорит следующее: «Художественная проза возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание». Кроме того, он отмечает следующий парадокс: «Взгляд на поэзию и прозу как на некие самостоятельные, обособленные друг от друга конструкции, которые могут быть описаны без взаимной соотнесенности («поэзия — ритмически организованная речь, проза — обычная речь»), неожиданно приводит исследователя к невозможности разграничить эти явления. Столкнувшись с обилием промежуточных форм, исследователь вынужден будет заключить, что определенной границы между стихами и прозой провести вообще нельзя» [Лотман 1998: 73].

Основываясь на этих точках зрения, можно сделать следующее заключение. Ожидается, что проза должна быть четкой, лишенной от всяких поэтических форм. Но

несмотря на это, ученые сталкиваются с поэтическими средствами в прозе. Отсюда и делается вывод, что провести границу между стихами и прозой становится невозможно, потому что элементы поэзии будут присутствовать в прозе.

В начале XIX века началась выработка поэтической традиции, которая послужила началом для энергичного развития художественной прозы. Когда Пушкинская традиция превратилась в историческую (проза победила поэзию настолько, что перестала восприниматься по отношению к ней), возник новый поворот к поэзии. Получается, что начало XIX века в русской литературе прошло под знаком поэзии, и на ее фоне рост художественной активности прозы стал ощутим [Лотман 1998: 70]. Так, в 1820-х среди писателей распространялись жалобы из-за излишней поэтизации прозы, которая мешает развитию содержательности и логичности в тексте. В 1823 году А. А. Бестужев-Марлинский пишет: «Слог прозы требует не только знания грамматики языка, но и грамматики разума» (цит. по [Шмид 1998: 13]).

1.2 Новелла и поэтизация художественного языка

Новелла – это короткий и сжатый рассказ. Основные элементы, из которых складывается построение новеллы и на основе которых ее изучают, – это материал и форма рассказа. Материал – это уже готовое: житейские отношения, истории, случаи, бытовая обстановка. Все то, что существовало до рассказа и может существовать отдельно. Форма – это то, как автор разложил данный материал по законам художественного построения [Выготский 2000: 186].

Само происшествие в рассказе — это материал, и когда говорится, в каком порядке и в каком расположении происшествие рассказывается, — это будет форма [Там же].

Л. Выготскому, как психологу, в первую очередь интересно, как построение новеллы воздействует на читателя.

Исследователь опирается на терминологию формалистов: фабула – лежащий в основе материал и сюжет как переработка этого материала. Л. Выготский интерпретирует новеллу как на чистый вид сюжетного произведения, главным предметом которого является формальная обработка фабулы и трансформация ее в поэтический сюжет [Выготский 2000: 200].

Более наглядно можно объяснить следующим образом. Фабула — это действия в их обычном хронологическом порядке, прямая линия (пример действий: угроза, исполнение, убийство, расследование). Сюжет же будет противоположностью, кривой линией (пример действий: убийство/труп, расследование, угроза, исполнение).

Необходимо определить, что отличает новеллу от других разновидностей рассказа. Как отмечает Б. Томашевский в книге «Теория литературы»: «Повествовательные прозаические произведения делятся на две категории: малая форма — новелла (в русской терминологии — «рассказ») и большая форма — роман». Чаще всего новелла обладает простой фабулой и у нее одна фабулярная нить (простота построения фабулы нисколько не касается сложности и запутанности отдельных ситуаций), а также одна центральная смена ситуации [Томашевский 1996: 243]. Следовательно, термин «новелла» может пониматься как синоним термина «рассказ».

С другой стороны, В. Шмид пишет: «Новелла — это короткий и сжатый рассказ. От остальных разновидностей рассказа новеллу отличает не только подчеркнутая сюжетность, но (это представляется нам одной из определяющих ее черт) также тенденция к вплетению поэтических структур в основную прозаическую ткань. Новелла наиболее поэтический жанр повествовательной прозы. Благодаря ее двойной — прозаической и поэтической — подданности новелла приобретает чрезвычайную смысловую насыщенность» [Шмид 1998: 21].

Обратим внимание, что Б. Томашевский считает новеллу рассказом (русская терминология), тогда как В. Шмид вносит уточнение, говоря, что новелла — это только одна из разновидностей рассказа. В работе мы будем рассматривать новеллу как короткий и сжатый рассказ, у которого имеется простая фабула и двойная структура (поэтическая и прозаическая).

Поэтическая структура новеллы в работе будет рассматриваться на основании принципов выражения времени в тексте. Как пишет Е. Падучева, для традиционного нарратива (в прозе это повествование от третьего или первого лица) характерно прошедшее время. Отклонение же от прошедшего времени, переключение между планами прошедшего и настоящего свойственно лирическим текстам, в том числе и стихам [Падучева 2010: 362, 370].

1.3 Задачи лингвистического описания художественного текста

В своей работе, которая вышла в 2010 году, Е. Падучева говорит следующее: «Лингвистическая семантика видит сейчас свою задачу в разработке правил интерпретации для любых видов текстов. Задача лингвистики (как она была однажды сформулирована Хомским) – “имитировать” языковую компетенцию носителя языка, его способность порождать (и можно добавить, понимать) любые виды текстов, не только тексты разговорного языка, но и литературные тексты, со всеми художественными приемами, которые могут в них использоваться» [Падучева 2010: 219].

Лингвистика текста выявляет компоненты, обеспечивающие правильную коммуникацию и построение текста, — в т.ч. смысловые различия в употреблении артиклей, местоимений, частиц, прилагательных, видов глагола и акцентных подчеркиваний. Она изучает правила логического развертывания содержания и прагматические правила, которые формируют общий фонд знаний («картину мира») у автора и читателя — без него текст будет непонятен. Текст при этом рассматривается как широкое коммуникативное окружение — существующее, подразумеваемое или создаваемое автором [Николаева].

Другое направление лингвистики текста изучает глубинные смыслы замкнутого текста: анализирует принцип употребления (и неупотребления) языковых единиц, чтобы выявить скрытые смысловые противопоставления и темы [Там же].

В отличие от грамматики (предписывающей одну форму), стилистики (выбирающей единицу соответствующего стиля) и риторики (ищущей форму убеждения), лингвистика текста исследует смысловую значимость выбора одной из равновозможных форм в тексте (вида глагола, артикля, порядка слов и прочее) [Там же].

1.4 Методы описания языка художественного текста

В данной работе будут применены лингвистические методы, предназначенные для описания времени в художественном тексте.

1.4.1. Нарративный режим интерпретации текста

Как уже было упомянуто выше, мне интересно, как построены новеллы, в которых нарратив является последовательным изложением событий. Таким образом, получается, что именно при помощи нарратива события в фабуле объединяются в сюжет, создавая ту самую атмосферу, которую ощущает читатель при знакомстве с художественным текстом.

Для наглядного описания нарратива стоит посмотреть на то, какие процессы используются при реинтерпретации разговорных элементов в нарративе. Е. В. Падучева пишет: «Язык нарратива состоит, в основном, из тех же слов и тех же синтаксических построений, что и разговорный язык. Но только в основном: какие-то элементы разговорного языка все-таки оказываются в нарративе (или по крайней мере в определенной его форме) недопустимыми, а другие — и их очень много — меняют интерпретацию. Например, во фразе *Вот пошел Иван в лес*, типично нарративной, ни частица *вот*, ни морфема прош. времени не имеют своей обычной интерпретации: *вот*, вопреки обыкновению, не ассоциируется здесь с указательным жестом говорящего, хотя бы и мысленным, — поскольку последний требует синхронного адресата, слушателя, и наст. времени глагола; с другой стороны, прош. время не имеет здесь обычной для него дистанцирующей функции, которая не вяжется с семантикой частицы *вот*. Еще более показательна частица *вон*, которая в традиционном нарративе вообще невозможна: если появляется *вон*, значит это не основной корпус, а «лирическое отступление», и надо ожидать, что скоро появится и сам «автор».

Е. В. Падучева также отмечает, что некоторые единицы разговорного языка не могут быть использованы в нарративе, по крайней мере не в первичном их значении. Поэтому развитие новых повествовательных форм можно рассматривать как преодоление этих самых ограничений, которые накладываются на язык повествования неполнотой коммуникативной ситуации [Падучева 2010: 198–199].

1.4.2. Автор в художественном тексте

Как утверждает Е. В. Падучева, в коммуникативной ситуации нарратива аналогом говорящего является образ автора, не сам автор, а повествователь. Именно повествователь оказывается тем субъектом, который воплощен в тексте [Падучева 2010: 200–201].

В. Шмид использует понятие “конкретный автор”. Это реальная историческая личность, которая написала произведение, но не принадлежит к художественному миру, а существует независимо от него [Шмид 2003: 25].

Также Шмид вводит понятие конкретного читателя. Конкретный читатель существует вне произведения и независим от него. И когда речь заходит о конкретном читателе, имеется в виду не один человек, а совокупность людей, которые в любое время могут стать реципиентами произведения [Там же].

Образ автора, в свою очередь, может играть несколько ролей, которые сейчас будут рассмотрены. Автор может присутствовать в тексте не только как повествователь, но и как создатель вымышленного мира. Ср., например, в «Евгении Онегине»: *«Онегин, добрый мой приятель; Мне нравились его черты»,* — местоимение 1-го лица обозначает повествователя. Строки *«без них Онегин дорисован; А та с которой образован Татьяна милый идеал»* представляют Онегина и Татьяну как создания автора, а автора как создателя [Падучева 2010: 201].

Повествователь может быть персонифицированный, такой повествователь является одним из персонажей текста, то есть входит в мир текста. Он может совершать какие-то поступки, иметь хотя бы малую биографию, может даже иметь собственное имя. Такой повествователь является диегетическим, и он принадлежит миру текста. Такого повествователя мы видим в пушкинском «Выстреле». С другой же стороны, мы имеем неперсонифицированного повествователя, то есть экзегетического, который не входит во внутренний мир текста. Он проявляет себя как субъект оценок или реакций и иногда появляется в лирических или риторических отступлениях. Например, повествователь в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: *«За мной читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной вечной любви? За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь»* [Падучева 2010: 202].

Всезнающий повествователь имеет неограниченные возможности: он может обращаться к прошлому и забегать в будущее. Такого повествователя мы встречаем в новелле Бунина «Легкое дыхание». Прагматически мотивированный повествователь (связанный с воображаемым миром) связан по соображениям правдоподобия естественными ограничениями [Падучева 2010: 204].

Обратим внимание на повесть «Бэла», где по отношению к основному повествователю Максим Максимыч выступает как 3-е лицо и как 1-е лицо в части,

которая составляет основное содержание повести: *«Вот раз уговорил меня Печорин ехать с ним на кабана. Я долго отнекивался. Ну что мне за диковинка кабан!»* [Падучева 2010: 204].

Экзегетическим повествователем стоит считать того, кто называет себя только в 1-м лице. Относящиеся к нему предикаты носят метатекстовый характер. Пример из повести «Метель» Пушкина: *«Поручив барышню попечению судьбы и искусству Терешки-кучера, обратимся к молодому нашему любовнику. Но возвратимся к добрым ненарадовским помещикам»* [Падучева 2010: 202].

Рассказчиком же называется повествователь, который является персонажем текста. Надо не забывать, что рассказчик не исключает экзегетического повествователя. Так, в рассказе Чехова «Крыжовник» главный сюжет с крыжовником излагается вставным рассказчиком, но в субъективных оборотах речи обнаруживается экзегетический повествователь, например: *«Красивая Пелагея, такая деликатная и на вид такая мягкая, принесла простыни и мыло»* [Падучева 2010: 202].

Экзегетический повествователь носит еще одно имя. Его можно назвать имплицитным. Это рассказчик, который не называет себя. Главная его особенность в том, что он не существует ни в вымышленном мире, к которому принадлежат герои, ни в мире реальном, где находится автор [Падучева 2010: 202].

Всезнающий повествователь имеет неограниченные возможности: он может обращаться к прошлому и забегать в будущее. Такого повествователя мы встречаем в новелле Бунина «Легкое дыхание». Прагматически мотивированный повествователь (относящийся к воображаемому миру) связан по соображениям правдоподобия естественными ограничениями [Падучева 2010: 204].

Повествователь-персонаж либо рассказывает собственную историю, либо описывает события, которые сам наблюдал. Но экзегетический повествователь может быть прагматически мотивированным и всезнающим. Повествователь устанавливает «загородки» по типу *должно быть, видимо* между собой и внутренним миром персонажа, который ему якобы недоступен. Такое можно увидеть в повести Пушкина «Метель»: *«Память его казалась священной для Маши. По крайней мере она берегла все, что могло его напомнить»* [Падучева 2010: 204].

Сторонний наблюдатель — это экзегетический повествователь, который через наблюдение и симптомы может описать внутреннее состояние героя, заняв при этом внешнюю позицию по отношению к герою, которого он описывает [Падучева 2010: 204].

Подытожить сказанное можно следующим образом:

1. Повествователь — это образ автора, субъект, который воплощен в повествовании и рассказывает нам о тексте.
2. Повествователь может играть несколько ролей.
3. Повествователь может выступать как создатель внешнего мира. Местоимение 1-го лица обозначает повествователя.
4. Повествователь, который является персонажем мира текста, называется персонифицированным.
5. Если повествователь не имеет полноценного существования ни в мире текста, ни в реальном мире, то это имплицитный повествователь.
6. Диегетический повествователь отличается от экзегетического тем, что он принадлежит миру текста. Экзегетическому повествователю не надо находиться в тексте, чтобы его описывать.

Отсюда можно сделать выводы, что в традиционном нарративе нужно различать перволичную повествовательную форму. Это нарратив 1-го лица, в котором рассказчиком будет персонаж. В повествовании от 3-го лица рассказчиком считается экзегетический повествователь [Падучева 2010: 203].

Получается, что залогом композиционной целостности в традиционном нарративе является сознание повествователя. Внутри традиционного нарратива есть нарратив 1-го лица, это рассказчик—персонаж, и нарратив 3-го лица, это экзегетический повествователь [Падучева 2010: 205].

1.4.3. Категории вида и времени в художественном тексте

Время играет важную роль в понимании и толковании нарратива.

В художественном произведении различают фабульное время (время совершения событий) и время повествования (длительность прочтения или просмотра — объем произведения). Фабульное время задается: 1) датировкой: абсолютной (например — «в два часа дня 8 января 18 года» или «зимою») или относительной («через два года»), 2) указанием временных промежутков событий («путешествие длилось три месяца»), 3) впечатлением длительности (через объем речей или нормальную длительность действий). При этом автор свободно манипулирует восприятием времени: может «втиснуть» длинные речи в короткий срок или, наоборот, растянуть краткое действие на длительный период [Томашевский 1996: 190].

Нарратив помогает читателю глубже осмыслить временные связи между событиями. Е. Падучева пишет: «Для традиционного нарратива базовое время – прош. нарративное. Оно же, для собственно повествовательной части текста, в сущности, и единственное. Временные соотношения в тексте выражаются грамматически не временем, а видом – чередованием форм СВ и НСВ» [Падучева 2010: 362].

Она выделяет два правила:

А. Соположенные или сочиненные формы совершенного вида (СВ) выражают последовательные события:

(1) *Григорий Иванович шумно вздохнул, вытер подбородок и начал рассказывать* (Зощенко);

(2) *Лизавета Ивановна встала, вынула ключ, вручила его Германну и дала ему Подробное наставление. Германн пожал ее холодную руку, поцеловал наклоненную голову и вышел* («Пиковая дама») [Там же].

Б. Аналогичным образом соположенные или сочиненные формы несовершенного вида (НСВ) обозначают одновременные процессы или состояния:

(3) *Полки наши возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу. Музыка играла завоеванные песни.* (Пушкин. «Метель»)

(4) *Старая графиня сидела в своей уборной перед зеркалом. Три девушки окружали ее. Одна держала банку румян, другая коробку со шпильками <...>. Графиня не имела ни малейшего притязания на красоту, давно увядшую, но сохранила все привычки своей молодости <...> и одевалась так же долго и так же старательно, как*

и шестьдесят лет тому назад. У окошка сидела за пальцами барышня, ее воспитанница («Пиковая дама») [Падучева 2010: 362–363].

Время в формах НСВ не продвигается вперед, тогда как формы СВ, наоборот, содержат временную перспективу. СВ невозможно описать, не упомянув трех временных моментов: момент, где событие еще не имело действие, момент, когда событие началось и третий, из которого оно наблюдается. С помощью глаголов СВ повествователь двигается вперед во времени, чтобы обеспечить ретроспективную точку отсчета для события [Падучева 2010: 363].

Получается, что ретроспективная точка отсчета — это момент в прошлом, относительно которого в тексте описывается последовательность событий. Некая «опорная точка» в прошлом, от которой ведется отсчет других событий.

Важным понятием, связанным с моментом речи, является временной дейктический центр (также туда войдут иные ориентиры временных соотношений). Данный дейктический центр выражается в системе глагольных форм времени. В формах прошедшего, настоящего и будущего времени обнаруживается ориентация на определенную точку отсчета, на дейктический центр, который заключен в построении системы временных форм в составе ее компонентов и в отношениях между ними. Любая форма глагольного времени будет нести определенное отношение к дейктическому центру. По словам А. В. Бондарко, «форма типа *буду писать* выражает следование по отношению к точке отсчета, т. е. значение будущего времени. Такого категориального значения этой формы в системе грамматических форм времени русского глагола и, шире, в грамматической системе языка. В конкретных актах речи данное отношение к грамматической точке отсчета, заключенное в рассматриваемой глагольной форме, связывается с внеязыковым моментом речи: *Он справится* — будущее с точки зрения момента речи говорящего; *Я был уверен, что он справится* — будущее по отношению к *был уверен*» [Бондарко 2002: 478–479].

А. В. Бондарко пишет, что временной дейктический центр выходит за пределы грамматического времени. Получается, что помимо временных парадигм, дейктический центр представлен и в соотношениях других, в частности лексических, средств для выражения временной семантики. Таким образом, в таких лексических показателях темпоральности, как *вчера, на прошлой неделе, месяц тому назад, давно, когда-то — теперь, в этот момент — завтра, скоро, будущей зимой* и так далее — выявляется

ориентация на дейктический центр, который связывается с отнесенностью к «теперь» [Бондарко 2002: 479–480].

Темпоральность — это категория, отражающая то, как человек воспринимает и осмысливает время событий относительно какого-либо ориентира (например, момента речи). Проще говоря, она показывает, когда происходит действие — до, во время или после того, как о нем говорят. Для выражения темпоральности язык использует разные средства: грамматические (формы глаголов — «читаю», «читал», «буду читать»); лексические (слова со значением времени — «вчера», «завтра», «через неделю»); комбинированные — сочетания грамматики и лексики или контекстные подсказки [Бондарко 1990: 5].

Таким образом, темпоральность объединяет разные языковые инструменты, чтобы точно передать временные отношения в речи.

Возвращаясь к правилам А и Б, Е. В. Падучева отмечает, что эти самые правила, также допускают исключения. Проще говоря, принцип заключается в том, что если глагол имеет форму НСВ, то тогда нужно принять специальные меры, чтобы было возможно продвинуть время повествователя вперед. Если же глагол находится в форме СВ, то тогда необходим специальный контекст, чтобы время повествователя не двигалось [Падучева 2010: 363].

Правила А и Б перестают действовать в случае, если связь между соположенными предложениями является не временной, а другой — казуальной, изъяснительной и прочее [Падучева 2010: 364].

В итоге, временная последовательность в традиционном нарративе выражается формами вида (СВ и НСВ), а не времени. Вид — это вторичная дейктическая категория, и при переходе от речевой интерпретации к нарративной изменения значения не происходит. Меняется способ, который фиксирует точку отсчета [Падучева 2010: 365].

Отклонения от традиционного нарратива свойственны скорее более лирическим текстам. Е. В. Падучева приводит в примеры, благодаря которым речевой режим видно в дневниковых текстах [Падучева 2010: 370]. Сама же Е. В. Падучева показывает примеры речевого режима на основе стихотворных текстов. По данным примерам видно, что речевой режим — это отклонение от традиционного нарратива (для которого

характерно прошедшее время), где будут видны скачки во времени, от прошлого к настоящему или будущему и так далее.

Одна из функций грамматического прошедшего времени в традиционном нарративе заключается в отдалении времени повествователя от читательского восприятия. Наличие синхронного слушателя является чертой лирических стихотворений. Лирический герой умеет имитировать создание текста, которое будет синхронно его восприятию. В число признаков лирического текста также входит выражение чувств, которые герой как будто бы испытывает на данный момент [Падучева 2010: 372]. Выходит, что в лирических текстах для выражения чувств и передачи синхронного восприятия и используется речевой режим.

Таким образом, анализируя прозу Бунина, мы видим своей задачей определить, только ли традиционный нарратив лежит в основе прозаического текста новеллы, или встречаются фрагменты, требующие речевого режима интерпретации, сближающего повествование с лирическим текстом.

1.5 Читательское восприятие и время в тексте на примере прозы И. А. Бунина

Читательское восприятие текста было косвенно упомянуто в предыдущей главе. Здесь же оно будет раскрыто подробнее на примере сюжета, фабулы и времени в новелле Ивана Бунина «Легкое дыхание».

«Читательское восприятие — всегда истолкование. Он избирательно: один элемент авторского замысла подчеркивается, другие остаются незамеченными. Писатель обращается к аудитории, пользуясь «языком» определенно художественно системы. Язык этот может быть адекватен или неадекватен языку читательского восприятия. Во втором случае может происходить овладение со стороны читателя языком авторской художественной структуры или (часто бессознательный) «перевод» текста на язык художественного мышления читателя. Изучение этого второго явления представляет двойной интерес: оно позволяет реконструировать структуру воспринимающего сознания и раскрывает те стороны авторской системы, которые делаются более явными в процессе перевода ее читателем в иную систему «кода»» [Лотман 1997: 616].

Л. С. Выготский в своем анализе (который является скорее психологическим) показывает влияние разрушения фабулы, естественного порядка событий, на сюжет. Происходит разрыв порядка временных связей между событиями. Он выдвигает на первый план факт, что сложная кривая линии времени помогает Бунину скрыть все ужасное, превращая страшную историю в красивую. Вот что ученый говорит после разбора новеллы «Легкое дыхание»: «Но нам кажется уместным и многозначительным тот факт, что самое дыхание наше во время чтения этого рассказа, как показывает пневмографическая запись, есть легкое дыхание, что мы читаем об убийстве, о смерти, о мути, о всем ужасном, что соединилось с именем Оли Мещерской, но мы в это время дышим так, точно мы воспринимаем не ужасное, а точно каждая новая фраза несет в себе освещение и разрешение от этого ужасного. И вместо мучительного напряжения мы испытываем почти болезненную легкость. Этим намечается, во всяком случае, то аффективное противоречие, то столкновение двух противоположных чувств, которое, видимо, составляет удивительный психологический закон художественной новеллы» [Выготский 2000: 221].

Чтобы прийти к такому выводу, Л. С. Выготский выстраивает события в хронологическом порядке и составляет схему диспозиции, где показывает этапы жизни Оли Мещерской и классной дамы. Тем самым, он показывает, что порядок событий не совпадает с хронологией: «Так, например, вместо того чтобы рассказать приведенное выше содержание в хронологической последовательности — как Оля Мещерская была гимназисткой, как она росла, как она превратилась в красавицу, как совершилось ее падение, как завязалась и как протекала ее связь с офицером, как постепенно нарастало и вдруг разразилось ее убийство, как ее похоронили, какова была ее могила и т.п., — вместо этого автор начинает сразу с описания ее могилы, затем переходит к ее раннему детству, потом вдруг говорит о ее последней зиме, вслед за этим сообщает нам во время разговора с начальницей о ее падении, которое случилось прошлым летом, вслед за этим мы узнаем о ее убийстве, почти в самом конце рассказа мы узнаем об одном незначительном, казалось бы, эпизоде ее гимназической жизни, относящемся к далекому прошлому. Вот эти отступления и изображает наша кривая» [Выготский 2000: 208, 210]. Л. Выготский сравнивает писателя с художником, который рисует дерево, чтобы объяснить, как автор новеллы отбирает только нужные черты событий: «В жизни Оли Мещерской была тысяча событий, тысяча разговоров, связь с офицером заключала в себе десятки перипетий, в ее гимназических увлечениях был не один Шеншин, она не

единственный раз начальнице проговорила о Малютине, но автор почему-то выбрал эти эпизоды, отбросив тысячи остальных, и уже в этом акте выбора, отбора, отсеивания ненужного сказался, конечно, творческий акт. Точно так же, как художник, рисуя дерево, не выписывает вовсе, да и не может выписать каждого листочка в отдельности, а дает то общее, суммарное впечатление пятна, то несколько отдельных листов, — точно так же и писатель, отбирая только нужные для него черты событий, сильнейшим образом перерабатывает и перестраивает жизненный материал» [Выготский 2000: 219–220].

Также Л. С. Выготский не оставляет не упомянутым язык новеллы, который и делает наше дыхание при ее чтении свободным и легким. Он ставит эксперимент, фиксирует восприятие новеллы при помощи приборов (пульс, дыхание): «В частности, особенного внимания заслуживает обычно организация самой речи писателя, его языка, строй, ритм, мелодика рассказа. В той необычайно спокойной, полновесной классической фразе, в которой Бунин развертывает свою новеллу, конечно, заключены все необходимые для художественного претворения темы, элементы и силы. Нам впоследствии придется говорить о том первостепенно важном значении, которое оказывает строй речи писателя на наше дыхание. Мы произвели целый ряд экспериментальных записей нашего дыхания во время чтения отрывков прозаических и поэтических, имеющих разный ритмический строй, в частности нами записано полностью дыхание во время чтения этого рассказа [...] Заставляя нас тратить дыхание скупое, мелкими порциями, задерживать его, автор легко создает общий эмоциональный фон для нашей реакции, фон тоскливо затаенного настроения. Наоборот, заставляя нас как бы выплеснуть разом весь находящийся в легких воздух и энергично вновь пополнить этот запас, поэт создает совершенно иной эмоциональный фон для нашей эстетической реакции» [Выготский 2000: 220–221].

В последнем абзаце главы Л. Выготский приходит к общему выводу, связанному уже не только с новеллой «Легкое дыхание». Он говорит, что в художественном тексте всегда будет некоторое противоречие, которое проявляется в несоответствии между материалом и формой. Автор будто бы нарочно выбирает трудный материал, такой, который своими свойствами оказывает сопротивление, чтобы сказать то, что он хочет. При этом автор преподносит материал так, чтобы не вскрыть свойства, заложенные в материале, а наоборот, чтобы помочь преодолеть события как можно легче [Выготский 2000: 221–222].

Е. В. Падучева упоминает найденный Л. Выготским прием Бунина, разрушение «фабульного материала», и составляет временную схему рассказа, блоки. Суммарно у нее получается 11 блоков, которые она анализирует с точки зрения организации нарратива. Вот разбор первого блока: «1. На кладбище (сцена). Здесь один субъект – повествователь. Он отчетливо виден в роли наблюдателя, а также и субъекта сознания; например, он является субъектом весьма нетривиальной положительной эмоции (новый крест из дуба, крепкий, тяжелый, гладкий, такой, что на него приятно смотреть): кому приятно, если не повествователю? Базовое время рассказа – наст. речевое». Следующие блоки она разбирает точно так же, например, вот второй блок: «2. Гимназические годы Оли Мещерской (суммарное изложение от лица повествователя). Здесь наблюдателя не требуется. «Толки» пересказывает повествователь» [Падучева 2010: 413–414]. Цель Е. В. Падучевой показать, что, несмотря на все «искусные прыжки рассказа» (которые видим и в анализе Л. Выготского), текст строго входит в рамки традиционного нарратива. Она отмечает, что «у Бунина все путешествия повествователя в пространстве и времени строго мотивированы сцеплением соответствующих модусов. Нет ни одного необоснованного перескока во времени: анаlepsис в частях 2 и 8 – это отход назад в прошлое “вдоль по персонажу”; анаlepsис в 5, 6 и 10 объясняется тем, что это соответственно рассказ, дневник и воспоминание». Также, чтобы лучше объяснить традиционный нарратив в тексте Бунина, она добавляет, что в рассказе присутствует многоголосие, где Оля Мещерская отображается в целой гамме голосов: дневник Оли Мещерской, воспоминания классной дамы, заявление казачьего офицера судебному следователю и прочее. Повествователь показывает события всегда «из своих рук», но глазами разных людей. Сознание повествователя обеспечивает целостность композиции. Получается, что именно вот эти структурные свойства, о которых говорит Е. В. Падучева, создают ощущение традиционного нарратива [Падучева 2010: 415].

Благодаря исследованиям Л. С. Выготского можно увидеть, как разрушение фабулы и нелинейная организация времени (отступления от хронологии, отбор ключевых эпизодов) создают аффективное противоречие: при чтении о трагических событиях возникает ощущение «легкого дыхания», а особый строй речи (ритм, мелодика) формирует эмоциональный фон. Е. Падучева, в свою очередь, выявляет в тексте 11 временных блоков и доказывает, что, несмотря на «прыжки» во времени, нарратив остается традиционным: все переходы мотивированы, а целостность композиции обеспечивается многоголосием (дневник героини, воспоминания классной

дамы и др.) и позицией повествователя. Таким образом, разные подходы подчеркивают, как структурные особенности новеллы влияют на восприятие читателя.

ГЛАВА 2. ПОЭТИЗАЦИЯ ПРОЗЫ В ЦИКЛЕ «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»

2.1 «Темные аллеи»: выбор материала исследования

Как отмечали многие исследователи (См, например, исследования Е. В. Падучевой [Падучева 2010], Л. С. Выготского [Выготский 2000] и А. К. Жолковского [Жолковский 2021]), язык Ивана Алексеевича Бунина насыщен средствами выражения времени. При помощи средств темпоральности ему удастся скрыть от читателя все ужасное [См. выше Выготский, глава 1.5.], синхронизироваться с читателем, остановить или же ускорить время. Содержание новелл из цикла “Темные аллеи” обращено в прошлое, проза имеет черты мемуарной, речь идет об уже не существующей на момент создания текста реальности. Для создания текста новелл привлекаются темпоральные средства, которые замедляют или переносят время вперед.

Как отмечает Е. Р. Пономарев, практически весь цикл «Темные аллеи» заполняет Россия (См., например, [Пономарев 2005]). Основные положения исследования Пономарева, значимые для нашей работы, можно сформулировать следующим образом.

В качестве примера бунинской игры со временем можно привести суждение исследователя о первой новелле цикла: «Время действия, таким образом, отодвинуто в плюсквамперфект: герои вспоминают о былом, но их настоящее — давно прошедшее для читателя. Элегическая тональность, всякий раз звучащая в разговорах о бывшей, ушедшей, упущенной любви органично наложена на элегическое восприятие России: она так же свежа в памяти и так же недостижима, как и первая любовь» [Пономарев 2005].

Получается, что в произведениях Ивана Алексеевича Бунина герои погружаются в воспоминания: возвращаясь к событиям прошлого, к чувствам, которые уже не вернуть. Эта грусть по утраченному личному опыту тесно переплетается с таким же элегическим восприятием России. Для бунинских героев (и для самого писателя, находившегося в эмиграции) Россия — как и первая любовь — остается чем-то невероятно дорогим, живым в памяти, но совершенно недостижимым. Тем самым в прозе Ивана Алексеевича Бунина прошлое оживает в деталях — пейзаже или в опыте героев.

Как уже было отмечено в главе 1, в лирических текстах для передачи чувств и синхронного восприятия используется речевой режим [Падучева 2010: 372]. Далее будет показано, что понятие о переключении синхронного и нарративного режимов повествования применимо к описанию прозы И. А. Бунина.

Речевой режим, отходящий от традиционного нарратива, напрямую способствует поэтизации прозы. Его ключевые приемы — скачки во времени и использование глаголов настоящего времени вместо прошедшего — создают эффект «здесь и сейчас»: читатель не просто узнает о событиях прошлого, а словно проживает их вместе с героем в момент чтения.

Замена глаголов прошедшего времени на настоящие («*видит*» вместо «*видел*», «*слышит*» вместо «*слышал*») усиливает эффект присутствия. Читатель перестает быть сторонним наблюдателем и оказывается внутри текста.

2.2 Отбор текстовых фрагментов для анализа: методология и принцип

В рамках исследования отбор текстовых фрагментов для последующего анализа осуществлялся с опорой на метод сплошной выборки в пределах отдельных сверхфразовых единств (СФЕ).

Согласно определению Н. С. Валгиной: «Сложное синтаксическое целое, или сверхфразовое единство, — это сочетание нескольких предложений в тексте, характеризующееся относительной завершенностью темы (микротемы), смысловой и синтаксической спаянностью компонентов. Сложные синтаксические целые являются средством выражения смысловых и логических единств». Далее говорится, что отдельные предложения, которые находятся в составе сложных синтаксических целых, объединяются межфразовыми связями. Эти связи осуществляются при помощи специальных синтаксических средств (наречия, союзы в присоединительном значении и т. д.) [Валгина 2002: 577].

Приоритет при поиске СФЕ отдавался отрывкам, где выражены темпоральные связи, то есть присутствует указание на время, последовательность или одновременность событий.

Фрагменты отбирались и группировались на основании тематического единства. На этом основании выделены следующие тематические блоки: 1) Описание (9

фрагментов), 2) Время (12 фрагментов), 3) Пейзаж (9 фрагментов) (См. ниже в «Приложении».)

В блоке “Описание” представлены тестовые фрагменты, рассказывающие о личном опыте рассказчика и воображаемых ситуациях (примеры 1–9 в Приложении). В блоке “Время” отражены текстовые фрагменты, связанные с продвижением времени повествования вперед или назад (примеры 10–21 в Приложении). В блок “Пейзаж” собраны текстовые фрагменты, описывающие природный или городской пейзаж (примеры 22–30 в Приложении).

При отборе были учтены следующие показатели времени:

- наличие лексических темпоральных показателей;
- сложные сочетания видо-временных форм;
- и использование репрезентации автора.

Особое внимание уделялось употреблению глаголов несовершенного и совершенного вида, так как они играют ключевую роль в формировании темпоральной структуры текста.

Несовершенный вид часто создает эффект длительности, а совершенный может обозначать момент фиксации восприятия.

Стоит отметить, что среди отобранных СФЕ есть отрывки, в которых глаголы в форме настоящего времени употребляются в ряду глаголов, передающих традиционное повествование в прошедшем времени.

2.3. Темпоральные средства выражения поэтизации прозы: анализ материала

Итак, мы отобрали 30 релевантных для нашего исследования СФЕ и выделили темпоральные характеристики, которые будут проанализированы ниже. Мы разделили подборку примеров на 3 тематических блока, и далее последовательно рассмотрим, как в этих группах проявляются такие признаки темпоральности, как сочетание видо-временных форм, персональность (субъектность) высказывания, лексические маркеры темпоральности.

2.3.1. Выявление персональности

Среди 30 рассмотренных примеров было выявлено 7 случаев, где субъект высказывания представлен в максимально обобщенном виде. В основном, речь идет о так называемых обобщенно-личных односоставных предложениях, в которых действие относится к любому лицу (которое пишет или читает это предложение), а особенность глагольных форм заключается в том, что они обозначают вневременное действие или событие, не имеющее локализации на временной оси и таким образом мыслимое как повторяющееся неограниченное количество раз [Валгина 2002: 159-160].

(1) *Глядя ему вслед, постояли (СВ) на крыльце в том отупении, которое всегда бывает (НСВ), когда **проводишь** (НСВ) кого-нибудь на долгую разлуку, чувствуя только удивительную несовместность между нами и окружавшим нас радостным, солнечным, сверкающим изморозью на траве утром.*

Мы видим фрагмент из «Холодной осени», в котором действие передается при помощи глагола в несовершенном виде, который стоит во втором лице единственного числа при нулевом субъекте *0/ты*. Рассказчик словно затягивает читателя в мир текста, когда начинает обобщать личный опыт. Обратим также внимание, что автор использует наречие «всегда» плюс глагол «бывает», обозначая повторяющееся, неограниченно-кратное действие: **буквально** “Такое ощущение бывает и всегда и у всех, кто когда-либо провожал кого-либо на долгую разлуку”, и рассказчик входит в круг этих лиц. Как пишут Т. В. Булыгина и А.Д. Шмелев, подразумеваемый субъект в предложениях обобщенно-личного типа всегда является лицом, находящимся в фокусе эмпатии, то есть лицом, с “точки зрения” которого ведется повествование или описание [Булыгина, Шмелев 1991: 53–54].

Еще один случай обобщения нулевого субъекта *0/ты* представлен в примере (2) из новеллы «Поздний час».

(2) *[...] **клюют** (НСВ) и **бегут** (НСВ), женственно, щепотко виляясь, покачиваясь, однообразно подергивая головками, будто не замечая **тебя**: взлетают (НСВ), свистя крыльями, только тогда, когда чуть не **наступишь** (СВ) на кого-нибудь из них.*

В отрывке также присутствует глагол в форме второго лица единственного числа, который способствует включению читателя в художественный мир автора, так как нулевой субъект, в этом контексте связанный с фигурой автора (см. *не замечая*

тебя), может быть распространен на множество лиц и многократно повторяющуюся ситуацию [Там же].

Аналогичный фрагмент из «Чистого понедельника»:

(3) [...] стоял (НСВ), точно ожидая чего-то, в той особой тишине пустой церкви, когда **боишься** (НСВ) вздохнуть в ней.

Конечно, И. В. Бунин не всегда использовал такие приемы. Обратим внимание на новеллу «Таня»:

(4) Вся внутренне дрожа, она заговорила (СВ) с ним таким тоном, каким **говорят** (НСВ) в гостях, и, приподняв подол, пошла (СВ) за ним дамскими шажками, снисходительно дивясь.

Здесь мы видим неиспользованную возможность употребить обобщенно-личную конструкцию: **каким говоришь* в гостях. Автор идет другим путем. Разница между обобщенно-личными и неопределенно-личными конструкциями заключается, как отмечают Т. В. Булыгина и А. Д. Шмелев, в том, что нулевой субъект 0/3^{мн} в неопределенно-личных предложениях никогда не является лицом, находящимся в фокусе эмпатии, то есть тем, с чьей “точки зрения” ведется повествование [Там же: 50]. И говорящий, и слушающие исключены из числа возможных референтов нулевого подлежащего, ситуация не зависит от их участия, и таким образом формируется «отчужденность» повествования, то есть эффект, противоположный описанному для примеров (1–3).

Примеры (5) и (6) иллюстрируют случаи относительного употребления настоящего времени: употребление форм настоящего времени в придаточных предложениях не означает ни смены точки “точки зрения”, ни переключения временного плана.

(5) Она не слыхала (НСВ) или притворялась (НСВ), что не **слышит** (НСВ). (Фрагмент из новеллы «Таня»)

(6) Все казалось (НСВ), что кто-то **есть** (НСВ) в темноте прибрежного леса, молча тлеющего кое-где светляками, — стоит (НСВ) и слушает (НСВ). (Новелла «Руся»)

Глагол «казалось» обозначает в примере (6) длительное состояние, указывает на воображаемую сцену (чье-то постоянное присутствие), но не позволяет высказыванию выйти за предел нарративного режима интерпретации. Поэтому, когда мы видим после данного глагола форму настоящего времени «есть», она указывает на совпадение времени действия не с моментом речи, а со временем действия, выраженного глаголом «казалось».

В примерах (1–4) мы видим отступление от норм традиционного нарратива. Субъект высказывания представлен в максимально обобщенном виде, делая читателя субъектом оценки вместе с рассказчиком.

Происходит обобщение личного опыта. Здесь не только *я автора*, но и герой, и каждый другой человек. Читатель вникает в текст, и видит, и чувствует то, что ощущает герой. Личное переживание автора становится и нашим. Рассказчик включает нас в свои личные переживания, делая их общими для всех. Тем самым стираются временные границы и временное поле расширяется до настоящего времени читателя. Мы соучастники опыта, о котором идет речь.

Обобщение субъекта встречается в тематическом блоке «Описание». Там рассказчик излагает свой личный опыт или чувства. Поэтому для данного блока характерны конструкции с обобщенным субъектом в форме 2 л. ед. ч. Использование таких обобщений в тематическом блоке «Время» затруднено тем, что там рассказчик говорит о реальных с точки зрения художественного текста событиях в хронологическом или хаотичном порядке, и читатель не может стать лицом, с чьей точки зрения эти события описываются.

2.3.2. Настоящее историческое

Далее можно сказать, что И. А. Бунин весьма часто использует настоящее время в описательных фрагментах. Такие примеры были записаны в отдельный блок под названием «Пейзаж». В картотеке встречается 13 случаев из 30-ти с употреблением форм настоящего исторического.

(7) *Ночная синяя чернота неба в тихо плывущих облаках, везде белых, а возле высокой луны голубых. Приглядишься (СВ)—не облака **плывут** (НСВ) — луна **плывет** (НСВ), и близ нее, вместе с ней, **лется** (НСВ) золотая слеза звезды: луна плавно*

уходит (НСВ) в высоту, которой нет дна, и *уносит* (НСВ) с собой все выше и выше звезду.

Данный отрывок был взят из новеллы «Смарагд». Обратим внимание, что он также содержит глагол второго лица *«приглядишься»*, что отсылает к обобщению субъекта, как было сказано выше.

Настоящее историческое также употребляется в случаях описания воображаемой ситуации:

(8) *Я очень ясно представил (СВ) себе: **сидят** (НСВ) за чайным столиком, **смотрят** (НСВ), **молчат** (НСВ), по-разному **думают** (НСВ) о своем мерзком положении... За стеклами больших окон вечеряющее небо и глянец, штиль моря, **висят** (НСВ) темнеющие ветви пальм, музыканты, как неживые, **топают** (НСВ) ногами в пол, дуют в инструменты, бьют в металлические тарелки, мужчины, шаркая и качаясь в лад им, **напирают** (НСВ) на своих дам, будто таща их к явно определенной цели... Малый в крагах и в некотором подобии зеленого мундира **подает** (НСВ) ему, почтительно сняв картуз, пачку «High-Life»...* (Из новеллы «Мечь»)

В последнем примере мы видим употребление настоящего исторического. Мы ожидали бы сослагательного наклонения для гипотетической ситуации, но употребление настоящего исторического делает картину более наглядной. Читатель словно видит ее перед собой и представляет ее себе вместе с рассказчиком.

Использование настоящего исторического времени в описательных фрагментах — будь то изображение пейзажа или реконструкция воображаемой ситуации — выполняет особую эстетическую функцию. При помощи этого приема автор может актуализировать прошлое, перенести его в настоящее. В результате читатель воспринимает описанную картину не как отдаленное событие, а присутствует в нем сам, словно видит воображаемое события перед глазами.

А. В. Бондарко про настоящее историческое пишет, что с точки зрения грамматики такой контекст указывает на прошлое, но сама грамматическая форма указывает на настоящее. Тем самым, средством актуализации прошлого становится грамматическая форма настоящего времени [Бондарко 1971: 143].

Обратим также внимание, что формы настоящего исторического могут быть образованы только от глаголов несовершенного вида.

2.3.3. Лексическая темпоральность

Далее рассмотрены средства лексической темпоральности, которые также участвуют в формировании поэтичности прозы Ивана Алексеевича Бунина. С этой целью в подборке из 30-ти примеров (См. Приложение) все средства лексической темпоральности выделены синим шрифтом. Это наречия, предложно-падежные сочетания со значением времени, антонимические пары.

Были найдены антонимические пары, образованные наречиями. Из 37 случаев, когда СФЕ содержат лексические показатели времени, в 7 случаях они представлены антонимами.

(9.1) *«Всегда – когда»*

(9.2) *«По утрам всегда – только тогда, когда»*

(9.3) *«Вчера, когда – как всегда»*

(9.4) *«Раз – всегда, в такие ночи»*

(9.5) *«Четыре года перед тем – а в тот год»*

(9.6) *«В ту осеннюю ночь – несколько дней»*

(9.7) *«Осенью – навсегда»*

Сочетания вроде *«Раз — всегда, в такие ночи»* или *«Четыре года перед тем — а в тот год»* смешивают разные временные пласты: повторяющееся (*«всегда»*) сталкивается с единичным (*«раз»*), давнее прошлое (*«четыре года перед тем»*) — с более близким (*«в тот год»*). Это разрушает линейность повествования.

Противопоставление *«всегда — когда»* одновременно подчеркивает рутину (*«всегда»* — привычное, ожидаемое) и мгновенность (*«когда»* — момент, выбивающийся из обыденности).

Сопоставлений в подборке лексических средств темпоральности было значительно меньше: всего 2 из 37-ми.

(10.1) *«Постоянно – до сих пор»*

(10.2) *«В ту осеннюю ночь, несколько дней – с каждым днем»*

«Постоянно — до сих пор» — связь прошлого и настоящего: то, что началось давно и воспринималось как постоянное, сохраняет актуальность и сейчас. Это стирает границы между временными пластами и показывает, как давнее переживание (чувство, воспоминание, привычка) продолжает жить в сознании героя.

Конструкция «В ту осеннюю ночь, несколько дней — с каждым днем» выстраивает еще более сложную временную петлю: краткий эпизод («ту осеннюю ночь», «несколько дней») неожиданно разрастается в памяти до масштаба целой жизни («с каждым днем»).

Обратим внимание на следующий пример из тематического блока «Пейзаж»:

(11) [...] однообразно шумит (НСВ) с однообразным напором на дом, **потом** бурно налетает (НСВ), сыплет (НСВ) стрекочущим снегом в ставни, потрясая их, — и падает (НСВ), отделяется (НСВ), шумит (НСВ) усыпительно... Ночь кажется (НСВ) бесконечной и сладкой [...] (Фрагмент из новеллы «Таня»)

Здесь интересно отметить, что в описаниях пейзажа, где автор использует формы настоящего времени, основным способом обозначения смены времени и событий являются наречия времени. Из-за частого использования НСВ время не продвигается вперед, и автор вынужден применять наречия «после» или «потом».

Вот еще один пример, в котором автор использует предложно-падежное сочетание, чтобы продвинуть цепочку действий вперед:

(12) Но непременно угощение гостя — хару́ф: баран, которого жарят (НСВ) в ямке, вырытой в песке, наваливая на него пласты тлеющего кизяка. **После барана** угощают (НСВ) кофеем, но всегда без сахара (Фрагмент из новеллы «Весной, в Иудее»).

Можно еще подметить, что предложно-падежное сочетание «после барана» не только выступает средством продвижения времени между формами глаголов в НСВ, но и связывает между собой два предложения в составе СФЕ.

Для фрагментов, которые несут описательную функцию, характерно использование показателей времени и итеративности действия «всегда» и «когда». Кроме того, ряд предложно-падежных сочетаний обозначает абсолютную или относительную привязку ко времени: «с часу до шести» и «после нескольких часов».

У фрагментов с тематикой времени самая разнообразная и широкая датировка. Часто она сначала захватывает прошлое (например, «*четыре года перед*»), а потом время ближе к повествователю («*а в тот год*»). Лексические показатели бесконечности («*навсегда*») также характерны для этого блока. Но в основном эти два тематических блока, «Описание» и «Время», схожи в аспекте использования средств лексической темпоральности.

Темпоральность в блоке «Пейзаж» отличается от двух других в большей степени. Там мы встречаем обозначение неделимых временных отрезков типа «*ночь*». И использование наречий скорее не подчеркивает изменение времени в повествовании, а обозначает изменения в окружающей среде и плавное течение времени.

2.3.4. Традиционный нарратив как признак поэтизации

Анализ следующего фрагмента из новеллы «Кавказ» послужит примером поэтизации без скачков во времени или обобщения субъекта.

(13) *Он искал (НСВ) ее в Геленджике, в Гаграх, в Сочи. На другой день по приезде в Сочи, он купался (НСВ) утром в море, потом брился (НСВ), надел (СВ) чистое белье, белоснежный китель, позавтракал (СВ) в своей гостинице на террасе ресторана, выпил (СВ) бутылку шампанского, пил (НСВ) кофе с шартрезом, не спеша выкурил (СВ) сигару. Возвратясь (СВ) в свой номер, он лег (СВ) на диван и выстрелил (СВ) себе в виски из двух револьверов.*

Новелла написана от лица героя. Рассказчик-любовник увозит замужнюю женщину от ее мужа-офицера на Кавказ. В то время как пара наслаждается идиллией, обманутый муж пытается найти свою жену.

Этот фрагмент является последним абзацем новеллы «Кавказ». Мы видим смену точки зрения и нарратива. Сначала мы сочувствовали двум героям, так как новелла написана от 1-го лица, от лица любовника, но потом точка зрения меняется, при этом переключая нарратив с перволичного на третьеличный.

Понятию “точки зрения” Н. Д. Тмарченко дает следующее определение: «Точка зрения в литературном произведении — положение «наблюдателя» (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), которое, с одной стороны, определяет его

кругозор — как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой — выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора» [Тамарченко 2004: 221].

Разберем фрагмент 13 подробнее:

«В Геленджике, в Гаграх, в Сочи» - задает масштаб поисков, подчеркивает отчаяние героя, а потом резко меняется на действия последнего дня.

Данный фрагмент из новеллы “Кавказ” хорошо описывает последовательность событий. НСВ как действие, которое происходит какой-то промежуток времени, и СВ как законченное и меняющееся другим действием.

Сначала внимание читателя захватывает последовательность глаголов несовершенного вида. Глаголы НСВ (*«искал», «купался», «брлся», «пил»*) передают длительность, повторяемость, процесс — они задают неспешный, почти медитативный ритм, подчеркивая монотонность и обыденность действий. Создается ощущение, что герой механически выполняет привычные ритуалы, словно пытаясь отсрочить неизбежное.

Затем в текст постепенно включаются глаголы совершенного вида (*«надел», «позавтракал», «выпил», «выкурил», «возвратсь», «лег», «выстрелил»*). Они фиксируют завершенные действия, отдельные акты, которые выстраиваются в четкую цепочку — ведущую к финалу. СВ придает повествованию последовательность и целеустремленность: каждое действие приближает нас к развязке.

Детализация действий во второй части отрывка работает на эффект присутствия. Читатель не просто узнает о событиях — он видит их: белоснежный китель, бутылка шампанского, кофе с шартрезом, сигара. Эти детали подчеркивают парадоксальное сочетание элегантности и обреченности — герой одевается, завтракает, наслаждается жизнью, но все это выглядит как последний ритуал.

Напоследок кульминация — *«выстрелил себе в виски из двух револьверов»* — резко прерывает плавное течение повествования. Это создает контраст между размеренностью предыдущих действий и мгновенностью выстрела, создавая ударную точку, к которой вела вся цепочка глаголов совершенного вида.

Поэтичность здесь заключается именно в этой цепочке чередующихся действий. Последний абзац становится линейным из-за обилия форм несовершенного вида,

которые нескончаемо прибавляются. Читатель, следя за событиями, проживает их вместе с героем и к концу начинает чувствовать неизбежность финала.

Тем самым, такой фрагмент показывает, что поэтичность не всегда кроется в отказе от обыденного. Из вполне традиционных форм повествования и простых глаголов совершенного или несовершенного вида можно собрать бесконечную цепочку эмоций, которая будет на читателя действовать так же, как и синхронизация рассказчика со временем читателя или неожиданные скачки во времени.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для достижения поставленной цели прежде всего был собран теоретический материал и изучены ключевые концепции, затрагивающие тематику языковых средств выражения времени. Для анализа цикла новелл Ивана Алексеевича Бунина «Темные аллеи» привлекаются следующие термины: читательское восприятие, «точка зрения» и лексическая темпоральность, а также настоящее историческое время, сверхфразовое единство, лицо, находящееся фокусе эмпатии.

Согласно исследованиям А. В. Бондарко и Е. В. Падучевой, для выражения временных противопоставлений чаще всего используются глаголы совершенного (СВ) и несовершенного вида (НСВ). Глаголы несовершенного вида продвигать время вперед не способны, поэтому они чередуются с глаголами совершенного вида или сопровождаются лексемами, передающими темпоральную семантику (например, наречиями *после, потом, завтра, осенью*). Однако даже в рамках нарративного режима интерпретации чередование глаголов совершенного и несовершенного вида может стать художественным приемом. В работе это показано на примере заключительного фрагмента новеллы «Кавказ» (пример (13)).

В ходе анализа текстовых фрагментов (СФЕ) из новелл Ивана Бунина были выявлены следующие закономерности.

1. Иван Бунин в своих новеллах цикла «Темные аллеи» использует настоящее историческое во фрагментах, связанных с описанием пейзажа. Таким образом, автор актуализирует прошлое, смещая точку зрения читателя, перемещая его в прошлое и нарушая нарративную последовательность изложения.

2. Тенденция к максимальному обобщению субъекта, в том числе нулевого субъекта в обобщенно-личных предложениях, позволяет автору создать эффект включенности читателя в повествование, в котором речь идет о событиях давнего прошлого. Обобщение опыта рассказчика и широкая референция нулевого субъекта позволяют читателю почувствовать себя субъектом оценки и наблюдателем описываемых событий.

3. Иван Бунин использует антонимические пары наречий и предложно-падежных конструкций с семантикой темпоральности, чтобы создать противопоставление

повторяющихся (нелокализованных во времени) действий в прошлом и единичных событий, продвигающих повествование вперед.

4. Таким образом, основными способами поэтизации прозаического текста, применяемыми И. А. Буниным в цикле новелл «Темные аллеи», являются различные приемы, позволяющие нарушить нарративную последовательность изложения и переключить режим интерпретации текста с нарративного на речевой, более свойственный лирическому тексту. К таким приемам можно отнести актуализацию событий прошлого при помощи форм настоящего исторического; обобщение личного опыта автора/рассказчика, расширение референции субъекта, позволяющее читателю почувствовать себя субъектом оценки, в обобщенно-личных предложениях, смену «точки зрения», использование антонимических лексических средств темпоральности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бондарко: *Бондарко А. В.* Вид и время русского глагола (значение и употребление). Москва, 1971
<https://djvu.online/file/8RnO9VbIqEeec?ysclid=moz0sq7mjp646524110> (10.02.2026).
2. Бондарко: *Бондарко А. В.* Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность. Ленинград, 1990.
[file:///C:/Users/volme/Downloads/temporalnost_modalnost%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/volme/Downloads/temporalnost_modalnost%20(1).pdf) (10.02.2026)
3. Булыгина, Шмелев: *Булыгина Т. В., Шмелев А. Д.* Неопределенность и обобщенноличность. Референциальные, коммуникативные и прагматические аспекты неопределенноличности и обобщенноличности // Теория функциональной грамматики. Персональность. Залоговость / Отв. ред. А. В. Бондарко. СПб., 1991. С. 41-62.
4. Бунин: *Бунин И. А.* Собрание сочинений. Том 9. Освобождение Толстого. О Чехове. Статьи. Москва, 1967. <https://traumlibrary.ru/book/bunin-ss09-09/bunin-ss09-09.html?ysclid=ml13pwo8iz45886010#s003015> (30.01.2026).
5. Валгина: *Валгина Н. С.* Современный русский язык: учебник. Москва, 2002. https://pedlib.ru/Books/6/0262/6_0262-577.shtml?ysclid=mpg6xkam1u129671082 (20.05.2026).
6. Выготский: *Выготский Л. С.* Психология искусства. Санкт-Петербург, 2000. <https://djvu.online/file/YanZJF2bqzC5Z> (20.05.2025).
7. Жолковский: *Жолковский А. К.* Заметки о двух нарративных приемах Бунина: эффект «воронки» и «авторские» персонажи. 2021. https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/wp-content/uploads/sites/187/2023/11/Zametki_o_2_narrativnykh_Bunina.pdf (20.05.2026).
8. Лотман: *Лотман Ю. М.* Карамзин. “Сотворение Карамзина”. Статьи и исследования 1957–1990. Заметки и рецензии. Санкт-Петербург, 1997. <https://psv4.userapi.com/s/v1/d/V9xpnPs-jZxAY7WEDMv8d7oS-XPPs4X2pPdyb7BQAQKv8yCUlyVTCv64pJEQDK->

MEYfq_6FwQB8ghCcJOSsyRpF_tdG9D0K3x5aC3TBsOdh99one/1997_Lotman_Yu_M_Karamzin.pdf (20.05.2026)

9. Лотман: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург, 1998.
http://library.lgaki.info:404/2017/%D0%9B%D0%BE%D1%82%D0%BC%D0%B0%D0%BD%20%D0%AE.%20%D0%9C_%D0%A1%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0%20%D1%85%D1%83%D0%B4.%20%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%D0%B0.pdf (11.05.2025).
10. Николаева: *Николаева Т. М.* Лингвистика текста // Лингвистический энциклопедический словарь / Отв. ред. В. Н. Ярцева <https://rus-yaz.niv.ru/doc/dictionary/linguistic-encyclopedic/articles/548/lingvistika-teksta.htm?ysclid=moyfuat8xt192013308> (02.05.2026)
11. Падучева: *Падучева Е. В.* Семантика времени и вида в русском языке // Семантические исследования. Москва, 2010. (Эл. репринт: <https://lexicograph.ruslang.ru/TextPdf1/PaduSemantIssl1996.pdf> (25.10.2024).
12. Пономарев: *Пономарев Е. Р.* Русский фон «Темных аллея» И. А. Бунина // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. СПб., 2005. <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-fon-temnyh-alley-i-a-bunina?ysclid=moz4qreoy8218860972> (02.05.2026).
13. Поликовская: *Поликовская Л.* Поэзия и проза // Энциклопедия Кругосвет. 1997–2024.
https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/POEZIYA_I_PROZA.html (14.12.2024).
14. Тамарченко: *Тамарченко Н. Д.* Теория литературы в двух томах. Том 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. Москва, 2004.
<https://djvu.online/file/eqsa9h9pnu4sK?ysclid=moyxrfvhfv539519574> (02.05.2025)
15. Томашевский: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. Москва, 1996.
<https://djvu.online/file/АНРсС0VOKV5V8?ysclid=m8r9ytwr39677861279> (20.05.2025)
16. Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Ленинград, 1924. (Эл. репринт:

https://imwerden.de/pdf/tynyanov_problema_stikhotvornogo_yazyka_academia_1924__ocr.pdf (14.12.2024).

17. Успенский: *Успенский Б. А.* Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва, 1970.

<https://djvu.online/file/ZhDJ0lE99SWDW?ysclid=mawro55mvv928183413>
(20.05.2026).

18. Шмид: *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. Санкт-Петербург, 1998.

<https://djvu.online/file/y5iTsE9UUbTHN?ysclid=mbghl1w1ba916421964>
(25.10.2024).

19. Шмид: *Шмид В.* Нарратология. Москва, 2003.

<https://yanko.lib.ru/books/cultur/shmid-narratology.pdf> (01.05.2026).

ПРИЛОЖЕНИЕ. Подборка примеров

Картотека текстов

Холодная осень – (ХД)

Пароход «Саратов» – (ПС)

Муза – (М)

Поздний час – (ПЧ)

Руся – (Р)

Смарагд – (С)

Визитные карточки (ВК)

Ворон – (В)

Месть – (МЕ)

Чистый понедельник – (ЧП)

Весной, в Иудее – (ВВИ)

Кавказ – (К)

Степа – (С)

Таня – (Т)

Условные обозначения

Оранжевый - прошедшее время

Зеленый - настоящее время

Синий - лексическая темпоральность

Сиреневый - неограниченное время/будущее

Описание

1. Глядя ему вслед, **постояли** (СВ) на крыльце в том отупении, которое **всегда бывает** (НСВ), **когда проводишь** (НСВ) кого-нибудь на долгую разлуку, чувствуя только удивительную несовместность между нами и окружавшим нас радостным, солнечным, сверкающим изморозью на траве утром. (ХД)
2. И **пошел** (СВ) переодеваться, мыться, **облил** (СВ) голову холодной водой, **смочил** (СВ) одеколоном и **причесал** (СВ) короткие курчавые волосы, еще раз взглянул (СВ) в зеркало: лицо **было** (НСВ) свежо, глаза **блестели** (НСВ); **с часу до шести он завтракал** (НСВ) в большой офицерской компании, дома **заснул** (СВ) тем мгновенным сном, каким **засыпаешь** (НСВ) **после нескольких часов** непрерывного питья, куренья, смеха и болтовни, однако **чувствовал** (НСВ) себя теперь отлично. (ПС)
3. В Мучном по утрам **всегда бегали** (НСВ), **клевали** (НСВ) по мостовой целой стаей голуби. **Идешь** (НСВ) в гимназию — сколько их! И все толстые, с радужными зобами — **клюют** (НСВ) и **бегут** (НСВ), женственно, щепотко виляясь, покачиваясь, однообразно подергивая головками, будто не замечая тебя: **взлетают** (НСВ), свистя крыльями, **только тогда, когда** чуть не **наступишь** (СВ) на какого-нибудь из них. (ПЧ)
4. Все **казалось** (НСВ), что кто-то **ест** (НСВ) в темноте прибрежного леса, молча тлеющего кое-где светляками, — **стоит** (НСВ) и **слушает** (НСВ). (Р)
5. Конечно, она тронула его тем, что так **растерялась** (СВ) **вчера, когда** он **назвал** (СВ) ей свое имя, поражена **была** (НСВ) неожиданным знакомством с известным писателем, — чувствовать и видеть эту растерянность **было** (НСВ), **как всегда**, приятно, это **всегда располагает** (НСВ) к женщине, если она не совсем дурна и глупа, сразу **создает** (НСВ) некоторую интимность между тобой и ею, **дает** (НСВ) смелость в обращении с нею и уже как бы некоторое право на нее. (ВК)

6. Я очень ясно **представил (СВ)** себе: **сидят (НСВ)** за чайным столиком, **смотрят (НСВ)**, **молчат (НСВ)**, по-разному **думают (НСВ)** о своем мерзком положении... За стеклами больших окон вечеряющее небо и глянец, штиль моря, **висят (НСВ)** темнеющие ветви пальм, музыканты, как неживые, **топают (НСВ)** ногами в пол, дуют в инструменты, бьют в металлические тарелки, мужчины, шаркая и качаясь в лад им, **напирают (НСВ)** на своих дам, будто таща их к явно определенной цели... Малый в крагах и в некотором подобии зеленого мундира **подает (НСВ)** ему, почтительно сняв картуз, пачку «High-Life»... (МЕ)
7. ... **стоял (НСВ)**, точно ожидая чего-то, в той особой тишине пустой церкви, **когда боишься (НСВ)** вздохнуть в ней. (ЧП)
8. **Раз** к нашему освещенному окну **сбежалась (СВ)** целая стая их, — они **всегда сбегаются (НСВ)** в **такие** ночи к жилью, — мы **открыли (СВ)** окно и **смотрели (НСВ)** на них сверху, а они **стояли (НСВ)** под блестящим ливнем и **тявкали (НСВ)**, **просились (НСВ)** к нам... (К)
9. Вся внутренне дрожа, она **заговорила (СВ)** с ним таким тоном, каким **говорят (НСВ)** в гостях, и, приподняв подол, **пошла (СВ)** за ним дамскими шажками, снисходительно дивясь. (Т)

Время

10. Девочка **давно выросла (СВ)**, **осталась (СВ)** в Париже, **стала (СВ)** совсем француженкой, очень миленькой и совершенно равнодушной ко мне, **служила (НСВ)** в шоколадном магазине возле Мадлэн, холеными ручками с серебряными ноготками **завертывала (НСВ)** коробки в атласную бумагу и **завязывала (НСВ)** их золотыми шнурами; а я **жила (НСВ)** и **все еще живу (НСВ)** в Ницце чем бог **пошлет (СВ)**... (ХД)
11. Это **во время** ночного пожара я впервые **поцеловал (СВ)** твою руку и ты **сжала (СВ)** в ответ мою — я тебе **никогда не забуду (СВ)** этого тайного согласия. (ПЧ)

12. Я **вышел** (СВ) на середину светлой улицы и **пошел** (СВ) на свое подворье. Обернувшись, **видел** (НСВ), что все еще **белеет** (НСВ) в калитке. (ПЧ)
13. Его **умиляла** (НСВ) и **возбуждала** (НСВ) та откровенность, с которой она **говорила** (НСВ) с ним **вчера** о своей семейной жизни, о своем немолодом возрасте, и то, что она вдруг так **расхрабрилась** (СВ) **теперь**, **делает** (НСВ) и **говорит** (НСВ) как раз то, что так удивительно **не идет** (НСВ) к ней. (ВК)
14. Отец **занимал** (НСВ) в нашем губернском городе очень видный служебный пост, и это еще более **испортило** (СВ) его; **думаю** (НСВ) (скачок во время героя **сейчас: что он думает про отца сейчас в настоящем**), что даже в том чиновном обществе, к которому **принадлежал** (НСВ) он, не **было** (НСВ) человека более тяжелого, более угрюмого, молчаливого, холодно-жестокое в медлительных словах и поступках. (В)
15. **Осенью**, по протекции его отца, **поступил** (СВ) в Петербург в министерство иностранных дел и **написал** (СВ) отцу, что **навсегда отказываюсь** (он написал это в прошлом, но время течет из прошлого в настоящее и в будущее) не только от его наследства, но и от всякой помощи. (В)
16. Проезжая, я **постоянно видел** (НСВ) тлеющие кучки кизяка перед некоторыми шатрами, среди шатров — тесноту: всюду собаки, лошади, мулы, козы — **до сих пор не понимаю** (НСВ) (не понимал тогда и не понимает сейчас и возможно в будущем), чем и где все это **кормилось** (НСВ), — множество голых, черномазых, курчавых детей, женщины и мужчины, похожие одни на цыган, другие на негров, хотя не толстогубых... (ВВИ)
17. **Не знаю** (НСВ) (не знал тогда, сейчас и в будущем), сколько лет ей **было** (НСВ), **думаю** (НСВ), что не больше восемнадцати, **узнал** (СВ) впоследствии одно — **четыре года перед** тем она **была** (НСВ) замужем, **а в тот год овдовела** (СВ), не имев детей, и **перешла** (СВ) в шатер дяди, будучи сиротой и очень бедной. (ВВИ)

18. Летние московские вечера бесконечны, темнеет (НСВ) только к одиннадцати, и вот ждешь (НСВ), ждешь — ее все нет. (С)
19. Она скоро примирилась (СВ) с тем роковым, удивительным, что как-то вдруг случилось с ней в ту осеннюю ночь, несколько дней плакала (НСВ), но с каждым днем все больше убеждалась (НСВ), что случилось не горе, а счастье, что становится (НСВ) он ей все милее и дороже; в минуты близости, которые вскоре стали (СВ) повторяться все чаще, уже называла (НСВ) его Петрушей и говорила (НСВ) о той ночи как об их общем заветном прошлом. (Т)
20. Эта близость, обоюдная, совершилась (СВ) и уже ничем в мире расторгнута быть не может (не тогда, не сейчас и не в будущем), и он навеки унес (СВ) ее в себе, и вот эта необыкновенная ночь принимает (НСВ) его в свое непостижимое светлое царство вместе с нею, с этой близостью... (Т)
21. Она не слыхала (НСВ) или притворялась (НСВ), что не слышит (НСВ). (Т)

Пейзаж

22. В памяти осталось (СВ): непрестанно валит (НСВ) за окнами снег, глухо гремят (НСВ), звонят (НСВ) по Арбату конки, вечером кисло воняет (НСВ) пивом и газом в тускло освещенном ресторане... (М)
23. Все время дожди, кругом сосновые леса. То и дело в яркой синеве над ними скопляются (НСВ) белые облака, высоко перекачивается (НСВ) гром, потом начинает сыпать (НСВ) сквозь солнце блестящий дождь, быстро превращающийся от зноя в душистый сосновый пар... (М)
24. В Париже ночи сырые, темные, розовеет (НСВ) мглистое зарево на непроглядном небе, Сена течет (НСВ) под мостами черной смолой, но под ними

тоже **висят (НСВ)** струистые столбы отражений от фонарей на мостах, только они трехцветные: белое, синее и красное — русские национальные флаги. Тут на мосту фонарей нет, и он **сухой и пыльный (нулевая связка в наст. врем.)**. А впереди, на взгорье, **темнеет (НСВ)** садами город, над садами **торчит (НСВ)** пожарная каланча. (ПЧ)

25. **Когда** я **глядел (НСВ)** вправо, я **видел (НСВ)**, как высоко и безгрешно **сияет (НСВ)** над двором месяц и рыбьим блеском **блестит (НСВ)** крыша дома. (ПЧ)

26. **Ночная** синяя чернота неба в тихо плывущих облаках, везде белых, а возле высокой луны голубых. **Приглядишься (СВ) (будущее время, но герой приглядывается в данный момент чтобы увидеть пейзаж)** — не облака **плывут (НСВ)** — луна **плывет (НСВ)**, и близ нее, вместе с ней, **льется (НСВ)** золотая слеза звезды: луна плавно **уходит (НСВ)** в высоту, которой нет дна, и **уносит (НСВ)** с собой все выше и выше звезду. (С)

27. Все это **составляло (НСВ)** полную противоположность женской одежде: у женщин на головы накинута кубовая платка, лица открыты, на теле одна длинная кубовая рубаха с острыми, падающими чуть не до земли рукавами; мужчины обуты в грубые башмаки, подбитые железками, женщины **ходят (НСВ)** босыми, и у всех ступни чудесные, подвижные и от загара уж совсем как уголь. Мужчины **курят (НСВ)** трубки, женщины тоже... (ВВИ)

28. Но непременно угощение гостя — хару́ф: баран, которого **жарят (НСВ)** в ямке, вырытой в песке, наваливая на него пласты тлеющего кизяка. **После** барана **угощают (НСВ)** кофеем, но всегда без сахара. (ВВИ)

29. Тьма дома, шум вокруг этой тьмы, **трясутся (НСВ)** ставни, в печке то и дело **завывает (НСВ)**... (Т)

30. Ночью, сквозь сон, он иногда слышал (НСВ): однообразно шумит (НСВ) с однообразным напором на дом, потом бурно налетает (НСВ), сыплет (НСВ) стрекочущим снегом в ставни, потрясая их, — и падает (НСВ), отделяется (НСВ), шумит (НСВ) усыпительно... Ночь кажется (НСВ) бесконечной и сладкой — тепло постели, тепло старого дома, одинокого в белой тьме несущегося снежного моря... (Т)

KOKKUVÕTE

Bakalaureusetöö eesmärk on tuvastada võtteid, mis võimaldavad Ivan Buninil luua poetiseerimise efekti proosas, tema tsükli «Hämarad alleed». Lisaks on eesmärgiks määrata kindlaks aja liikumise ja narratiivse järjestuse rikkumist ning selgitada nende roll ja mõju teksti tajumisele.

Eesmärgi saavutamiseks olid täidetud järgmised ülesanded:

- Uuritud novelli žanri eripära.
- Olid uuritud keelelised vahendid, mida kasutatakse aja määramiseks proosas.
- Oli tehtud analüüs Ivan Bunini proosast, tsüklist «Hämarad alleed», et määrata aja väljendamise vahendeid, mis muudavad proosat poeetiliseks ning kataloogida teksti fragmente, mis viitavad temporaalsusele.

Töö koosneb kahest peatükist, sissejuhatusest, kokkuvõttest ja lisast.

Esimene peatükk, «Ilukirjanduse lingvistiline kirjeldus», koosneb viiest alapeatükkidest ja kolmest ala-alapeatükist. Seal käsitletakse proosa funktsiooni ja kunstikeele poetiseerimist ning esitatakse vahendeid, millega määratakse aja proosas (narratiiv, jutustaja liigid, temporaalsus ja tegusõna liigid).

Teine peatükk, «Proosa poetiseerimine tsükli «Hämarad alleed»», koosneb kolmest alapeatükist, kus selgitatakse teema valik ja tekstifragmentide valimise viis, ning neljast ala-alapeatükist. Seal analüüsitakse aja määramise vahendeid, mis aitavad luua poeetilist efekti novellides. Analüüsitavad tekstifragmentid olid valitud vastavalt teemadele: kirjeldus, aeg, maastik (kus olid leitud: subjekti üldistamine, mineviku aktualiseerimine, vastandid temporaalsuses ja traditsiooniline narratiiv kui proosa poetiseerimine).

Analüüsitav tekst on esitatud lisas, kus on antud valik tekstifragmente Ivan Bunini novellide kogumikust «Hämarad alleed».

АННОТАЦИЯ

В работе теоретическая часть включает толкование термина «новелла» и ее отличие от «рассказа». Также в теоретической части описываются лингвистические приемы выражения времени в прозаических текстах (совершенный и несовершенный вид глагола, лексическая темпоральность, нарративный режим интерпретации текста).

В аналитической части исследовательской работы рассматривается цикл новелл Ивана Алексеевича Бунина «Темные аллеи» в связи с наличием темпоральных показателей, способов репрезентации автора и сложных сочетаний видо-временных форм. В рамках данного анализа были выделены тематические группы сверхфразовых единств по следующим категориям: описание – фрагменты, рассказывающие о личном опыте рассказчика и воображаемых ситуациях; время – фрагменты, продвигающие время повествования вперед или назад; пейзаж – фрагменты, описывающие природные или городские пейзажи.

Ключевые слова: темпоральность, нарративный режим интерпретации, сверхфразовое единство, поэтизация прозы.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Evelyn Volmerson,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „«Поэтизация прозы» в цикле Ивана Алексеевича Бунина «Темные аллеи». Лингвистический аспект: выражение времени“, mille juhendaja on Elizaveta Sosnovtseva, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Evelyn Volmerson

/26.05.2026/

Autorsuse kinnitus

Kinnitan, et olen koostanud käesoleva bakalaureusetöö ise ning toonud korrektselt välja teiste autorite panuse. Töö on koostatud lähtudes Tartu Ülikooli maailma keelte ja kultuuride instituudi slavistika osakonna bakalaureusetöö nõuetest ning on kooskõlas heade akadeemiliste tavadega.

Allkirjastatud digitaalselt

Evelyn Volmerson

Tartus, 26.05.2026