



И.А. Бунин
в начале XXI века



**Воронежский государственный университет
Филологический факультет
Кафедра русской литературы XX века
Лаборатория по изучению
мирового литературного процесса XX века**

И.А. БУНИН В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА: МАТЕРИАЛЫ И СТАТЬИ

Межвузовский сборник
научных трудов

**Воронеж
2005**

ББК 83. 3 (2 Рос = Рус)

Б 91

Редакционная коллегия: проф. Никонова Т.А. (науч. ред.), доц. Бердникова О.А. (отв. ред.), проф. Ковалев Г.Ф., доц. О.Ю. Алейников.

И.А. Бунин в начале XXI века: материалы и статьи

Межвузовский сборник научных трудов, посвященный творчеству писателя. – Воронеж: Издательский дом «Кварта», 2005. – 246 с.

ISBN 5-89609-073-0

Четвертый сборник научных трудов, посвященный творчеству И.А. Бунина, подготовлен кафедрой русской литературы XX века Воронежского государственного университета по материалам международной научной конференции «Проза И.А. Бунина 1920 -- 1950-х годов в контексте русской и европейской литературы XX века: литературоведческие и лингвистические аспекты» и творческих мастерских. Данный научный сборник продолжает осмысление диалога И.А. Бунина с миром, веком, культурой. Раздел сборника «Мемория» вводит в научный обиход опубликованные в зарубежных источниках редкие биографические материалы, воспоминания, переписку.

Настоящее издание адресовано специалистам-филологам, а также всем, кто интересуется творчеством нашего великого земляка.

- © Составление. Воронежский государственный университет, кафедра русской литературы XX века, НИЛ, 2005 г.
- © Оформление. Власова Г.А.
- © Издательский Дом «Кварта», 2005 г.

ISBN 5-89609-073-0

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Е.М. Бердникова (ООО «Ольга – XXI век»)

От редакции

Рубеж веков всегда предполагает модернизацию многих представлений и понятий, стремление «детей рубежа» (А. Блок) по-новому оценить художественные достижения предшествующих эпох. Пережив период бурных и скороспелых разоблачений и восторгов, мы стараемся теперь мыслить в границах *pro et contra* – не случайно появление такой серии научных трудов, посвященных выдающимся русским философам, писателям и поэтам. Новизна данного подхода, включающего достаточно критические оценки устоявшихся творческих репутаций, заключается в явно обозначившемся желании исследователей увидеть собственно духовную сторону художественных явлений XX века, отличавшегося духовными смутами и кризисами.

Эстетическая значимость произведений И. А. Бунина столь бесспорна, что часто заслоняла их религиозно-философскую составляющую. Вместе с тем безусловно справедливо известное утверждение Г. Адамовича о том, что «философия Бунина в его филологии». Именно стремлением сочетать филологическую основательность текстового анализа с духовно-религиозным и философским прочтением поэтических и прозаических произведений поэта и писателя характеризуется межвузовский сборник научных трудов, предлагаемый читателям.

Это четвертый сборник, издаваемый кафедрой русской литературы XX века и НИЛ по изучению литературного процесса XX века, посвященный творчеству И. А. Бунина. Вошедшие в него материалы и статьи в целом продолжают наметившиеся за десятилетие, разделяющие первый и четвертый сборники, тенденции изучения наследия нашего великого земляка. Так, начиная с 2000 года, регулярно проводятся приуроченные ко дню рождения И. А. Бунина осенние творческие мастерские, направленные на изучение какого-либо отдельного произведения или цикла писателя. Научные результаты первой творческой мастерской, посвященной книге И. А. Бунина «Освобождение Толстого», были опубликованы в третьем сборнике «И. А. Бунин в диалоге эпох».

В нынешнем четвертом сборнике вниманию специалистов и читателей, интересующихся творчеством И. А. Бунина, предла-

гаются материалы творческих мастерских по исследованию цикла «Краткие рассказы» и стихотворного наследия Бунина-поэта. Участие в работе творческих мастерских предполагает не только развернутый научный доклад, но и жанр короткого выступления, реплики в дискуссии, опыта анализа конкретного текста – эти литературоведческие жанры представлены в первом разделе данного научного издания.

Второй раздел включает литературоведческие и лингвистические интерпретации как отдельных текстов и мотивов, так и концептуальные статьи, касающиеся важных аспектов проблематики и языка И. А. Бунина.

Третий раздел традиционно представляет собой публикацию редких материалов, предоставленных зарубежными исследователями творчества И. А. Бунина, – переписки, воспоминаний, дневниковых заметок и заслуживает особого внимания читателей.

Надеемся, что десятилетняя деятельность кафедры русской литературы XX века и НИЛ по изучению литературного процесса XX, в частности, творчества И. А. Бунина, представленная в четырех межвузовских сборниках научных трудов, внесет сильный вклад в дело сохранения и пропаганды лучших достижений великой русской литературы и русской культурной традиции.

Проблемы современного издания произведений И.А. Бунина

В последнее десятилетие XX века творчество И.А. Бунина соотносилось с развитием отечественной и мировой культуры, рассматривалось в контексте литературы целой эпохи. Результатом осмысления этих глубинных связей большого художника со временем явился целый ряд научных конференций, публикация монографий и сборников.

В советские годы даже после частичного «возвращения» книг Бунина постоянно приходилось сталкиваться с цензурными купюрами в текстах, с невозможностью издания многих произведений (1). В постсоветское время картина принципиально изменилась. Во второй половине 80-х и в 90-е годы вышло несколько собраний сочинений Бунина (в 8, в 6, в 4, в 3, в 2 тт.), неоднократно печатались избранные – повести и рассказы, стихотворения, публицистика, дневники, воспоминания. Опубликован ряд тематических сборников: «Свет незакатный» (М., 1995), «Ночь отречения» (М., 2001) и др.

Вместе с тем, при кажущемся насыщении книжного рынка существует целый ряд проблем, связанных с изданием творческого наследия Бунина. До сих пор нет академического собрания сочинений. О его необходимости О. Михайлов говорил еще в 1990 году. К этому времени в секторе литературы Русского Зарубежья ИМЛИ уже был определен объем будущего издания (20 томов), поставлена задача представить по возможности «все» Бунина, принято решение о подготовке специального тома, содержащего библиографию мировой Бунинианы (2).

Последнее, наиболее полное и бесцензурное собрание сочинений, начатое в 1993 году, так и не завершилось – вышло только семь из восьми томов. Целый ряд книг Бунина выпущен без минимального справочного аппарата. В тех случаях, когда он есть, возникает целый ряд претензий.

Попытаемся, совместив подход литературоведа и редактора, высказать некоторые соображения по поводу подготовки современных собраний сочинений и изданий произведений Бунина для школьников. Главное внимание сосредоточим на справоч-

ном аппарате – в том и другом видах изданий он имеет особое значение.

Сначала о собраниях сочинений – шеститомном 1987 года и восьмитомном (реально 7 томов) 1993-2000 гг. В том и другом случае составителем был А. Бабореко. Он использовал в качестве вступительных статей работы прошлых лет. Издание 1987 года предваряет статья А. Твардовского, а в последнем издании каждый том начинается со статьи (или статей) современников Бунина – писателей-эмигрантов Ф. Степуна, М. Цетлина и др.

На мой взгляд, вступительная статья к собранию сочинений должна создаваться в период выхода в свет издания, чтобы была возможность учесть степень изученности наследия, особенности современного подхода. В противном случае возникают очевидные несоответствия. Так, статья Твардовского, необыкновенно смелая для советского времени (впервые опубликована в «Новом мире» и в том же 1965 году помещена в 9-томном собрании сочинений Бунина), безусловно, отражает идеологическое давление. Чувствуется присутствие даже не столько обязательного цензора, сколько «внутреннего редактора», о котором писал сам Твардовский. В результате Нобелевская премия, присужденная Бунину, интерпретируется как «акция, носившая, конечно, недвусмысленно тенденциозный, политический характер, - художественная ценность творений Бунина была там лишь поводом» (3).

Не каждый читатель знает, когда написана статья, поэтому утверждение, что «у нас еще не выпущено в свет ни одной значительной монографической работы, посвященной Бунину» (3, с.7), может быть отнесено к нашим дням, а оно не соответствует действительности.

Вторая статья в 1 томе написана О. Михайловым. Известный ученый, много лет занимающийся творчеством Бунина, не избежал «красивости», недопустимой при характеристике предельно сдержанной во внешнем выражении поэзии: «В этой мраморной поступи неоклассика слышен призыв к людям нового века следовать за ним» (3, с. 573).

Замысел собрания 1993-2000 гг., безусловно, интересный. Читатель получил не только расширенный круг произведений Бунина, но в статьях, предваряющих каждый том, - новый, све-

жий взгляд, позволяющий открыть для себя Бунина с неожиданной стороны. Впервые статьи в собрании сочинений оказались свободными от необходимости «приспособления» к общепринятой позиции. В этих работах Бунин в полном смысле предстает живым писателем, а не канонизированным классиком.

Не случайно прежде всего подчеркнута радость от возможности включения целого цикла статей русских эмигрантов – не мелким шрифтом отдельными цитатами в комментариях, а целиком и в начале томов. Может быть, привычка к «академизму» подталкивает мысль о необходимости в дополнение к этим статьям поместить издательские предисловия или небольшие статьи современных исследователей, но необходимость уточнений очевидна.

Все включенные в собрание статьи написаны при жизни Бунина, авторы пишут о нем как о живущем среди них писателе. Статьи написаны в связи с выходом из печати сборников Бунина и, соответственно, посвящены произведениям, включенным в эти сборники. Далеко не всегда наблюдается соответствие между произведениями, о которых идет речь, и входящими в том. В статье Степуна (1 том) – о «Деревне», «Жизни Арсеньева», «Темных аллеях», а в томе лирика. О стихах – вторая совсем маленькая часть статьи. В статье П. Пильского (2 том) размышления о прозе Бунина, в частности, о «Митиной любви», а в томе – ранние прозаические произведения. Статья М. Цетлина (3 том) начинается с разговора о Нобелевской премии, а в книгу включены рассказы 1909-1914 гг. Необязательность временной «стыковки» ощущается и в других материалах. Так, текстам 2 тома предшествует воспроизведенная страница рукописи Бунина – предисловие к сборнику «Крик». Но в томе нет рассказов из этого сборника.

За пределами анализа в данной работе останется вопрос об отборе материала и компоновке томов в собрании сочинений. В разговоре об изданиях Бунина эти вопросы очень важны, поскольку сам писатель крайне заинтересованно относился к ним и авторскую волю выразил в «Завещании», подчеркнув запрет на публикацию писем, разрешив выборочное издание дневников и ранних произведений. При создании собрания 1993-2000 гг. требования автора максимально учитывались, но не «механиче-

ски». В беседе с корреспондентом «Литературной газеты» А. Бабореко подчеркнул, что Бунин уже после написания завещания многое пересмотрел, основательно правил и просил правку эту непременно учитывать (4).

Характеристика последнего издания подробно рассмотрена в дипломном проекте выпускницы Северо-Западного института печати Лакутиной Т.А. Собрания сочинений И.А. Бунина. Итоги и перспективы (СПб., 2003). Дипломница выявила случаи хронологической непоследовательности, недостатки оформления и предложила свой проект академического собрания сочинений.

Обратимся к комментариям. Комментарии к собраниям сочинений готовятся долго и, как правило, тщательно проверяются. Рассмотрим в качестве примеров, как представлено в комментариях к разным собраниям сочинений одно из ярких произведений Бунина, вызвавшее массу споров – повесть 1925 года «Митина любовь».

В 9-томном собрании (том 5, 1966) комментатор О. Сливцкая начинает с собственной интерпретации смысла произведения: «Основное содержание повести составляет история падения барчука, которого совращает приказчик» (5). Затем приводятся выдержки из писем, отзывы о повести П. Бицилли, Р.М. Рильке, чтобы подтвердить первоначальное положение. Ссылка на З. Гиппиус тоже призвана аргументировать мысль о «падении» героя: «Гиппиус называла чувство Мити не любовью или «эросом с его вянием нездешней радости», а «гримасничающим вожделением» (5, с. 522).

В комментариях к повести в 6-томном издании (том 4, 1988, автор А. Саакянц) тоже сразу дается установка-формулировка «без вариантов», хотя и совсем иная: «Повесть во многом автобиографична. Бунин воскрешает в ней свою юношескую любовь к В.В. Пашенко» (3, с. 683). В подтверждение приводятся письма Бунина к Пашенко, действительно очень страстные и нежные, предельно личностные. Не лишне вспомнить, как резко высказывался Бунин против отождествления его с героями. Алексея Арсеньева тоже ведь любили сопоставлять с его создателем, а Лиду с той же Пашенко. Имеет смысл современным комментаторам с особой осторожностью говорить об автобиографизме, исключая параллели биографических фактов.

Одна из самых глубоких работ о «Митиной любви» принадлежит Ф. Степуна. Важно, что Бунин сам признал этот анализ. Высказывания Степуна, его наблюдения использованы в комментариях последнего собрания сочинений. В них проявилось общее для всего издание отсутствие «давления». Видимо в задачу комментатора (А. Бабореко) входило не столько предложить окончательный вариант прочтения, сколько показать столкновение разных точек зрения. Уже нет оценки того, что произошло с Митей как стержня сюжета, но внимание переключено на мироощущение писателя, его творческую задачу.

Парадоксально, что используются выдержки из высказываний писателей-эмигрантов, часть из которых уже приводилась в предыдущих изданиях. Однако в новом контексте они звучат иначе. Позиция З. Гиппиус опровергается, но не «в лоб», а самим принципом подхода. Из ее статьи, которая названа «очень интересной» приводится мнение о том, что Бунин «не осилил преобразования действительности», «написал то, чего не бывает». Противостоят этому мнению размышления Ф. Степуна, М. Алданова, Б. Зайцева (6).

Уже после выхода в свет данного собрания сочинений стали более доступными материалы периодической печати русской эмиграции. Особенное значение имеет издание книги «Бунин: pro et contra» (СПб., 2001) и публикация архивных материалов в издании «С двух берегов. Русская литература XX века в России и за рубежом» (М., 2002). Значительно расширились возможности для комментаторов, - остается надеяться, что это найдет отражение в академическом собрании сочинений.

Изданию собрания 1993-2000 гг. много сил отдал А. Бабореко. Видимо, его смерть и стала одной из причин, что выпуск томов не завершен. В одном из интервью, говоря о задачах издания Бунина, А. Бабореко высказал надежду на будущее: «Может быть, мы доживем до того дня, когда и у нас Бунина будут изучать в школе» (4, с. 6).

Сегодня Бунина в школе изучают, в рамках школьной программы издают его произведения. Но сейчас уже прошел период радости от самого факта издания. Важно посмотреть, каков уровень подготовки изданий, специально адресованных школьникам.

Рассмотрим два из них: «Избранную прозу» в серии «Школа классики – книги для учителя и ученика» и «Рассказы» в серии «Школьная программа - Анализ. Основное содержание. Сочинения».

Одно из достоинств серии с двойным читательским адресом в сочетании текстов с материалами справочными и литературоведческими, помогающими интерпретировать, анализировать произведения.

Книга прозы (7) вызывает много претензий к составителям, авторам статей, справочному аппарату. В аннотации сказано, что материалы подобраны в помощь учителям и учащимся, что соответствует названию серии. Однако тут же уточняется читательский адрес: учащиеся выпускных классов и абитуриенты.

Вступительная статья написана А. Архангельским. Названа она «Последний классик». Очевидно, предполагается, что все писатели XX века «после Бунина» уже не классики и ими считаться не могут.

Не может не смутить и противопоставление Бунина предшественникам, прежде всего Л.Толстому: «Что касается до формы, стиля бунинской прозы, то она находится по ту сторону толстовской традиции, ибо чужда грубоватой энергии эпического реализма» (7, с. 6).

Не кажутся убедительными выводы и сам характер аргументации: «...Цикл очерков "Тень птицы" (1907-1911), где от частоты употребления эпитеты "золотой" и "горячий" попросту напозают друг на друга...» (7, с. 7); «Чувственные, сладостно-соблазнительные, томяще-влажные образы "Темных аллей" есть не что иное, как маска, в которой писателю напоследок явилась возлюбленная им красота» (7, с. 13). Бунинская защита красоты и неприятие революционного насилия объединены странным образом: «Поскольку Бунин красоту мира считал как бы своим личным достоянием, постольку и революционное надругательство над нею расценивал как личную обиду» (7, с. 10).

В этом издании есть и комментарии. Их автор не указан, сообщается лишь, что «использованы разыскания предшествующих комментаторов». Некоторые из уточнений и разъяснений по меньшей мере странно видеть в современной книге. Так, название романа Тургенева «Дым» сопровождается пояснением –

«прошальная поэтизация сумерек русского дворянства» (7, с. 542). В комментариях к «Делу корнета Елагина» уточняется имя М. Башкирцевой, «оставившей по себе нарциссический "Дневник"» (7, с. 547). Поясняя текст «Чистого понедельника» комментатор пишет: «На стене висит портрет "Босого Толстого"» (7, с. 548). В следующем предложении сказано о «мученически убитой...» – можно говорить о мученическом выражении лица, о мученической смерти, но не мученическом убийстве.

Стилистическая невыверенность характеризует не только комментарии, но и летопись жизни и деятельности Бунина. Так, 1898 год отмечен как «женитьба на Анне Николаевне Цакни, распавшаяся спустя год» (7, с. 551). 20-30 годы зафиксированы «новыми литературными дружбами» (7, с. 553).

Казалось бы, составители книги учли необходимость хотя бы на некоторых примерах показать особенности современного прочтения текстов Бунина. Сделано это на материале «Розы Иерихона». Этот анализ написан автором вступительной статьи А. Архангельским. Речь идет о памяти, об ассоциациях, о постоянном воскрешении России в себе. При чтении этого текста сталкиваемся уже не только со стилистической, но и с фактической ошибкой. Слово «волчек» (сорная трава, перекаати-поле) подменяется словом «волчица»: «В названии "волчица" соединилось, встретилось несоединимое: образ пышной, влажной, свежей розы – и название выжженного песчаного края» (7, с. 611). Допущенная в издании 1999 года ошибка повторена во втором издании книги в 2001 году

Несколько слов о чисто методическом разделе, подготовленном Л.Д. Страховой. Вызывают активный протест некоторые формулировки прежде всего из-за трудности для школьников. К примеру, темы, в названии которых использованы цитаты: «Позвериному я жизнь люблю», «Разве бывает несчастная любовь?», «Россия, которую мы потеряли» в произведениях Бунина». В конкретных сильных классах после обсуждения с учителем каждая из этих тем вполне правомерна, но в издании, адресованное широкому кругу учащихся, подобные темы включать, на мой взгляд, не следует.

Недопустимо расплывчатой представляется аргументация некоторых заданий. Думаю, что знаний школьников вряд ли может

хватить, чтобы обстоятельно ответить на вопрос, как на творчестве Бунина сказалась эмиграция (7, с. 619). В то же время сама форма некоторых заданий предельно упрощена: «Кому бездомный скиталец, эмигрант Бунин, завидует, что у него "есть гнездо", о ком пишет, что у него "есть нора"?» (7, с. 621).

Наконец, последний раздел этой книги – список рекомендованных работ. В этом списке, с одной стороны, отсутствуют статьи современников Бунина, с другой – современные работы о писателе. При выпуске 2-го издания в 2001 году необходимо было обновить списки.

Так много внимания я уделила этому изданию, поскольку оно вышло в популярной серии, призвано вызвать интерес к Бунину, показать, насколько Бунин созвучен нашему времени.

Именно учебные издания Бунина заставляют насторожиться по поводу отношения издателей к задаче популяризации классики и расширения круга чтения учащихся. На примере книги рассказов Бунина посмотрим, как решаются эти задачи.

В 2000 году в издательстве «Дрофа» в серии «Школьная программа» вторым изданием вышла книга рассказов Бунина (8). Сегодня школьники и абитуриенты уже привыкли к выпуску книг, сжато излагающих все произведения школьной программы, с легкостью сокращающих многотомную «Войну и мир», романы Достоевского. Когда-то у нас критиковали американский опыт в этой области, теперь отечественные издатели с успехом его используют.

В предисловии-установке к книге сказано, что предполагается знакомство учащихся с полным текстом и анализ посвящен произведениям в целом. Остается непонятным, зачем же тогда этот сокращенный вариант – никакой заметной экономии бумаги не наблюдается. Получается так, что составители книги стремились к тому, чтобы напомнить содержание, сюжет, не считая важным художественную значимость каждой единицы текста и всего рассказа как единого неделимого целого. Сокращая, они не сочли нужным как-то аргументировать сокращения и пропуски.

Авторы-составители Е.М. Болдырева и А.В. Леденев оговаривают тот факт, что в своем анализе опираются на книгу Ю. Мальцева. Может быть, все же стоит делать ссылки на конкрет-

ные наблюдения и выводы из этой книги, отвечая за свое авторство в остальном тексте, поскольку некоторые положения явно нуждаются в стилистической доработке: «Писатель пытается бороться со временем» (8, с. 63); «Ранняя проза Бунина столь же малопримечательна» (8, с. 67); «Именно в сходстве русских крестьян и дворян видит Бунин главную причину вырождения деревни» (8, с. 71).

Отдельные обобщения в пользу Бунина вряд ли можно воспринимать в качестве «комплимента»: «И хотя после катастрофических событий 1917 г. писатель не мог не измениться, его творчество обладает высокой степенью цельности – редкое качество для русской культуры XX века» (8, с. 67); «Жизнь Арсеньева» – это не автобиографическое произведение вроде трилогии Толстого, где пересказывается собственная жизнь с некоторой поэтической дистанции» (8, с. 72).

Даже немногие приведенные примеры из учебных изданий показывают, насколько неблагоприятно обстоит дело с представлением творческого наследия Бунина молодому поколению. Учебные издания, выпущенные в последние годы, вряд ли стоит переиздавать в том же виде.

Вопрос об уровне издания книг Бунина требует повышенного внимания и ученых, и книгоиздателей. Очевидно, что сегодня не просто важно преодолеть идеологизированный подход при интерпретации произведений, но принципиально по-новому подбирать материал, составлять справочный аппарат.

-
1. Блюм А. Из бунинских разысканий. «Под серпом и молотом» (Бунин в советской цензуре) / А. Блюм // Бунин: pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. – СПб., 2001. – С. 678-693.
 2. Михайлов О. Неизданный Бунин / О. Михайлов // Литературная Россия, 1990, 9.03. – С. 14-15.
 3. Твардовский А. О Бунине // Бунин И. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1987. – Т.1. – С.5.
 4. Бабореко А.К. О подготовке восьмитомного собрания сочинений И.А. Бунина. Беседа с корреспондентом ЛГ /

- А.К. Бабореко // Литературная газета, 1993, 25.08. – С. 6.
5. Сливицкая О. Комментарии к «Митиной любви» / О. Сливицкая // Бунин И. Собр. соч.: в 9 т. – М., 1966. – Т.5. – С. 522.
6. Бабореко А. Комментарии к «Митиной любви» / А. Бабореко // Бунин И. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1996. – Т. 5. – С. 580.
7. Бунин И. Избранная проза / И. Бунин. – М., 2001.
8. Бунин И. Рассказы. Анализ. Основное содержание. Сочинения / И. Бунин. – М., 2000.

Два «Одиночества» Бунина: к вопросу о путях развития жанра лирической новеллы

Специфика бунинской новеллистики связана, очевидно, с тем, что он нашел новый способ воплощения психологической жизни в малых жанровых формах – как прозаических, так и стихотворных (1). В связи с этим важно отметить, что Бунин и в прозе мыслил себя прежде всего поэтом. Об этом свидетельствует запись в дневнике его племянника писателя Н.А. Пушешникова: «Я, вероятно, все-таки рожден стихотворцем. <...> Для меня главное – это найти звук. Как только я его нашел – все остальное дается само собой. Я уже знаю, что дело кончено» (2). О чем это говорит, кроме очевидных вещей? Прежде всего – о «лирическом» генезисе его новелл, связанном, вероятно, с тем, что принципы изображения эмоциональных пластов сознания, открытые Буниным, одинаково «работают» как в лирическом, так и в эпическом дискурсе. Речь идет о новой экслицитной «технике» воплощения внутренней жизни, описанной феноменологами. Так, по Э. Гуссерлю, наше сознание имеет дело не с предметами, существующими сами по себе, а с феноменами, то есть с «самообнаружением и самополаганием» вещей в процессе мышления и потоке переживаний (3). А это означает, что предметы, выступающие как феномены, в нашем сознании обладают именно той ценностью, которую мы в них вкладываем. С другой стороны, в системе феноменологического мироосмысления сознание есть прежде всего «сознание о чем-то», ему присуща интенциональность, то есть направленность на объект (4).

В бунинских произведениях феноменологический способ воплощения внешней и внутренней жизни (5) приводит к тому, что лирическая эмоция выражается опосредованно через вещь, что придает вещам совершенно новый и особый статус – быть хранителями и передатчиками эмоции – обеспечивающий лирическую природу и известную жанровую тождественность его прозаических и стихотворных новелл. Подобная

же «опосредованная» техника воплощения лирической эмоции разрабатывалась позже и в лирике ранней Ахматовой (6).

Обратимся к анализу одной из типичных лирических новелл раннего Бунина – стихотворению «Одиночество» (1903) (7), отразившему новые принципы воплощения переживания (характерные и для его прозаических новелл):

*И ветер, и дождик, и мгла
над холодной пустыней воды.
Здесь жизнь до весны умерла,
До весны опустели сады.
Я на даче один. Мне темно
За мольбертом, и дует в окно.*

*Вчера ты была у меня,
Но тебе уж тоскливо со мной.
Под вечер ненастного дня
Ты мне стала казаться женой...
Что ж, прощай! Как-нибудь до весны
Проживу и один - без жены...*

*Сегодня идут без конца
Те же тучи - грядя за грядой.
Твой след под дождем у крыльца
Расплылся, налилс водой.
И мне больно глядеть одному
В предвечернюю серую тьму.*

*Мне крикнуть хотелось во след:
«Воротись, я сроднился с тобой!»
Но для женичины прошлого нет:
Разлюбила - и стал ей чужой.
Что ж! Камин затоплю, буду пить...
Хорошо бы собаку купить (8).*

В центре авторского внимания старая, как мир, ситуация разрыва, которая привела к «посттравматическому» шоку лирического героя. Бунин по-новому (по отношению к предшествующей поэтической традиции) – а именно –

новеллистически – воплощает эту ситуацию. О новеллистически-драматическом характере «разыгрывания» душевной драмы говорит обрастание эмоции «внешним» сюжетом с присущими ему композиционными компонентами – экспозицией, завязкой, кульминацией и развязкой-пуантом (данными, правда, в метонимическом, сокращенном виде).

Стихотворение открывается пейзажной зарисовкой (1-я строфа), выполняющей как экспозиционно-эпическую, так и лирическую функцию. В качестве последней ландшафтная картина задает основной «тон» внутреннего состояния лирического героя и в этом качестве становится лирическим лейтмотивом всего стихотворения (отсюда повторы лексем с семантикой «ненастья» (6 раз) и корневыми значениями «одиночества» (3 раза)).

Подобную же поливалентную роль играют и остальные сюжетные компоненты. Завязка («Вчера ты была у меня / Но тебе уж тоскливо со мной») оказывается развязкой. Лирическое действие разворачивается уже после того, как «упал занавес». Ретроспективность, метонимичность и отрывочность изображения – здесь жанровое качество именно лирической новеллы, обусловленное – по нашей гипотезе – феноменологической техникой воплощения сознания.

Перед нами возникает как бы «кадрированное» изображение реальности, при котором в кадр последовательно попадают то общий пейзажный фон (вызывающий ассоциации с апокалипсическими картинами конца света в «дачном» масштабе («жизнь умерла», «мгла / Над холодной пустыней воды»), то поданная крупным планом деталь – «след», «налитый водой» (о семантической функции которого речь пойдет позже), то интроспективные суждения героя – фрагменты внутреннего монолога («Как-нибудь до весны / Проживу и один - без жены...»); «Но для женщины прошлого нет: / Разлюбила - и стал ей чужой»), то, наконец, отрывочные реплики адресованной эмфатической речи, обрамленные ремарками лирического героя, переводящими эту речь в сослагательную модальность. Ср.: «Мне крикнуть хотелось вослед: «Воротись, я сроднился с тобой!»».

Фактически, это эмфатическое восклицание – фрагмент мысленного разговора с возлюбленной – выполняет роль кульминации лирического сюжета, поскольку далее следует психологическая развязка (4 последних стиха), своего рода новеллистический пуант, придающий парадоксальную завершенность однонаправленному сюжетному движению. Так, по точному определению польского исследователя С. Сиеротвенски, новелла – это «краткое эпическое произведение с компактной фабулярной конструкцией, сближенной с драматической, с преобладанием динамических мотивов, однонаправленным действием, обычно ясно обозначенной позицией рассказчика и сильным акцентом на окончании, содержащем пуант» (9).

Если лирический сюжет развивает идею одиночества (что на лексическом уровне подчеркнуто трехкратным повторением лексемы «один»), то в финале через предметный план выстраивается смысловой контрапункт: *камин* и *собака* – как знаки «домашности» и дружеской привязанности – оказываются, в итоге, суггестивными образами, еще более подчеркивающими безысходное одиночество героя, поскольку оборачиваются некими субститутами «домашнего очага», состояний привязанности, любви, данные в условно-сослагательном плане (ср.: «*Хорошо бы собаку купить*»).

Фрагментарный, пунктирный принцип построения сюжета целесообразно связать с лирической (а не эпической и не драматической) природой этого стихотворения. Автор показывает движение «фокуса» сознания героя, что оказывается ничем иным, как отражением окружающих реалий, непосредственно слитых с внутренним планом души. Это не умаляет субстанциональную значимость изображаемого мира, но по перемещению восприятия с одних вещей на другие мы можем судить о развитии чувства.

Пропуск отдельных звеньев, непоследовательность лирического повествования станут понятными, если мы вспомним, что автор моделирует работу воспринимающего сознания, которое в данный момент направлено на тот объект, который его «зацепляет». Внимание может «перескакивать» с одного объекта на другой, никак с ним, казалось бы, не связан-

ный. При этом могут игнорироваться некоторые факты и связи, утаиваться слишком болезненные, острые моменты и, напротив, на первый план выходить казалось бы малозначительные детали, которые на самом деле берут на себя репрезентативную функцию – передатчика и проводника эмоционального состояния лирического героя.

Именно подобной функцией наделена такая образная деталь, как «твой след под дождем у крыльца / Расплылся, налил водой». Эпически-обстоятельный план прочтения я оставляю «за кадром», а лирический план подразумевает восприятие этой даже не вещной детали, а ее в буквальном смысле «следа» – как эмоционального «сублиматора» ситуации расставания. Этот «след» многозначен и суггестивен, что мотивировано его метонимической семантикой: он – вещественное свидетельство того, что было, но ушло в прошлое, что подчеркивается мотивом его размывания и постепенного исчезновения. Но кроме того, этот вещественный образ является означающим (материальным выражением) психологической эмоции утраты, квинтэссенцией переживания покинутости и отторженности. Аналогичный прием игры означающим и означаемым планами, мы находим и у Анненского (например, в его лирической новелле «Прерывистые строки»), а позже – и у Ахматовой.

Следует подчеркнуть, что вещный образ, обретая эти, почти символические камертоны смысла, никоим образом не теряет материальной конкретности, как это наблюдалось, подчас у символистов, а напротив обретает, благодаря эмфатической выделенности – новое качество пластического воплощения, благодаря чему «вещи» могут выполнять роль сюжетных элементов новеллы (становясь следами событий). Этот эффект стал возможным вследствие эмоциональной «зацикленности» внимания лирического героя на определенных предметах внешнего мира (своего рода художественного воплощения феномена интенциональности).

Примечательно, что, анализируя новеллистическую структуру, А. Реформатский пришел к выводу, что видовой чертой новелл с любовной тематикой является их двучленное строение и «двугеройность». Данный подход позволил ученому

выделить любовно-драматическую новеллу в особую жанровую разновидность. Именно к подобному типу новелл относится рассмотренное стихотворение Бунина. Причем второй герой новелл подобной разновидности предстает не полноправным *субъектом* общения, как это наблюдается в стихотворных посланиях, а *объектом* лирического повествования, предметом медитативных суждений лирического героя. Заметим, специфику сюжетно-композиционного построения этого типа новелл А.Реформатский видел в установке на драматическую концепцию (10), то есть в своеобразных приемах драматизированной структуры (11).

Ту же драматургическую логику движения лирического сюжета мы наблюдаем и в «Одиночестве»: элементами новеллистического сюжета становятся вещные реалии, детали пейзажа, фрагменты внутренней речи, метонимически выраженные и скомпонованные в духе феноменологической миромодели.

Однако, сюжет лирических новелл Бунина, в отличие от его прозаических новелл, зиждется не на движении внешних событий, а на их *метонимическом* отражении в сознании лирического героя, которое, согласно феноменологической технике, как бы «впрессовано» в событийно-вещный план, выполняющий функцию консерванта душевных переживаний. При этом предметные образы в жанре лирической новеллы становятся своего рода функцией выражения лирического переживания, данного у Бунина в текущем настоящем. Вещные образы перестают быть равными самим себе и превращаются в знаки (символы) эмоциональных состояний.

Таким образом, в творчестве Бунина появляется новый жанр (канонизированный впоследствии в лирике Ахматовой), в котором слиты воедино лирическая образность, эпическая повествовательность и драматическая коллизийность. Однако две последние составляющие играют подчинительную роль вспомогательных принципов для воплощения нового типа лирического сознания, описанного нами через феноменологический код.

Но в поэтическом творчестве Бунина, помимо жанровой разновидности *лирической* новеллы (ср. с ее эпическими

коррелятами типа «Последнее свидание» (1912), «Солнечный удар» (1925), «Темные аллеи» (1938), «Чистый понедельник» (1944) и др.), есть и другой тип новеллистической структуры, условно названный нами *объективированной* новеллой.

Показательным примером новеллы подобного типа может служить «второе» «Одиночество» (1915). Оно отличается от первого «Одиночества» (1903) прежде всего спецификой воплощения лирического героя: во втором стихотворении лирического «я» как такового нет. Автор как бы со стороны изображает обычную курортную ситуацию – отдыха одинокой женщины:

*Худая компаньонка, иностранка,
Купалась в море вечером холодным
И все ждала, что кто-нибудь увидит,
Как выбежит она, полунагая,
В трико, прилипшем к телу, из прибоя.
Потом, надев широкий балахон,
Сидела на песке и ела сливы,
А крупный пес с гремящим лаем прядал
В прибрежную сиреневую кипень
И жаркой пастью радостно кидался
На черный мяч, который с криком «hop!»
Она швыряла в воду... Загорелся
Вдали маяк лучистой звездой...
Сырел песок, взошла луна над морем,
И по волнам у берега ломался,
Сверкал зеленый глянец... На обрыве,
Что возвышался сзади, в светлом небе,
Чернела одинокая скамья...
Там постоял с раскрытой головою
Писатель, пообедавший в гостях,
Сигару покурил и, усмехнувшись,
Подумал: «Полосатое трико
Ее на зебру делало похожей» (12).*

Первые пять (экспозиционных) стихов метонимически концентрируют чрезвычайно существенную как «эпическую», так и «лирическую» информацию. Мы узнаем, национальный и социальный статус героини, ее внешний облик, а главное (на чем, собственно, и строится *лирическое* напряжение новеллы) –

ее внутреннюю интенцию, а именно – надежду на счастье, которая – как внушает нам автор – изначально несостоятельна.

Экзистенциальная семантика одиночества воплощается через игру внутренним и внешним планами бытия. А поскольку автор не совпадает с героем, то смена и контрапунктное столкновение субъектно-объектных ракурсов видения придает повествованию амбивалентный, полифонический смысл. Так, героиня себе представляется Нимфой, Афродитой, выбежавшей из пены, – однако с «авторской» точки зрения она трактуется в ином аксиологическом регистре, на что указывают такие натуралистические детали, как «прилипшее к телу трико», «широкий балахон», мотивы «телесности» и еды (ср. далее: «Потом надел широкий балахон, / Сидела на песке и ела сливы»).

Весьма существенно то, что в финале (в заключительных 5-ти стихах) автор объективирует «иную» точку зрения на героиню, посредством сторонней оценки, которая еще более снижает ее образ, контрастируя с ее внутренними представлениями о себе. Причем та обстоятельство, с которой автор описывает этого второго персонажа, безусловно, свидетельствует об «эпических зачатках» сюжета этой новеллы. Так, даются элементы его внешнего облика, социальный статус, обрисовывается его поза, мимика, «цитируются» его мысли; более того, упоминается даже, что он только что «пообедал в гостях», что немислимо было бы представить в «первом» «Одиночестве» или, к примеру, в ахмаговских новеллах.

Во второй новелле нет лирико-драматического сюжета, поскольку для последнего важны душевные перипетии, переживание страсти, разлуки, разрыва и т.п. (что, собственно, и составляло сюжетное ядро первого «Одиночества»). В ситуации второго стихотворения этого не может быть, потому что нет движения душевной жизни, нет конфликта, отсутствует любовная интрига – одна из главных составляющих *лирической* новеллы. Персонаж, появляющийся в финале, – носитель объективированной точки зрения на героиню, при этом он столь же бесконечно одинок и отчужден, как и она. Перед нами разыгрывается тема «одиночества» с контрапунктными вариациями ее экзистенциального проживания. В итоге, мечта о счастье, жажда

романтических впечатлений оказываются симулякр, иллюзией. Этот эффект достигается введением образов-субститутов. К ним относится «пес» (ср. с «Одинокостью» 1903-го года!), маркеры романтического восприятия, как бы разлитые в природной жизни («лучистая звезда», «взошедшая над морем луна», «зеленый глянец» и «сиреневая кипень» моря). Все эти образы, помимо их повествовательно-эпической функции, становятся знаками внутреннего фиаско героини, подчеркивающими ее перманентное одиночество, выброшенность из жизни. Предметной сублимацией *одинокости* как глобальной формы внутреннего состояния героини становится образ *одинокой скамьи*, чернеющей на фоне *светлого неба* – среди буйной роскоши природы.

Итак, эпически-объективированный характер повествования здесь обеспечивает отстраненное повествование о героях, не тождественных авторскому «я», причем автор то и дело переводит в «эпический регистр» пейзажные детали, сюжетные микроситуации, элементы хронотопа. Что касается медитативно-лирического начала, то оно обусловливается мощным экзистенциально-философским подтекстом, выступающим конститутивным принципом воплощения переживания одиночества.

В итоге можно сделать вывод, что открытие нового способа феноменологического письма привело Бунина к спорадическому созданию новой жанровой формы в лирике – лирической новеллы, которая была как бы подхвачена и продолжена Анной Ахматовой. В то же время Бунин осваивает в поэзии и иной путь новеллистической техники, связанный уже не с феноменологическим, а с объективированно-экзистенциальным способом воплощения действительности, приводящим в его зрелом творчестве к превалированию эпической парадигмы. Второе «Одинокость» построено по тем же «симфоническим» принципам, что и прозаические новеллы Бунина 1910-х гг., например, «Братья» (1914) или «Господин из Сан-Франциско» (1915), «Сны Чанга» (1916), которые, заметим, также повествуют о тотальном одиночестве человека в мире. В них мы наблюдаем ту же плавающую «точку сборки» в содержательной структуре текста (что связано со сменой ракур-

сов восприятия жизни); то же контрапунктное «склеивание» природных, предметных образов и фрагментов, выступающих в статусе музыкальных лейтмотивов; то же противопоставление красоты и гармонии природной жизни и убожества социально-духовного бытия.

1. См.: Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870-1953 / Ю. Мальцев. – М, 1994.
2. Цит. по: Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. / И.А. Бунин. – М, 1965-1967. <Примечания О. Михайлова> .– С.479. – Т.2.
3. См.: Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. – Минск; М., 2000. – С.667-743.
4. См.: Гайденко П.П. Проблема интенциональности у Гуссерля и экзистенциалистская категория трансценденции / П.П. Гайденко // Современный экзистенциализм: Критические очерки. – М., 1966. – С.77-107.
5. Новое мироощущение зарождается не только в умах философов, но и в сознании поэтов, ведь именно поэзия – прерогатива чувственного отражения мира. Поэзия выражает новый эпистемологический опыт не в понятиях, а в словесно-образных картинах, но это несколько не снижает ее гносеологической ценности.
6. В.М. Жирмунский отмечает: «Всякое душевное состояние, всякое настроение в стихах Ахматовой обозначается соответствующим ему явлением внешнего мира» (Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С.116).
7. У Бунина немного стихотворений типа «Одиночества», вероятно, потому что он реализовал лириконовеллистические интенции в прозе.
8. Бунин И.А. Указ. соч. – Т.1. – С. 194.
9. Sierotwiński S. SŁownik terminów literackich. – Wrocław, 1966. – S.389.
10. Симптоматично, что драматические коллизии стихотворений Ахматовой получают в исследовании В. В. Муса-

това жанровый статус. Литературовед, полемизируя с Эйхенбаумом, утверждает, что лирика Ахматовой по своей жанровой природе «...тяготела не к роману, а к драме» (Мусатов В. В. К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой / В.В. Мусатова // Царственное слово: Ахматовские чтения: сб. науч. тр. – М., 1992. – С. 107). – Вып. 1.

11. Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции (1922) / А.А. Реформатский // Семиотика. – М., 1983. – С.560.
12. Бунин И.А. Указ. соч. – Т. 1. – С.373-374.

Стихотворение «И цветы, и шмели, и трава, и колосья» в контексте творчества И. А. Бунина: опыт анализа

Стихи И. А. Бунина революционных лет на первый взгляд опровергают утверждение М. Цветаевой о том, что «тема революции – заказ времени» (1). Лирические тексты поэта, датированные 1917-1920 годами, почти не содержат образов и мотивов, прямо отражающих происходившие в России события. Вместе с тем для Бунина был вполне ясен духовный смысл русского бунта 1917 года, как всегда «беспощадного», но отличающегося от прежних осознанной и целенаправленной «злодуховностью» (Мейер), пафос которой заключался в стремлении заменить «незыблемо-священные» Синайские уставы «новым и дьявольским», как писал он в статье «Миссия русской эмиграции» (2). Отсюда, возможно, столь явно желание писателя выразить свое «христианское отношение к современным событиям» (Е.Трубецкой), что проявилось в активизации религиозной тематики в его стихах. Библейская проблематика не в первый раз актуализируется в творческом сознании Бунина как реакция на революционные катаклизмы в России. Так еще Н. М. Кучеровский писал о том, что художественным осмыслением революции 1905 года стал цикл «Тень птицы» (3), который П. Бицилли назвал «путешествием по следам Христа» (4). Однако если первая русская революция вызвала у писателя потребность поэтически философствовать в прозе, то «русский катаклизм 1917 года» (Ж. Нива) привел к интенсификации прежде всего собственно лирических форм художественного мышления – последнего сильного поэтического всплеска в творчестве Бунина.

Религиозные сюжеты и образы потребовали новых поэтических интонаций, новых форм лирического переживания, нового статуса лирического «я». Ю. Айхенвальд, намечая «силуэт» Бунина-поэта дореволюционного периода, писал о том, что «не горит и не жжет его поэзия», отмечал «благородную и сдержанную меланхолию», общий «колорит грусти» (5). В стихах революционных лет категоричность бунинского неприятия русского бунта проявляется в жгущем пафосе стихотворений «России» («О, слез невыплаканных яд») – поэтическом переложении

Псалма 136 («На реках Вавилона»), «Вход в Иерусалим», «Михаил». В других стихах так остро ощущение навсегда потерянной возможности «благородно и сдержанно» грустить и каждый раз по-новому, но опять эту грусть «вместить в созвучия и звуки» (6, с. 358) («Уж больше не писать мне этого «опять» (6, с. 373). В них усиливается личностная определенность лирического субъекта как носителя культурной памяти и христианского нравственного императива.

Написанное в 1918 году стихотворение «И цветы, и шмели, и трава, и колосья» заметно выделяется в ряду лирических произведений этого времени: в нем столь сильно ощущение подведения жизненного итога, что оно должно было бы написано в конце реальной биографической жизни Бунина. И все-таки оно могло быть создано именно в 1918 году и часто воспринимается как его прощание с родиной перед скорой разлукой. Безусловно являясь таковым, оно в то же время имеет программный для всего творчества Бунина характер. Присущий Бунину-поэту и писателю ретроспективный способ художественного мышления делает необходимым переживать все формы времени как уже прошлое, отсюда, обращенное в будущее, это стихотворение становится одновременно прощанием с прошедшим.

И цветы, и шмели, и трава, и колосья,

И лазурь, и полуденный зной...

Срок настанет – Господь сына блудного спросит:

«Был ли счастлив ты в жизни земной?»

И забуду я все – вспомню только вот эти

Полевые пути меж колосьев и трав –

И от сладостных слов не успею ответить,

К милосердным Коленам припав (6, с. 361-362).

В первой и второй строках, где происходит открытие мира и его именование, Бунин дает образы, репрезентирующие «только поле да небо» (как напишет он позже в «Жизни Арсеньева»), но вместе с тем представляющие собой две бытийно-природные константы, поэтому возникает картина мироздания в целом – в его горизонтали и вертикали. Точно найденные в этих строках природные реалии несут мощный эмоциональный импульс, ибо переживание бытия осуществляется в его зримо чувственных

характеристиках: цветах, звуках, запахах. При этом самыми эмоционально насыщенными образами становятся «лазурь» и особенно «зной», всегда означающий у Бунина (достаточно вспомнить «Братья» и путевые поэмы «Тень птицы») предельную степень полноты и «радости бытия». Многоточие второй строки становится синтаксически обозначенной гранью между «повышенным чувством жизни» (7, с. 9), и непременно обрывающей «радость бытия» в его художественном мире неотвратимо грядущей смертью.

Однако «срок» в этом стихотворении означает неотвратимость конца не только в личностном плане, но и обрыв устоявшегося и, казалось, неподвластного историческим катаклизмам мироустройства в целом. Отсюда возникает вполне определенные и столь редкий у Бунина «привкус» «апокалипсиса нашего времени», как определил эту эпоху в одноименной работе В.Розанов, и в этом смысле «срок» уже «настал». Размышления о «сроках» можно найти и в бунинских рассказах 1920-х годов: «Жизнь моя – трепетное и радостное причастие вечному и временному, близкому и далекому... Продли, Боже, сроки мои...» («Воды многие», 8, с. 451). «Срок» становится одним из самых частотных слов в произведениях писателя этого времени, обозначая наступление тех бед «неотразимых» (В. Соловьев), которые предчувствовали все писатели и поэты серебряного века. Но это лишь усиливает желание Бунина найти то, что противостоит конечности, что соотносится с «несрочными» понятиями (рассказ «Несрочная весна»).

Появление в этой строке «блудного сына» как ответчика на суде Божьем, свидетельствуя о самой высокой – притчевой – степени обобщения лирического героя, вовсе не снимает личностный аспект текста. Культурная мифологема включает в себя не только библейскую, но и собственно художественную символику, идущую от «Возвращения блудного сына» Рембрандта, что позволяет Бунину как бы совместить образы отца земного и Отца небесного. Отсюда становится понятным вопрос «был ли счастлив ты в жизни земной», более подходящий отцу земному, чем Отцу небесному. Благодаря этому в самом вопросе снимается, но имплицитно содержится его нравственная подоплека, идущая и от самоопределения лирического героя (*блудный*), и

от самого понятия «жизни *земной*», уже содержащего неизбежность греховности каждого «из живших на земле». Такое вопрошание Господа в бунинском тексте уже заключает в себе явленное милосердие, предвосхищая последнюю – итоговую – строку стихотворения, где милосердие отца земного и Отца небесного обещает прощение блудному сыну.

Ответ на такой вопрос предполагает неперемненное вспоминание, однако в первой строке второй строфы всегда памятный бунинский герой решительно объявляет о своем забывании «всего». При этом анафора («и») в первой строке второй строфы, ритмически перекликаясь с начальной строкой текста, вновь несет «повышение чувства» лирического субъекта, получающего личностную определенность – «я», столь необходимую для ответа на такой вопрос. «Все» по законам стихотворного ритма явно попадает под сильную ударную позицию. Именно ударение помогает осознать, насколько весомо это «все», включающее традиционные представления о том, что есть по земным представлениям счастье. Вместе с тем подспудно сохраняющийся в этом стихотворении исторический фон позволяет включить в это «все» и переживаемые Буниным «окаянные дни» российской истории, что еще более усиливает смысловую емкость этого слова. Ведь вопрос «был *ли* счастлив» предполагает воспоминание не только о радостях, но и скорбях. Следующее за этим словом тире и призвано разделить, а точнее выделить из всего, что приносило счастье или горе, главное, способное «перевесить» это «все». Но воспоминание лирического «я» имеет уже принципиально иную природу – это «память смертная», единственно могущая сохранить и выделить сущностно важное для ответа на «страшном судилище Христовом».

По тем же законам ритма в ударную позицию попадает и слово «эти» (раскрытое во второй строке) «полевые пути меж колосьев и трав». Происходит возвращение к началу текста, где уже были названы «трава» и «колосья», но здесь бытийная горизонталь существенно уточняется благодаря введению образа пути – одного из важнейших концептов русского языка и русской культуры, несущих целый комплекс смыслов, закрепленных в ментальности. «Полевые пути меж колосьев и трав» воссоздают прежде всего национальный образ мира, закрепленный

предшествующей культурной традицией в русской ментальности. Вместе с тем путь является неотъемлемой составляющей мифологемы блудного сына, содержащей мотив жизненного странствия, уводящего от родного дома, но и возвращающего к его порогу, и именно этот мотив становится самым важным в этом стихотворении. Безусловно, Бунин уже в 1918 году осознавал невозможность своего пребывания в большевистской России, и это стихотворение проецирует по сути всю его дальнейшую судьбу, самым трагическим изломом которой стала его разлука с родиной.

Казалось бы, Бунин обладал уникальной способностью находить «счастье всюду», как писал он в стихотворении «Вечер», в котором счастьем, о котором «мы всегда лишь вспоминаем», противопоставлялось другое: «...может быть оно / Вот этот сад осенний за сараем / И чистый воздух, льющийся в окно». Однако итоговое утверждение стихотворения «Вечер» – «Я вижу, слышу, счастлив. Все во мне» (6, с. 246) – в стихотворении 1918 года уже не может устроить Бунина. На суде Божьем ему необходимо не просто положительный ответ на вопрос о счастье «в жизни земной», а такой, который единственно способен искупить земные прегрешения. Так бытийные константы приобретают четкие национальные очертания, а поэтому самым дорогим, нетленно сущностным становится для лирического героя Бунина счастье пребывания человека в пространстве родной земли и родного неба. «Повышенное чувство жизни» перерастает в «повышенное чувство родины, рождающее «сладостные слезы» возвращения в отечество земное и Отечество небесное.

1. Цветаева М. Поэт и время / М. Цветаева // Цветаева М. Об искусстве. – М., 1991. – С. 49.
2. Бунин И. А. Миссия русской эмиграции / И. Бунин // Бунин И.А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. – М., 1990. – С. 352.
3. Кучеровский Н. М. Эстетическая сущность философских исканий И. А. Бунина 1906-1911 / Н. М. Кучеровский // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. – 1969. – № 6. – С. 14.

4. Бицилли П. Иван Бунин «Тень птицы» / П. Бицилли // Бицилли П. Современные записки. – Париж, 1931. – Т. 47. – С. 381.
5. Айхенвальд Ю. Иван Бунин / Ю. Айхенвальд // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. – М., 1994. – С. 420.
6. Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. / И.А. Бунин. – М., 1987. – Т.1.
7. Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина / О.В. Сливицкая. – М., 2004.
8. Бунин И. А. Собр. соч.: В 6т. / И.А. Бунин. – М.,1987. – Т.4.

Семантика лирического сюжета в поэзии И.А. Бунина

Тот факт, что поэзии И. Бунина уделяется неизмеримо меньше внимания, чем прозе, с достаточной определенностью свидетельствует о неявном признании ее художественной вторичности. Между тем разброс мнений о бунинской поэзии - от констатации «бескрылой мечтательности» и «отсутствия темперамента» (1) до утверждения беспримерного дара «все вместить, все выразить, все сберечь» (2) - указывает на связь проблемы с основаниями художественной рецепции. Первичная задача исследователя в этой связи должна состоять в определении параметров, в которых поэтический текст мыслится как эстетически действенный. Наша работа имеет своей целью выявить системные связи текста через особенности его смысловой динамики. Лирический сюжет, отражая незаданность и протяженность художественного поиска, как представляется, наилучшим образом подходит для исследования порождающих механизмов творчества поэта. Их семантическое описание, думается, должно помочь в определении художественных приоритетов Бунина-поэта, а значит, в выявлении его места в общем контексте поэзии Серебряного века.

Сущностной особенностью поэзии Бунина является ориентированность на целостный, замкнутый, обозримый в смысловом плане образ действительности. Непременным условием художественности выступает определенность отображаемого, его полная объемлемость авторским переживанием. В стихотворении «Густой зеленый ельник у дороги» (3) (I, 215) взгляд художника воспроизводит явление, двигаясь от непосредственно данного к воображаемому. Реконструкция оказывается возможна единственно в силу четкой обозначенности пределов события («размеренный и редкий след» - «тропинки» - «прыжок»), функциональной определенности деталей («здесь елку гнул и белым зубом скреб»), жесткой взаимосвязи элементов целого («много хвойных крестиков, остинок» - «прыжок» - «ветки, обитые рогами на бегу»). В стихотворении «Донник» (I, 244) сюжет разворачивается от предполагаемого видения явления к непосредст-

венному впечатлению от него. Тотальность эффекта и в этом случае оказывается мотивирована полной изъясненностью объекта: торжествующей витальностью («Ну да, все поле - золотое»), подчиняющей себе все бытие («Шафранный свет над полем реет»), осознаваемое как стихийное живое целое («И отовсюду точки пчел / Плывут в сухом вечернем зное»). Совпадение двух противоположным образом организованных текстов в общем видении эстетически значимого свидетельствует о первостепенности для Бунина объективно сушей гармонии.

Ценностная первичность отображаемого мира обуславливает сознательный отказ от эксплицитно данной субъективности. Бунинская поэзия принципиально не импрессионистична, так как не предполагает ни ореола кажимости вокруг явления, ни какой-либо существенной трансформации его качественных характеристик (4). Субъективное начало сохраняет свою значимость, но оно практически полностью претворено в начале изобразительном. В результате образ может выступать как самоинтерпретируемое явление («Черный бархатный шмель, золотое плечье» (I, 421) - воплощенное противоречие красоты и бренности), способное автономно порождать смысловые связи («Вся в снегу, кудрявом, благовонном, / Вся-то ты гудишь блаженным звоном» (I, 438) - образ яблони уже несет в себе скрытый комментарий) либо выступать в качестве аргумента в системе размышлений лирического субъекта («В колесах, как лучи, блестят на солнце спицы, / И кружева теней по лошадям скользят» (I, 169) - довод в пользу совершенства мироздания). Во всех этих случаях изобразительное начало включает в себя эмоциональный компонент («кружево», «золото», «благовоние»), но лишь в такой степени, которая позволяет обозначить аксиологический статус явления, не нарушая его естественной пластики.

Чувство, растворенное в явлении, на который оно нацелено, не есть для Бунина специальный предмет воссоздания. Оно не столько раскрывается, сколько обозначается, а потому может носить условное имя (5). Содержательная определенность достигается не средствами психологического анализа, а опосредованно, через конкретизацию ситуации, в которой оно было испытано. В стихотворении «Памяти друга» (I, 424) «тоска» и «бред», взятые как синонимы, содержательно пусты. Обозна-

чаемые ими иррациональность и дисгармоничность внутреннего состояния закрыты для сопереживания - «нет имени для них». Положение меняется через соотнесение эмоции с «судьбой» и «жребием» - воспринимать в абсолюте совершенство сущего и тем не менее не растворяться в нем («скорбь и жажда - быть вселенной»), чувствовать огромную творческую силу и понимать ее небезграничность («сладостная боль соприкасаясь / душой со всем живущим»). В «Сапсане» (I, 207-209) «печаль ночи», «таинственность света», «страх» суть не более чем условные знаки состояния, требующие расшифровки в контексте. Прямое обозначение эмоции обретает смысл в кратком очерке ситуации («Иль он узнал, что я тоскую, / Что я один?»), передаче сопутствующего ей состояния мира («По небесам, в туманной мути, / сияя, лунный лик нырял, / И серебристым блеском ртути / Слюду по насту озарял»), в ссылке на характер восприятия («бег туманной мглы и светлых пятен»).

Слово, которому надлежит воплотить объемлемую переживанием красоту мира, перестраивается, обнаруживая многосоставность обращенного к реальности компонента значения. Внимание к нюансам предметной семантики нарушает конвенциональность поэтической речи, делая ее яркой, мотивированной, онтологически полновесной. Прямое поэтическое слово у Бунина не просто живописует, но передает фактуру явления. В стихотворении «Щеглы, их звон, стеклянный, неживой» (I, 449) «большой зубчатый лист с тугим / пурпурным стеблем» - образ, способный отразить и репрезентативность явления (сила жизни сохраняется даже в отрыве от ее источника), и совпадение его характеристик в предельной степени самообнаружения («большой» - «тугой» - «пурпурный»), и фокусировку осязательного ощущения (лист - края - стебель). Троп в поэзии Бунина - функционально однозначный эквивалент прямого слова (6). Два сравнения - «Вот, капля, как шляпка гвоздя, / Упала - и, сотнями игол / Затоны прудов бороздя, / Сверкающий ливень запрыгал» (I, 119) - выявляют универсальное для Бунина схватывание сиюминутного через соотнесенность со зрительными комплексами эстетической памяти (капля-«игла» - острая, тонкая, прокалывающая поверхность, капля-«шляпка» - плоская, округлая, скрывающая стержень). Входя как подчиненная часть в образ-

ную структуру, тропы в бунинской лирике в принципе не могут самостоятельно образовать сюжет.

Номинативно точное слово оказывается формой проникновения в бытие отображаемого явления. Направляемое художественной активностью, оно один за другим преодолевает рубежи трансцендентности. Предел, к которому стремится слово в поэзии И. Бунина - обладание вещью в ее имени. Бунинский эпитет, неся в себе отчетливый волевой импульс, с особой наглядностью отражает эту закономерность. Рассмотрим семантику воссоздания чувственного впечатления в стихотворении «Детство» (I, 243): «Кора груба, морщиниста, красна, / Но так тепла, так солнцем вся прогрета! / И кажется, что пахнет не сосна, / А зной и сухость солнечного света». Данные ощущений характеризуются разнокачественностью, отнесенностью к разным сторонам явления («красный», «теплый», «морщинистый») и ступенчатостью, отражающей сосредоточение внимания («грубый» - «морщинистый»). Выстраивание их в восприятие отмечено отвлечением качества от его носителя («зной и сухость ... света») и метафорическим перенесением качеств одного явления на другое («пахнет не сосна», а «свет»). При этом характеристики разных явлений оказываются и сущностно различны (различаются как вещественные и невещественные), и потенциально сопоставимы (антонимически: «грубый» - «пахнувший», по смежности: «знойный» - «красный»). Единство впечатления тем самым оказывается системно, поливалентно, психологически конкретно. Ряд эпитетов в стихотворении «Как в апреле по ночам в аллее» («Этот верх в созвездьях, в их узорах / Дымчатый, воздушный и сквозной») (I, 450), с одной стороны, эквивалентен запечатленному в метафоре целостному впечатлению, с другой стороны, содержательно дифференцирует его (последовательно обозначая меру явленности, субъективное своеобразие, способ данности). Схожий прием характеризует и стихотворение «Щеглы, их звон, стеклянный, неживой» («И клен над облетевшей листвой / <...> / Уже весь голый, легкий и ветвистый») (I, 449): соотносясь с прямым словом, передающим целостный эффект, эпитеты обозначают разные аспекты одного качества (обозримность, нематериальность, структурность «наготы»). И в том,

и в другом случае налицо стремление, сочетая аналитическое усилие и волю к синтезу, передать полноту «живой жизни».

Реализуемая средствами семантики «бытийственность» поэтического слова имеет своим следствием морфологическую проработанность запечатлеваемого явления. Проникнуть в бытие познаваемого означает для И. Бунина отразить его выстроенность, показать закон становления, обозначить связи с мировым целым. Уже ранний поэтический текст несет в себе особую «структурность» художественного видения: «За рекой луга зазеленели, / Веет легкой свежестью воды; / Веселей по рощам зазвенели / Песни птиц на разные лады» (I, 85). Поэтический текст обозначает не только со-расположение отдельных локусов (от далекого к близкому и непосредственно окружающему), но и связь каждого из них с определенным типом ощущения (зрение - осязание - слух), характерную для каждого ощущения степень проявления (становящееся качество - определившееся - взятое в пределе). Возрастание силы воздействия природно-прекрасного сюжетно мотивировано и непосредственно готовит прямооценочное перволичное высказывание. Фактическая разнопорядковость явлений преодолевается у Бунина их уравниванием в семантическом ранге. В стихотворении «Вечер» (I, 322) «облако» и «молотилка» контекстуально сопоставлены как непосредственно данное (видимое) и данное опосредованно (слышимое), как предполагающее детализацию целого («легкое», «белое», «сияющее») и его реконструкцию через детали («гул», «молотилка», «гумно»). «Птичка» и «взгляд» противопоставлены как то, что идет из мира и то, что идет в мир, как самодвижимое («пискула и села / на подоконник») и направляемое волей («усталый взгляд я отвожу»). Случайный порядок перемещения лирического внимания компенсируется в бунинской поэзии ситуативно возникающими ценностными иерархиями. Спонтанность создания перечисления: «И цветы, и шмели, и трава, и колосья, / И лазурь, и полуденный зной» (VIII, 8) отнюдь не приводит, как можно было бы ожидать, к повышению хаотичности текста. Эффект целостности создается авторским выстраиванием разнопорядковых семантических рядов («цветы» - «шмели», «трава» - «колосья») и их внутренним упорядочением (неподвижное / подвижное, дикое / окультуренное), стремлением показать уст-

ремленность к широкому охвату мира и в каждом из рядов («цветы» фокусируют внимание, «шмели» рассеивают его, «лазурь» обозрима, в то время как «зной» ощутим), и в переходе от ряда к ряду (от зримого и конкретного «шмеля», «цветка» к недифференцированному восприятию «лазури», «зноя»).

Художественная сосредоточенность на замкнутом целом обуславливает тот факт, что в поэзии И. Бунина доминирует кольцевая композиция. Лирическая ситуация, не предполагающая ни интенсивного развития, ни экстенсивного расширения, оборачивается умножением связей, постоянным соотношением частей и целого. В стихотворении «Одиночество» (I, 294) фабульный момент («Вчера ты была у меня, / Но тебе уж тоскливо со мной») полностью реорганизован созерцанием («Твой след под дождем у крыльца / Расплылся, налился водой»). Осмысление разрыва как данности соотносит с «сюжетностью» одновременность чувства и его осознания («вчера» - «сегодня»), взаимную непроницаемость внешнего и внутреннего («мне больно» - «мне темно <...> и дует»); «событийно» здесь само движение авторской мысли, обнаруживающей принципиальное несовпадение в переживании мужчины и женщины («Ты мне стала казаться женой» - «Разлюбила - и стал ей чужой»), обозначающей единство конечного и бесконечного как условие возрождения («Здесь жизнь до весны умерла» - «Как-нибудь до весны / Проживу...»). Связь лирического сюжета с активностью авторского переживания, сосредоточенного на статичном объекте, обуславливает отчетливое преобладание в поэзии И. Бунина антитезы (расподобляющей целое) и метонимии (сохраняющей целое от распада). В «Цыганке» (I, 67) противоречия разного порядка: между «свободой впереди» и «жалом в сердце», между «речью и «ярким зрачком», между «сиянием» глаз и их «бесстрастием» являются движущей пружиной сюжета; в «Черном камне Каабы» (I, 233) сюжет фактически редуцирован к антитезе («белой яшмы» - «черного камня»). В стихотворении «Обвал» (I, 292) метонимическое смещение внимания от «глины и пыли» к «обвалу», от «щепы и костей» к «погосту», «от алой повилики зонтиков» к торжествующей «молодости» создает сюжетно значимый эффект коррекции понимания, постепенного выхода к авторскому смыслу; В «Белом цвете» (I, 373) метонимически вы-

деленная деталь (побелка стен отшельником) принимает на себя смысловую насыщенность целого (сложность монашеского подвига).

Одним из источников сюжетности в поэзии И. Бунина является несовпадение чувственно данного и субъективно осмысленного. Отталкиваясь от всего стереотипного, художническое внимание, переходя с объекта на объект, останавливается на характерном. Отвлекаемые от явлений смыслы образуют целостную парадигму, сохраняющую свежесть непосредственного видения реальности. В стихотворении «Цейлон» (I, 405) обыденность «форта» отступает перед «блеском, горячим звоном сухих песков», «гостиница на сваях» затмевается «кипящей атласной пеной» воды под верандой, впечатления от «забытого Богом края» сходят на нет перед «пчелоедами», «отдыхающими на золотистых нитях телеграфа». Ощущение стихийности, первозданности, яркости каждой из этих деталей готовит авторскую ссылку на «Эдем» и сопутствующий ему круг ассоциаций: разнообразие живого, ненарушаемая гармония, отъединенность от всего остального мира.

Еще один значимый для И. Бунина источник поэтического сюжета - соотнесение пластически-изобразительного и эмоционально-оценочного. Распределение нейтральных и эмоционально окрашенных слов в тексте обозначает направления субъективного освоения реальности, ее постепенно проявляемая ценностная структура определяет содержание личностного опыта. В стихотворении «Святылище» (I, 411) взаимосвязь эмоционально выразительных деталей не только передает колорит экзотики, но и позволяет понять соотношение добра и зла в мире, где сверхъестественное не отделено от природного. «Господь» здесь могуществен («округлые и могучие плечи») и непосредственно доступен («покоится в святылище»), однако бездействен («порабощен полдненным сном») и слит с вечностью («расписан золотом и лаками»); воплощенное же в «хамелеоне» адское начало вычленено из природного фона («зубчатый гребень» ярче «адских картин на задней стене»), активно (хамелеон «всползает по груди») и, даже не обладая очевидной силой, производит эффект («Горел как ярь, сощурился глаз кошачий, / Дул горло желтое...»). Эмоциональное постижение реальности, таким образом,

реорганизует видение, расслаивает фабулу (посещение «вихары») и сюжет (открытие конечного торжества зла).

Существенным сюжетообразующим фактором поэзии И. Бунина следует признать взаимодействие реального и воображаемого. Нацеленность поэта на полный смысловой охват действительности обуславливает его тяготение к художественному вымыслу. Условность фабульной ситуации, монтаж предметных деталей, фиктивность носителя речи знаменуют торжество художественной свободы, значимой сотворением новой реальности. В стихотворении «Бог полдня» (I, 302) фабула (история соблазнения смертной) и сюжет (развертывание мифотворческих механизмов сознания) ассиметрично соотносены с галлюцинозорным («жаром полдня») и реальным (ожиданием «сладостных объятий»). В соответствии с этим античный материал подвергается существенной переработке: привычная метаморфоза бога в природный объект трансформируется в его «сгущение» из природного мира («И он сошел, как мух звенящий рой, / Как свет сквозной горячей паутины»), в то время как телесность мифологического небожителя редуцируется к субъективным свидетельствам его явления («Он мне сосцы загаром окружил / И научил варить настой ромашки»).

Единство сознания, скрепляющее поэтический сюжет у Бунина, классически субъектно: целостно, активно, не размыкаемо в мир. Вместе с тем оно обладает некоторыми особенностями. Во-первых, в автоинтерпретации единство сознания рассматривается как средоточие разлитой в мире витальности: «Едины Божии созданыя, / Благословен создавший их / И совместивший все желанья / И все томления в моих» (I, 435). Во-вторых, выступая носителем всех впечатлений бытия, оно принципиально неконтактно, обращено единственно к Богу: «И счастлив я печальною судьбой / И есть отрада сладкая в сознанье, / Что я один в безмолвном созерцанье, / Что всем я чужд и говорю - с Тобой» (I, 151). Порождая на образном уровне двусторонний процесс одухотворения анималистического и овнешнения психологического, эти особенности сказываются и в определяющих характер восприятия текстов Бунина семантических механизмах.

Художническое «я» поэзии И. Бунина в отдельных случаях произвольно организует читательское понимание, замедляя развертывание причинно-следственных связей, расставляя значимые детали в порядке, препятствующем синтезированию смысла. В стихотворении «Художник» (I, 308) сюжет складывается в единое целое только в читательской ретроспекции, движущейся от осознания болезни героя («в груди першит») к мотивированности его предошущения конца («Он, улыбаясь, думает о том, / Как будут выносить его») и пониманию победы творческого воображения над смертью («С крыльца с кадиллом сходит толстый поп»). Иногда Бунин обозначает в стихотворении разные степени его постижения, насыщая текст субъективно значимыми, но индифферентными для постижения смысла целого деталями: неидентифицируемыми культурными реалиями, цитатами из малоизвестных текстов (7). Знание того, что «Джиннат» - это райские куши у мусульман, в то время как «Ковсерь» - название райского источника, обогащает читательское понимание одноименного стихотворения (I, 182), однако нисколько не препятствуют общему схватыванию смысла, осознанию смирения и упования на Бога как залога посмертного воздаяния. Художественная система поэзии И. Бунина, при всей ее нацеленности на точное слово, допускает нарочитую условность поэтического языка, предполагающую читательскую чуткость к основаниям творческого акта (8). В стихотворении «Все море - как жемчужное зеркало» (I, 214) соотнесенные с водной гладью поэтизмы «изумруд», «жемчуг», «опалы», «золотистые яхонты» эстетически действительны только в силу переоткрытия их относительной адекватности. Контекстуальное значение этих определений неотжественно их статусу литературных клише, так как насыщено новым, ситуативно конкретным содержанием. Эти и другие поэтологические и рецептивные нюансы лирики И. Бунина чрезвычайно осложнили ее восприятие современниками, однако, взятые в системе, они обретают вполне определенное место в картине художественных исканий эпохи.

Осознание того, что «мировоззрение Бунина, при всей его <...> классической ясности и благородной простоте - это все же мироощущение нового человека разорванной и трагической эпохи» (9) закономерно привело литературоведение к обозначе-

нию разнопорядковых схождения писателя с эстетикой и поэтикой модернизма. Общее признание обрела позиция, согласно которой Бунин, совпадая с модернистами «в видении актуальных эстетических задач ... нередко осуществлял в своей творческой практике то, что в модернизме оставалось на уровне эстетических построений» (10). Между тем наблюдения над поэтикой лирики И. Бунина заставляют отчасти скорректировать такой взгляд.

Одной из важнейших черт модернистской лирики является субъективация изображения, в соответствии с которой его «предмет ... предстает не непосредственно, а через призму настроений» (11). Эмоциональная насыщенность образного ряда поэтики Бунина рассматривается в этой связи как аргумент в пользу ее нереалистического качества (12). Однако в модернизме субъективация изображения означает не просто совмещение предмета и оценки, но замещение явления впечатлением от него, приписыванием ему сущностно не соприродных атрибутов. Между тем в поэзии И. Бунина субъективное начало, даже выступая конструктивной основой сюжетности, ограничено в своих возможностях безусловным приоритетом прямого слова. На уровне поэтики Бунин не столько откликается на модернистский иррационализм, сколько отталкивается от него, открывая возможность всецелого охвата явления созерцанием художника.

Вкус Бунина к отображению чувственного богатства явлений также нередко связывается с модернистскими художественными открытиями, в первую очередь с открытием дифференцированности предметного значения слова (13). Однако если в постсимволизме усложнившееся видение слова имело своим следствием игру отвлеченными элементами предметности, «идентификацию словесного знака и обозначаемого им объекта» (14), в поэтике И. Бунина отмечается обратный процесс: целенаправленное развитие возможностей точной номинации, самокорректировка художника, ищущего резко характерное, но адекватное слово. Бунинская тяга к обладанию вещью в ее имени, безусловно, инспирированная новой эпохой, по своему смыслу все же противоположна модернистским художественным установкам.

Одна из значимых претензий модернизма к реализму - нецелесообразное расширение изобразительного ряда, «описатель-

ность». Модернизм, осознав проблему непереводимости слитной жизненной реальности в дробную реальность текста, заострил ее в известном тезисе, согласно которому правдоподобно не то, что «похоже», а то, что «мотивировано» (15). Поэзия И. Бунина восприняла новые веяния, но это не изменило вектор ее развития. В то время как модернизм двигался в направлении поэтики ассоциаций и «пропущенных звеньев», Бунин увеличил «мотивированность» слова за счет оперирования с коннотациями и ситуативно значимыми смыслами (16). Реалистическое видение действительности и в этом случае оказалось достаточно гибким, чтобы, отвечая на запросы эпохи, предложить эстетически релевантные изменения формы.

Вышеприведенные соображения, как представляется, делают очевидным сущностно реалистический характер художественного мышления Бунина-поэта. Совпадая с модернизмом в тематике, отчасти в стилистике, заимствуя фрагменты образного ряда, Бунин не ставил и не решал модернистских задач, противопоставляя художественным открытиям нового искусства нереализованные потенции искусства классического. Не исчерпываясь узнаваемыми приметами реалистической лирики, не соответствуя формирующимся канонам лирики модернистской, поэтическое творчество И. Бунина закономерно оказалось неидентифицируемым в системе предлагавшихся эпохой координат художественности. В «большом времени» его место в контексте художественных исканий эпохи видится более определенно.

-
1. Гумилев Н. С. Собр. соч. : В 4 т. / Н. С. Гумилев. – М. : Терра, 1991. – Т. 4. – С. 249.
 2. Набоков В. В. Русский период / В.В. Набоков // Собр. соч. : В 5 т. – СПб.: «Симпозиум», 2001. – Т. 2. – С. 674.
 3. Здесь и далее ссылки даются на издание: Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. / И.А. Бунина. – М.: Худ. лит., 1965-1967. Римская цифра обозначает том, арабская – страница.
 4. Тезис об «импрессионистичности» поэзии И. Бунина, к сожалению, сохраняется даже в последней работе Р. С. Спивак: Спивак Р. С. Русская философская лирика. 1910-

- е годы. И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский / Р. С. Спивак. – М. : Флинта; Наука, 2003. – С. 118-122.
5. Ср. с замечанием И. А. Морозовой о том, что «доминирующим способом передачи эмоций у И. А. Бунина является имплицитный способ»: Морозова И. А. Языковые средства и способы выражения эмоций в лирике И. А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук / И.А. Морозова. – Воронеж, 1999. – С. 6.
 6. Ср. замечание Н. А. Кожевниковой об «удвоении обозначений одного и того же предмета» в поэтике И. Бунина: Кожевникова Н. А. Метафоры и сравнения в стихах И. А. Бунина / Н. А. Кожевникова // Царственная свобода. О творчестве И. А. Бунина. – Воронеж: «Квадрат», 1995. – С. 115. Удвоение возможно только там, где троп и прямое слово мыслятся как эквивалентные.
 7. Т. М. Двинятина считает такие тексты «криптографическими». См.: Двинятина Т. М. Криптографические стихотворения И. А. Бунина / Т. М. Двинятина // И. А. Бунин в диалоге эпох. – Воронеж: ВГУ, 2002. – С. 37-47.
 8. Ср. с замечанием Е. Г. Мущенко о том, что «И. Бунин повторяет «краски», заставляя читателя <...> перечувствовать разность одинаково видимого»: Мущенко Е. Г. В поисках первореальности (Ранняя проза И. А. Бунина) / Е. Г. Мущенко // Царственная свобода. О творчестве И. А. Бунина. – Воронеж: «Квадрат», 1995. – С. 47.
 9. Мальцев Ю. Иван Бунин / Ю. Мальцев. – Frankfurt/Main: Possev, 1994. – С. 147.
 10. Ничипоров И. Б. Поэзия темна, в словах не выразима ... Творчество И. А. Бунина и модернизм / И. Б. Ничипоров. – М.: Метафора. 2003. – С. 234.
 11. Гиндин С. И. Программа поэтики нового века (о теоретических поисках в 1890-е годы) / С. И. Гиндин // Серебряный век в России. Избранные страницы. – М.: Радикс, 1993. – С. 100.
 12. Слитость субъективного и объективного на уровне поэтики возможна только там, где может быть реализован троп. В этой связи все замечания о «феноменологическом» характере поэтики И. Бунина (выстроенные в сис-

- тему в работе: Колобаева Л. А. Феноменологический роман в русской литературе XX века / Л. А. Колобаева // Вопросы литературы. – 1998. – №3. – С. 132-144) представляются не вполне аргументированными.
13. И. Б. Ничипоров считает, что «сопряженность объекта и направленного на него субъективного переживания сближает бунинский образ с важнейшим творческим приемом Ахматовой» (Ничипоров И. Б. Указ. соч., С. 67). Между тем «вещность» Ахматовой (и Мандельштама) выстраивается в принципиально иной системе координат, соотносится с «релятивизированным» словом и созданием «семантической неопределенности». См. в этой связи классическую работу: Левин Ю. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Ю. Левин [и др.] // Смерть и бессмертие поэта. – М.: РГГУ, 2001. – С. 282-316.
 14. Смирнов И. П. Смысл как таковой / И. П. Смирнов. – СПб.: Академический проект, 2001. – С. 88.
 15. Якобсон Р. О. Работы по поэтике / Р. О. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – С. 392.
 16. «Усиление роли подтекста и организация этого подтекста в целую систему потенциальных смыслов», отмечаемое Ю. Мальцевым (Мальцев Ю. Указ. соч., С. 138), опять-таки не может рассматриваться как довод в пользу «модерности» бунинской поэтики. Бунинский подтекст как система эксплицитно реализуемых в тексте знаков и подтекст модернистский как значимое для понимания текста, но стоящее за ним знание, – сущностно различные вещи.

О мотиве одиночества в лирике И.А. Бунина

Человеку во все века свойственно в той или иной ситуации, в той или иной степени переживать чувство одиночества, а поэтам – выражать это состояние. Мотив одиночества, таким образом, является сквозным для лирики, в том числе и русской.

Обратимся к первой трети XIX в. – времени, когда, как известно, формировалось индивидуальное (наджанровое) лирическое «я», – и постараемся обозначить основной «нерв» переживания одиночества отдельными поэтами. Одинокому в мире людей лирическому герою В.А. Жуковского мечтается о «счастли-вом вместе», которое будет за гранью жизни, «Там», где соединяются родственные души. Пушкинское одиночество иное. Обусловленное внешними обстоятельствами, оно не стало программным, эстетическим качеством его лирики (как у В.А. Жуковского-романтика):

Один, один остался я,
Пиры, любовницы, друзья
Исчезли с легкими мечтами...

(5; 186. Курсив в цитатах здесь и далее

наш – Н.К.)

Лирический герой одинок в пространстве и времени:

Печален я: со мною друга нет,
С кем долгую запил бы я разлуку,

.....
Я пью *один*.....

(5; 304)

Но он не одинок ни психологически, ни философски, ведь «на берегах Невы / Меня друзья сегодня именуют» (5; 304). При всей, скажем так, личности лирики А.С. Пушкина, при всем «самостоянье человека» в далеко не идеальном мире одиночество его жизненное, оно не радуется, но и не осмысливается как противопоставление всему и вся.

Именно такое контрастно-этическое, морально-нравственное одиночество свойственно лирическому герою М.Ю. Лермонтова, оно является ценностным стержнем его лирики. Поиск «души родной» в итоге безуспешен (в отличие от счастливого

«Там» В.А. Жуковского). Лирический герой лишь на мгновение может обрести родство души: «Мы себя нашли один в другом / И душа сдружилась с душою...» (3; 251). Но подобная психологическая гармония длится очень недолго, и лирический герой «везде *один*» и «вечно сир» (3; 64).

В лирике поэтов-романтиков уже сам круг тем, чем в реалистической лирике. Поэт-реалист находит отклик на «всякий звук» (А.С.Пушкин: «Эхо») жизни и поэтому выражает бесконечное разнообразие чувств и эмоций во всевозможных оттенках и нюансах, то есть в широком их диапазоне (11; 230).

В непростом поиске не внешних (круг тем), а внутренних – родовых – критериев разграничения романтической и реалистической лирики в связи с основным ее свойством – выразительностью (а не изобразительностью) (8) – есть и следующая мысль, принадлежащая Г.М. Фридендеру: и романтическая, и реалистическая лирика может выражать одни и те же переживания, но в первой какое-либо из них заслоняет все иные, приобретая гипертрофическое значение по отношению к реальным жизненным пропорциям этих переживаний (11; 212-213). Заостренное одиночество лирического «я» в романтизме значимо, ценностно в своей противопоставленности миру людей (как у М.Ю. Лермонтова) или осмысливается как философски трагическое существование «я» во всем бытии, мироздании, с которым «разлад возник» (таково одиночество в мироощущении Ф.И. Тютчева). Страстное желание преодолеть, разрушить невидимую, но незыблемую грань между «я» и другим, «я» и миром ни жизненно, ни философски нереально:

Быть до конца так страшно *одинок*у,
Как буду *одинок* в своем гробу.

(6;225)

Сами слова «один», «одиночество» и т.п. встречаются в лирике Ф.И. Тютчева, но не столь часто, как у его предшественника-романтика М.Ю. Лермонтова. Однако само состояние выраженного в ней одиночества личности по сравнению с лирикой М.Ю. Лермонтова еще более заострено. Это уже одиночество космическое, бытийно-философское: человек – «пылинка» в мироздании, обреченная на самозамкнутость. Ни с природой, ни с другой душой, даже близкой и любимой, не может слиться лириче-

ское «я» («другому как понять тебя?») (6; 126)). Это одиночество болезненное, поэтому чаще как бы скрываемое лирическим героем от посторонних глаз.

Правда, тютчевское одиночество может иметь и вполне жизненные, земные причины для размышлений о нем: брат ушел, «куда мы все идем» (6; 251), а также любимая – в «Денисьевском цикле». Мотив одиночества в лирике поэта как бы колеблется на грани его романтической и реалистической разработки, если принять за основу сформулированный Г.М. Фридендером критерий (о гипертрофии или реальных пропорциях переживаний), представляющийся нам весьма плодотворным в теоретическом отношении.

В лирике Н.А. Некрасова-реалиста мотив одиночества («боролся я *один* и безоружен» (4; 89)) вновь, как в лирике А.С. Пушкина, перестает затмевать все иные чувства и переживания, приобретает реально обусловленные черты. Поэт одинок, т.к. пережил гибель соратников, но они были: «Почти полгода *нас* судили» (4; 115; См. также: «Памяти Белинского», «Одинокий, потерянный», «20 ноября, 1861», «Памяти Добролюбова», «Умру я скоро. Жалкое наследство», «Смолкли честные, доблестно павшие»). Он одинок и потому, что пережил разрыв с любимой (с которой, однако, иногда не совсем потеряно родство души, напр., см.: «Да, наша жизнь текла мятежно», «Прощание»).

Обратимся, наконец, непосредственно к лирическим произведениям И.А. Бунина. Такие стихи, содержащие мотив одиночества, как «За рекою луга зеленели», «Отчего ты печально, вечернее небо», а также известное «Одиночество» («И ветер, и дождик, и мгла»), не несут в себе, на наш взгляд, ничего принципиально нового по сравнению с реалистической традицией в лирике (А.С. Пушкина, Н.А. Некрасова), кроме, разумеется, своеобразия самих «поэтических ситуаций» (термин А.М. Гаркави). Другое одноименное стихотворение «Одиночество» («Худая компаньонка, иностранка») деромантизирует (10; 132) бозначенное чувство за счет прозаических деталей. Но «заземление» одиночества – высокого, трагического для романтизма состояния – не самая распространенная особенность лирики И.А. Бунина.

В чем же заключаются именно бунинские оттенки в традиционном для поэзии мотиве одиночества? Прежде всего его одиночество – это состояние созерцания мира как такового, созерцания природы, потока жизни. Все это можно почувствовать и оценить лишь в одиночестве:

И я стою, безмолвием объятый...

Как хороша, как одинока жизнь!

(1; 58)

«Сладостная боль соприкасания со всем живущим» возможна именно в *одиночестве*» (1; 388).

Только в этом состоянии можно взглянуть на фигурку, изображающую языческого Бога, почувствовать сердцем его тайну:

И выйду я один – и буду

Глядеть на каменного Будду,

Сидящего в пустом лесу.

(1; 323)

Одиночество – это не только созерцание, но и познание мира через чувство, как бы открытие его для себя:

Я долго в сумеречном свете

Шел *одиноко* на закат.

.....

Как *величава* и *угрюма*

Ночного неба синева.

(1; 123)

Только наедине с миром можно приблизиться к его тайне, как бы вчувствоваться в нее. И «кажется, вот-вот и я пойму...» (1; 258) загадку бытия.

Одиночество-познание, но уже не интуитивное, характерное для лирического «я», а шире – научно-философское – свойственно такому персонажу лирики И.А. Бунина, как поэту и философу Джордано Бруно. Он как бы символ познания вообще и в то же время конкретный дерзновенный человек:

Глаза сияют, дерзкая мечта

В мир откровений *радостных* уносит.

(1; 190)

За эту радость познания Бруно платит одиночеством: «Но я *один*. Нет в мире бесприютней!», «Я только твой, *познание*, – софия!» (1; 190). Джордано Бруно, опирающемуся на научные

знания Коперника, открылись бесконечность и вечность вселенной, а бунинскому лирическому «я» – интуитивные откровения о человеке, его вечных жизненных ролях: матери, отца, сына, дочери; пастуха, рыбака, путников, воина; женщины, мужчины и др. (9; 67-68). Автора «томит» и последняя тайна – тайна тайн самой жизни, но она не дается, не открывается ему, «замыкаясь» на бытие Божие (разный религий), столь похожее в лирике И.А. Бунина на бытие человека (9; 70). Ведь Божья мать («Бегство в Египет») страшится за жизнь младенца, как обычная женщина. Бог войны, подобно воину-человеку, может задуматься, опираясь на меч («Один»). Как человек, «плачет Господь, рукава прижимая к очам» («Плакала ночью вдова»). Бог где-то здесь, близ человеческого жилья, в самом ветре, беседующем с волной («Бог / Дул с моря бриз...»). Он «радостен и прост», как сама жизнь, но, как она, непостижим.

Есть и иные смысловые оттенки в бунинском мотиве одиночества. Так, одиночество – это единственное состояние, когда лирическому «я» можно быть наедине с Богом, поведать ему свою сокровенную печаль:

Никого в подлунной нет,
Только я да Бог.
Знает только Он мою
Мертвую печаль...

(1; 382)

Ситуация отдаленно, казалось бы, напоминает тютчевскую: одинокое «я» и мироздание. Но у Тютчева «я» жаждет слиться с «миром дремлющим», хотя и беспредельно дорожит личностным началом. У Бунина же лирическое «я» не стремится к стиранию грани с подлунным миром, лишь вглядывается в него:

Вижу в окна блеск и даль
Гор, холмов нагих.
Золотой недвижимый свет
До постели лег

(1; 382)

Тютчевское ощущение себя как части мирового бытия (первородного «хаоса») вряд ли может быть психологически пережито каждым. Но бунинская печаль немолодого человека (стихотворение создано в 1952 году) во вполне конкретной ситуации

(ночь, «окна», «постель») ощущающего величие «подлунной» и раскрывающего свою душу Богу, рано или поздно может быть пережита многими и многими в разных временах и странах.

Заметим, кстати, что «я да Бог» – это уже и не совсем одиночество. Ведь с Богом теплее: сокровенное человеческое ему известно («знает...мою...печаль»), и так человеку все-таки легче.

Искренне «говорить» с Богом о своей печали можно только в одиночестве:

И счастлив я печальною судьбой,
И есть отрада сладкая в сознанье,
Что я один в безмолвном созерцанье,
Что всем я чужд и говорю – с Тобой. (1; 85)

Более того, в одиночестве можно почувствовать себя дерзновенно родственным Богу в причастности к тайне мироздания:

Один я был во всей вселенной,
Я был как Бог ее – и мне,
Лишь мне звучал тот дерзновенный
Глас бездны в гулкой тишине. (1; 431)

Тютчевское «по высям творенья, как бог, я шагал» (6; 136) иное. В нем главное – романтическая противопоставленность: «и мир предо мною недвижим лежал» во всем своем несовершенстве, во всем отличии от того, божественного, где «неведомые лица», «твари волшебные», «таинственные птицы», где «сады-лабиринфы», «чертоги», «столпы», где «земля зеленела», «светился эфир».

Наконец, одиночество И.А.Бунина – то гармоническое состояние, в котором может находиться поэт. В одиночестве «я был спокоен за трудом» (1; 148). Но творить можно не только в спокойно-одиоком, но и в восторженно-одиоком состоянии:

Бродя в восторге по саду пустому,
Мою тоску даю понять другому. (1; 362)

Как видим, через слово, по И.А.Бунину, можно почувствовать иную душу. Невольно вновь вспоминается противоположное тютчевское: «другому как понять тебя?» (6; 126).

Сравним «Молчи, скрывайся и таи...» Ф.И.Тютчева и «То, что я от всех таю...» И.А.Бунина. У первого богатство внутреннего мира «я» («Есть целый мир в душе твоей / Таинственно-

волшебных дум») (6; 126) несовместимо с «наружным шумом». У второго – великая боль и печаль, скрываемая от людей именно потому, что печаль. Кажется, если бы она не была разделена с Богом, ее невозможно было бы вынести.

Иногда автор в лирике И.А.Бунина выступает не в форме лирического «я», но «мы». Вспомним, что лермонтовское «мы» – это поколение; тютчевское «*наши* дни» – век («Наш век»). При этом подразумевается, что были иные поколения, иные века – лучшие. У И.А.Бунина же «мы» в лирике – это люди вообще, жившие и живущие. «Мы» – дума одного обо всех: «*Мы* потечем из треснувших могил» (1; 266); «*Мы* проживем, быть может, не напрасно» (1; 149); «Не время в вечность убега-ет, / *А нашей* жизни бледный сон!» (1; 127); «В дни скорби лю-бим *мы* нежнее» (1; 233); «О счастье *мы* всегда лишь вспомина-ем» (1; 238).

Отмеченная местоименность в лирике И.А.Бунина как бы подчеркивает, что «нет в мире разных душ» (1; 316), и скрывае-мое автором одиночество может быть пережито любым другим человеком.

Изредка «мы» – это двое, женщина и мужчина: «*Мы* рядом шли. Но на меня / Уже взглянуть ты не решалась...»; «Люблю я *наш* обрыв...» (1; 359, 95). Несмотря на трагизм любви, такие объединяющие местоимения согревают, хотя бы на мгновения, лирическое «я» в лирике И.А. Бунина, как бы позволяя почувст-вовать разомкнутость его одиночества.

Мы сознательно обратили внимание преимущественно на те стихотворения И.А.Бунина, где непосредственно есть слова «один», «одинок» и т.п. Хотя, безусловно, и без этих лексем «мир человека у Бунина пронизан одиночеством» (10; 133). Система стихотворений создает впечатление одинокого наблю-дателя бесконечно разнообразной и в то же время бесконечно повторяющейся жизни. Но мы стремились говорить о конкрет-ном, словесно обозначенном мотиве.

Как видим, лексически обозначенный мотив одиночества в лирике И.А.Бунина достаточно разнообразен и в своих оттенках необычен для русской лирической традиции. Состояние одино-чества – переживание, в котором нет антиномичности одиноко-го «я» и толпы (что было эстетически важно в романтической

лирике). Одиночество лирического «я» И.А.Бунина обращено не на себя, а на мир, на восприятие его красоты, его величия; на осмысление человека – его молодости и старости, жизни и смерти, войны и религии. Мать, отец, рыбак, плотовщики, путешественники, «она», «он» – вот тот (и еще неполный) круг вечных бытийных ролей человека, который интересен автору (9; 67-68). Если даже, как это принято, считать И.А. Бунина поэтом немногих тем (хотя это не совсем так), то нельзя не заметить, что автор обращен к *миру* – как реальному, так и метафизическому (1; 11). Душу автора «жжет» тайна метафизических вопросов, но ему совсем не свойственно стремление покинуть этот несовершенный, но прекрасный мир ради иного – метафизического (ср. в романтизме, символизме – иначе). Именно такое стремление отличает авторское «я» «одинокое» бунинского современника Вл. Ходасевича. «Перескочить» в «родное, древнее жилье» (что было бы отрадой для «я» Вл. Ходасевича) – желание, чуждое авторскому «я» И.А. Бунина, который «боготворил действительность» (7; 549). Познать в одиноком – сакраментальном – состоянии метафизические тайны стремится лирическое «я» в поэзии И.А. Бунина. Познать, будучи здесь, а не «Там».

В связи со сказанным подчеркнем, что романтически возвышенный в своих историко-литературных истоках мотив одиночества очень человечен в лирике И.А. Бунина, имеет реалистическую, а не романтическую («неоромантическую») сущность. Последнюю он вновь обретает в лирике М. Цветаевой, З. Гиппиус, раннего В. Маяковского, А. Блока, что лишь подчеркивает своеобразие реалистической (в своих основах) сущности лирики И.А. Бунина.

-
1. Бунин И.А. Собр. соч.: в 8 т. / И.А. Бунин; сост., комментарии, подготовка текста А.К. Бабореко. – М.: Московский рабочий. – Т.1: Стихотворения 1888-1952. – 540 с.
 2. Гиппиус З. Живые лица. Стихи. Дневники / З. Гиппиус; сост., предисловие и комментарии Е.Я. Курганова; ред В.П. Енишерлов. – Тбилиси: Мерани, 1991. – 398 с.

3. Лермонтов М.Ю. Избр. произв.: в 2 т. Б.серия библ. поэта / М.Ю. Лермонтов; сост. и подготовка текста Б.М. Эйхенбаума. – М.-Л.: Сов. писатель, 1964. – Т.1. – 714 с.
4. Некрасов Н.А. Сочинения: в 2 т. / Н.А. Некрасов; под ред. А.К. Бабореко. – М.: Худ. лит. – Т.1. – 496 с.
5. Пушкин А.С. Собр. соч.: в 8 т. / А.С. Пушкин; под ред. Г. Колосова. – М.: Худ. лит. 1967. – Т.2. – 396 с.
6. Тютчев Ф.И. Полн. собр. стихотворений. Б. серия библ. поэта / Ф.И. Тютчев; подгот. текста и прим. К.В. Пигарева. – Л.: Сов. писатель, 1957. – 422 с.
7. Ходасевич Вл. О поэзии И.А. Бунина / Вл. Ходасевич // Ходасевич Вл. Колеблемый треножник: Избранное / сост. и подгот. текста В.Г. Перельмутера; под ред.Н.А. Богомолова. – М.: Сов. писатель, 1991. – 683 с.
8. Копылова Н.И. Современное литературоведение о реализме лирики (историографический обзор) / Н.И. Копылова // Вопросы теории и истории лирики. – Воронеж, 1988. – С.39-55.
9. Копылова Н.И. О человеке в поэзии И. Бунина / Н.И. Копылова // И.А. Бунин и русская культура XIX-XX в.в.: Тез. докл. междунар. научн. конф., посвящ. 125-летию со дня рожд. писателя, Воронеж, 11-14 окт. 1995 г. – Воронеж, 1995. – С.67-71.
10. Никонова Т.А. Мир природы и мир человека в лирике И.А. Бунина // Проблемы реализма / под ред. В.В. Гура. – Вологда, 1978. – Вып. V. – 184 с.
11. Фридлиндер Г.М. Вопросы поэзии в эпоху реализма / Г.М. Фридлиндер // Поэтика русского реализма. – Л.: Наука, 1971. – 293 с.

**Сонет «Вечер» (1909):
Опыт эмпирического прочтения**

В творчестве Бунина заметны черты импрессионистского стиля, когда художник стремится передать предмет в отрывочных, мгновенно фиксирующих каждое впечатление штрихах, обнаруживающих, однако, при рассмотрении целого скрытое единство и связь. Принцип «первого впечатления» дает возможность вести повествование через такие, как бы схваченные наугад, детали, которые лишь по видимости нарушают строгую согласованность повествовательного плана и принцип отбора существенного, но своей «боковой» правдой при помощи ассоциаций придавали произведению яркость и свежесть, а его идее – многозначность. Однако этот принцип, легко обнаруживаемый в повествовательном плане прозы, может быть обнаружен и в поэзии, в частности, в сонете.

Обращение к форме сонета с ее строгими законами, предполагающими определенность философско-любовной тематики, показывает, что автор тяготеет к классическим образцам мировой и, прежде всего, русской поэзии. Для поэзии И.А.Бунина это бесспорно, тем более, что и здесь впечатление остается важной формой осмысления мира. Таким образом, эмпирический план, обращенность не только к мысли, но и ко всем типам чувств (зрение, обоняние, осязание, слух, вкус, интуиция) позволяет поэту запрограммировать определенные коды, расшифровка которых позволяет глубже понять стихотворение.

В данном случае легко постигаемый ассоциативный фон заглавия – «Вечер» – заставляет припомнить, что жизнь человеческую по соотношенности с категорией времени можно уподобить времени суток (*вечер как закат жизни*). Однако литературная традиция для Бунина приобретает интимный биографический контекст. Стихотворения с подобным названием можно встретить у русских романтиков – у В. Жуковского, родством с которым Бунин гордился, у М. Лермонтова, стихам которого он подражал в юности и др. Мы рассматриваем стихи с заглавием «Вечер», которое определяет тему и становится ведущим мотивом.

вом, таким образом мы намеренно сужаем элегическую традицию, которой в целом следует Бунин.

Элегии предшественников (жанр предполагает грустное размышление о невозможности потерянного счастья в настоящем и будущем) и позволяют сформулировать тезис первой строки стихотворения: «О счастье мы всегда лишь вспоминаем». Обращение к одноименным стихам Ф. Тютчева и А. Фета помогает оформить оптимистический философский антитезис во второй строке. Парцелляция подчеркивает контрастность этих утверждений: «А счастье всюду». Умение заметить гармоническую слиянность противоречий жизни было характерно для русских поэтов-философов XIX века. Бунин отвергает одностороннюю позицию своих современников, представителей «нового искусства» – Д. Мережковского, З. Гиппиус, В. Брюсова. А. Белого (у этих поэтов есть стихотворения с аналогичным заглавием), где основой становится девиз: «Мне нужно то, чего нет на свете».

Развертывая чувственно воспринимаемую картину мира, Бунин выстраивает свою программу искусства, в которой ведет диалог с предшественниками и современниками. В первом катрене сопрягается мир внешний (земное и небесное пространство) и внутренний, душевный. Лирический герой не утверждает неизбежность категории счастья (вводная конструкция «может быть» акцентирует на этом внимание), а предлагает свое видение. Перенос во второй строке первого катрена помогает увидеть неразделенность человека и природы, счастье, на котором сосредоточена человеческая мысль, внутреннее, соотносится с внешним многообразием земного мира:

*Может быть, оно
Вот этот сад осенний за сараем
И чистый воздух, льющийся в окно*

Фотографическая точность описанного пейзажа позволяет заметить соединение быта и бытия (бытовое «за сараем» в окружении более емких понятий не является диссонансом). Сад соотносится не только с конкретной картиной, но с образом мифологическим, универсального рая, красоты, одной из важнейших категорий, наряду с памятью, в поэтике Бунина. Инверсия акцентирует внимание на эпитете «осенний». Осень – временной природный цикл, который соотносим с суточным циклом при-

роды и человеческой жизни (*осень, вечер, мудрость, старость*). В контексте литературной традиции важна здесь отсылка к пушкинской «Осени» как сложному понятию (как признавался Бунин, в молодости он подражал Пушкину «вплоть до почерка»). В анализируемом сонете совмещаются творческое начало и бытовое (прилив вдохновения, как известно, Пушкин связывал с этим временем года и отлично чувствовал себя физически: «И с каждой осенью я расцветаю вновь; /Здоровью моему полезен русский холод...»); красота («Унылая пора! Очей очарованье!»), соотношенность жизни человеческой и природной на уровне структуры стихотворения (у Пушкина текст имеет двенадцать глав, как и годовой цикл, и подзаголовок «Отрывок», который является указанием на часть времени года и временной отрезок жизни человека). *Окно* можно рассматривать как проводник между миром внутренним и внешним. *Чистый воздух* – не только конкретная реалья, но и мистическая, позволяющая вспомнить о божественной сути вселенной.

Во втором катрене лирический герой осмысляет соотношенность человека с небесным пространством. Небо – *бездонное*, значит, земля – его часть. Облако – *легкое*, белое, ассоциирующее не только с божьим духом, но с пантеистическим осмыслением вселенной. Это живой, движущийся мир. Облако *встает, сияет*, что продолжает уже упоминаемый сакральный ассоциативный план. Перенос во второй строке второго катрена соединяет мир сакральный и человеческий. Любопытство, стремление к всеобъемлющему знанию, характеризующее духовный мир людей, теряет свое житейское значение, становится знаком внутренней готовности человека к движению, а именно с ним, по мысли автора, связано счастье:

*Встает, сияет облако. Давно
Слежу за ним... Мы мало видим, знаем,
А счастье только знающим дано.*

По законам сонета, третья часть (у Бунина в анализируемом сонете – это два терцета) является кульминационной. Именно здесь определяются приоритеты лирического героя. Он готов воспринимать многообразие мира («Окно открыто»), делать его частью своей души. Если до этого восприятие образов мироздания опиралось на человеческие чувства – интуицию, обоняние,

осязание и, главное, зрение (визуальный код в поэтике Бунина доминирует), то теперь включается слух («пискнула и села птичка»; форма слова подчеркивает нежность к элементам природного мира, сам же образ птицы традиционно связан с категорией свободы, играющей определяющую роль в человеческом быте и бытии). Красота природного мира отвлекает героя от его занятий («И от книг /Усталый взгляд я отвожу на миг»). Книга как символ заветов божественных и человеческих – безусловная ценность, которая превалирует над всеми реалиями этого текста. В этом контексте имя и профессия автора – Иван; работающий со словом – заставляют воспринимать его как продолжателя дела апостола Иоанна, Евангелие которого открывает стих «В начале было Слово».

Развязка – заключительный терцет, где, по законам сонета, ключевым для всего текста в целом, является последнее слово. Богатство бытовых и бытийных, земных и небесных образов этой части («День вечереет, небо опустело, Гул молотилки слышен на гумне...») позволяет герою прийти к выводу, свидетельствующему о важности для него материальной субстанции мира, определяющей чувственную жизнь человека: «Я вижу, слышу, счастлив». Следовательно, мир постигается субъективными ощущениями каждого человека, а это и есть счастье, точнее – ключ к нему. Человек обретает, чувственно постигает суть мира: «Все во мне» (последняя фраза стихотворения, его смысл). Так от «включенности» в мир многих (о чем свидетельствует мы первого и второго катренов стихотворения, система аллюзий в них), автор обозначает собственную позицию, которая сопрягает целое (все) и отдельное (Я).

**Тема творца и творения в стихотворении
И.А. Бунина «Одиночество»**

В этой статье дается попытка анализа стихотворения И.А. Бунина «Одиночество» (1903г.) как произведения, написанного в русле модернистской традиции русской литературы. Мы считаем, что ключом к пониманию основной мысли данного лирического текста является скрытая тема творца и творимого им мира.

Прежде всего при рассмотрении данного произведения следует обратить внимание на его явную временную неоднородность. В сравнительно небольшом по объему стихотворении, которое состоит из четырех шестистиший, на основе единого лирического переживания задана многомерная картина событий, происходящих в прошлом, настоящем и будущем. При этом - за счет огромной роли памяти, являющейся одним из смыслообразующих элементов произведения, - в стихотворении доминирует временной пласт, который связан с прошлым. Это указывает, что реальность, воссозданная в тексте, дана с точки зрения лирического героя-творца, который не просто организует мир произведения своим сознанием, но оказывается с ним в сложных взаимоотношениях. Помимо временной составляющей стихотворения на творческую сущность героя указывает наличие у него мольберта. Следовательно, мы имеем дело с героем-художником, который при помощи мольберта и кисти творит свой мир и себя в этом мире.

Обратимся к первому шестистишью данного стихотворения:

*И ветер, и дождик, и мгла
Над холодной пустыней воды.
Здесь жизнь до весны умерла,
До весны опустели сады.
Я на даче один. Мне темно
За мольбертом, и дует в окно. (1) (I, 194)*

Состояние холодного, дождливого, ветреного мира, заданное в первых строках произведения и усиливающееся на протяжении всего стихотворения, - это не просто характеристика внешнего мира, отделенного от героя весьма непрочной преградой - окном, через которое дует. Но это еще и мир создаваемый на мольберте художником, на что указывает местоимение «здесь» в третьей строке шестистишья. Возникает устойчивое впечатление, что, находясь в оппозиции к холодному внешнему миру, не принимая его, лирический герой не просто открыт ему, а является его ядром, основой. Причиной проникновения внешнего мира в пространство героя становится одиночество последнего, которое в свою очередь является следствием разлуки с любимой женщиной:

*Вчера ты была у меня,
Но тебе уж тоскливо со мной.
Под вечер ненастного дня
Ты мне стала казаться женой... (I, 194)*

Вторая строка по своему строению соотносима со строкой из тематически близкого стихотворения 1917года:

*Мы рядом шли, но на меня
Уже взглянуть ты не решалась,
И в ветре мартовского дня
Пустая наша речь терялась. ((I, 447)*

В обоих стихотворениях фиксируется состояние через мгновение после утраты любви, но в тексте 1917 года показан мир, на который еще не оказало влияние исчезновение чувства, мир, гармонично включающий в себя героев:

*Но был еще блаженно пуст
Тот дивный мир, где шли мы рядом. (I, 447)*

В произведении 1903 года внешнее пространство имеет совсем иные характеристики, его состояние определяется метафорой «Холодная пустыня воды» (I, 194). Образ пустыни здесь очень важен, так как соотносится с пустынным солнцем в рассказе «Солнечный

удар». «Ассоциация с пустыней, где неизменно светит «бесцельное», выжигающее все солнце, наполняет образ «солнечного удара» новым смыслом. Это не просто большая любовь и большое счастье, это то всепоглощающее, роковое, страшное по силе чувство, которое наполняет сердце человека, опустошает, выжигает его» (2). Только здесь ситуация еще мрачнее, так как пустыня холодная, что указывает не только на утрату любви, но в некотором роде на ее забвение. Мы можем говорить, что соответствие героя и мира проявляется и через соответствие их состояний: одиночество героя и пустыня внешнего мира.

Таким образом из сопоставления двух стихотворений мы можем вывести своеобразную формулу творения мира со знаком минус, иными словами формулу распада целостности пространства лирического героя. Единое пространство героя, основанное на чувстве к женщине и ограниченное от внешнего мира пустотой, наполненной любовью, лишаясь любви, распадается на две части, граница между которыми стерта: одиночество человека и одиночество мира (пустыня).

Характерно, что утрата любви между мужчиной и женщиной происходит из-за их временного несовпадения. В то время как ей «уже» тоскливо с ним, ему она «стала казаться женой» ((1, 194). При этом само появление слова «казаться» позволяет посмотреть на их взаимоотношения под другим углом. Их чувство - это тоже своего рода попытка творения со стороны лирического героя, неудавшаяся попытка. Он художник, в основе его жизни - стремление к сохранению в памяти. Для него их любовь - это прошлое, за время которого он сумел «сродниться» с ней, почувствовать себя и ее одним целым. Женщина - это человек без памяти: «*Но для женщины прошлого нет: Разлюбила - и стал ей чужой*» (1, 194). Именно поэтому она не оставляет за собой следа: «*Твой след под дождем у крыльца Расплылся, налилсЯ водой*» (1, 194). Сам образ следа в произведениях И.А. Бунина неизменно соотносится с мо-

тивом памяти: это то, что материально связывает с прошлым. Женщина существует вне памяти, а значит не может быть и женой, потому что для героя «жена» - это конечная, высшая точка их взаимоотношений, но он способен поставить эту высшую точку только потому, что помнит начало и их прошлое. Без жены его мир не полон и уязвим, ему «темно» за мольбертом. Не случайно он говорит: *«Что ж, прощай! Как-нибудь до весны проживу и один - без жены...»* (I, 194). Здесь не только сожаление об утрате любви, но и надежда на обновление и возрождение. Но до весны нужно пережить зиму, а это невозможно, когда внутренний мир человека открыт холоду внешнего пространства. Лирический герой приходит к единственно верному решению: желая примириться с неудавшейся попыткой творения целостного, гармоничного мира на основе любви, он стремится воссоздать и укрепить свое пространство, в котором ему не будет столь одиноко (ведь не случайно только в последнем шестистишьи исчезает само слово «одиночество» и возникает мотив тепла): *«Что ж! Камин затоплю, буду пить... Хорошо бы собаку купить»* (I, 194). Он затопит камин, что создаст ощущение тепла и защиты от холодного мира, будет пить, что позволит ему забыться. И если это ему удастся, он заведет собаку, что наполнит его пространство живым теплом и привязанностью. Это поможет гармонизировать внутренний мир лирического героя и послужит точкой отсчета для новой попытки творения любви.

-
1. И.А. Бунин. Собр. соч.: В 9 т. – М.: Худ. лит., 1968. – Т. I, Стихотворения 1889-1917. – С. 194. Далее цитируется по тому же изданию с указанием тома и страницы.
 2. Бердникова О.А. «Лишь слову жизнь дана...»: И.А. Бунин / О.А. Бердникова // Русская литература XX века: учеб. пособие. – Воронеж: ВГУ, 1999. – С. 36.

Смысловые константы пейзажной лирики И.А. Бунина

Русская природа являлась главным объектом лирики И.А. Бунина, её «сокровенный лик» (Ф. Степун) открылся ему прежде всего. Ф.А. Степун талант И.А. Бунина «природописца» напрямую связывает с предельно обострённой зоркостью его глаз, ибо писатель, по мнению учёного, думает глазами: «...лучшие страницы его наиболее глубоких вещей являются живым доказательством того, что созерцание мира умными глазами стоит любой мирозерцательной глубины. У Бунина же зрение предельно обострено; ему отпущены не только орлиные глаза для дня, но и совиные для ночи. Поистине он всё видит» (1).

У поэтического пейзажа есть свои законы построения и согласования образов, как бы повторяющих картины, реальной природы, но вместе с тем поэт осуществляет свой эстетический отбор. Этим обусловлено появление в поэзии Бунина особого видения природных реалий, имеющего место быть в связи с его особым индивидуальным поэтическим мировосприятием. Речь идёт о реализованных Буниным метафорах – символах, смысловых константах, организующих мировидение художника и образующих двуединство горизонтали: «земля – небо» и вертикали: «небо – земля».

В горизонтали «земля – небо» можно выделить следующий коррелятивный ряд:

лес (дерево) – небо (нами найдено 15 примеров подобного явления):

Как чернец над белым саркофагом
В синем небе замер кипарис... (2)

К побережью моря длинная аллея
Ведёт вдаль как будто в небосклон. (1, 136)

Склон гор, сады и минарет.
К звездам стремятся кипарисы... (1, 207)

горы – небо (нами найдено 16 примеров подобного явления):

Лишь эту белую вершину
Повсюду вижу...

Она полнеба заступила. (I, 225)

И в ярком небосклоне предо мною
Кудрявится зелёная гора. (I, 423)

На льдах Эльбурса солнце всходит.
На льдах Эльбурса жизни нет.
Вокруг него на небосводе
Течёт алмазный круг планет (I, 219)

Значительно реже (в среднем по 3-4 примера) встречаются следующие коррелятивные ряды:

вода (море) – небо:

А там – угрюмо в поднебесье
Уходит сумрак вод.. (I, 111)

С высоты к востоку смотрят горы,
Где за нежно-млечной синевой
Тают в море белые узоры
Отдалённой цепи снеговой. (I, 152)

корабль – небо:

Корабли в багряном зареве заката
В океан выходят – и на небесах
Вырастают мачты стройного фрегата.. (I, 135);

И мачты их (кораблей) среди тёмной высоты
Чертят туман всё шире.. (136)

луг (поле) – небо:

Даль заливных лугов в лазури утопает (I, 86);

Как будут странны в этот день
И небеса, и без границы
В них уходящие поля (I, 123).

человек – небо (1 пример):

Но на предельной их (гор) черте
Я перерос их восхождение.
Один, в пустынной высоте,
Я чую высших сил томленье.

Земля – подножие моё.
Её громада поднимает
Меня в иное бытие... (I, 157)

Мифологема горизонтали «земля – небо» в поэзии Бунина тесно связана с константой вертикали «небо – земля» (вода). Существует некий тип образной ситуации – «образного композита» (3), в котором взаимодействие соотнесённых членов приводит к проявлению того или иного свойства запредельного мира, видимого лишь в зеркальном отражении явлений мира земного. «Образный композит» вертикали «небо – земля» (вода) обретает качественный и категориальный характер в мотиве отражения, реализующемся в принципе метафоры зеркала (зеркальности). В принципе зеркальности, зеркального отражения исследователи усматривают связь лирики И.А. Бунина с образностью поэзии начала XX века (в частности, с символизмом), тесно связанной с «поэтической традицией» (4). Традиционная образность лежит в основе образности символистов, проявляясь в тропах, рисующих мир природы: зеркало воды, стекло воды.

Всякий символ, по мнению А.Ф. Лосева (5), есть смысловое отражение предмета в формальном мышлении человека; природа и весь мир, чем они глубже воспринимаются и изучаются человеком, тем более наполняются разными символами, получают разнообразные «символические функции». Мифологема вертикали «небо – земля» образует в поэзии Бунина коррелятивный ряд «небо – вода», где вода, являясь символом зеркала, реализует принцип отражения:

Юпитер озаряет небеса,
И в зеркале воды, до горизонта,
Столпом стеклянным светит полоса.
(I, 150);

И снова плавни спят, сияя зеркалами.
Над тонким их стеклом, где тонет небосвод,
Нередко облако восходит и глядится
Блистающим столбом в зеркальный сон болот
(I, 186)

Водная стихия представлена в этих отрывках характерными для мотива отражения эпитетами: «речное стекло, «зеркальный затон», «тонкое стекло», «зеркальный сон болот».

Доминирующим мотивом в представлении конструкта «вода-небо» выступает мотив «взаимоуглубления», прорыва в бесконечность и вечность. Бездонность становится общим свойством водного и небесного мира:

И тихо под лодкой качался
В бездонной реке небосклон (I, 103)

Нередко в поэзии Бунина вода, являясь уникальным отражателем, приобретает свойства отражённого ею предмета или явления, перевоплощаясь в отражённое:

И тёпел был воздух вечерний,
И ясно речное стекло.
Вечернее алое небо
Гляделось в зеркальный затон,
И тихо под лодкой качался
В бездонной реке *небосклон* (I, 103)

или

Зелёный цвет морской воды
Сквозит в *стеклянном небосклоне*,
Алмаз предутренней звезды
Блестит в его прозрачном лоне (I, 138)

Эти отрывки из стихотворений являют образ мира, преображённого в зеркальных взаимоотражениях. Соотношение констант «вода – небо» архетипически представляет объёмность мира, в котором отражение выявляет особую связь «одухотворяющего небесного начала и колдовского зеркального – водного» (3), отчего свойства водного и небесного миров в поэзии Бунина взаимозаменяемы.

Принцип зеркальности, представленный у художника как закон преобразования взаимоотражённых сущностей, реализует процесс рождения необычного мира или вновь сотворённого явления – «чуда»:

Нередко облако восходит и глядится
Блистающим столбом в зеркальный сон болот,
И как светло тогда в бездонной чаше вод!
Как детски верится, что в бездне их таится
Какой-то дивный мир, что только в детстве снится!
(I, 44)

Всё море – как *жемчужное зеркало*,

Сирень с отливом млечно-золотым (I, 214)

Таким образом, наличие у И.А. Бунина амбивалентных смысловых констант горизонтали и вертикали объясняется субъективным мировидением природы. Двуединство мифологем вертикали и горизонтали, их соединение и взаимообратная связь несут основную характеристику субъективного восприятия природы Буниным, где божественный и одновременно земной характер её красоты соотносится с пантеистическим взглядом художника на природу, как на субъект, наделённый Богом «душой мудростью». (6) В художественной структуре отношений «человек – природа – Бог» создаётся образ божественной «гармонии мироздания», в котором сливаются бесчисленные нити «пульсирующей мировыми ритмами жизни» (7), соединяющей человека и природу, небо и землю в органическое единство:

Прибрежный хрящ и голые обрывы
Степных равнин луной озарены.
Хрустальный звон сливает с небом нивы (I, 328)

Бесцветный запад чист – жди к полночи мороза.
И соловьи всю ночь поют из тёплых гнёзд
В дурмане голубом дымящего навоза,
В серебряной пыли туманно-ярких звёзд (I, 356)

Смысловые константы горизонтали и вертикали, земного и небесного в «мистико-пантеистической» (8) философской системе Бунина выступают как некий символ обретения особого состояния «слитности» (9) природы и человека с Универсумом, с Богом.

-
1. Степун Ф.А. Иван Бунин. Портреты / Ф.А. Степун. – СПб., 1999. – С. 22.
 2. Бунин И.А. Собр. соч. в 9 т. / И.А. Бунин. – М., 1966. – Т. I. – С.235. В дальнейшем произведения И. Бунина по этому изданию цитируются с указанием тома и страницы в тексте.
 3. Петрова Т.С. Принцип зеркальности в поэзии К. Бальмонта / Т.С. Петрова // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвуз.

- сб. научн. тр. – Вып.4. – Иваново: Изд-во Ивановского гос. ун-та, 1999. – С. 45.
4. Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века / Н.А. Кожевникова. – М.: Наука, 1986. – С. 49.
 5. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф / А.Ф. Лосев. – М.: Изд-во Московского гос. ун-та, 1982. – С. 94.
 6. Петрова Т.С. Принцип зеркальности в поэзии К. Бальмонта / Т.С. Петрова // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвуз. сб. научн. тр. – Вып.4. – Иваново: Изд-во Ивановского гос. ун-та, 1999. – С. 47.
 7. Мальцев Ю. Бунин / Ю. Мальцев. – Франкфурт-на-Майне: «Посев», 1994. – С. 134.
 8. Спивак Р.С. Русская философская лирика: учеб. пособие / Р.С. Спивак. – М., 2003. – С. 121.
 9. Карпенко Г.Ю., О религиозно-философских проблемах смерти у И.А. Бунина / Г.Ю. Карпенко // И.А. Бунин: Диалог с миром. – Воронеж, 1999. – С. 35.
 10. Там же. – С.34.

Метафизика существования в «Кратких рассказах»

И.А. Бунина

I

«Краткие рассказы», с одной стороны, вполне традиционны для бунинского творчества. В них ощущается слияние поэзии и прозы, своеобразный реалистический импрессионизм, философичность. Эти особенности художественного метода и стиля писателя неоднократно отмечались буниноведами. Здесь и «чувственная бунинская деталь, схватывающая облик предмета на цвет, на вкус, на ошупь с его красками, рельефами формы, запахами (1). Выразительности добивается писатель и в передаче речевого колорита героев. Внешне конкретное необходимо Бунину для того, чтобы уловить вечное. Как справедливо замечает Л. Колобаева, «земное, телесное, мгновенное, «смертное» дорого Бунину потому, что «бесконечное», бессмертное, вечное – он до отчаяния остро это чувствовал и понимал – приходилось искать здесь, на земле, по ту сторону добра и зла» (2). Значимость личности в произведениях И. Бунина представляется на фоне огромных массивов бытия – национально-исторической жизни, природы, бытия земли в соотношении их с вечностью. Память и воображение художника постоянно совмещают в повествовании образы России, всеобъемлющих форм жизни и «авторское, лирическое «я» в соотношении с этими грандиозными категориями отказывается от самонадеянных претензий личности считать себя центром мира» (3).

В лирико-философском ключе творчества писателя поднимаются разные проблемы. В «Кратких рассказах», например, важны размышления о роли времени в человеческой жизни и поиск самозащиты от его необратимости в нашем сознании («Муравский шлях», «Старуха»), об отношении личности к смерти («Ландо», «Убийца», «Обреченный дом»), о значении любви («Первая любовь», «Роман горбуна»), об эмоциональной стихии в жизни современного человека («Слон», «Грибок»), о месте природы в системе жизненных эстетических ценностей («Свидание», «Ужас») и т.д.

Чаще в своем творчестве Бунин избирает малую форму – рассказ или короткую повесть. В таком выборе отражаются авторские принципы построения целостной картины мира. В рассказе легче синтезировать поэтическое и прозаическое, лирическое и эпическое, субъективное и объективное начала. Картина мира создается за счет равновесия между событием, героем, все это часто поддерживается лирическим обобщением повествователя, которое вбирает все: описание, событие, выводя их на уровень общечеловеческого (4).

Но с годами автору становится мало этого. В цитируемой Ю. Мальцевым рукописи философского этюда И. Бунина «Книга моей жизни» приводится следующее размышление писателя о тех людях, которых «называют поэтами, художниками, созерцателями, творцами. Чем они должны обладать? Способность особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, не только свою страну, но и другие, не только себя самого, но и прочих людей... Все они отличаются все возрастающей с годами религиозностью, то есть...чувством своей связанности со всем многообразием и со всей зыбкостью Сущего» (5). И действительно, по ассоциации с «Краткими рассказами» Бунина невольно вспоминаются стоящие в русле несколько иной традиции «Sinilia. Стихотворения в прозе» И. Тургенева, «Крохотки» А. Солженицына. Эти произведения и этих писателей связывает определенное настроение зрелости. Проблемы жизни и смерти, добра и зла, детства и старости, смысла творчества философски осмыслены художниками. Перед нами «лирико-философское созерцание», «эмоциональная рефлексия». Лирический повествователь излагает свои впечатления и раздумья, «опредмечивает работу своего сознания» (6). Романтическое восприятие, поэтизация действительности сочетается с иронией по отношению к окружающему миру, что придает особую выразительность дорогам для художников подробностям зримого и слышимого мира.

Но есть нечто, что выделяет «Краткие рассказы» в контексте творчества писателя. Это как раз данное первоначальное обозначение цикла. Так назвал Бунин небольшие произведения, написанные в 1930 г., когда они выходили в периодике. Художник не любил циклизировать свои тексты, поэтому подобные произведения можно пересчитать по пальцам (в эмиграции это, на-

пример, создаваемый в то же время цикл «Далекое», позже – «Темные аллеи»). Так, в циклизациях, были обозначены центробежные тенденции позднего периода творчества Бунина.

Помимо этого в эпитет «краткие» писатель вкладывал не столько формальное жанровое обозначение, сколько показывал смысловую доминанту своего дара – говорить только важное, главное для себя. По этому поводу сохранилась дневниковая запись Г.Н. Кузнецовой: «Иван Алексеевич сказал, что ему кажется, что надо писать совсем маленькие сжатые рассказы в несколько строк и что, в сущности, у всех самых больших писателей есть только хорошие места, а между ними – вода» (7).

Несмотря на единодушное одобрение критикой этой новой формы, где, по меткому выражению В. Ходасевича, «путь к бунинской философии лежит через бунинскую филологию – и только через нее» (8), общее название цикла было снято. Автору, очевидно, хотелось художественной свободы вне подчинения логике формы. Свои размышления над поэтикой рассказов в большой статье изложил практически сразу по их выходу Ходасевич. По ходу его наблюдений хочется внести несколько уточнений. «Отрывки, почти или вовсе лишенные сюжета (а иногда не лишенные его. – М.С.), небольшие размерами, порой содержащие всего лишь несколько строк, собраны И.А. Буниным в недавно вышедшей его книге», пишет критик. Ходасевич настаивает на «бессюжетной основе» рассказов писателя. Может быть, с филологической точки зрения, лирическая струя в некоторых рассказах перевешивает, но только эмпирически, с метафизической точки зрения, перед нами единый могучий сюжет о взаимосвязи быта и бытия, небесного и земного, мистического и реального.

II

Данные положения очевидны уже в первых рассказах «Ландо», «Убийца», «Обреченный дом», которые можно анализировать и как фрагмент и как целое.

«Ландо» — текст, открывающий бывший цикл, гармонично в себе сопрягает бытовое и метафизическое. Кажется, что автор обращается к теме смерти. Тезис, составляющий содержание первого предложения указывает на это: «У смерти все свое, осо-

бое». Абстрактное существительное смерть сложно для понимания, так в текст врывается тайна. Читатель ожидает чего-то серьезного, но следует неожиданный поворот в развитии сюжета. Нет разгадки таинству смерти, дальше речь идет о жизни. Перед нами жанровая сценка, бытовая зарисовка, пожалуй, сразу же перенасыщенная реалиями, что в данном цикле характерная примета стиля Бунина («Возле ворот дачи стоит огромное старое ландо, пара черных больших лошадей: приехал из города хозяин дачи»). Автор все-таки особым образом развивает свой первый тезис: требование жизни – обособить смерть, сделать ее узнаваемой среди других явлений как быта, так и бытия. Ландо характеризуют эпитеты «необычное, «чрезмерное»; к ним добавлено (может быть, для «чрезмерности?») неопределенное местоимение «что-то». Кажется, что автор снова пытается сосредоточиться на тех сферах человеческого опыта, которые позволяют хоть на минуту прикоснуться к таинственным, метафизическим глубинам бытия. Ландо, которое должно соединять мир мертвых с миром живых (мистическая функция), выполняет противоположную бытовую функцию (переезд на дачу). Это вполне уместно в данном контексте. Помимо откровенно загадочных эпитетов («необычное», «чрезмерное») ландо характеризуют эпитеты-символы «огромное», «старое». Их можно отнести как к явлению «смерть» (которое «старо, как мир» и всеобъемлюще), так и к явлению «жизнь» (из-за своих размеров ландо понадобилось, чтобы переехать на дачу). Оппозиция смерть/жизнь и дальше постоянно на равных возникает в рассказе (например, в образе «пара черных больших лошадей», под стать «огромному» ландо). Внимание следует обратить на числительное «пара» – нечетное число как символ смерти. Черный цвет – традиционно траурный. Причем следует заметить, что эпитеты «большой», «черный» как символ смерти появятся и в другом рассказе цикла «Обреченный дом» при описании убийцы: «... будто бы какой-то большой черный мужчина». Все эти детали указывают на явление, не называя его, дальше, наконец, его суть проясняется. Вспоминается друг хозяина дачи, «содержатель бюро похоронных процессий, потом и кучер назовет место, откуда взято ландо – это «погребальная контора», в соот-

ветствие с этим цвет бороды кучера не трудно догадаться какой – «черный».

Заявке на серьезную философскую тему во вступлении соответствует отвлеченная, обобщенная лексика. Затем в жанровую сценку вторгается казалось бы неуместная живая разговорная речь (слова кучера), и, наконец, развязка – выясняется, что борода кучера крашенная. Иронический подтекст вырывается наружу. Люди не могут судить о смерти, т.к. их интересует жизнь. Но «*momento mori*», человек отдает дань неразгаданной влекущей тайне смерти в единственно доступном ему символическом приближении к миру иному (числа, цвет, формы, придуманные для смерти, особые).

В следующем рассказе «Убийца» опять в центре оппозиция жизнь/смерть, но теперь рассматриваются другие формы ее проявления. Для этого рассказа характерен четко выстроенный эпический сюжет (арест купчихи-убийцы), но важна здесь лирическая струя, совмещающая в себе «мнение народное» и отношение к происходящему повествователя.

Заглавное слово общего рода. Мы не знаем, о ком именно пойдет речь в рассказе: о мужчине или о женщине. Семантика слова отрицательная, убийца обычно осуждаем. Но, таков композиционный принцип Бунина для этих рассказов, нас опять подстерегает эффект неожиданности.

Как и в первом рассказе события представлены извне, повествователь выступает как наблюдатель и обозначает свое присутствие уже в экспозиционной зарисовке с помощью номинативных предложений (со значением актуального времени и пространства). В результате показано то, что попало в поле зрения наблюдателя (деревянный дом в Замоскворечье (купеческий район) с чистыми стеклами; толпа; автомобиль). Обнаруживает себя повествователь благодаря атрибутам, содержащим оценочные значения. Например, при описании толпы возле дома отмечает, что «вся толпа» не просто смотрит, а смотрит «с восхищением». Или же в таком отрывке: «...плавно, точно к венцу в церковь», стала спускаться вниз по ступенькам» (наличие субъекта оценки выдает сравнение «точно к венцу», уточнение «в церковь»). Главное чувство здесь – все нарастающее восхищение убийцей. В начале – аккуратный дом. Затем — внешнее

описание живущей в этом доме купчихи-убийцы, которое открывает внутренний мир героини. Она словно символизирует естественные начала жизни (стройные ноги, дородная, белая, в богатом наряде – это внешнее, лицо спокойно, ясно – проявление внутреннего мира). Наконец, чувство по отношению к ней откровенно названо в финале при описании поведения толпы («И все, глядя вслед, с восхищением:

— И-их, покатили, помчали!»).

Убийца и убитый противопоставлены. Сочувствие людей на стороне убийцы («Любила его, говорят, до страсти»); к убитому не только нет жалости, но и перечислены его грехи («А он только на ее достаток льстил, гулял с кем попало»), которые стали причиной убийства. Жизнь торжествует, но моральные нормы не повернуты вспять. За сделанное купчиха заплатит. Женщина оправдана людской молвой, потому что искренна (ее поступки идут «от сердца»).

Следующий рассказ «Обреченный дом» продолжает исследование тайн жизни и смерти. Если в «Ландо» жизнь «уважает» смерть, в «Убийце» – не реагирует на смерть, то в «Обреченном доме» главным становится необъяснимый ужас перед смертью. Убийца не интересен повествователю, ему отводится одно предложение: «Кто убийца никто не знает: будто бы какой-то большой черный мужчина, часов в семь утра пробежавший с топором в руке». Убийца нужен, чтобы подтвердить фатальное представление о неотвратимости смерти (можно уловить отдаленную аллюзию на таинственные рассказы Эдгара По; лермонтовского пьяного казака из «Фаталиста», который случайно встретил Вулича на дороге и убил; или вспоминается краснорожий мужик из сна Раскольников о кляче, среди орудий, которыми мужик пытался заставить идти клячу вскачь, мелькал и топор). Символичны эпитеты при описании убийцы, в семантике которых что-то предвещает грозное и страшное. Если в предыдущих рассказах фон для философских размышлений создавался светлый, то в «Обреченном доме», начиная с экспозиции, в изобилии представлены слова с отрицательной семантикой. Уже пейзажное описание создает ощущение безысходности («Один из зимних мокрых дней, ледяных и темных, когда кажется, что нет на свете города отвратительнее Москвы»). Цветовая гамма и

дальше так подобрана, что нагнетается мрачное настроение (неоднократные эпитеты и их производные «темных», «темно», «черный», «чернеет», «мрачное», «грязных», «могильно» и т.д.). Характерно, что описывается зимний день. Его можно охарактеризовать по-разному. С одной стороны, отсутствует привычная для зимы белая цветовая гамма, символизирующая чистоту, преобладающие черные краски подчеркивают греховность данного мира зла, кроме того, зима – атрибут смерти (природа зимой умирает, чтобы потом воскреснуть, но настроение надежды на лучшее в этом рассказе отсутствует).

Траурное состояние души выражается в действии, семантике слов. Например, в завязке такое чувство передает глагол «чернеет»: «...кучками чернеет на тротуаре и на мостовой народ»; в кульминации – в действии («убил»), в семантике слов («убийство»), «нашли мертвым».

Все живое, вещественное, телесное подлежит гибели. Смерть воспринимается как естественный природный процесс, противостоять которому невозможно. Поэтому проводится параллель природа (зима) / человек (обреченный дом). Описывая дом, где жил убитый часовщик, повествователь удивляется: «...как же это никогда до сих пор не приходило мне в голову, что в таком доме непременно должно было совершиться убийство?» Эпитет «обреченный» становится ключевым для понимания идеи этого рассказа, потому-то он выносится в заглавие – в доме все обречено на гибель: все здесь старое, ненужное. Этому впечатлению подчинен подбор деталей: «эти линючие стены, эта ржавая вывеска над витриной», старинные часы (символ неостановимо текущего времени), хозяин – «пожилой невзрачный человек в шубке с вытертым бобровым воротником».

Таким образом, от фрагмента бытового автор незаметно переходит к философским размышлениям, подытожить которые отказывается. Ясно одно – смерть – требование самой жизни, но почему? Финал открыт. Обрамляющая композиция (зимний унылый городской пейзаж в начале и в финале рассказа) подчеркивает вечность перехода жизнь – смерть – жизнь.

Подспудно уже в этих первых рассказах начинает проглядывать тема взаимосвязи мира человека, природы, вселенной, которые подчинены определенным законам развития. Данные мо-

тивы более четко обозначены в следующих произведениях («Муравский шлях», «Старуха» и др.)

Так, в рассказе «Муравский шлях», как и во всех остальных произведениях цикла опущены вводные мотивировки происходящего. Первое предложение напоминает ремарку в пьесах, в которой обычно автор описывает, где, когда происходит действие. Условия места и времени, как это часто бывает у Бунина, обозначены с помощью номинативных предложений: «Летний вечер (время), ямщицкая тройка, бесконечный пустынный большак (место)»... Но характеристика места выделяет его из ряда других: «Много пустынных дорог и полей на Руси, но такого безлюдья поискать». В завязке, кажется, таится ключ к пониманию рассказа, доминирует мотив одиночества, пустоты в мире (позволяют это подчеркнуть синонимичные эпитеты «бесконечный», «пустынный», их повторы).

Далее появляются действующие лица – пассажир и ямщик, который дает своему попутчику лаконичный, но выразительный «исторический» комментарий, связанный с данным местом и временем. Выразителен он, благодаря особому использованию средств поэтического языка – неправильные обороты в речи ямщика («большие тысячи лет» прошли со времен монголо-татарского ига), редкое (относительно завязки) использование метафорических эпитетов и других тропов – лишь одно сравнение «шли, как муравьи», повторы («день и ночь, день и ночь»). Кажется, что диалог должен послужить завязкой рассказа, но разговор ямщика и пассажира обрывается так же внезапно, как и начался. Именно в диалоге заключено основное действие.

Ощущение художественной целостности рождается благодаря привнесению в текст ритма (первое предложение даже укладывается в два стиха трехстопного анапеста) (9).

Обращает на себя внимание, что элементы внешней описательности (пейзаж) и диалога равноправны, они взаимно дополняют друг друга, и только в этом целом начинает просвечивать важный философский смысл. В этой миниатюре человек воспринимается как песчинка в необъятной вселенной. Мотивы дороги, движения, необъятности Руси, ее древности словно отменяют конечность времени и пространства. Историческая глубь

оказывается бездонной, человек и его жизнь соотносятся с вечностью, что рождает ощущение тайны и невысказанности.

Подобные впечатления преобладают при чтении рассказа «Старуха». Кажется, что заглавие сулит нам знакомство с конкретным человеком, семантика заглавия скорее отрицательная. Уже в завязке героиня предстает как воплощение чужого, загадочного и древнего мира («... приехала в Москву издалека. Свой северный край называет Русью»; у нее «лицо восемнадцатого века»). Далее с помощью огромного количества конкретных деталей автор описывает внешность старухи, ее привычки. Обилие эпитетов подчеркивает размеры персонажа («большая», «бокастая», «крупное», «толстых»). Чем дальше мы знакомимся со старухой, тем необычнее кажется она. Не кичится своим возрастом. Семьдесят семь лет – с ее точки зрения «года не велики», ей есть с чем сравнивать. Отец героини дожил до ста лет и старуха чувствует связь с ним и миром («наш родитель»). Героиня исключительна: ест не так, как все: «Чаю не пьет, сахару не ест. Пьет горячую воду с черным хлебом, с селедкой или солеными огурцами». Воистину «не одним хлебом живет человек» (Втор., 8, 3), перед нами словно героиня жития, которая не может быть похожа на большинство. Даже болеет по-особому: «...трясовица на мне была, порча на мне была. Мужа страшилась: как он ко мне с любовным чувством, меня и начинало трясти, корежить». Подчиняется старуха скорее языческим и ветхозаветным нормам, где отсутствует чувство всепрощения: «про людей безбожных говорит очень строго:

— Не смеют они так говорить. Бог наш, а не их. Сжечь бы их всех!»

Такая характеристика делает старуху представителем тех, что воочию был свидетелем «преданий старины глубокой», фигурой сказочной (не случайно в финальном пейзажном описании появится сравнение-указание «как в сказке»). Соответственно родное героине пространство особое: темные дремучие леса, снега выше вековых сосен. Сказочная Русь и ее жители предстают перед читателем: «Бабы, мужики шибко едут в лубяных санках, на кубастых лохматых коньках, все в лазоревых, крашеного холста тулупах со стоячими аршинными воротами из жесткого псिनного меху и в таких же шапках». Пейзажное опи-

сание («Морозы грудь насквозь прожигают. Солнце на закате играет, как в сказке... Звезды ночью – в лебяжье яйцо...») содержит аллюзию на пушкинские строки «Мороз и солнце; день чудесный!», что рождает ощущение счастья и чуда благодаря взаимосвязи земного мира (природного в сопряжении с человеческим) и небесного (солнце, звезды и лазоревые тулупы людей).

Оригинально обращение Бунина в «Кратких рассказах» к детской теме. Например, в рассказе «Слон» перед нами жанровая сценка в двух частях с простым сюжетом: мама с дочкой посещают зоопарк, где слон привлекает внимание девочки, потом это событие обсуждается с гостями. Слон – центральный образ, так как весь эпизод состоялся только благодаря ему. Смысловые части (посещение зоопарка и домашний обед) симметричны по размерам. Своим героям автор дает характеристику, в ходе которой можно выделить главных действующих лиц (девочка и слон, они описаны подробно) и второстепенных, фоновых (мама и гости получают лишь контурное описание). Но именно благодаря фону главные герои демонстрируют важные для понимания идеи рассказа качества, поэтому есть смысл остановиться на второстепенных персонажах. Мама в первой части «смеется», т.е. вопрос девочки рождает положительную эмоциональную реакцию. Во второй части невоспитанность девочки воспринимается отрицательно: «Мама улыбнулась уже нарочно и заговорила о чем-то другом, совсем неинтересном». Такой реакции повествователь, в свою очередь, дает опосредованную (скрытую) оценку: неинтересном кому – взрослым, детям, автору, читателю (то есть всем)? Гости также принимают участие в действии. Дама («полнеюшая, но еще моложавая и красивая»), реагирует на рассказ о посещении зоопарка «задумчиво» и «без стеснения», ее характеристика совпадает с тем впечатлением, которое создается в результате описания девочки в первой части, там было – «милая», здесь – «прелестный ребенок». Мальчик – молчаливый, внимательный, черноглазый в действии практически не участвует, но он интересен девочке, свои поступки она совершает для того, чтобы он обратил на нее внимание. Таким образом, девочка и мальчик составляют группу детей в рассказе, автор соединяет их одной подробностью в опи-

сании, ему интересны их глаза – «зеркало души». Описание глаз будет дано и у слона, символизирующего природный, естественный, как и детский, мир. Им противостоят взрослые, которые умеют скрывать свои истинные чувства. Но есть здесь и другая, не развернутая в процессе действия оппозиция: мужское/женское. Дамы реагируют на поступки девочки, мальчик – нет, но девочка все равно кокетничает перед ним. Итак, важны три группы героев, взаимоотношения которых рожают философскую проблему соотношения в жизни «естественного – цивилизованного». Слон – символ безоговорочно естественного природного начала, дети – символ переходного состояния от естественных норм к цивилизованным, взрослые – соблюдают общепризнанные этические нормы, но маска лицемерия иногда снимается, и проявляются естественные чувства (например, дама испытывает удовольствие от вопроса девочки, смеется, рассказывает о событии другим). Но что является истинным во взаимоотношениях данных групп, мы сможем понять, разобравшись с авторской позицией, которая проявляется в речевой, портретной характеристиках героев, в описании их действий.

В первой части в экспозиции дается параллельно портрет девочки и слона, они противопоставлены друг другу. Слова, описывающие юную героиню, имеют уменьшительно-ласкательные суффиксы: «худенькая», «похожая на лисенка», «белобрысые волосики», что создает впечатление чего-то хрупкого, нежного. В описании слона, наоборот, подобраны слова с семантикой «огромный»: «громада слона», которая тупо (глупо или бессознательно, естественно?) и величаво» обращена к девочке «большой, широколобой головой (оппозиция ум/глупость, нечетко проявленная раньше в наречии «тупо» здесь снимается эпитет «широколобая» может быть взят в значении «умная» в контексте сюжета), «лопухами облезлых ушей». Еще одна оппозиция красавица/чудовище проступает в данном контексте (у слона не только облезлые уши, но и горбатая труба хобота, голо торчащие клыки). Однако все противопоставления снимаются в кульминационном вопросе девочки: «Мама, отчего у него ноги распухли?», который демонстрирует единение природы и человека в своей естественности. И далее автор показывает, что, в принципе, схожи слон и девочка, как внешне, так и внутренне. У

слона в свиных глазках (маленьких, некрасивых) «явно блещет что-то хитрое и веселое», девочка – «живоглазая», похожа на «лисенка» (элемент хитрости тоже присутствует). Трогательен слон в демонстрации своих чувств, оксюмороны («мучительное наслаждение, «радостно-глупо») подчеркивают искренность слона в проявлении удовольствия из-за внимания, которое ему уделили; трогательна и девочка, которую удивляет чрезмерная громада животного.

Во второй части девочка является центральным образом, вокруг которого строятся события. Ее поведение поразительно напоминает поведение кокетливого слона, которого заметили и оценили люди. Но установленные нормы поведения в мире людей отрицают естественность. Девочка, с одной стороны, уже понимает это, с другой, – еще не научилась не быть искренней, ей хочется постоянно быть центром внимания гостей и мамы. Диссонанс между чувством долга и желанием приводит к неожиданной развязке – ребенок плачет (нормы человеческого мира делают его несчастным). Так, праздничная первая часть, где все довольны, не только ребенок, но и мама, слон («Мама смеется. Но смеется и сам слон»), противостоит драматическому напряжению второй. Не случайно она начинается с тоскливого бытового описания («А за обедом прибавили цветную капусту и были гости»). В результате забавный случай вырастает в трагическое размышление о человеке естественном и цивилизованном, который должен научиться скрывать свои истинные чувства, вопреки своему природному началу.

В том же ряду находится и рассказ «Телячья головка». В нем опять две смысловые части. Первая – меньшая, представляет собой психологический портрет ребенка, которого в первый раз привели в мясную лавку. Мальчик совсем маленький («лет пяти»), трогательный («веснушчатый») мечтает увидеть «что-то маленькое, хорошенькое, красиво осыпанное яркой зеленью». В облике ребенка все гармонично – яркая внешность и яркие мечты о «телячьей головке» демонстрируют цельность детского мира, единство формы и содержания. Такие мечты не случайны, на них настраивают звуковые ассоциации в связи с главным художественным образом рассказа: уменьшительно-ласкательный

суффикс -к- в слове «головка», а также наличие только мягких согласных в слове «телячья».

Во второй части мы попадаем в действительность мясной лавки. Ребенок контрастирует с реалиями этого места не только размером («со всех сторон окружен чем-то громадным»). Этот новый мир уродлив (что демонстрирует обилие антиэстетических физиологических эпитетов: «с короткими обрубленными ногами», «безголовыми шеями» и т.д.). Хозяин лавки – плоть от плоти этого пространства – он «тоже огромный и тучный», как его товар, «подсохшее тучное мясо». Его фартук сопоставляется с ржавыми железными крючьями, на которых висят туши («в грубом белом переднике, гадко испачканном на животе точно ржавчиной» и т.д.). Чтобы мальчик не заблудился в этом «чужом» мире, автор дарит ему проводника – маму, она одновременно принадлежит миру ребенка («своя», «родная») и миру новому для мальчика и привычному для взрослого (рынок, мясная лавка). Так проявляется оппозиция детское/взрослое. Мама делает то же, что и мальчик – «смотрит». Но видение мира у них совершенно разное. Мама озабочена тем, чтобы сделать удачный выбор при покупке, эстетическая оценка окружающего мира с ее стороны отсутствует. Только мальчик и повествователь (творец, художник) видят то, что скрыто от глаз обычных взрослых людей. Мальчику приходится в одиночку «вчувствоваться» в новый мир, его состояние точно передают сравнение «как замороженный», абстрактное существительное «в оцепененье»: чужое пространство заколдовывает его, лишает сил. Пытаясь осмыслить происходящее, ребенок видит не только уродство, безобразие, но и своеобразную красоту «заколдованного места» (это проявляется в положительных по семантике словах: «в жемчужных слитках жира (оксюморон)»; «головка ... на мраморной стойке», словно спящая красавица или произведение искусства). Сама «головка», как и мальчик, контрастирует с реалиями мясной лавки, отделена от них. Благодаря ей мальчик осознает отличие живого от мертвого. Если он действует, пусть пассивно («смотрит»), «мама спорит... о головке» и «хозяин что-то сердито кричит и тычет в головку мягким пальцем», то головка «неподвижна, безучастна». Мотив сна, спокойствия (примета смерти) доминирует в облике ее («лоб ее ровен, споко-

ен»; «мутно-голубые глаза полузакрыты», «крупные ресницы сонны»). В то же время остались в головке и приметы жизни, что достигается подбором оценочных чувственных эпитетов и сравнений («ноздри и губы ... вид имеют наглый, недовольный... и вся она серо-телесна и упруга, как резина...»).

Развязка сюжета – «страшный удар топора» (эпитет «страшный» метафоричен, то есть не только пугающий, но и сильный) нарушает гармонию сосуществования жизни и смерти в телячьей головке: симметрия этого сопряжения нарушается (одна половина головки с «одним ухом, одним глазом, одной толстой ноздрей принадлежит маме, другая – хозяину лавки). Мир дробится, в нем нет цельности: живое и мертвое, чужое (лавка) и родное (мама), красивое (мечты) и безобразное (реальность) перемешаны и одиноки. Сниженная лексика развязки («раскроил», «швырнул») подчеркивает грубость реального мира, отсутствие в нем эстетического начала.

Каждый рассказ представляет собой гармоничную самодостаточную систему, которая тем не менее готова к дополнениям своего бытийного контекста. Читатель многое упустит, если будет читать тексты, не зная их «общего» прошлого, потому-то проблема «фрагмент и целое», «фрагмент или целое» актуализируется при изучении каждого произведения когда-то входящего в цикл.

-
1. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX вв. / Л.А. Колобаева. – М., 1990. – С.64-65.
 2. Там же. – С. 65.
 3. Там же. – С. 66.
 4. См.: Мущенко Е.Г. Путь к новому роману на рубеже XIX – XX века / Е.Г. Мущенко. – Воронеж, 1986. – С. 102.
 5. Мальцев Ю.В. Иван Бунин. 1870 – 1953 / Ю. Мальцев. Франкфурт-На-Майне. – М., 1994. С. 9.
 6. См.: Шаталов С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева / С.Е. Шаталов. – М., 1979. – С. 221.
 7. Цит. по: Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 т. / И.А. Бунин. – М., 1966. – Т.5. – С. 533.
 8. См.: Там же. – С. 534.

9. См.: Леденев А.В. И. Бунин / А.В. Леденев // Русская литература XX века: Учеб. для общеобразоват. учеб. заведений: в 2 ч. – М., 2000. – Ч.2. – С. 195-196.

**Текстуальный ассоциативный оксюморон
(на материале «Кратких рассказов» И.А. Бунина)**

Наделить текстуальное полотно свойством живой материи, одухотворить категории времени и пространства – задача почти метафизическая. Одухотворённая материя подчиняется законам диалектики, в частности – закону единства и борьбы противоположностей, который, раскрывая тайну движения жизни, позволяет увидеть, что источник её находится в самой материи, в столкновении её противоположных сторон, составляющих единство и не существующих одна без другой. Этот философский постулат реализуется в художественном тексте по-разному, одно из возможных воплощений может быть названо текстуальным оксюморон.

Оксюморон (греч. остроумно-глупое), традиционно определяемый, как сочетание несочетаемого, может быть реализован на уровне словосочетания (свободный раб, живой труп, мёртвые души) или текстуальном, когда антонимичными и всё же едиными оказываются эксплицитно представленные текстовые единицы или эксплицитные и имплицитные (подтекстовые) языковые пространства. Возникновение такого рода явления становится возможным благодаря действию ассоциативного механизма. Ассоциации (лат. associatio - соединение) традиционно определяются как «связь между элементами психики, благодаря которой появление одного элемента в определённых условиях вызывает другой, с ним связанный. Возникая как один из элементарных продуктов этого взаимодействия, ассоциация отражает реальные связи предметов и явлений (3, 30). Ассоциации по контрасту лежат в основе не только оксюморона, но и таких языковых явлений, как антитеза, антифразис, гипербола, литота, гротеск, сатира и других.

Репрезентации текстового оксюморона чрезвычайно разнообразны. Каждый художник слова находит (а точнее, оказывается во власти определённых ассоциативных процессов, чаще всего протекающих бессознательно) свои пути реализации ассоциативных смыслов. Подтверждение тому – «Краткие рассказы» И. Бунина, анализируя которые в работе «Книги и люди»,

Вл. Ходасевич напишет: «Отрывки, почти или вовсе лишённые сюжета, небольшие размерами, порой содержащие всего лишь несколько строк <...> Здесь воистину форма становится содержанием – и по замыслу, и по блестящему выполнению <...> Бунин даёт вещам и событиям истинно новые имена». И происходит это прежде всего благодаря использованию ассоциативного принципа подачи материала. Именно языковые ассоциации позволяют увидеть явление с иной точки зрения, неожиданной. Это и есть те новые языковые и стилистические формы, о которых Вл. Ходасевич пишет: «Только тщательно и кропотливо вскрывая их психологическую природу и значимость, могли бы добраться до философского смысла... На сей раз путь к бунинской философии лежит через бунинскую филологию» (2, V, 534).

Писатель создаёт маленькие (сжатые в несколько строк) рассказы, опираясь на многоуровневую ассоциативную аппликацию смыслов. Построение этих весьма специфичных текстов Вл.Ходасевич характеризует так: «...сохраняя бессюжетную основу, даёт он [Бунин] изображение некоей картины, последовательный ряд образов, разрешаемых, как аккордом, одним коротким и резким психологическим жестом. При этом особенно характерно... что этот психологический жест Бунин чаще всего выражает не в действии, не в поступке, а лишь в словесной формуле, в замечании, в восклицании, то гармонизирующем, то дисгармонизирующем с только что изображённой картиной» (2, V, 534). Итак, Бунин даёт зарисовку – «картинку», «отрывок» (если следовать пушкинскому определению, предпославшему такой подзаголовок стихотворению «Осень»). «Отрывок» из чего? – из жизни. Он представляет собой избирательно выхваченное мгновение, за которым открывается выход в мир обобщений, прозрений. Ассоциативный вектор направляет читателя в пространство ассоциативного текста. Содержание расширяется по принципу обратной перспективы и уходит за эксплицированное словесное полотно, в имплицитный объём. Повествование приобретает притчевой характер, но, в отличие от притчи, не содержит нравоучительного вывода. И открывшееся знание воспринимается как свойство самого бытия.

Рассмотрим, как на языковом уровне воплощается этот «выход-посыл» к тайне обобщения. Бунинский текст строится по принципу «тезис – антитезис – синтез» (Гегель). Начальные строки рассказа (первые одно - два предложения), заключающие в себе своеобразный тезис, отличаются относительным однообразием: они всегда рисуют «кусочек» жизни, её «клетку». Среди рассказов можно выделить те, что содержат описание поразному представленным картин природы:

1) «картинка», точно указывающая место и время происходящего; автор номинирует «точку», где соединились эти две формы существования материи: *Свежее майское утро, двор старой уездной церкви* («Распятие»); *Лето, имение в лесном западном краю* («Первая любовь»); *Богатый мужицкий хутор. Загорелось, когда кончали ужинать, тёмным и сухим осенним вечером* («Пожар»); *Полдневный жар, ослепительный блеск неподвижно жёлтого пруда и жёлтых глинистых берегов* («Полдень»).

Картина создаётся сразу, одним «мазком», в котором «смешаны» краски времени и пространства – категории, находящиеся рядом в нашем сознании, ассоциативно связанные, смежные, создают целостное полотно. Важно то, что большинство предложений – номинативные. Одна номинация – один экспрессивный «мазок». «Безглагольность» придаёт повествованию спокойствие изначальности.

Кроме номинативных односоставных предложений используются неполные, включающие предложно-падежные формы. Однако по цели – обозначению «пространства-времени» – они близки к номинативным: *В избе, после сытного праздничного обеда* («Марья»); *На охотничьем ночлеге, с папироской на пороге избы, после ужина* («Петух»).

Причастность сиюминутного к вечному реализуется и за счёт использования выражения «как всегда»: *Как всегда зимой, в московском Зоологическом саду было в ту зиму людно, оживлённо*. В некоторых случаях писатель «скрепляет» и в то же время разъединяет время – и пространство (словно устанавливая по разные стороны весов и приводя в равновесие): *Сквозь утренний морозный туман и утренние дымы города – розово-янтарное солнце, мягко, весело, уютно озаряющее номер* «Се-

верной гостиницы) («Грибок») (солнце словно тихо скатилось по тире из «временной» части предложения в «пространственную»).

Предложения сложные тоже построены особым образом: автор подчёркивает выхваченность одного дня из потока других: *Один из тех зимних мокрых дней, ледяных и тёмных, когда кажется, что нет на свете города, отвратительнее Москвы...* («Обречённый дом»);

2. Вторая группа предложений, начинающих короткие рассказы, также содержит указания на место и время происходящего, но при этом включает «отрывок» в движущуюся систему координат. Динамика может эксплицироваться безглагольными его знаками (тройка, поезд, дорога, вокзал и т.д.): *Летний вечер, ящицкая тройка, бесконечный, пустынный большак...* («Муравский шлях»); *Зимним утром на Николаевском вокзале в Петербурге* («Маска»).

Порой движение номинируется глагольными формами: *В солнечное зимнее утро уезжаю из Рима* («Небо над стеной»); *На престольный праздник барчук верхом поехал на деревню; Месячной осенней ночью, светлой и тихой, я пешком возвращался с полевой охоты по сухим, блестящим жнивьям, пашням и просёлкам и зашёл ночевать на хутор, одиноко стоявший в поле* («Ужас»). Иногда одна из категорий (время или пространство) может выражаться имплицитно (как само собой разумеющееся, когда время становится знаком пространства и наоборот) : *В городе, на пути на вокзал* («Кануны»); «В городе» – то есть «где»; «на пути на вокзал» – и «где», и «когда».

3. Третья группа предложений, начинающих текст, тоже номинирует определённую «картину» – отрывок жизни. Но теперь это описание-номинация живого существа, чаще – человека. От него идёт отсчёт повествовательного движения, он оказывается выделен на пространственно-временном полотне жизни, а происходящее «пропущено» через призму его сознания; иногда, напротив, через отстранённое восприятие кого-то (другого героя или автора), взирающего на происходящее со стороны: *Худенькая, живоглазая девочка, похожая на лисёнка, необыкновенно милая от голубой ленточки, бантом которой схвачены на темени её белобрысые волосики...* («Слон»); *Маль-*

чик лет пяти, веснушчатый, в матроске, тихо, как замороженный, стоит в мясной лавке... («Телячья головка»); Подошла к воротам усадьбы старуха, побирюшка. Старушечьи лохмотья, старушечьи прямые чулки на сухих ногах, замученные глаза... («Слёзы»)

Особый случай – когда начало представляет собой, казалось бы, философский афоризм: *У смерти всё своё, особое* («Ландо»), но по сути тоже примыкает к этой группе «начал»: перед нами **описание-портрет**, но в этом случае это описание лица смерти. О ней идёт речь как о живом существе: «У смерти» звучит как «у меня», «у тебя», «у тётки», «у гости»... Предлог «у» обозначает здесь принадлежность живому лицу, это подчёркивается употреблением его в контексте с притяжательным местоимением «своё». Описание её (смерти) «убранства» представлено через своего рода детали портрета: всё иноземное (ландо), огромное (ландо, лошади), всё старое (ландо), всё чёрное (лошади, кучер), пугающее и... одновременно не страшное, а даже смешное, забавное; напряжение, связанное со словом «смерть», снимается: контора какая-то «погребательная» (слово искажено, сема «значительность» нивелируется, а чёрная борода кучера – **крашенная**, да ещё и цвета сухой ваксы.

4. Четвёртый вариант начала «Кратких рассказов» «облачён» в «репликовую» форму. Текст так и начинается – с «тире» диалога (не с «мягких», «уступчивых» кавычек прямой речи, а с резкого вторжения знака, «разрывающего» белое бумажное полотно:

- *Вам что-нибудь по хозяйству или гробик?* («На базарной»);

- *Нет, батюшка, нет, теперь не сдаётся* («Постоялец»);

- *Наш поп – какой он поп? Он дурак, невежа* («До победного конца»);

- *Ещё пишу вам, обо мне не скучайте, в вагонах было тепло даже раздетому* («Письмо»)

Реплика представляет не начало разговора, а реакцию на другую реплику, находящуюся там, в начале текста (мы её, благодаря ассоциативному мышлению, восстанавливаем).

Итак, «картинка», начинающая «Короткие рассказы» И. Бунина, может строиться по-разному:

- это пейзаж, соединяющий время и пространство и делающий мгновение знаком вечности; порой пейзаж включается в движущуюся систему координат;

- это портрет, вписывающий текст в категории сиюминутного и бесконечного;

- это реплика диалога, вырванного из спокойного течения бытия (как правило, столь же внезапно прерванного), репрезентирующего широкое затекстовое смысловое пространство.

Начало текста – «картинка», ассоциативно связанная с широким семантическим полем, становится своеобразным тезисом, построенным автором на основе единства и борьбы противоположностей: едины сиюминутное (автор указывает на то, что происходящее связано с конкретным и неповторимым мгновением) и вечное (вырванный миг – знак бесконечного течения времени).

И. Бунин использует кинематографический принцип создания зрительного ряда: первое предложение – общий план, последующее – крупный, итог – «короткий и резкий психологический жест» (Ходасевич), выраженный в словесной формуле. Фоновую пространственно-временную прелюдию, сочетающую несочетаемое, продолжает оксюморонный сюжет, разворачивающийся перед глазами автора, со стороны глядящего на происходящее: он никогда не вмешивается в течение жизни, он как Демиург, лишь созерцает, бросает взгляд. И отражённая в этом взгляде жизнь лишена его «окрашивающей» воли. Он взирает на мир со стороны, порой давая ему оценку, как в рассказе «Роман горбуна»: *«Беспощаден кто-то к человеку!»*. Более того, порой автор заключает конечные слова в кавычки (словно делаая их чьей-то репликой, но не оформляя по законам прямой речи) как будто принадлежат они Тому, Кто живёт только по ему подвластным правилам: *и сколько впереди у него этих белых шоссейных дорог! «Бог бродягу не старит»*. Возникающие в рассказах образы, как правило, контрастны, но в то же время, выступая как ассоциативно смежные в сознании Бунина, - едины (так писатель приводит мир к синтезу).

Обратимся к рассказу «Полдень»: *Полдневный жар, ослепительный блеск неподвижного жёлтого пруда и его жёлтых*

глинистых берегов. Пригнали стадо на обеденный отдых – коровы залезли на охвостье пруда, стоят в воде по брюхо. Рядом радостный визг, крик, хохот – раздеваются и бросаются в воду девки. Одна через голову сорвала с себя серую замашиную рубашу и кинулась так дико, что я тот час вспомнил Нил, Нубию. Черноволоса и очень смугла телом. Грудь – как две тёмных тугих груши.

Две контрастные картинки: Россия – Нубия, белая и чёрная женщина, но они едины в сознании автора (одна вызывает ассоциативное представление о другой); образы накладываются, образуют одно целое, происходит аппликация ассоциаций: на ассоциации по смежности накладываются ассоциации по контрасту – возникает единство противоположного – **образный ассоциативный текстовый оксюморон**. Подобного рода языковой приём используется неоднократно, однако каждый раз **основания для противопоставления и единства разные**.

В рассказе «Телячья головка» противопоставляется ожидаемое и увиденное, воображение и реальность, мир взрослых и мир ребёнка; но эти явления и миры едины как обязательные составляющие жизни.

Ненавязчивую параллель выстраивает И. Бунин в рассказе «Свидание», соотнося роман барина, который *«был тогда так романтически влюблён»*, и деревенской девки с историей сучки (казалось бы, вовсе не имеющей отношения к их роману): *На престольный праздник барчук верхом поехал на деревню.*

Девка, в которую он был тогда так романтически влюблён, вышла на крыльцо напряжённая, радостно улыбнулась:

-Здравствуйте. Что ж давно не были? Вы вон когда ещё были: тогда у нас сучка щенилась, а теперь уж щенята выросли...

Высокое и бренное, земное и небесное, безграничное и ограничивающее, ярко и густо синеющее небо и древняя стена, которая тянется *«дикая, как крепость – радостно озарённая солнцем»*, соединяются в рассказе, который так и называется «Небо над стеной». Недаром он заканчивается восхищённым восклицанием: *«Мадонна!»* Божественное просветление содер-

жит эта реплика (и объединяет, казалось бы, несоединимое): восхищение вызывает и творение Бога и человека.

Текстуальный оксюморон реализуется и в рассказе «Канун»: противопоставляются два мира: мукомолов и босняка, который *«смешно, как собака, пожирает из грязной тряпки что-то вроде начинки»*, - и *«господина, едущего в поезде второго класса и поправляющего свои хорошии, в крепких чехлах чемоданы и чемоданчики»*. Эти два мира существуют в одном времени, но в разных социальных пространствах. Однако между ними пока установлено равновесие, о хрупкости которого читатель предупреждён: *«Шла, однако, уже осень шестнадцатого года»*. Кроме того, рассказ называется «Канун». Это становится основанием для ассоциативного появления ещё одной контрастной картины, имплицитно представленной в тексте: это ситуация в России после шестнадцатого года. Автор направляет наше видение: возникает послетекстовое движение названных лиц; вектор времени отсылает в повествовательное «зазеркалье».

В рассказе «Летний день» место действия – слобода, время - «бесконечный летний день». Бесконечен не только оттого, что наполнен бездельем, но ещё и обычен, постоянно повторяется в судьбе России, таким образом соединяются миг и вечность. Герой рассказа – **«босой, распоясанный сапожник»** (лексический оксюморон), сидящий *«возле своей ветхой мазанки на гнилой лавочке, подставив под солнце свою раскрытую лохматую голову»* и пытающийся учить рыжего кобелька давать лапу, бьёт и опять настаивает: *«Дай, сукин сын, лапку!»*. Абсолютно конкретный день, наполненный деятельным бездельем, лишается временной ограниченности благодаря предполагаемой, легко угадываемой повторяемости; таким образом И. Бунин иллюстративно репрезентирует российскую ментальность.

В рассказе «Бродяга» противопоставлены тройка и странник, движущиеся навстречу друг другу, причём тройка облечена в земную, реальную плоть, а странник – «будто на крыльях», «тайной легконогой». Он худ и стар, но лёгок и молод, взгляд его «живой и быстрый». И тройка, и странник объединены в одну картину, которая существует лишь мгновение; в рассказе «Идол» суть конфликта раскрывается через столкновение первого слова – названия текста «Идол» и последнего – «лик», гру-

бое, языческое и просветлённое, одухотворённое соединяются в образе безбородого, дикого мужика; в рассказе «Письмо» встречаются жизнь и смерть: автор недописанного письма, начинающегося словами: «Ещё пишу вам...» и заканчивающегося многозначительным многоточием – убитый солдат.

Каждый из названных (и неназванных) рассказов цикла вскрывает какой-либо жизненный парадокс, однако И. Бунин, фиксируя его, не стремится удивить и не играет с ним, он лишь фиксирует внимание читателя на происходящем. Текстуальный оксюморон «Кратких рассказов» И. Бунина становится частным случаем реализации философского закона единства и борьбы противоположностей: писатель номинирует картину-тезис, которая несёт в себе главную сему – бесконечности, затем акцентирует внимание читателя на картине-событии, несущем сему сиюминутного (при этом соединяются два плана в одном акте, действии, фразе, обнажая контрастность, и, наконец, «происходит как бы короткое замыкание двух противоположных токов, в котором самое противоречие это взрывается, сгорает и разрешается» (1, 18). Однако такое разрешение представлено, как правило, имплицитно, на подтекстовом уровне.

-
1. Выготский Л.С. Психология искусства / предисл. Леонтьева А.Н.; коммент. Выготского Л.С., Иванова В.В.; общ. ред. Иванова В.В. – Изд-е 3. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
 2. Бунин И.А. Собр. соч.: В 5 т. / под об. ред. А.С. Мясникова, Б.С. Рюрикова, А.Т. Твардовского. – М.: Худ. литература, 1966.
 3. Краткая философская энциклопедия. – М.: Изд-кая группа «Прогресс»-«Энциклопедия», 1994. – 576 с.

Смысловые уровни в рассказе И.А. Бунина «Идол»

Все произведения, входящие в цикл «Краткие рассказы», подобны частичкам мозаики. Причудливо соединяясь, они рисуют единую картину мира, точнее – единое ощущение, переживание мира. В то же время каждый рассказ – модель цикла в целом, это тоже мозаика. Частички мозаики каждого рассказа – многозначные, многослойные слова, в которых просматриваются несколько уровней смысла.

Ярким примером вышесказанного является рассказ «Идол». Зима, московский Зоологический сад, здесь «людно», «оживлённо», на катке звучит музыка. Такова атмосфера в начале рассказа. Всё вокруг-красиво, легко, весело. И ещё, что очень важно, всё – «как всегда зимой». Перед нами обычная жизнь. И в этой картине обычной жизни, счастливой, весёлой и лёгкой, появляется нечто неожиданное, необыкновенное, из ряда вон выходящие: в одном из загонов для зверей выставлен «бородатый дикий мужик» эскимос. И из любопытства люди лишь «на минуту» останавливаются поглядеть на него. Появление неожиданного в обычной жизни заставляет нас, читателей, увидеть всё в ином свете. Это подобно озарению, вспышке, которая даёт мгновенное новое ощущение мира.

Важны здесь образы жениха и невесты, студента и курсистки, возникающие в финале рассказа: «И так на весь век и запомнились им те счастливые дни: снежно, морозно, деревья в Зоологическом саду кудряво обросли инеем, точно серыми кораллами, с катка долетают такты вальсов, а он сидит и всё суёт себе в рот куски мокрого и чёрного от крови мяса...» (1). Для жениха и невесты и деревья в инее, и вальс, и этот странный человек в клетке – всё стоит в одном ряду. Всё это – их воспоминание о счастье. Но финальные строчки рассказа что-то переворачивают в душе читателя. Какой резкий эмоциональный перепад!

В этих строчках автор передаёт ощущение парадоксальности мира, Бунин выталкивает нас из круга обычного мировосприятия, тем самым он оживляет наши чувства, пробуждает сердца.

Интересно, что сначала необычное явление – лишь часть обыденной жизни. Мы видим его глазами посетителей Зоологи-

ческого сада. Перед нами просто «дикий мужик», который выставлен для развлечения посетителей. Лицо его поражает «нечеловеческой тупостью». В конце же рассказа мы видим уже два разных мира – и это уже точка зрения автора.

Отдаление, разъединение двух взглядов на одно явление происходит в несколько этапов:

1. Первый этап – замечание о том, что «нечеловеческая тупость» «как будто» смешана с грустью. На наш взгляд, эту грусть видит лишь автор, но не остальные люди.

2. Второй этап – описание пальцев. Они «небольшие, тонкие и даже красивые...» Известно, что руки человека – отражение его внутреннего мира, души.

3. В самом конце рассказа возникает слово «клик». Это ключевое слово рассказа, основной аккорд, «пуант» смысла. Этим словом противопоставляются два мира: обычный мир иллюзорного счастья и лёгкости и таинственный, неизведанный мир пустоты, тишины, терпения.

Рассказ «Идол» имеет несколько уровней смысла. Обнаружить их помогают два ключевых слова: идол и лик. Обратимся к толковому словарю С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведова, чтобы выяснить значение слова «идол»: 1). У первобытных народов фигура человека или животного, которой поклоняются как божеству. (Языческий идол). 2). То же, что статуя (устар.) 3). перен. Кумир, предмет восхищения, поклонения (устар.) 4). Дурак, болван (разг., бран.). Слово «клик» тоже имеет несколько значений: 1). Лицо (устар. и высок.), а также изображение лица на иконах. 2). (устар.) Единое множество, сонм. (Причислять к лику святых кого – н.) (2).

Итак, в названии рассказа заложено два различных его прочтения, два уровня смысла. Первый уровень: идол – это статуя, нечто неподвижное, бездушное; дурак, болван. К данному уровню относятся такие характеристики эскимоса: «нечеловеческая тупость», «короткая ручка», «рыбий рот», «и ничего не выражают его тёмные узкие глазки». Это уровень поверхностный, обыденный. Подчёркиваются его некрасивость, отвратительность. Так видят эскимоса посетители Зоологического сада. Второй уровень: идол – некое божество, предмет восхищения, преклонения. На этом уровне мы видим именно человека, а не

непонятное полудикое существо. Автор замечает в нём особую красоту: «прямые смоляные волосы, медно-жёлтое лицо, широкоскулое и узкоглазое», «тонкие» и «красивые» пальцы. Этот человек – носитель языческого начала, особого сознания, миропонимания.

Как ни парадоксально, перед нами языческий святой. Этот смысл даётся в финале рассказа словом «клик». Интересно, что в описании эскимоса постоянно присутствует жёлтый цвет. А в восточной традиции (буддийской) жёлтый – цвет святости. Кроме того, слово «клик» насаивает ещё один смысл на данный образ. Этот человек – лишь частица «единого множества», таинственного, неизведанного мира.

Итак, второй смысловой уровень – глубинный, понятный нам не сразу, складывающийся, подобно мозаике. Взгляд Бунина-художника парадоксален и точен: мир идола возвышается над обычным миром, мир обычных людей ограничен, узок.

-
1. Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. / И.А. Бунин. – М.: Худ. лит., 1987. – Т. 4.
 2. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / оформ. В.Н. Попов; РАН Ин-т рус. Яз.; Рос. фонд культуры. – 2 изд, испр. и доп. – М. : АЗЪ, 1995. – С. 415.

Особенности наименований персонажей в «Кратких рассказах» И.А. Бунина

С выходом бунинского цикла «Кратких рассказов» критика заговорила об успешных поисках автором новой формы. Небольшие по объёму рассказы появлялись и в ранний период творчества писателя, ещё в 900-е годы («Перевал», «Поздней осенью», «С высоты», «Туман», «Эпитафия» и др.). Однако «краткость» как форму И.А. Бунин сознательно выбрал именно в 1930-м году, когда решил для себя, что «надо писать совсем маленькие сжатые рассказы в несколько строк и что, в сущности, у всех самых больших писателей есть только хорошие места, а между ними – вода» (1).

Материалом для написания данной статьи послужили наименования персонажей из рассказов 9-томного собрания сочинений И.А. Бунина, в примечании к которым указано, что они относятся к циклу «Кратких рассказов». Таких произведений - 37.

Наименования персонажей (действующих лиц) можно распределить по группам, дающим представление об определённой грани существования в обществе их носителей в контексте бунинских произведений, а также о некоторых лингвистических особенностях самих наименований.

1. Социальный статус именуемых

Представители всех социальных слоёв нашли отражение в наименованиях бунинских персонажей: дворянства, крестьянства, духовенства, купечества, мещанства, пролетариата).

В речи рассказчика, а также в обращении к друг другу самих персонажей употребляются наименования с различной функционально-стилевой окраской. Например, нейтральные, принятые и в официальной обстановке: *господин*, *господа* («Канун», «Первый класс», «Первая любовь», «Муравский шлях», «Комета»), *дама* («Слон»), *барин* («Петухи», «Журавли»), *барыня* («Людоедка»), *офицер* («Маска»), *купец* («Блаженные»), *солдат* («Сестрица», «Письмо», «Людоедка»), *рабочий* («Канун»), а также разговорные просторечные слова: *барчук* («Свидание»), *девка* («Людоедка», «Свидание»), *мужик* («Идол», «Капитал»),

«Ужас», «На Базарной»), *мужики* («Канун»), *мужичишка* («Первый класс»), *поп, ваше священство, батя* («До победного конца»).

Такие наименования, как *студент* («Идол», «Молодость»), *курсистка* («Идол»), *товарищ по гимназии* («Молодость»), *кадетик* («Первая любовь»), также можно отнести к характеристике персонажей по социальному положению: высшее и среднее образование в России XIX века могли получить в основном представители высших сословий. К высшему сословию принадлежит и *человек в ловкой шинели*, представитель властей («Убийца»).

Имущественное положение персонажей также характеризует их социальный статус: *хозяин дачи - дворянин* («Ландо»), *хозяин лавки - купец* («Телячья головка»), *хозяйка охотничьего дома - мещанка* («Петухи»), *хозяин хутора - мещанин* («Ужас»).

К данной группе примыкают и такие наименования, как: *странник, странники* («Бродяга», «Распятие»), *босьяк* («Канун») - социально обозначающие выходцев из низших слоев общества.

2. Профессия, трудовая деятельность именуемых

В наименованиях персонажей данной группы отразилась реальная обстановка жизни России конца XIX века. Ещё широко употреблялись такие названия профессий, как *кучер* («Ландо») – "работник, который правит лошадьми в экипаже" (2), *ямщик* («Муравский шлях») – "кучер на ямских лошадях" (3) *извозчик* («Канун») – "кучер наёмного экипажа, повозки" (4), *приказчик* («На Базарной площади») – 1) "наёмный служащий в торговом заведении, продавец; 2) управляющий имением помещика" (5), *чиновник* («Постоялец») – "...в России до революции: государственный служащий, имеющий чин, служебное звание" (6), *лакей* («Маска») – "то же, что слуга" (7), *прасол* («Ужас») – "оптовый скупщик скота и разных припасов (обычно мяса, рыбы) для перепродажи" (8), *квасник* («Капитал») – "кто делает, варит квас и торгует им" (9), *содержатель бюро похоронных процессий* («Ландо»).

Перешли в XXI век такие названия профессий, упоминаемые в бунинских рассказах, как *часовщик* («Обречённый дом»), *делопроизводитель* («Грибок»), *сторож* («Ужас»), *мельник* («Жу-

равли»), *мукомолы* («Канун»), *сапожник* («Летний день»), *кондуктор* («Первый класс»), *сестрица* («Сестрица») - в ласковой форме слово «сестра» в значении «лицо среднего медицинского персонала в лечебных учреждениях» (10), *староста* («Комета», «Людоедка»), *работники* («Марья»).

Из 18 наименований данной группы 14 являются по происхождению русскими или общеславянскими словами. Участвующие в их образовании форманты типичны для русского языка. Это прежде всего суффиксы – *ник*, *-щик/-чик* в отымённых и отглагольных именах лиц по профессии (11), суффикс *-тель*, производящий существительные только от основ глаголов. Учёный Е.А. Земская отмечает: «Особенность нашего времени состоит в том, что новообразования на *-тель* не создаются для наименований лиц по профессии... Профессиональные наименования типа *учитель*, *писатель* (в бунинских рассказах - *содержатель*, *делопроизводитель*. - примеч. Т.Я.) - продукт прошлого» (12).

3. Семейное положение именуемых

Небольшая группа наименований характеризуется по семейному положению. Семья, по Далю, это «совокупность близких родственников, живущих вместе» (13): *мама* («Телячья головка», «Слон»), *папа* («Телячья головка»), *мамаша* – прост. («Стропила», «Молодость», «На Базарной»), *ребёнок* («Молодость»), *сестрица* («Постоялец»).

В данную группу нами включены и другие наименования, близкие по значению к понятию «семья»: *жених* («Идол»), *невеста* («Идол»), *вдова* («Убийца»), *сирота* («Людоедка»), *земляк* («Грибок»).

4. Возраст и пол именуемых

Наименования данного характера в бунинском цикле используются в ряде рассказов: *девочка-подросток* («Первая любовь»), *девочка* («Слон»), *мальчик* («Телячья головка», «Слон»), *старуха*, *старухи* («Старуха», «Распятие»), *женщина* («Стропила»), *мужик* («Идол», «На Базарной», «Капитал»), *мужичкишка* («Первый класс»), *бабушка*, *батюшка*, *папаша* («Слёзы»).

Особо выделяется в данном ряду наименований субстантивное словосочетание - *какой-то большой чёрный мужчина* («Обречённый дом»). Автор не называет конкретного убийцу часовщика. Это и не важно в идейном плане произведения – «в таком доме непременно должно было совершиться убийство» (14).

5. Внешние признаки и поступки именуемых

Некоторые наименования И.А. Бунин дал своим персонажам по внешним признакам, поступкам (образу действия) и другим характеристикам. Почти все они вынесены в названия рассказов;

а) наименования по внешним признакам:

- *горбун и горбунья* («Роман горбуна»). В рассказе действуют два персонажа - люди физически обделённые, но душевно сохранившие в себе стремление к мечте и любви. Сходство героев подчёркивается автором не только описанием их внешности и одежды, но и самими наименованиями;

- *стропила* («Стропила»). Это наименование даёт своей матери некий мещанин: «Ведь какая была женщина! По дородству, по статности прямо игуменьей быть. А теперь - никуда: одни стропила остались» (15). Слово «стропила» - множественное число от *стропило* – «бревно, служащее основой кровли, крыши» (16);

б) наименования по образу действия (поведения):

- *бродяга, странник* («Бродяга»). В данном рассказе оба наименования, на наш взгляд являются контекстуальными синонимами. Хотя в словарном истолковании их значений есть некоторые различия: бродяга – «обнищавший, бездомный человек, скитающийся без определённых занятий» (17), странник – «человек, странствующий пешком, обычно на богомолье» (18). Бунинский персонаж «худ и старчески сух, но как лёгок, как молод!» – соответствует поговорке, которая так запомнилась автору: «Бог бродягу не старит». Возможно, именно данная поговорка и послужила И. А. Бунину основанием для написания рассказа и выбора слова «бродяга» в качестве названия к нему.

- *блаженный* («Блаженные»). В рассказе представлен целый ряд людей не от мира сего – юродивых. Юродивый – одно из толкований понятия «блаженный» – это 1. «Чудоковатый, помешанный, 2. В представлениях религиозных людей: безумец, обладающий даром прорицания» (19). Бунинские персонажи полностью соответствуют данным определениям. Так, например, блаженный Антонушка воронежский предсказал скорую кончину одному купцу: «В сенцах у тебя, кормилец, большой пёстрый гроб стоит» (20), блаженный Данилушка прославился тем, что «в городе на крышах сиживал», а Диомид орловский восемьдесят лет скитался по Брянским лесам, ночевал на деревьях, «был наг и покрыт густым волосом» (21).

В значении слова *юродивый* отсутствует сема «счастливый». Основное (первое) же определение *блаженного* в словаре – «в высшей степени счастливый» (22). Можно предположить, что эти слова (блаженный и юродивый) И.А. Буниным воспринимались как синонимы. Однако нельзя не учитывать времени написания «Кратких рассказов» (1930 год: эмиграция, тоска по Родине), когда И.А. Бунин особенно поэтизировал ушедшую Россию, в том числе и образы «божьих людей». Видимо, эта поэтизация и послужила причиной для выбора автором наименования для персонажей и названия рассказа.

- *междворка* («Людоедка»). По роду деятельности мужа именуется в рассказе персонаж старостиha. Это она наделяет несчастную сироту, почти дурочку, соблазнённую старостой, рядом прозвищ-кличек: «Сука! Побирушка! Междворка! Людоедка! Волшебница!» (23).

Одно из данных «злых» прозваний уже не употребляется в русском языке – *междворник*, – *дворка* – «шатун, бобыль, нищий; гостейник, – ница, охочий до гостьбы» (24). Справедливо подмечено исследователем Г.Н. Мезиновой, что «объединение столь разных семантически и стилистически слов (примечательно контрастное обрамление ряда: первый и последний его компоненты в стилистическом отношении для носителя литературного языка антонимичны) акцентируют несовместимость жалкого облика обесчещенной с обращёнными к ней ругательствами. Кличка *людоедка*, относящаяся в рассказе к сироте, на самом деле отражает жестокость поведения старостиha» (25).

- *приезжий* («Грибок»). В рассказе зафиксирован факт приезда некоего богатого, праздного человека в Петербург в предвкушении счастливого времяпрепровождения. И. А. Бунин не сосредотачивает внимание читателя на имени, профессии персонажа, ему важно показать настроение героя в начале и в конце рассказа, его действия. Он так и остаётся неизвестным: «Кончается всё это тем, что приезжий убивает делопроизводителя из Твери кувшином с умывальника и отдаётся в руки правосудия» (26);

- *убийца* («Убийца»). Данное наименование употреблено автором только в названии рассказа и в тексте не встречается. Никто из персонажей не называет героиню, совершившую убийство, этим определением. Лишь «слышен певучий голос» из толпы: «Да, милые, убила! Вдова купеческого роду... Любила его, говорят, до страсти, А он только на её достаток льстился, гулял с кем попало» (27).

- *маска* («Маска»). Из контекста вырисовывается определённый тип, образ женщины, умеющей скрывать свои чувства и мысли: «Я только слишком хорошо умею носить маску!» (28).

6. «Коллективные» наименования

В 12 рассказах действуют персонажи (люди различных социальных слоёв и профессий), объединённые в некие группы. Названия этих групп выражены нарицательными конкретно-предметными существительными во множественном числе: *странники, нищие, старухи* («Распятие»), *работники* («Марья»), *мукомолы, мужики* («Канун»), *татары-лакеи* («Маска»). Однако, в том же ряду конкретно-предметных существительных можно выделить слова в собирательном значении (29): *господа* («Первая любовь»), *власти* («Убийца»), солдатский *люди* («Сестрица»), *народ* («Обречённый дом»).

Существительное *народ* учёные И.П.Распопов и А.М.Ломов относят к особой группе - квазисобирательных существительных, хотя, как отмечают данные лингвисты «необходимо отметить, что от собственно собирательных они отличаются лишь отсутствием соотносительности с конкретно- предметными, тогда как по своему "поведению" в речи (в частности, по способ-

ности сочетаться с количественными наречиями *много, мало*) уподобляются собирательным» (30).

7. Национальность именуемых

Все персонажи цикла «Кратких рассказов» - русские люди. Исключение составляет «коллективный» персонаж (проходящий, неглавный) *татары-лакеи* («Маска»).

8. Местоимённые наименования

В ряде рассказов бунинского цикла действующим персонажем становится рассказчик (автор или близкий ему лирический герой). Повествование ведётся от 1-го лица, соответственно используются разные формы личного местоимения “я”. Например, в именительном падеже: «Месячной осенней ночью, светлой и тихой, я пешком возвращался с полевой охоты...» (31), в дательном падеже: «И ямщик мне сказал...» (32), в творительном падеже: «Но вот вдали, за мной, слышен треск колёс» (33).

Женскому персонажу в рассказе «Маска» дано наименование, выраженное личным местоимением 3-го лица - “она”, а в рассказе «Роман горбуна» - неопределённым местоимением: «Беспощаден кто-то к человеку!» (34). Неведомая роковая сила (*кто-то*) обрекает героя на физические и душевные страдания.

9. Наименования - антропонимы

Из 37 «Кратких рассказов» только в 4-х присутствуют наименования-антропонимы. Заметим, что употребление личных имён вообще не характерно для данного цикла И.А.Бунина (всего 14 антропонимов в 7 произведениях).

Почти все персонажи данной группы - выходцы из бедных слоёв общества. Это - крестьяне: *Марья, Илюшка, Наташа* («Марья»), *Ваня* («Слёзы»); юродивые: *Антонушка воронежский, Данилушка тульский, Диомид орловский, Феня елецкая* («Блаженные»); солдат *Меркулов* («Сестрица»), студент *Витя* («Молодость»).

Имена данных персонажей взяты И. А. Буниным из реально-го русского именника XIX века и употреблены в соответствии с социальными, возрастными и иными характеристиками их носителей. Так, например, героине рассказа «Марья» дано самое распространённое в России того времени имя - Мария : от др.-евр. «любимая, желанная»(35) . Употреблено оно в разговорной форме – Марья – где прослеживается процесс исчезновения в слабом положении напряжённого редуцированного *и* (36). Само наименование несёт определённую смысловую нагрузку, указывая на то, что носительница данного имени - женщина зрелых лет из крестьян. Автор выносит имя героини в заглавие, делая его ключевым для понимания всего текста.

Деминутивное имя *Илюшка* (Илья - от др.-ев. «бог мой Яхве» - (37), также соотносится с образом персонажа - молодого деревенского парня. Крестьяне хорошо относятся к нему, но не воспринимают как равного взрослого человека, поэтому называют ещё по-детски, ласково.

Для наименований юродивых характерна формула: имя в деминутивной форме + относительное (от топонима) прилагательное (Антонушка воронежский и др.), а также имя в сокращённой форме: Феня, Ваня (независимо от возраста).

Сокращённая форма употребляется и тогда, когда в речевое общение вступают родственники или друзья. Так, например, мать называет сына Витей («Молодость»), солдат-рассказчик сообщает в письме к близким, что погиб «наш Ваня» (возможно, речь идёт о друге или земляке).

Единственный персонаж цикла «Кратких рассказов» назван по фамилии. Это солдат Меркулов («Сестрица»). Традиционная русская фамилия на *-ов* образована от народной формы церковного имени Меркурий (38).

Малочисленность антропонимических единиц в «Кратких рассказах» И.А. Бунина объясняется на наш взгляд, общей тенденцией автора к обобщениям, в первую очередь жизненным, психологическим (имя в большинстве случаев конкретизирует образ персонажа). От детальных портретов своих героев (как, например, в «Деревне» или в «Жизни Арсеньева»), И.А. Бунин уходит в сторону изображения типов, образов, поступков персонажей.

Особенности наименований выявляются также посредством анализа их частотности. Некоторые персонажи имеют по два и более наименований. Они употребляются автором в тех случаях, когда необходимо:

1) показать персонаж с разных точек зрения: социальной, профессиональной, семейной и т.д. Например, *студент-женех, курсистка-невеста* («Идол»), *нищая девка-сирота* («Людоедка»), *постоялец-чиновник* («Постоялец»);

2) исключить тавтологию: *мама-она* («Слон»);

3) усилить акцент на одном из 2-х синонимичных наименований: *бродяга-странник* («Бродяга»), *юродивые-блаженные* («Блаженные»;

4) конкретизировать образ: *студент-Витя* («Молодость»).

Наиболее частотными наименованиями являются (по степени убывания): личное местоимение я (употреблено в 5 рассказах), *хозяин, хозяйка, мужик* (в 4-х рассказах), *девочка, мальчик, женщина, мама, старуха, студент, сестрица, приезжий, солдат* (в 2-х рассказах).

Итак, из сказанного выше можно сделать следующие выводы, касающиеся особенностей наименований в цикле «Кратких рассказов» И.А. Бунина:

- написание цикла шло в русле поиска И.А. Буниным новых форм для своих произведений. В единстве содержания и формы находится и язык (в том числе и наименования) бунинских персонажей, которые представляют собой 86 индивидуальных и 13 коллективных единиц языкового поля писателя;

- в текстах действуют персонажи различных социальных слоёв, возрастов, профессий. Их наименования использованы И.А. Буниным в полном соответствии с речевым этикетом, принятым в русском обществе конца XIX века, что свидетельствует о широте охвата писателем российской действительности.

- в лингвистическом аспекте наименования представляют собой слова в основном русского происхождения, морфологически принадлежащие к разряду существительных, прилагательных и местоимений;

- лишь небольшая часть наименований является антропонимами. Это связано с большей авторской концентрацией

внимания на самой идее произведения, на образах, типах. Антропонимы представлены именами (в различных формах) и одной фамилией; носители их - выходцы из бедных слоёв общества.

- анализ частотности употребления наименований персонажей позволяет сделать вывод о том, что личностное отношение автора (его внутреннее "я") выходит часто на первый план в повествовании цикла «Кратких рассказов».

Наименования бунинских персонажей - это часть богатейшего языка писателя, сумевшего реалистично и ярко отобразить жизнь предреволюционной России с позиции прожитых лет.

-
1. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. / И.А. Бунин. – М.; 1965-1967. – Т. 5. – С. 533. В дальнейшем произведения И. Бунина по этому изданию цитируются с указанием тома и страницы в тексте.
 2. Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой / С.И. Ожегов. – М.: Рус. яз., 1986. – С.270.
 3. Там же, с. 795.
 4. Там же, с. 207.
 5. Там же, с. 512.
 6. Там же, с. 768.
 7. Там же, с. 272.
 8. Там же, с. 499.
 9. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В. Даль. – Т.2. – С. 103.
 10. Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой / С.И. Ожегов. – М.: Рус. яз., 1986. – С. 620.
 11. См. Земская Е.А. Словообразование как деятельность / Е.А. Земская. – М.: Наука, 1992. – 93-104.
 12. Там же, с. 118-119.
 13. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В. Даль. – Т.4. – С. 173.
 14. Т. 5. – С. 402.
 15. Т. 5. – С. 448.
 16. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В. Даль. – Т.4. – С. 343

17. Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой / С.И. Ожегов. – М. : Рус. яз., 1986. – С. 53.
18. Там же, с. 670.
19. Там же, с. 793.
20. Т. 5.– С. 445.
21. Т. 5.– С. 445.
22. Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой / С.И. Ожегов. – М.: Рус. яз., 1986. – С. 45.
23. Т.5. – С. 438.
24. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – Т.2. – С. 314.
25. Мезинова Г.Н. Народное слово в « Кратких рассказах» И.А. Бунина / Г.Н. Мезинова // Русская речь. – 1987. – № 3. – С. 103-107.
26. Т.5. – С. 419.
27. Т.5. – С. 400.
28. Т.5. – С. 460.
29. Виноградов В.В. Русский язык (грамматическое учение о слове) / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1986. – С. 140- 143.
30. Распопов И.П., Ломов А.М.. Основы русской грамматики: морфология и синтаксис / И.П. Распопов, А.М. Ломов. – Воронеж: Изд-во Воронежского государственного университета, 1984. – С. 20-23.
31. Т.5. – С. 431.
32. Т.5. – С. 427.
33. Т.5. – С. 436.
34. Т.5. – С. 411.
35. Суперанская А.В. Словарь русских личных имен / А.В. Суперанская. – М.: ООО «Фирма «Изд-во АСТ», 1998 – С. 402.
36. Собинникова В.И. Историческая грамматика русского языка / В.И. Собинникова. – Воронеж: Изд-во Воронежского государственного университета.
37. Суперанская А.В. Словарь русских личных имен / А.В. Суперанская. – М.: ООО «Фирма «Изд-во АСТ», 1998. – С. 402.

38. Унбегаун Б-О. Русские фамилии / Б-О Унбегаун. – М.: Изд-кая группа «Прогресс» 1999. – С. 50.

**«Под серпом и молотом» И. А. Бунина:
фрагмент и целое**

Бунинский цикл «Странствия», впервые опубликованный в парижской газете «Последние новости» в 1930-31 годах и названный в последней редакции «Под серпом и молотом», стал известен российскому читателю лишь в начале 90-х годов ушедшего столетия. Созданное вдали от родины, в Приморских Альпах на юге Франции в Грассе, произведение обращено памятью к навсегда утраченной России, ее историческому прошлому и отмечено неприятием ее катастрофического настоящего, «крепко» царшей и «входящей в колею, в будни» новой действительности. Находясь в эмиграции, Бунин вновь мысленно возвращается на родину, проходит по улицам Москвы и аллеям дворянских поместий, странствует по древним, святым местам – оскверненным, заброшенным, разрушенным устроителями новой жизни, вспоминает прошлое и прощается с ним.

Об обреченности жить по преимуществу прошлым – общем уделе многих эмигрантов – писала в своем дневнике Г. Кузнецова: «Я порою теряю чувство действительности: что было тогда, что теперь! Но не я одна так живу: И<ван> А<лексеевич> пишет и живет прошлым, В<ера> Н<иколаевна> пишет род дневника о их странствиях, и все мы не живем настоящим. <...> Вечное воспоминание, возвращение, перебирание одного и того же – уже в сущности болезнь» (1).

Обостренное чувство памяти, памяти-болезни как «естественной и необходимой защиты человека от разрушительной работы времени» характеризует мировосприятие и душевное состояние Бунина в период эмиграции. Память как «особая форма времени», «некая форма ответственности за прошлое» (Л. Колобаева) определяет образы и художественную структуру произведений, созданных писателем в 1920-е и 1930-е годы. Вместе с тем, по замечанию Г. Адамовича, «...рассказывая о России, перечисляя, перебирая все то, что в ней было, оплаки-

вая то, что в ней погибло и не возродится, он говорит и о чем-то более общем и глубоком. За связью с Россией чувствуется связь с землей, с миром, и нерасторжима его зависимость от России лишь в плане внутреннем, не географическом. <...> книги Бунина в целом напоминают ряд зеркал, в которых Россия отразилась со всем тем, чего никто другой из наших новых художников в ней не подметил и не уловил» (2).

Утверждая категорию памяти как «высшую ценностно-эстетическую инстанцию» и стремясь к ее преобразению, к воссозданию силой собственного творческого воображения утраченного мира, Бунин концентрирует внимание на важнейших бытийных темах – жизни и смерти, добра и зла, вечного и преходящего, веры и безверия, освещает проблемы преодоления времени. По словам О. Н. Михайлова, разные темы связывались в «некое общее стремление»; бунинский талант искал «чего-то объемлющего, целого». «Это началось сразу же после того, как прошел у него первый порыв злобы и раздражения и написались все выступления, речи и полурассказы-статьи, которыми он отозвался на великие события, занесшие его к иным берегам. Чем чаще стал возвращаться в его короткие рассказы образ России, которую он знал и теперь заново передумывал, тем больше была заметна близость, тяготение друг к другу. Порой это были целые серии, состоявшие из рассказов-зарисовок, законченных ... и в то же открытых, указывающих куда-то дальше ... - как эскизные листы из одного и того же альбома; иногда что-нибудь покрупнее, уже как готовый фрагмент, какой-то угол картины, которую предстоит написать, ... но так или иначе это целое все настойчивее напращивалось, обозначалось» (3).

Цикл «Под серпом и молотом» состоит из двадцати двух, на первый взгляд, самостоятельных зарисовок, объединенных лишь общим заглавием. Но именно заглавие смогло придать произведению характер завершенности, определить тематическую направленность и подчинить составляющие цикл фрагменты единому авторскому замыслу, дать установку на вполне определенное целостное восприятие текста.

Включенное в заглавие словосочетание «серп и молот» в советское время воспринималось как некое смысловое единст-

во, как символ Советской власти, союза рабочих и крестьян; являлось государственной эмблемой СССР, одним из основных элементов государственных гербов и флагов, воплощением нового строя. Но что же, по мнению Бунина, оказалось *под* этим символом новой власти? Безусловно, Россия, с ее городами и деревнями, ее усадьбами и садами, историческими памятниками и святыми местами, по-прежнему близкая сердцу, но уже другая, изменившаяся.

Октябрь 1917 года Бунин встретил враждебно. Принять «русскую вакханалию», Россию под властью большевиков Бунин не мог и не хотел, и это неприятие было связано для писателя не только с социальной, но и с эстетической позицией. Поэтому в первые годы большевистского правления с большим благоговением он относится именно к России исторической, образ которой все еще сохранялся в неповторимом архитектурном облике старинных дворянских усадеб, православных храмов и монастырей.

Еще в январе 1915 года, чувствуя приближение революции и предощущая губительные для России перемены, Бунин странствует по Подмоскovie, как бы прощаясь с его святынями. В дневниковых записях Бунина есть упоминания о посещении им в это время Марфо-Мариинской обители, Зачатьевского и Чудова монастырей, Троице-Сергиевой лавры, Скита у Черниговской Божьей Матери, Архангельского. А в дневнике племянника Бунина Николая Алексеевича Пушешникова, много времени проводившего с писателем, находим свидетельство (от 20 марта 1918 года): «Он только что пришел из церкви. Глаза заплаканы. - «После всей этой мерзости, цинизма, убийств, крови, казней я был совершенно потрясен, что все эти возвышеннейшие слова, иконостас золотой, свечи и дивной красоты песни произвели на меня такое впечатление, что я минут пятнадцать плакал навзрыд и не мог удержаться. Все, что человечество создало самого лучшего и прекрасного, все это вылилось в религию. Да! Только в редкие минуты нам дано это понимать». (4). Позже именно эти поездки и походы, а также впечатления от жизни в Москве в первые послереволюционные месяцы найдут отражение в цикле «Под серпом и молотом».

Характерной чертой большинства произведений, созданных Буниным в эмиграции, становится высокое лирическое напряжение, связанное с постоянно усиливающимся ощущением оторванности «от всего, что уходило в прошлое, а следовательно, что могло длиться, продолжаться в настоящем» (5). Именно в зарубежье, по мнению О. Михайлова, «личное, идущее непосредственно от Бунина, стало прорываться в его произведениях сильнее и явственнее, чем прежде» (6). Обращение писателя к лирическим формам, к повествованию, близкому к дневнику было оправданным. Так он получал возможность от первого лица говорить о наболевшем, переполнявшем душу, прямо выражать свои чувства. Выбранная Буниным форма повествования от первого лица единственного числа естественно настраивала на план воспоминаний, а ярко выраженная фрагментарность - на выделение наиболее значимых для повествователя событий и связанных с ними чувств, настроений, ассоциаций и размышлений.

Между тем, подзаголовок («Из записей неизвестного») наталкивает на мысль о том, что автор будто бы сознательно отказывается от автобиографичности, передоверяя свой голос и мысли «неизвестному», т.е. вымышленному хроникеру и участнику описываемых событий, подчеркивает «немемуарность» и прибегает к временному смещению. «Записи неизвестного», формально близкие к жанру дневника, фиксируют ряд конкретных событий, впечатлений от поездок и встреч, размышлений, относящихся к 1918-1925 годам. Большинство фрагментов имеет определенную временную «привязку»: «прошлой зимой, еще при начале царствия Ленина», «за время пятилетнего мужицкого владычества», «шестой год их царства», «в прошлом 23 году», «полдень 12 декабря 1924 года», «в двадцать пятом году двадцатого столетия». Совершенно очевидно, что при подобной датировке фактов, связанных с пребыванием в России, проведение прямой аналогии с самим Буниным представляется невозможным. Писатель, навсегда покинувший Москву в конце мая 1918 года, а Россию в январе 1920 года, фактически не мог быть свидетелем воссозданных в произведении событий. Однако преднамеренное смещение временных рамок (на пять последовавших за реальным отъез-

дом лет и пять - до фактического написания произведения) позволило автору соединить различные по времени реальные факты собственной биографии и художественно трансформированные воспоминания и сделать их основой «записей неизвестного». При этом автор записей (личность, ставшая предметом изображения), и автор произведения «Под серпом и молотом» (личность, стоящая за текстом), в сущности, сближаются идеологически и биографически. Собственно бунинские интонации ясно различимы не только в речи повествователя, но в высказываниях некоторых участников представленных в тексте диалогов.

«Московские» фрагменты цикла воспроизводят изменившуюся за несколько лет жизнь столицы, оказавшейся под новой властью: зимняя Москва «при начале царствования Ленина» - «дикая, глухая», занесенная снегом; вместе с весной «в шестой год их царства» возобновляющаяся жизнь, с белым хлебом и чаем, входящими в обычай, удивляющими и радующими вновь открывающимися лавками и магазинами, кое-где пошедшими трамваями и появившимися извозчиками; праздничная апрельская Москва, «в ослепительном солнечном свете», поражающая своим абсурдом: «На солнечном углу, на повороте на Моховую, бодро похаживал и поглядывал оборванный малый, щеголевато покрикивал низким, хрипучим от дурной болезни голосом, предлагая прохожим собрание сочинений Ленина, будто бы новое и «общедоступное». Прохожие усмехались, шли мимо. И вслед каждому он кривил рот и, вбок прикрывая его рукой, хрипло и быстро добавлял: «Есть похабенькое...» Постовой грозил ему с улицы пальцем, но тоже с усмешкой. А впереди меня все время бежал мальчишка в женских разбитых башмаках, продавал свежий номер еженедельного журнальчика, во всю первую страницу которого изображен был Бог-Отец, сидящий на облаках и недовольно разглядывающий сквозь громадное пенсне афишку, последний советский декрет...» (7).

Изменился облик улиц и домов: громадный дом, в котором прежде находилось «некое» государственное учреждение, теперь «пуст и мертв»; дом Толстых в Хамовниках «пуст, давно не топится, в нем холод, сырость»; загородный дом Ивана

Грозного стал музеем с постоянно закрытой дверью; а бывшая вотчина царя Алексея Михайловича в Измайлово превратилась в казармы имени Баумана, здесь «идут какие-то перестройки, что-то ломают внутри теремов», в храме тоже ломают, «окна пусты, рамы в них выдраны, пол завален и мусором, и этими рамами. И битым стеклом», золотой иконостас «зияет дырами – вынуты некоторые иконы» (V, 270). И лишь в Даниловом монастыре еще раздается звук колокола, «золотой, глухой, подземный», и на могиле Гоголя «таинственно и грустно» светит огонек неугасимой лампы и лежат цветы.

Изменились и люди. «Народ, впрочем, все больше новый. Людей прежнего времени, особенно старых, уже почти нет, их погибло за эти годы бесконечно много, а те, что как-то уцелели, странны: зачем они уцелели, зачем вылезли откуда-то на свет Божий, как замороженные звери из своих холодных нор, - бледные, обросшие ватной сединой, в зимних лохмотьях?» (V, 261). «Странные», чудом уцелевшие, - это «старичок» Борис Петрович, живший в подвальном этаже дома, в теплом, «не в пример всей Москве», «низке под каменным сводом», среди ярких лубочных картин с изображениями святых, истязуемых мучеников, блаженных и юродивых, монастырей и скитов и икон с теплящимися лампадками; «знаменитый народоволец», в ужасной черной шляпе, солдатской шинели и грязных опорках, связанных веревкой, все еще бодрый, с «младенческой, блаженно-изумленной улыбкой»; «старомодные на редкость» старичок и старушка у могилы Гоголя; «рюрикович», с удивительной легкостью и веселостью переносивший выпавшие на его долю страдания и лишения и веривший в лучшую, свободную жизнь в кавказском поселке – «под солнцем, у моря, в виду гор, вечно сияющих снегами, в чинаровых рощах, в цветущих тропических джунглях...» (V, 270) и умерший в солнечный полдень «в своей камерке на продранном диване», «ласково» сожалея, что больше не увидит солнце; дачники-молодожены, занимающиеся русской историей, одевающиеся по-крестьянски, твердящие о возвращении к древней, мужицкой Руси, о том, что «русские пути особые, неисповедимые, что Бог послал нам великую милость – пострадать и в страданиях, как в огне очиститься...» (V, 269). Кто-то из них слива-

ется с уличной толпой или продолжает незаметное существование, а кто-то, забытый, с грустью размышляет о повторяющейся истории - «нынешних» временах и правителях, обрекающих на гибель Россию («Времена опять зашли темные, жестокие и, думаю, надолго. Как волка ни корми, он все в лес смотрит. Так и Россия: вся наша история – шаг вперед, два назад, к своему исконному – к дикому мужичеству, к разбитому корыту, к лыковому лаптю. Помните? «Было столь загажено в кремлевских палатах колодниками, что темнели на иконах ризы...») Таковыми палатами стала снова Россия. Нынешние правители ее еще дают до поры до времени полную волю народу, его зверству и безобразию, и народ пользуется этой волей гибельной для него же самого. Оправдывается слово Исаака Сирина: «Пес, лижущий пилу, пьет собственную кровь и из-за сладости крови своей не сознает вреда себе...») (V, 260). «Новый народ» - это «землячок», бывший красноармеец, один из «замиривших» Россию и выведший в Тамбове «не меньше ста душ»; бывший «богомаз», сделавшийся «убежденным атеистом», коммунистом комиссаром, и хладнокровно убивший любовницу за отсутствие у нее «склонности к коммунизму» и дискредитацию его, «строителя будущего», коммуниста и борца, в глазах курсантов. При этом явно иронично-негативная оценка внешности «новых» осуществляется через внешние, но символические по сути, детали («круглые прозрачно-коричневые глаза стоят, как у филина». «стриженная голова имеет форму гроба» (V, 262) (о красноармейце); «опрятно одетый, с чисто выбритыми щеками и красиво седеющей острой бородкой, с большой блестящей плешью на черепе и с удивительным спокойствием на лице, - истинное воплощение житейского благополучия, сознания недаром прожитой жизни, умной и холодной рассудительности, стойкой воли, и непоколебимого резонерства, по справедливой характеристике газет» (V, 267) (о комиссаре). Именно эти усмирители и борцы, отныне легко распоряжающиеся человеческими жизнями, стали воплощением новой власти.

Приметы разрушенного старого и внедряющегося нового наглядно представлены в «деревенских» и «уездных» фрагментах произведения. «Родное пепелище» Никольское стано-

вится бывшим, еще совсем недавно «свое, собственное» оказывается «чьим-то чужим, - чьим именно, никто еще не знал толком во всей деревне», больно и странно смотреть «на все эти столь грубо одичавшие за пять лет «берега» и, в частности, на те изменения и разрушения, что произошли в усадьбе на время пятилетнего мужицкого владычества над ней... снова войти в дом, где родился, вырос, провел почти всю жизнь, и где теперь оказалось целых три новых семейства» (V, 263) и уже нет смысла возвращаться в «этот дом» и «влезать» в эту «чужую, уже крепко внедлившуюся в него жизнь» (V, 264); деревенская усадьба поражает своим безмолвием и безжизненностью («все вокруг было тихо, мертво, пустынно»), а в словах сторожа отсутствует оптимизм: «Говорили, новый строй, новый строй, а на деле все в прежнем положении. Один подлог, обман...» (V, 266); в Троицком – «развалины дворца, пролеты в развалинах стен...» (V, 273); на пустых и широких улицах уездного города нет фонарей, и не известно для кого бьют часы на древнем монастыре, а в престольный праздник возле уездного монастыря веселится ярмарка по звуку «Интернационала».

В «монастырских» фрагментах рассказывается об истории, хозяйстве и монастырских порядках, о сохранившихся на их территории древних погостах и библиотеках, о людях бережно хранящих историческую память. Церковные, монастырские края, особенно удаленные от столицы, еще продолжают жить своей, привычной многовековой жизнью. Неслучайно пейзажные зарисовки, включенные в эти фрагменты, заполнены солнцем («золотыми сердцами горели на солнце монастырские кресты», «светлое летнее утро окружало монастырь»). Однако именно здесь входят в повествование печально звучащие слова: «Все еще Русь, Русь. Но уже на исходе, на исходе» (V, 275). В Троицкой Лавре вокруг серебристой раки со святыми мощами толпятся бабы, мужики, «старухи с крысиными глазами». «Ни страха, ни благоговения, ни вздохов – ничего. Только любопытство, кое-какие замечания, иногда остроты и смех...» (V, 274). Мимо привычных для монастырей нищих и калек «бдро и деловито» проходят рослые монахи: «один здоровый мужик в гимнастерке грубых сапогах, в черной

шляпе, другой в рясе - круглолицый красавец Алеша Попович с шелковистой каштановой бородкой, с темно-синими, как бы налитыми маслом женскими глазами» (V, 275). Русь монастырская, православная тоже оказалась «под серпом и молотом».

С приходом новой власти, по мнению Бунина, нарушилось не только прежнее течение русской жизни, но и привычное состояние русского человека. И только память писателя способна была сохранить ушедшее, озаренное светом скорби об утраченной России. «Это свет твоей скорби светил тебе, Иоанн! (V, 260).

-
1. Кузнецова Г. Грасский дневник / Г. Кузнецова. – Вашингтон, 1967. – С. 38, 88.
 2. Адамович Г. Одиночество и свобода / Г. Адамович. – М., 1996. – С. 46.
 3. Михайлов О.Н. Страницы русского реализма. (Заметки о русской литературе XX века) / О.Н. Михайлов. – М., 1982. – С. 115.
 4. Цит. по: «Вернись на родину душа...»: К 125-летию со дня рождения И. Бунина: сб. науч. статей. – Орел, 1995. – С. 97.
 5. Михайлов О. Н. Страницы русского реализма. (Заметки о русской литературе XX века) / О.Н. Михайлов. – М., 1982. – С. 128.
 6. Там же. – С. 127.
 7. Бунин И. Собр. соч.: В 6 т. / И.Бунин.– М., 1994. – Т.5. Далее в ссылках на это издание в тексте первая цифра обозначает том, вторая – страницу.

Концепция Памяти и российский хронотоп в послереволюционном творчестве И.А. Бунина

Должно быть, сквозь свинцовый мрак,
На мир, что навсегда потерян,
Глаза умерших смотрят так

Г.В.Иванов

Послереволюционное творчество И.А. Бунина принято рассматривать с точек зрения историко-литературной и эстетической. Иногда к этому добавляются политические мотивы: «подлинная свобода» открывает новые возможности творчества. Однако почти никогда поздние тексты Бунина не рассматривались в контексте литературы русской эмиграции¹ (1), общеэмигрантского пессимистического мироощущения и – еще шире – «модернистского проекта» трансформации реальности посредством искусства² (2). Имеется в виду особая система представлений, в которой Идея как проявление воли (гениального сверхчеловека) способна изменять (физическую) реальность, в том числе и его личное бытие. Искусство в этой системе значений превращается в процесс созидания Идей, нацеленных на преобразование мира³ (3). Вера в магическую силу воплощающегося художественного слова (от Идеи о поэте-теурге, поэте-маге или поэте, передающем своими текстами воспоминания о «прошлой вечности», до соцреалистических текстов, где человек побеждает свою физическую природу при помощи правильного мировоззрения) характеризует эпоху конца XIX – первой половины

¹ Эмигрантские обзоры эмигрантской литературы не могут считаться аналитическими: они находятся в сфере текущей, внутренней литературной критики как в силу временной близости текста и его осмысления, так и в силу используемого понятийного аппарата.

² Мировоззренческая близость Бунина и Блока, Бунина и символизма показана Ю.В.Мальцевым в книге «Бунин» (М., 1994).

³ Н.А. Бердяев называл эту функцию искусства «профетической». Абсолютизация профетизма искусства и любой интеллектуальной деятельности, по Бердяеву, определяет сознание русского интеллигента.

XX века. Изучение творчества Бунина в таком аспекте переводит разговор в область семантики – соотношения текста и бытия, процесса означивания (переозначивания) мира.

В рамках «модернистского проекта» октябрьский переворот и рефлексия по его поводу стоят в одном ряду с религиозно-философскими поисками русского символизма и предложенной Буниним концепцией Памяти, направленной на преодоление смерти. Тот факт, что идея Памяти появилась еще в дореволюционном творчестве Бунина и была серьезно развита писателем после революции, является яркой иллюстрацией сущностного единства модернистской утопии. Как «советская литература» 1920-1930-х годов, так и эмигрантская литература того же периода одинаково наследуют «серебряному веку»⁴ (4). Отличие в том, что если в СССР литература служила **увековечению** героического настоящего, становящегося в процессе построения светлого будущего, то задачей литературы в эмиграции стало сохранение великого прошлого, по-прежнему актуального в безвременье настоящего. Отсюда – доминирующее положение темы смерти в эмигрантской культуре. Концепты «Россия» и «русскость» почти на полтора десятилетия оказались полностью в ведении эмиграции и приобрели плюсквамперфект в качестве постоянного сказуемого. В соединении с темой смерти они породили такие идеологемы как «гибель родины» и «возрождение/воскрешение России». Обе идеологемы были по-прежнему ориентированы на общий фон модернистской утопии: Россия превратилась в недостающий «иной (истинный) мир», который нужно было заслужить духовным подвигом или максимальным напряжением творчества. Таким образом, обретение возрожденной России в будущем рядом признаков совпало с обретением вечной жизни. «Погибшая Россия» придала «иному миру» ту конкретность и внутреннее тепло, которого не хватало «иному миру» символистов и которую без особого успеха пытались привнести акмеисты. «Потерянная Россия», с другой же сторо-

⁴ Для советской литературы это четко показано Е. Добренко в монографии «Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении» (Мюнхен, 1993). Для литературы русской эмиграции этот факт очевиден.

ны, придавала порывам в запредельное ностальгическую страстность, еще более увеличила энергию стремления к бессмертию – которой не могло не возникнуть у выпавшего из истории «последнего поколения» русских.

Творчество И.А.Бунина рассматривается в данной работе как яркая иллюстрация этих общеэмигрантских идеологических процессов. Тем более, что писатель такого уровня, в отличие от литераторов второго ряда, не просто отражает, но активно участвует в создании идеологических концепций. Выбор Бунина поэтому не случаен – его творчество изначально несет печать трагического: тема утекающего времени создает движение текста, разламывая повседневность и обнажая ее мифологическую суть. Начиная с 1900-х годов, эта тема звучит почти постоянно, соединяя мотивы тлена и запустения, элегического очарования прошлого, красоты мира и его обреченности смерти. В «Деревне» (1910) и «Суходоле» (1911) роковой трагизм мироздания вступает во взаимодействие с темой России, русского национального характера. Наблюдение революционных событий 1917 года, воспринятых как крушение всей прежней жизни, усиливает это взаимодействие.

Известно, что в художественных текстах И.А. Бунина периода эмиграции (за редчайшим исключением) нет советской России. Произведения начала 1920-х еще изображают российскую современность. При этом тема смерти доминирует в повествовании. Если в дореволюционном творчестве писателя она служила фоном для онтологического трагизма человеческого бытия, то теперь смерть заполняет все текстовое пространство. В книге «Окаянные дни» эта основная лирическая линия многократно перекликается с двумя главными публицистическими линиями – народной дикости и интеллигентской лжи, воплощающими две стороны «российского дурмана». Смерть как бы венчает и ту и другую.

Тема дикости начинается описанием кровавых народных расправ и крестьянским документом – своеобразным уложением о наказаниях. Это аналог «Русской правды», только куда более жестокий: практически за все преступления от ранения до кражи

и поджога крестьяне считают необходимым «лишить жизни»⁵ (5). Народ, не тронутый ни культурой, ни религией, по мнению писателя, показал свое звериное нутро. Интеллигенция же, исторически призванная сдерживать натиск дикости, вместо этого на протяжении десятилетий умиляется всем выходкам дикого народа. Причину этому Бунин видит в неумелом обращении со словом, бесчувствии к его внутренней природе. Слова, оторвавшиеся от своих значений, породили вакханалию в литературе, а потом и на улицах: «А у меня совершенно осязаемая боль возле левого соска даже от таких слов, как “революционный трибунал”. Почему комиссар, почему трибунал, а не просто суд? Все потому, что только под защитой таких священно-революционных слов можно так смело шагнуть по колено в крови /.../» (Бунин 1990, 302). Литературные штампы, так же оторванные от своих значений, как и все прочие слова, разбухают и реализуются в чудовищных формах, притупляющих человеческое восприятие своим масштабом. «Рассказ о семи повешенных» Л.Н.Андреева обращается во всероссийский террор: «И уж тут непременно столбняк – семерых-то висящих еще можно представить себе, а попробуй-ка семьсот, даже семьдесят!» (Бунин 1990, 284).

Человек, пишущий о революции, должен выбрать новую, единственно возможную авторскую позицию⁶ (6): остраненное наблюдение происходящего. В начале произведения появляется фигура из прошлого – «последний могиқан», которая может восприниматься и как зарисовка с натуры, и как противостоящий звериным лицам воплощенный идеал человека, и как олицетворение авторской позиции – : «А среди всех прочих, сидя-

⁵ Бунин И.А. Окаянные дни // Свободы вечное преддверье. М. Горький, В. Короленко, И. Бунин. – Л., 1990. – С. 245. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

⁶ Об этом Бунин говорит в программной речи «Миссия русской эмиграции»: «Мы не отрицаем факта, а расцениваем его, – это наше право и даже наш долг, – и расцениваем с точки зрения не партийной, не политической, а человеческой, религиозной» (Бунин И.А. Публицистика 1918-1953 годов. – М., 1998. – С. 153).

щих и стоящих, **возвышаясь надо всеми**⁷ (7) [прямой смысл влечет и переносный. – Е.П.] на целую голову, стоит великан военный в великолепной серой шинели, туго перетянутой хорошим ремнем, в серой круглой военной шапке, как носил Александр Третий. Весь крупен, породист, блестящая коричневая борода лопатой, в руке в перчатке держит Евангелие» (Бунин 1990, 255).

А далее авторское остранение неотделимо от размышлений о смерти, наступившей внезапно, среди прекрасной жизни: «Читаю книгу о Савиной – ни с того, ни с сего, просто потому, что надо же делать что-нибудь, а что именно теперь совершенно все равно, ибо главное ощущение теперь, что это *не жизнь*» (Бунин 1990, 273). «Ах, эти сны про смерть! Какое вообще громадное место занимает смерть в нашем и без того крохотном существовании! А про эти годы и говорить нечего: день и ночь живем в оргии смерти» (Бунин 1990, 270). Смерть – главная тема и описания последнего посещения Петербурга, последней Пасхи в России. «Я в Петербурге почувствовал это особенно живо: в тысячелетнем и огромном доме нашем случилась великая смерть, и дом был теперь растворен, раскрыт настежь и полон несметной и праздной толпой /.../» (Бунин 1990, 292)⁸ (8). Взгляд повествователя напоминает остранение отлетевшей души, издалека смотрящей на похороны собственного тела. Благодаря тому, что повествователь смотрит на смерть как бы изнутри, созерцание это приобретает физиологическую документальность и философскую безучастность. Смерть заполняет все пространство текста, подчиняя себе даже мотивы воскресения: «Весна, пасхальные колокола звали к чувствам радостным, воскресным. Но

⁷ Здесь и далее выделенное мною дано жирным шрифтом, выделенное автором текста – курсивом.

⁸ Ср. мистерию смерти в «Митиной любви»: «Он помнил, что испытал, когда умер отец, девять лет тому назад. Это было тоже весной. /.../ Митя вышел на крыльцо, глянул на стоявшую возле двери огромную крышку гроба, обитую золотой парчой, – и вдруг почувствовал: в мире смерть! Она была во всем: в солнечном свете, в весенней траве на дворе, в небе, в саду...» (Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. – Т. 5. – М., 1966. – С. 200. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте: том, страница).

зияла в мире необъятная могила. Смерть была в этой весне, последнее целование...» (Бунин 1990, 295).

Таков же взгляд повествователя в рассказе «Конец» (1921). Пароход «Патрас», привычно-шутливо названный пассажирами Ноевым ковчегом («человеческое остроумие не богато» – 5, 61), воистину превращается в Ноев ковчег: кроме него и бушующих волн в мире не осталось ничего, он везет горстку спасшихся людей в неизвестность. «И, однако, каждый из них на что-то надеялся, чем-то еще жил, чему-то еще радовался и совсем не думал о том, страшном морском пути в эту страшную зимнюю ночь, одной трезвой мысли о котором было бы достаточно для полного ужаса и отчаяния. По милости божьей, именно трезвости-то и не бывает у человека в наиболее роковые минуты жизни. Человек в эти минуты спасительно тупеет» (5, 62). Трансформация мотива из дореволюционного рассказа «Братья» чрезвычайно показательна: хляби небесные спустились на землю, но человек вовсе не задумывается об окружающем его ужасе, он привык. Тем значительнее финальное прозрение повествователя: «Вдруг я совсем очнулся, вдруг меня озарило: да, так вот оно что – я в Черном море, я на чужом пароходе, я зачем-то плыву в Константинополь, России – конец, да и всему, всей моей прежней жизни тоже конец, даже если и случится чудо и мы не погибнем в этой злой и ледяной пучине! Только как же это я не понимал, не понял этого раньше?» (5, 67). Слово «конец», отмеряющее конец рассказа и всей «прежней жизни», превращает текст в метафору посмертного путешествия души. Рассказ воспринимается в свете авторского остранения, вводящего надмирный, символический план. При этом сохраняются конкретные значения бегства от большевиков по морю. Так создается двойственность восприятия одного и того же события: в голосе повествователя слились настоящее и будущее, история и вечность.

Этот надмирный, наджизненный взгляд одновременно умершего и не умершего человека, взгляд, брошенный на историю из вечности, постепенно становится доминантой повествования Бунина о России. Отдаление России и удаление от смерти протекают параллельно. В рассказе «Косцы» (1921) временное наложение, влекущее за собой двойственность значений, стано-

вится не только семантическим, но и структурным принципом повествования.

Время подчеркнуто, выделено с самого начала: указание на время как бы разрывает художественную ткань зачина. Действие происходит в дореволюционной России-воспоминании: «Это было давно, это было бесконечно давно, потому что та жизнь, которой все мы жили в то время, не вернется уже вовеки» (5, 68). Повтор задает былинную древность воспоминания (повторение усиливается словом «бесконечно») и элегический тон рассказа. Следующее за зачином описание природы проникнуто идиллическим счастьем. «Казалось, что нет, да никогда и не было, ни времени, ни деления его на века, на годы [вводное «казалось» подчеркивает искусственность былинного хронотпа. – Е.П.] в этой забытой – или благословенной – богом стране» (5, 68). Эпитеты «забытая» и «благословенная», соединенные союзом «или» и разделенные тире, создают зияние между двумя полюсами восприятия нарисованной картины. Ее можно воспринять как идиллию (так и прочитывают ее некоторые литературоведы) или как обличение «нашей» благодной расслабленности, неспособности предвидеть опасность. Далее – вновь обращение к косцам: «И они шли и пели среди ее вечной полевой тишины, простоты и первобытности с какой-то былинной свободой и беззаветностью» (5, 68-69). Характеристики косцов, под влиянием появившегося зияния, тоже становятся двуплановыми. Беззаветность – это одновременно и удаль и безумие, простота – и бесхитрость и безответственность. «Первобытность» находится в этой же сфере значений, у Бунина оно имеет два шлейфа ассоциаций еще с 1910-х годов: это укорененность в истоках бытия, которая может иметь как положительные свойства (естественность), так и отрицательные (дикость, безнравственность, зверство). Слово «зверь», которое появится чуть дальше, так же двойится в творчестве Бунина; это синоним «первобытности». Под влиянием этих зияний раздваивается и «вечность» – это одновременно и всебытие и могила.

Повествователь рассказывает, как встретил косцов за день до того (плюсквамперфект, все большее погружение в древность), и они пригласили его отведать хлеба-соли. Оказалось, что едят они мухоморы. И смеются ужасу повествователя:

«– Ничего, они сладкие, чистая курятина!» (5, 69).

Эпизод становится «реализованным зиянием» (по аналогии с реализацией метафоры). Косцы ведут себя по всем правилам былинного повествования – так, как и должны вести себя добрые русские мужички. За исключением того, что предложенная трапеза – мухоморы, «страшные своим дурманом» (5, 69), как они воспринимаются в фольклоре. Поведение мужичков в ответ на ужас повествователя – как бы предложение не замечать разорванного канона. Оборванность эпизода в контексте рассказа переадресовывает это предложение и читателю. И снова зияние, ведущее к двойственному, диалогическому прочтыванию эпизода.

Слово «теперь», открывающее следующий абзац, отрывает новый мотив от предыдущего. Косцы поют песню-прощание, имеющую несказанную прелесть, но при этом они «/.../ подвигались по березовому лесу, бездумно лишая его густых трав и цветов, и пели, сами не замечая того» (5, 69-70). Еще одна иллюстрация «беззаветности». Кроме того, ужас ситуации в том, что мужички действуют, как зомби: зачем они косят травы и цветы? Почему косят не на лугу, а в лесу? Эти вопросы остаются без ответа. Отрицательные коннотации сразу же снимаются обширными речевыми периодами, повествующими об их песне: «Прелесть была в том, что все мы были дети своей родины и были все вместе и всем нам было хорошо, спокойно и любовно без ясного понимания своих чувств, ибо их и не надо, не должно понимать, когда они есть. И еще в том была (уже не сознаваемая нами тогда) прелесть, что эта родина, этот наш общий дом была – Россия, и что только ее душа могла петь так, как пели косцы /.../» (5, 70). Небольшой диссонанс возникает и исчезает в паузе между предложениями. Слушатели воспринимают песню так же, как косцы ее поют: без понимания. Выясняется, что поет душа России, и все остальное описание песни, до и после этого момента, рассказывает о необычайной гармоничности ее, песне вторит березовый лес и вся природа. Элегические ноты придает мысль об утрате гармонии в будущем (воспоминание о будущем, частое у Бунина), этому соответствует и содержание песни – не просто прощание с милым другом, но и родимой сторонешкой. Завершение рассказа – конец «сказки»,

очарования, созданного песней, возвращение в настоящее. Финал перечеркивает все рассуждения о гармонии, но двуплановость остается, так как делается это как бы в шутку, в фольклорных сказочных тонах: «/.../ отказались от нас наши древние заступники, разбежались рысучие звери, разлетелись вещие птицы, свернулись самобранные скатерти, поруганы могилы и заклатья, иссохла Мать-Сыра-Земля, иссякли животворные ключи – и настал конец, предел божьему прощению» (5, 72)⁹ (9).

Последовательно выдержанная двуплановость оценок (кроме финального «прозрения», как и в рассказе «Конец») передает излюбленную идею Бунина о русском национальном характере, художественно воплощенную еще в «Деревне» и окончательно сформулированную в «Окоянных днях»: «Народ сам сказал про себя: “Из нас, как из дерева, – и дубина, и икона”, – в зависимости от обстоятельств, от того, кто это дерево обрабатывает: Сергей Радонежский или Емелька Пугачев» (Бунин 1990, 281). Сказочная гармоничность достигается соединением двух временных пластов: настоящего, и прошлого, воспринятого как былинный плюсквамперфект. Воспоминание смещает временные границы и выводит повествование за пределы времени, используя поэтику сказки или сна.

В рассказе «Несрочная весна» (1923), где речь идет о революционной России, временное смещение сливается с перемещением в пространстве. Повествователь выезжает из Москвы, и революция выветривается из текста. Выход из-под власти революционной темы маркируется перифразом одного из мотивов «Деревни» и бунинской публицистики времен Гражданской

⁹ Подобные ностальгические концовки часто использовались в литературе конца 1920-х. Например, к рассказу Куприна «Сашка и Яшка» (1918) в сборнике рассказов «Купол св. Исаакия Далматского» (Рига, 1928) было добавлено окончание: «Все это я вспомнил, рассматривая на днях давнишние фотографии. Десять-двенадцать лет прошло от того времени, а кажется – сто или двести [перевод в далекое прошлое, как у Бунина. – Е.П.]. Кажется, никогда этого и не было: ни славной армии, ни чудесных солдат, ни офицеров-героев, ни милой, беспечной, уютной, доброй русской жизни... Был сон... Листки старого альбома дрожат в моей руке, когда я их переворачиваю... (Куприн А.И. Собр. соч.: В 6 т. – Т.5. – М., 1958. – С. 554).

войны: «/.../ деревни, где начались опять глубочайшие будни после того разгульного праздничка, которым потешила себя Русь за такую баснословную цену» (5, 119). Россия Чуди и Мери господствует на московских улицах, на железной дороге, в подмосковных деревнях. Но место, куда приезжает герой, – один из остатков вечной, вневременной России: «/.../ зажиточный поселок, мирный, благообразный, вообще такой, как будто никогда не было не только всего того, что было, но даже отмены крепостного права, нашествия французов; а кругом – заповедные леса, глушь и тишь неописуемая» (5, 122). Среди лесов – чудом не разграбленная усадьба, в которой застыл екатерининский век. По ходу ее описания прошедшее время глаголов (через несколько безглагольных риторических восклицаний) вдруг сменяется настоящим, создавая иллюзию оживающих портретов: «И всюду глядели на меня бюсты, статуи и портреты, портреты... Боже, какой красоты на них женщины! Какие красавцы в мундирах, в камзолах, в париках, в бриллиантах, с яркими лазоревыми глазами! И ярче и величавее всех Екатерина. С какой благодной веселостью красуется, царит она в этом роскошном кругу!» (5, 124).

Усадьба оказывается сонным царством, мотивы сна неоднократно подчеркнуты: «/.../ два презрительно дремотных льва, /.../ растет /.../ трава забвения» (5, 123), сидящий в вечной дремоте сторож-китаец. Описание усадьбы завершает церковь, где покоятся прежние владельцы, – традиционная бунинская нота смерти: «Холодом преисподней веяло от этих гробов. Неужели и впрямь они здесь, те красавицы с лазоревыми очами, что царствуют [настоящее время! – Е.П.] в покоях дворца? Нет, мысль моя не мирилась с этим...» (5, 125). Точно так же растворятся створы времени в «Митиной любви», и Митя воочию увидит Катю хозяйкой своей усадьбы в восемнадцатом веке.

Вернувшись в Москву, герой-повествователь смотрит на все в ней происходящее глазами человека екатерининской эпохи. Как метафора «прошлое России живо» становится самой реальностью, так обретает полную реальность метафора «загробный взгляд»: «/.../ непрестанно чувствую, как тлеет, рвется самая последняя связь между мною и окружающим меня миром, как все больше и больше отрешаюсь я от него и ухожу в тот, с которым

связан я был не только весь свой век, с детства, с младенчества, с рождения, но даже и до рождения [характерный бунинский мотив, близкий также философии символизма. – Е.П.]: уйду в “Элизей минувшего”, как бы в некий сон /.../» (5, 126). Повествователь ощущает себя вышедшим из могилы, пережившим временную смерть. «Но что может быть у меня общего с этой новой жизнью, опустошившей для меня всю вселенную!» (5, 128).

Такой же временной сдвиг, соединение разных временных пластов или разновременных ассоциативных рядов, соединяющих далекие эпохи – главный прием в «аналитической» линии рассказов 1920-х годов, раскрывающих и формулирующих бунинское понимание Памяти. Часто используется и «загробный взгляд», который сам по себе есть залог вечной жизни.

В рассказе «Роза Иерихона», давшем название одному из сборников рассказов 1920-х годов, повествуется о древних странах, где существует обычай класть в могилу розу Иерихона – волчек, расцветающий при погружении в воду, – символ воскресения. Переосмысляя древнее значение, Бунин делает его символом Памяти: «/.../ нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил когда-то! Нет разлук и потерь, доколе жива моя душа, моя Любовь, Память» (5, 7). Обращение к собственной душе, программное для Бунина, создает главное зияние текста: притяжательные местоимения первого лица, вместе с «доколе», отрицают то абсолютное значение, которое, по мысли Бунина, должна иметь Память. Зияние воплощено в финале рассказа: «Отдались, неотвратимый час, когда иссякнет эта влага, оскудеет и иссохнет сердце – и уже навеки покроет прах забвения розу моего Иерихона» (5, 8). Роза потеряла символическое значение, из абстракции превратилась в цветок и увяла навсегда. Создается тонкий диссонанс: Память, которую роза символизирует, не может, не должна увянуть, как роза. Ибо даже иссохшее сердце должно чувствовать.

В рассказах середины и конца 1920-х этот диссонанс разрешается. Память приобретает надсубъективные характеристики, также напоминающие верования древних. Например, в рассказе «Надписи» (1924) надпись, сделанная на заборе или в беседке, уподобляется надписям, выбитым на древних скрижалях и па-

мятных досках – это стремление увековечить, остановить мгновение: «/.../ необходимо (почему, один бог знает, но необходимо) хоть как-нибудь и хоть что-нибудь сохранить, то есть противопоставить смерти, **отцветанию шиповника**» (5, 175). Вырезанная или выбитая в камне надпись – символ более «прочный», он противостоит отцветающей розе, превратившейся в прозаический шиповник.

Полноты и объективности Память достигает в рассказах «Именины», «Скарабей», «Музыка» (все – 1924). Скарабей из каирского музея напоминает розу Иерихона за тем исключением, что сохраняется «каменность» надписи – с использованием уменьшительного суффикса:

– Вот вся история Египта, вся жизнь его за целых пять тысяч лет.

Да, пять тысяч лет жизни и славы, а в итоге – игрушечная коллекция камешков! И **камешки** эти – символ вечной жизни, символ воскресения! Горько усмехаться или радоваться?» (5, 144).

Тщетность человеческой жизни выражает еще один символ, такой же маленький и невзрачный, как роза Иерихона. Но завершает абзац не элегическое раздумье о будущей смерти, а риторический вопрос, вносящий характерную бунинскую двуполярность. Рядом – ответ: «Все-таки радоваться». Человеческое сердце, ранее высохавшее, как и вера в бессмертие, становится вечным и, в отличие от фигурок скарабеев, живым: «Все-таки быть в том вовеки неистребимом и самом дивном, что до сих пор кровно связывает мое сердце с сердцем, остывшим несколько тысячелетий тому назад, с сердцем, на коем тысячелетия поклонялся этот воистину **божественный кусочек ляпис-лазури**, – с человеческим сердцем, которое в те легендарные дни так же твердо, как и в наши, отказывалось верить в смерть, а верило только в жизнь. Все пройдет – не пройдет только эта вера!» (5, 144). «Камешек» изменяет полярность и превращается в «божественный кусочек ляпис-лазури», становится частью неба, частью Бога и – одновременно «кусочком» сердца. Скарабей теперь – таинственная связь между сердцем повествователя и сердцем египетского царя, что позволяет говорить о челове-

ском сердце вообще. Это, по Бунину, и есть преодоление времени.

В рассказе «Именины» во сне происходит реализация воспоминания. Повествователь переносится в прошлое, ощущает себя ребенком, но одновременно он смотрит на себя со стороны, знает, что он одновременно внутри и вовне этого события – «вне жизни». Временное наложение переходит в двойственность ощущений: повествователю одновременно и празднично и страшно, «/.../ точно вся вселенная на краю гибели, смерти» (5, 141). Взгляд из жизни и взгляд из смерти скрещиваются. Все, празднующие именины, так же двойственны: они тоже одновременно вне жизни, как и повествователь. Так и есть: многих, праздновавших когда-то именины Бунина-мальчика уже нет в живых. Именины из праздника в бытовом смысле становятся праздником в смысле религиозном – это «роковой» день, ежегодно повторяющийся (известно, как Бунин боялся дней рождений – вех, приближающих к смерти). Это соединение современности и древности. По-прежнему двойственна и родина, которая здесь даже не названа, целиком перенесена в сферу сказки, воспоминания: «/.../ в этой столь мне родной и в то же время столь далекой и сказочной стране» (5, 142).

Иная двойственность – в рассказе «Музыка». Все также происходит во сне, повествователю так же жутко от его необыкновенной жизненности. Он делает усилие, стараясь проснуться, просыпается, но оказывается, что «/.../ все это опять дьявольская игра сна» (5, 145), в которой, опять же, действуют две силы – собственная воля повествователя и некая могущественная, потусторонняя сила. Понятие «творчество» претерпевает ретроспективные языковые трансформации, возвращаясь к древнему, первоначальному значению: «творчество» превращается в осязаемое «делание» Бога, лепящего мир из ничего: «/.../ я творил их так же легко, так же дивно и с такой вещественностью, как может творить только бог, и видел творимое мною ничуть не менее ясно и ощутительно, чем вижу я сейчас, наяву, при свете дня, вот этот стол /.../» (5, 145-146). Заканчивается рассказ вопросом, кто был творцом в этом процессе творчества. Писатель возвращает себе древнее значение посредника между богом и человеком, обладателя особой души. Но ответ по-прежнему ри-

торически двойственен. Субъект действия растворен в божестве и всемирности. Такое растворение, возможное лишь на границе бытия и небытия, дает силы писателю-медиуму «творить» бывшее – как Бог, воссоздавать бывшую когда-то плоть: давно умерших людей, погибшую в одночасье страну.

В романе «Жизнь Арсеньева» (1933) временные наложения образуют сложную систему. Это произведение, по замыслу, написано пожилым Арсеньевым о собственной юности. Картины детства часто даны вне времени, что напоминает взгляд повествователя в «Именинах». Мысли Арсеньева-ребенка и Арсеньева-старика изумительно переплетены, ведь это мыслит один и тот же Арсеньев. Или два разных человека? Здесь скрещиваются линии «Бунин – Арсеньев» и «Детство – старость». Горизонты движутся навстречу друг другу, и в точке пересечения образуется нечто третье – творимая в момент написания-чтения реальность, ни на что не похожая. В последней части Арсеньев создает тот самый текст, который лежит перед читателем. Здесь «Жизнь Арсеньева» отчасти сближается с романом Константина Вагинова «Труды и дни Свистонова», написанным чуть раньше в СССР, где предметом изображения стал процесс создания романа. Но, в отличие от Вагинова, «Жизнь Арсеньева» не развивается линейно – это произведение предназначено для целостного созерцания. Читатель должен увидеть текст так же, как и автор, – разом, в его единстве, от начала до конца.

Пожилый писатель Арсеньев и молодой писатель Арсеньев одинаково не приемлют ту народническую ауру, в которой живет и действует его (их?) старший брат, давно умерший. Описание этого – весьма замкнутого – круга людей созвучно теме интеллигентской лжи в «Окаянных днях». Надвременной взгляд повествователя делает очевидной узость мысли этого «круга революционеров»: «/.../ времена “Отечественных записок” считают золотым веком, а их закрытие одним из самых больших и страшных событий всей русской жизни, свое же время называют безвременьем /.../ и уверяют, будто бы вся Россия от этого безвременья «задыхается» /.../» (6, 169). В следующей главе – истинное вневременное бытие, воплощенное в творчестве музыканта Ганского: «Странный, совершенно дотоле неведомый мне, сладостно и мучительно возвышенный мир открывал он мне,

мир, в который вступал я с восторженной и жуткой радостью при первых же звуках, чтобы тотчас же вслед за тем обрести тот величайший из обманов (мнимой божественной возможности быть всеблаженным, всемогущим, всезнающим), который дают только музыка да иные минуты поэтического вдохновенья! (6, 172-173).

Музыка и поэзия, осмысленные как обманка божественного, все же уводят от сиюминутного, в котором погрязли друзья старшего брата. Здесь, как в «Скарабеех», символом вечности становятся материальные остатки старины, пережившие свою эпоху и тем самым вырвавшиеся из быта и времени – это клавикорды и череп Моцарта. Неслучайно встреча с ними отдалена в будущее-прошлое, вынесена за пределы линии повествования: «Много лет спустя я осуществил эту мечту, всегда жившую во мне с тех пор среди множества прочих, давних и заветных: видел и Зальцбург, и череп, и клавикорды. Клавиши их были совершенно одного цвета с черепом, и мне все хотелось наклониться и поцеловать их, приложиться к ним. А сам череп был неправдоподобно мал, совершенно младенческий... (6, 173). Одноцветность черепа и клавиш – это цвет святыни («приложиться»), цвет вечности. Неправдоподобный размер черепа (как неправдоподобно малы бывают и святые мощи) также подчеркивает неподвластность времени – это (абсурд, преодолевающий анекдотичность) череп Моцарта-ребенка, оставшийся навечно в определенном временном промежутке, запечатленный Памятью, подобной кинохронике, как навечно сохранился на страницах романа юный Арсеньев.

Остатки быта становятся полумагическими (как камешки из ляпис-лазури) предметами, которые использует Арсеньев для воссоздания былого. Происходит все то же временное наложение, ибо предмет быта, в отличие от повествователя, не изменился. Мокрая веревочка все та же, что была и пятьдесят лет назад. Она равноценна антиквариату – живым свидетельствам ушедшей эпохи: «На Московской я заходил в извозчичью чайную, сидел в ее говоре, тесноте и парном тепле, смотрел на /.../ ржавый шелушащийся поднос, на котором стояли передо мной два белых чайника с мокрыми веревочками, привязанными к их крышечкам и ручкам... Наблюдение народного быта? Ошибае-

тесь – только вот этого подноса, этой мокрой веревочки!» (6, 234). Прошедшее время, оформляющее действия повествователя (это было давно, в молодости) сменяется именной конструкцией, как бы переносящей поднос и веревочку в настоящее. Обобщенно-личное предложение в конце фразы продолжает в настоящем спор, имевший место пятьдесят лет назад: поднос и веревочка без изменений оказались в настоящем (в одном из русских ресторанов в Париже, например). Народническое обобщение, всплывающее в сознании героя, тут же отброшено, ибо суть творчества – в сохранении момента во всей его неповторимой конкретности, как в рассказе «Надписи».

Следующий идейный ход: от рассказа «Надписи» к рассказу «Музыка». Герой понимает, что творчество – не воссоздание, а пересоздание реальности. «Я мучился желанием писать что-то совсем другое, совсем не то, что я мог писать и писал: что-то то, чего не мог. Образовать себе из даваемого жизнью нечто истинно достойное писания [бытовой и религиозный смысл слиты. – Е.П.] – какое это редкое счастье – и какой душевный труд! И вот моя жизнь стала все больше и больше превращаться в эту новую борьбу с “неосуществимостью” /.../» (6, 229). Схваченный образ должен быть не просто зафиксирован в душе, как застывшее отражение в зеркале, а претворен в новую плоть: «Но теперь меня все ранило – чуть не каждое мимолетное впечатление – и, ранив, мгновенно рождало порыв не дать ему, этому впечатлению, пропасть даром, исчезнуть бесследно /.../. Вот он мелькнул, этот **извозчик** [тот самый, которого в реальности не замечает ни один народник. – Е.П.¹⁰.] (10), и все, чем и как он мелькнул, резко мелькнуло и в моей душе и, оставшись в ней каким-то странным подобием мелькнувшего, как еще долго и тщетно томит ее!» (6, 231).

От отдельных бытовых деталей художник идет к воссозданию персонажей своей молодости, прежде всего возлюбленной

¹⁰ Ср. со следующей фразой из полемики Арсеньева с народническими идеями: «Я из себя выходил: как, я должен принести себя в жертву какому-нибудь вечно пьяному слесарю или безлошадному Климу, да и Климу-то не живому, а собирательному, которого в жизни замечают так же мало, как любого едущего по улице **извозчика** /.../» (6, 171).

Лики. Сначала ее воплощением становится одежда: «/.../ я все радостней, родственней встречал на вешалке ее серую шубку, в которой была как бы сама она, какая-то очень женственная часть ее, а под вешалкой – милые серые ботинки, часть наиболее трогательная» (6, 219). Те же детали привлекают Арсеньева и в других женщинах, например в Авилевой: «/.../ все то милое, что было в мягком лоске ее шагреновой туфельки, стоящей под столом, в меховой накидке на ее плечах, на которой тоже лоснился отблеск серого зимнего дня, зимнего окна, за которым серело воронье снежное небо» (6, 229)¹¹ (11). Как в Митиной любви, для молодого Арсеньева все женщины мира слиты в единой стихии женственности. В связи с этим интересно замечание В.Н.Муромцевой-Буниной, что в Лике есть черты всех возлюбленных Бунина. Или ее запись о прототипе Авилевой – Н.А.Семеновой: «Иван Алексеевич иногда, с грустной улыбкой, много лет спустя говорил мне, что Надежда Алексеевна была его “непростительной пропущенной возможностью”. Он понял только позднее, что он “действительно нравился ей и что было бы лучше, если бы он увлекся ею, а не Пашенко”»¹² (12). Единая стихия женственности осмыслена и в тексте «Жизни Арсеньева»: «Почему мой выбор пал на Лику? Оболенская была не хуже ее. Но Лика, войдя, взглянула на меня дружелюбней и внимательней, заговорила проще и живей, чем Оболенская... И в кого вообще так быстро влюбился я? Конечно, во все; в то молодое, женское, в чем я вдруг очутился; в туфельку хозяйки и в расшитые наряды этих девушек /.../; во все эти просторные, невысокие провинциальные комнаты с окнами в солнечный сад /.../»

¹¹ Та же власть вещей над чувствами в «Митиной любви»: «/.../ ее голубая скромная шляпка, в изгибах которой была некоторая изящная задорность, и даже ее темно-серый костюм, в котором Митя с обожанием чувствовал даже материю и шелк подкладки. /.../ Он припал к ее перчатке /.../» (5, 193); «/.../ и все слилось в одно – Катя, девки, ночь, весна, запах дождя, запах распаханной, готовой к оплодотворению земли, запах лошадиного пота и воспоминание о запахе лайковой перчатки» (5, 195).

¹² Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. – М., 1989. – С.121.

(6, 184-185). Туфелька Авилевой, появившаяся при первом знакомстве, перейдет затем в самую трогательную часть Лики – ее ботинки (как для Мити Катина перчатка). Характерно и движение (аналогичное отъезду кинокамеры) от описания женской одежды вовне, наружу, к окнам и тому, что за ними. Здесь – это солнечный сад, в приведенном выше описании Авилевой – мех «отражает» зимний день за окнами.

Движение к окну и воздуху передает бесплотность персонажей, ибо за меховой накидкой – пустота, призрак давно умершей женщины. То же и с Ликой, снова мех и воздух, и пустота внутри: «Так же забегала она порой ко мне в гостиницу, вся морозно пахнувшая мехом шубки, зимним воздухом. Я целовал ее яблочно-холодное лицо, обнимая под шубкой все то теплое, нежное, что было ее телом и платьем /.../» (6, 219). Воплощение умершей возлюбленной, воссоздание плоти (невозможной без божественного соавторства – рассказ «Музыка») произойдет лишь в финале, и это чудо несказанно: «Я видел ее смутно, но с такой силой любви, радости, с такой телесной и душевной близостью, которой не испытывал ни к кому никогда» (6, 287).

Однако творчество – хоть и «божественный», но «обман», и здесь, как и в случае с черепом Моцарта, происходит временное наложение, приводящее к аберрации: воскрешая Лику соединяет в себе возраст далекой молодости и «прелесть увядшей красоты».

Арсеньев при помощи Памяти воскрешает свое детство, молодость. А рядом сама собой воплощается Россия, родина Арсеньева. Тема родины уходит глубоко в подтекст, но оттуда определяет повествование. Символическая смерть России воплощена в похоронах безымянного (как господин из Сан-Франциско) великого князя. Два портрета – молодой великий князь на вокзале и тело великого князя в гробу – поставлены рядом. «Подробности» портрета чрезвычайно похожи, за исключением того, что «царственность глаз» сменяется «простонародностью головы». Опрощение облика подчеркивает как изгнание, так и переход в иной мир, где все равны: «Он лежит в старой, совсем простой рыже-серой черкеске, лишенной всяких украшений, – только георгиевский крест на груди [солдатская награда. – Е.П.] /.../» (6, 189). Характерно для позднего Бу-

нина, таинственно-торжественно звучит церковная служба, главный мотив которой (взгляд Арсеньева-старика, обращенный в будущее) – частота смертей: «Как все это уже привычно мне теперь /.../ Только имена меняются в этих молениях, и для каждого имени настает в некий срок свой черед!» (6, 189). Ощущение таинства поддерживает и ночной мистраль, и ночное воспоминание о девушке в черном, прощавшейся с умершим – эта девушка и Лика, и Россия, и просто девушка. Траур становится космическим, напоминая разорвавшуюся завесу в храме: «Я кладу на себя медленное крестное знамение, глядя на все то грозное, траурное, что пылает надо мной» (6, 191).

И в то же время, эти похороны – залог грядущего воскресения России: «/.../ вдруг теряюсь: внезапно вижу на крыльце то, чего не видел уже целых десять лет и что поражает меня как чудодейственно воскресшая вдруг передо мной и вся моя прежняя жизнь: светлоглазого русского офицера в гимнастерке, в погонах...»¹³ (6, 188) (13).

Воскресшая прежняя жизнь – и в романе Арсеньева. Осознание себя, окружающего мира и осознание России для Арсеньева неразделимы. История семьи и история страны тесно переплетены. Познание страны начинается с рассуждений о дворянском роде Арсеньевых и о русском дворянстве в целом, несущем в себе рыцарское начало «служения». Тема продолжена рассказом об обучении чтению по «Дон-Кихоту», рыцарских мечтах и глубине рыцарских чувств, поддержанных цитатой из письма А.К.Толстого, ощутившего свое родство с рыцарским миром Европы (6, 35). Далее, на границе первой и второй книг, тему развивают «/.../ бессознательные воспоминания давнего былого, кочевых времен» (6, 46), когда отец рассказывает будущему гимназисту о Мамае, татарах и разбойнике Митьке, в которых сливаются живое ощущение истории и размышление о русском характере: «Татары, Мамай, Митька... Несомненно, что именно

¹³ Ср. в «Повести о стихах» у Ю. Иваска эпизод посещения мавзолея герцогов в Веймаре: «Лента с давно не виданными русскими цветами: белое, красное, синее – венки от молодежи, лишенной родины, возложена на саркофаг великой княгини и великой герцогини Марии Павловны» (Иваск Ю. Повесть о стихах. New York, 1987. С. 124).

в этот вечер впервые коснулось меня сознание, что я русский и живу в России /.../, и я вдруг почувствовал эту Россию, почувствовал ее прошлое и настоящее, ее дикие, страшные и все же чем-то пленяющие особенности и свое кровное родство с ней...» (6, 57).

Русский национальный характер проявляется как в татарском нашествии, имеющем остаток в виде вольницы и разбойника Митьки, так и в дворянском оскудении, в том числе и семьи Арсеньевых, созвучном благородной удали исчезнувшего рыцарства. Одной из основ национального чувства умудренный годами повествователь называет «/.../ русскую страсть ко всяческому самоистреблению» (6, 41). Она проявляется и в купеческих кутежах, и в мужицкой мечтательной лени, в которой, по мнению повествователя, кроется корень «земельного вопроса». «И почему вообще случилось то, что случилось с Россией, погибшей на наших глазах в такой волшебной краткий срок?» (6, 41). Гибель России становится одним из доказательств ее божественной природы. Эпитеты из волшебной сказки, создававшие в финале «Косцов» картину гибели русской земли, сохранились лишь в наречии «волшебной», характеризующем внезапность катастрофы. Но двузначность «Косцов» сохранена: страсть к самоистреблению одновременно и отвратительна и благородна, это подвиг Иова, святых юродивых¹⁴ (14). В этом контексте гибель России и трагична и прекрасна – она должна воскреснуть, как птица Феникс.

В дальнейшем двуплановость сохранится. Взгляд пожилого человека накладывается на взгляд ребенка, и познание Арсеньевым России становится одновременно познанием ее грядущей гибели. Арсеньев чувствует национальное и в семье мешанина Ростовцева, гордого тем, что он русский: «/.../ Россия богаче, сильнее, праведней и славней всех стран в мире. Да и одному ли Ростовцеву присуща была эта гордость? Впоследствии я увидел,

¹⁴ Ср. историю нищей дурочки Дуни: «/.../ и город, всегда с величайшей беспощадностью над ней издевавшийся, вдруг закатил ей чуть не царские похороны...» (Бунин 1965, 6, 77). С одной стороны, история свидетельствует о человеческой жестокости и глупости. С другой, это живая иллюстрация к евангельскому «И последние будут первыми».

что очень и очень многим /.../» (6, 62). А в следующем абзаце – оборотная сторона этой гордости, неизменный мотив гибели: «Куда она [гордость. – Е.П.] девалась позже, когда Россия гибла? Как не отстояли мы всего того, что так гордо называли мы русским, в силе и правде чего мы, казалось, были так уверены?» (6, 62). Вопрос оставлен без ответа, как и все вопросы о российской катастрофе, не поддающейся разумению¹⁵ (15).

Лишь отчасти сможет на него ответить Арсеньев в рассуждении о старшем брате, переходящем в анализ характера русского революционера. История семьи и судьбы страны едины. Революционер замешан на другом сорте национального теста, очень близкого саморазрушению: «Ах, эта вечная русская потребность праздника!» (6, 83). В ней соединяются дворянская «вечная легкомысленность, восторженность» и народная мечта о молочных реках. Объяснение уходит все дальше в древность: «Знаменитое “Руси есть веселие пити” вовсе не так просто, как кажется. Не родственно ли с этим “веселием” и юродство, и бродяжничество, и радения, и **самосжигания**, и всяческие бунты – и даже та изумительная изобразительность, словесная чувственность, которой так славна русская литература?» (6, 84). Вновь дупольность оценки, и вновь Россия превращается в Феникса. Все более погружаясь в древность, повествователь приближается к «корням России» – тем вечным ценностям, которые не могут погибнуть. Русские корни входят в Арсеньева с русской литературой – от «Слова о полку Игореве», полного той же скрытой древностью, что и среднерусские поля, до Пушкина и Толстого, которых он ощущает не только своими современниками, но и родственниками: «/.../ свою кровную принадлежность к которым я живо ощутил, кажется, с тех самых пор, как только узнал о них, на портреты которых я глядел как на фамильные» (6, 95).

Эти вечные ценности юноша Арсеньев глубоко чувствует в поездках по Руси, заходя в церкви: «Я глядел, и опять слезы на-

¹⁵ Ср. у Ю.П. Иваска: «Мать вспоминала короткую эпоху Александра Третьего. Какая тогда была основательная, прочная Россия. Стоит городской на Мясницкой и, казалось, всегда стоять будет! Ничего вообще не изменится» (Иваск Ю. Указ. соч. – С. 28).

вертывались мне на глаза – от неудержимо поднимавшегося в груди **сладкого и скорбного** чувства родины, России, всей ее **темной древности**» (6, 246). В «сладком и скорбном» соединяются сила тогдашней России и предчувствие ее скорой гибели, эпитет «темная» также двупланов: это одновременно и дикая разнузданность, и потемневшие от времени иконы, ставшие от этого еще священнее. Национальное и древнее сливаются в едином стремлении к вечному, чувство родины требует такого же воплощения, как и чувство любви.

В воплощении родины участвует стихия Памяти. Молодой Арсеньев едет в Севастополь, чтобы **увидеть** и молодость отца, и Крымскую войну: «/.../ где-то там, вдали, ждала меня отцовская молодость» (6, 174). Отцовская молодость, с одной стороны, так же эфирмерна, как и национальное чувство, с другой же – и то и другое «где-то» объективно существует, зафиксировано в вечности. Герой узнает те места, которых никогда не видел. И тут же в Севастополе, с темой Памяти связана тема похорон, красной линией проходящая через весь роман. «Жизнь Арсеньева» заполнена похоронами, как жизнь эмиграции, и в этом автор видит перст судьбы, неуклонно напоминающий о воскресении. Мотив Феникса сочетается с евангельской мудростью: для возрождения в вечной жизни необходимо умереть.

Похороны Писарева привносят неожиданную рифмовку с похоронами великого князя, наследника трона в эмиграции: «Я смотрел, думая: он похож теперь на **древнего великого князя**, он теперь навеки приобщен как бы к лику святых, к сонму всех праотцев и прашуров наших...» (6, 111). А рядом детски-фольклорное: «И неужели это правда, что он уже встретился **где-то там** со всеми нашими давным-давно умершими, **сказочными** бабушками и дедушками, и кто он такой теперь?» (6, 109). Умирая, человек уходит в древность. Приобщается России, которая таинственно существует в пространстве древности и смерти. В отличие от возлюбленной, воплотившейся лишь в финале, Россия воплощена еще в первой части романа: «На громадных запертых воротах монастыря, на их створах, во весь рост были написаны два высоких, **могильно-изможденных** святителя в епитрахиях, с **зеленоватыми** печальными ликами, с длинными, до земли развернутыми хартиями в руках: сколько лет стоят

они так – и сколько веков уже нет их на свете? Все пройдет, все проходит, будет время, когда не будет в мире и нас, – ни меня, ни отца, ни матери, ни брата, – а эти древнерусские старцы со своим священным и мудрым писанием [! – Е.П.] в руках будут все так же бесстрастно и печально стоять на воротах...» (6, 90).

Все умершие – от Писарева до великого князя – становятся похожими на древних святителей, для бытия которых изображение (иерихонская роза) уже совершенно необязательно. Они умерли и одновременно вечны. Они полны печали и за гибель русской земли, случившуюся после похода Батыя, и за гибель, вновь сошедшую на русскую землю. Поразительным образом Россия воплощается именно в своей смерти: финальной точке пути, навеки зафиксированной Памятью. Точно так же, как человек, умирая, становится бессмертным, приобщается к лику этих святителей.

Здесь открывается основа зияний «Жизни Арсеньева». Вместо вечной жизни, которой взыскует душа Бунина (см. дневники), Арсеньев предлагает вечную смерть. Существование после смерти печально и статично. Бесплотным воскресшим существам на страницах романа противостоят потрясающе выписанные мертвые тела. Достаточно сравнить портреты молодого и умершего великого князя. Плотскую вещественность воплощения у Бунина приобретает не воскресший человек, а его труп. Повидимому, самого писателя не удовлетворяет найденный ответ на самый важный для него вопрос. Поэтому он все время возвращается к прежним способам преодоления смерти (рассказам «Надписи», «Роза Иерихона»), по-видимому, в попытках найти новый путь. Бессмертие найдено, но не завершено. Литературное творчество – по-прежнему «божественный обман», писательство не может окончательно превратиться в писание, творчество – в творение.

Бессилие литературного текста стать священным демонстрирует и более позднее «Освобождение Толстого» (1937)¹⁶ (16).

¹⁶ В рамках «модернистского проекта» «Освобождение Толстого» следует рассматривать в контексте «исследований» начала XX века в области литературы, приписывающих тому или иному автору либо роль

Ставя писателя Толстого в один ряд с основателями величайших мировых религий Буддой, Христом, Магометом, Бунин создает текстовое зияние: читатель ожидает увидеть новый путь спасения от смерти, равносильный предложенным «предшественниками» Толстого. Однако до самого конца так и не ясно, в чем же, собственно, «освобождение» состоит. При попытке ответить на этот вопрос текст разламывается на части, становится ненужным, превращается в простую биографию и простой этюд о творчестве.

Недостижимость «инога мира», невозможность воплощения России во всей ее многогранной реальности, неслиянность прошлого с настоящим, наряду с невозможностью полного преодоления смерти, обретения телесно-земной вечной жизни становятся точками разрушения «модернистской утопии». И здесь очень важна индивидуальность И.А.Бунина. Писатель, соединявший в себе толстовскую точность детали с аллегоричностью и текстовой многослойностью символизма, не может признать сотворенный им мир единственной реальностью.

В финале жизни Арсеньева невероятное напряжение любви творит чудо – умершая героиня воскресла во плоти; ее облик, соединяющий молодость с увяданием, сам по себе отрицает существование времени: «Недавно я видел ее во сне – единственный раз за всю свою долгую жизнь без нее. Ей было столько же лет, как тогда, в пору нашей общей жизни и общей молодости, но в лице ее уже была прелесть увядшей красоты. /.../ Я видел ее смутно, но с такой силой любви, радости, с такой телесной и душевной близостью, которой не испытывал ни к кому никогда» (6, 288).

А рядом – телесное старение Бунина, которое не в силах остановить литературное чудо. Эпизод, повторяющийся во многих воспоминаниях – у А.В. Бахраха, Н.Н. Берберовой, Г.В. Адамо-

религиозного мыслителя, либо вземные черты сознания, свойственные мессии, – таких, как «Гоголь и черт», «М.Ю. Лермонтов – Поэт сверхчеловечества» Д.С. Мережковского или статей Вяч.И. Иванова из сборника «Борозды и межи». Бунин доводит традицию начала века до логического завершения: его Толстой – мессия, призванный освободить человечество от смерти.

вича: «/.../ после долгих разговоров о смерти /.../, он поднялся к себе и позвал меня. До чего прекрасная была у меня когда-то правая рука /.../. Проклятая старость»¹⁷ (17); «Засучивает совсем рукава рубашки.

– Вот она, рука. Видишь. Кожа чистая, никаких жил. А сгниет, братец ты мой, сгниет...Ничего не поделаешь.

И на руку свою смотрит с сожалением. Тоска во взоре. Жалко ему, но покорности нет. /.../ «Не могу принять, что прахом стану, не могу! Не вмещаю!». Он и действительно не принимал изнутри: головой знал, что с рукой это будет, душой же не принимал»¹⁸ (18).

Рядом же завещания – в письмах, дневниках – вопли человека, не верящего в воскресение: «Нынче же записал на бумажке: «сжечь». Сжечь меня, когда я умру. Как это ни страшно, ни гадко, все лучше, чем гнить в могиле»¹⁹ (19); «И нехорошее мешается с хорошими и горькими воспоминаниями /.../, с мерзкими записями, приказаниями, что делать со мной, когда я умру, – тотчас навеки закрыть мне лицо, дабы никто не видел больше его смертного ужаса, безобразия, не читать надо мной Псалтирь, не класть мне на лоб этот несказанно страшный “венчик”, – упростить, упростить все! – не заваливать мой гроб землей в могиле, а сделать в ней “накатник” из бревен...»²⁰ (20).

«Накатник из бревен» эмигрантская культура пыталась возвести и над прежней Россией, чтобы не видеть «смертного ужаса» и «безобразия» России новой. Попытка возрождения России за рубежом – путем собирания духовной мощи, напряжения всех духовных сил – потерпела фиаско. Лишь немногим – как Бунину или Набокову – удавалось почувствовать крымский запах на Темзе или вкус редьки из отцовской усадьбы. На несколько мгновений. Не выходя за пределы текста. Крушением

¹⁷ Бахрах А. Разговоры с Буниным // Новый журнал. – № 131. – С. 143.

¹⁸ Бабореко А. Поэзия и правда Бунина. Дневники. Воспоминания и письма современников // Подъем. – 1980. – № 1. – С. 133.

¹⁹ Из дневников И.А.Бунина // Новый журнал. – № 115. – С. 144 (запись от 30 декабря 1941).

²⁰ Письма Бунина Алданову // Новый журнал. – № 154. – С. 98 (письмо написано в конце 1950 года).

«модернистской утопии» для Бунина стала невозможность нырнуть в собственный текст, полностью раствориться в нем, как Мартын Эдельвейс из романа «Подвиг» растворился в созданной им Зоорландии.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Эмигрантские обзоры эмигрантской литературы не могут считаться аналитическими: они находятся в сфере текущей, внутренней литературной критики как в силу временной близости текста и его осмысления, так и в силу используемого понятийного аппарата.
2. Мировоззренческая близость Бунина и Блока, Бунина и символизма показана Ю.В. Мальцевым в книге «Бунин» (М., 1994).
3. Н.А. Бердяев называл эту функцию искусства «профетической». Абсолютизация профетизма искусства и любой интеллектуальной деятельности, по Бердяеву, определяет сознание русского интеллигента.
4. Для советской литературы это четко показано Е.Добренко в монографии «Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении» (Мюнхен, 1993). Для литературы русской эмиграции этот факт очевиден.
5. Бунин И.А. Окаянные дни // Свободы вечное преддверье. М. Горький, В. Короленко, И. Бунин. – Л., 1990. – С. 245. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием номера страниц.
6. Об этом Бунин говорит в программной речи «Миссия русской эмиграции»: «Мы не отрицаем факта, а расцениваем его, -- это наше право и даже наш долг, -- и расцениваем с точки зрения не партийной, не политической, а человеческой, религиозной» (Бунин И.А. Публицистика 1918-1953 годов. – М., 1998. – С. 153).
7. Здесь и далее выделенное мною дано жирным шрифтом, выделенное автором текста – курсивом.
8. Ср. мистерию смерти в «Митиной любви»: «Он помнил, что испытал, когда умер отец, девять лет тому назад. Это было тоже весной. /.../ Митя вышел на крыльцо, глянул

- на стоявшую возле двери огромную крышку гроба, обитую золотой парчой, – и вдруг почувствовал: в мире смерть! Она была во всем: в солнечном свете, в весенней траве на дворе, в небе, в саду...» (Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. – Т. 5. – М., 1966. – С. 200. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте: том, страница).
9. Подобные ностальгические концовки часто использовались в литературе конца 1920-х. Например, к рассказу Куприна «Сашка и Яшка» (1918) в сборнике рассказов «Купол св. Исаакия Далматского» (Рига, 1928) было добавлено окончание: «Все это я вспомнил, рассматривая на днях давнишние фотографии. Десять-двенадцать лет прошло от того времени, а кажется – сто или двести [перевод в далекое прошлое, как у Бунина. – Е.П.]. Кажется, никогда этого и не было: ни славной армии, ни чудесных солдат, ни офицеров-героев, ни милой, беспечной, уютной, доброй русской жизни... Был сон... Листки старого альбома дрожат в моей руке, когда я их переворачиваю... (Куприн А.И. Собр. соч.: В 6 т. – Т.5. – М., 1958. С. 554).
 10. Ср. со следующей фразой из полемики Арсеньева с народническими идеями: «Я из себя выходил: как, я должен принести себя в жертву какому-нибудь вечно пьяному слесарю или безлошадному Климу, да и Климу-то не живому, а собирательному, которого в жизни замечают так же мало, как любого едущего по улице **извозчика /.../**» (6, 171).
 11. Та же власть вещей над чувствами в «Митиной любви»: «**/.../** ее голубая скромная шляпка, в изгибах которой была некоторая изящная задорность, и даже ее темно-серый костюм, в котором Митя с обожанием чувствовал даже материю и шелк подкладки. **/.../** Он припал к ее перчатке **/.../**» (5, 193); «**/.../** и все слилось в одно – Катя, девки, ночь, весна, запах дождя, запах распаханной, готовой к оплодотворению земли, запах лошадиного пота и воспоминание о запахе лайковой перчатки» (5, 195).
 12. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. – М., 1989. – С.121.

13. Ср. в «Повести о стихах» у Ю. Иваска эпизод посещения мавзолея герцогов в Веймаре: «Лента с давно не виданными русскими цветами: белое, красное, синее – венки от молодежи, лишенной родины, возложена на саркофаг великой княгини и великой герцогини Марии Павловны» (Иваск Ю. Повесть о стихах. – New York, 1987. – С. 124).
14. Ср. историю нищей дурочки Дуни: «/.../ и город, всегда с величайшей беспощадностью над ней издевавшийся, вдруг закатил ей чуть не царские похороны...» (Бунин 1965, 6, 77). С одной стороны, история свидетельствует о человеческой жестокости и глупости. С другой, это живая иллюстрация к евангельскому «И последние будут первыми».
15. Ср. у Ю.П. Иваска: «Мать вспоминала короткую эпоху Александра III. Какая тогда была основательная, прочная Россия. Стоит городской на Мясницкой и, казалось, всегда стоять будет! Ничего вообще не изменится» (Иваск Ю. Указ. соч. – С. 28).
16. В рамках «модернистского проекта» «Освобождение Толстого» следует рассматривать в контексте «исследований» начала XX века в области литературы, приписывающих тому или иному автору либо роль религиозного мыслителя, либо взвешенные черты сознания, свойственные мессии, – таких, как «Гоголь и черт», «М.Ю. Лермонтов – Поэт сверхчеловечества» Д.С. Мережковского или статей Вяч.И. Иванова из сборника «Борозды и межи». Бунин доводит традицию начала века до логического завершения: его Толстой – мессия, призванный освободить человечество от смерти.
17. Бахрах А. Разговоры с Буниным / А. Бахрах // Новый журнал. – № 131. – С. 143.
18. Бабореко А. Поэзия и правда Бунина. Дневники. Воспоминания и письма современников / А. Бабореко // Подъем. – 1980. – № 1. – С. 133.
19. Из дневников И.А. Бунина // Новый журнал. – № 115. – С. 144 (запись от 30 декабря 1941).

20. Письма Бунина Алданову // Новый журнал. – № 154. – С. 98 (письмо написано в конце 1950 года).

«Бунинский след» в «Тихом Доне» М. Шолохова

Безусловно, одним из трагических обстоятельств, которое приходилось преодолевать русской литературе в XX веке, была ее насильственная разобщенность по политическому признаку. Однако несмотря на идеологический прессинг, насильственно разъятая, но единая в национальных истоках литература на художественной глубине никогда не забывала о своем родстве, которое обеспечивало сходные тенденции развития литературы как в изгнании, так и в метрополии. Пример, к которому я хочу обратиться, возможно, принадлежит к числу спорных, однако его наличие трудно отрицать. Речь идет об одном из эпизодов шолоховского романа «Тихий Дон», в котором внешне немотивированно появляется прямая ссылка на И. Бунина.

Листницкий и Горчаков появляются в Новочеркасске после Ледяного похода – отступления армии Корнилова от Ростова до Кубани (третья книга романа). Для них это важный рубеж, о котором они даже не говорят, но который тем не менее поставил точку на их прежней жизни.

Рассказ о пребывании Е. Листницкого в доме ротмистра Горчакова по сути дела является вставной новеллой, существенно отличающейся от основного романного текста. «Вот моя резиденция в прошлом» – скажет Горчаков своему сослуживцу, подъезжая к «сутулому особнячку на одной из привокзальных улиц» (1; 4, с. 49). Мотив закончившейся жизни задает интонацию всей вставной новеллы. Характеризуя героев-хуторян, М. Шолохов опирается на собственный опыт, отличное знание быта и понимание психологии казаков. В рассказе о судьбе дворянина Е. Листницкого ему понадобились иные стилистические и психологические мотивации. Их М. Шолохов находит в бунинском творчестве. Что И. Бунин выбран неслучайно, свидетельствует сам автор «Тихого Дона», выстраивая целый сюжет вокруг бунинского стихотворения «Собака» (1909).

Листницкий «мучился по-мальчишески, безрассудно и глупо», наблюдая счастье «голубиной четы Горчаковых», целыми днями валяясь «под яблоней, в оранжево-пыльном холодке, читая газеты, наспех напечатанные на дрянной оберточной бумаге

... Истомную скуку делил с ним красавец пойнтер, шоколадной в белых крапинах масти. Он молчаливо ревновал хозяина к жене, уходил к Листницкому, ложился, вздыхая, с ним рядом, и тот, поглаживая его, прочувственно шептал:

Мечтай, мечтай... Все уже и тусклей
Ты смотришь золотистыми глазами...

С любовью перебирал все сохранившиеся в памяти, пахучие и густые, как чабрецовый мед, бунинские строки» (1; 4, с. 51).

Стихотворение И. Бунина, к которому обратился М. Шолохов, – сонет, сама строгая форма которого, восходящая к давней и хорошо разработанной культурной традиции, кажется внутренне инородной стихийному напору жизни, характеризующему мир «Тихого Дона». «Мечтай, мечтай» – первые слова начального катрена обращены к собаке «с золотистыми глазами», являющейся, как это свойственно бунинскому мировосприятию, частью общего с человеком бытия: «Вздыхая, ты свернулась потеплей / У ног моих – и думаешь...». (2; 1, с. 319).

Шолохов создает иной контекст первым строкам бунинского сонета. Красавец пойнтер не без иронии соотнесен с переживаниями Листницкого, и это определяет мотивацию и тональность его взаимоотношений с Ольгой Николаевной и последующей женитьбы. И эта тональность уже не соотносима с бунинским сонетом. Напомню его заключительный терцет, несущий, как это и положено сонету, дорогую автору идею:

Но я всегда делю с тобою думы:
Я человек: как бог, я обречен
Познать тоску всех стран и всех времен.

(2; 1, с. 319)

У шолоховского текста другая задача, достаточно локальная, связанная прежде всего с разработкой важного для всего романа мотива ушедшей жизни. «Бунинские строки» для Листницкого становятся знаками невозвратного прошлого, как и стилизованная «гаснущая, ущербная красота» Ольги Николаевны, «случайно ставшей поперек жизни» (1; 4, с. 55). Для Шолохова бунинский сонет необходим как стилистический камертон, как некий содержательный знак для решения собственных задач. И. Бунин, как мы помним, имел устойчивую репутацию певца ухо-

дящей России. Элегические интонации сонета вполне корреспондировали с настроением героев романа, только что вышедших из неудачного корниловского похода. К тому же эмигрант Бунин в произведении советского писателя смотрелся выразительной идеологической меткой героя, избавлявшего автора от очевидных характеристик. Однако «белогвардейская» составляющая бунинского облика, как показывает текст «Тихого Дона», М.Шолоховым не использована. Перед нами не рассказ о гибели белого движения или идейной драме его участников, а почти классическая любовная новелла, использующая нечастые в шолоховском творчестве литературные аллюзии. Таким образом, в романе «Тихий Дон» мы говорим не о переключке художников, не о разработке книжной традиции, а почти эмблематическом использовании М. Шолоховым устоявшегося художественного впечатления, которое он и обозначает «пахучими и густыми» бунинскими стихами.

И. Бунин-художник, мастер среднерусского пейзажа, представленного в его творчестве пластически выразительно и чрезвычайно разнообразно, писатель, мощно ощутивший чувственную сторону жизни, не стыдившийся ее, а, напротив, видевший в ней наиболее полное осуществление человеческого, не мог не привлекать М. Шолохова, всегда бывшего в прямой зависимости от *телесности* мира, которую уже отметили исследователи его творчества (3). Близка М. Шолохову и бунинская завораживающая точность художественного видения. Оба писателя знают каждую траву по имени, никогда не перепутают названия деревьев, точны в передаче запаха, оттенков цвета, удивительно чувствуют естественную жизнь земли и человека. Показательно, что редко участвовавший в литературных спорах М. Шолохов тем не менее отреагирует на раздражившие его пафосные пассажи спекулятивных литераторов «о седом ковыле» донских степей, в котором «умирали, захлебываясь напыщенными словами, красные бойцы» (1; 1, с. 428). Бунинские дневники, в свою очередь, тоже фиксируют достаточно едкие, наблюдения писателя над современной ему литературой, его язвительные замечания по поводу очевидных нелепостей, допущенных в тех или иных пейзажных зарисовках его современниками.

Однако М. Шолохов, как мы уже отметили, не принадлежит к числу прямых последователей И. Бунина уже по одному тому, что пейзаж в его художественном мире принципиально иной. Природа у М. Шолохова живет совершенно обособленной от человека жизнью, настолько самостоятельной, что его герои нередко осознают себя сторонними наблюдателями ее сюжетов, и их выводы всегда не в пользу человека. Так, Михаил Кошевой за время службы атарщиком «внимательно изучил жизнь лошадей на отводе; изучил и проникся глубоким уважением к их уму и нелюдскому благородству» (1; 4, с. 64). Сознание казака-хлебороба всегда отметит несовместимость воинской службы с привычными тревогами крестьянина: «Идет сотня, копытит дороги, железными подковами мнет хлеба» (1; 4, с. 94) Насилие над землей оборачивается и человеческой бедой: «В хуторах любители обыскивают семьи ушедших с красными казаков, дерут плетью жен и матерей отступников...» (Там же). И нельзя объяснить их поведение только идеологическими соображениями: «Грабеж на войне всегда был для казаков важнейшей движущей силой» (1; 4, с. 87). Шолоховский текст, как показывает роман в целом, тяготеет не к сиюминутной записи происходящих событий, не к идеологически мотивированному поведению героев, но всегда соотносит их с тем, что для писателя было связано со всей полнотой существования – землей, сложившейся традицией народной жизни, с семьей, человеческой природой.

Собственным путем, ведомый иной, не бунинской логикой М. Шолохов приходит к тому взгляду на литературу, который и позволяет соотнести мироощущение двух русских художников не в мелочной переключке, но в сходном отношении к жизни, к ее трагической простоте и сложности. Оба они доверяют человеческому опыту, конкретным судьбам больше, нежели книжной традиции, но и разница между ними существенна: прежде всего их разделяет время историческое и отношение к культуре.

Бунин, не всегда послушный, но все же наследник традиции, современник серебряного века русской литературы, уверен в том, что человек родственно включен в мир природы, в вечность мироздания. Такая уверенность характерна прежде всего для дореволюционного творчества И. Бунина, пейзаж которого всегда онтологичен, а человек способен подняться до его метафизи-

зического смысла. Бунинского созерцателя (к его опыту и должен был бы прибегнуть М. Шолохов, цитируя «Собаку») не поглощает и не подавляет величие природы, оно переводит его чувства в иной регистр, расширяя горизонты личностного сознания.

Шолохов сформирован иным временем, когда человеческие судьбы были поставлены в иной контекст, существенно изменивший мир вокруг личности. Войны и социальное противостояние отделили человека от мира, изменив его взаимоотношения даже с землей, с родным пейзажем. Легко узнаваемый в конкретных деталях, чаще лирический, чем величественный, он тем не менее живет словно бы независимой от человека жизнью. Это особенно бросается в глаза в романе «Поднятая целина», в котором М. Шолохов настойчиво уклоняется от психологической мотивации поведения человека (4).

«В конце января, овеванные первой оттепелью, хорошо пахнут вишневые сады. В полдень где-нибудь в затишке (если пригревает солнце) грустный, чуть внятный запах вишневой коры поднимается с пресной сыростью талого снега, с могучим и древним духом проглянувшей из-под снега, из-под мертвой листвы земли» (1; 6, с. 7). Почти бунинская изысканность пейзажа напоена узнаваемыми запахами, нюансировку которых тонко чувствует автор, но к которой так часто равнодушны его герои.

В том эпизоде «Тихого Дона», который мы сейчас рассматриваем, М. Шолохов несколько иначе, не «по-казачьи» инструментует «горчаковский» эпизод. В нем, безусловно, господствует заданность оценки героев. Они знают, что неудача корниловского похода – начало конца и их прежней жизни. Они возвращаются в дом, у которого, как и у его хозяина, нет будущего. По сути дела уже и *дома* – семейного очага, символа стабильности и уюта – нет. Есть комнаты, в которых Горчаков ищет жену, есть сад, где томится Листницкий, но единой картины они уже не составляют. Вместо этого во вставном эпизоде несколько пародийно изображено томление молодого барчука на каникулах – частый сюжет бунинской (и не только бунинской) прозы. Верный жесткой правде жизни, М. Шолохов упомянет «замызганных» фронтовых сестер милосердия, которые достаточно прямолинейно объяснят чувства Е. Листницкого и подчеркнут увя-

дающую прелесть Ольги Николаевны в его глазах. Одна из немногих фронтовых подробностей использована, кстати, для характеристики героини, а не героя. В ней подчеркнута увядающая прелесть осени, некая декадентская изломанность, которая для Листницкого странным образом впишет жену Горчакова в общую картину гибели того, что еще вчера было жизнью. «...не потому ли Евгений Николаевич и торопился связать узлом свою и Ольгину жизнь, быть может, смутно сознавая неизбежную гибель дела, за которое ходил на смерть»(1; 4, с. 56). У нынешнего разгрома белого движения достаточно длинная предыстория.

Эту мысль «от автора» Листницкий подтвердит в письме к отцу почти бунинскими строками из «Окаянных дней»: «Я мог бы еще и с одной рукой уничтожить взбунтовавшуюся сволочь, этот проклятый «народ», над участью которого десятки лет плакала и слюнявилась русская интеллигенция, но, право, сейчас это кажется мне дико-бессмысленным... Краснов не ладит с Деникиным; а внутри обоих лагерей – взаимное подсиживание, интриги, гнусь и пакость» (1; 6, с.56). Столь очевидное текстуальное совпадение позволяет предположить, что, работая над романом, М. Шолохов знал не только об общей бунинской позиции революционных лет, но и об «Окаянных днях».

Иначе относится М. Шолохов к «мирным» реалиям анализируемого эпизода. Здесь отмечается большая свобода молодого автора и опора на собственный опыт. Новочеркасский дом Горчаковых мало соотносим с традиционной мелкопоместной усадьбой, что легко обнаруживается при сравнении, с бунинским описанием из «Антоновских яблок»: «Усадьба (тетки Анны Герасимовны. – Т.Н.) – небольшая, но вся старая, прочная, окруженная столетними березами и лозинами.<...> Сад у тетки славился своей запущенностью, соловьями, горlinkами и яблоками, а дом – крышей» (2; 2, с.184-185). М. Шолохов не детализирует, как мы уже отметили, облик «сутулого» особняка на привокзальной улице, зато точно и рельефно описывает совсем не городской и не дворянский сад: «В саду под яблонями – тигровые, пятнистые тени, пахнет пчельником, выгоревшей землей. У Листницкого в стеклах пенсне шрапнелью дробятся, преломляясь, солнечные лучи» (1; 4, с. 49).

Бунинское описание усадьбы не только в рассказе «Антоновские яблоки» развертывается в сюжет. Дом, сад несут на себе память о тех, кто когда-то в них жил, о ком надо помнить. Прошлое и настоящее у Бунина перетекают друг в друга, становясь реальностью сюжета. Шолоховский же дом и сад существуют *здесь и сейчас*, словно завершенная картина с автономным смыслом. Они целиком подчинены только этим героям, их настроению. И в этот фрагмент невозможно вписать, скажем, Григория Мелехова, его чувства. Интересно так же отметить, что пластически точно выписан сад, его запахи, игра света на стеклах пенсне Е. Листницкого, но не детализирован дом, его интерьеры, чего никогда не упустил бы И. Бунин, хорошо знавший мелкопоместный дворянский быт. Жизненный опыт М. Шолохова иной, потому недостающие пластические детали у него замснены литературной ссылкой.

Весь томительный любовный эпизод написан подчеркнуто литературно, а потому иронично. Заданность поведения героев и их внутренняя отчужденность, предопределенность ключевых эпизодов вставной новеллы (Борис Горчаков не только поручает жену свосму сослуживцу [«Женись на ней...» Он смотрел на Евгения с мольбой и ненавистью...]), но и сообщает о своем решении жене) заставляют вспомнить неудавшееся замужество тети Тони из бунинского «Суходола», правда опять с существенной поправкой.

«В жаркие дни, когда его (балкон, выходящий в сад. – Т.Н.) пекло солнце, когда были отворены осевшие стеклянные двери и веселый отблеск стекла передавался в тусклое овальное зеркало, висевшее на стене против двери, все вспоминалось нам фортепиано тети Тони, когда-то стоявшее под этим зеркалом. Когда-то играла она на нем, глядя на пожелтевшие ноты с заглавиями в завитушках, а *он* стоял сзади, крепко подпирая талию левой рукой, крепко сжимая челюсти и хмурясь» (2; 3, с. 141. Курсив И.Бунина. – Т.Н.).

По свидетельству В.Н. Муромцевой-Буниной, эпизод влюбленности тети Тони подсказан писателю семейной историей (2; 3, с. 476), а не литературной традицией, хотя можно найти весьма убедительные аналогии (5?). Для нас это важный мо-

мент: первоотолчком бунинских сюжетов является реальная жизнь, а не литература. Мысль о «нелитературности» И. Бунина может показаться неправдоподобной уже потому, что стихи и проза И. Бунина содержат множество отсылок к источникам русской и мировой культуры и многократно описаны исследователями. Говоря о «нелитературности» И. Бунина, мы имеем в виду *не качество текста*, не поэтику. Мы говорим об основополагающей мировоззренческой позиции художника, для которого подлинность произведения искусства есть верность жизни прежде всего. Любая мысль, распространенная идея проверяются жизненным опытом, собственными наблюдениями, конкретными фактами. Это не придиричивость журналиста, это позиция художника, создающего не мифы, но постигающего истинную суть мира, частью которого является он сам. Поэтому И. Бунин никогда не оказывался во власти мифов или стереотипов и, как показало время, был одним из тех, кто в эпоху предреволюционных обольщений предложил русскому обществу жесткий, лишенный привычного утопизма взгляд на литературу. Это остро почувствовал М. Горький, прочитав повесть «Деревня»: «Мы еще не думали о России, – как о целом»(2; 3, с. 473). Оставив в стороне многократно описанное расхождение позиций И. Бунина и М. Горького, обратим внимание на главное: «Деревня» предлагала новый масштаб размышлений – «не о мужике, не о народе», а о России. А думать о ней можно было, опираясь на реальность жизни и мужика, и народа в целом. Бунин предлагал литературе выйти за привычные цеховые пределы, поставить под сомнение свое прежнее знание о жизни, откликнуться на зов реальности. Именно здесь корни бунинской феноменологии – в признании первенства *жизни* над литературой. Отсюда суровая и жесткая правда его сюжетов, реальная сложность и глубина характеров.

Следует признать, что своевременность бунинского обращения к свидетельствам реальной жизни не была должным образом оценена предреволюционной литературой. Не вняла им литература 1920-х годов, создававшая собственные мифы, в целом мало отличавшиеся от прежних. Опыт М. Шолохова в романе «Тихий Дон» в значительной мере не типичен для литературы первых советских лет. Не отягощенный литературной традицией

(5), он сумел уклониться и от нормативности советских мифов, самостоятельно избирая формат общения с заинтересовавшим его автором. И это позволяет говорить не только о бунинском сюжете в «Тихом Доне», но и о том, что М. Шолохов, как некогда И. Бунин, испытал настоящую потребность в ином, не книжном опыте. Его дала жизнь. Ее суровая и жесткая правда.

Для М. Шолохова критерием такой правды стал казацкий хутор, как некогда Дурновка стала для И. Бунина аналогом всей России. Личный опыт открыл писателю трагедию Григория Мелехова, но не позволил ее увидеть в судьбе Листницкого. «Литературность» эпизода, который мы назвали вставной новеллой, четче обозначила приоритеты писателя. Если все-таки для И. Бунина расставание с Суходолом исполнено грустной поэзии прощания со своим прошлым, то для М. Шолохова уход в небытие рода Листницких незаметен на фоне казачьих судеб. Оказалось, что Григорий Мелехов и Евгений Листницкий не только по-разному пережили революцию – они жили в разных странах.

Эту горькую истину необходимо было пережить, переплавить в строки воспоминаний и художественных текстов и литературе русской эмиграции. Это был единственно возможный выход не только для литературы, но и для ее творцов. В кардинально изменившемся мире надо было искать новые пути.

-
1. Шолохов М.А. Собр. соч.: В 9 т. – М.: Худ. лит., 1965, 1966. – Т.1, 4.
 2. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. – М.: Худ. лит., 1965, 1967. – Т.1, 3.
 3. См. об этом, например: Семенова С.Г. Метафизика русской литературы. В 2 т. / С.Г. Семенова. – М.: Изд. Дом «ПоРог», 2004. – Т. 2. – С. 40-89.
 4. См. об этом нашу статью «Сюжет земли в романе М. Шолохова «Поднятая целина» // Вестник ВГУ. Сер. 1, Гуманит. науки. – 2005. – № 2.
 5. «Как ни один большой русский писатель XIX или XX века, автор «Тихого Дона» знает диалект лучше, чем литературный язык. Кажется, он слышит беседу своих казаков и без усилий записывает их речь» (Ермолаев Г.С.

Михаил Шолохов и его творчество / Г.С. Ермолаев. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 189). Исследователь приводит убедительные примеры близости М. Шолохова к экспериментальной стилистике литературы 1920-х годов, об органической талантливости М. Шолохова.

Особенности языка И.А. Бунина

Обычно принято рассматривать язык писателя через призму языка его творений. Однако данное сообщение предполагает не совсем рассмотрение языка произведений И.А. Бунина. В большей степени это все-таки – попытка реконструкции языкового облика самого писателя. Конечно, здесь нет претензий на полное описание языка И.А. Бунина. Мы попытались лишь увидеть только некоторые, но определяющие, на наш взгляд, моменты.

Родившись в центре русского Черноземья, будущий великий поэт и писатель не мог не вобрать в себя животворящие силы этой плодотворной почвы. Он прекрасно с детства знал язык деревни, ее традиции и обрядность.

Полемизируя с воспоминаниями о Л.Н. Толстом А.Б. Гольденвейзера, И.А. Бунин писал о языке автора «Войны и мира», практически показывая характер и место южнорусских диалектов и просторечия в просторах национального русского языка: «Нет, это не Толстовские, это наши общие особенности: особенности языка той сравнительно небольшой местности, самые дальние окружные точки которой суть Курск, Орел, Тула, Рязань и Воронеж. И разве не тем же языком пользовались чуть ли не все крупнейшие русские писатели? Потому что чуть не все они – наши. <...> Жуковский и Толстой – тульские, Тютчев, Лесков, Тургенев, Фет, братья Киреевские, братья Жемчужниковы – орловские, Анна Бунина и Полонский – рязанские, Кольцов, Никитин, Гаршин, Писарев – воронежские. Даже Пушкин с Лермонтовым отчасти наши, ибо их родичи, Воейковы и Арсеньевы, тоже из наших мест, из наших квасов, как говорят у нас.

Повторяю из множества примеров, которые приводит Гольденвейзер в доказательство особенностей Толстовского языка, я не нашел ни одного, который убедил бы меня в этих особенностях.

– «Толстой слегка пришепетывал: например, слово *лучше* произносил как *лутче...*»

Пришепетывание тут совсем не причем. Я никогда не пришепетывал, а всегда говорил «лутче», ибо у нас все так говорили – и в семье, и на дворе, и в деревне, где пели:

*Лутче жити без заботы,
Чем богатому ходить!*

– «Толстой букву *z* в большинстве случаев произносил как легкое французское аш...»

Но я, в силу вышеуказанной причины, даже и после шестилетней жизни во Франции, говорю: Господи почти как Хосподи.

– «Толстой употреблял такие выражения, как *намедни*, *даве-ча*, *эдакой*, вместо этакий, *свита* вместо армяк; Толстой говорил *скрыпка* вместо скрипка, *скородить* вместо боронить, делал ударение на втором слоге с конца в слове до смерти...»

И опять я только усмехаюсь: но мы все и всегда так говорили!» (Бунин 2000, с. 210-211).

Лексика произведений И.А. Бунина, особенно таких, как повести «Деревня» и «Суходол», отличается родниковой чистой истинно народной речи. Среди этой лексики особое место занимают этнографизмы, отражающие быт и уклад жизни крестьянина: *байбак*, *веретье*, *волнобой*, *колбня*, *мга*, *оброть*, *ай*, *али*, *вприческу*, *дюже*, *ежели*, *ноне*, *нонче*, *шибко*, *баять*, *балакать*, *гаметь*, *гребовать*, *жалковать*, *жилять*, *захолонуть* и др. Подробнее вопрос о диалектной лексике И.А.Бунина рассмотрела И.М. Курносова (1997, с. 59-64). Она подсчитала, что в ранних работах И.А.Бунина использовано около 300 диалектных единиц русского национального языка.

Писатель нередко стремится раскрыть значение диалектного слова или через пояснение («Правда, поля были волнистыя и сменялись лугами («верхами», по-орловски)...»), или с помощью синонима («Дурновка была «барская», а на Мысу обитали «галманы», однодворцы»). И.М. Курносова провела очень интересный эксперимент – она опросила современных жителей села Воргол, которое упомянуто в повести И.А. Бунина «Деревня», на предмет понимания ими диалектных слов, употребленных писателем. И 98% слов было преспокойно крестьянами семантизировано (Курносова 1996, с. 10).

От народа писатель воспринял и такое крайнее средство выразительности, как матерщина. Парадоксально, но именно рус-

ский мат спас жизнь И.А. Бунину в «окаянные» революционные годы. Вот как он это описывал: «А в полдень в тот же день запылал скотный двор соседа, и опять сбежались со всего села, и хотели бросить меня в огонь, крича, что это я поджег, и меня спасло только бешенство, с которым я матерными словами кинулся на орущую толпу» (Бунин 1990, с. 83). Видимо, не зря писал его друг Н.Д. Телешов: «Милый Иван Алексеевич. С удовольствием тебе сообщаю, что один неведомый тебе читатель, ознакомившись с твоей повестью «Деревня», где напечатаны непечатные выражения, воскликнул: «Господин Бунин – известный мафо-граф!» Поздравляю тебя с графским достоинством и крепко целую!» (Литературное наследство, с. 596).

Об отношении И.А. Бунина к мату говорят его воспоминания о Куприне: «Ругался он виртуозно. Как-то пришел он ко мне. Ну, конечно, закусили, выпили. Вы же знаете, какая Вера Николаевна гостеприимная. Он за третьей рюмкой спрашивает: «Дамы-то у тебя приучены?» К ругательству, подразумевается. Отвечаю: «Приучены. Валяй!» Ну и пошел и пошел он валять. Сольем заливается. Гениально ругался. Бесподобно. Талант и тут проявлялся. Самородок. Я ему даже позавидовал» (Одоевцева 1989, с.289). О «вольности» И.А. Бунина в выражениях вспоминала Н.Н. Берберова. После скабрезного рассказа Бунина она писала: «Рассказывание подобных историй кончилось довольно скоро: после двух-трех раз, когда он произнес вслух и как-то особенно вкусно «непечатные» (впрочем, давно на всех языках, кроме русского, печатные) слова – он любил главным образом так называемые детские слова на г, на ж, на с и так далее, – ... он совершенно перестал «рисоваться» передо мной....» (Берберова 1999, с. 293). Употреблял Бунин непечатные слова и не только для рисовки: «Однажды Г.В. Иванов и я, будучи в гостях у Бунина, вынули с полки томик стихов о Прекрасной Даме, он был весь испещрен нецензурными ругательствами, такими словами, которые когда-то назывались «заборными». Это был комментарий Бунина к первому тому Блока» (Там же, с. 296).

И.А. Бунин, когда ему было присвоено звание почетного академика «в благодарность решил поднести Академии – «словарь матерных слов» – и очень хвастал этим словарем в присутствии своей жены, ...» (Чуковский 1991, с. 463). Для создания этого

словаря «вывез он из деревни мальчишку, чтобы помогал ему собирать матерные слова и непристойные песни» (Там же, с. 464).

При всем совершенстве владения обсценной лексикой и фразеологией И.А. Бунин крайне редко в своем художественном творчестве обращался к этим “знаниям”. Врожденный, генетический художественный вкус писателя не позволял ему пачкать святое площадной грязью.

Имя для каждого писателя – благодатный материал и загадка. Загадка в том смысле, что материал этот ведет себя иной раз так, что сам писатель идет за именем в характеристике и действиях своего персонажа. Не зря же сам И.А. Бунин признавался: «Какое-нибудь отдельное слово, часто самое обыкновенное, какое-нибудь имя пробуждает чувство, из которого и рождается воля к писанию. И тут как-то сразу слышишь тот призывной звук, из которого и рождается все произведение...» (Бунин 1967, с. 376). Более подробно об имени в жизни и творчестве И.А. Бунина см. нашу работу (Ковалев 2001, с. 6-21).

И.А. Бунин любил А.П. Чехова и охотно вспоминал о его литературных особенностях: «Он очень любил шутки, нелепые прозвища, мистификации; ...» (Бунин 1990, с. 224). Однако Бунин не одобрял его подбор юмористических имен и фамилий: «Перечитал «Записную книжку» Чехова. Сколько чепухи, нелепых фамилий сколько записано – и вовсе не смешных и не типичных – и какие все сюжеты! Все выкапывал человеческие мерзости! Противная эта склонность у него была» (Бунин 1990, с. 63). Так же отрицательно Бунин относился к именам персонажей пьес А.П. Чехова: «Раневская, Нина Заречная... Даже и это: подобные фамилии придумывают себе провинциальные актрисы» (Бунин 1967, с. 239). И еще: «Антон Павлович рассказывал, что у него издавна было страшное искушение назвать какого-нибудь бедного, захудалого чиновника «Матвей Сортирович» (Бахрах 2000, с. 101). «Да и Антон Павлович со своим Симеоновым-Пищиком, несмотря на весь свой вкус, сел в калошу» (Там же, с. 146-147). Из тех немногих, кто поддержал мнение Бунина о чеховских именах, был Ю.М. Нагибин: «А его неостроумные прозвища, даваемые близким, друзьям, самому себе. Все это должно было изображать ясность, кротость и веселие незамут-

ненного духа, но, будучи насильственным, отыгрывалось утратой юмора и вкуса» (Нагибин 2001, с. 255).

Не зря, видимо, И.А.Бунин в своей публицистике неоднократно возвращался (с некоторыми вариантами) к разговору с А.П. Чеховым: «Дыбенко... Чехов однажды сказал мне:

– Вот чудесная фамилия для матроса: Кошкодавленко.

Дыбенко стоит Кошкодавленко» (Бунин 1990, с. 116). В другом варианте: «Крыленко, Дыбенко... Чехов однажды сказал мне:

– Вот чудесная фамилия для матроса: Кошкодавленко...

А мы-то не предчувствовали этого Кошкодавленко и очень удивились Дыбенке!» (Бунин 2000, с. 58). Видимо, его потрясло соответствие «смешной» фамилии, поданной Чеховым (с явной ассоциацией севастопольского сражения – матрос Кошка), и показавшей истинную сущность ставших страшными в советской действительности фамилиями Н.В. Крыленко и П.Е. Дыбенко, бывших матросов, карательных функционеров советского государства. Образ матроса-головореза стал знаковой фигурой новой советской действительности, мимо чего не прошел и Дон-Аминадо:

... В углу профессор учится,
В другой сапожник влез.
А в третьем гордость нации,
Матрос-головорез.

(«Родная сторона» 1926 г.).

Н.Н. Берберова не без язвительности писала о возвращении А.М. Горького из эмиграции в СССР: «Там к его ногам положены были не только главные улицы больших городов, не только театры, научные институты, заводы, колхозы, но и целый город» (Берберова 1999, с. 229). Бунин вполне откровенно не любил А.М. Горького, отчасти поэтому (а вовсе не из любви к А.П.Чехову) очень возмущался тем, что МХАТ назвали именем А.М. Горького: «Впрочем, Художественный театр называется теперь Художественным Театром имени Горького. Прославился этот театр прежде всего и больше всего Чеховым, – ведь даже и доньше на его занавесе чайка, но вот приказали присвоить ему имя Горького, автора лубочного и насквозь фальшивого «Дна», и Станиславский с Немировичем покорно приняли это приказа-

ние, хотя когда-то Немирович торжественно, публично, во всеуслышание всей России, сказал Чехову: «Это твой театр, Антон» (Бунин 1990, с. 175-176).

И.А. Бунин язвительно отзывался о псевдонимах М. Горького: «... у Горького была болезненная страсть к изломанному языку («вот я вам приволок сию книжицу, черти лиловые»), псевдонимы, под которыми он писал в молодости, – нечто редкое по напыщенности, по какой-то низкопробной едкой иронии над чем-то: Иегудиил Хламида, Некто, Икс, Антином Исходящий, Самокритик Словотекоев...» (Бунин 1990, с. 194). И о продолжателях А.М. Горького по линии псевдонимов: «И вот что надо отметить: какой «высокий стиль» был в речах политиков, в революционных призывах поэтов во время первой революции, затем перед началом второй! Был, например, в Москве поэт Сергей Соколов, который, конечно, не удовольствовался такой птицей, как сокол, назвал себя Кречетовым, а своему издательству дал название «Гриф», ...» (Бунин 1990, с. 201). Действительно, С.А. Соколов принял псевдоним Кречетов, но скорее в пику М.Горькому, а название издательства «Гриф» рождалось в коллективных муках, о чем писала Н.И. Петровская: «Маяк» был осмеян, но как же его назвать? Какое-то крылатое, лапчатое, когтистое чудовище возникло в коллективном воображении. Ну «Гриф»!» (Петровская 1992, с. 22). Сам же И.А. Бунин использовал неприязнительный псевдоним «И. Озерский», по названию своего поместья Озерки (Масанов 1960, с. 86).

Не признав власти большевиков, Бунин столь же отрицательно оценивал и всех писателей советской формации: «Среди «советских» (разумея новых, «молодых») писателей есть люди от природы способные, но ведь почти все они люди некультурные, самомнительные, притязательные, всячески (и больше всего своим рабством) развращаемые, принужденные постоянно дышать невероятной вульгарностью, грубостью, лживостью и бесовственностью, которой отравляют воздух России ее до противоречивости подлая власть» (Бунин 2000, с. 259). Это отношение к советским писателям Бунин перенес и на их фамилии. Так, И.А. Бунин писал о В.В.Маяковском: «Маяковского звали в гимназии Идиотом Полифемовичем» (Бунин 1990, с. 84).

Сомневался Бунин в дворянском (графском) происхождении А.Н. Толстого: «Третий Толстой» – так нередко называют в Москве недавно умершего там автора романов «Петр Первый», «Хождения по мукам», многих комедий, повестей и рассказов, известного под именем графа Алексея Николаевича Толстого: называют так потому, что были в русской литературе еще два Толстых – граф Алексей Константинович Толстой, поэт и автор романа из времен царя Ивана Грозного «Князь Серебряный», и граф Лев Николаевич Толстой» (Бунин 1990, с. 289).

И.А. Бунин ценил отечественную историю, стоял за всемерное ее сохранение. Он остро ощущал красоту древних названий: «Церковь Спаса-на-бору. Как хорошо: Спас-на-бору! Вот это и подобное русское меня волнует, восхищает древностью, моим кровным родством с ним» (Бунин 1967, с. 346). Поэтому Бунин, естественно, был возмущен тем положением в послереволюционной литературной России, «...что в ней считаются событием даже нарочито хамские, кощунствующие именем Христа и Его Двенадцати Сподвижников вирши Блока! ...» (Бунин 2000, с. 22).

С возмущением относился он и к многочисленным и неумным переименованиям советской поры. Так, он писал об изменении большевиками названия улицы в Москве: «Вместо Немецкой улицы – исторического, давнего названия – улица Баумана! О! И этого простить нельзя!» (Бунин 1990, с. 62). О переименовании церкви: «Да, соборы нельзя переделывать и переименовывать в кинематографы «имени товарища Свердлова»...» (Бунин 2000, с. 30). Он, как никто, порицал «народ-Богоносец» за то, что, приняв большевизм, тот «переименовал все «Вшивые горки» в Карл-Маркс-Штрассе» (Бунин 2000, с.63). Писатель совсем не выдумывал названия *Вшивые горки*. В воронежской микропонимии мы находим эти «вшивые» названия: *Вшивая гора* – так называется возвышенность в селе Сухой Донец Богучарского р-на. Слово «вшивая» в данном случае означает «плохая», то есть место, на котором ничего не растет. К тому же, по свидетельству местных жителей, здесь много мелких насекомых – «вшей». *Вшивым* назвали покос в селе Васильевка Грибановского р-на. Название может либо указывать на плохое качество травы на покосе, либо отражать характер растительности:

«Вшивая трава, вшивица... сокорица, мытник, шелудивник, медовая трава» (Даль, с. 254).

Сравните аналогичную иронию А.А. Ахматовой по поводу переименования Царского (А.С. Пушкин и его друзья еще иногда писали и произносили правильно: *Сарское*) Села: «В Царском, (тогда Детском им. тов. Урицкого) почти у всех были козы и их почему-то звали – Тамара» (Записные книжки 1996, с. 446).

Возмущенно писал нобелевский лауреат о переименованиях городов в советскую эпоху: «Художественный театр имени Горького». Да что! Это капля в море. Вся Россия, переименованная в СССР, покорно согласилась на самые наглые и идиотские оскорбления русской исторической жизни: город Великого Петра отдали Ленину, древний Нижний Новгород превратился в город Горький, древняя столица Тверского Удельного Княжества, Тверь, – в Калинин, а город Кенигсберг, город Канта, в Калининград...» (Бунин 1990, с. 176). Или: «Чего хохотать нам над статуей Маркса, поставленной где-то в непролазном лесу, где чуть не вчера совершались мултанские человеческие жертвоприношения, над Чухломой, переименованной в Городок Клары Цеткин?» (Бунин 2000, с. 197). И снова, возвращаясь к тому же: «Теперь этот театр, который и Станиславский, и Немирович-Данченко, да и вся публика, всегда называли «театром Чехова», стал почему-то называться «театром Горького». Горький в жизни Художественного театра играл немалую роль. Но почему все-таки театр переименован из Чеховского в Горьковский – непонятно. Так же, впрочем, непонятно, как всегда непонятно для меня переименование городов. Например, Петербург был основан Петром Великим. Можно как угодно относиться к Петру Великому, но ведь город все же основал он, а не Ленин. Почему мне «Ленинград» и кажется всегда нелепостью. Так и с Художественным театром, которому присвоили имя Максима Горького» (Бунин 2000, с. 426). Даже в момент знаменитой Сталинградской битвы Бунин не принял нового названия города: «Паулюс, произведенный Хитлером в маршалы, сдался в Царицыне, с ним еще 17 генералов» (Письмо к Н.А. Тэффи от 1 февраля 1943 г. // Подъем. – Воронеж. – 1978. – №3. – С. 128). Он был далеко не одинок в своем негативном восприятии ономастики «новойяз». Не зря, видимо, известный российский композитор

Н. Богословский горько шутил: «У нас улицы называли именами либо тех, кто убил, либо тех, кого убили» (Заметки на полях шляпы. – М., 1997. – С. 299).

Мастер русского слова, Бунин отмечал несуразности новой лексики революционной эпохи: «Кооперативная заря». Кто поверит, что был и такой журнал? А ведь был, был» (Бунин 2000, с. 212). Ему верить можно, потому что на его родине, в Воронеже были кооперативы с такими названиями: «Красный инвалид» и даже... «Красное молоко»! Да и газета, в которой 30 августа 1918 г. было объявлено о решении Советов переименовать улицы г. Воронежа, называлась «Воронежский красный листок».

А.В. Бахрах, свидетель творческого процесса Бунина, поведал о воистину титанической работе мастера по изысканию и классификации имен для дальнейшего использования их в своей творческой лаборатории: «И на его письменном столе я видел длинные списки имен и фамилий, разбитые на категории, на национальности, по областям, по сословиям, длинные выписки из святцев, которые он внимательно изучает с этой целью» (Бахрах 2000, с. 146).

И еще об одной существенной особенности именования своих персонажей Бунин приоткрыл секрет: «А у вас есть нелюбимые буквы? Вот я терпеть не могу букву «ф». Мне даже вывести на бумаге это «ф» трудно, и в моих писаниях вы не найдете ни одного действующего лица, в имени которого попадалась бы эта громоздкая буква» (Бахрах 2000, с. 129). Сравните обратное тому мнение А.С.Пушкина, который в примечаниях к роману «Евгений Онегин» писал: «Сладкозвучнейшие греческие имена, каковы, например Агафон, Филат, Федора, Фекла и проч., употребляются у нас только между простолюдинами». А все почему так вышло у И.А. Бунина? А дело в истории собственного имени. О нем Бунин поведал следующее: «А знаете, меня чуть-чуть не нарекли Филиппом. В последнюю минуту – священник уже стоял у купели – старая нянька сообразила и с воплем прибежала к моей матери: «Что делают... что за имя для барчука!» Наспех назвали меня Иваном, хоть это тоже не изысканно, но, конечно, с Филиппом несравнимо. Именины мои приурочили ко дню празднования перенесения мощей Иоанна Крестителя из Гатчины в Петербург. Так, строго говоря, я и остался на всю

жизнь без своего святого... А прости Господи, каким образом рука Иоанна Крестителя могла очутиться в Гатчине, я до сих пор не разгадал.

Но что все-таки могло произойти – «Филипп Бунин». Как это звучит гнусно! Вероятно, я бы и печататься не стал.

Его до сих пор передергивает при одной мысли об этом «ужаснейшем» из сочетаний» (Бахрах 2000, с. 128-129).

Бунин не терпел проявлений декадентства и модернизма (вычурные, придуманные слова, фальшивая стилизация под древность, народ). Это чувство он ярко выразил в своей рецензии на поэзию С.Городецкого: «Автор спрашивает:

А о чем печалится
Дождевик седой?

Или:

– Что накатывают волны на реке?

Чья пичуга бьется в каменной руке? –

и так и не поясняет – чья именно пичуга и кто такой Дождевик, а я только догадываюсь, что Дождевик этот сродни Елкичу Сологуба-Тетерникова, что Городецкий просто выдумал Дождевика, как выдумал он Ветровая, Вертодуба, Неулыбу, Лунного Старика и проч. – по очень дурной манере так называемого «нового искусства» выдумывать (чаще всего на русский лад) имена, не существовавшие никогда и ни в чьих представлениях и сказаниях, демонов, богатырей, чудовищ...» (Литературное наследство, с. 341).

Вычурные имена прямо-таки злили И.А. Бунина. Характерен случай, описанный И.В. Одоевцевой. В Париже И.А. Бунин похамски обошелся с Лулу Канегиссер, имени которой он даже не знал: «– Иван Алексеевич, за что вы обидели Лулу? Ведь вы...

– Ну, знаете, – перебил он меня, – женщину, которая носит имя Лулу, и обидеть не грех. Экая пошлость!

Мадам Лулу в своем углу

В шезлонге звонко хохочет, –

как поет эта идиотка Иза Кремер. Напрасно вы таких Лулу-Глуглу к себе пускаете, да еще со мной знакомить хотите!» (Одоевцева 1989, с. 234).

Великий знаток русской природы, особенно Черноземья, И.А.Бунин прекрасно знал звездное небо. В статье А.П. Тер-

Абрамянц отмечено: «Поражает знание Буниным звездного неба, конкретных звезд, созвездий. Встречаются то и дело в его произведениях, кроме общеизвестных Венеры, Марса, Полярной звезды, Ковша Большой Медведицы и Млечного Пути – Сириус (любимая звезда!), Арктур, Вега, Юпитер, созвездия Капеллы, Волопаса, Ориона, Скорпиона, Пса, Плеяды, Конопуса, Ворона, Южный Крест...» (Тер-Абрамянц 1995, с. 110).

Часто бывало, что именно звездное небо вдохновляло Бунина, поэтому, видимо, не зря он писал:

Как письмена мерцают в тверди синей
Плеяды, Вега, Марс и Орион.
Люблю я их течение над пустыней,
И тайный смысл их царственных имен!

Как поэт, он так описал однажды ночное небо: «5 октября. ... Вызвездило. Я стоял на последней ступеньке своего крыльца – как раз против меня был (над садом) Юпитер, на его левом плече Теллец с огоньком Альдебарана, высоко над Тельцом гнездо бриллиантовое – Плеяды» (Бунин 1990, с. 43). Интересно, что, сравнив Плеяды с гнездом, Бунин был рядом с народным наименованием этого звездного скопления – Гнездо (Рут 1987, с. 15). Он знал и русское название Плеяд – Стожары. В другом стихотворении («Листопад») в этом звездном скоплении он видит уже не бриллиантовое гнездо, а звездный щит:

А в ночь, меж белых их разводов,
Взойдут огни небесных сводов,
Заблещет звездный щит Стожар –
В тот час, когда среди молчанья
Морозный светится пожар.
Рассвет полярного сиянья! (1900 г.)

В рассказе «Кастрюк» есть такой фрагмент: «... дед постлал себе у межи полушубок, зипун и с чистым сердцем, с благословением стал на колени и долго молился на темное, звездное прекрасное небо, на мерцающий Млечный Путь – светлую дорогу ко граду Иерусалиму». Бунин здесь с помощью определения оригинально совмещает речь автора с мыслями молящегося деда: ведь «светлая дорога ко граду Иерусалиму» – это раскрытие народного названия Млечного Пути – «Дорога на Ерусалим» (Ковалев 1997, с. 53).

А вот впечатления И.А. Бунина от созвездия Ориона в тропиках: «В шесть часов, тотчас после заката солнца, увидал над самой своей головой, над мачтами, в страшно большом и еще совсем светлом небе, серебристую россыпь Ориона. Орион днем! Как благодарить Бога за все, что дает Он мне, за всю эту радость, новизну!» (Устами Буниных, с. 97). А буквально через три дня (19 февраля 1911 г.) – новые восторги пред видом ночного неба: «Четверть месяца стоит очень высоко и светит очень ярко, – с правой стороны настоящая лунная ночь. Россыпь Ориона в зените. Южный Крест на юге, в большом пространстве почти пустого неба. Смотрел на него и вдруг вспомнил, что у Данте сказано: «Южный Крест освещает преддверие Рая». Слева низко лежала серебром раскинутая по темносинему небосклону Большая Медведица, под нею, почти на горизонте, печально белела Полярная Звезда. А на востоке точно ветром раздувало какую-то огромную и великолепную звезду, ровно и сильно пылавшую красным огнем. И ход наш был прямо на нее» (Там же). И, видимо, это была не Венера, поскольку Бунин хорошо знал эту звезду, частности, в конце мая 1911 г. он писал: «Ночь ледяная, с золотой, круглой Венерой над закатом, с молодым месяцем» (Там же, с. 106).

Анализ только скромной части апеллятивного и ономастического материала языка нашего земляка позволяет сказать, что И.А. Бунин прекрасно знал эстетическую и этнографическую ценность русского слова, во всей полноте владел ономастическим наследием русского народа и мастерски использовал все это богатство как в своем художественном творчестве, так и (с не меньшим блеском) в публицистических и мемуарных произведениях.

-
1. Бахрах А.В. Бунин в халате / А.В. Бахрах. – М., 2000.
 2. Берберова Н.Н. Курсив мой / Н.Н. Берберова. – М., 1999.
 3. Бунин И.А. Собр. соч. в 9 т. – М., 1967. – Т. 9.
 4. Бунин И.А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи / И.А. Бунин. – М., 1990.
 5. Бунин И.А. Публицистика 1918-1953 годов / И.А. Бунин. – М., 2000.

6. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка / В.И. Даль. – М., 1955. – Т. 1.
7. Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966). Москва – Torino, 1996.
8. Ковалёв Г.Ф. Русская и украинская астрономия в говорах Воронежской области / Г.Ф. Ковалев // МРСЯ. – 1997. – Вып. 22.
9. Ковалев Г.Ф. Ономастические этюды. Писатель и имя / Г.Ф. Ковалев. – Воронеж, 2001.
10. Курносова И.М. Диалектная лексика в художественной прозе начала XX века (на материале произведений И.А. Бунина, В.В. Вересаева, Е.И. Замятина). АКД. – Воронеж, 1996.
11. Курносова И.М. Диалектизмы в произведениях И.А. Бунина / И.М. Курносова // Материалы по русско-славянскому языкознанию. – Воронеж, 1997. – Вып. 22.
12. Литературное наследство. – М., 1973. – Т.84. – Кн. 1.
13. Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей / И.Ф. Масанов. – М., 1960. – Т. 4.
14. Нагибин Ю.М. Дневники / Ю.М. Нагибин. – М., 2001.
15. Одоевцева И.В. На берегах Сены / И.В. Одоевцева. – М., 1989.
16. Петровская Н. Воспоминания / Н. Петровская // Минувшее. – М., 1992. – Т. 8.
17. Рут М.Э. Русская народная астрономия / М.Э. Рут. – Свердловск, 1987.
18. Тер-Абрамянц А.П. Созвездия Ивана Бунина (Образы звездного неба в творчестве Бунина) / А.П. Тер-Абрамянц // И.А. Бунин и русская литература XX века. – М., 1995.
19. Устами Буниных. Frankfurt/Main, 1977, t.1.
20. Чуковский К.И. Дневник 1901-1929 / К.И. Чуковский. – М., 1991.
21. Чуковский К.И. Дневник 1930-1969 / К.И. Чуковский. . – М., 1995.

Мифологизация пространства в рассказе И.А. Бунина «Косцы»

Взаимоотношения художественного времени и художественного пространства в архитектонике повествования отражают «структуру авторского сознания, его миропонимание, систему философских представлений» (1) и, следовательно, их интерпретация – это поиск средств объективации авторской картины мира. У каждого художника свои характерные формы художественного пространства и художественного времени. Рассмотрим, какова роль пространственно-временных характеристик в мироощущении И.А. Бунина 20-х годов на примере рассказа «Косцы» (1921).

Для многих произведений Бунина первых послеоктябрьских лет характерно ощущение катастрофы (рассказы «Безумный художник», «Конец» и др.), обращение к библейским эсхатологическим пророчествам (стихотворение «Потерянный рай», рассказ «Несрочная весна», публицистика «Миссия русской эмиграции», заметка памяти Колчака, лекции «Великий дурман» и др.). В рассказе «Косцы» просматриваются несколько смысловых пластов, опирающихся на достаточно широкую культурную базу (библейские мотивы, русский фольклор, классическая русская литература XIX века, мифы и символы).

Автор с самого начала разделяет время рассказа на *сейчас* и *бесконечно давно*: «Это было давно, это было бесконечно давно, потому что та жизнь, которой мы жили в то время, не вернется уже веками» (2). Каждому времени присуще и определенное пространство. Уже со второй фразы голос повествователя воскрешает прошлое без определенной даты, но в конкретном, обозначенном пространстве. Он как будто оказывается в той сказочной России, которую он знал с детства, с отрочества. Бесконечно разрастающееся прошлое передается соединением прошедшего времени с наречием «давно», повторенным дважды. Разграничение жизни «по ту сторону» и «по эту сторону» подразумевает наличие некоего «рубежа» во времени, наличие особой точки зрения повествователя, с которой он может обозревать прошлое и будущее.

В той части рассказа, где описывается «прошлое», индивидуальное время повествователя растянуто в бесконечность и заполняет не реальную действительность, а мифологизируемое пространство воспоминаний: «Кругом нас были поля, глушь срединной, исконной России. Было предвечернее время июньского дня. Старая большая дорога,... изрезанная заглохшими колеями, следами давней жизни наших отцов и дедов, уходила перед нами в бесконечную русскую даль. Солнце склонялось на запад, стало заходить в красивые легкие облака... Казалось, что нет, да никогда и не было ни времени, ни деления его на века, на годы...» (с. 24).

В организации этого личностного пространства отсутствует четкое противопоставление верха и низа, материальное (лес, дорога) уравнивается бесплотным (воздух, небо, даль). Это создает ощущение огромной вместимости пространства, оно максимально разомкнуто, открыто, границы его раскрыты почти до бесконечности, поэтому реальное время исчезает. Кроме того, «поле», «дорога», «лес», «небо», «бесконечные дали» имеют определенную семантическую наполненность в русской литературе. «Старая большая дорога... уходила перед нами в бесконечную русскую даль. Солнце склонялось на запад, стало заходить в красивые легкие облака, смягчая синь за дальними *извалами полей* и бросая к закату, где *небо* уже золотилось, *великие светлые столбы*, как пишут их на церковных картинах... И они шли и пели среди... вечной полевой тишины, простоты и первобытности с какой-то былинной свободой и беззаветностью» (с. 24. Курсив наш. – Е.Л.).

Для повествователя косцы – «прекрасный русский народ», образ которого соответствует представлениям классической русской литературы XIX века. Но автор, вступая в диалог с рассказчиком, обозначенный по-разному воспринимаемыми пространством и временем, расставляет свои акценты, разрушающие внешнюю гармонию припоминаемого «прошлого».

Во-первых, автор сразу разделяет повествователя и косцов, именуя их «мы» и «они». Ограничивается и пространство, в котором функционируют «мы» и «они»: «Мы шли по большой дороге, а они косили в молодом березовом лесу поблизости от нее» (с. 23); «Они косили в ближнем от нас лесу, и я видел, про-

езжая верхом...» (с. 24); «Они...подвигались по березовому лесу... И мы стояли и слушали их...» (с. 25).

Пространство повествователя – «дорога со следами давней жизни отцов и дедов» (жизнь), пространство косцов – «лес» (мифологический образ первозданности, первобытный лес, соединяющий своими «деревами жизни» землю и небо, рай, универсальный метафизический Дом) (3). Косцы оказываются органично включенными в национальный русский пейзаж, сами для повествователя являются лишь его частью: «И они были дружны,... были «охочи к работе», неосознанно радуясь ее красоте и спорости» (с. 24).

Отдаленность, некую отстраненность повествователя от косцов автор отмечает субстантивом «дальние»: «Они были «дальние», рязанские. Они небольшой артелью проходили по нашим, орловским местам... Они были как-то стариннее и добротнее, чем наши – в обычаях, в повадке, в языке, - опрятнее и красивее одеждой...» (с. 24). Оппозиция «дальние – наши» придает жизни косцов таинственность и непостижимость. Также диковинна и красива жизнь зверей и птиц. Близость к природе, единство с ней подчеркивается несколько раз: «...они пили из деревянных жбанов родниковую воду, - так долго, так сладко, как пьют только звери да хорошие, здоровые русские батраки...» (с. 24); «они косили и пели, и весь березовый лес... звучно откликался им» (с. 24); «и березовый лес принимал и подхватывал их песню...» (с. 24).

Бытие косцов – тайна для повествователя, но вечно стремление познать жизнь через память предков, разгадать «следы, оставленные дедами и отцами» на «дороге» жизни, истоки этой жизни и ее конечную цель. Образ косцов, вместе с образом русской природы, с которой они едины, вырастает до масштабов библейских, мифических.

Возникающий контекст памяти многосложен; в память вложено знание истории, соединенное с личным поэтическим мироощущением автора. И потому Россия в рассказе «Косцы» не просто страна (пространство), а состояние души, «миф», который обращает нас к исследованию начал и истоков личностного и культурного бытия и который формирует неповторимый облик художника, во многом определяет его творческую судьбу.

В пространстве личностного сознания автора есть как бы две России: одна сказочная, несуществующая, желанная, собственно только образ России, «миф»; а другая – подлинная, мучительно не совпадающая с первой. И это то новое, чего не было в дореволюционном творчестве Бунина, но раз появившись, оно пронизывает многие произведения, написанные в эмиграции.

Кроме оппозиции «дальние – наши» в рассказе присутствует оппозиция «мы – они». Она реализуется посредством ограничения пространства, в котором функционируют «мы» и «они»: «Мы шли по большой дороге, а они косили в молодом березовом лесу поблизости от нее» (с. 23).

Смысловое наполнение пространства «лес» и пространства «дорога» различно в рассказе. Они только соприкасаются, практически не пересекаясь. При случайном пересечении обнаруживается знак иного мира – мира косцов, недоступного пониманию героя-повествователя: «Они сидели на засвежевшей поляне возле потухшего костра, ложками таскали из чугуна куски чего-то розового... И вдруг, приглядевшись, я с ужасом увидел, что то, что ели они, были страшные своим дурманом грибы-мухоморы. А они только засмеялись:

- Ничего, они сладкие, чистая курятина!» (с. 25)

Автор вносит в традиционно гармоничный образ диссонанс, или, если воспользоваться известным термином В.Б. Шкловского, «остраняющую деталь», заметности и контрастности которой способствует «крупный план» (4). Степень детализации изображения может быть мотивирована в тексте местом (определенном в пространственных и временных координатах) с которого ведется повествование.

Разное мировосприятие рязанских мужиков и героя, несовпадение представления о беззаботной жизни русских батраков с их реальным существованием предвосхищает последующее крушение привычных представления, на которых базировалась иллюзия порядка вещей в мире. Совсем скоро «мы» «они» вполне реально разойдутся во времени и пространстве. То, что прежде казалось единым, оказалось призрачным. Но автор не только разделяет пространство и время повествователя с пространством и временем косцов. Он показывает их вневременное схождение в народной песне, в восприятии которой их реакции совпадают.

Через введенную в текст песню герой осознает свое единство с косцами, природой, самой жизнью, обретает надежду, необходимую для жизни в будущем: «Теперь они пели: «Ты прости-прощай, любезный друг!» –...пели, сами не замечая того. И мы стояли и слушали их, чувствуя, что уже никогда не забыть нам этого предвечернего часа... Прелесть ее (песни. – Е.Л.) была в том, что никак не была она сама по себе: она была связана со всем, что видели, чувствовали и мы, и они, эти рязанские косцы. Прелесть была в том неосознаваемом, но кровном родстве, которое было между ими и нами – и между ими, нами и этим хлебобородным полем, ...этим полевым воздухом, которым дышали и они и мы с детства, этим предвечерним временем,... и этой большой дорогой, ее простором и заповедной далью» (с. 25).

В песне пересеклись, стали едиными пространство и время воспоминаний рассказчика и мифологизированное пространство и онтологическое время косцов. В песне исчезают оппозиции «дальние – наши» и «они – мы», утрачивается социальный и бытовой их смысл, обнаруживается глубинное, онтологическое родство, постигаемое не разумом, но чувством. «Дальние» оказываются такие же, как и «наши», а «мы» и «они» - братья, дети одной матери: «...все мы были дети своей родины и были все вместе и всем нам было хорошо, спокойно и любовно...» (с. 25).

Песня-расставание со своим прошлым, надеждами, счастьем, любовью, песня-Родина, позволяет автору подняться над частным разделением «мы» - «они» и выйти на новый уровень единства, преодолеть время и пространство, протянуть нить между прошлым и настоящим.

« Ты прости-прощай, любезный друг,
И родимая, ах да прощай, сторонушка!

<...> говорили они, по-разному ударяя на слова, и вдруг все разом сливались уже в совершенно согласном чувстве восторга перед своей гибелью, молодой дерзости перед судьбою и какого-то необыкновенного всепрощающего великодушия» (с. 26).

«Гибель» - и есть тот «рубеж», который отделяет счастливое прошлое от темного и ужасного настоящего. Но теперь водораздел «прошлое-настоящее» («гибель») становится знаком нового текста, нового понимания прошлого: «Ибо всему свой срок, -

миновала и для нас сказка: отказались от нас наши древние заступники, разбежались рысучие звери, разлетелись вещие птицы, свернулись самобранные скатерти, поруганы молитвы и заклятия, иссохла Мать-Сыра-Земля, иссякли животворные ключи – и настал конец, предел божьему прощению» (с. 27). Исчезли косцы, исчезла сказочная Россия, ушла навсегда. Но если они воскрешаемы памятью, то могут соединить прошлое и настоящее в пространстве личного сознания автора; если память в бунинском мире – духовная субстанция, то «ею устанавливаются связь героя с всебытием, она причащает его вечности» (5). Память обладает огромной преображающей силой, она залог причастности «я» к бессмертию.

Для Бунина косцы, идущие по полю (лесу) над временем, олицетворяют Россию, ее душу: «...только ее душа могла петь так, как пели косцы в этом откликающемся на каждый их вздох березовом лесу» (с. 25).

Память помогает выжить в «окаянные дни», сохранить себя как творческую личность. С ее помощью старые и привычные представления обогащаются новым, спасительным смыслом. В традиционном «мифе о России», созданном и лелеемом русской классикой, реальность пространства и времени была пластически осязаема, но во времени «теперь», во власти «окаянных дней» не позволяла обрести единство; прежняя Россия оказалась потерянной навсегда, «миновавшей как сказка». Автор, фиксируя момент метафизического «рубежа», в произведении искусства творит новый миф в пространстве собственного сознания, обращаясь к традиционному странничеству русского человека, который во всех своих «хождениях» за дальние моря «знал, что все-таки нет ему подлинной разлуки с нею, с родиной, что куда бы ни забросила его доля, все будет над ним родное небо, а вокруг – беспредельная родная Русь, гибельная для него, балованного, разве только своей свободой, простором и сказочным богатством» (с. 27). Так новый миф становится жизненным пространством души (личности), он «горизонт сознания и существования, создающий контекст восприятия реальности самого бытия» (6). Соединяя раздробленные «рубежом» («гибелью») части воедино, с помощью акта ремифологизации автор восстанавливает целостную картину бытия. Время отдельного челове-

ка (автора) вписано в цикличность времени-вечности (косцов): то, что было совершено когда-то дедами и отцами на «дороге жизни», не утрачивает своей ценности, так как память помогает им оставаться нерушимыми, обращает человека к вечности.

Переход от утраченного пластического единства (пространство) к умопостигаемому (время) демонстрирует как разрушение прежнего «мифа о России», так и рождение индивидуального мифа об истории своей страны, вписывает человека в общую историю культуры. Это становится опорой личности в прозе И.Бунина 1920-х гг.: автор ощущает личностное время как общечеловеческое. Миропонимание писателя опирается на синтез эпического времени и лирического пространства.

Анализ переживания-воспоминания дает возможность осмыслить текст в плане коррекции не только художественной системы, но и миропонимания писателя, которому в условиях эмиграции понадобилось заново отыскивать себя и свое мест в изменившемся мире.

-
1. Гребенникова Н.С. Зарубежная литература. XX век: учеб. пособие по курсу «История зарубежной литературы XX века» / Н.С. Гребенникова. – М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 1999. – С.88.
 2. Бунин И.А. Собр. соч.: В 4 т. / И.А. Бунин. – М., 1988. – Т.3. – С. 23. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в скобках.
 3. Океанский В.П. Эсхатологическая мистерия «Листопада»: Эзотерическая герменевтика «Осенней поэмы» И.А. Бунина / В.П. Океанский // Потаенная литература. Исследования и материалы. – Вып. 2. – Иваново: Ивановский гос. университет, 2000. – С. 65.
 4. Чернец Л.В. Художественная деталь / Л.В. Чернец // Русская словесность. – 1997. – № 6. – С. 79.
 5. Пращерук Н.В. «Тень птицы» И.Бунина: концептуализация времени и проблема жанра / Н.В. Пращерук // И.А. Бунин и русская культура XIX – XX веков: Тезисы международной научной конф., посвящ. 125-летию со дня рождения писателя – Воронеж: «Квадрат», 1995 – С. 57.

6. Осаченко Ю.С., Дмитриев Л.В. Введение в философию мифа: учеб. пособие / Ю.С. Осаченко. – М.: Интерпракс, 1994. – С. 9.

Две «Старухи» И.А. Бунина

В творческом наследии Бунина обращает на себя внимание использование одного и того же заголовка – «Старуха» – для рассказов 1916 г. и 1930 г. (последний входит в «Краткие рассказы»). Нам представляется, что это удвоение не случайно, более того, программно для автора и отражает его взгляд на Россию и ее судьбу с «этого» и с «того берега».

«Старуха» 1916 г. представляет панораму России зимы третьего года мировой войны. В стране «разброд и шатание», изображенные автором в одной гигантской фразе, состоящей из 269 слов; в семье, где работает кухаркой «глупая уездная старуха», бытовое разложение, взаимная ненависть; в умах взрослого и ребенка – учителя и гимназиста – одинаковая мешанина из неприложимых к жизни сведений об античной культуре и абсурдных представлений о своем долге. В этом выморочном мире с вымученными, неестественными отношениями естественны только слезы старухи-кухарки, обиженной хозяином. Но сама героиня ущербна: автор несколько раз подчеркивает ее глупость, бестолковость, забитость, и «была старуха куда как нехороша собой: высокая, гнутая, узкоплечая, глухая и подслепая...»

Напротив, героиня «Старухи» 1930 г. «большая, бокастая... лицо крупное, желтоглазое, в космах толстых седых волос – лицо восемнадцатого века». Она приехала «издалека. Свой северный край называет Русью». Авторского описания мира, в котором живет эта суровая, с рысьими глазами, старуха, Бунин не делает, и это придает особую значимость и самодостаточность автохтонному наименованию: «Русь» – которое покрывает собой и Олонецкую, и Архангельскую губернии, и весь русский Север без раздробления на села, городки и города.

Таким образом, уже первое беглое сопоставление места и времени действия наводит на вывод об оппозиционности рассказов:

«Старуха» (1916)

«Старуха» (1930)

МЕСТО

Россия: столица, уезд, село.

Русь.

ВРЕМЯ

Зима 1916 г.

Время не обозначено, но лицо
героини – восемнадцатого века.

Далее представляется целесообразным проанализировать рассказы «пошагово», по отдельным позициям параллельно, ибо так нагляднее противопоставление двух миров, двух «отчизн», изображенных Буниным. Итак:

1916 г.

1930 г.

- | | |
|--|--|
| <ol style="list-style-type: none">1. Мир Росси описывается автором; он раздроблен.2. Это мир, построенный человеком: метель носится по улицам города, названы дом, смрадные избы, богатые рестораны, театры.3. Население этого мира конкретизировано, представлены люди разных сословий и занятий : глупая кухарка, пожилой холостяк, учитель, чиновник с крашенными волосами, бледный, ушастый мальчик-сирота, оборванный карульщик, богатые гости, молодые люди-футуристы с раскрашенными физиономиями, лакей, притворяющийся поэтом, актеры, притворяющиеся кто старинными русскими князьями, кто давно умершими замоскворецкими купцами, кто сатирами и нимфами; | <ol style="list-style-type: none">1. Мир России описывается героиней; он целен.2. Это мир природы: «леса там темны, дремучи»; «снега ... выше вековых сосен»; «морозы грудь насквозь прожигают»; «солнце на закате играет».3. Население этого мира обобщенно определяется как народ: «Бабы, мужики шибко едут в лубяных санках». |
|--|--|

зрители с зеркальными лысинами, которые притворяются, что слушают оперу, а сами разглядывают женский хор и т.д.

4. Представленный автором мир бесцветен, относительно нарядна только картина, видимо, нарисованная маслом; в ее же описании приведены 2 из 3-х на весь рассказ цветowych эпитета : «зеленоватый кружок луны в облаках, дремучий литовский лес, тройка лошадей, сани, из которых розовыми лучами палили охотники, и кувыркающиеся за санями волки...».
 5. Героиня и весь ее мир страдают от вторжения «чужого», чему не могут сопротивляться: старуха плачет от брани хозяев, «молодые мужики» России гибнут от немецких пулеметов.
 6. Еда и питье в России не русские: чай, шоколад, ханжа с апельсинами – все колониальные товары, ассоциирующиеся с понятиями «война», «империя», «торговля».
 7. Это мир притворства как
4. Представленный героиней мир наряден красочностью жизни: «Бабы, мужики ... в лубяных санках ... все в лазоревых, крашеного холста тулупах ... Солнце на закате играет, как в сказке: то блещет лиловым, то кумачовым, а то все вокруг рядит в золото или зелень» (здесь 5 цветowych эпитетов из 8 на рассказ объемом в 223 слова).
 5. Героиня и ее мир независимы, отторгают «чужое» с непримиримостью и истовостью старообрядчества: «Про людей безбожных говорит очень строго: « ...Бог наш, а не их. Сжечь бы их всех!».
 6. Еда и питье в России исконные, северные, «правильные» с точки зрения ортодоксального православия: хлеб, сельдь, вода - понятия, связанные с промыслом, природной жизнью на исконной территории, с самообеспечением и самодостаточностью.
 7. «Представление» вдохнов-

профессии, ненатуральность его представления в театре: «... и, прикладывая руку к бумажным латам, целых пятнадцать минут пел за две тысячи рублей великий мастер притворяться старинными русскими князьями... «и т.д.

8. Язык так называемого искусства пошл и искажен, автор приводит слова песни с грамофонной пластинки, проставляя неверные ударения: «Ах, т'яжело, т'яжело, господа, Жить с одной женой всегда!».

9. Весь рассказ пронизан плачем старухи (5 упоминаний); получается, что ее плача над всей страной; старуха оплакивает разбитую миску, разбитую жизнь, разбитую Россию

лено самой жизнью: старуха-сказительница «величаво» повествует о красочности и обычаях своего мира.

8. Язык старухи-сказительницы эпичен, воспроизводит народную тоническую структуру былины или песни: «Леса там темны, дремучи. Снега иной раз выше вековых сосен...»; «Морозы грудь насквозь прожигают» (на десять слогов по 3 ударения); «Солнце на закате играет, как в сказке: то блещет лиловым, (а) то кумачовым...» (на 6 слогов по 2 ударения).

9. Старуха имеет не просто право высказывания, она называет предметы и явления своего мира: «трясовица», «порча», «леса», «коньки», рассказывает о Руси, судит «чужих».

Из сопоставления можно сделать два частных вывода: 1) в рассказе 1916 г. изображено историческое время; в рассказе 1930 г. – эпическое время; 2) старуха 1916 г. символизирует забитость, беспомощность и жалкость разобщенной России, утратившей связь с национальными корнями, народную духовность и приобретшей сомнительные блага цивилизации, коих освоить

не в состоянии, все вырождается в притворство и фарс либо бессмысленную трагедию. Чтобы изменить или хотя бы описать ее жизнь, требуется «посторонний», так как у нее и слова в свою защиту не находится. Старуха 1930 г. символизирует незыблемость «корневой» Руси, цельной, народной. Она сама способна сказать о себе и о мире свое слово и не потерпит «чужого вмешательства».

Из частных выводов следует общий: в рассказе 1930 г. выражена вера Бунина в силу и бессмертие русского народа, исконной Руси. Позиция Бунина 1930 г., таким образом, сближается с позицией А. Блока 1908 г., см. стихотворение «Россия»: «Пускай заманит и обманет – не пропадешь, не сгинешь ты». Корректировка взгляда на судьбу Родины из зарубежья вызвана, видимо, и дистанцией времени, позволившей пересмотреть место и «значимость» событий 1914 – 1917 гг. в тысячелетней истории России, и сопоставлением реалий России и Франции, где жил писатель. А кроме того, нельзя не учитывать, говоря о русской эмиграции, о полученных ею уроках, горького признания Н. В. Болдырева: «Когда мы были *чем-то*, то Россия была для нас *ничем*; когда мы стали *ничем*, Россия стала *всем*».

-
1. Болдырев Н. В. Правда большевистской России. Безымянная Россия / Н.В. Болдырев // Москва. – 2001. – №1.
 2. Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1988. – Т. 4. (Все цитаты текстов Бунина см. данное изд., с. 144 – 147, 553.).

Бестиарий И. Бунина
(этнолингвистический аспект)

Не все ли равно, про кого говорить?
Заслуживает того каждый из живших на земле.
И. Бунин. Сны Чанга.

Повести и рассказы И. Бунина 1900-1910-х годов («Деревня», «Суходол», «Антоновские яблоки», «Худая трава», «Хороших кровей», «Захар Воробьев» и др.), а также рассказы «Ворон» и «Волки» из цикла «Темные аллеи» воссоздают, наряду с миром людей, и мир животных, домашних и диких. Они тесно переплетены, и «зверинный» мир отбрасывает свой отблеск на человеческий. Существование этих двух миров в произведениях, где действие происходит в деревне, можно предположить аргюти. Однако важно определить, каковы они и каков характер их взаимоотношений, «номинативного и метафорического взаимодействия» (Н.Д. Арутюнова).

Образные агентивы в любом языке весьма часто имеют своим источником анималистическую сферу, отражающую традиционные национально-культурные и мифологические представления, а также индивидуальные ассоциации. Это так называемые зоосемизмы, зоонимы-вокативы, особая инвективная лексика и устойчивые сравнения, содержащие наименования животных. Однако в художественном тексте эти и подобные языковые единицы необходимо рассматривать в системе, так как за ними стоит определенный образ мира, созданный писателем.

Произведения И. Бунина дают богатый материал для исследования подобной лексики, что позволяет выявить особый анималистический код его творчества (или определенного периода творческой эволюции). Рассмотрим наиболее типичные проявления этого кода.

Прежде всего отметим зоонимы-вокативы - многие персонажи носят прозвища, связанные с животными: Герваська из «Суходола» «получил кличку: борзой»; Донька Коза, Митя – Утиная Головка – персонажи «Деревни». Анималистическую основу можно обнаружить и в прозвище Серый (это одно из наимено-

ваний волка), а также в фамилии Баскаков из «Жизни Арсеньева» (от тюркского *баскак* – «губитель, душитель», что тоже может ассоциироваться с волком).

Люди часто напоминают животных, как домашних, так и диких, сравниваются с ними: Герваська «поскалил по-собачьи голубоватые челюсти» («Суходол»); мучник Черняев, «все время косивший... свинными глазами» («Деревня»); «мертвое звериное лицо Иванушки» («Деревня»); похожий на ворона отец («Ворон»); кобель, «имеющий какое-то сходство не только с Бодулей, но со всем Суходолом» («Суходол»). См. также следующий фрагмент текста повести «Деревня»:

«Почему сорвалось с языка это слово, Тихон Ильич и сам не знал, но чувствовал, что сказано оно все-таки недаром.

«Все линяет, - думал он, - вот как скотина после долгой и трудной зимы...».

Характерны эпитеты и предикаты, относящиеся у Бунина к домашним животным, но в языковом узусе характеризующие человека: «угрюмые, чем-то недовольные кабаны» («Деревня»); «лениво потягиваясь, с визгом зевая и улыбаясь, окружают его гончие» («Антоновские яблоки»). Ср.: собаки иронически названы «надворными советниками». В то же время имеются примеры обратного характера: женщина кричит «волчьим голосом», от старости у человека «лошадиной становится голова». Заслуживают внимания и описания поведения мужчины, предшествующего его близости с женщиной: «схватив руку Молодой, зверски стиснул ее» («Деревня»), «сдавлив, одним махом кинул» («Суходол»), что напоминает действия хищного зверя по отношению к своей жертве. Таким образом, животные и люди сближаются друг с другом, однако это сближение зачастую содержит негативную оценку.

Частотны устойчивые сравнения человека и животного (что также характерно для народной, диалектной речи), соответствующие пословицы и поговорки. Например: «загонят тебя, куда ворон костей не таскал» («Деревня»); «волк коню не свойственник» («Суходол»); «грызутся... как собаки» («Деревня»); «жить по-свинячьи скверно, а все-таки живу и буду жить по-свинячьи» («Деревня»); «стар кобель, да не батькой звать» («Деревня») и другие. Не случайно Кузьма («Деревня») вспоминает русские

народные песни, где свекор «лютый да придиричивый», «сидит на палате, ровно кобель на канате», свекровь «сидит на печи, ровно сука на цепи», золовки – «псовки да клязницы».

В качестве ругательств используются лексемы *свинья, собака* (ср. *насобачился* – «научился»), *сукин сын, паук, ослиная челюсть, кошкодёр, живорез, кобель цепной, животное, зверь, сука подворотная*. Подобные инвективы широко распространены в любой культуре, и русская не составляет здесь исключение. Таким образом демонстрируется «способ понижения социального статуса путем инсинуации по поводу низкого (животного) происхождения» [Жельвис 1987: 31] какого-либо человека. Животный мир человек всегда ставит ниже себя и относится к нему пренебрежительно. (См.: [Арутюнова 2003].) По наблюдениям В.М. Мокиенко [1980], фразеология, восходящая к образам животного мира, во многом отражает социальную обусловленность.

Среди домашних животных чаще других упоминаются (в том числе и используются для сравнения) собака («кобель»), свинья, лошадь («жеребец», «кобыла»). Образ собаки в русской культуре амбивалентен, он ассоциируется как с собачьей преданностью, так и со злобой, враждой (Б.А. Успенский). Сама лексема *собака* может иметь и положительную и отрицательную оценку, однако слова *кобель* и *сука (сучка)*, употребленные в переносном смысле, являются инвективами. В христианстве собака может служить символом язычника. У Бунина об этом свидетельствует диалог Серого и приказчика в «Деревне»:

– Дай сюда вилы, собака, и отойди от греха.

– Я не собака, а крещеный человек.

Ср. также реплику Тихона Ильича: – Лба не дают перекрестить, собаки!

Таким образом, отмечается определенное противопоставление животного мира и христианства.

В соответствии со славянской языческой мифологией, свинья – животное, оценивающееся отрицательно, она враждебна человеку, лошадь – доброжелательное существо. Однако у Бунина все эти (и некоторые другие) домашние животные страшны для человека. Свиньи – «вечно угрюмые и чем-то недовольные», жеребец – «злой, тяжелый, гривастый, грудастый», мерин – «си-

лен и страшен» (примеры из «Деревни»). Домашний скот становится античеловечным символом:

– Вы подумайте: к брату родному нельзя съездить, - кабаны не пускают, свиньи! (Тихон, «Деревня»).

Мир животных, даже домашних, как правило, мир страшный, «дикий», что противоречит представлениям традиционной сельской культуры. Ср.: «Носят дурновские бабы «рога» на голове: ... косы кладутся на макушке, покрываются платком и образуют нечто дикое, коровье» («Деревня»). Люди и домашняя скотина находятся в постоянной вражде. Животные, особенно лошади, становятся опасными для человека. Таких примеров множество: бык «закатал старуху» в рассказе «Захар Воробьев», понесшие лошади едва не покалечили героиню («Волки»), Тихон «придрался к Родке из-за новых гужей, съеденных собаками» («Деревня»). Постоянный для Бунина этого периода мотив – смерть, причиненная животными. «Лошадь убила» Петра Петровича в «Суходоле», повесть «Деревня» начинается фразой «Прадеда Красовых... затравил борзыми барин Дурново», собаки «на клочки разорвали нищенку» («Хороших кровей»). См. также страшный эпизод, когда кобыла чуть не лишила жизни Серого. Этот мотив приобретает народно-мифологическое звучание в рассказе Иванушки («Деревня»), «что всякая лошадь раз в году, в день Флора и Лавра, норовит человека убить». Животные словно мстят человеку за свое приручение, оставаясь по сути дела «дикими».

Не менее драматической и символической может стать и смерть животного, но чаще – птицы, причем «чистой»: голубя, соловья и некоторых других. Это мертвый снегирь за окном; «мечта» Акима выстрелить из ружья по соловью; упоминание Кузьмы о том, что «для забавы голубей сшибают с крыш камнями» («Деревня»). Есть сцена издевательства над животными – над тройкой «худых рабочих лошадей» («Деревня»), напоминающая страшный сон в романе «Преступление и наказание» Ф. Достоевского.

Болезнь и смерть объединяют людей и животных. Человек перед смертью ведет себя подобно зверю: он ищет траву, которая может ему помочь, «забывается умирать в свою собственную норь» («Худая трава»). Если жизнь, по Бунину, равняет че-

ловека с животным, снижает его до уровня домашней скотины или дикого зверя, то смерть (а также болезнь, страдания) может возвысить птицу или зверя. Они так же заслуживают сострадания, как и люди. Страницы Бунина заставляют вспомнить библейское: «Участь сынов человеческих и участь животных – участь одна: как те умирают, так умирают и эти, и одно дыхание у всех и нет у человека преимущества перед скотом...» (Екклесиаст, гл.3, 19).

В то же время мир животных оказывается связанным с дьяволом, нечистой силой, смертью, страшными пророчествами. См., например, сон кухарки Тихона («Деревня»):

– Ох, господи! Кабы у нас какой беды нынче не было! Вижу нынче во сне – нагнали к нам будто бы скотины на двор, нагнали овец, коров, свиней всяких... Да все черных, все черных!

Пророчества, связанные с животными, могут иметь социальный характер. Так, бунт мужиков начинается с того, что на парах помещика «пасся мужицкий табун» («Деревня»).

Нечистая сила зачастую предстает в образе животных, что характерно и для народной мифологии. В «Суходоле» появляется серый козел – «сам дьявол». Ворон также рассматривается в мифологии как одна из ипостасей дьявола. Черт в «Деревне» похож на собаку, но этот образ скорее напоминает персонаж славянской демонологии, он не столько зловещ, сколько снижен, профанирован.

В рассказе «Хороших кровей» описан ритуал обретения колдовских знаний, связанный прежде всего с собакой и свиньей.

Присущий животным «древний страх огня» можно связать с мотивами грозы, зарниц, пожара, отмечаемыми практически во всех анализируемых произведениях.

Можно сказать, что, по Бунину, человек и животное находятся в родстве, но это родство двух зверей. Страшен мир человеческий (особенно это касается повестей «Деревня» и «Суходол»), страшен и мир животных. Их «метафорическое взаимодействие» усиливает это впечатление.

Таким образом, анималистический код достаточно четко прослеживается в творчестве писателя, однако бестиарий Бунина оказывается весьма специфичным. Отчасти в нем отражены

народные мифологические представления, общерусская традиция, предписывающая отношение к миру животных как к сфере сниженного. В то же время Бунин во многом по-своему рисует этот мир. Домашние животные, традиционно близкие к человеку, его помощники и кормильцы, в произведениях писателя чаще всего «дикие», враждебные существа. В анималистическом коде писателя сочетаются языческие представления о связи некоторых животных с нечистой силой, о воплощении ее в звериных образах и христианский мотив единства всего живого на земле, который будет позже развит Буниным в других произведениях.

-
1. Арутюнова Н.Д. Алогичность метафорических полей. Между мифом и метафорой / Н.Д. Арутюнова // Русский язык сегодня. – М., 2003. – Вып.2.
 2. Жельвис В.И. Национально-специфические особенности лексической семантики зоонимов как элемент типологического анализа / В.И. Жельвис // Лексическая семантика и фразеология. – Л., 1987. – С.30-38.
 3. Козлова Т.В. Семантика фразеологизмов с названиями животных в современном русском языке / Т.В. Козлова. – М., 2003.
 4. Мокиенко В.В. Славянская фразеология / В.В. Мокиенко. – М., 1980.
 5. Успенский Б.А. Избранные труды. Семиотика истории. Семиотика культуры / Б.А. Успенский. – М., 1994. – Т.1.

Воплощение художественной мысли в текстовых структурах

Известно, что И.А. Бунин придавал особое значение организации текста средствами пунктуации, описывая в своих дневниках страдания из-за условностей существующей литературной формы, которые осложнялись страданиями от принципиальной невозможности адекватного выражения своего понимания, выражения того «глубокого, чудесного, невыразимого, что есть в жизни и о чём никогда не пишут как следует в книгах». Кроме этого, особенности стиля И.А. Бунина многие исследователи его творчества (И.В. Алёхина, Дж. Вудворд, М.Я. Дымарский, Т.С. Петрова и мн. др.) связывают с особенностями формы изложения прозаических произведений, элементами которой и являются пунктуационные знаки.

Мы рассмотрим пунктуационные средства и способы организации текста рассказа И.А. Бунина «Пингвины», написанного в 1929 г. Выбор данного художественного текста обусловлен тем, что, как отмечают исследователи, в 20-е годы И.А. Бунин создал свои самые прославленные произведения, драматизм которых был не в сюжетных коллизиях, а в атмосфере, тоне повествования.

Необходимо помнить, что текст при подготовке к изданию и в процессе издания проходит очень много этапов: редакторскую и корректорскую правку, авторскую правку корректуры и пр., т.е. текст претерпевает всякого рода изменения. Следовательно, «критериями определения значимости и значения тех или иных средств для нас могут быть:

- прямые или косвенные указания самих авторов относительно используемых ими пунктуационных средств;
- свидетельства «очевидцев» творческого процесса;
- исследования текстологов, фиксирующих соотношение литературной нормы и авторской правки и т.д.» (10, с. 290).

Несомненно, все перечисленные критерии учитывались нами при выборе художественного текста для анализа.

Говоря о пунктуации, мы должны отметить, что в лингвистике существует широкий и узкий смысл этого термина. В данной работе мы будем употреблять термин «пунктуация», понимаемый в широком смысле.

Пунктуация в широком смысле, выделяемая А.А. Реформатским – наряду с основным корпусом знаков препинания, - включает в себя знаки пространственной и композиционной организации текста: пробелы, абзацы, шрифтовые выделения.

«Одним из важнейших законов развития письменной речи можно считать постепенное, последовательное введение в письменную речь основной единицей пунктуации – пунктуационной позиции, т.е. сигнала сознательного членения текста на сегменты, синтагмы, фрагменты, компоненты и т.п.» (9).

Пунктуационная позиция на современном уровне развития письменной речи представлена следующими видами (по классификации Л.М. Кольцовой):

- 1) абсолютно сильная основная пунктуационная позиция;
- 2) основная пунктуационная позиция;
- 3) комплементарная пунктуационная позиция.

Предметом нашего исследования, соответственно, будет анализ этих пунктуационных позиций и способы их маркирования в тексте рассказа И.А. Бунина «Пингвины».

Абсолютно сильная основная пунктуационная позиция включает в себя два явления:

- a) позиция абсолютного начала художественного текста;
- b) позиция абсолютного конца художественного текста;

Абсолютно сильная основная пунктуационная позиция обусловлена материальной формой существования письменного текста. Она не нуждается в дополнительной фиксации каким-либо пунктуационным знаком, хотя в некоторых художественных текстах в силу определённых культурных традиций, правил, изобретательности автора репрезентируется по-разному.

Позиция абсолютного начала текста и средства её фиксации в современных исследованиях недостаточно освещены. Считается, что в русской письменности нет «автономных знаков начала (за исключением абзаца). Употребляется в абсолютном начале предложения может только один из наиболее универсальных знаков – многоточие».

Помимо знаков препинания, маркирующих абсолютное начало и абсолютный конец художественного текста, абсолютно сильная основная пунктуационная позиция может быть обозначена начальным и конечным предложениями, пунктуационная оформленность которых наиболее значима в раскрытии авторского замысла.

Некоторые исследователи художественных текстов (Лисовицкая Л.Е., Максимов Л.Ю. и др.) в своих работах нередко отмечают огромную роль начального предложения в тексте, так как многие писатели в комментариях к своим произведениям описывали мучительный поиск начала.

Л.Е. Лисовицкая в своей статье «Функции начального предложения в композиции художественного текста», анализируя лексику начальных предложений различных рассказов, попыталась выделить ряд функций, которые выполняют начальные предложения. Проанализировав пунктуационную организацию начальных предложений в художественных текстах И.А. Бунина, мы пришли к выводу, что определение функций начальных предложений было бы далеко не полным без учёта знаков препинания.

1. В любом тексте прежде всего бросается в глаза его информационная сторона. Позиция начального предложения делает информацию, заключённую в нём, наиболее запоминаемой. Например, рассмотрим начальное предложение текста рассказа "Пингвины":

«Началось с того, что мне стало опять тридцать лет, - я увидел и почувствовал себя именно в этой счастливой поре; я опять был в России того времени и во всём, что было присуще тому времени, и сидел в вагоне, ехал почему-то в Гурзуф...»

В данном случае мы имеем дело с антипарцелляцией, что, несомненно, очень важно учитывать. Можно предполо-

жить, что только с помощью замены знаков конца предложения на знаки середины предложения удастся вместить больше необходимой для читателя информации о герое, его чувствах, о времени и месте действия. Таким образом, знаки препинания выполняют «объединяющую функцию», связывая воедино всю важную информацию.

Учитывая важность информации, заключённой в начальном предложении, для дальнейшего развития текста, можно назвать первую функцию начального предложения информативной. Реализуя информативную функцию, начальное предложение так или иначе вводит читателя в курс описываемых событий, даже если информация закодирована с помощью знаков препинания.

2. С первой тесно связана вторая функция начального предложения – функция обеспечения синтагматической напряжённости. Синтагматическая напряжённость создаётся смысловой, грамматической, пунктуационной неточностью. В этом аспекте «текст можно сравнить с классическим музыкальным произведением, которое обязательно должно оканчиваться разрешающим аккордом: любое другое сочетание звуков будет восприниматься как сигнал незавершённости» (11, с. 81).

Синтагматическое напряжение в начальном предложении, на наш взгляд, создаётся за счёт сокращения синтагм. Постепенное сокращение синтагм как бы передаёт ход поезда, набирающего скорость. В данном примере из функции обеспечения синтагматического напряжения вытекает третья важная функция начального предложения.

3. Важность третьей функции подтверждается высказываниями мастеров художественной прозы: «И.А.Бунин говорил, что, начиная писать о чём бы то ни было, прежде всего он должен «найти звук». Как только я его нашёл, всё остальное делается само собой», – рассказывает К. Паустовский и спрашивает: «Что значит «найти звук»? Очевидно, в эти слова И.А. Бунин вкладывал гораздо больше значения, чем кажется на первый взгляд. «Найти звук» – это найти ритм прозы и найти основное её звучание. Ибо проза обладает

такой же внутренней мелодией, как стихи и музыка». Эту функцию можно назвать интонационной.

Все функции начального предложения реализуются в тесном взаимодействии друг с другом. При этом в каждом отдельном начальном предложении одни функции получают преобладающее значение, другие отступают на второй план. Специфика художественной речи делает их соотношение практически неповторимым, индивидуальным для каждого художественного текста.

Не менее важную роль в композиционном построении художественного текста играет концовка. «Роль заключительной строки, или, вообще заключения, в осмыслении целого очень важна: цепь прогнозирования начинается с заглавия, но полное понимание заглавия наступает значительно позже. При дальнейшем чтении понимание заглавия постепенно углубляется, читатель уясняет для себя структуру целого и окончательно осознаёт её, прочитав текст до конца» (2, с. 29).

Несмотря на то, что основная позиция – это объективное явление, диктуемое логикой и грамматикой языка, способ маркирования этой позиции чаще всего решается автором по-своему, так как, например, «авторская индивидуальность может проявиться в усилении знаковой позиции», но воля пишущего в данном случае не будет выходить за пределы существующих пунктуационных правил.

Главной функцией знаков основных пунктуационных позиций некоторые исследователи художественных текстов (Н.Н. Барулина, Н.С.Валгина, Л.М. Кольцова и др.) считают фиксирование границ предложений.

В ходе исследования удалось обнаружить, что очень часто в позиции конца предложения И.А. Бунин использует многоточие и восклицательный знак.

«И лошади бегут как-то не в меру ровно, и ящик на облучке так неподвижен и безличен, что я его даже плохо вижу, - только чувствую и опасаясь, потому что бог его знает, что у него на уме... Одна надежда на ужин в Ялте, подумал я. Спрошу себе отварную кефаль и белого Абрау...

А вверху пингвины, пингвины!»

В данном художественном тексте, на наш взгляд, многоточие может быть связано с созданием образа героя, его внутренней речи:

«Началось с того, что мне стало опять тридцать лет, - я увидел и почувствовал себя именно в этой счастливой поре; я опять был в России того времени и во всём, что было присуще тому времени, и сидел в вагоне, ехал почему-то в Гурзуф... Затем я почувствовал, что меня что-то тревожит. Всё, казалось бы, хорошо было, - еду на юг, сижу покойно и свободно, в маленьком отделении первого класса, в курьерском поезде... Но ведь Пушкин давно умер, и в Гурзуфе теперь мертво, пусто, вдруг сказал я себе - и увидел, понял, что не только в Гурзуфе, но и везде страшно мертво и пусто. Какая-то особенно грустная осень, - тут, на юге, была ещё осень, - и какой-то удивительно тихий, молчаливый день. Поезд идёт быстро и полон, но полон как будто неживыми. И в тех необыкновенно ровных степях, где идёт он, тоже так безжизненно, скучно, словно не осталось ни малейшего смысла их существования. Это и наяву бывает: страшно безжизненно, ничтожно кажется иногда всё на свете...

- Нет, - подумал я, - что-то неблагополучно. Нужно бросить поезд...

Я вдруг вспомнил, что очень люблю Бахчисарай, - ведь Пушкин жил и в нём когда-то, был в нём даже ханом в пятнадцатом веке, - и решил выйти в Бахчисарае, ехать дальше на лошадях, через горы, и так немедля и сделал».

По нашему мнению, в приведённом отрывке из текста рассказа «Пингины» постановка многоточия необходима автору для выражения перерывов, вызванных изменениями внутреннего состояния героя. Складывается впечатление, что многоточие фиксирует своего рода перебивку в «потоке сознания» главного героя.

Многие исследователи творчества И.А. Бунина (А. Бабореко, П. Бицилли, Ю. Мальцев и др.) относили к подлинным открытиям в русской прозе бунинские описания многослойности и пестроты человеческой душевной и умственной жизни.

Литературоведы связывают это с тем, что в душе самого автора «часто шли сразу два ряда чувств и мыслей: один обыденный, простой, а другой – тревожный, болезненный» (13, с. 122).

Особого внимания требует постановка многоточия в конце художественного текста рассказа «Пингвины».

«Внизу – тьма, смола, пропасть, где гудит, ревет, тяжело ходит что-то безмерное, бугристое, клубящееся, как какой-то допотопный спрут, резко пахнущее устричной свежестью и порой взрывающееся целыми водопадами брызг и пены... А вверху пингвины, пингвины!»

Так заканчивается рассказ о гибели души человека вдали от Родины. Но кажется, что перед нами гибель не только души, но и тела, и это происходит за счёт того, что многоточие здесь выступает в роли своеобразного визуального средства, помогающего образно представить падение в пропасть. А последнее предложение, заканчивающееся восклицательным знаком, – агония, последний вздох, крик умирающего.

Но в реальном авторском тексте помимо номинативного содержания неизбежно присутствует прагматическое содержание, включающее в себя все те же явления, которые имеют прямое и непосредственное отношение к субъективной интерпретации сообщаемой объективной информации. Такое содержание находит своё выражение в особых способах пунктуационной организации текста и реализуется благодаря создаваемым автором комплементарным пунктуационным позициям, которые определяются логикой индивидуального сознания.

В отличие от основных пунктуационных позиций, продиктованных логикой языка, комплементарные позиции и способы их маркирования полностью зависят от индивидуальности мышления пишущего, что вызывает особый интерес многих исследователей художественных текстов в последнее время.

Описываемые нами комплементарные позиции – это своего рода дополнительные, сознательно создаваемые автором сигналы границ синтагм, которые придают тексту неповто-

римый облик, задают особый ритм. Чаще всего комплементарные позиции представлены единичными случаями, которые нельзя объяснить без учёта широкого контекста. Эти позиции и особенно средства их пунктуационного оформления несут особый смысл и играют очень важную роль только с точки зрения всего анализируемого конкретного художественного текста. Такие пунктуационные решения обычно определяют как пунктуационные окказионализмы.

Для маркирования таких комплементарных позиций И.А. Бунин использует знак тире. В ряде работ Н.Н. Барулиной, Н.С. Валгиной, Л.М. Кольцовой отмечается, что тире становится универсальным знаком оформления коммуникативной устроенности предложения.

Какой принцип организации лежит в основе текста рассказа «Пингвины» можно определить с помощью эксперимента, для которого необходимо выписать из текста все предложения с необъяснимой, на первый взгляд, постановкой тире.

«Началось с того, что мне стало опять тридцать лет, - я увидел и почувствовал себя именно в этой счастливой поре...»

«Всё, казалось бы, хорошо было, - еду на юг, сижу спокойно и свободно, в маленьком отделении первого класса, в курьерском поезде...»

«Но ведь Пушкин давно умер, и в Гурзуфе теперь мертво, пусто, вдруг сказал я себе - и увидел, понял, что не только в Гурзуфе, но и везде страшно мертво и пусто».

«Но никто не шёл, - всё было пусто и удивительно тихо».

Если мы попробуем соединить те части предложения, которые вытеснены за тире, то увидим, что в этих частях описываются два состояния, сменяющие друг друга: желаемое состояние, которое ищет душа и которое связано с воспоминаниями о России (покой, свобода), и реальность (пусто и мертво).

«Я увидел и почувствовал себя именно в этой счастливой поре... (я был в России)... - еду на юг, сижу спокойно

и свободно, в маленьком отделении первого класса, в курьерском поезде... - увидел, понял, что не только в Гурзуфе, но и езде страшно мертво и пусто... - всё было пусто и удивительно тихо...»

Обнаружить этот принцип было бы сложнее без особых авторских сигналов, какими в данном случае являются знаки тире в комплементарных пунктуационных позициях. Такие пунктуационные решения, непосредственно связанные с особенностями индивидуального осмысления, Е.В. Дзякович называет «пунктуационными тропами» и отмечает, что «пунктуационная система современного русского языка сама создаёт основу для возникновения своеобразных пунктуационных тропов. Пунктуационные тропы – экспрессивные пунктуационные приёмы, т.е. способы создания особой экспрессии в письменном тексте с помощью знаков препинания... В основе экспрессивных пунктуационных приёмов лежит отклонение от существующей нормы» (8, с. 33). Эти пунктуационные тропы нуждаются в осмыслении, описании и квалификации в соотнесении с нормами и правилами. Причём следует отметить, что именно художественный текст предъявляет читателю те способы организации текста, которым суждено лечь в основу новых норм.

В результате исследования мы выявили следующие особенности пунктуационного оформления одного из текстов И.А. Бунина «Пингвины»:

Важную роль в организации художественного текста принадлежит знакам препинания, особенности употребления которых проявляются в целом ряде пунктуационных позиций.

1) Особенности пунктуационного оформления основных позиций представляют особый интерес для исследователей пунктуации художественных текстов. Основные пунктуационные позиции, заданные логикой и грамматикой языка, маркируются знаками препинания, продиктованными индивидуальным сознанием пишущего. К особенностям маркирования основных пунктуационных позиций в художественных текстах И.А. Бунина относится обилие в них многоточий, которые могут выступать как сигналы перерывов в потоке сознания при передаче внутренних противоречий в душе

главных героев, как визуальные средства создания пространства для возбуждения ассоциативных связей в сознании читателя, и восклицательных знаков.

2) Особое внимание в исследовании было уделено анализу пунктуационного оформления комплементарных пунктуационных позиций, т.к. позиция и её маркёр, полностью зависящие от воли автора, имеют непосредственное отношение к особенностям стиля писателя.

Авторский выбор позиции и способа её маркирования позволяет говорить о так называемых «пунктуационных окказионализмах» (или «пунктуационных тропях»), исследованиями которых последнее время занимаются многие лингвисты. С помощью эксперимента нам удалось выяснить, что в художественных текстах И.А. Бунина именно употребление знака тире является «пунктуационным окказионализмом».

Выявление роли пунктуационных способов организации художественных текстов, тщательное изучение этих пунктуационных приёмов необходимо для того, чтобы уметь адекватно интерпретировать «пунктуационный строй» текста и понимать его цель, назначение в системе средств художественного языкового творчества.

В сфере пунктуационной организации позиций ещё масса нерешённых проблем, что открывает перспективы для дальнейших исследований.

-
1. Акимова Г.Н. Новое в синтаксисе современного русского языка / Г.Н. Акимова. – М., 1990.
 2. Арнольди И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И.В. Арнольди // Иностраный язык в школе. – 1978. – №4. – С.23-34.
 3. Барулина Н.Н. Роль знаков препинания при актуализации высказывания / Н.Н. Барулина // Русский язык в школе. – 1982. – №3. – С.90-92.
 4. Бунин И.А. Лишь слову жизнь дана... / И.А. Бунин. – М., 1990.

- 5 Валгина Н.С. Уточнение понятия авторской пунктуации / Н.С. Валгина // Филологические науки. – 1995. – №1. – С. 76-86.
- 6 Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. / Т.А. Ван Дейк. – М., 1989.
- 7 Дзякович Е.В. О выразительных средствах пунктуации / Е.В. Дзякович // Русский язык в школе. – 1999. – №5. – С.76-78.
- 8 Дзякович Е.В. Особенности восприятия экспрессивной пунктуации / Е.В. Дзякович // Вопросы стилистики. – Саратов. –1996. – Вып. 26. – С.28-36.
- 9 Кольцова Л.М. Пунктуация художественного текста как уровневая система: к постановке проблемы / Л.М. Кольцова // Филологические записки. – 2001. – № 15.
- 10 Кольцова Л.М. Прагматика художественного текста в зеркале русской пунктуации / Л.М. Кольцова // Вестник ВГУ. – 2003. –№1. – С.284-299.
- 11 Лисовицкая Л.Е. Функции начального предложения в композиции художественного текста / Л.Е. Лисовицкая // Язык и композиция художественного текста: Сб. науч. тр. – М., 1983. – С.78-87.
- 12 Максимов Л.Ю. О методике филологического анализа художественного произведения (на материале рассказа И.А. Бунина "Лёгкое дыхание") / Л.Ю. Максимов // Русский язык в школе. 1993. №6. С.3-12.
- 13 Мальцев Ю. Иван Бунин / Ю. Мальцев. – Посев, 1994.
- 14 Пеньковский А.Б., Шварцкопф Б.С. Опыт описания русской пунктуации как функциональной системы / А.Б. Пеньковский, Б.С. Шварцкопф // Современная русская пунктуация: Сб. науч. тр. – М., 1979. – С.15-26.
- 15 Шапиро А.Б. Современный русский язык. Пунктуация / А.Б. Шапиро. – М., 1966.

Сюжетообразующая роль цвета в повести И. А. Бунина «Суходол»

В повести «Суходол» Бунин поднимает вопрос о том, что есть человек в мире природном, насколько он самостоятелен, независим от его влияния. Понять авторскую позицию помогает исследование новых семантических пластов, возникающих в связи с использованием цвета.

В произведении встречается более 180 наименований цвета, они группируются вокруг двух смыслообразующих центров: человек вне природы и человек как часть природы. С человеком связаны пространства суходольской усадьбы, Сошек, города. Слова, относящиеся ко второй группе, включают описания природы, а также снов, видений, грез, принадлежащих к сфере подсознательного. В изображении человека на уровне цвета показана его двойственная сущность, совмещающая первобытное чувство мира и стремление к его логическому познанию.

В описаниях усадьбы Суходола преобладают ахроматические цвета (их соотношение с основными цветами составляет 26:11), причем чаще встречаются темные цвета и оттенки. Главным средоточием черного цвета является дом. Источником его может быть, во-первых, время, которое понимается как часть житейского обихода («под черной от времени крышей» (Бунин, 1988, с. 217), «все было черно от времени» (Бунин, 1988, с. 221)). Во-вторых – природа, родство с которой не осознается героями (от грозы темнеет в доме).

Пространство суходольской усадьбы воспринимается повествователем как часть истории рода. Загадку, тайну, связанную с судьбой рода, повествователь пытается постичь на уровне подсознания, а не логически. Воссоздавая в воображении жизнь предков, он опирается не на конкретные факты («Ни портретов, ни писем, ни даже простых принадлежностей своего обихода не оставили нам наши отцы и деды. А что и было, погибло в огне») (Бунин, 1988, с. 265), а на древние предания о далеком прошлом и рассказы Натальи. Это ведет к возникновению *мифа* о Суходоле. Не случайно впервые на страницах повести дом показан таким, каким он явился в *воображении* повествователя

(«...долго представлялся нам потом огромный сад, огромная усадьба, дом с дубовыми бревенчатыми стенами под тяжелой и черной от времени соломенной крышей...») (Бунин, 1988, с. 217). «Грезы», «страстные мечты» потомка Хрушевых о Суходоле ведут к тому, что на реальное восприятие усадьбы накладывается *миф* о нем. Во время первого приезда в Суходол он соотносит его не с реальностью, а пространством сказки. (Возникает мотив неожиданности и неузнавания: «И вдруг, у самого поворота в Суходол, увидали мы... престранную фигуру в халате и шлыке, фигуру не то старика, не то старухи»; ассоциация со сказочным персонажем: «Не сама ли это Баба-Яга?») (Бунин, 1988, с. 220) Усадьба, показанная глазами повествователя, находится в рамках мифологического времени, в контексте которого цвета приобретают дополнительные смысловые оттенки, становящиеся значимыми в произведении.

Вот почему черный цвет дома является не столько его объективным внешним признаком, сколько обозначает субъективное восприятие его повествователем. Дом рождает *ощущение* темноты, сумрака. Темнота, присущая дому, наделяется способностью поглощать все остальные цвета. Темный цвет связан не только с пространством суходольской усадьбы, но и с жизнью рода Хрушевых, которая в представлении повествователя «темной глубиной... и сильна» (Бунин, 1988, с. 218). Таким образом, лексема «темный» помимо основных значений приобретает новый смысловой оттенок – «обладающий внутренней силой».

Это значение реализуется в характеристиках персонажей. Так, например, чернота Герваськи, выступающая его постоянным признаком («черные волосы», «темная шея», «черные глазищи»), определяет наличие в нем разрушающей силы.

Важная сюжетобразующая деталь в повести – родовая икона святого Меркурия Смоленского – пять раз упоминается с определением «темный» («черный») или производными от них. Значение легенды играет роковую роль в судьбе рода. Меркурий, изображенный на ней с отрубленной головой в руках, предсказывает причину гибели Хрушевых: дедушка и Петр Петрович умирают насильственной смертью от травмы головы, Тонечка сходит с ума. Сам выбор иконы несет фатальный характер: Меркурий спасал Русь от татар, а в роду Хрушевых были «та-

тарские князьки». (Кроме того, в античной мифологии одна из функций бога Меркурия – провожать души в царство мертвых.) Святой, таким образом, не защищает от несчастий, а предвещает гибель. Икона вносит в повесть мотив ужаса, противоестественности: Меркурий «на врагов наводил ужас», бежали татары, «гонимые неведомой силой». (*Жития святых*, 1997, с. 694) Мотив этот усиливается в пересказе Хрущевых: согласно легенде, изложенной в «Житиях святых», Меркурия с отрубленной головой внесли в город жители, а согласно родовой легенде, святой пришел в Смоленск сам, неся в руках отрубленную голову. Чернота иконы приобретает символическое значение, вносит мотив неизбежности судьбы. Черный цвет, связанный с далеким прошлым (временем мифов), подтверждает отнесенность пространства усадьбы к мифологическому времени. В конце жизни страх Натальи перед иконой проходит: она молилась, «точно беседовала с кем-то близким, тоже простым, добрым, милостивым» (*Бунин*, 1988, с. 225). Она принимает свою судьбу, считая ее единственно возможной и нужной.

Наталье в «Суходоле» отведена особая роль: она не только хранительница преданий о жизни рода, она предсказывает его судьбу. Ее задача – быть свидетельницей исчезновения Суходола, осознать его гибель, завершить мифологизацию рода, прийти к полному принятию собственной судьбы.

Мотив предвидения связан с пространством сна, видений, грез, которое получает особую цветовую характеристику. Это пространство выпадает из линейного времени – оно принадлежит времени вечному, свернутому до точки в пространстве. Здесь наиболее часто употребляются желтый и красный цвета.

Желтый цвет возникает впервые в мыслях повествователя о Суходоле («без конца грезили мы этими желтыми, куда-то убегающими оврагами») (*Бунин*, 1988, с. 219) и соотносится с образом Герваськи и убийством бабушки. Желтый цвет становится предзнаменованием беды. (Перед смертью бабушки в комнате «золотистый блеск», о его убийце Герваське говорят: «золотые руки», Герваська снимает с убитого «золотой образок».)

Трижды как признак Суходола возникает желтое поле, и каждый раз его упоминание связано с переживанием героями «жуткого» ощущения: узнавания Натальей усадьбы после ссыл-

ки в Сошках; древнего страха огня, вызванного приближением грозы; чувства близости к предкам, которое испытывает повествователь на могилах.

В желтый цвет окрашено пространство, в которое не могут проникнуть Наталья и Тоня. Для Натальи это Сошки, так и оставшиеся для нее загадкой (желтый цвет здесь преобладает в портрете Марины: «желтоватый загар», «черно-золотой платок», «берцы...как полированное желто-коричневое дерево»). Дорога в Сошки ведет мимо «желтого острога», окна которого «сверкали золотом», с ним у Натальи были связаны мысли о побеге – как попытке изменить судьбу, проникнуть в другой мир, не нашедшей воплощения. Воспоминания Натальи, жившей в Сошках, о Суходоле, для нее недоступном, тоже приобретали оттенки желтого цвета: «все угодники представлялись ей коричневыми и безглавыми, как Меркурий» (Бунин, 1988, с. 252).

В пору влюбленности и Наталья, и Тоня приобретают в своем облике оттенки желтого: у Натальи веснушки «цвета проса», Тоня – желто-смуглая. Любовь также связана с пространством, в которое невозможно проникнуть, так как оно лежит за пределами их судьбы. И Войткевич («темноликий», «калмык»), и Петр Петрович (у него «смуглая рука») на уровне цвета недосягаемы для Тони и Натальи. Желтый цвет встречается в описании юродивых – Тимоши Кличинского (желтоволосый) и Дрони (рыжий). Они развивают мотив *другого* пространства, к которому стремится сумасшедшая Тоня, ожидая от него помощи и спасения.

Во время пребывания в Сошках Наталья видит вещие сны. С желтым цветом связан мотив предвидения событий, которые сыграют решающую роль в жизни рода. В Наталье оказывается сильно природное начало, она опирается на иррациональное чувство мира, которое присуще предкам. Вот почему действительность, воплощенная во снах, имеет цветовую гамму, свойственную природному миру. Через сны осуществляется выход из линейного времени во время вечное.

Желтый цвет обозначает судьбу, которую невозможно изменить. Неудавшейся попыткой повлиять на будущее дочери было поведение дедушки, который прятал золотые «Тонечке в приданое».

Мотив снов, видений, сфере которых принадлежит желтый цвет, связан с мотивом их воплощения. События и герои, действия которых реализуют Натальины предсказания, отмечены в повести красным цветом.

Красный цвет связан с огнем, пожаром, грозами, которых боялись суходольцы, то есть с тем, что несет беду, опасность.

Герваська, в описании кого преобладает черный цвет (знак силы), накануне описания убийства им дедушки получает наименование «парс из Суходола». Парсы – «члены одной из религиозных общин Индии», «поклоняются огню, мертвых не хоронят» (БСЭ, Т. 19, 1975, с. 230). Огонь является священной стихией для парсов. С образом Герваськи, носителя древнего сознания, в повесть входит мотив огня, связанный с красным цветом. Герваська воспринимается суходольцами как опасность, они чувствуют в нем разрушительную силу, причем этот страх внешне не мотивирован, так же как и страх огня. Согласно религии парсов – зороастризму, победа добра над злом достигается развитием событий в этом мире, причем огромная роль принадлежит человеку, обладающему свободой выбора. Герваська, с одной стороны, активный участник событий «Суходола», но с другой – его действия непреднамеренны. Как и все герои повести, Герваська оказывается лишен свободы, его поступки предопределены судьбой рода. Он, сам к тому не стремясь, выполняет отведенную ему роль – убивает представителя Хрущевых именно так, как предсказано иконой святого Меркурия. Бунин подчеркивает случайность убийства.

Момент появления красного цвета связан с исполнением снов Натальи. В описании первого сна, предвещавшего гибель рода, встречаются цвета: «рыжий» (сочетание желтого и красного) и «огненно-красный» - знаки огня, беды. Осознание того, что сейчас произойдет то ужасное, что она уже давно предчувствовала, у Натальи возникает в тот момент, когда она «наткнулась в саду на кого-то, одетого в красный жупан» (Бунин, 1988, с. 263). Красный цвет становится знаком реализации сна.

Второй сон, определивший ее собственную судьбу, содержит серый цвет, который возникает затем в связи с появлением колдуна Клима Ерохина – в его портрете («с сивой бородой», «с сивыми кудрями») и в заклинании, которое в минуту ужаса, по-

вторяет Наталья («Там лежит сучнища, серая рунища») (Бунин, 1988, с. 262). Серый цвет возникает как знак иррационального, непознаваемого. В этом же сне опосредованно указано на красный цвет («козел с горящими, как уголья, ... глазами») (Бунин, 1988, с. 252).

Юшка, в лице которого сбылось увиденное во сне, так же, как и Герваська, связан со стихией огня: у него «красно-бронзовые» волосы; он угрожает Наталье словами: «Дотла вас сожгу!»; приходит к ней «в ночь под Илью Надеящего, древнего Огнеметателя» (Бунин, 1988, с. 261) во время сильной грозы. Перед его появлением Наталья видела, как «со всех сторон вспыхивало, воспламенялось, трепетало и слепило золотыми и бледно-голубыми сполохами молчаливое, полное огня и таинств небо» (Бунин, 1988, с. 262). (Событию предшествует упоминание золотого (желтого) цвета.) Наталья потеряла ребенка во время пожара. Она восприняла появление Юшки как судьбу, «нечто неминуемое», чему нельзя противиться.

Желтый цвет почти всегда предопределяет красный как предвидение – событие. Причиной пожара в усадьбе стала молния, «золотой клубок». Причем эта зависимость находится не в сфере логической, а берет свои истоки в первобытно-природном восприятии мира. Наталья осознает, что ее сны – вещие, не принадлежащие ей, следуя внутренним естественным законам, перенятым от предков, которым она доверяет больше, чем законам логики. Ощущая предопределенность собственной судьбы, она чувствует необходимость в преодолении всех испытаний. Ее жизнь не лежит в рамках одного времени: она обладает памятью прошлого, предчувствует будущее, ее восприятие окружающего мира эмоционально-чувственно. Гибель Суходола, как и своя смерть, не кажется Наталье трагичной, так как предрешена судьбой и является естественным завершением земного существования. А поэтому в конце жизни, преодолев земные испытания, она предстает «черничкой, смиренной и простой слугой всех, легкой и чистой, точно после предсмертного причастия» (Бунин, 1988, с. 263). Осознание смысла и значимости ее жизни наделили Наталью внутренней силой, в описании ее облика появились наименования черного цвета («темная шея», «глаза ее потемнели», «темной старушечьей рукой»).

Метод изучения повести, опирающийся на анализ особенностей использования автором цвета, показывает, что в представлении Бунина жизнь человека лежит не только в плоскости линейного времени, а выходит за его пределы. Человек несет в себе генетическую память о прошлом рода, память первобытного времени. Принадлежность прошлому не осознается человеком, а реализуется на уровне инстинкта. Выделившись из мира природы, он остается зависимым от нее. Время природы – время вечное – оказывает сильнейшее влияние на сознание человека. Только в рамках него человек может осознать себя частью рода, его истории, шире - частью бытия.

1. Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1988. – Т. 2, 590 с.
2. Большая советская энциклопедия в 30 томах. / ред. А. М. Прохоров. – М., 1975. – Т. 19
3. Жития святых на рус. яз., изложенные по руководству Четьих-Миней святителя Дмитрия Ростовского. Месяц ноябрь. – Рождества Богородицы свято-пафнутьев Боровский монастырь, 1997.

Сопоставление рассказов «Сосны» и «Братья»
с точки зрения буддизма

Известно, что мироощущение И.А.Бунина во многом близко к Востоку. В произведениях Бунина важное место занимают восточные, в частности, буддийские мотивы. Как многие исследователи определили, что рубеж XIX-XX веков в России – время кризиса и духовных исканий. И кризис европоцентризма сделал насущным вопрос о создании новых религиозно-философских систем в интенсивно меняющемся мире. Но этим не вполне объясняются бунинские буддийские мотивы. Если мы только настаиваем на поверхностном понимании буддийского созерцания у Бунина, если только выделяем какой-то период бунинского творчества как посвященный буддийской теме, то мы не сможем проникнуть в глубину художественного мира Бунина. Многие оценивали Восток Бунина как дань чистой экзотике и своеобразную форму ухода от современной эпохи. И тайна буддизма притягивает к себе Бунина как историческая загадка, так и мировая проблема. Это само собой разумеется. Но нам кажется, Бунин в начале XX века скорее в поэтической, чем логической форме угадывал тайну эстетики буддийского Востока. Такой мотив присутствует во всем творчестве Бунина, везде чувствуется восточный оттенок.

«Сосны» и «Братья» (1) насыщены полнотой философских воззрения Бунина. Сосны – символ вечной жизни русской природы. Если «Сосны», как определил Чехов, «очень ново, очень свежо и очень хорошо, только слишком компактно, вроде сгущенного бульона» (2), то рассказ «Братья» является «бульоном восточного рецепта». Они являются окном в художественный мир Бунина. Внутри рассказов везде сохраняется аромат уходящей темы воспоминания о первобытной человеческой независимости.

На Востоке ценят внешне поверхностное легкое повествование, все как бы бессмысленно, но на самом деле все символично. Чем проще, тем сложнее, чем легче, тем тяжелее. В этом смысле бунинская эстетика тоже приобретает восточный оттенок. В том числе этот восточный оттенок нашел свое место в

«Соснах» и «Братях». Как определяет в своей статье О.В. Сливацкая, «Бунин создает свой образ жизни простым способом: он называет и перечисляет. Весь текст Бунина насыщен частностями. Их так много, что можно говорить о подробностях, и они так ярки, что нужно говорить о деталях» (3). Поэтому можно сказать, что «Сосны» и «Братья» не только насыщены бытием русского и цейлонского народов, но и насыщено бытием русской и восточной природы. Нам трудно определить, что здесь важнее для композиции – природа или фабула повествования? Они так гармонично сливаются вместе.

Профессор Томас Марулло определил, что для Бунина важнейшей является идея Гаутамы о том, что жизнь человека склована «цепью причинности, и бунинским ядром мирозерцания буддизма является доктрина "не-я", и что нет вечного и абсолютного бытия» (4). И он рассматривает малейшие детали портрета старшего и молодого рикши в «Братях», которые сигнализируют о тех или иных буддийских учениях. Но эстетические признаки, которые присутствуют в буддийских рассказах Бунина, остаются за пределами наблюдений профессора Томаса Марулло.

Сопоставляя рассказы «Сосны» и «Братья», можно выяснить след этого бунинского мироощущения. Там, в России, в «Соснах», метель, русская природа, русский напев, русское бытие. А на Цейлоне изнуряет жара и звучат имена многоликого Мары, Бога жажды существования и опьяненного красотой Шивы, звучит бесстрастная речь Возвышенного. Но между ними есть что-то общее: соотношение русского и цейлонского (буддийского) бытия позволяет выявить своеобразие бунинских представлений о природе и человеке.

Конечно, в «Соснах» вовсе нет не только восточной тематики, но и отдаленных буддийских аллюзий. Близость «Сосен» и «Братьев» осмыслялась нами в психологическом плане. Это связано с размышлением о русском национальном характере на фоне буддизма. На наш взгляд, буддийская сторона славянской психики означает пассивность, примиренность с судьбой. Буддизм утверждает единство между человеком и природой в их жажде существования. Россия – роковое средоточие восточной и западной культуры, и в этом драматизм ее судьбы.

Митрофан в «Соснах» и рикша-отец в «Братьях» подвижны земной любовью. Все, что они делают, – для детей, от подлинности жизни. «У меня одних детей сколько, а я все-таки иду да иду!» (с. 67). Вспомним старшего рикшу из «Братьев» Бунина: «Бегал он быстро. Движимый любовью, он не для себя, а для семьи, для сына хотел счастья...» (с. 240) «Тем, что от века призывает все существа к существованию» (с. 240). Бунин в «Соснах» определил: «И разладила его путь только болезнь...» (с. 67). «Умер, погиб, не выдержал, значит, так надо!» (с. 67) – спокойно относится Митрофан к своей смерти. Неназванный старший рикша тоже умер в лесах под Коломбо и потерял свое имя, «как теряет свое название река Келани, достигнув океана» (с. 241). Оба они верят в то, что «кто имеет детей, тот имеет их заботу» (с. 240).

Вспомним еще раз похороны Митрофана и старшего рикши: «<...> Пронесли его (Митрофана. – Т.Х.) по улице и за селом, на пригорке, опустили в неглубокую яму, которую и закидали мерзлой глинистой землей и снегом. В снег воткнули елочку и, покряхтывая от мороза, торопливо разошлись и разъехались» (с. 71). Прощальный вопль над покойным, принятый в русских деревнях, гораздо ближе к языческим нормам, чем к христианскому обряду. Древний обычай усиливает теплое ощущение близких к покойному больше, чем последующее отпевание в промерзшей лесной церковке, где повязанный платком поверх шапки священник «в полчаса справил службу» (с. 71).

Вернемся к старшему рикше. «На другой день соседи отнесли мертвого старичка в глубину леса, положили в яму, головой на запад, к океану, торопливо пошли омываться» (с. 242). Здесь «торопливо» вряд ли случайно явилось в обоих рассказах. Торжественность жизни и в то же время пассивность отношения к смерти часто смешиваются у Бунина. Скорее всего, в «Соснах» Бунин как молодой писатель уже кое-что чувствует. А в «Братьях» Бунин уже раскрывает тайну жизни и смерти. О.В. Сливицкая пишет в статье «Чувство смерти в мире Бунина»: «Сложность проблемы и острота трагедии у художника этого типа определяются двойственностью положения человека в природе. С одной стороны, "нет никакой отдельной от нас природы", и человек входит в природу как ее часть, и природа вхо-

дит в человека, составляя его "внутреннее мировое пространство". С другой стороны, личность отграничена пространством и временем, и бессмертный лик природы составляет тот тон, на котором неизбежность собственной смерти выступает особенно мучительно» (5).

Молодой рикша – забота рикши-отца. Он унаследовал номер своего отца, ему суждено быть рикшей. Он стал рабом своих желаний и земной любви. Когда же вектор обличений направлен не на себя, а на внешние обстоятельства, – это самый верный признак отсутствия просветления. Буддизм очень ценит самосовершенствование человека. Всякие желания и стремления должны быть уничтожены внутри себя. Только тогда человек может жить спокойно, как тихо течет речка через душу. В Китае существует такая поговорка – отступи на шаг, и небо и море станут шире. Но все-таки человек является существом, обуреваемый желаниями. Поэтому молодой рикша снял медную бляху с умершего отца, «готовясь к своей семье, к своей любви, желание которой есть желание сыновей, равно как желание сыновей есть желание имущества – желание благополучия» (с. 242). Он погиб, так как он сжигаем «желанием» к женщине. Он находится вне нирваны.

Забота Митрофана – его дети. Когда повествователь добрался до окна и торопливо заглянул в него, он увидел, что «там, внизу, в слабо освещенной избе, лежит у окна что-то длинное, белое. Племянник Митрофана стоит, наклонившись над столом, и читает псалтырь. В глубине избы, на нарах, видны в полумраке фигуры спящих баб и детей...» (с. 68). Им тоже суждено прожить всю свою жизнь как их отец Митрофан. Если они не вырвутся из цепи движения, они будут жить жизнью батраков. И это является целью обрести просветление, которое ведет к первоначальной чистоте освобожденного сознания. Но кому известно, что они не будут гореть другими желаниями, когда они подрастут? Они снова будут движимы своей любовью.

Чем глубже вдумываешься в эти рассказы, тем яснее понимаешь, что они являются воссоединением всех ветвей художественного мира Бунина. Вспомним мимолетное изображение детей в обоих рассказах. «Мальчишки возят друг друга на ледяшках, собаки сидят на крышах изб...» («Сосны», с. 69). «На пес-

ках, в райском нагоде, валяются кофейные тела черноволосых подростков. Много этих тел плещется со смехом, криком и в теплом прозрачной воде каменистого побережья...» («Братья», с. 239). Интересно наблюдать, что Бунин закончил изображение этих русских детей и цейлонских подростков одним и тем же многоточием, поскольку дети могут выразить корень истока человеческого духа. Здесь присутствует бунинская печаль о древнем «детстве» человечества. Это райское счастье в бытии. Китайский философ Конфуций определяет: «Сущностью начала человека является доброта». На Востоке смыть грехи – не говорить, а работать над собой, чтобы не потерять сущность человека. Страшное, темное начало человечества больше проявляет себя на Западе. Буддизм ценит гармонию человека и мира.

Конечно, Митрофан все-таки человек русского «варианта». Он движим, с одной стороны, желанием жить для детей, как рикша-отец, но с другой стороны он идет в лес, желая наслаждаться жизнью. «Волка ноги кормят, сколько годов я тут прожил и все не нажился...» (с. 67). Повествователь тоже наслаждается жизнью, но, как человек культурный, выражает это в образе: «запах январской метели, сильный, как запах разрезанного арбуза» (с. 65). Именно это тянет Митрофана в лес.

Сложнее образы Митрофанова брата в «Соснах» и русского капитана в «Братьях». Здесь два типа русского человека. Брат Антон, «спокойно рассказывает о смерти Митрофана и деловито переводит разговор на тес <...> следы лаптей похожи на медвежьи. А сам Антон идет приседая, принаравливаясь к колебаниям доски <...> Когда же он, утонув почти по пояс в сугроб, скрывается за воротами, я слышу замирающий скрип его шагов. Вот так тишина!» (с. 69). В рассказах Бунина преобладают типы незлобивых мужиков, покорно и безропотно несущих свой крест. Бунин очень ценит духовную тишину русского человека. Здесь тишина обозначает гармонию с миром. Это один цикл русского «колеса жизни». Ф.А. Степун по этому поводу замечает: «Когда мне случалось даже во время революции беседовать с пожилыми крестьянами, я чувствовал радость от покоя их лиц, от разумности их слов и мудрости их молчания» (6). Бунинский повествователь тоже спрашивает в «Соснах»: «Это сила или равнодушие?». Степун дал ответ на этот вопрос: «Напряженность

между религиозной наполненностью и цивилизационной несформированностью – черта, характерная для дореволюционного крестьянства» (7).

А русский капитан в «Братьях», который слушает его пересказ ужасной индийской легенды, является другим типом русского мужика под пером Бунина. «Это на вас Цейлон так действовал» (с. 255), – успокоил он англичанина, прослушав его монолог. На самом деле ничего не может действовать на душу капитана. Он сам по себе счастлив и самоуверен. Преувеличенное мнение о себе и самодостаточность – это тоже одна из характеристик русского человека. Они очень далеки от подлинной веры. Они находятся вне церкви своего православия и вне храма буддизма.

Восточная философия и буддизм отличаются не только своей мудростью, но и своей формулировкой этой мудрости. В «Соснах» «Солнце медленно проходит свой небесный путь, и вот красноватый, парчовый луч уже скользнул в полутемную избу и косо озарил лоб покойника. Когда я выхожу из избы на улицу, солнце прячется между стволами сосен за частый ельник, теряя свой блеск...» (с. 70). Вспомним заходящее солнце, сопровождающее описание смерти рикши-отца из «Братьев»: «Жизнь его угасла вместе с солнцем, закатившимся за сиреновой гладью великих водных пространств, уходящих к западу, в пурпур <...> Солнце, заходя, переходит в ветер, а во что переходит умерший» (с. 241). В одном случае солнце теряет свой блеск, в другом – переходит в ветер. Скорее, буддийские миропонимание о переходе жизни обладает большей силой утешения. Цепь жизни никогда не покидает ее вертящееся колесо.

В «Соснах» мотив *снег-пыль* носит символический оттенок. Он как русское бытие. С одной стороны, оно полно ужасов и дикости. Но есть в нем и другое – поэзия, красота, очарование, и далее – сила и старина, скептичность и вечность. «Символом азиатчины в русской жизни у Бунина постоянно выступает пыль...это то, во что превращается вся богатая и яркая материя жизни, это смерть, неподвижность, вечность. Это конечное торжество грозных сил вселенной, которым особенно легко отдается Азия в своей пассивности» (8). *Снег-пыль*, которая покрывает лесные избы и которая мчится в лесах, это последнее ос-

тавшееся от древней Руси. И далее русский детский напев – неяркий блеск на этом полотне: «Ходит сон по сеням./А дрема по дверям», – поет в душе жалобная песня, а вечер реет над головою неслышной тенью, завораживает сонным звонком в лампе <...> таинственно дрожит и убегает ...» (с. 65). Здесь не только присутствует ценность бунинского воспоминания прошлого, но и понятие времени. «Сосны» – восстановление прошлого в настоящем. Когда и где все это происходит? И где и когда живет этот молодой повествователь? Хижины в снежных дебрях, «сказочный бор», «дикарская деревушка» уже напоминают об уходе в прошлое традиционной Руси. Что будет происходить дальше?

А в «Братях» присутствует не белая *снег-пыль*, здесь другая пыль – красная. Не белое бытие, а красное. И невеста рикши тоже неслучайно носит красное платье. Красный цвет – цвет невесты. Но ей здесь приходится быть как бы невестой и молодого рикши, и англичанина, и именно поэтому не может быть свадьбы. Кстати, буддизм определяет мир бытия как красную пыль: «Тошие, сожженные зноем старики, с красными от красной пыли ногами, шагали у колес, точно мимики старух» (с.252), «разогретая красная земля», так как на Цейлоне и на родине буддизма в Индии земля имеет красный цвет. И так возникла буддийское выражение – *бытие красной пыли*. Это распространяется далее в Китае и Японии. И красный цвет на самом деле является первым символом таинственности и туманности восточной культуры, поскольку он часто связан с женственностью и материнством. Один из четырех шедевров классической литературы Китая называется «Сон в красном доме» (автор Цао Сюэцинь). Здесь слово «красный» символизирует судьбу девушки.

Бунинский художественный мир звучит и блестит. Здесь всегда сливаются различные звуки и пестрые цвета. Они тоже включаются в бытие человека. «Люди постоянно идут на пиршества, на прогулки, на забавы, – сказал Возвышенный, некогда посетивший этот райский приют первых людей, познавших желания, – вид, звуки, вкус, запахи опьяняют их, – сказал он, – желания обвивают их, как ползучее растение, зеленое, красивое и смертоносное, обвивает дерево Шала» (с.250). Русский райский приют – «одинокий бушующий лес», «ветер слепит снег». А там, на Цейлоне, «солнце слепило, сверкало в золоте и стеклах

очков...» В «Соснах» «снег беспорядочно мчится по лесу, непритворенная дверь в сенцах с необыкновенной силой бьет в стену, а собаки, которые лежат в них, утопают в снегу, как в пуховых постелях...» (с. 65). А цейлонский райский приют отличается всей пестротой цветов: зеленая лагуна, кокосовая роща, «восклицают зеленые попугаи, срываясь с деревьев и радугой сверкая в пестроте лесов, в их тени и лаковом блеске...» (с. 240). И неслучайно бунинский человек – это микроэлемент природы. С одной стороны, он «выходит» из окружающего его пейзажа, незащищенный от природных разрушительных сил, с другой стороны, он силен своей слиянностью с природой. У него сердце тянется к подлинным корням. «Тела наши, господин, различны, но сердце, конечно, одно», – сказал Возвышенный Ананде (с256).

В «Соснах» и «Братьях» ярко воплощается типичный бунинский стиль в повествовании. В этих обоих рассказах есть повествователь-мыслитель: вопросы рассказчика в «Соснах» и касающиеся буддизма вопросы в «Братьях». Бунин избегает затянутых монологов и выражает заданные в них мотивы через молчаливое изображение существа природных людей. Писатель заставляет молодого повествователя у могилы Митрафона мыслить о ненужности и в то же время значительности всего земного. А англичанин на корабле говорит о ненужности всего земного в индийской легенде. Первая правда – о великолепии жизни – должна отступить в тень второй. Композиционный строй и буддийское тяготение к цикличности или причинности времени и пространства приводят и мир и каждого человека у Бунина к осознанию важности пройденного отрезка на каждом новом этапе пути. Парадокс не в том, что прошлое вторгается в сегодняшнее, а в том, что другое, то, что оживлено силой воспоминания и таинственности, вторгается в будущее. Это не призрачная условность, а истинная картина человеческой жизни.

Итак, в художественном мире Бунина буддизм имеет более глубокий корень, чем это представилось раньше. Внутри художественного мира Бунина всегда находится созвучие восточной эстетике, независимо от сюжетов или национального колорита. На этом основании мы можем объяснить, почему Бунин посто-

янно сосредоточивает свое внимание на подробности, которые так же значительны, как и центральная фигура.

1. Бунин И.А. Поэзия и проза / И.А. Бунин. – М.: Просвещение, 1986. – С. 64-72. («Сосны»); с. 239-264 («Братья»). Далее анализируемые произведения цитируются по этому изданию с указанием стр. в тексте.
2. Чехов А.П. Полн. собр. соч. – Т.19. – М., 1972. – 222 с.
3. Сливицкая О.В. О природе бунинской «внешней изобразительности» / О.В. Сливицкая // Русская литература. – 1994. – №.4. – С. 73-80
4. Сливицкая О.В. Бунин с точки зрения буддизма / О.В. Сливицкая // Русская литература. – 1999. – № 4. – С. 161.
5. Сливицкая О.В. Чувство смерти в мире Бунина / О.В. Сливицкая // Русская литература. – 2002. – № 1. – С. 45-53.
6. Сливицкая О.В. Бунин с точки зрения буддизма / О.В. Сливицкая // Русская литература. – 1999. – № 4. – С. 163.
7. Степун Ф.А. Дух, лицо и стиль русской культуры / Ф.А. Степун // Вопросы философии. – 1997. – № 1. – С. 155-172.
8. Сливицкая О.В. фабула-композиция-деталь бунинской новеллы / О.В. Сливицкая // Бунинский сборник. – Орел. –1974. – 99 с.

Трансформационная фразеология в произведениях И. Бунина

Проблема трансформаций ФЕ (фразеологических единиц) привлекала и продолжает привлекать внимание многих лингвистов. Однако фразеологи по-разному определяют это явление: «модернизация общеизвестных изречений» (А. И. Ефимов), «трансформация фразеологических оборотов», «индивидуально-художественная обработка оборота» (Н. М. Шанский), «окказиональные преобразования» (Н. Л. Шадрин, А. С. Начисчионе), «индивидуально-авторское варьирование» (Л. С. Вирясова), «индивидуально-авторские преобразования» (А. М. Мелерович), «окказиональные фразеологизмы» (И. Ю. Третьякова), «узуальные и окказиональные изменения» (А. Г. Ломов) и т. д. Собственно, все эти терминологизированные выражения обозначают одно явление – языковое и речевое изменение устойчивых словесных комплексов, которое сводится к тем или иным формально-грамматическим, структурным, структурно-семантическим и другим преобразованиям ФЕ.

Известно, что индивидуально-авторское изменение устойчивых словесных комплексов характерно для языка большинства русских писателей: Н. В. Гоголя, А. П. Чехова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ф. М. Достоевского, М. Горького, М. А. Шолохова, В. М. Шукшина, Д. Н. Мамина-Сибиряка, М. М. Пришвина и др. Те или иные преобразования ФЕ стали объектом исследования многих лингвистов.

Следует отметить, что фразеология И. А. Бунина представляет собой малоизученное явление (1), отсутствуют монографические работы, в которых был бы представлен анализ фразеологического фонда данного писателя.

По нашим наблюдениям, И. А. Бунин использует различные типы ФЕ: идиомы, фразеологические сочетания, пословицы и поговорки, крылатые выражения, многие из которых употреблены писателем в трансформированном виде.

В данной статье рассматриваются структурно-семантические и семантические преобразования ФЕ (устойчивых словесных комплексов), которые делятся на узуальные (языковые, обще-

языковые) и окказиональные (речевые, индивидуально-авторские).

К структурно-семантическим преобразованиям относят изменения компонентного состава ФЕ путем расширения или сокращения ФЕ, замены компонента ФЕ словом или словосочетанием, дистантного расположения компонентов, синтаксической инверсии и др.

Рассмотрим внутрисистемные изменения, основанные на замене компонентов. Прежде всего следует отметить, что лексическая субституция по количеству примеров преобладает над другими видами трансформаций. Как известно, взаимозаменяемые компоненты могут быть синонимичными и несинонимичными. Кроме того, существует более детальная характеристика субституции компонентов, когда отмечаются синонимы, лексические варианты одного семантического поля, а также варианты, явно чуждые друг другу в семантическом плане.

В языке произведений И. А. Бунина (2) наблюдаются замены различного характера, и рассматривать их можно с точки зрения структурных и семантических отношений заменяемого компонента с его субститутом. Анализируемые примеры свидетельствуют о том, что лексическими вариантами выступают глаголы, существительные, прилагательные, слова служебных частей речи. Ведущее и преобладающее положение среди них занимают глагольные и именные лексемы.

Субституция глаголов. Нами отмечены фразеологические единицы, компоненты которых явно выступают синонимами. Это, в сущности, имена одного семантического поля. Например: брешешь пустое (II, 313)³ – ср.: *говорить пустое; откуда не явись* (II, 320) – ср.: *откуда не возьмись; упустили след* (II, 305), (II, 304) – ср.: *потерять след; не возымел охоты* (II, 188) – ср.: *иметь охоту; как цепная собака кидается* (II, 422) – ср.: *как цепная собака бросается; забрела на огонек* (IV, 226) – ср.: *зайти на огонек; нервы разгулялись* (III, 14) – ср.: *нервы разошлись; дорожил им как зеницей ока* (II, 153) – ср.: *беречь, хранить как зеницу ока; бродили слухи* (II, 257) – ср.: *ходят слухи; пронесся слух* (II, 113) – ср.: *прошел слух*.

В произведениях И. А. Бунина встречаются также ФЕ, глаголы-субституты которых являются контекстуальными синонимами

ми: из ... грязи попал он в князи (И. А. Бунин. Шалапин) – выйти из грязи в князи; взял на свои плечи всю семью (И. А. Бунин. О Чехове) – взваливать / взвалить на плечи кого, чьи, кому что; монополия же была солью на рану. (II, 102) – сыпать соль на рану (раны) кого; слух есть (III, 245) – ср.: слух идет; запрещит с молотка (III, 282) – ср.: с молотка распродать, пустить; наладят ... в шею (II, 141) – ср.: гнать в шею; голову отмотаю (II, 160) – ср.: голову оторвать; с голоду околевал (II, 160) – ср.: с голоду умирать; загнать в солдаты (II, 216) – ср.: взять в солдаты; чтобы и духу твоего здесь не пахло (II,) – ср.: чтобы и духу твоего здесь не было.

Субституция существительных. В произведениях И. А. Бунина зафиксированы такие ФЕ, существительные которых явно выступают синонимами, без каких-либо стилистических различий. Заменяемое слово и субститут являются знаменательными словами. Это, в сущности, имена одного семантического поля: жуть – страх; чепуха – ерунда; ссора – скандал; аллах – бог; трынка – копейка; скука – тоска. Например: жуть взяла (II, 322) – страх взял; чепуху говорили (II, 353) – ерунду говорить; разразилась ссора (II, 465) – разразился скандал; один аллах ведает (III, 55) – один бог ведает; трынки не стоит (III, 227) – копейки не стоит; скука зеленая (III, 253) – тоска зеленая.

Существительные плечи – руки; слиони – нюни; горница – двор; голова – кожа; ветер – воздух; колосья – деревья относятся к разным семантическим полям, но в составе ФЕ их семантика почти нивелируется, они семантически сближаются и выступают контекстуальными синонимами. Например: на плечах мать-старуха (II, 344) – на руках мать-старуха; слиони распустит (II, 378) – распустит нюни; постоялой горницы (IV, 9) – постоялый двор; мороз по голове идет (IV, 17) – мороз по коже идет; Бог и колосьев не сравнял (III, 237) – Бог и деревьяев не сравнял; на свежем ветру (II, 308) – на свежем воздухе; наплевать с высокого дерева (III, 251) – ср.: плевать с высокой колокольни.

Зафиксированы отдельные примеры субституции прилагательных и наречий: глубоким сном спать (II, 319) – ср.: мертвый сон; рабочая пора подошла (II, 324) – горячая пора; гробо-

вая тишина (III, 15) – ср.: мертвая тишина; для пущей простоты (II, 539) – для большей простоты; из рук вон скверно (II, 577) – ср.: из рук вон плохо; парно, как в бане (IV, 204) – ср.: жарко, как в бане.

Отмечена субституция союзов и предлогов в ФЕ: кабыть так (III, 229) – ср.: если так; в побывку (II, 229) – ср.: на побывку и др.

И. А. Бунин сравнительно редко прибегает к намеренному изменению ФЕ, с нашей точки зрения, он пользуется преимущественно общеязыковыми вариантами. Такие изменения ФЕ, допускаемые писателем, не лишают обороты их фразеологического статуса.

Субституция компонентов ФЕ, если оценивать речевые варианты, протекает примерно так же, как и при узуальном изменении: замене подлежат, например, существительные, глаголы. См.: 1) наобещала с три сумы (II, 288) – наобещать с три короба; деревня стоеросовая! (II, 142) – дубина стоеросовая; волк коню не свойственник (II, 230) – волк коню не товарищ; хохлушка подколотная! (II, 248) – ср.: змея подколотная; 2) плачет благим матом (II, 322) – ср. кричать благим матом.

Замена компонента может сопровождаться внешней морфологической трансформацией: будут куры не клевать золота – ср.: денег куры не клюют у кого; уложить ... на какую-либо полочку. – ср.: раскладывать / разложить по полочкам что. Например: Вот этот молодой человек тоже, верно, мечтает: мол, полрет в некий срок папенька и будут у него куры не клевать золота! А куры-то и впрямь не будут клевать, потому что клевать будет нечего (IV, 183); ... Большинство тех, что писали о моих первых книгах, не только спешили уложить меня на какую-нибудь полочку, не только старались раз и навсегда установить размеры моего дарования, не замечая, что им самим уже приходилось менять свои приговоры, но характеризовали и мою натуру (I, 14).

При субституции компонентов ФЕ могут появляться стилистические варианты: руби древо по себе (книж.) (II, 153) – ср.: руби дерево по себе (разг.); откуда не явись (книж.) (II, 320) – ср.: откуда не возмись (разг.); бреешься пустое (прост.) (II, 313) – ср.: говорить пустое (разг.); один аллах ведает (книжн.)

(III, 55) – ср.: один аллах знает (разг.); один Мордохай ведает (прост.) (III, 328) – ср. один бог ведает (книжн.); чума их знает (прост.) (II, 158) – ср.: бог их знает (разг.).

Синтаксическая инверсия используется И. А. Буниным как средство усиления экспрессивности, смыслового выделения компонентов: *о сырую Землю-Мать ударившись* (III, 27) – ср.: *иссохла Мать-Сыра-Земля* (III, 28); *пошел назад тому два года* (II, 115) – ср.: *два года тому назад*.

Одним из видов трансформаций является увеличение числа компонентов ФЕ, т. е. включение в ее стабильный лексический состав новых слов. Если сокращение фразеологизма является следствием избыточности значения, то расширение его, напротив, "стимулируется недостаточностью семантики, необходимостью усилить утраченную словом (или словосочетанием) экспрессию, обновить мотивировку"⁴. Большинство фразеологов, признавая эксплицитность на уровне перехода слов в сочетания, недооценивают данный тип трансформации в области фразеологических единиц. Однако следует отметить, что еще Б. А. Ларин, рассматривая эллиптирования пословиц во фразеологические единицы, подчеркивал возможность и процесса "обратного направления: древние сжатые лаконичные формулы идиоматического типа развертываются, раскрываются в более полный, вразумительный образ"⁵.

Сравнительно с эллиптированными узуальными фразеологическими единицами расширенные языковые варианты в русском языке представлены небольшим количеством примеров: *и никаких!* ⇒ *и никаких гвоздей!*; *наше вам!* ⇒ *наше вам с кисточкой!*; *ни рыба ни мясо* ⇒ *ни рыба ни мясо, ни кафтан ни ряса*; *жизнь бьет ключом* ⇒ *жизнь бьет ключом и все по голове* и нек. др.

В произведениях И. А. Бунина языковое расширение лексического состава фразеологических единиц происходит за счет частиц (*ну*), союзов (*да*), предлогов (*за*): *ну и черт с ней* (IV, 49, 117) – *черт с ней*; *ну и бог с ней* (III, 73) – *бог с ней*; *ну что ж делать* (IV, 53) – *что ж делать*; *да в чем дело?* (IV, 55) – *в чем дело?*; *да то ли еще будет* (IV, 82) – *то ли еще будет*; *ну и все прочее* (IV, 104) – *и все прочее*; *ну да Бог с тобой* (IV, 111) – *Бог*

с тобой; за ради Бога (IV, 166) – ради Бога; ну то-то же (IV, 169) – то-то же.

В работах многих фразеологов используются такие термины, как "вклинивание" и "добавление". Вклинивание предполагает вставку (интерпозицию) дополнительного компонента, а добавление – только присоединение (постпозицию и препозицию). Такие виды окказионального расширения имеют отношение к словопорядку компонентов. Как показывают наблюдения, ФЕ могут расширяться за счет одного, двух и более компонентов. Довольно часто в функции дополнительного компонента выступает прилагательное к одному из существительных. Этот тип расширения является наиболее распространенным независимо от автора и жанра художественного произведения:

Речевое расширение компонентного состава ФЕ, встречающихся в произведениях И. А. Бунина, представлено следующими примерами: 1) А там не слушают, гонят тройку во весь дух и пыл (IV, 18) – ср.: во весь дух; 2) И все-таки был Иван Иванович и поражен, и пленен, а главное, совсем вон выбит из своей долготейшей колеи (III, 33) – ср.: выбиться из колеи; 2) И все-таки торжество 10 ноября свалилось на Париж (а на Обри еще более) истинно как жуткий снег на голову (III, 76) – ср.: как (будто) снег на голову; 3) В полдень я пошел в лужки за садом, куда ее стащили. О, какая жестокая, светлая пустота была в мире, какое гробовое солнечное молчание, какая прозрачность воздуха, холод и блеск пустых полей! (III, 406) ср.: гробовое молчание; 4) Бесстыжий, сметливый, жадно куривший сигарку за сигаркой и пускавший дым в ноздри, говоривший грубо и отрывисто, тоном, совершенно исключаящим возражения, он очень понравился Тихону Ильичу, и как раз за этот тон, - за то, что сразу было видно: "прожженный сукин сын" (II, 134) – ср.: сукин сын; 5) Брехня все это, будто она его отравила, брехня! А если отравила... Господи боже! Если отравила - что должна она чувствовать? Какой могильный камень лежит на ее скрытой душе! (II, 139) – ср.: камень на душе (сердце) у кого; 6) Когда-то суть европейского мнения о нем очень недурно (в смысле европейской невежественности и самоуверенности) выразил Золя. мнение это было, в общем, такое: да, крупный талант, но достаточно варварский, ... человек наивно мудрств

бующий, открывающий давно открытые Америки, путающийся в том, что давно уже распутано... «Наивности в нем было в самом деле немало, **давно открытые Америки он и правда открывал**, - в чужие открытия плохо верил, - во многом, что людям, подобным Золя, казалось давно распутным, он долго путался ... (И. А. Бунин. Освобождение Толстого). – ср.: открывать / открыть Америку (Америку).

Расширение лексического состава ФЕ может одновременно сопровождаться заменой одного из компонентов синонимом. Например: 1) *Женили его на рябой ... Рябая любила медные и серебряные кольца и скоро сошлась с приказчиком. Он было сунулся на него, защищая свою честь. Но как просто, при общем хохоте сбил с него приказчик шапку и прогнал со двора долой! И примолк Ермил, затаился, покорился судьбе, понес, вдовцом, по чужим углам, камень за пазухой... (II, 402) – ср.: держатъ (носить) камень за пазухой (против кого); 2) *Нянька привела с гулянья в столовую раскрасневшегося и немного запотевшего мальчика, серьезно и внимательно заглядевшегося на меня во все свои синие глаза, пока мать целовала его и растегивала ему курточку... (III, 436) – ср.: смотреть во все глаза на кого, на что (откуда); 3) *Но преобладали все же настоящие беженцы, бегущие уже давно, из города в город, и наконец добежавшие до последней русской черты (III, 18) – ср.: дойти до черты.***

Значительно менее распространен прием сокращения компонентного состава – эллипсис ФЕ. Возможно контекстуальное сокращение одного или двух компонентов. В отдельных случаях от фразеологизма остается лишь один компонент, который служит между тем сигнальным фрагментом, позволяющим восстановить и значение, и структуру исходной ФЕ. Такое явление мы рассматриваем как дефразеологизацию.

Редукция фразеологических единиц обусловлена принципом «языковой экономии», стремлением снизить усилия на произношение сложившихся устойчивых оборотов. Характерно, что некоторые фразеологизмы существуют в языке то в сокращенном, то в полном виде.

В произведениях И. А. Бунина большинство примеров языковой редукции, в частности, коммуникативной, связано с функционированием как полной, так и краткой формы ФЕ: луч-

ише минуты (IV, 9) – ср.: *лучшие минуты жизни* (IV, 8); *твое здоровье!* (IV, 207) – ср.: *за твоё здоровье!*; *рот до ушей* (III, 244-245) – ср.: *рот до ушей, хоть завязочки пришей* (II, 241); *живы будем* (III, 245) – ср.: *живы будем, не полрем; чудеса в решете* (II, 157) – ср.: *чудеса в решете (дыр много, а выскочить некуда)* и др. Например: *Що ж ты, говорю, дурак, делаешь, ай маленький? Ведь тебя жанить давно пора! А у него рот до ушей от радости: да уж больно, говорит, чудно, дяденька!* (III, 244-245); *Брить было нечего, только два-три редких и жестких завитка чернело на его подбородке и по углам большого рта, про который говорили: "Рот до ушей, хоть завязочки пришей"* (II, 241).

Индивидуально-авторскому эллиптированию подвергаются, как правило, образные ФЕ. При этом в их составе сохраняются компоненты, которые являются образным стержнем фразеологизма, формирующим основу фразеологического значения. Например: 1) *Надоел мне до смерти, а, понятно, прикидываюсь: и смеюсь, и ногой сижую мотаю, – всячески, значит, разжигая его... Ведь что ж поделаешь, бедность, а тут, как говорится, хоть шерсти клок, и то дай сюда* (II, 280) – Ср.: *с паршивой овцы хоть шерсти клок*.

Близок к эллиптированию (но не тождественен ему) прием фразеологического преобразования, состоящий в использовании отдельных компонентов ФЕ в изолированном виде. В отличие от фразеологического эллипсиса (при использовании которого исходное устойчивое сочетание в большинстве случаев ощущается благодаря неизменяемости его структурной формы) указанный прием предполагает полное разрушение лексико-грамматической конструкции оборота, "растворение" отдельных его слагаемых в узком или широком контексте произведения. Разрушение фразеологизма (дефразеологизация) – это, по существу, утрата им отдельных релевантных признаков, в том числе устойчивости и общеизвестности. В определенном контексте ФЕ может настолько измениться, что превращается в обычную литературную реминисценцию. При этом отдельные компоненты позволяют предполагать как форму, так и значение того или иного устойчивого выражения. В этом смысле фразеологическая аллюзия является стилистическим приемом, которым часто

пользуется И. А. Бунин. Например: 1) *Исчез дедушка, так по-детски боявшийся смерти, думавший, что смерть будет овладевать им медленно, приуговоря его к страшному часу, и так неожиданно, молниеносно скошенный ее косою (II, 254) – ср.: смертный час; 2) Название первого альманаха, выпущенного "Скорпионом": "Северные цветы, альманах первый, ассирийский". Все недоумевали: почему "Скорпион"? ... И отчего эти "Северные цветы" вдруг оказались ассирийскими? Однако это недоумение вскоре сменилось у многих почтением, восхищением. Так что, когда вскоре после того Брюсов даже и самого себя объявил ассирийским магом, все уже свято верили, что он маг. Это ведь не шутка – ярлык. Чем себя наречешь, тем и прослы-
вешь (Из записей) – ср. наклеивать ярлыки (ярлык) на кого, что; 3) Уехать от Сони, да еще с обманом, с этой тайной мечтой о Натали, с надеждой на ее любовь и руку, будет, конечно, очень больно ... (IV, 133) – ср.: руку и сердце; 4) Он, понимаешь, значит, еще в телеге все это дело как следует обдумал, разрезал чем ни на есть ремень кандалный округ пояса, спустил кандалы с себя, подхватил вот так-то рукой, – Папка нагнулся и, расставляя ноги, показал, как подхватил арестант кандалы, – да и деру! (II, 314) – ср.: дать деру; 5) Чтобы переменить разговор, я говорю: – Ну и мух у вас, Прокофий! Он оживленно подхватывает: – Мух? Содом! С утра до вечера мну, великие тысячи помял (Бунин. Мухи). В последнем примере при структурном разрушении ФЕ изменяется и ее семантика. Ср.: ФЕ Содом и Гоморра имеет два значения 1. "Суматоха, беспорядок; шум и гам; неразбериха"; 2. "Кутеж, разврат где-либо" – фразеологический осколок Содом выступает в значении "очень много чего-либо".*

Одним из наименее распространенных приемов преобразования является контаминация фразеологизмов. Узуальная контаминация ФЕ – явление весьма редкое. Мы полностью разделяем положением о том, что "образующиеся в результате контаминации единицы, как правило, не выходят за пределы индивидуально-авторских преобразований, не становятся достоянием языка"⁶. В произведениях И. А. Бунина отмеченный нами тип языковой контаминации является результатом так называемого "наложения" (слияние фразеологизмов, имеющих общий компо-

нент): *даю честное слово* (II, 310; IV, 86) = *дать слово* + *честное слово*; *имеет полное право* (II, 517) = *иметь право* + *полное право*.

Вопрос о значении контаминированных оборотов требует специального рассмотрения. Нельзя безоговорочно принять точку зрения А. И. Молоткова, исходя из которой форма фразеологизма по составу компонентов восходит к двум фразеологизмам, а значение – к одному, и согласиться с категорическим утверждением А. М. Бабкина о том, что в результате контаминации образуется новая единица "с тем же или сходным значением"⁷. По нашему мнению, значение контаминированной единицы необходимо рассматривать индивидуально в каждом конкретном случае, и типология этих значений должна зависеть от степени семантической близости фразеологических единиц, сходства или различия их синтаксической структуры, способа контаминации, количества компонентов каждой фразеологической единицы, вошедших в новую речевую единицу, смысловой значимости этих компонентов в составе старых и новых единиц и др.⁸

У И. А. Бунина отмечены три способа контаминирования (собственно контаминация): 1) способ наложения (*лебединая песня пропета* (III, 98) = *лебединая песня* + *песня спета*; *отвесить низкий поклон* (II, 408) = *отвесить поклон* + *низкий поклон*); 2) способ скрещивания (*несметное множество* (II, 483) = *несметное богатство* + *великое множество*; *подать лепту* (II, 205) = *подать милостыню* + *внести свою лепту*; *не моргнув бровью* (III, 61) = *не моргнув глазом* + *не повел бровью*; *пустить по рукам* (IV, 172) = *пойти по рукам* + *пустить по миру*. Контаминированная ФЕ *пустить по рукам* имеет новое значение «позировать то одному, то другому художнику»: *Ну, он и пустил мне по рукам, не велел ворочаться в трактир, я так и осталась в одном платьишке. – То есть как это пустил по рукам?* – *А так. По мастерским. Сперва я позировала вся одетая, в желтом платочке, и все художницам, Кувшинниковой, сестре Чехова ... потом попала аж к самому Малявину: он мне посадил голую на ноги, на пятки, спиной к себе, с рубашкой над головой, будто я ее надеваю, и написал* (IV, 172); 3) способ осложненный а) скрещивание осложнено заменой компонента (ру-

чей – река): залился в три реки от радости (II, 483) = залиться слезами + плакать в три ручья; б) наложение осложнено заменой компонента ((красный) петух – огонь): пустить огнем по ветру (III, 94) = пустить по ветру = пустить (красного) петуха.

В словаре "Фразеологизмы в русской речи" представлены окказиональные ФЕ, которые встречаются в произведениях И. А. Бунина: чужая душа – потемки, своя собственная темней "бывают неясны, непонятны собственные чувства, стремления" (трансформация по контрасту); гнуть палку в другую сторону "коренным образом изменять мнение о чем-л., судя по-прежнему неверно, впадать в противоположную крайность"⁹. Например: 1) – Мне теперь, милая невестушка, ничего не надо. Пожил, слава богу, пора и честь знать, об одном молю бога – околет поскорей... А сам жаден невероятно, над укладкой своей дрожит, и жить хочет ужасно, и твердо надеется прожить никак не менее века. Зачем? Но он и сам не знает зачем. "Чужая душа – потемки", - Нет, своя собственная гораздо темней (III, 262); 2) Долго иначе не называли его, как "хмурым писателем, певцом сумеречных настроений", "большим талантом", человеком, смотрящим на все безнадежно и равнодушно. Теперь гнул палку в другую сторону. "Чеховская нежность, грусть, теплота", "чеховская любовь к человеку"... Воображаю, что чувствовал бы он сам, читая про свою "нежность"! Еще более противны были ему "теплота", "грусть" (И. А. Бунин. О Чехове).

В языке И. А. Бунина образование авторских выражений по модели языковых ФЕ приводит к созданию афоризмов. Например: 1) Тихон Ильич побарабанил пальцами по столу и строго, раздельно отчеканил: - Имей в виду: воду толочь - вода будет. - Слово мое есть свято во веки веков. Раз я сказал – сделаю (II, 205). – ср. толочь (потолочь) воду в ступе; 2) – Бедность не беда-с, и в богатстве, например, пропадают люди, – ответил он (II, 477). – ср.: бедность не порок.

В художественной речи, в индивидуально-авторском употреблении, внутренняя форма ФЕ может подвергаться нарочитому, сознательному преобразованию. В этом случае имеет место авторская этимология. Например: Таких обычно называют

"русскими красавицами", "кровь с молоком" (выражение для меня несносное, ибо что может быть хуже смеси – "кровь и молоко"? (О Чехове). И. А. Бунин приводит контекст, в котором ФЕ *кровь с молоком* употреблена в значении "цветущая, белая, румяная". Внутренней формой этого оборота является образ, построенный на цветовых контрастах – сочетание молочно-белого с алым. Далее в авторской ремарке раскрывается буквальное восприятие образа, создаваемого сочетанием прямых значений компонентов данного оборота, и его субъектная эмоциональная оценка в применении к изображению внешности. Преобразование внутренней формы ФЕ в данном случае выражается в установлении непосредственных связей фразеологического значения с прямыми значениями слов, входящих в состав оборота, в то время как закрепившаяся за данным фразеологическим значением внутренняя форма является образом, отвлеченным от прямых значений компонентов ФЕ ¹⁰.

Итак, как показывают наши наблюдения, довольно часто И. А. Бунин использует прием замены компонентов ФЕ (в большинстве случаев отмечено языковое варьирование), а также увеличение компонентного состава устойчивых словесных комплексов (как правило, речевые варианты) и эллипсис ФЕ (узусальные варианты). Широко использует писатель контаминированные обороты. Одним из наиболее распространенных стилистических приемов преобразования в языке И. А. Бунина является дефразеологизация ФЕ.

Необходимо отметить, что в данной работе представлены лишь некоторые наблюдения над трансформированной фразеологией И. А. Бунина, так как за пределами исследования остались, например, формально-грамматические изменения, фонетические и морфологические варианты устойчивых словесных комплексов, а также стилистические функции трансформированных ФЕ.

-
1. См.: Аверьянова А. П. Фразеология как средство речевой характеристики персонажей в произведениях И. А. Бунина / А.П. Аверьянова // Вопросы семантики фразеологических единиц (На материале русского язы-

- ка). – Тезисы докл. и сообщ. – Новгород, 1971. – Ч.1. – С. 268-273; Машина О. Ю. Функционирование фразеологизмов в тексте И. А. Бунина / О.Ю. Машина // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX-XX в. – Белгород, 2000. – Вып. 2. – С. 182-187.
2. Бунин И. А. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1988.
 3. Римские цифры обозначают том, арабские цифры – страницу текста указанного собрания сочинений И. А. Бунина.
 4. Мокиенко В. М. Славянская фразеология / В.М. Мокиенко. - М.: Высш. школа, 1980. – С. 103.
 5. Ларин Б. А. Очерки по фразеологии / Б.А. Ларин // Уч. зап. ЛГУ. Филологический факультет. Сер. филол. наук. Очерки по лексикологии, фразеологии и стилистике. - №. 198. - Вып. 24. – Л., 1956. – С. 218.
 6. Абрамец И. В. К изучению явления контаминации в русской фразеологии / И.В. Абрамец // Материалы I респ. науч.-теорет. конференции молодых ученых и аспирантов. – Самарканд, 1968. – С. 123.
 7. Бабкин А. М. Русская фразеология, ее развитие и источники / А.М. Бабкин. - Л.: Наука, 1970. – С. 104.
 8. Ройзензон Л. И., Абрамец И. В. О фразеологической контаминации в русском языке / Л.И. Ройзензон, И.В. Абрамец // РЯШ. – 1969. – № 3. – С. 107.
 9. Мелерович А. М., Мокиенко В. М. Фразеологизмы в русской речи. Словарь / А.М. Мелерович, В.М. Мокиенко. – М.: Русские словари, 1997. – С. 494.
 10. Там же. С. 22.

Memoria

Другая Вера

(«Повесть временных лет»)

Письма Веры Буниной к Вере Зайцевой были напечатаны в «Русской Мысли». Теперь, с любезного разрешения Л. Ф. Зурова, в архиве которого находятся их подлинники, предлагаются здесь письма "другой Веры", Зайцевой – Вере Буниной, за тот же период 20-х гг. Объяснительные дополнения, примечания и некоторые сокращения сделаны Б. К. Зайцевым.

Весной 1922 года я заболел в Москве сыпным тифом. Двенадцать дней был без сознания, на границе гибели. По ночам жена моя Вера выходила на улицу, обламывала сосульки льда с крыш и заборов, прикладывала мне ко лбу.

Наступила ночь, когда стали коченеть ноги – начинался так называемый менингитизм, от которого спасения нет. Доктор Павлик Муромцев, брат Веры Буниной, лечивший меня, наш приятель, так был подавлен, что решил на другой день утром не приходить: не хотелось видеть покойника. Но Вера не сдавалась. Верила в противоположность. Положила мне на грудь образок св. Николая Чудотворца, которого особенно чтила, молилась и твердила: "Боря будет жив!"

Это была тринадцатая ее бессонная ночь. В ночь эту и произошло таинственное, чего здравый смысл не ждал, одна Вера верила, вопреки всему. Утром ко мне вернулось сознание.

Началось выздоровление. Все это переломило нашу жизнь и судьбу. Явилась возможность выехать за границу – предлог серьезный: в Берлин, на отдых и восстановление сил.

Некогда, в Московском университете, был я слегка знаком со студентом Каменевым. В 1907 году во Флоренции встречался часто с Луначарским. Теперь Каменев был председателем Московского Совета, а Луначарский – министром народного просвещения. Они и помогли мне получить разрешение на выезд (с женой и дочерью) за границу на поправку. После довольно долгих, все-таки, хлопот, мы смогли в июне тронуться в Берлин.

Вера Бунина, давняя подруга моей жены, жила в этом, 22 году, в Париже. Предлагаемые письма Веры Зайцевой Вере Буниной написаны вначале из Германии, затем из других стран.

Ясно, что приехали мы в Берлин чуть живые. Той германских писем Веры более чем объясняется обстоятельствами. С Иваном Буниным она всегда была в дружественных отношениях. Оба одинаково ненавидели революцию, насилие и террор, оба уснащали "великий, свободный русский язык" словечками, для печати не всегда подходящими. Но во многом, конечно, были и совсем разные.

Вот первое письмо Веры Зайцевой из Берлина.

20 июня/3 июля 1922 г.

"Дорогие мои, родные Ваня и Верочка, бесконечно рады были получить от тебя письмо, моя близкая, родная!" (Бунины уехали из Москвы гораздо раньше нас. В 1918 году оказались уже в Одессе, откуда и выбрались в Париж – через Болгарию и Сербию. Б. 3.).

"До сих пор не верю, что мы вне советской жизни. Так устали, что слов нет. Пока нравится все, воздух, люди, цветы, чистота, а главное — нет кровавого тумана. Писать не могу, слишком все еще близко, а когда увидимся, все расскажу. Но увидимся ли? Теперь еще нет, т. к. валюта не позволяет. (В Берлине мы жили прилично на печатавшееся у Гржебина собрание моих сочинений, но немецкая марка с каждым днем падала безнадежно, для Парижа обращалась в ничто. – Б. 3.) Но надеемся очень выбраться, только сначала надо поправиться. Борюшка после болезни все еще слаб очень, хотя уже поправляться начал, ну, а про меня и говорить не хочется, одно слово: страсть кобыля. (Она любила это выражение, ею, кажется, и выдуманное. – Б. 3.) Наташенька бледновата тоже. Все расскажу, когда увидимся! Боже, как мы устали!

Жена у Павлика хорошая русская женщина и пока ему хорошо с ней. Она о нем заботится, бережет его. Теперь это главное в советской жизни. Только бы человеку не дать ослабнуть – нет, не могу писать, как все страшно.

Павлик прекрасный, сколько слез пролила я у «его на френче в холодной кухне, накалывая лед для бедной головушки

Бориной, а потом топили печурку в комнате в 2-3 часа очи и говорили об Эросе (это когда Боря выздоравливал). Хороший, редкий человек Павлик. Живет он в одной комнате. Средне живет, как большинство. Радость, конечно, большая, когда Ару-посылку получает от вас, а жена его поддерживает и бережет. Родители твои выглядят хорошо. Веруня, Веруня, мечтала сколько раз встретить вас и реветь. Боже мой, если б можно все сказать (в этом месте чернильное небольшое пятно, вероятно, от капнувшей слезы. – Б. З.). Какая горечь и печаль. Лешку-то не вернешь? Тут Боря. Наташа и еще в коробочке земля с могилы бедного моего. Вот две макушки не помогли. (Леша – ее сын от первого брака, мой пасынок, расстрелянный большевиками в 1919 году, юноша-офицер. "Две макушки" считается знаком счастливой жизни! – Б. З.)

Милый Ваня! Родной, любимый Борюшка очень благодарит и говорит, что сейчас не надо ему посылать 500 франков. У нас деньги есть пока, нам теперь не надо. Потом – что Бог даст, а теперь у нас есть.

Господь храни вас! Ваня! Мечтаю поговорить с тобой о стервецах. Без конца обнимаю. Хорошо, если «а свадьбу к вам попадем. Боря целует». (Бунины были вместе с 1907 года, но развода с первой женой он не получал долго и "узаконить" все с Верой Муромцевой смог только уже в эмиграции, кажется, в том же 22 году. – Б. З.)

15/28 июля 1922. Остзеебад Мисдрой. (Местечко между Штральзундом и Штеттином).

Дорогая моя родная Верунечка, получила от тебя письмо и от Яна²¹. Боря получил тоже. Мы живем на море в Мисдрой'е (не очень для русского уха благозвучно). Погода убийственная, холод и дожди непрерывные. Но я рада, что мы не в Берлине. Все-таки мы мечтаем и добьемся ехать в Италию. Как это мы добудем денег, это фантастично еще, но все же мы надеемся. За 500 фр. спасибо. Боря уже написал благодарное письмо. Веруня, несмотря на погоду, мы поправились очень. Как-то отдохнули в

²¹ Так Вера Бунина всегда называла мужа.

нашей жизни. Здесь живет Толстой²², первое время мы питались в одном пансионе, но теперь устроились с обедами отдельно. Пропать нас разделяет страшная, и мне кажется, что он это чувствует. Мне вот ни капли не больно, что мы с ним разошлись. Близости никогда не было, а были поверхностные распивочные отношения. Ну и Бог с ними в России, конечно, та часть, на которую он рассчитывает, примет с распростертыми объятьями, ну, а наши "без энтузиазма". Я нашла и его и его жену хорошо упитанными, и тон у них не приемлем для моих ушей и сердца моего. Это люди чужие и Бог с ними. Наружно мы вежливы, и только.

Вас, тебя, Ваню я любила всегда и теперь люблю как никогда, вы оба для «ас дорогие, близкие, родные. Вера, как бы мне хотелось поговорить с вами. Много не напишешь. О Москве скучаю и надеюсь вернуться. (Очень распространенное в то время настроение у только что уехавших. – Б. З.) Папа неузнаваем, христианином стал, мягкий, добрый. Мама моя худенькая и очень старая. Сильно нуждались, голодали. Дом весь занят, только две проходные комнаты и папин кабинет. Остальное занято семьями рабочих. Жизнь адская. В Москве очень сплоченные были люди, если б не друзья – гибель. (Думаю, вспоминает она тут и время моей болезни, когда незнакомые оставляли нам на подоконнике деньги, еду. – Б. З.) Все друг друга поддерживали и не кланялись никому. Анофриева держит столовую, обед два с половиною миллиона, из двух блюд.

В Москве сейчас страшное религиозное течение. Церкви все полны. Никогда столько не молились, как сейчас.

...Перемерло народу уйма. Ник. Нилыч Филатов²³ был арестован и умер сыпным тифом. Чулковы²⁴ до сих пор не могут оправиться после смерти ребенка. Очень сошлись мы с Новиковыми²⁵. Бердяев благороднейший человек. Айхенвальд молодцом держится, но уж очень его травят наши правители.

²² Алексей Толстой, «граф».

²³ Известный в Москве врач.

²⁴ Георгий Чулков, писатель.

²⁵ Писатель Ив. Новиков.

Все это я тебе только пишу и Ване. Милые мои, сколько бы вам порассказать и страшных и смешных вещей. Жизнь столь фантастична в Москве – представить трудно. Ужасный кошмар! Даже не верится, что все это пережито. Да и пережито ли? Наташенька стала розовая, скоро пришлю вам карточку, ее и Лешину — его последнюю. Офицерскую боялись везти через границу. Ждем сюда Муратова, это тоже наш друг. Написал роман "Эгерия". (Выйдет у Гржебина) Господь с вами, нежно целую вас, милые мои! Веруня! Родная сестра моя и Ваня братик мой".

8 сент. 1922. Рождество Богородицы. (Мисдрой)

Дорогая моя, родная Веруня, получила твое письмо и на сердце стало легче. Неужели же мы не увидимся? Ведь так близко теперь... Мы все еще в нашем Мисдрое. Все уехали, пустота, а нам это нравится. Боря начал писать повесть²⁶, размордел очень. Так счастлива за него.

Веруня моя, кажется, сто лет не виделись! У нас хорошая дочка растет. Ты ее совсем не знаешь. Сниму и пришлю карточку. Как Ян? Поцелуй его за нас, родного нашего.

Вспоминаю, когда вы уезжали²⁷ в 18 году, как он меня ветчиной накормил и шляпу мою назвал плантаторской.

Толстые жили здесь все лето, но отношения далекие. Все хорошо бы было, если б он не наскакивал со своими смеховскими разговорами. Мы отклонялись, но 3-4 раза жестоко поговорили. Он очень изменился, мрачный. Ты знаешь, на мой взгляд в его поклонении большевикам главную роль играет материальное благополучие.

Конечно, вздор, что они ему деньги дают, но его привлекает сила их. Между прочим, он уже взял на год квартиру в Берлине и не собирается теперь ехать. Страшно злится, когда его спрашивают, скоро ли он в Москву поедет? В Москве и Петербурге прием ему будет дурной, если он туда поедет. (В "наших" кругах, подразумевается. В правительственных его

²⁶ Роман «Золотой узор».

²⁷ Из России.

приняли превосходно, он все получил, чего искал. Но не уважение — обе стороны в этом держались одинаково. — Б. З.)

Ждем наших друзей из Москвы. А когда мы вернемся — не знаю. Боюсь, что годы и годы придется отсиживаться. Страшно за Россию, что будет. Мне Таня²⁸ писала так: "Хорошо, что вы вовремя уехали. Кольцо сжимается. Живем в безвоздушном пространстве". А тут еще разговор о том, жива ли Россия? Верю, что жива... но помоги моему неверию.

Веруня, я пишу все, что думаю, ты письма Ване не показывай, а то смеяться будет, что понять трудно. [...] Я тоже здесь стираю, глажу, готовлю, но как все это легко после советской России! Там до того доходилась я, что со мной два раза обморок был, весной. Вообще физически здесь хорошо живется.

Ты, Веруня, очень хорошо стала письма писать. Каждый раз я перечитываю без конца. Какая ты стала?

Вера!! Знаешь, кого я здесь встретила, друзей Лешиных, из их дома он был взят. Если бы они все трое (и Лешенька) уехали! Но они не успели и только спустя полгода перешли границу. Они сюда ко мне приезжали. Как плакали мы все, вспоминая весь ужас. Обнимаю, пиши мне. 1-го октября будем в Берлине. Обнимаю, люблю и всегда молюсь за вас.

28/9 ноября. Курфюрстенштрассе 144, Берлин.

Дорогая моя, родная! 1 окт. по-нашему я вспоминала тебя, день твоего рождения. Нежно целую тебя. Дня три тому назад получила от тебя письмо, теперь вы в Париже. А мы застряли в Берлине, чему я не рада очень, но ехать никуда нельзя, здесь напоминает жизнь советскую. Цены растут чудовищно. Ну, все равно. Как-нибудь проживем. Бог даст все же летом с вами встретимся. Вот было бы счастье! Здесь теперь почти все наши, из Москвы. Бердяевы, Осоргины, Айхенвальд, Муратов (сам приехал, его не выслали). Но жить в Москве совсем нельзя, такие репрессии, что не приведи Бог.

Наташенька учится у учителя (дробь), немецк., геогр., истор. и т. д. и кроме того танцует в балетной школе Девильер, с

²⁸ Старшая сестра Веры, оставшаяся в Москве.

большим успехом. Это ее очень забавляет. Она очень хорошая, интересная девочка, с чудесным характером. Это такое наше счастье. Завтра 20 лет нашего союза с Борей, 20 лет! Вся жизнь. С Толстыми почти не выдаемся, он зверски хамеет. Отовсюду его исключают, а он хвастает, что зато он богат. Они два сапога пара — только бы деньги, больше им ничего не надо. Когда у них денег много, они счастливы и довольны. Он, говорят, пьет. Но мы нигде не бываем там, где они. У нас своя компания подобралась. Верун мой, любимый, как я хочу тебя и Ваню видеть. Проклятые деньги, из-за них не смогу приехать. Может быть, летом на Рейн вы и мы приедем, хоть месяца три прожить вместе. Получила письмо из Москвы, сахар стоит 12 миллионов фунт. Как там живут — представляешь. У меня чувство, что сердце у меня висит на тонком волоске и постоянно болит. Это физически. Правда, у меня всегда болит сердце — ранка какая-то! 1/13 ноября три года, как погиб Леша, пойдем все в церковь. Бедный, бедный мальчик! Весь этот месяц, день за днем переживала все снова. Что пишет Ваня? Боря пишет повесть. Скоро выйдут на немецком языке его три рассказа.

Какой... город Берлин, бездарный, скучный, да еще эта деревенщина. Приехавшие из Москвы устраивают "Союз Писателей" — я очень рада, там будем встречаться по субботам. Здесь был "Дом литерат." (кажется, так наз.), но там мы не бывали, это все советск. учрежд., и "Накануне"²⁹. Веруня, как ваши денежные дела? Мы живем день за днем. Но отлично, сравнительно с Москвой. Чисто, уютно и тепло. Ну, мой родимый, целую тебя, Ваню. Господь храни вас. Боря, Тата целуют тоже. Пиши мне Да? Буду ждать и сама напишу.

18 нояб. — 2 дек. 1922. Курфюрстенштр. 144. Берлин.

Дорогой друг мой, нежно целую тебя и Яна и поздравляем. Мы очень рады, что вы повенчаны. Бог над вами, родные мои. Верун, спасибо тебе за заботу о нас, но теперь пока нам денег не надо. Мы живем хорошо, т.-е не голодаем кое-что себе делаем из одежды. А вот папе и Добровым устрой, родная. Я тоже посылаю папе 2 доллара — это пустяки, но все же хоть что-

²⁹ «Сменовеховская» газ, там и Толстой участвовал.

нибудь. Веруня, меня всегда страшно трогают твои письма – до того близка и дорога ты – как никто сейчас и я мысли не допускаю, что мы не увидимся.

В Россию мы не знаем когда вернемся. Там жизнь невыносимая. И знаешь, странное дело. Все, кто сюда приезжает, первое время только и говорят о том, что вернуться – пройдет месяц, и вое с грустью признаются, что вернуться туда невыносимо. Здесь Пат Муратов³⁰ теперь, мы каждый день с ним видимся – это большая для нас радость. Кроме того, мы с ним спаяны ненавистью к нашим негодям. Столько вместе пережили. Не знаю, писала я тебе или нет, – но сейчас я очень грустна и вообще подавлена Берлином. В Мисдрое было лучше, а здесь бездарный город, никаких ярких впечатлений.

Здесь в миссии праздновали 5-летн. юбилей октябрьской революции, и Граф читал отрывок из романа. После этого вечера встретился коммунист с одним из высланных, Мавичем, и рассказывал ему: "Вот хам этот, "граф", у нас теперь передние околачивает, переигрывает в своем усердии". А дней пять назад узнали, что здесь будет живая, красная церковь и Толстому поручено охранять церковные ценности (!!!!!) жутко от такого места. Мы совершенно теперь уже не встречаемся.. Здесь теперь устроили Клуб, писателей, больше из высланных людей. Я была только один раз.

29 дек. 1922 (ст. стиль).

С наступающим Новым Годом, мои родные, дорогие Веруня и Ян! Мы живем на людях, т.-е. я очень мало где бываю, а у нас много очень. Сейчас жизнь напоминает московскую, бешеное вздорожание, это печально для нас, хотя мы пристукались. Спасибо тебе за моих стариков – вперед. Если можно, сделай и для Добровых.

Конечно, Художеств, театр готовит себе обратный въезд в Россию. Ты еще не знаешь последнего хамства Маяковского. У него шла в Москве пьеса, где Господь Бог становится перед рабочим на колени. И все это в виршах. Я бы ему предложила... а не писать стихи. Недавно Борис, говоря с Оренбургом о

³⁰ Известный писатель, автор «Образов Италии», наш давний друг.

Маяковском, спросил его (это было в Клубе Писателей), серьезно ли он считает поэтом этого хама? На что Эренбург ответил, что Есенин и Маяковский величайшие поэты. Все это отвратительно.

Я о вас тоскую ужасно. Здесь у меня почти никого нет любимых. Один Павел Павл. Муратов, да с Айхенвальдом душу отвожу, вспоминая прежнюю Россию и обкладывая наших правителей. Наташенька учится по-немецки. И по-прежнему кроткий ребенок. Борюшка работает, пишет повесть. Шмелев у нас был, он совсем старый стал. Я боюсь с тобой увидеться, так я изменилась, совсем старая [...] стала. Скажи Ване, чтобы он мне хоть три строчки написал. Веруня, Юлий Алексеевич³¹ скончался во сне, лег отдохнуть и во сне скончался, он не страдал. К нему подошли через 10 минут, как он лег, и он был уже мертв. Я его видела за десять дней до кончины. Когда увидимся, все расскажу. Живите, мои дорогие, Бог даст, мы тоже доживем до того, когда в Россию можно будет вместе ехать³².

Толстого не видели. Верун мой, есть ли у тебя фотогр. карточки? Я скоро сниму Тату и пришлю тебе. Я тоже сама готовлю, целый день верчусь как белка в колесе. Гуляю с Татой. Читаю, штопаю. Берлин не люблю, но приходится жить здесь. Мы Новый Год встречали дома, а Боря ездил в Скалу и вернулся в 7 час, он там встретил Lolo и вообще многих других, которые в Париже жили. Под наше Рождество втроем ходили в церковь, а на другой день к обедне с Тэтой ездила в Тегель (кладбище русских).

Боря, Тата и я нежно целуем вас. Пиши мне, моя Душа родная. Яна целуй. Господь вас храни.

21 февр. 1923 г.

Дорогая моя Веруня, что-то ты давно не пишешь? Ваня писал, что был болен, а потом и ты захворала. Милый Друг мой,

³¹ Старший брат Ивана, умер в Москве в 1920 году.

³² Не дожили. Все трое успокоились в Париже, на русском кладбище St. Genevieve des Bois.

получила грустное письмо от Тани³³, что была больна очень моя мама, а теперь Лидия Федоровна³⁴ серьезно захворала. Знаешь ли ты это? Веруня моя, у меня такое чувство, что мы стариков наших больше здесь не увидим. Я верю, что в Той Жизни и Юлий Алексеевич, и моя мама, и твоя, и Лешенька, все мы будем вместе. А я так привыкла терять близких, что как-то меня это и не очень ушибает больше. Я тебе пишу все это для того, чтоб ты держалась крепче в этой жизни и не падала духом. Умерла мать Макса Волошина, скажи Бальмонту. Веруня, если б не занятие Рура, я бы приехала к тебе хоть на недельку. Сил нет, как хочется быть с тобой. Ваню, моего дорогого повидать. Летом должны мы быть вместе. Ведь и мы, вероятно, скоро не вернемся в Россию.

У Толстых родился сын 14 фунтов гигант. Она³⁵ чуть не умерла. Я была у нее один раз. Очень уж он сытый, и вечный разговор о доблести Красной армии и уме наших правителей. Бог с ними. Наташенька моя, мой Жар Птенчик, страшно милая. Она велела написать, что тебя нежно целует и Яна и что она вас хорошо знает по моим рассказам. Как она трогательно молится за всех по вечерам, и за живых и за мертвых. И кончает она молитву: Богородица, Дева, Матерь Бога, сохрани православную Россию (3 раза).

Это сказал один священник, что если все будут так молиться, то Россия спасется от большевиков. Сейчас очень серьезно Тэффи больна. Лежит в клиниках. Я к ней пойду. На две минуты пустят меня. Веруня, все эти дни я особенно близка к тебе. Ничего не значит, что мое старое тело³⁶ в Берлине, но Душой я с тобой, моя дорогая Беатриче (как тебя дядя Доля³⁷ звал. Он старый и большевик!!!). Господь храни вас.

3 апр. 1923.

³³ Старшая сестра Веры в Москве.

³⁴ Мать Веры Бунинной.

³⁵ Тогдашняя жена Ал. Толстого, Нат. Крандиевская.

³⁶ Ей было тогда 45 лет, она была очень жива и молода.

³⁷ Адольф Штраус, любитель и знаток Данте. Брат матери моей Веры.

Моя дорогая, родная Веруня! Через 5 дней наше Светлое Христово Воскресенье, а послезавтра именины дорогой Лидии Федоровны. Поздравляю тебя, моя дорогая, с дорогой именинницей. На этой неделе мы говели, и я очень много думала о тебе и о ней. Веруня! Моя Веруня! Твое письмо я получила и плакала, плакала, и еще больше хочу тебя видеть. Не отвечала тебе потому, что возилась с одной страдальницей.

А из Москвы следующие новости. Лидин женился на красавице – в апреле, год тому назад, а недели три тому назад она умерла в Москве, заразили во время родов. И так каждый день что-ниб. ужасное. Мою маму чуть не засадили в М.Ч.К. за то, что она позволила поставить узел какой-то, в коридор, одной пролетарке, а там оказались краденые вещи. Кошмар, Веруня! Когда "Ара"³⁸ им послана? Спасибо тебе, тысячу раз целую тебя. Напиши мне, дорогой мой.

Последняя литературная новость – Горький выставил Толстого. Он, т.-е. Горький, журнал³⁹ хочет издавать и пригласил Толстого, но условие – уйти из "Накануне". Толстой сказал – я уйду, мне там мало платят. Горький спросил: а если в монархич. журнал вас пригласят и хорошо платить будут, вы пойдете? Толстой: Да. – Горький вышел из комнаты. Толстой сидел с его сыном, пьянствовал, остался ночевать и утром уехал – Горький к нему не вышел. (Это было у Горького⁴⁰). Мне рассказывал это Гржебин. Мы не видались ни с тем, ни с другим. Посылаю тебе вырезку из "Накануне". Кланяйся Шмелеву и скажи, что они его почему-то за своего считают. Я так злюсь, когда они хороших людей [...] лижут. Милый мой, пишу тебе все, все, пустяковое, важное, а о самом большом, тяжелом не могу писать. Должны увидеться. Борюшка благодарит Ваню за письмо, напишет ему сам. Какие чудесные стихи Яна "Петух на церковном кресте", "Ночью". Целуй его от меня. Друг друга поцелуйте. Мы очень хорошо говели,

³⁸ Американские продовольственные посылки.

³⁹ Он и издавал в Германии «Беседу»; Г. тогда был в оппозиции Советам. Журнал левый, но не советский.

⁴⁰ Очевидно, в Герингсдорфе, на Балт. море, где Г. тогда жил.

молились о вас – просфорочку вынула. Ну, Господь с вами. Дорогой мой, любимый друг.

6 мая 1923. Курфюрстенштр. 144. Берлин.

Дорогая моя Веруня, отчего так давно не пишешь? Я тебе это третье письмо пишу, неужели не доходят? Я лежу уже 3-ю неделю. У меня грипп. Ползучее воспаление обоих легких плюс расширение сердца. Как встану, а это через неделю или полторы – поедем в Кави. Мих. Андр. Осоргин там, и жизнь там не дороже здешней, а доктор велел меня на солнце, т. к. легкие оказались слабы. Да вообще вся я расклеилась. Милый мой, незабвенный Друг, напиши, куда вы поедете? Что Ваня? Как ты? Что из Москвы пишут? Приехала Олечка из Москвы, дочь Тани⁴¹, и говорит, что нам (а ей 26 лет) нельзя там жить, потому что мы прежняя Россия, а если жить как современные, т.-е. не имея ни чести, ни совести, можно отлично жить. Все почти церкви переходят в "живые" (и она говорит, что это самое ужасное). Веруня! Нет героев, умерли герои. Как все это страшно.

В день именин Мамы твоей я была в церкви, молилась за нее, а вечером была на Двенадцати Евангелиях. И все думаю, думаю, как жить? В высоком смысле. Что-то иногда хочется сделать для России, а не только языком трепать.

Алексей Ник⁴². уехал в Москву, они там вчетвером будут отделять какой-то особняк: Клёстов, Вересаев, Толстой, а четвертый не знаю, кто. Наташа⁴³ тут с детьми. Когда узнала, что я больна, пришла ко мне (он уже уехал в Москву).

Боря тоже захварывает, и я боюсь, что он тоже сляжет. Уже жарница, ласточки визжат, а я как колода лежу, вся в компрессах. Наташенька, радость наша, помогает, все делает, что по хозяйству. Дорогой Друг мой, пиши же мне. Боря работает, но теперь меньше, т. к. с моей болезнью хлопот масса. Были мы у заутрени⁴⁴, всех вспоминала вас. Олечка говорит, что

⁴¹ Старшая сестра Веры, оставалась в Москве.

⁴² Толстой.

⁴³ Жена Толстого, урожд. Крандиевская, поэтесса.

⁴⁴ Очевидно, до болезни

Папа мой удивительно бодр, добр, а Мамочка очень плоха. Так пала духом, хворает всю зиму. Ты мне писала, что "Ара" Папе и Добровым послана (в каком месяце?) Все это мне ответь. Мы из Италии (пробудем там 1½ мес.) приедем опять сюда. Какие дивные стихотв. Вамины в "Медном Всадн." Поцелуй его, моего Брата дорогого. Перед смертью хотелось бы вас повидать. А где Бальмонт? Боже мой! Как ему плохо!

Ну, родная, устала. Очень устала. Господь храни вас всегда. Получил ли Ян письмо от Бори? Без конца целую.

28 июля, 1923.

Дорогая моя, золотая Верочка, я тебе не отвечала 2 месяца. Весной у меня было воспаление легких, а у Бори плеврит. Мы живем в Прерове, на берегу моря. Перед самым отъездом из Берлина Наташе делали операцию в носу – очень ей это было на пользу. Она изумительно поправилась. Было две недели жары; мы купались, но вот уже 2 недели дождь и холод. Это ужасно! Дорогая моя Веруня, напиши мне сейчас же, если тут невозможно будет жить, то возможно ли нам отступить на Париж? (В Германии произвели девальвацию, цены бурно возросли, и в политическом отношении стало беспокойно. – Б. 3.) Второй раз переживать революцию нет никаких сил, ни физических, ни моральных, а здесь на это похоже. Цены взбадриваются каждый день на десятки тысяч. Уже проживаем 6 миллионов в месяц, нет, теперь больше. Сахару достать почти невозможно... все это мерзко. Многие уже поговаривают о возвращении назад. А мы... не можем. Лучше смерть, чем опять туда. Верун, если бы не Наташа, я бы не думала ни о чем, но ее хочется сохранить. Она отличный Человек, и все чувствует, и ей тоже видимо жутко. Она мне вчера говорит: "Мама, какие мы все несчастливые, неужели и тут революция будет?" И так это грустно сказала и посмотрела на меня. Борюшка работает пока, но и его все это мучает. Весь народ здесь мучается. О, Господи! Что же это такое? Прости, мой дружок, что жалуюсь, но я Боре стараюсь не показать, как я волнуюсь. Что же его зря терзать? Напиши, как вы живете? Читали мы Ванину сказку. Милый Ян, поцелуй его бесконечно нежно. Так хорошо, так прекрасно написал. Его словечки все так дороги – читаем мы вслух с Олей

Полиевктовой⁴⁵. Она тут теперь живет, Бердяевы, Муратовы, Осоргины, Рабенек⁴⁶ и многие другие, все москвичи.

Боря совсем не поправился, я больше, а Наташа отлично выглядит. Дорогой мой, что знаешь о Москве? Как себя чувствуешь? Что дорогой Ян? Господь вас храни. Верю, что увидимся. В Италию нам визу отказали (краен, паспорт). Теперь по-иному хлопочем⁴⁷. Все же верим, что туда поедем. Боря там (в Риме) приглашен лекцию читать. Пока это секрет. Где Шмелев? Про всех пиши. Сейчас же ответь насчет Парижа. Все трое целуем.

Это – последнее письмо Веры Зайцевой Вере Буниной из Германии. Дальнейшее складывалось не совсем так, как Вера думала. Я сам тоже заболел. Когда оба поправились, то на окончательную поправку поехали с Наташей в Преров, на Балтийское море, в тот же край, где в прошлом году летом были. В этом Прерове снимали помещение в нижнем этаже большого дома, а над нами жил С. Л. Франк с семьей, еще выше Н. А. Бердяев. Там я, как и другие писатели-эмигранты, получил от проф. Ло Гатто приглашение прочесть в Риме нечто о России в Istituto per Europa Orientate.

Чтения в Риме происходили в ноябре (1923 г.), но мы, Зайцевы, оказались в Италии уже в сентябре – ненадолго в Вероне, потом в Венеции, Флоренции и наконец осели на Лигурийском побережье в очаровательном рыбацком местечке Кави ди Лаванья – там провели остаток осени, оттуда ездил я в Рим читать. Сохранились два. письма Веры Вере из Кави во Францию.

18 окт. 1923.

Дорогой мой Дружок, я очень рада, что ты все еще в Граосе, быть может, я одна приеду к тебе на 1-2 дня. Это выяснится на днях. До сих пор Боря не был еще в Риме. Ждет письма о дне лекции.

⁴⁵ Племянница Веры, дочь ее старшей сестры Тани.

⁴⁶ 26Танцовщица, если не ошибаюсь, в духе Дункан.

⁴⁷ И получили.

1 октября мы праздновали по настоящему твое Рождение. Пили вино (цел. Фиаско Кианти). Фрукты, пирожные, конфеты, чай и "макароны". В гостях у нас был Кочаровский, приятель Фондаминского, "Кавийский фантазма-горист"⁴⁸ и я вспоминала этот день с ранней молодости до 1912 года, когда последи, раз была у вас. За Всех, всех пили мы; вспомнила, как кто-то сказал: "Какая музыкальная семья Муромцевых", имея в виду Лутона⁴⁹ и меня. (Кстати, где он?)

Если Боря не скоро поедет или очень скоро съездит в Рим, а я после него, оставив Наташу с ним, приеду к вам. Я жалею, что не знала, что вы еще в Трассе. Во всяком случае, если вы останетесь после 10 ноября, то заранее напиши мне.

Эти дни мне очень тяжки, под день твоего рождения, под Покрова Пресвятой Богородицы был арестован Леша в 1919 г. И я до такой степени во власти воспоминаний, что мне трудно очень. Но нельзя поддаваться унынию – это, Веруня, большой грех. Я молюсь за Лешу, Лидию Фед⁵⁰. И еще за друзей раза по три в день. Мне легче. И им легче. Это наверное знаю. Как об Юлии Алексеевиче⁵¹ сердце болит тоже. Я тебе писала или нет? Перед его кончиной, за пять или 6 дней, я у него была. Он сказал сиделке: "Вот моя сестра, Алексеевна". Слабо улыбнулся. Я ему принесла статью Ванину (выташили из Кремля знакомые) и принесли нам. Он очень равнодушно отнесся. Как-то был уже вне жизни. Прочел и сказал: "А что, по твоему, я мог бы до них доехать?" Когда я уходила, я его перекрестила и он меня перекрестил. Я очень внутренне удивилась, а потом поняла. Мы всегда все слишком поздно понимаем. Веруня, я на-днях... (конца этого письма нет).

Все та же осень 1923, Кави ди Лаванья, очевидно, позже

18 окт. Начало письма утеряно.

⁴⁸ Слово моей выдумки.

⁴⁹ Знакомый Муромцевых, не помню его фамилию. «Лутон» — это кличка. Ни моя Вера, ни он к семье Муромцевых не принадлежали, в этом и комизм замечания.

⁵⁰ Мать Веры Буниной.

⁵¹ Брат Ив. Бунина.

...жду друзей моих и Лешиных (от которых он и был взят). Они во Франции; я их зову сюда заехать, к нам. Верун, есть ли у вас квартира в Париже? Вообще, напиши мне, как это делается, ищут комнаты. Мне почему-то кажется, что мы в Париж не попадем. Боюсь я его. Мы все-таки страшно замученные и страшно мне за Борю.

Я к тебе с Наташей только потому не приехала, что она безумно кашляла, б недель прошло коклюша и она продолжала задыхаться. Тут⁵² она изумительно поправилась. Мы, т.-е. Боря и я, тоже потолстели до неузнаваемости. Подумай, с 1914 года я тут в первый раз сама себе хозяйка. А то Притыкино (отвратно), затем уплотнение в Москве, в Берлине хозяин,⁵³ а тут у нас три великолепных комнаты, кухня. Клозет «а таком балконе, что не уйдешь. Здесь жизнь райская, но кэ фэр, фэр-то кэ?»⁵⁴ Не Знаю. Играю в Банко ди Лотто. Проигрываю. Борик себя чувствует хорошо. Вчера получила я из Москвы письмо от Жилкиных⁵⁵ – ужасно они живут. Только Т. процветает. Пишет: Толстой ездит по провинции с Василевским⁵⁶ и читает лекции... Зарабатывает уйму. В Петербурге наняли роскошную квартиру (там никого нет), а в Москве не мог.

Его пьеса "Любовь, книга золотая" была принята в Студ. Худ. Театра, а теперь вернули. Он, пишет Жилкин, очень уязвлен. Но Жилкины с ним все покончили. А писатели некоторые с ним любезны (конечно, из новых). Андрей Соболев⁵⁷ в нищете, написал покаянное письмо и, кажется, очень страдает. Грозится повеситься. Вообще ужасно грустное письмо, трагическое. Они все оставшиеся писатели и интелл. только что «е голодают, «о изменены в лоск. Андрея Белого не пустили в

⁵² В Кави.

⁵³ Герр Вольте. Мы снимали у него две комнаты на Курфюрстенштрассе.

⁵⁴ Из расск. Тэффи.

⁵⁵ И. В. Жилкин, член Госуд. Думы, партии не то кадетов, не то народн. социалистов.

⁵⁶ Не знаю, с каким именно.

⁵⁷ Писатель, с.-р. Бедствуя, перешел к коммунистам. Позже покончил самоубийством.

Россию.⁵⁸ Сюда к нам Осоргин приедет погостить. Он в Париже будет жить. Из Берлина бегство поголовное. У кого нет заработка.

Верик, радость. Целую моего милого Ваню. Голубую кровь и белую кость. Боря, Тата целуют. 1 октября она была очень довольна, что мы праздновали твое Рождение. Господь храни вас.

Бунины раньше нас обосновались во Франции, не позже 1920 года. Жили в Париже, в том Пасси, тихом и тогда не столь нарядном округе (аррондисман) города, где, как и в соседнем Отей, провело и закончило свое земное странствие старшее поколение литературной русской эмиграции. Явление, думаю, беспримечное в истории: вся тогдашняя действующая армия писательская ушла с Родины из-за невозможности думать и писать по-своему (вовсе даже не в области политики).

Париж стал центром изгнанничества. К этому ему не привыкать стать: издавна был он средоточием свободы, и не зря на Плас де л'Альма бронзовый Мицкевич, хоть и невелик ростом на пьедестале своем, экстатически зовет куда-то.

Бунин, Мережковский, Бальмонт, Куприн, Шмелев, Ремизов, Алданов, Осоргин – все они обитатели Пасси и Отей, большинство тут же в Париже и головушки свои сложило, упокоившись кто на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа, кто на других.

Бунины, кроме Парижа, избрали себе как второе место-пребывание чудесный городок на юге Франции, в Провансе, Грасс. Сначала ездили туда только на лето, позже жили подолгу, зимой в Париж только наезжая. Дальнейшая переписка двух Вер – Зайцевой и Буниной – идет между Парижем, куда мы докатились из Италии, и Грассом Буниных.

Бор. Зайцев

⁵⁸ В конце концов, пустили, позже. Но не на радость.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакции	3
<i>Гордович К.Д.</i> (С.-Петербург) Проблемы современных изданий произведений И. Бунина.....	5
I	
Материалы творческих мастерских	
Опыт анализа поэтического текста (октябрь 2003)	
<i>Кихней Л.Г.</i> (Москва) Два «Одиночества» Бунина: К вопросу о путях развития жанра лирической но- веллы	15
<i>Бердникова О.А.</i> (Воронеж) Стихотворение «И цветы, и шмели, и трава, и колосья» в контексте творчества И.А. Бунина: опыт анализа	26
<i>Житенев А.А.</i> (Воронеж) Семантика лирического сюжета в поэзии И.А. Бунина	32
<i>Копылова Н.И.</i> (Воронеж) О мотиве одиночества в лирике И. Бунина	45
<i>Слинько М.А.</i> (Воронеж) Сонет «Вечер» (1909): Опыт эмпирического прочтения.....	54
<i>Шумилова Е.О.</i> (Воронеж) Тема творца и творе- ния в стихотворении И.А. Бунина «Одиночество»	58
<i>Скрипникова Т.И.</i> (Воронеж) Смысловые кон- станты пейзажной лирики И.А. Бунина	62
«Краткие рассказы»: фрагмент и целое (октябрь 2004)	
<i>Слинько М.А., Капкан И.В.</i> (Воронеж) Метафи- зика существования в «Кратких рассказах» И. Бу- нина.....	68
<i>Грачева Ж.В.</i> (Воронеж) Текстуальный ассоциа- тивный оксюморон (на материале «Кратких рас- сказов»).....	83
<i>Никитина А.В.</i> (Воронеж) Смысловые уровни в рассказе И.А. Бунина «Идол».....	92

<i>Яровая Т.Ю.</i> (Воронеж) Особенности наименования персонажей в «Кратких рассказов» И. Бунина.....	95
<i>Полуэктова И. А.</i> (Борисоглебск) «Под серпом и молотом» И.А. Бунина: фрагмент и целое....	107

II

Проза И.А.Бунина и русская литература XX века: Статьи и сообщения

<i>Пономарев Е.Р.</i> (С.-Петербург) Концепция Памяти и российский хронотоп в послереволюционном творчестве И.А. Бунина.....	116
<i>Никонова Т.А.</i> (Воронеж) «Бунинский след» в «Тихом Доне» М. Шолохова	145
<i>Ковалев Г.Ф.</i> (Воронеж) Особенности языка И.А. Бунина	155
<i>Лазанская Е.А.</i> (Воронеж) Мифологизация пространства в рассказе И.А. Бунина «Косцы»).....	168
<i>Тимофеева В.Г.</i> (Воронеж) Две «Старухи» И.А. Бунина	176
<i>Белякова С.М.</i> (Тюмень) Бестиарий И. Бунина (этнолингвистический аспект)	181
<i>Ушакова Т.В.</i> (Воронеж) Воплощение художественной мысли в текстовых структурах	187
<i>Фиш М.Ю.</i> (Воронеж) Сюжетообразующая роль цвета в повести И.А. Бунина «Суходол».....	198
<i>Тянь Хунминь</i> (Циндао, Китай) Сопоставление рассказов «Сосны» и «Братья» с точки зрения буддизма	205
<i>Абреимова Г.Н.</i> (Елец) Трансформационная фразеология в произведениях И. Бунина.....	214

Memoria

<i>Другая Вера.</i> Письма Веры Зайцевой Вере Буниной 1920-х годов / Примеч. Б.К. Зайцева / Новый журнал. – Нью-Йорк. – 1968. – № 92. – С. 172-187..	227
--	-----

Научное издание

**И.А. Бунин в начале XXI века:
материалы и статьи**

Издательский Дом «Кварта».
Формат 60×84/16. Бумуга офсетная.
Объем 15,4 п.л. Тираж 500 экз.

Отпечатано с готового макета в репроцентре
Издательского Дома «Кварта».
Воронеж 394077, ул. Лизюкова, 16
Тел./факс: (0732) 75-55-44, E-mail: kvarta@kvarta.ru

