

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: «Город» и «деревня» в художественной системе И.А. Бунина

Исполнитель Нагорская Екатерина Александровна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук
(ученая степень, ученое звание)
Непклонова Елена Олеговна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.О. заведующего кафедрой 
(подпись)

кандидат педагогических наук
(ученая степень, ученое звание)

Виноградова Марина Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«25» июня 2026 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОППОЗИЦИИ «ГОРОД—ДЕРЕВНЯ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ.....	7
1.1. Оппозиция как структурообразующий принцип художественного произведения	7
1.2. Уровни реализации оппозиции в литературном произведении.....	11
1.3. Пространственная оппозиция и ее семантика	15
1.4. «Город» и «деревня» в русской литературной традиции.....	19
Выводы к 1 главе.....	23
ГЛАВА 2. ОППОЗИЦИЯ «ГОРОД - ДЕРЕВНЯ» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ И. А. БУНИНА	26
2.1. Предпосылки формирования оппозиции «город - деревня» как структурообразующего и смыслопорождающего принципа в творчестве И. А. Бунина.....	26
2.2. Оппозиция «город – деревня» в раннем творчестве И.А. Бунина (1890- 1900-е годы)	30
2.3. Оппозиция «город – деревня» в творчестве И.А. Бунина 1910-х гг.	37
2.4. Оппозиция «город – деревня» в творчестве И.А. Бунина периода эмиграции.....	48
Выводы ко 2 главе.....	57
Заключение	60
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	62

ВВЕДЕНИЕ

Иван Алексеевич Бунин (1870–1953) - один из крупнейших русских писателей рубежа XIX–XX веков, чье творчество стало своеобразным итогом развития русской классической литературы и одновременно открыло новые пути для словесного искусства первой половины XX столетия. Последний русский классик (это определение закрепилось за ним в критике еще при жизни) [50, с. 7], И.А. Бунин в своем творчестве не только продолжил традиции реалистической школы XIX века, но и во многом переосмыслил их, создав уникальный стиль, сочетающий предельную точность детали с лиризмом и философской глубиной. В 1933 году он был удостоен Нобелевской премии, став первым русским писателем, получившим эту награду, и это событие ознаменовало мировое признание его художественного гения.

Творческий путь И.А. Бунина охватил более полувека и пришелся на переломный период русской истории. Начав публиковаться в конце 1880-х годов, он сформировался как писатель в атмосфере серебряного века, однако сохранил верность реалистической традиции, не примкнув ни к одному из модернистских течений, хотя отдельные черты модернистской поэтики (импрессионистичность, лаконизм, символизация) органично вошли в его художественную систему [38, с. 11]. Революция 1917 года и последовавшая за ней Гражданская война привели И.А. Бунина к решению покинуть Россию, и в 1920 году он эмигрировал во Францию, где и провел остаток жизни. Эмигрантский период стал для И.А. Бунина временем тяжелых испытаний, но одновременно и порой высших творческих достижений. Именно в эмиграции были созданы «Жизнь Арсеньева» (1927–1930), «Темные аллеи» (1937–1944) и другие произведения, вошедшие в золотой фонд русской литературы. Тема утраченной родины, тоски по прошлому, ностальгического воспоминания стала одной из центральных в его позднем творчестве.

Несмотря на обилие исследований, посвященных творчеству И.А. Бунина (в первую очередь, работы Ю. В. Мальцева, Н. М. Кучеровского, А. К.

Бабореко и т.д.), многие аспекты его художественной системы остаются недостаточно изученными. При этом оппозиция «город - деревня» - одна из смыслообразующих в его произведениях - до сих пор не получила комплексного освещения. Чаще всего исследователи обращаются к анализу отдельных произведений (прежде всего «Деревни» или «Антоновских яблок»), не рассматривая эволюцию смыслообразующей роли этой оппозиции на всем протяжении творческого пути писателя, включая эмигрантский период. Кроме того, аксиологический аспект этой оппозиции (ценностное наполнение образов города и деревни) остается вне поля зрения многих литературоведов. Восполнению этого пробела и посвящено настоящее исследование.

Актуальность исследования обусловлена несколькими факторами. Во-первых, оппозиция города и деревни неоднократно становилась предметом художественного осмысления в русской литературе XIX–XX веков, и ее анализ в творчестве И.А. Бунина позволяет уточнить представления о месте писателя в литературной традиции. Во-вторых, в бунинской прозе эта оппозиция приобретает специфические черты, связанные с кризисом традиционного усадебного уклада, эмигрантским опытом писателя и ностальгическим переживанием об утраченной России. В-третьих, комплексный анализ этой оппозиции на материале произведений разных периодов (от ранних рассказов и до эмигрантской прозы) позволяет выявить эволюцию бунинского художественного мира.

Научная новизна данной исследовательской работы заключается в системном анализе оппозиции «город - деревня» в художественных текстах И. А. Бунина на материале произведений разных периодов, включая эмигрантское творчество. В работе предлагается рассмотреть эволюцию художественного освоения И. А. Буниным этой оппозиции и выявить ее аксиологическое наполнение в художественной системе писателя.

Объектом исследования являются проза и поэзия И. А. Бунина.

Предметом исследования являются особенности реализации оппозиции «город - деревня» в художественном мире И. А. Бунина.

Материал исследования – стихотворения, рассказы и повести И. А. Бунина, в том числе «В деревне» (1897), «Над городом» (1900), «Антоновские яблоки» (1900), «Деревня» (1910), «Полевые цветы» (1887) и др.

Целью данной работы является изучение специфики оппозиции «город – деревня», выявление ее структурообразующего потенциала И. А. Бунина и ценностного содержания.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

- рассмотреть историко-литературные предпосылки формирования оппозиции «город - деревня» в русской литературе;
- охарактеризовать специфику функционирования данной оппозиции в творчестве предшественников И.А. Бунина (Н. М. Карамзин, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой);
- выявить основные особенности бунинского осмысления оппозиции «город - деревня»;
- проанализировать смысл и ценностное наполнение образов города и деревни в произведениях И.А. Бунина разных периодов;
- проследить эволюцию оппозиции в позднем (эмигрантском) творчестве писателя;
- определить роль оппозиции «город - деревня» в формировании бунинской художественной системы.

Методологическая основа исследования. Работа базируется на принципах сравнительно-исторического анализа, что позволяет рассматривать оппозицию «город-деревня» как динамичную смысловую структуру в творчестве И.А. Бунина и в контексте литературного процесса к.ХVIII – XIX вв. Также в работе используется структурно-семиотический метод, применяемый для анализа пространственных оппозиций как универсальных культурных знаков и механизмов сюжетообразования, в связи с чем

основополагающее значение для нашего исследования имеют труды Ю.М. Лотмана, М.М. Бахтина, В.Н. Топорова, Е.М. Мелетинского. Применение аксиологического подхода для выявления ценностного наполнения пространственных образов в творчестве И. А. Бунина также потребовало обращения к указанным исследователям, рассматривавшим пространственные оппозиции как универсальный язык моделирования ценностной картины мира автора. Наиболее значимой для выявления этического и экзистенциального содержания дихотомии «город-деревня» в нашем исследовании является концепция хронотопа М.М. Бахтина.

Теоретическая значимость работы заключается в обосновании ключевой роли оппозиции «город - деревня» в формировании бунинской картины мира, а также в анализе того, как пространственные оппозиции в творчестве писателя становятся носителями ценностных смыслов.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его результатов в процессе изучения творчества И. А. Бунина, а также при подготовке курсов по истории русской литературы рубежа XIX–XX веков и при изучении теоретических аспектов поэтики художественного пространства.

Структура работы: работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. Первая глава посвящена историко-литературному обзору оппозиции «город - деревня» в русской литературе XIX века. Вторая глава содержит анализ бунинской версии этой оппозиции на материале его поэзии, рассказов и повестей разных периодов.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОППОЗИЦИИ «ГОРОД—ДЕРЕВНЯ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

1.1. Оппозиция как структурообразующий принцип художественного произведения

Каждое художественное произведение представляет собой сложную, внутренне организованную систему. Единство и целостность этой системы складываются не только из сложения образов, мотивов и сюжетных линий, но и из их органического взаимодействия между собой. Как отмечает Д.С. Лихачев, «внутренний мир художественного произведения существует не сам по себе и не для себя. Он не автономен. Он зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но то преобразование этого мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер. Преобразование действительности связано с идеей произведения, с теми задачами, которые художник ставит перед собой» [29, с. 75]. Иными словами, внутренний мир произведения «подан» автором как целенаправленное преобразование действительности, и эта «подача» предполагает определенную структуру, определенный порядок, который объединяет отдельные элементы в неразрывное смысловое единство. Одним из важнейших инструментов создания такой целостности является **оппозиция**.

Однако, прежде чем рассматривать оппозицию как литературоведческую категорию, необходимо понять ее основополагающую роль в организации человеческого восприятия. Как отмечает А. Я. Гуревич, бинарные оппозиции универсальны и являются определяющими категориями человеческого сознания, они тесно связаны между собой и образуют

определенную модель мира, которая помогает человеку в восприятии окружающей действительности [21, с. 19].

Философское обоснование этой неизбежности противоречий находим уже у Иммануила Канта. Он утверждал, что «противоречие есть совершенно неизбежное и необходимое состояние разума» [2, с. 258]. Кант приходит к выводу о том, что противоречия заложены в самой природе разума. Они неизбежно появляются, когда мысль стремится к универсальному обобщению, к тому, чтобы свести все знание в единое целое.

Важным аспектом этого процесса является то, что человек воспринимает окружающую действительность через ряд оппозитивных категорий, которые существуют не изолированно, а в совокупности с их вторым компонентом [5, с. 45]. Иными словами, каждый элемент оппозиции обретает свое значение именно через отношение к своему противоположному полюсу. Однако необходимо помнить о логических условиях, определяющих возможность оппозиции. Как указывает Н. С. Трубецкой, противоположение (оппозиция) предполагает не только признаки, которыми отличаются друг от друга члены оппозиции, но и признаки, которые являются общими для обоих членов оппозиции. Такие признаки можно считать «основанием для сравнения». Две вещи, не имеющие основания для сравнения, или, иными словами, не обладающие ни одним общим признаком (например, чернильница и свобода воли), никак не могут быть противопоставлены друг другу [52, с. 72]. Таким образом, можем сделать вывод, что оппозиция предполагает не просто разграничение, но и внутреннюю связь между противопоставляемыми элементами, то есть то общее, что делает их сравнение возможным.

Само понятие оппозиции (от лат. *oppositio* - противопоставление) пришло в литературоведение из лингвистики и семиотики, где оно обозначает противопоставление языковых единиц одного уровня (фонем, морфем, значений слов и т. д.), выявляющее различие между ними. Впервые систематическое учение об оппозициях разработал уже упомянутый ранее Н. С. Трубецкой в «Основах фонологии», выделив различные типы

противопоставлений (привативные, градуальные, эквивалентные) на уровне фонем [52, с. 79]. Как показывает Ю. М. Лотман, бинарные оппозиции (например, «верх - низ», «свой - чужой», «близкий - далекий») служат основой для построения художественных моделей мира: именно через противопоставление элементы текста обретают свое значение [31, с. 266–268].

Следовательно, в применении к художественному произведению оппозиция выступает как **структурообразующий** принцип. Это означает, что она не просто фиксирует наличие противопоставления (например, между двумя героями), но и организует все уровни текста, обеспечивая ту самую «определенную систему, художественное единство», в котором, по словам Д. С. Лихачева, «отдельные элементы соединяются друг с другом» [29, с. 74]. Противопоставление выступает способом порождения смысла: каждое явление, персонаж, деталь обретают свое значение именно через различие с другим, противоположным.

Ключевым для понимания этого механизма является понятие целостности художественного произведения. Как указано в словаре «Поэтика», «конструктивно организованное словесно-художественное высказывание преобразуется в органически жизненное целое, каждый элемент которого необходим и не заменим. И понять, что перед нами произведение искусства, - это прежде всего значит понять и почувствовать, что оно может быть только таким, как оно есть: и в целом, и в каждой своей частице» [41, с. 195]. Целостность достигается через систему связей: сходства, противопоставлений, причинно-следственных отношений. Именно оппозиция создает наиболее напряженный и смыслоемкий тип связи - контраст.

Исследователи выделяют различные виды оппозиций в литературном тексте. Вслед за М.М. Бахтиным, разграничивавшим архитектурные (ценностные) и композиционные (формально-материальные) формы художественного произведения [4, с. 19], в данном исследовании целесообразно различать тематические и структурообразующие оппозиции.

Тематические оппозиции - это противопоставления, которые лежат на поверхности текста и непосредственно связаны с конкретным сюжетным материалом. Они могут быть обозначены прямо: богатство и бедность, молодость и старость, горе и радость. Такие оппозиции важны для развития конкретного конфликта, но они не всегда определяют глубину всего произведения.

Структурообразующие оппозиции - это глубинные, часто философские противопоставления, которые определяют саму архитектуру художественного мира. В терминологии Бахтина они относятся к архитектурным формам, поскольку организуют не композицию материала, а ценностную структуру мира героя. Они могут быть не названы прямо, но пронизывают все уровни текста: систему персонажей, сюжет, композицию, систему ценностей. Таковы, например, оппозиции «жизнь и смерть», «вечность и мгновение», «природа и цивилизация».

Кроме того, оппозиции могут быть классифицированы по степени их выраженности в тексте. Явные (эксплицитные) оппозиции представлены открыто: через антитезы в речи персонажей, контрастные пары героев (например, Онегин и Ленский), резко противопоставленные друг другу сцены. Скрытые (имплицитные) оппозиции прямо не называются. Они проступают через логику поступков героев, через систему деталей, через подтекст. Читатель или исследователь должен их распознать, совершить интерпретационную работу. Явные смыслы требуют прямого словесного закрепления; скрытые же передаются контекстуально, допускают множественность толкований и, по сути, расширяют интерпретационные границы текста [24, с. 361].

Таким образом, оппозиция в художественном тексте выполняет не просто функцию различения, но вместе с тем является фундаментальным механизмом порождения смысла и организации целостности произведения. Она пронизывает все уровни художественной структуры - от системы персонажей и сюжета до композиции и ценностной ориентации мира героя.

Как было установлено, оппозиции могут быть тематическими (поверхностными, связанными с конкретным конфликтом) и структурообразующими (глубинными, определяющими архитектонику художественного мира), а также явными и скрытыми. При этом именно структурообразующие, глубинные оппозиции (такие, как «жизнь - смерть», «природа - цивилизация», «свое - чужое») организуют само пространственно-временное единство произведения, задавая ценностные координаты художественной реальности. В связи с этим для более детального анализа необходимо обратиться к конкретным уровням реализации оппозиции в литературном произведении.

1.2. Уровни реализации оппозиции в литературном произведении

Оппозиция как структурообразующий принцип находит свое воплощение на различных уровнях художественного текста, и анализ этих уровней позволит нам проследить, каким образом противопоставления обеспечивают целостность произведения. Можно выделить три основных уровня реализации оппозиций: уровень персонажа, уровень сюжета и композиции и ценностно-смысловой (аксиологический) уровень.

На **уровне персонажа** оппозиция проявляется прежде всего через противопоставление характеров, мировоззрений, судеб. Это один из наиболее очевидных и традиционный способ создания конфликта в литературе. Как отмечает Л.В. Чернец, «в эпосе и драме пространственный принцип композиции проявляется прежде всего в соотнесенности персонажей как характеров, например в антитезе порока и добродетели в литературе классицизма» [18, с. 80]. При этом «эволюция и многосторонность характеров не уничтожают их глубинных констант, мотивирующих общую расстановку персонажей в произведении: по принципам антитезы и/или подобия» [18, с. 80].

Контрастные пары героев (Чацкий и фамусовское общество, Печорин и Максим Максимыч, Раскольников и Соня Мармеладова) не только задают развитие сюжета, но и воплощают при этом столкновение различных жизненных позиций, этических систем, типов отношения к миру. Важнейшую роль здесь играет система параллелей и противопоставлений: как подчеркивает Чернец, «для понимания главного проблемного героя (героев) могут играть большую роль второстепенные персонажи, оттеняющие различные свойства его характера; в результате возникает целая система параллелей и противопоставлений, несходств в сходном и сходств в несходном» [18, с. 171].

Персонажи могут быть «маркированы» своим происхождением, местом жительства, системой ценностей или типом отношения к миру, поскольку один герой может наделяться чертами, которые в авторской системе координат оцениваются положительно (связь с традицией, органичность, целостность восприятия жизни), другой, напротив, предстает как человек отчужденный, суежный, утративший связь с подлинными ценностями. Стоит отметить, что оппозиция может реализовываться не только в паре различных героев, но и, например, в рамках одного персонажа, переживающего внутренний конфликт между двумя разнонаправленными ценностными полюсами.

На уровне **сюжета и композиции** оппозиция находит выражение в контрастном построении эпизодов, в чередовании пространственно-временных планов, в столкновении различных сюжетных линий. Как утверждает литературовед В.Е. Хализев, «сюжеты обнаруживают и напрямую воссоздают жизненные противоречия. Без какого-то конфликта в жизни героев трудно представить достаточно выраженный сюжет» [54, с. 261]. По своей сути, «сюжет не идилличен, так или иначе причастен тому, что называют драматизмом» [54, с. 261].

Л.В. Чернец также подчеркивает многообразие сюжетных функций: «Если расстановка персонажей – важнейший пространственный принцип

организации предметного мира, то сюжет (система событий, действие произведения) упорядочивает этот мир в его временной протяженности» [18, с. 81-82].

Одним из важнейших механизмов здесь является мотив пути, границы, перехода. Движение героя из одного пространства в другое, пересечение им некой границы организует сюжетное развитие, и такой переход нередко маркируется как точка невозврата, момент утраты или, напротив, обретения (чаще всего трагического) нового опыта. В структуре произведения подобные перемещения создают контраст между «своим» и «чужим» пространством, между прошлым и настоящим.

На композиционном уровне ключевую роль играет монтаж. Как отмечает Л.В. Чернец, «в XX в. повествовательная техника обогатилась монтажной композицией. Суть монтажа в прерывности изображения, разбивке повествования на множество мелких эпизодов. За фрагментарностью, однако, открывается единство замысла» [18, с. 83]. Иными словами, монтаж позволяет сталкивать разные, часто контрастные, эпизоды, при этом сопоставляя их между собой.

Важнейшим композиционным приемом является также смена точек зрения. Как показано в работах по нарратологии, переход от одного персонажа к другому, от персонажа к повествователю сам по себе создает оппозицию разных взглядов на одно и то же событие. Это позволяет автору представить конфликт объемно, с разных сторон, [18, с. 291–295]. Кроме того, как пишет Чернец, «заметности детали <...> способствуют композиционные приемы: повторы, «крупный план», «монтаж», ретардации и др. Повторяясь и обретая дополнительные смыслы, деталь становится мотивом (лейтмотивом), часто вырастает в символ» [18, с. 49].

Наиболее глубокий уровень реализации оппозиции - **аксиологический**. Здесь противопоставление выступает не сюжетным приемом, а, скорее, способом выражения авторской позиции. «Но правит пьесою идея, мысль. Без нее в ней нет единства», - приводил А.Н. Островский эту важнейшую мысль,

и она универсальна для любого произведения [18, с. 132]. Именно творческая концепция, идея произведения создает единство самых сложных композиций и выступает «ариадниной нитью» для понимания системы персонажей [18, с. 172].

Как указывает литературовед В.И. Тюпа в своей теории модусов художественности, различные эстетические модусы (героика, сатира, трагизм, идиллика и др.) основаны на разных типах оппозиции между «я» и миром, между внутренним миром героя и его внешней средой или судьбой [18, с. 320-323]. Героика возникает при созвучии внутреннего мира героя и его окружения (снятие оппозиции), сатира - при несовпадении личности со своей социальной ролью (оппозиция «как есть» и «как должно быть»), трагизм - при избыточной свободе внутреннего мира героя по отношению к его внешнему положению (оппозиция внутреннего и внешнего).

С точки зрения современной семиотики и философии, оппозиция ценностей находит выражение в системе модальностей. Как пишет В. Руднев, «аксиологические модальности различают негативные, позитивные и нейтральные оценки. В сущности, любое предложение так или иначе окрашено аксиологически в зависимости от контекста» [45, с. 133]. Более того, «в описании любой картины мира лежат бинарные оппозиции, причем они носят универсальный характер: жизнь - смерть, счастье - несчастье, правый - левый, хорошее - дурное, близкое - далекое, прошлое - будущее, здесь - там. Левая часть оппозиции считается всегда маркированной положительно, правая - отрицательно» [45, с. 28].

Именно на аксиологическом уровне становится очевидной позиция автора по отношению к изображаемому, он расставляет ценностные акценты: одни явления, персонажи, поступки маркируются положительно, а другие - отрицательно. Однако расстановка ценностных акцентов не всегда бывает однозначной. Как отмечает Н.Д. Арутюнова, любой объект действительности (будь то вещь, человек или событие) обладает набором свойств, значимых для оценки. Эти свойства могут вступать в конфликт друг с другом: объект

способен одновременно характеризоваться и положительными, и отрицательными чертами в зависимости от того, с какой стороны на него посмотреть. [1, с. 72]. Иными словами, аксиологическая противоречивость заложена в самой природе вещей.

Таким образом, анализ оппозиций на трех выделенных уровнях (уровне персонажа, сюжетно-композиционном уровне и уровне аксиологическом) позволяет представить их не как изолированные художественные приемы, а скорее как системообразующий принцип, определяющий логику построения художественного мира произведения. Каждый из этих уровней вносит свой вклад в создание целостности текста, а их взаимодействие в конечном итоге и формирует целостную картину художественного мира.

1.3. Пространственная оппозиция и ее семантика

Среди всего многообразия оппозиций пространственная занимает особое место - в том числе потому, что она способна одновременно реализовываться на всех трех описанных уровнях: во-первых, на уровне персонажа герои нередко «прикреплены» к определенному пространству, которое становится выражением их характера и системы ценностей, во-вторых, на сюжетно-композиционном уровне переход из одного пространства в другое организует действие, задает его динамику, и в-третьих, на аксиологическом уровне пространство неизбежно оказывается ценностно окрашенным, маркируя противопоставления «своего» и «чужого», «близкого» и «далекого», «безопасного» и «враждебного». Как убедительно показал Ю.М. Лотман, пространство в литературе - это не просто место действия, но «язык» для выражения других, в том числе непространственных, смыслов [31, с. 280]. Иными словами, пространственные образы обладают мощным семантическим и аксиологическим потенциалом.

Прежде всего, необходимо определить, что понимается под художественным пространством. Вслед за М.М. Бахтиным, введшим понятие

хронотопа («пространственно-временного единства»), в современном литературоведении принято рассматривать пространство как форму моделирования мира в литературе [4, с. 234]. Художественное пространство является не просто отражением реального географического пространства, а его преобразованием авторским сознанием.

Ключевая особенность художественного пространства - его смысловая окраска, и пространственные образы в литературе почти всегда имеют определенное значение. Так, например, «свое» пространство (дом, усадьба, родина) обычно оценивается положительно как безопасное, обжитое, наполненное смыслом, а «чужое» пространство (дорога, чужой город, чужая страна) маркируется как опасное, враждебное, лишенное корней. Эта бинарная оппозиция «свое и чужое» является одной из фундаментальных пространственных оппозиций.

Как показывают исследователи Е.М. Мелетинский и В.Н. Топоров, корни этих оппозиций лежат в архаическом мифопоэтическом сознании. Как отмечает Е.М. Мелетинский, в мифологическом сознании «космос с самого начала включает ценностный, этический аспект», то есть упорядоченный мир всегда маркирован как «хороший», «правильный», «свой», а хаос воспринимается как «плохой», «враждебный», «чужой» [33, с. 169]. Именно поэтому «свое» пространство оценивается положительно как порядок и жизнь, а «чужое» - отрицательно как сфера враждебного хаоса [33, с. 248]. Та же архетипическая оппозиция лежит в основе и противопоставления у В.Н. Топорова освоенного (космос) и неосвоенного (хаос) [51, с. 259].

В русской литературной традиции сложился целый ряд пространственных оппозиций, обладающих устойчивым смысловым наполнением: «верх и низ» (духовное и материальное), «дом и дорога» (оседлость и странничество), «столица и провинция» (цивилизация и патриархальность). Каждая из этих оппозиций в конкретном произведении может наполняться специфическим содержанием, но в основе своей они

опираются на архетипические смыслы, уходящие корнями в мифологическое сознание.

Глубинная семантика этих оппозиций раскрывается через универсальные бинарные структуры, лежащие в основе мифологической модели мира. Как пишет Мелетинский, «верхний, правый, мужской, старший, близкий, свой, светлый... большей частью маркированы положительно, а нижний, левый, женский, младший, далекий, чужой, темный... - отрицательно» [33, с. 231-232]. Так, например, оппозиция «верх и низ» восходит к сакральной вертикали мифа (небо, земля и преисподняя), где верх ассоциируется с духовным и божественным, а низ - с материальным и хтоническим; оппозиция «дом и дорога» строится на противопоставлении освоенного, обжитого пространства и чужого, незнакомого мира, где дом - это свое, понятное, защищенное место, а дорога - выход в неизвестность, полную опасностей и испытаний.

Стоит отметить, что на аксиологию пространства накладывает отпечаток и жанровая природа произведения. Например, в святочном (рождественском) рассказе (жанре, ориентированном на семейное чтение, имеющем счастливую развязку) город становится местом страдания, нищеты и смерти, а деревня (либо воспоминание о ней) - пространством спасения, душевного тепла. Как показано на примере святочных рассказов П.В. Засодимского, эта жанровая традиция предопределяет однозначную оценку: город последовательно осмысляется через архетип ада (тьма, теснота, бездушие), а деревня - через архетип рая (простор, свет, гармония с природой) [19, с. 3-4].

Однако в произведениях других жанров аксиологическая нагрузка оппозиции может существенно меняться. Так, например, в романе Засодимского «Хроника села Смурина» (1874), написанном в жанре реалистической прозы, деревня предстает не как некий «рай», а как пространство нищеты, темноты и разобщенности крестьян. Писатель фиксирует процесс социального расслоения, то есть картину, далекую от

идеализации. Оппозицией деревне в романе становится город: именно туда в финале уходит Кряжев, не находя для себя возможности оставаться в Смурино. Примечательно, однако, что город не наделяется у Засодимского однозначно положительной коннотацией, герой просто растворяется в нем, и дальнейшая его судьба остается неизвестной. Город здесь является не раем и не адом, а пространством открытой неопределенности, единственной альтернативе деревне, исчерпавшей себя как место жизни и действия.

Исходя из этого, можем сделать вывод, что у одного и того же автора (в данном случае - у П. В. Засодимского) оппозиция города и деревни, например, получает принципиально разное смысловое наполнение в зависимости от жанра: от утопической идеализации деревни в святочных рассказах до реалистического, подчас безрадостного изображения в романе. Это подтверждает, что трактовка пространственной оппозиции зависит не только от мировоззрения автора, но и от жанрового канона. При этом смысловая окраска пространства в литературе не всегда является произвольной авторской условностью, поскольку она проистекает из глубинных архетипических структур мифологического сознания, где пространство всегда осмысленно, а его структура моделирует базовые ценностные оппозиции: порядок и хаос, безопасность и угроза, добро и зло.

Таким образом, пространственные оппозиции в литературе представляют собой сложную семиотическую систему, функционирующую на нескольких уровнях одновременно. С одной стороны, они восходят к универсальным архетипическим структурам мифологического сознания, где пространство неизменно маркировано аксиологически: упорядоченный космос противостоит враждебному хаосу, «свое» - «чужому», верх - низу. С другой стороны, конкретная реализация пространственной оппозиции в художественном тексте подчинена как авторскому мировоззрению, так и жанровому канону произведения, что означает, что смысловое наполнение пространственного образа не является абсолютно статичным, поскольку одно и то же пространство (будь то город, деревня, природный ландшафт) может

наделяться прямо противоположными смыслами в зависимости от авторской задачи и контекста.

Особенно наглядно эти закономерности проявляются в оппозиции «город - деревня» - одной из наиболее семантически богатых и исторически устойчивых в русской литературе. Как показано на примере трактовки Топорова, противопоставление «естественного» и «искусственного», «своего» и «чужого» пронизывает не только отношения города и деревни, но и внутреннюю структуру самого городского пространства (например, в антитезе Москвы и Петербурга) [51, с. 272–273]. Это свидетельствует о глубокой укорененности данной оппозиции в русском культурном сознании и ее способности к порождению все новых смысловых вариантов.

В связи с этим необходимо обратиться к анализу того, как именно складывалась интерпретация образов города и деревни в русской литературной традиции, какие смыслы они аккумулировали с течением времени и как варьировались их оценки в произведениях разных авторов.

1.4. «Город» и «деревня» в русской литературной традиции

Оппозиция «город - деревня» занимает особое место среди пространственных оппозиций русской литературы. Ее значимость определяется не только широкой распространенностью в литературной практике, но и определенной системой символических значений, исторически закрепившихся за каждым из полюсов. В этом противопоставлении сходятся несколько смысловых планов: природа и цивилизация, традиция и новаторство, органическое и искусственное, свое и чужое. Истоки оппозиции восходят к европейской культурной традиции, в рамках которой она получила философское и художественное осмысление еще до своего оформления в русской литературе.

Следует отметить, что свое философское и художественное обоснование данная оппозиция получила еще в античной литературе. Образ уединенного

существования на лоне природы, свободного от городской суеты и тревог, получил свое классическое воплощение еще у Горация и с тех пор неизменно возрождался в литературе - от поздней античности вплоть до эпохи Нового времени. В этом образе нашли отражение сразу три ключевых мотива: идиллическая картина сельской жизни, идея о том, что скромные потребности являются залогом душевного спокойствия и благополучия, а также критика суетной городской занятости. [56, с. 315].

Наиболее последовательное философское обоснование эта античная традиция получила в эпоху Просвещения - в трудах Жан-Жака Руссо. В основе его учения лежала концепция «естественного человека»: изначально люди равны и свободны, они обладают врожденной нравственной чистотой, но цивилизация и социальное неравенство эту природу искажают. Именно поэтому мыслитель выступал против деспотизма и сословных привилегий и осуждал частную собственность как источник неравенства, и из этого следовало и отношение к городу и деревне: городская культура воспринималась Руссо как средоточие порока, тщеславия, всего того, что отдаляет человека от его «естественного» состояния, деревня же, напротив, становилась пространством природной гармонии, искренности и нравственной чистоты [7, стр. 1152].

Художественным воплощением этих идей стал роман в письмах «Юлия, или Новая Элоиза» (1761), который воспевал искренность в человеческих отношениях и счастье простой сельской жизни. Этот роман, наряду с педагогическим трактатом «Эмиль, или О воспитании» (1762), закрепил в европейской культуре устойчивое противопоставление деревни как пространства естественности и города как средоточия искусственности и порока. Именно из традиции Руссо русский сентиментализм усвоил устойчивое противопоставление «естественной» деревни, где искренние чувства находят себе место, и «искусственного» города, где эти чувства разрушаются. Стоит отметить, что ключевую роль в переносе этой оппозиции на русскую почву сыграл Карамзин.

В повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» (1792) нашли отражение идеи Руссо о несовместимости нравственной чистоты «детей природы» и испорченности цивилизованного общества. Карамзин перенес на русскую почву европейскую сентименталистскую традицию, закрепив за деревней статус пространства нравственной чистоты, а за городом - средоточия соблазнов и фальши. Осваивая идеи и художественные методы Руссо, он создавал «русскую повесть», отмеченную национальным своеобразием [44, с. 26]. Именно в «Бедной Лизе» оппозиция «город - деревня» впервые получила в русской литературе развернутое художественное воплощение. В этом произведении выстраивается целая система ценностно-семантических оппозиций, ключевое место среди которых занимает противопоставление «Москва - загородное пространство» [26, с. 180]. Карамзин не просто изобразил город и деревню, но и придал каждому из этих пространств устойчивую ценностную окраску. Кроме того, он сумел соотнести пейзажно-природное с движениями человеческой души, открыв новые глубины в человеке и в природе, которые начинают взаимно высвечивать друг друга [51, с. 123]. Таким образом, именно с «Бедной Лизы» в русской литературе начинается устойчивая традиция противопоставления «естественной» деревенской жизни и «искусственной» городской цивилизации.

Стоит отметить, что в дальнейшем эта оппозиция не раз становилась предметом художественного осмысления в русской литературе XIX века. Показательна в этом отношении, к примеру, проза И.С. Тургенева. В его романах деревня (дворянская усадьба) выступает пространством органической жизни, нравственной цельности и традиции, тогда как город представлен скорее средоточием искусственных отношений, социальной фальши и разрушительных идей. Особенно отчетливо эта антитеза проявилась в позднем творчестве писателя: как отмечает исследователь Л. И. Вигерина, в стихотворении в прозе «Деревня» (1878) создается утопическая идиллическая картина, в которой образ деревни как воплощения подлинных ценностей бытия противопоставлен современному писателю «геополитической борьбе» (в

частности – Русско-турецкой войне 1877–1878 годов), воспринимаемой как суетная «земная борьба» в противовес вечным основам деревенского существования [20, стр. 32, 41–42]

Несколько иное преломление эта оппозиция получает в произведениях Ф. М. Достоевского. Его оппозиция «город - деревня» усложняется введением промежуточного топоса - дачи, который приобретает самостоятельное семиотическое значение. Как показывает О.А. Богданова, если усадьба в творчестве писателя ассоциируется с «высокой культурой русского Золотого века», нравственной цельностью и патриархальным укладом, то дача, особенно в произведениях конца 1860-х - 1870-х годов, превращается в «средоточие мещанской пошлости», праздности и духовного оскудения [6, с. 68–69]. Показателен в этом отношении рассказ «Вечный муж» (1870): герой Вельчанинов, борющийся за сохранение своей усадьбы, к финалу произведения теряет ее и окончательно переходит в «дачную» систему ценностей, что знаменует его нравственную деградацию. Как отмечает исследователь, «переходность Вельчанинова из топики усадьбы в топику дачи» становится «социопространственной параллелью» внутреннего падения героя [6, с. 72]. Тем самым Достоевский фиксирует тревожную тенденцию пореформенной эпохи: утрата «почвы» (усадьбы, деревни) ведет к подмене высоких идеалов обыденщиной и пошлостью, которые во многом ассоциируются уже не с городом, а с промежуточным, «дачным» образом жизни.

Одно из самых глубоких осмыслений дихотомии «город - деревня» в русской литературе XIX века предлагает Л. Н. Толстой. Принципиальное своеобразие толстовской оппозиции заключается в ее религиозно-этическом фундаменте. Как отмечается в «Толстовском сборнике», цивилизация, по мысли писателя, «калечит людей, разъединяет их, искажает все критерии оценки человека». Подлинная, «не замутненная цивилизацией» жизнь - это «"природная" первожизнь», которая включает «вечную природу и звездное небо, рождение и смерть, труд» [22, с. 19]. Именно такую жизнь, по

убеждению Толстого, ведет «простой человек из народа» [22, с. 19]. Город же с его искусственностью, фальшивыми условностями и «жаждой преуспевания» оказывается пространством «жизни ложной», тогда как деревня становится единственным местом, где возможна «настоящая жизнь» - в труде, единении с природой и народной правдой.

Русская литература от Н.М. Карамзина до Л.Н.Толстого последовательно превращала конфликт города и деревни из бытового и сентиментального в философский, экзистенциальный и, наконец, религиозно-нравственный, однако на рубеже XIX–XX веков эта оппозиция обретает у И. А. Бунина иное звучание, где деревня предстает уже не пространством спасения или идиллии, а образом безвозвратно уходящего мира. Анализу бунинской версии оппозиции «город - деревня» посвящена вторая глава настоящего исследования.

Выводы к 1 главе:

В первой главе настоящего исследования была рассмотрена оппозиция как структурообразующий и смыслопорождающий принцип художественного произведения (с философской и лингвистической точек зрения), а также определена роль пространственных оппозиций в организации художественного мира.

В первом параграфе было установлено, что оппозиция, понимаемая вслед за Н. С. Трубецким как противопоставление языковых единиц одного уровня, применительно к литературному тексту приобретает статус фундаментального механизма порождения смысла. Опираясь на идеи Ю. М. Лотмана о роли бинарных противопоставлений в построении художественных моделей мира, а также на концепцию Д. С. Лихачева о целостности и «художественном единстве» произведения, можно утверждать, что оппозиция организует все уровни текста, обеспечивая его смысловую связность. Вслед за М. М. Бахтиным были разграничены архитектурные (ценностные) и

композиционные (формально-материальные) формы, что позволило выделить тематические и структурообразующие оппозиции. Кроме того, с опорой на исследование Н. В. Здановской было показано, что оппозиции могут быть явными (эксплицитными) и скрытыми (имплицитными). Именно глубинные, структурообразующие противопоставления (например, «жизнь - смерть», «природа - цивилизация», «свое - чужое») задают ценностные координаты художественной реальности и организуют пространственно-временное единство произведения.

Во втором параграфе были проанализированы три основных уровня реализации оппозиции в литературном тексте: уровень персонажа (противопоставление характеров, мировоззрений, судеб), уровень сюжета и композиции (контрастное построение эпизодов, монтаж, смена точек зрения, мотив пути и границы) и аксиологический уровень (выражение авторской позиции через ценностные противопоставления, в том числе через систему модальностей). Было показано, что каждый из этих уровней вносит вклад в создание целостности текста, а их взаимодействие формирует единую картину художественного мира.

В третьем параграфе внимание было сосредоточено на пространственных оппозициях. Вслед за М. М. Бахтиным, введшим понятие хронотопа, и Ю. М. Лотманом, рассматривавшим пространство как «язык» для выражения непространственных смыслов, было установлено, что художественное пространство всегда аксиологически окрашено: оно маркирует противопоставления «своего» и «чужого», «близкого» и «далекого», «безопасного» и «враждебного». Опираясь на работы Е. М. Мелетинского и В. Н. Топорова, были выявлены архетипические корни этих оппозиций, восходящие к мифопоэтическому сознанию, где космос (освоенное, упорядоченное пространство) противостоит хаосу (неосвоенному, враждебному). Кроме того, было показано, что аксиологическая нагрузка пространственных оппозиций зависит не только от архетипических структур, но и от жанровой природы произведения, что было проиллюстрировано на

примере святочных рассказов и реалистического романа П. В. Засодимского. В завершение параграфа был сделан вывод о том, что оппозиция «город - деревня» является одной из наиболее семантически богатых и исторически устойчивых в русской литературе, что обуславливает необходимость ее отдельного анализа.

В четвертом параграфе была рассмотрена эволюция оппозиции «город - деревня» в русской литературной традиции. Было показано, что истоки этой оппозиции восходят к античной (Гораций) и просветительской (Ж.-Ж. Руссо) традициям, а в русскую литературу она была введена Н. М. Карамзиным, закрепившим за деревней статус пространства нравственной чистоты, а за городом - средоточия соблазнов и фальши. Дальнейшее развитие оппозиции было прослежено на примере творчества И. С. Тургенева (идиллическая картина деревни как воплощения вечных ценностей), Ф. М. Достоевского (усложнение оппозиции введением промежуточного топоса дачи как знака духовной деградации) и Л. Н. Толстого (религиозно-этическое осмысление деревни как единственного пространства «настоящей жизни»). В завершение главы было отмечено, что на рубеже XIX–XX веков эта оппозиция обретает у И. А. Бунина иное звучание, где деревня предстает уже не пространством спасения или идиллии, а образом безвозвратно уходящего мира.

Проведенный в первой главе анализ позволяет перейти к исследованию художественной системы И. А. Бунина, в творчестве которого оппозиция «город - деревня» получает особое, знаковое для рубежа XIX–XX веков преломление. Этому посвящена вторая глава настоящей работы.

ГЛАВА 2. ОППОЗИЦИЯ «ГОРОД - ДЕРЕВНЯ» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ И. А. БУНИНА

2.1. Предпосылки формирования оппозиции «город - деревня» как структурообразующего и смыслопорождающего принципа в творчестве И. А. Бунина

На рубеже XIX–XX веков Россия переживала стремительные перемены. Традиционный сельский уклад, веками определявший жизнь населения, постепенно отступал перед натиском нового времени. Перемены затрагивали не столько облик страны, сколько само сознание людей: традиционный уклад жизни, веками остававшийся неизблемым, начинал утрачивать свою цельность, и это напряжение неизбежно находило отражение в литературе. В творчестве И. А. Бунина эта тема обретает особую интонацию. Чтобы понять природу будущей оппозиции двух миров, необходимо обратиться к началу творческого пути писателя, поскольку именно биографический опыт заложил первые основы этого противостояния.

Исходной точкой в формировании бунинского мироощущения стало раннее детство, прошедшее в наследственном хуторе Бутырки Елецкого уезда, куда семья переехала из Воронежа, когда мальчику не было еще четырех лет [3, стр. 8]. Впоследствии семья перебралась в усадьбу Озерки, и именно эти два места, Бутырки и Озерки, навсегда остались для И. А. Бунина воплощением гармонии, олицетворением «своего» мира. Можно отметить, что для писателя детство было не просто этапом жизни, а ключом к пониманию всего мироздания, источником абсолютных ценностей [49]. Первые осознанные годы его жизни, прошедшие в усадьбах, стали тем временем, когда в атмосфере всеобщей заботы, в слиянии с природой и формировалась личность будущего писателя [48]. Именно Озерковский период, по мнению исследователей, заложил в душе юноши священные для него основы - спаянность с родным краем [48]. В степных просторах он не просто созерцал

окружающий мир, но, как отмечает, например, критик Владимир Шулятиков, современник писателя, проникался народным пониманием сущности феноменов природы, усваивал народные поверья и легенды, облекая их в дальнейшем в поэтическую форму [55]. На этом этапе в сознании юного И.А. Бунина еще не существовало рассматриваемой нами оппозиции: деревня не была «частью мира», она и была для него всем миром, монолитным и гармоничным, своеобразным «утраченным раем» [49].

Первый разрыв с родной усадьбой произошел в 1881 году, когда одиннадцатилетний И. А. Бунин поступил в гимназию в Ельце [3, стр. 8]. Там он впервые прочувствовал на себе, чем жизнь в городской среде отличается от жизни в усадьбе: гимназия со строгим режимом, тесные мещанские квартиры, улицы, где неба почти не видно, - все это отличалось от того, к чему писатель привык.

Свое описание Ельца, каким он запомнился ему в детстве, И.А. Бунин дает в рассказе «**Над городом**». Хотя рассказ был написан значительно позже, в 1900 году, он, тем не менее, заслуживает отдельного внимания, так как в зрелом творчестве писатель нередко обращается к детским воспоминаниям, используя их как устойчивый «натурный» материал, который кочует из текста в текст [39]. В данном случае И.А. Бунин воспроизводит в рассказе один из тех моментов, который особенно ярко демонстрирует нам детское отношение писателя к городу.

Рассказ представляет собой художественное воспоминание И. А. Бунина о праздничной Пасхальной неделе в Ельце. В центре повествования находится подъем на колокольню храма Покрова Пресвятой Богородицы. По мере восхождения на каждый новый ярус колокольни перед героем и читателем открывается город в новом ракурсе. В процессе продвижения вверх, на крышу колокольни, рассказчик описывает все больше деталей городского облика, которые постепенно раскрываются перед ним. Сначала видны ему «*грязные* дворы, сады и пустоши», затем, пройдя дальше, открывается вид на «*скучные* каменные дома купца-богача близ базарной

площади» [9, с. 425]. Примечательно то, как автор сравнивает два пространства, а именно внутри города и за его пределами: «Улицы пусты, - все эти мещане, купцы, старухи и молодые кружевницы сидят по своим *домишкам* и, должно быть, не знают, какой *простор зеленых полей* разворачивается вокруг города» [9, с. 425]. Можем наблюдать, что уже здесь, в раннем воспоминании, проступает то противопоставление тесного, душного города и открытого, вольного простора, которое впоследствии и станет одной из основных оппозиций в его творчестве.

Показательно, что сам автор подводит итог этому переживанию с явным сожалением: «...до сих пор мне приятно думать, что хоть иногда поднимались мы над *мещанским захолустьем*, которое *угнетало* нас длинными днями и вечерами, хождением в училище, где *гибло наше детство*, полное мечтами о путешествиях, о героизме, о самоотверженной дружбе, о птицах, растениях и животных, о заветных книгах!» [9, с. 425]. Город уже здесь, в воспоминании юного рассказчика, предстает не просто чужим пространством, а пространством подавляющим, то есть местом, где «гибло детство».

Обратившись к детским воспоминаниям И. А. Бунина о городе, запечатленным в рассказе «Над городом», мы видим, как в сознании будущего писателя начинал оформляться контраст между городским и природным миром. Однако первые признаки этого контраста, его формирование можно проследить не столько в прозе, сколько в ранней лирике И. А. Бунина конца 1880-х годов.

Показателен в этом отношении ранний стихотворный опыт писателя, например, его стихотворение «**Полевые цветы**», написанное в 1887 году.

Композиция стихотворения строится на противопоставлении: «*дорогие цветы*», выращенные в теплицах и привезенные из-за моря, противостоят «*скромным сестрам и братьям*» - полевым цветам, выросшим на родной земле [9, с. 100]. Тепличные цветы защищены от холода, но лишены при этом ощущения всей полноты жизни, ее красоты, а полевые существуют в открытом пространстве, видят «*небосклона простор голубой*» и «*вечных созвездий узор*

золотой» [9, с. 100]. Контраст между «огнями» и «простором», между «зеркальными стеклами» и «небом» наглядно показывает рассматриваемое нами ощущение разрыва между «своим» и «чужим» миром. Показательно, однако, и финальное признание: именно полевые цветы для лирического героя *«сердцу и взору родные»*, они связаны с воспоминаниями о *«давно позабытых светлых днях»* [9, с. 100].

Однако ранняя лирика И. А. Бунина дает нам возможность увидеть не только зарождение контраста, но и само авторское восприятие деревни как целостного, ничем не нарушаемого мира. Так, например, в стихотворении **«Шире, грудь, распахнись для принятия...»**, написанном в 1886 году, именно природа изображается как та единственная реальность, которая не требует никакого противопоставления. Лирический герой стремится *«слиться с красою»* природы, его душа открыта навстречу *«высокому небу»*, *«беспредельному простору»* и *«зеленому полю»* [9, с. 97]. Тут можно увидеть, что сельский мир с его природными просторами еще не стал для автора предметом тоски или идеализации, он скорее воспринимается как данность, как естественное и единственно возможное состояние мира.

Но в то же время в ранней лирике И. А. Бунина природа является не только источником гармонии, но и своеобразным ориентиром, через который юный поэт осмысляет жизнь. Это особенно заметно в стихотворении **«Не пугай меня грозою...»**. Оно построено на антитезе: в первой строфе лирический герой приветствует *«вешние бури»*, они не устрашают героя, а воспринимаются им скорее как начало жизни, ведь после них *«светит радостней лазурь»* и *«распускаются цветы»* [9, с. 112-113]. Природная стихия здесь является союзником человека, залогом подлинности. Истинный же страх, как выясняется во второй строфе, вызывает не «гроза», а «ненастье», которое, что примечательно, описано автором не как природное явление, а как внутреннее, душевное состояние человека: жизнь *«без горя и без счастья»*, проведенная *«в суете дневных забот»* [9, с. 113]. В финальном образе этой строфы, *«сыром тумане унылом»*, который навсегда скроет солнце, можно

увидеть заложенную писателем метафору духовной смерти, существования беспросветного, лишённого всякого смысла [9, с. 113].

Можно заключить, что в этом стихотворении уже заложена та ценностная оппозиция живого и неживого, подлинного и поверхностного, которая впоследствии, наряду с ностальгическим мироощущением, и станет для И. А. Бунина одной из наиболее важных в творчестве. Примечательно, что она выражена не столько через пространственные образы, сколько через противопоставление двух типов существования: бурная, полная борьбы и подлинных переживаний жизнь противостоит серому, бессмысленному прозябанию «в суете дневных забот», метафорой которого становится «сырой туман унылый», навсегда скрывающий солнце [9, с. 113].

Подводя итог, можем сделать вывод, что в раннем творчестве И.А. Бунина оппозиция «город - деревня» еще не существует как таковая, она пока еще лишь намечается в виде устойчивых образных противопоставлений. Тем не менее, именно здесь закладывается та художественная модель, которая определит все последующее творчество писателя. В дальнейшем она будет последовательно развиваться и усложняться, и в ее эволюции можно выделить три условных этапа: идеализацию деревни как утраченного мира, критическое переосмысление обоих пространств и, наконец, их философское осмысление в зрелой прозе эмиграционного периода.

2.2. Оппозиция «город – деревня» в раннем творчестве И.А. Бунина (1890-1900-е годы)

Прежде всего стоит рассмотреть период, когда оппозиция «город - деревня» еще не осмыслена И.А. Буниным как таковая, а усадебный мир изображается как пространство гармонии и памяти. Этот период охватывает 1890-1900-е годы. Именно тогда в творчестве писателя начинает складываться устойчивый круг тем, так или иначе связанных с деревней и дворянской усадьбой. Уже в эти годы И.А. Бунин заявляет о себе как о прозаике, его

рассказы начинают печатать в столичных журналах, и деревенская тема при этом прочно входит в круг тем, к которым писатель прибегает чаще всего. Однако И.А. Бунин в эти годы обращается к ней не как к изображению актуальной социальной действительности, а скорее как к ностальгическому воспоминанию о мире, который уже уходит или вот-вот исчезнет. Как отмечает исследователь творчества писателя М. Ю. Смелковская, «Бунин отличался феноменальной памятью, десятилетиями хранившей впечатления детства и отрочества, и считал ее единственным средством, способным запечатлеть уходящее время, то есть дать ему „вечную жизнь“» [47]. В раннем своем творчестве писатель «легко обращается к прошлому дворянства и народа, позитивно оценивая его, видя в нем утраченную гармонию» [34]. Город на этом этапе почти не появляется как реальное пространство, он скорее угадывается за рамками повествования, остается тем незримым, но ощутимым фоном, от которого усадебный мир отстраняется и которому он противостоит при этом. Деревня же, как будет рассмотрено далее, предстает как пространство памяти, как носитель красоты и подлинности, и уже здесь задается та ностальгическая интонация, которая будет сопровождать образ усадебного мира на протяжении этого периода творчества писателя.

Наглядным примером воплощения «детского» восприятия деревни как естественного состояния мира служит рассказ «**В деревне**», написанный в 1897 году и основанный на детских воспоминаниях писателя. Повествование ведется от лица мальчика, которого отец на каникулах отвозит из города в родную усадьбу. Весь рассказ целиком является отражением детского, пока еще наивного взгляда на окружающий мир. Деревня предстает как пространство, где только и возможна, по мнению автора, подлинная жизнь: «Мне казалось, что только в деревне и можно заметить, что начинается весна. Мне казалось, что только там бывают *настоящие светлые, солнечные дни*» [11, с. 454]. Показательно также и отношение юного рассказчика к городу. Ожидая приезда отца, он размышляет о том, как городской пейзаж контрастирует с деревенским, как город влияет на человека: «...ведь в городе

мы забываем о солнце, редко видим небо, а больше любимся на вывески да на стены домов» [11, с. 454]. Приехав в деревню, герой отмечает, что в городе «даже весной не пахнет. А вот тут [в деревне] пахнет» [11, с. 458]. Стоит отметить, что оппозиция здесь еще не оформлена как идея, она прослеживается скорее на уровне эмоциональном: солнце и небо противопоставляются вывескам и стенам, запах весны противопоставляется городской духоте. Однако даже в этом раннем, почти идиллическом восприятии заметна двойственность: деревня не идеализируется слепо, поскольку, приехав туда, герой видит и «грязные избы среди сугробов», но при этом он верит в их преображение: «скоро сугробы растают, и даже эти бедные избы станут чистенькими и веселыми» [11, с. 458]. Именно эта вера писателя в обновление, в возможность гармонии и отличает данный этап его творчества от последующих, где деревенская тема получит уже совсем иное, более трагическое осмысление.

Та же тема деревни как пространства гармонии получает более развернутое воплощение в «**Антоновских яблоках**» (1900). Однако здесь идеализация усадебного мира приобретает иной оттенок, уже нет радостного предвкушения весны, на смену ему приходит чувство уходящего времени, мысль о том, что усадебный мир, каким его знал автор, еще жив, но его закат уже ощутим. Рассказ является чередованием картин дворянской и сельской жизни, которые объединены воспоминаниями лирического героя, в нем запечатлены красота и поэзия быта дворянской усадьбы, уходящей в небытие [34].

Начинается рассказ с идиллической картины: «Вспоминается мне ранняя погожая осень. <...> Помню большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад, помню кленовые аллеи, тонкий аромат опавшей листвы и - запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести» [9, с. 408]. Отметим, что этот образ уже задает тон всему повествованию, поскольку деревня здесь является не просто местом действия рассказа, а пространством полноты бытия, где «до вечера в саду толпится народ», где слышится «смех и говор», а иногда и «топот пляски» [9, с. 409]. И. А. Бунин даже позволяет себе помечтать в

рассказе о том, чтобы стать частью этого мира: «...мне порою казалось на редкость заманчивым быть мужиком» - и изображает почти идеальную картину крестьянской жизни: «если к этому прибавить здоровую и красивую жену в праздничном уборе, да поездку к обедне, а потом обед у бородатого тестя... так больше и желать невозможно!» [9, с. 412].

Однако стоит обратить внимание на то, что уже в первой части рассказа появляются детали, при помощи которых прослеживается писательское отношение к городу как к некой незримой угрозе. Яблоки насыпают «чтобы в ночь отправлять их в город» [9, с. 408]. И этот, казалось бы, второстепенный эпизод приобретает важное значение: город уже вступает в жизнь усадьбы, он поглощает плоды ее мира. Еще более отчетливо эта угроза с его стороны проявляется в эпизоде с поездом: «...дрожь переходит в шум, растет, и вот, как будто уже за самым садом, ускоренно выбивают шумный такт колеса: громыхая и стуча, несется поезд... *ближе, ближе, все громче и сердитее...*» [9, с. 410]. Поезд врывается в тишину усадебного мира словно символ новой, стремительно приближающейся действительности. Важно подчеркнуть, что в самом рассказе, однако, противопоставление строится несколько иначе. Писатель противопоставляет пока еще не усадьбу и город, а тот усадебный мир, который он любил и которым дорожил, и усадьбу угасающую, постепенно пустеющую, уходящую в прошлое. Финальная часть рассказа прямо показывает этот уход читателю: «Запах антоновских яблок исчезает из помещичьих усадеб» [9, с. 418]. Уходят старики, уходят старые усадьбы: «Перемерли старики в Выселках, умерла Анна Герасимовна, застрелился Арсений Семеныч...» [9, с. 418]. Однако даже в этом угасании И. А. Бунин смог найти своеобразную красоту: «Наступает царство мелкопоместных, обедневших до нищенства. Но хороша и эта нищенская мелкопоместная жизнь!» [9, с. 418].

Город в «Антоновских яблоках» почти не назван, но все же его присутствие, как было показано, ощущается в медленном разрушении того изображаемого писателем усадебного мира, который еще недавно был полон

жизни. Оппозиция здесь остается имплицитной, скрытой: она проступает не через прямое столкновение, а через детали, через ощущение, что эта гармония, с такой любовью, с такой внимательностью к деталям изображаемая автором, вот-вот исчезнет.

Стоит отдельно рассмотреть рассказ «**Танька**», написанный в 1893 году. В нем писатель обращается к другой стороне той же проблемы. В рассказе еще нет образа города как активной угрозы, конфликт в нем разворачивается не между двумя пространствами, а внутри самого деревенского мира. И. А. Бунин по-прежнему любит крестьянский быт, его песнями, теплом печи, но за этим любованием проступает иная картина: голод, холод и разорение. Идиллия здесь еще жива, но она уже не может скрыть того, что деревня умирает изнутри.

Для понимания первого этапа бунинского творчества этот рассказ, несмотря на отсутствие образа города, важен тем, что в нем впервые с такой остротой сталкиваются романтизация писателем крестьянской жизни и ее реальное состояние. И. А. Бунин еще не переходит к социальной критике (как в той же «Деревне», которая будет рассмотрена далее), но уже не может не видеть трагедии, которая разворачивается в русской деревне. Этот разрыв между идеализацией деревни и реальностью становится движущей силой рассказа и знаменует собой поворот в бунинском восприятии деревенской темы.

Писатель по-прежнему любит крестьянским миром. Он с теплотой описывает вечера на печи, когда мать пела «старинные» песни, от которых девочке Таньке, главной героине рассказа, «хотелось плакать», он рисует прошлую зиму, когда дети могли «наслаждаться сиденьем на печке хоть до полуночи», а в избе стоял «распаренный, густой воздух» [9, с. 268]. Даже воспоминания матери о девичестве полны поэзии: женщина вспоминала «жаркие сенокосы и вечерние зори, когда шла она в девичьей толпе полевой дорогой с звонкими песнями, а за ржами опускалось солнце и золотую пылью сыпался сквозь колосья его догорающий отблеск» [9, с. 268]. Однако

примечателен тот факт, что эта красота оказывается обманчивой. В реальности же мы видим семью, страдающую от голода, нищеты, из-за которой им даже пришлось продать последнюю лошадь. Танька удивляется, почему ее мать теперь не дает ей «картошек», а отправляет на пруд играть, хотя на самом деле она просто не может прокормить детей. Этот контраст между прошлым (сытым, теплым, полным песен) и настоящим (голодным, холодным) становится главным содержанием рассказа, и И. А. Бунин в нем еще любит крестьянским бытом, его песнями, уютом печи, но это любованье уже не может скрыть того, что деревня словно умирает изнутри.

В «Таньке» писатель впервые сталкивает идеализацию крестьянской жизни с ее реальным положением, но конфликт все еще остается внутри деревенского мира, однако иначе эта проблема рассматривается в рассказе «Новая дорога» (1901), где угроза приходит извне, в образе железной дороги, которая вторгается в привычный уклад. Если в «Антоновских яблоках» поезд был лишь далеким звуком, предвестником, то в «Новой дороге» образ железной дороги становится уже центральным. Оппозиция здесь перестает быть имплицитной, она становится эксплицитной, явной. Как подмечает И. М. Курносова, «в ясную, мирную, мягкую картину весеннего утра врывается бегущий вдали поезд как символ новой, стремительно приближающейся действительности» [28]. В «Новой дороге» образ поезда получает принципиально иное развитие, поскольку он уже не просто «врывается», чтобы затем проехать дальше, наоборот, он становится активным завоевателем, вторгающимся в сердце природного мира. И. А. Бунин вложил в железную дорогу образ той силы, которая не просто проходит через лес, а словно борется с ним. Читатель видит картину того, как леса «мрачно обступили» новую дорогу, они «не хотят пускать ее дальше» [9, с. 446]. Сама дорога идет «как завоеватель, решивший во что бы то ни стало расчистить лесные чащи, *скрывающие жизнь в своей вековой тишине*» [9, с. 445]. Символика здесь прямолинейна, мы видим, что вековой лес в рассказе является олицетворением уходящего, но живого и по-своему прекрасного

мира, а железная дорога - силы, которая этот мир уничтожает. Важно подчеркнуть, что И. А. Бунин по-прежнему видит в природном мире высшую ценность, но теперь эта ценность оказывается беззащитной.

Центральным эпизодом рассказа становится диалог между лесом и проезжающим сквозь него поездом. Лес говорит: «Иди, иди, мы расступаемся перед тобою. Но неужели ты снова только и сделаешь, что к нищете людей прибавишь нищету природы?» [9, с. 446]. Этот голос природы является одновременно и голосом самого автора, он не отвергает прогресс, но и не видит в нем блага: он видит, что новый мир приходит на смену старому, но не знает, что он принесет людям и земле, это вопрос, на который у автора нет ответа. Особенно показательно, что даже сам герой рассказа чувствует себя оторванным от этой земли. Возникает мотив чужеродности, разрыва: «Какой стране принадлежу я, одиноко скитающийся? - думается мне. - Что общего осталось у нас с этой лесной глушью?» [9, с. 446]. Вместо привычного «своего» мира появляется ощущение пустоты и безысходности, герой смотрит на «великую пустыню России», видит «молодой, замученный народ», слышит разговоры о крушениях, но при этом не находит ответа на вопрос, что же приносит эта новая дорога; показательно при этом то, как писатель описывает сам поезд: в финале рассказа он сравнивает его с «гигантским драконом», который «вползает по уклону», а его голова «изрыгает красное пламя» [9, с. 447-448]. Образ дракона здесь является не просто метафорой, это символ разрушительной, почти мистической силы, враждебной живому миру.

Как отмечают исследователи, проза И. А. Бунина 1890-х годов «фактически бесфабульна; в центре внимания не событийная сторона, а психологическое состояние человека в его единении с природой и в то же время в противопоставлении с ней» [28]. В «Новой дороге» это противопоставление выходит на новый уровень: единение с природой уже практически невозможно, потому что природа оказывается беззащитной перед наступающей цивилизацией.

Таким образом, первый этап осмысления оппозиции «город - деревня» в творчестве И.А. Бунина охватывает 1890-1900-е годы и может быть охарактеризован как период идеализации усадебного и крестьянского мира. В рассказах этого времени деревня предстает как пространство гармонии, памяти и подлинности, а город - как чужеродная сила, которая, существуя пока за рамками усадебного мира, уже начинает в него проникать. Однако уже в рамках этого этапа намечается внутренний конфликт: от почти детского, безоговорочного восприятия деревни как «естественного состояния мира» («В деревне») через элегическое любование уходящей усадьбой («Антоновские яблоки») и фиксацию внутреннего разорения крестьянского мира («Танька») И. А. Бунин приходит к изображению открытого столкновения с внешней угрозой («Новая дорога»). Идеализация деревенского мира не остается неизменной, она постепенно вытесняется осознанием его обреченности, что и обуславливает характер следующего этапа - изображения деревни как пространства социального и нравственного распада.

2.3. Оппозиция «город – деревня» в творчестве И.А. Бунина 1910-х гг.

Выделение 1910-х годов как самостоятельного этапа в осмыслении оппозиции «город - деревня» обусловлено коренным переломом в мировоззрении И.А. Бунина, произошедшим под влиянием как личных наблюдений, так и исторических событий.

В 1900-е годы писатель много путешествовал по России, «шатаясь по деревням, по ярмаркам», заводя знакомства с нищими и странниками, впитывая «живую, невымышленную жизнь» [3, с. 63]. Как вспоминала В. Н. Муромцева-Бунина, жена писателя, он вышел «в мир» уже со знанием «подлинного народа, а не вымышленного» [36, с. 50]. Но стоит отметить, что было бы ошибкой полагать, что реальная, неприглядная картина деревни открылась И. А. Бунину внезапно только после начала его путешествий по России. Разумеется, писатель знал о тяготах деревенской жизни и до

путешествий - по родным Озеркам и Бутыркам. Однако в ранние годы он воспринимал их иначе: они не разрушали тот целостный, гармоничный образ деревни, который складывался в его детском и юношеском сознании. Во-первых, дворянское происхождение формировало определенную дистанцию по отношению к крестьянскому быту, для И. А. Бунина он был чем-то внешним, наблюдаемым скорее со стороны. А во-вторых, склонность к эстетизации народной жизни, которая была присуща писателю в ранние годы, позволяла видеть в крестьянском быте скорее поэзию, чем то, что стояло за поэтичной картинкой. Однако увиденное в странствиях разительно отличалось от привычного: в «своей» деревне И. А. Бунин видел не просто крестьянский быт, а жизнь, освещенную детскими воспоминаниями и личной привязанностью, а в «чужих» этой призм не было, и поэтому нищета, жестокость предстали перед ним без смягчающих обстоятельств. И эта картина стала для него не просто описанием одной деревни, а образом всей современной России. Это столкновение двух взглядов, на «свою» и на «чужую» деревню, и стало одной из причин того перелома, который позднее побудил писателя создать «Деревню».

Наряду с личными наблюдениями, важнейшую роль в переосмыслении бунинского взгляда на деревню сыграли также и политические события. Революция 1905 года застала И. А. Бунина в имении сестры в Васильевском, где он стал очевидцем того, как горели помещичьи усадьбы, как крестьяне открыто угрожали расправой [3, с. 103–105]. Брат писателя Евгений был вынужден продать имение и уехать. Из писем родных с каждым разом все отчетливее проступали тревожные вести о крестьянских волнениях и открытой вражде по отношению к помещичьему сословию [3, с. 104].

Увиденное и пережитое в годы странствий и революционных потрясений окончательно разрушило идеализированный образ деревни, который складывался в раннем творчестве И. А. Бунина. В результате писатель переходит от идеализации к трагическому переосмыслению, деревня у него уже перестает быть так называемым «раем». Однако важно обратить

внимание на то, что и городская среда при этом, как будет рассмотрено далее, не изображается у писателя как пространство «спасения»: в художественном мире И. А. Бунина 1910-х годов город оказывается лишь иной версией той же «тюрьмы», герои, подобно персонажам «Деревни», устремляются в город в поисках лучшей доли, однако и там их ожидает то же разочарование и та же невозможность изменить свою судьбу. Именно в повестях этого периода на смену внешнему противопоставлению города и деревни приходит конфликт иного порядка, что будет показано на материале «Деревни».

Повесть «Деревня» (1910) занимает центральное место в творчестве И. А. Бунина 1910-х годов и знаменует собой решительный перелом в его осмыслении крестьянской темы. Если в рассказах 1890-1900-х годов деревенский мир сохранял черты идиллической гармонии, то в «Деревне» этот образ подвергается радикальному переосмыслению. Писатель отказывается от какой-либо идеализации и обращается к изображению народной жизни в ее наиболее мрачных, трагических проявлениях. Как отмечают исследователи, в этом произведении И. А. Бунин «выступил разрушителем мифа о смиренном и послушном народе» [37]. Сам писатель позже в своем дневнике писал: «Думал о своей «Деревне». Как верно там все! Надо написать предисловие: будущему историку - верь мне, я взял типическое» [8, с. 387]. Это произведение положило начало ряду его «беспощадных» произведений, «резко рисовавших русскую душу, ее светлые и темные, часто трагические основы» [42]. Как заметил М. Горький, «Деревня» заставила «разбитое и расшатанное русское общество серьезно задуматься уже не о мужике, не о народе, а над строгим вопросом - быть или не быть России?» [32, с. 157].

Местом действия повести становится Дурновка - вымышленная деревня, в которой И. А. Бунин будто сгущает все черты современной ему российской действительности. Пространство Дурновки в повести утрачивает ту поэтическую глубину, романтизацию, которая была свойственна ранним рассказам. Писатель описывает Дурновку как деревню, которая расположена «в чертовой яруге»: «широкий овраг, на одном боку - избы, на другом -

усадьбишка» [10, с. 294]. Здесь нет простора, нет той «открытой» степи, которую автор описывал в ранних рассказах, пространство изображается как сжатое, замкнутое.

Даже интерьер дома Тихона Красова, одного из главных героев, оказывается безликим и неудобным, таким же, как и сама его жизнь [46]. На протяжении всей повести писатель настойчиво возвращается к описанию этого пространства. Каждая деталь работает на создание общей картины: в кухне «противно и тепло воняло», стены там черны, окна малы, а в углу стоит лохань с помоями. В комнате для приезжающих стоят два дивана, «жестких, как камень», обитых черной клеенкой, «переполненных и живыми, и раздавленными, высохшими клопами». В комнате хозяев находится печь, которую когда-то замазали глиной, так что на ней проступили очертания «изломанного худого человека, крепко надоевшего Тихону Ильичу» [10, с. 308-309]. Можно сказать, что дом героя не просто неудобен, он мрачен, тесен, пропитан запахом запустения.

Показательно также изображение избы Серого, самого нищего мужика в Дурновке. Если дом Тихона еще сохраняет подобие человеческого жилья, хотя и мрачного, то изба Серого, по словам автора, напоминает звериное логово: «И неприятно чернела только темная изба Серого. Она была *глуха, мертва*. Кузьма уже знал: если войдешь в ее темные полураскрытые сени, почувствуешь себя на пороге почти *звериного жилья* - пахнет снегом, в дыры крыши видно сумрачное небо, ветер шуршит навозом и хворостом, кое-как накиданным на стропила; найдешь ощупью покосившуюся стену и отворишь дверь, встретишь холод, тьму, чуть мерцающее во тьме мерзлое окошечко... <...> В гнилой соломе под нарами шуршат, возятся коза и поросенок, - большие друзья. Страшно разогнуться, чтобы не удариться головой в потолок. Повертываешься тоже с опаской: *от порога до противоположной стены всего пять шагов*» [10, с. 364].

За этими отдельными домами (домом Тихона, избой Серого) встает общий образ всей Дурновки. И этот образ уже не вмещается в границы одной

деревни. Как подчеркивают исследователи, «основным принципом изображения пространственного континуума в повести является расширение пространственно-временных границ от размеров отдельной русской деревни до масштабов всей страны» [46]. Иными словами, в изображении писателя Дурновка предстает скорее не как единичное явление, а как художественная модель тех процессов, которые, по мысли писателя, охватывают всю страну.

Центральными фигурами повести становятся два брата, Тихон и Кузьма Красовы. Тихон - удачливый хозяин, который скупил имение Дурново и разбогател, но жизнь его, по его же словам, оказывается бессмысленной: он нажил состояние, но не имеет наследников, его дом пуст. «Без детей человек - не человек. Так, обсевов какой-то...» - признается Тихон [10, с. 281].

Примечательно, что для Тихона единственным временем, когда он чувствовал себя счастливым по-настоящему, является детство. Вспоминает он о детстве редко, но когда это все же происходит, то читатель видит, что воспоминания героя о прошлом лишь острее подчеркивают бессмысленность его сегодняшней жизни: «Совсем, например, забыл детство: так, мерещится порой день какой-нибудь летний, какой-нибудь случай, какой-нибудь сверстник... <...> Плеточку со свистулькой подарили - и несказанно обрадовали» [10, с. 316]. Как замечает О. Б. Саркисян, детство для героев повести - это «та пора, когда они были по-своему счастливы, время, когда кажется, что вся жизнь еще впереди...» [46]. Но у Тихона в настоящем от этого счастья не осталось ничего, он богат, но его дом пуст, он бездетен, а свою жизнь называет «каторгой, петлей, золотой клеткой» [10, с. 291].

Кузьма - фигура еще более трагическая. Он всю жизнь мечтал учиться и писать, но крестьянское происхождение не позволило ему реализовать свой потенциал: «Ему хотелось рассказать, как погибал он, с небывалой беспощадностью изобразить свою *нищету* и тот *страшный в своей обыденности быт*, что калечил его» [10, с. 327]. Кузьма, как и многие, искал в городе лучшей доли. Вспоминая годы торгашества, он говорит: «Великим счастьем казался даже приезд в город. Отдых, знакомые, запах пекарен и

железных крыш, мостовая на Торговой улице, чай, булки и персидский марш в трактире „Карс“...» [10, с. 330]. Но со временем жизнь в городе обернулась для него лишь потерей человеческого достоинства: «вечно полупьяный, неопрятный, охрипший, насквозь пропитанный махоркой, через силу скрывающий свою непригодность к делу... Затем пал еще ниже: вернулся в родной город, проживал последние гроши; ночевал целую зиму в общем номере на подворье Ходова, дни убивал в трактире Авдеича на Бабьем базаре» [10, с. 333]. Он становится шутком, который навязывает прохожим свои стихи за полцены.

Постыдное прозябание Кузьмы в городе является лишь одним из примеров того, как человек в мире «Деревни» постепенно теряет себя, утрачивает то человеческое, что в нем было. Еще страшнее эта потеря проявляется в самой Дурновке, где люди не просто теряют достоинство, они практически уподобляются зверям.

По этой причине отдельно стоит рассмотреть то, как в повести писатель использует сравнение персонажей с животными. При помощи этого приема он будто показывает, что то человеческое, что было в людях, все больше уступает место животному началу. Например, Тихон в сцене бунта чувствует себя «зверем»: «сердце колотилось, руки дрожали, лицо горело, слух был чуток, как у *зверя*»; сам он при этом говорит о себе и других: «Не до леригии нам, свиньям!» [10, с. 294-311]. Примечательно, что Кузьма, размышляя о деревенской жизни, приходит к таким же выводам. В разговоре с братом он заявляет: «Много баять не подобает, но скажу одно: не хвалитесь вы, за ради бога, что вы - русские. *Дикий мы народ!*» - эта мысль о «дикости» не отпускает его на протяжении всей повести [10, с. 299]. Еще более показательное его признание в тексте далее: «Русская, брат, музыка: жить *по-свинячьи* скверно, а все-таки *живу и буду жить по-свинячьи!*» [10, с. 300]. Кузьма осознает порочность этого существования, однако не видит выхода, и это осознание собственной беспомощности оказывается самым трагическим в его образе.

Особенно выразительные зооморфные образы связаны с персонажами, символизирующими сразу два полюса русской жизни. Один из них - Серый, чья кличка отсылает нас к образу волка: как отмечают исследователи, прозвище «Серый» в славянской традиции связано с волком, существом, принадлежащим миру мертвых, свирепым и коварным [23]. Сам писатель подчеркивает эту «волчью» природу через внешность персонажа: он «сер, худ, росту среднего, плечи обвислые», а его изба, как уже упоминалось ранее, напоминает «почти звериное жильё» [10, с. 364]. Однако в тексте волчья символика связана не только с ним, но косвенно и с его сыном Денисом: Тихон бросает ему насмешливую фразу «Лезешь в волки, а *хвост собачий*». Самого же Дениса Кузьма характеризует как «циничное животное», и можно отметить, что именно в этом персонаже И. А. Бунин через восприятие Кузьмы анализирует символ «новой Руси» - жестокой, циничной, бездуховной [23]. Как пишет И. В. Бутримова, Кузьма называет Дениску «"новеньким типиком, новой Русью, почище всех старых будет"», и именно в нем «чувствуется скрытая угроза всему, на чем держалась до поры до времени деревня» [17].

Противопоставить Денису можно Иванушку, которого писатель изобразил похожим на медведя. Он «старозаветный мужик, ошалевший от долголетия, некогда славившийся медвежьей силой», ходит «носками внутрь», крестится «широко и неловко, точно лапой» [10, с. 369]. Иванушка изображается как символ уходящей Руси, и его смерть знаменует умирание старых норм и обычаев. Но важно, что даже этот величественный образ автором уже не идеализируется: в гробу лицо Иванушки описывается как «мертвое, звериное» [23]. И медведь, и волк - оба принадлежат миру животному, и это в очередной раз показывает, что человеческое в Дурновке утрачено.

Кульминацией этого звериного поведения становится эпизод с Акимом, который слышит пение соловья и говорит: «Вот бы из ружья-то его!» На вопрос Кузьмы, про кого он, Аким отвечает: «Да про соловья-то этого...» [10, с. 349]. Наглядно видно, что этот человек не способен воспринимать красоту,

он стремится ее уничтожить, и этот эпизод служит доказательством того, что бедность духовная все же гораздо страшнее бедности материальной.

Говоря о сравнениях, стоит также упомянуть и параллель между двумя произведениями разных бунинских эпох. Одним из наглядных примеров является то, как автор изображает крестьянских женщин. Например, в уже рассмотренных ранее «Антоновских яблоках» (1900) И. А. Бунин с почти восторженным вниманием к деталям описывает молодую старостиху: «На голове ее "рога", - косы положены по бокам макушки и покрыты несколькими платками, так что голова кажется огромной; ноги, в полусапожках с подковками, стоят тупо и крепко; безрукавка - плисовая, занавеска длинная, а понева - черно-лиловая с полосами кирпичного цвета и обложенная на подоле широким золотым "прозументом"... - *Хозяйственная бабочка!* - говорит о ней мещанин, покачивая головою. - Переводятся теперь и такие...» [9, с. 409]. В этом описании нет ни тени осуждения, женщина изображается как часть уходящего, но еще живого и прекрасного мира, и даже ее слегка «грубый» облик не нарушает той красоты, которую И. А. Бунин видел в народном быте.

В «Деревне» же та же деталь («рога» на голове) подается совершенно иначе: «Носят дурновские бабы "рога" на голове: как только из-под венца, косы кладутся на макушке, покрываются платком и образуют *нечто дикое, коровье*» [10, с. 296]. Исчезло авторское любование деталями, поэтому теперь та же деталь народного костюма (две косы, уложенные вокруг головы) описывается как «*нечто дикое, коровье*». Женщина перестала быть «хозяйственной бабочкой», она стала частью того звериного мира, где люди живут как скот, и если в раннем рассказе такая этнографическая деталь была поводом для восхищения, то здесь она становится скорее символом деградации. Этот контраст - еще одно свидетельство того, как изменился взгляд И. А. Бунина: та же самая деталь, тот же самый предмет народного быта, но освещенный иным светом, предстает уже не как предмет восхищения, а, наоборот, как знак одичания.

Однако, одним из самых сильных примеров, демонстрирующих эту перемену в бунинском мировоззрении, является контраст между двумя, казалось бы, похожими сценами: и в раннем рассказе «Кастрюк» (1896), и в повести «Деревня» (1910) писатель изображает лошадь, пьющую воду из пруда. В «Кастрюке» это почти сакральная картина: кобыла «долго-долго однообразно сосала воду», «не то задумалась, не то *залибовалась на тихую поверхность пруда*», а в воде отражаются «и берег, и вечернее небо, и белые полосы облаков» [9, с. 291]. Природа в этой сцене словно удваивается, становится глубже. В «Деревне» тот же мотив предстает в совершенно ином свете. В первой главе мы видим, как по пути от ярмарки до дома Тихон проезжает село Ровное, возле которого он решает остановиться, чтобы напоить лошадь. Следует обратить внимание на то, какая картина открывается читателю при описании села: пруд «мелкий глинистый», вода «густая желтая», в ней стоит стадо коров, «поминутно отправлявшее свои нужды», и там же, в этом пруду, голый мужик намыливает голову. Лошадь Тихона «жадно припала к воде», но «вода была так тепла и противна, что она подняла морду и отвернулась» [10, с. 290]. Если в «Кастрюке», более раннем рассказе, пруд был зеркалом, в котором отражалось небо, то в «Деревне» он превратился в грязное, запущенное место, от которого отворачивается даже животное. Исчезновение этого «отражения» - быть может, самое точное свидетельство того, что писатель утратил веру в возможность гармонии в отношениях человека и природы.

Важно отметить, что, как уже было упомянуто, город в художественном мире И. А. Бунина 1910-х годов показан не как альтернатива деревенской жизни, а как пространство, где человека ждет такое же безрадостное существование. Кузьма, который, как мы рассмотрели ранее, в молодости мечтал о городе, в зрелости описывается автором как человек, «потерявший лик человеческий»: он «вечно полупьяный, неопрятный, охрипший», ночует в общем номере, «дни убивает в трактире» [10, с. 333]. Город не дает ему ни новой жизни, ни надежды, он лишь усугубляет его унижение. Даже Тихон,

который презирает деревню и мечтает «отрясти от ног прах» Дурновки, не находит в городе ничего, кроме воспоминаний о детстве в Черной Слободе, о годах, несмотря на проблески теплых воспоминаний, таких же нищих и безрадостных. Город в «Деревне» не противопоставлен деревне как «свет» «тьме», он, по сути, та же тюрьма, только с другими стенами.

Именно поэтому оппозиция «город - деревня» в повести перестает работать. И. А. Бунин показывает, что *оба пространства одинаково враждебны человеку*: в деревне он деградирует до звериного состояния, в городе - теряет человеческое достоинство. Ни то, ни другое не дает ему полноты бытия. Конфликт оказывается глубже: не между деревней и городом, а между тем, какой жизнь *могла бы быть* (этот идеал в «Деревне» уже не существует, он остался где-то в прошлом, в мире «Антоновских яблок»), и тем, что она *есть на самом деле* - запущение, грязь, жестокость и бессмысленность. Писатель больше не выбирает между городом и деревней, он приходит к выводу, что выход из этого замкнутого круга заключается не в смене места, а в смене самого способа существования, которого в реальной России 1910-х годов нет.

Таким образом, именно с «Деревни» начинается новый этап в творчестве И. А. Бунина. После нее он уже не сможет писать об усадьбе с ностальгией («Антоновские яблоки») и не сможет идеализировать крестьянский мир («В деревне»). Вместо этого он приходит к трагическому выводу: и деревня, и город - это, по сути, разные формы одного и того же разрыва между реальностью и идеалом, который и станет центральным в его зрелой прозе. Дурновка оказывается символом той России, где утрачено человеческое, где люди живут по звериным законам, а природа больше не отражает небо.

Стоит отметить, что в рассказе «**Хорошая жизнь**», написанном в 1911 году, на год позже «Деревни», писатель показывает другую сторону той же проблемы. В нем город не только *не* становится пространством спасения, но и разрушает вдобавок то человеческое, что есть в человеке, пусть даже и при этом дает ему шанс обзавестись материальным достатком.

Настасья, героиня рассказа, с ранних лет усваивает от отца жестокий урок: «правдой не проживешь, надо с оглядкой» [11, с. 86]. Путь героини из бедности в ту самую «хорошую жизнь» пролегает через последовательное преодоление моральных барьеров: она идет на компромиссы, манипулирует людьми, использует влюбленного в нее убогого Никанора Матвеича ради денег, в конце концов выгоняет из дома сына, который мешает ее планам. Все это делается ради того, чтобы «добиться своего», стать хозяйкой, владеть «недвижимым имуществом». Н. М. Кучеровский, советский литературовед, исследователь творчества И. А. Бунина, так описывает героиню: «Для Жоховой доброта - синоним бедности, бессердечность - синоним богатства, что и принимается ею как некая идеальная норма жизни. Отец, говорит она, «хоть и вдовый был, запойный, а, не хуже меня, ужасный умный, дельный и бессердечный». Бессердечие для нее такая же добродетель, как ум и дельность человека, доброта же - удел неудачливости и отсутствия ума» [27, с. 172].

И поставленных целей она действительно добивается: у нее дом, лавка, кабак, владеющий состоянием муж. Но цена всех ее достижений оказывается высокой: она теряет сына Ваню, который «как в воду канул» после того, как она прогнала его. Совесть мучает ее: «Иной раз и об Ване соскучусь... Двадцать лет ни слуху ни духу об нем. *Может, и помер давно, да не знаю о том*» [11, с. 102]. Показателен эпизод, в котором, во время великого поста, когда «по всем церквам акафисты читают», ее охватывает тоска: «А, понятно, нет-нет, да и занает сердце. <...> Умерла бы теперь, думается, - хорошо, покойно...» [11, с. 102]. Настасья чувствует, что ее «хорошая жизнь», достигнутая ценой хитрости, бессердечия, все же не принесла ей подлинного счастья.

Мы можем видеть, что сельский мир в этом рассказе лишен той поэтической ауры, которая окружала его в ранних рассказах И. А. Бунина: теперь он больше не манит, наоборот, лишь отталкивает нищетой и отсутствием всякой надежды на хорошую жизнь. Для Настасьи ее родная деревня - это место, где «правдой не проживешь», где нет ни надежды, ни

возможности выбиться в люди. Она бежит из этого мира в город, но город, в свою очередь, не становится для нее местом, где можно было бы обрести покой. Он в этом рассказе, однако, и не враждебен героине - именно город дает ей то, к чему она стремилась. Но та самая «хорошая жизнь» в нем на самом деле для героини оказывается обманчивой, ведь Настасья получает достаток, о котором мечтала и к которому стремилась, но теряет при этом сына, совесть, возможность душевного покоя. Город дал ей спокойную, сытую жизнь, но не дал счастья, и в этом он не лучше деревни.

Таким образом, можно отметить, что и деревня, и город в Бунинском творчестве этого периода оказываются одинаково враждебны человеку: в деревне он деградирует до звериного состояния, в городе теряет человеческое достоинство. Но важно другое: оба пространства в равной мере не соответствуют тому идеалу гармонии, который был у писателя в раннем творчестве («Антоновские яблоки», «В деревне»). Именно поэтому вместо социального противостояния у И. А. Бунина возникает иной, более глубокий разлом, - не между городом и деревней, а между жизнью, какой она *должна была бы быть* (по ранним представлениям писателя), и жизнью, какой она *стала на самом деле*. В 1910-е годы И. А. Бунин окончательно отказывается от идеализации обоих пространств и приходит к выводу: ни деревня, ни город не дают человеку полноты бытия, и конфликт теперь перестает быть вопросом выбора между двумя мирами, он демонстрирует невозможность для человека обрести смысл и покой ни в одном из них.

2.4. Оппозиция «город – деревня» в творчестве И.А. Бунина периода эмиграции.

Последним периодом, который можно выделить в творчестве писателя, является период эмиграции. Для настоящего исследования его анализ важен тем, что здесь оппозиция «город - деревня» претерпевает очередную, и, пожалуй, самую глубокую трансформацию.

Для того, чтобы в полной мере проанализировать его творчество эмигрантского периода, стоит, для начала, обратиться к позиции И. А. Бунина по отношению к происходящему в стране и рассмотреть обстоятельства его эмиграции.

Начать стоит с того, как писатель воспринял революционные события в России. Революцию 1917 года И. А. Бунин не принял категорически. Для него она стала не просто сменой политического режима, а гибелью той России, которую он знал и любил, России культурной, усадебной, патриархальной, с ее языком, традициями и укладом. В происходящем он видел не только физическое, но и духовное уничтожение страны, утверждаемый большевиками мир воспринимался им как мир, глубоко чуждый его художественному взгляду и его пониманию человека.

Наглядно показаны переживания писателя в его дневниковых записях, которые он вел в 1918-1920 годах и которые были впоследствии опубликованы под названием «Окаянные дни». В них писатель фиксирует происходящее сначала в Москве, а затем, после отъезда на юг, в Одессе.

Уже в московских записях И. А. Бунин болезненно переживает перемену, произошедшую с людьми. В толпе, заполонившей улицы, он видит обезличенную, обезображенную массу: «Опять какая-то манифестация, знамена, плакаты, музыка - и кто в лес, кто по дрова <...> Голоса утробные, первобытные. Лица у женщин чувашские, мордовские, у мужчин, все как на подбор, преступные, иные прямо сахалинские» [15, с. 43].

Переехав в Одессу, писатель продолжает вести дневник, но теперь его переживания становятся еще более мрачными, и даже то, что раньше приносило ему радость, теперь утрачивает смысл. Весна кажется ему «окаянной»: «И весна-то какая-то окаянная! Главное - совсем нет чувства весны. Да и на что весна теперь?» [15, с. 71].

Наконец, отчаяние достигает предела, когда писатель задается вопросами, лишенными надежды на ответ: «Зачем жить, для чего? Зачем делать что-нибудь? В этом мире, в их мире, в мире поголовного хама и зверя,

мне ничего не нужно...» [15, с. 92]. Новый мир он считает «миром хама и зверя».

Это состояние полного отчуждения от происходящего и стало той внутренней точкой, после которой писатель принял решение об эмиграции. Отъезд был для него вынужденным. Он до последнего не верил, что покидает Родину навсегда, и надеялся на скорое возвращение.

Стоит отметить, что, живя в Готово, затем в Москве и Одессе, И. А. Бунин наблюдал за происходящим, но пока не думал об отъезде всерьез. Однако в этих поездках по близлежащим деревням и селам, в этих последних соприкосновениях с русской землей, как отмечают исследователи, уже чувствуется нечто большее, чем просто хозяйственные хлопоты: «Иван Алексеевич видел настроение народа... но пока мысли об эмиграции не появлялись. Однако, живя в Готово и объезжая близлежащие деревни... Бунин как бы прощался с русской деревней, до последнего не желая покидать ее...» [35]. Это было прощание с миром, который уже уходил на его глазах, - прощание, которое писатель сам, возможно, до конца не осознавал.

Двадцать шестого января 1920 года И. А. Бунин уехал в Константинополь, оттуда - в Болгарию и Сербию, в конце марта прибыл в Париж, где и остался жить [3, с. 215]. Для понимания позиции автора, чтобы в дальнейшем наглядно рассмотреть трансформацию оппозиции города и деревни в позднем творчестве, стоит упомянуть речь И. А. Бунина «Миссия русской эмиграции», произнесенную в Париже в 1924 году, в которой он утверждал, что эмигранты - это не просто беженцы, а «делегаты» от той России, которая не сдалась и не приняла «новый похабный мир», и их задача - свидетельствовать перед миром о гибели культурной России и сохранять то, что осталось: язык, память, веру. Писатель разделяет Россию на две: одна - «предавшая Христа за тридцать сребреников» и «погрязшая в мерзости», другая - «подъяремная, страждущая, но все же *до конца не покоренная*» [14, с. 187-194].

В этих словах уже проступает то переосмысление, которое станет определяющим для его эмигрантского творчества: любовь писателя обращается не к реальной, современной России, а к той, другой - непокоренной, уходящей, существующей только в воспоминании. Именно эта тоска по «непокоренной» России и найдет свое выражение в его прозе и поэзии эмигрантского периода.

Одним из наиболее показательных произведений, в которых И. А. Бунин обращается к образу утраченной России, становится рассказ «**Косцы**», написанный в 1921 году. В нем уже видно то переосмысление прошлого, о котором говорилось выше. Как справедливо замечает Г. И. Романова, в основе повествования лежит противопоставление двух сфер времени: «мы там тогда» и «я здесь теперь», которые различны по тону и смыслу [43]. Прошлое - это Россия, еще цельная, еще живая, настоящее - эмиграция, одиночество, память о том, чего уже нет. Уже в самом начале рассказа автор задает эту временную дистанцию: «Это было давно, это было бесконечно давно, потому что та жизнь, которой все мы жили в то время, не вернется уже вовеки» [12, с. 192].

Образ деревни в «Косцах» принципиально отличается от того, что мы видели в «Деревне». Если в повести 1910 года Дурновка была олицетворением нищеты и жестокости, то в рассказе 1921 года деревня предстает как некий собирательный, поэтический образ Родины. Косцы - это не нищие и злые мужики, а «братья», «дети одной страны», воплощение того *единства человека и природы*, которое в «Деревне» было утрачено, и их слаженная работа, их песня становятся символом той гармонии, которая ушла в прошлое. Как отмечает С. А. Ломакина, «поэтическим преображением прошлого в памяти и предстает творчество Бунина эмигрантского периода, в нем писатель ищет спасения от беспредельного чувства одиночества», и «Косцы» становятся ярким примером такого преображения, где воспоминание о труде косцов становится для рассказчика формой утешения и возвращения к утраченной гармонии [30].

Повествование отличается грустной, элегической тональностью, можно заметить, что автор не просто вспоминает свою Родину, он с ней прощается. Как пишет Г. И. Романова, «в рассказе отчетливо читается прощание, понимание неизбежности конца всей этой гармонии...» [43]. Сама песня косцов ознаменует прощание с родиной: «Ты прости-прощай, родимая сторонушка!» Но стоит отметить, что в этом прощании, однако, нет отчаяния. Человек поет, «зная, 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» [12, с. 192]. Песня косцов оказывается не столько жалобой на разлуку с родиной, сколько утверждением неразрывной связи с родной землей, которая остается в душе даже на чужбине. В этих словах слышится та самая тоска по «непокоренной» России, о которой говорилось выше.

Особенно показательно, что память о счастливом времени оказывается последним, что остается у рассказчика: «бесконечно счастливы были мы в те дни, теперь уже бесконечно далекие - и невозвратимые» [12, с. 196]. Далее он подводит черту: «Ибо всему свой срок, - миновала и для нас сказка: отказались от нас наши древние заступники, разбежались рыскающие звери, разлетелись вещие птицы... поруганы молитвы и заклания, иссохла Мать-Сыра-Земля, иссякли животворные ключи - и настал конец, предел божьему прощению» [12, с. 196]. Можно сказать, что здесь писатель подводит итог целой эпохе. Исчезновение «вещих птиц» и «животворных ключей» можно охарактеризовать как метафору утраты той самой гармонии, которую он так бережно выстраивал в ранних рассказах.

Рассказ «Косцы» является наглядным примером того, как образ деревни в эмигрантском творчестве начинает утрачивать свою негативную, «дурновскую» окраску и становится как бы символом потерянного рая, тем идеальным миром, который существует теперь только в памяти писателя. То самое единство человека и природы, которое было ярко выражено в раннем творчестве И. А. Бунина, а в «Деревне» оказалось разрушенным, в

эмигрантском сознании вновь превращается в объект ностальгии. Этот вывод перекликается с мыслью Н. Н. Комлик о том, что «разрыв этого единства рождает чувства щемящей тоски и лишенности, которые только усиливают любовь Бунина к России» [25]. Е. А. Попова добавляет, что в эмигрантском сознании ностальгия превращает утраченную родину в «потерянный рай» [40]. В рассматриваемом рассказе этот процесс виден особенно отчетливо, деревня изображается уже не как реальное пространство, а как образ, сохранившийся лишь в памяти писателя.

Если в «Косцах» И. А. Бунин обращается к прозе, чтобы воссоздать образ ушедшей России, то в стихотворении **«Опять холодные седые небеса...»** (1923) та же тема проявляется в поэзии. Его можно назвать одним из самых ярких примеров того, как в эмигрантском сознании писателя меняется оценка привычных ему образов русской жизни. Как справедливо отмечает Е. А. Попова, «те реалии русской жизни, которые когда-то на родине оценивались отрицательно, теперь на чужбине приобретают положительную оценку» [40]. Стихотворение построено на контрасте двух взглядов, двух временных сфер: *«там, тогда, в России»* и *«здесь, теперь, в эмиграции»*.

Первая часть стихотворения имитирует дневниковую запись, сделанную автором когда-то на родине. Мы видим точное, лишенное иллюзий описание осеннего русского пейзажа: *«Опять холодные седые небеса, / Пустынные поля, набитые дороги, / На рыжие ковры похожие леса, / И тройка у крыльца, и слуги на пороге...»* [10, с. 131]. В этих строках нет идеализации, перед нами скорее усталый, привычный взгляд человека, воспринимающего эту картину как данность, может быть, даже с некоторой скукой или грустью. В описании можно узнать тот образ российской глубинки, который И. А. Бунин изображал в уже рассмотренной нами «Деревне» и других произведениях 1910-х годов: холодная, пустынная, будничная, лишенная поэтической романтизации.

Вторая часть стихотворения является взглядом из эмиграции на ту же самую запись. Расстояние и время меняют все, и то, что когда-то казалось унылым и обыденным, теперь воспринимается лирическим героем как

невозвратимое счастье: *«Ах, старая наивная тетрадь! / Как смел я в те года гневить печалью Бога? / Уж больше не писать мне этого «опять» / Перед счастливою осеннею дорогой!»* [10, с. 131]. Слово «опять», которое в первой части означало повторение одного и того же надоевшего пейзажа, во второй части приобретает совершенно иной смысл - теперь оно указывает на то, что в этот мир, который когда-то казался обыденным, герой больше не вернется.

Данное стихотворение становится ярким доказательством того, как ностальгия преображает реальность. Скромные, унылые, даже раздражавшие когда-то приметы русской осени («набитые дороги», «рыжие ковры» лесов, «холодные седые небеса») в чужой стране превращаются в предмет тоски и печали. Автор теперь не просто видит этот пейзаж, он вспоминает его, и в этом воспоминании он становится счастливым. Примечательно, что город (Париж) как место написания стихотворения остается за скобками, он не дает поэту ни утешения, ни вдохновения, напротив, лишь усиливает контраст между тем, что было тогда, до эмиграции, и тем, что есть сейчас. Именно это расстояние, эта дистанция между «там» и «здесь» и рождает ту самую тоску по «непокоренной» России, которую мы рассматривали.

Однако, чтобы проследить, как в творчестве И. А. Бунина в эмиграции трансформируется вся оппозиция «город - деревня», стоит рассмотреть также авторский взгляд на город в этот период, и одним из наиболее показательных текстов становится рассказ **«В Париже»** (1927).

Париж в рассказе изображается автором как пространство сырое, холодное, чужое. На протяжении всего повествования встречаются ярко демонстрирующие образ города описания: «сырой парижский вечер», «темный переулок», «холодная и точно сальная мостовая» [13, с. 90]. Город не враждебен к человеку, он просто неуютен, в нем нет тепла, нет места для человека, который оказался здесь случайно.

Единственным местом, где герои рассказа могут почувствовать себя в привычной среде, становится русская столовая - маленький островок уюта, находящийся в темном переулке, с разнообразными наливками, блюдом с

засохшими пирожками, щами, и главной в котором является хозяйка с «неприятным русским лицом». Хочется обратить внимание на то, как писатель описывает в начале рассказа решение главного героя зайти туда: в магазине при столовой «было светло, и его *потянуло на этот свет из темного переулка...*» [13, с. 89]. Уже здесь мы видим, как автор использует противопоставление света и тьмы, из парижского переулка героя неосознанно *тянет* на свет из окон русской столовой, того места, которое напоминает ему о России.

Примечательно, что именно здесь, а не, например, в театре или кафе, встречаются Николай Платонович и Ольга Александровна. Объединяет их сначала даже не столько взаимный интерес друг к другу, сколько общее прошлое. Их разговор с самого начала находит общую почву: прошлое, Россия, упоминание службы в белой армии, иными словами, то, что для них обоих осталось там, на Родине, и больше не вернется. Чужой город герои воспринимают одинаково, как пространство, в котором им нет места. Это становится понятно в сцене в кинотеатре. Люди вокруг героев смеются, громкоговоритель «музыкально ревел», зал гремел «отчаянно-радостным хохотом», но героям там «*скучно и дышать нечем*» [13, с. 95]. Герои уходят, потому что им не интересно то, что происходит вокруг, они не разделяют общего веселья, оно для них является чужим.

Финал рассказа - кульминация. Николай умирает в метро, Ольга остается одна. Она возвращается с кладбища, убирает квартиру и находит его старую шинель, серую, на красной подкладке. Ольга прижимает ее к лицу и плачет, «*моля кого-то о пощаде*» [13, с. 97]. Шинель в рассказе - не просто вещь, это единственное, что связывает ее с ним и с той, прежней Россией, где были белая армия, шинели, общее прошлое. В этом жесте кроется не только скорбь по человеку, но и тоска по родине, со смертью Николая обрывается та последняя нить, связывавшая ее с Россией, которую она помнит. И, возможно, ее просьба о пощаде является голосом не только бунинской героини, но и самого автора и остальных эмигрантов, уехавших из-за политической

ситуации в стране. Это просьба простить за то, что не уберегли ту Россию, которая теперь осталась только в прошлом, Россию дореволюционную.

«Трагичность большинства рассказов И. А. Бунина, в частности, новеллы «В Париже», обусловлена, возможно, тем, что они были написаны в период эмигрантского изгнания, и поэтому в них явственно ощущается ностальгия по прошлому, чувство горечи и отягощенность тяжелыми воспоминаниями» [53]. В «В Париже» трагизм эмигрантского существования раскрывается через невозможность обрести ощущение «дома» на чужбине. Город остается для героев холодным и чужим пространством, где единственным источником тепла становятся их общие воспоминания о Родине и неожиданно возникшая между ними связь. Финал с шинелью подводит нас к главному: все, что в конечном итоге остается от родины и от человека - это вещь, запах, память. И мольба о пощаде становится, как уже было упомянуто, словно голосом самого И. А. Бунина, оплакивающего ту Россию, которой больше нет.

В эмигрантский период творчества Бунина оппозиция «город - деревня» претерпевает глубокую трансформацию. Деревня в сознании писателя окончательно срастается с образом всей дореволюционной России. Это уже не конкретное пространство, а собирательный образ Родины, сохранившийся только в памяти. В «Косцах» деревня предстает как мир утраченного единства человека и природы, как гармония, которой больше нет. В стихотворении «Опять холодные седые небеса...» обыденные, когда-то унылые приметы русского пейзажа становятся предметом тоски, потому что они остались там, в прошлом. Примечательно, что город в эмиграции оказывается для писателя одновременно и близким, и чужим. Близким, потому что И. А. Бунин живет в Париже, этот город - его новая реальность. Чужим, потому что Париж все же не становится для писателя домом, в нем нет тепла. В рассказе «В Париже» город не враждебен героям, он холоден, но именно в нем они находят друг друга.

Так оппозиция трансформируется в парадоксальную формулу: город - пространство близкое, но чужое (писатель живет в Париже, но не чувствует его «своим городом»); деревня - пространство далекое, но свое (тот образ деревни, теперь закрепившийся в творчестве автора как символ дореволюционной России, теперь существует только в памяти). Противопоставление перестает быть географическим, оно разделяет память и реальность, прошлое и настоящее. В этом разрыве, в невозможности соединить их, заключается трагизм бунинского эмигрантского существования.

Выводы ко 2 главе:

В первом параграфе второй главы была рассмотрена начальная стадия формирования оппозиции «город - деревня» в сознании И. А. Бунина, восходящая к его детским впечатлениям. Анализ биографического материала и ранних произведений показывает, что детство в усадьбах Бутырки и Озерки заложило в сознании И. А. Бунина представление о деревне как о гармоничном, «своем» мире, тогда как годы обучения в гимназии в Ельце стали первым опытом жизни в городе, резко отличавшимся от деревенского уклада. На материале рассказа «Над городом» и ранней лирики («Полевые цветы», «Шире, грудь, распахнись для принятия...», «Не пугай меня грозою...») было установлено, что в раннем творчестве писателя оппозиция еще не оформлена как сознательная художественная задача, однако в ней уже закладываются ценностные ориентиры, определяющие дальнейшее развитие темы.

Во втором параграфе второй главы был проанализирован первый этап авторского осмысления оппозиции, охватывающий 1890-1900-е годы. Было установлено, что в этот период деревня в творчестве И. А. Бунина предстает как пространство гармонии, памяти и подлинности, а город - как чужеродная сила, начинающая проникать в усадебный мир. На материале рассказов «В деревне», «Антоновские яблоки», «Танька» и «Новая дорога» была

прослежена динамика бунинского восприятия: от почти детского восприятия деревни как «естественного состояния мира» через элегическое любование уходящей усадьбой к изображению открытого столкновения с внешней угрозой в образе железной дороги. Идеализация деревенского мира в художественной системе писателя постепенно уступает место ощущению надвигающихся перемен.

В третьем параграфе второй главы был рассмотрен переломный этап 1910-х годов, связанный с изменением мировоззрения И. А. Бунина под влиянием путешествий по России и событий революции 1905 года. На материале повести «Деревня» и рассказа «Хорошая жизнь» было показано, что писатель отказывается от идеализации крестьянского мира и обращается к изображению народной жизни в ее наиболее мрачных проявлениях. Дурновка изображается как пространство социального распада, в котором человек утрачивает человеческий облик. Город в повести также не предлагает альтернативы: и в деревне, и в городе человек оказывается в одинаково бесперспективной ситуации. В рассказе «Хорошая жизнь» эта мысль получает дальнейшее развитие: достигнув материального достатка в городе, героиня утрачивает человеческое в себе. В результате оппозиция перестает быть вопросом выбора между двумя пространствами, так как и деревня, и город в равной степени оказываются враждебными человеку.

В четвертом параграфе второй главы была рассмотрена трансформация оппозиции в эмигрантский период (1920–1950-е годы). С опорой на дневниковые записи И. А. Бунина («Окаянные дни»), а также на рассказы «Косцы», «В Париже» и стихотворение «Опять холодные седые небеса...» было установлено, что, во-первых, в эмиграции деревня в сознании писателя срастается с образом всей дореволюционной России, становится не конкретным пространством, а собирательным образом Родины; во-вторых, город в эмиграции предстает как пространство близкое физически (И. А. Бунин живет в Париже), но чужое по духу, а деревня же, напротив, оказывается далекой географически, но своей - она осталась в России и теперь

существует только в воспоминаниях. Таким образом, на этом этапе оппозиция окончательно теряет привязку к географии и становится выражением фундаментального для эмигрантского сознания конфликта между прошлым и настоящим.

Проведенный во второй главе анализ позволяет сделать вывод, что на протяжении творчества И. А. Бунина оппозиция «город - деревня» последовательно усложнялась. От идиллически-элегического противопоставления «своего» и «чужого» миров она превращается в средство выявления трагизма их общей несостоятельности в 1910-е годы, а затем, в произведениях периода эмиграции, формирует образ деревни как символ утраченной Родины, а города - как символ изгнания. Итогом этой эволюции становится не аксиологический выбор между «городом» и «деревней», а констатация невозможности гармонии ни в одном из этих противопоставленных пространств. В этом разрыве между памятью и действительностью заключается один из главных источников трагизма бунинского художественного мира.

Заключение

В настоящем исследовании была рассмотрена оппозиция «город - деревня» в художественной системе И. А. Бунина. Работа была направлена на выявление ценностного содержания этой оппозиции и прослеживание ее эволюции на протяжении творческого пути писателя.

В ходе исследования было установлено, что пространственные оппозиции в литературе восходят к архетипическим структурам мифологического сознания и всегда аксиологически окрашены. Рассмотрение генезиса оппозиции «город - деревня» в русской литературной традиции - от Н. М. Карамзина до Л. Н. Толстого - позволило определить место И. А. Бунина в этой традиции и выявить специфику его подхода: в отличие от предшественников, у И.А. Бунина деревня перестает быть пространством спасения или идиллии и становится образом безвозвратно уходящего мира.

Анализ бунинской версии оппозиции на материале произведений разных периодов показал, что ее эволюция прошла три этапа. В раннем творчестве оппозиция еще не оформлена как сознательная художественная задача, однако уже закладываются ценностные ориентиры, связанные с противопоставлением детства в усадьбе и первого опыта жизни в городе. В 1890–1900-е годы деревня предстает как пространство гармонии и памяти, а город - как чужеродная сила; идеализация постепенно уступает место ощущению надвигающихся перемен. Переломным этапом становятся 1910-е годы, когда под влиянием путешествий по России и событий революции 1905 года И. А. Бунин отказывается от идеализации крестьянского мира: оба пространства - и деревня, и город - оказываются одинаково враждебными человеку. В эмигрантский период оппозиция претерпевает наиболее глубокую трансформацию: деревня срастается с образом всей дореволюционной России и становится собирательным образом Родины, сохранившимся только в памяти; город в эмиграции оказывается близким физически, но чужим по духу.

На этом этапе оппозиция окончательно утрачивает географический смысл и превращается в выражение конфликта между памятью и реальностью.

Главный итог исследования заключается в следующем: на протяжении творчества И. А. Бунина оппозиция «город - деревня» последовательно усложнялась - от характерного для дворянской культуры второй половины XIX в. противопоставления «своего» и «чужого» миров к трагическому осознанию их равной несостоятельности, а затем к превращению деревни в символ утраченной Родины, а города - в символ изгнания. Итогом этой эволюции становится констатация невозможности гармонии ни в одном из них. В этом разрыве между памятью и действительностью заключается один из главных источников трагизма бунинского художественного мира.

Перспективы дальнейшего исследования могут быть связаны с более детальным анализом поэтических текстов И. А. Бунина, а также с сопоставительным изучением бунинской версии оппозиции и ее интерпретаций в творчестве современников писателя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений. Оценка, событие, факт. — М.: Наука, 1988. — 338 с.
2. Асмус В. Ф. Иммануил Кант. — М.: Наука, 1973. — 536 с.
3. Бабореко А. К. И. А. Бунин: материалы для биографии (с 1870 по 1917). — М.: Художественная литература, 1967. — 303 с.
4. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — 502 с.
5. Белоусова А. В. Бинарная оппозиция как объект лингвистического исследования // Евразийский гуманитарный журнал. — 2024. — № 2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/binarnaya-oppozitsiya-kak-obekt-lingvisticheskogo-issledovaniya> (дата обращения: 23.04.2026).
6. Богданова О. А. Семиотика дачи в рассказе Ф. М. Достоевского «Вечный муж» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. — 2023. — № 3 (23). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semiotika-dachi-v-rasskaze-f-m-dostoevskogo-vechnyy-muzh> (дата обращения: 01.06.2026).
7. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. — М.: Советская энциклопедия ; СПб.: Фонд «Ленингр. галерея», 1993. — 1628 с.
8. Бунин И. А. Собрание сочинений : в 6 т. — М.: Художественная литература, 1987–1988. — Т. 6 : Освобождение Толстого. О Чехове. Воспоминания. Дневники. Статьи. — 1988. — 717 с.
9. Бунин И. А. Полное собрание сочинений : в 13 т. — М.: Воскресенье, 2006. — Т. 1 : Стихотворения (1888–1911); Рассказы (1892–1901). — 576 с.
10. Бунин И. А. Полное собрание сочинений : в 13 т. — М.: Воскресенье, 2006. — Т. 2 : Стихотворения (1912–1952); Повести, рассказы (1902–1910). — 592 с.
11. Бунин И. А. Полное собрание сочинений : в 13 т. — М.: Воскресенье, 2006. — Т. 3 : Повести, рассказы (1911–1914); Тень Птицы (1907–1911). — 552 с.

12. Бунин И. А. Полное собрание сочинений : в 13 т. — М.: Воскресенье, 2006. — Т. 4 : Воды многие (1914–1926); Грамматика любви (1914–1926). — 536 с.
13. Бунин И. А. Полное собрание сочинений : в 13 т. — М.: Воскресенье, 2006. — Т. 6 : «Тёмные аллеи». Книга рассказов (1938–1953); Рассказы последних лет (1931–1952). — 488 с.
14. Бунин И. А. Полное собрание сочинений : в 13 т. — М.: Воскресенье, 2006. — Т. 10 : Портреты; Критика; Слово о Бунине. — 584 с.
15. Бунин И. А. Окаянные дни. — 2-е изд. — М.: ДАРЪ, 2013. — 272 с. — (Русская культура).
16. Бунин И. А. Стихотворения : в 2 т. / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. Т. Двинятиной. — СПб.: Изд-во Пушкинского дома : Вита Нова, 2014. — Т. 1.
17. Бутримова И. В. Фольклорные страницы повести И. А. Бунина «Деревня» как отражение глубинных корней народного сознания // Иван Бунин в духовно-культурном пространстве современности : материалы Всероссийской научной конференции, посвящённой 80-летию вручения Нобелевской премии писателю, Елец, 28–30 октября 2013 года. — Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2014. — С. 165–169. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21617368> (дата обращения: 05.05.2026).
18. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины : учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. ; под ред. Л. В. Чернец. — М.: Высш. шк. : Academia, 1999. — 556 с.
19. Вигерина Л. И. Агиографическая традиция в изображении праведников в «Задуманных рассказах» П. В. Засодимского // Art Logos. — 2022. — № 1 (18). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/agiograficheskaya-traditsiya-v-izobrazhenii-pravednikov-v-zadushevnyh-rasskazah-p-v-zasodimskogo> (дата обращения: 27.04.2026).

20. Вигерина Л. И. Опыт комплексного анализа стихотворения в прозе И. С. Тургенева «Деревня» // Art Logos. — 2024. — № 1 (26). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opyt-kompleksnogo-analiza-stihotvoreniya-v-proze-i-s-turgeneva-derevnya> (дата обращения: 05.05.2026).

21. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. — М.: Искусство, 1972. — 318 с.

22. Демидова Е. В. Богословские воззрения А. С. Хомякова и Л. Н. Толстого // Толстовский сборник — 2012. Творческое наследие Л. Н. Толстого в контексте развития современной цивилизации : материалы XXXIII Международных Толстовских чтений. — Тула: Изд-во Тул. гос. пед. ун-та им. Л. Н. Толстого, 2012. — С. 16–20.

23. Едренова Н. Т., Баянбаева Ж. А., Галай К. Н. Зооморфные образы в произведениях И. Бунина // Керуен. — 2024. — Т. 83, № 2. — С. 137–148. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=68531794> (дата обращения: 04.05.2026).

24. Здановская Л. Б. Общие закономерности лингвокогнитивной репрезентации концептуальной оппозитивности (аспект: созидание — разрушение / creation — destruction) // Современные исследования социальных проблем. — 2022. — № 4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obschie-zakonomernosti-lingvokognitivnoy-reprezentatsii-kontseptualnoy-oppozitivnosti-aspekt-sozidanie-razrushenie-creation> (дата обращения: 30.05.2026).

25. Комлик Н. Н. Одорическая образность прозы И. А. Бунина // Иван Бунин в духовно-культурном пространстве современности : материалы Всероссийской научной конференции, посвящённой 80-летию вручения Нобелевской премии писателю, Елец, 28–30 октября 2013 года. — Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2014. — С. 99–105. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21619234> (дата обращения: 05.05.2026).

26. Краснова О. Н. Роль ценностно-семантических оппозиций в раскрытии глубинных художественно-психологических характеристик образа повествователя в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» // Филология и человек. — 2021. — № 1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-tsennostno->

semanticheskikh-oppozitsiy-v-raskrytii-glubinnyh-hudozhestvenno-psihologicheskikh-harakteristik-obraza-povestvovatelya (дата обращения: 31.05.2026).

27. Кучеровский Н. М. И. Бунин и его проза (1887–1917). — Тула: Приокское книжное издательство, 1980. — 319 с.

28. Курносова И. М. «Штрихи» к языковой личности раннего И. Бунина // Филоlogos. — 2018. — № 39 (4). — С. 46–52. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=36549615> (дата обращения: 11.05.2026).

29. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. — 1968. — № 8. — С. 74–87.

30. Ломакина С. А. И. А. Бунин и Б. К. Зайцев: нравственная основа эмигрантского периода // Иван Бунин в духовно-культурном пространстве современности : материалы Всероссийской научной конференции, посвящённой 80-летию вручения Нобелевской премии писателю, Елец, 28–30 октября 2013 года. — Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2014. — С. 112–118. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21619259> (дата обращения: 17.05.2026).

31. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — 384 с.

32. Мальцев Ю. В. Иван Бунин. 1870–1953. — Frankfurt a. M. ; М.: Посев, 1994. — 432 с.

33. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — 3-е изд., репринтное. — М.: Восточная литература РАН, 2000. — 407 с.

34. Михеичева Е. А. Пространственно-временные отношения как организующее начало в прозе И. А. Бунина // Иван Бунин в духовно-культурном пространстве современности : материалы Всероссийской научной конференции, посвящённой 80-летию вручения Нобелевской премии писателю, Елец, 28–30 октября 2013 года. — Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2014. — С. 126–131. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21617427> (дата обращения: 10.05.2026).

35. Морозов С. Н. Эмиграция Буниных: истоки, предпосылки, обстоятельства // *Филоlogos*. — 2018. — № 39 (4). — С. 69–75. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=36549618> (дата обращения: 20.05.2026).
36. Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. 1870–1906. — Париж: Советский писатель, 1958. — 174 с.
37. Никонова Т. А. Бунинская традиция в «деревенской» прозе второй половины XX века // *Филоlogos*. — 2018. — № 39 (4). — С. 82–87. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=36549620> (дата обращения: 17.05.2026).
38. Ничипоров И. Б. Поэзия темна, в словах не вырази́ма... Творчество И. А. Бунина и модернизм : монография. — М.: Метафора, 2003. — 255 с.
39. Пономарёв Е. Р. «Письмо с натуры»: автобиографический материал в ранней прозе И. А. Бунина // *Studia Litterarum*. — 2023. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pismo-s-natury-avtobiograficheskiy-material-v-ranney-proze-i-a-bunina> (дата обращения: 12.05.2026).
40. Попова Е. А. «Ностальгия» в индивидуально-авторской картине мира И. А. Бунина // VI Семёновские чтения: наследие П. П. Семёнова-Тян-Шанского и современная наука : материалы Международной научной конференции, посвящённой 190-летию со дня рождения П. П. Семёнова-Тян-Шанского, Липецк, 19–20 мая 2017 года. — Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семёнова-Тян-Шанского, 2017. — С. 334–337. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29968450> (дата обращения: 05.05.2026).
41. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. — М.: Издательство Кулагиной : Intrada, 2008. — 358 с.
42. Режапова И. М. Образ смерти в повести И. А. Бунина «Деревня» как символ разрушения «старого мира» // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2020. — Т. 11, № 4. — С. 21. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=44757603> (дата обращения: 16.05.2026).

43. Романова Г. И. Концепт «минувшее» в рассказе И. А. Бунина «Косцы» // Stephanos. — 2016. — № 2 (16). — С. 109–113. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25736232> (дата обращения: 05.05.2026).
44. Розова З. Г. «Новая Элоиза» Руссо и «Бедная Лиза» Карамзина // XVIII век : сб. 8 / под ред. П. Н. Беркова [и др.] ; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом). — Л., 1969. — С. 259–268.
45. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. — М.: Аграф, 1997. — 384 с.
46. Саркисян О. Б., Дубова М. А. Концептуальное содержание лексемы «жизнь» в авторской языковой картине мира (на материале повести И. А. Бунина «Деревня») // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2021. — № 3 (156). — С. 110–114. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=45760938> (дата обращения: 07.05.2026).
47. Смелковская М. Ю. Художественный результат обращения к реальным жизненным впечатлениям в рассказе И. А. Бунина «В Париже» // Международный научно-исследовательский журнал. — 2025. — № 11 (161). — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=83240904> (дата обращения: 12.05.2026).
48. Смирнова Л. А. Русская литература конца XIX — начала XX века. — М.: Просвещение, 1993. — URL: <https://www.infoliolib.info/philol/smirnova/7.html#1> (дата обращения: 15.05.2026).
49. Сядристая Н. В. Свет и тени бунинского детства: между идиллией и трагедией // Гуманитарно-педагогические исследования. — 2025. — № 4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svet-i-teni-buninskogo-detstva-mezhdu-idilliey-i-tragediey> (дата обращения: 27.05.2026).
50. Твардовский А. Т. О Бунине // Бунин И. А. Собрание сочинений : в 9 т. / под общ. ред. А. С. Мясникова [и др.]. — М.: Художественная литература, 1965. — Т. 1. — С. 7–49.

51. Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения : к двухсотлетию со дня выхода в свет. — М.: Изд. центр Рос. гос. гуманитар. ун-та, 1995. — 512 с.

52. Трубецкой Н. С. Основы фонологии / пер. с нем. А. А. Холодовича ; под ред. С. Д. Кацнельсона. — М.: Аспект Пресс, 2000. — 352 с.

53. Хабибуллина Г. А. Художественное пространство в рассказе И. А. Бунина «В Париже» // Перспективы развития современного гуманитарного знания : сборник материалов Международной научно-практической конференции, Стерлитамак, 28–29 марта 2019 года. — Стерлитамак: Башкирский государственный университет, 2019. — С. 305–308. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=41751030> (дата обращения: 30.05.2026).

54. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Высш. шк., 2004. — 405 с.

55. Шулятиков В. М. Критические этюды. О культе природы в современной лирике // Курьер. — 1901. — № 104. — URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/О_культе_природы_в_современной_лирике_\(Шулятиков\)](https://ru.wikisource.org/wiki/О_культе_природы_в_современной_лирике_(Шулятиков)) (дата обращения: 10.05.2026).

56. Щеглов Ю. К. Антиох Кантемир и стихотворная сатира. — СПб.: Гиперион, 2004. — 717 с.