

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Поэтика чувственного в цикле рассказов

И. А. Бунина «Тёмные аллеи»

Исполнитель Калинина Елизавета Сергеевна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель доктор педагогических наук, профессор
(ученая степень, ученое звание)

Целикова Елена Ивановна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой 
(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

« 1 » сентября 2022 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2022

Оглавление.

	Стр.
Введение	3-5
Глава 1. Истоки «чувственного» в художественном мире И.А. Бунина: традиции и новаторство	
1.1. Иван Бунин и наследие XIX в.....	6-12
1.2. Влияние эпохи рубежа веков на творчество И.А.Бунина. И.Бунин и В.Соловьев. («Идеальное» и «чувственное»	13 -19
1.3. Иван Бунин и революция	20-26
Глава 2. Гибельная обречённая красота или проявления «додуховного» (И. Ильин).	
2.1. «Видимое», «слышимое», «осязаемое» в цикле “Тёмные аллеи” И.А. Бунина	27-42
2.2. Поэтика любви в цикле «Тёмные аллеи»	43-51
Заключение.....	52-53
Библиография.....	54-55

Введение.

Бунин чрезвычайно сложен и противоречив как человек и как художник. Он не похож ни на одного выдающихся русских писателей, снискавших себе известность в период между революциями 1905-1917 годов, на которые падает расцвет его творчества.

Бунин при жизни производил на окружающих впечатление нелёгкого, строптивного человека, по убеждениям какого-то старорежимного, закостеневшего в «своём дворянстве», обычно высказывающего своё мнение в парадоксальной, резкой и непреклонной форме. Детство Бунина, родившегося в Воронеже, в 1870 году, прошло на хуторе Бутырки, под Ельцом. Принадлежит к одному из самых знатных «литературных» родов, даровавших русской культуре поэтессу Анну Бунину, Василия Жуковского, а также – через косвенное родство – замечательных славянофилов Ивана и Петра Киреевских, Бунин с малых лет столкнулся с противоречием, которое формировало (и деформировало) сознание многих его родовитых сверстников. Именно те, кто мог гордиться кровной причастностью к историческим судьбам России, становились всё беднее, и их «дворянские гнёзда» разорялись, из гнёзд падали «птенцы» и оказывались один на один с молодым, варварски сильным, уверенным в себе миром нуворишей. Разговоры о славной старине и величии предков (которые отец писателя любил затевать за вечерним чаем) приходили в непоправимое противоречие с ветшающей реальностью.

Позднее Бунин с печалью оглядывается на изжитую пору нашей истории, на все эти разорившиеся дворянские гнёзда. У него подчас тургеневская грусть о погибающей -, и непогибшей ли уже? Красоте старого русского быта, старобарской усадьбы, их чудесный восторг перед ароматом мокрого осеннего леса, роняющего поблёклые листья, их нежное слияние с природой, чуткое чувство едва уловимо бьющихся жилок бытия.

Бунин - типичнейший представитель той категории людей, для которых высшая прелесть бытия в тихой тоске по уходящем и невозвратном. Пишущие о Бунине часто называют его певцом осени и грусти, «дворянских гнёзд», и в этом много правды.

Именно поэтому в своём творчестве он ориентируется на классическую литературу 19 века. Именно поэтому входил в литературу Бунин медленно. В эпоху символистов и позднее футуристов такая позиция казалась уже обветшалой. Только самые зоркие современники, Чехов и затем Горький, усмотрели в Бунине, при всей его противоречивости и уязвимости первоклассного стилиста, у которого никому не зазорно поучиться.

Наиболее полюбилась Бунину природа. Какие пейзажи возникают на страницах его произведений, как чувствует и отвлекается писатель на малейшее движение в жизни природы! Бунинские описания природы таковы, что многие отрывки просятся в хрестоматию, пленяют звучностью и

благородством языка. Характерно, что природа и человек у Бунина неотделимы: человек растворён в природе.

Бунин был певцом великого чувства любви, самой могучей силы, связывающей людей. От каких бы житейских случайностей и передраг это чувство не зарождалось, к каким бы трагическим финалам ни шло, «нет несчастной любви», это чувство священо, «любовь и тогда великое счастье, когда остаётся неразделённой» («Натали»). Эти духовные ценности учат любить жизнь, всё изящное, тонкое. Они цивилизуют чувства людей.

Огромную роль в жизни Бунина играли путешествия. Он посетил многие страны Европы, его тянуло к загадкам древних культур: Греции, Рима, Египта, Сирии, Цейлона. Бунину всерьёз хотелось связать воедино впечатления от русской деревни и от религии индусов.

Бунин радовался сменяемости эпох, переходы частно-исторического в общечеловеческое. В воображении он переносился в прежние века, хотел уловить связь времён.

Бунин – певец жизни, и её светлых и трагических сторон, её вечных переливов, пытливого познания всех её тайн. Этим он действительно, в конце концов по-своему приобщён ко всем передовым философским и гуманистическим идеалам русской литературы. Эта всеобъемлющая многогранность его творчества, «классичность» и непреходящая ценность художественных открытий, личная судьба, «вплетенная» в судьбу трагически ушедшего с исторической арены класса, определяют **актуальность** обращения к теме данного дипломного исследования.

Возможно, поэтому, творчество И.А. Бунина, лауреата Нобелевской премии (1933) вызывает в наши дни живой интерес литературоведов. Количество работ о И.А. Бунине, опубликованных за последние годы, исчисляется двузначной цифрой. Усилиями исследователей собран интересный и ценный материал, существенно углубивший наше понимание общественных, литературных и эстетических взглядов писателя, особенностей его мастерства. Г. Адамович пишет о нём как поэт, Ф. Степун – как философ, П. Бицилли – как учёный, И. Ильин – как религиозный философ. Есть ещё одна особенность восприятия бунинского творчества. Человек, увлекающийся буддизмом, находит у Бунина его мотивы, мистик – мистические, язычник – языческие. (Все эти мотивы появлялись вследствие определённых причин: поездка на Святую Землю (знакомство с основами всех её религий), путешествие на Цейлон (обращение к буддизму).

Но все исследователи едины во мнении, что отличительной особенностью художественного мира И.А. Бунина является повышенная чувственность.

В разные года над различными аспектами бунинского чувственного восприятия мира работали: Т.М. Бонами, А.Т. Твардовский, В. Нефёдов, О.В. Сливицкая, А.П. Карпов.

И всё же многое в творчестве великого художника по-прежнему продолжает оставаться загадкой. Его яркая личность, редкий талант и долгая жизнь вызывают зачастую противоположные суждения и оценки. И прежде всего, чем можно объяснить подчёркнуто чувственное начало в его поэтике.

Существует две основные точки зрения.

Первая принадлежит И.Ильину. В своих работах он называет И.А. Бунина «живописцем инстинкта», поэтому его герои являются «существо первобытное». Это «первобытное» зовёт назад в недра родового, додуховного инстинкта, зовёт и звуками, и запахом, и полом, и кровью, и смертью (18:с.60). По его мнению, в произведениях Бунина человеком владеет тёмное, родовое начало, жаждущее наслаждения, «... не ведающее ни Бога, ни духа, ни добра» (18: с.62).

Далее Ильин пишет: «Пребывая в своём «чувственно-инстинктивном акте», Бунин создаёт и соответствующее ему «изобразительный», «словестно-чувственный» стиль» (18:с.64).

Вторая точка зрения принадлежит А.Архангельскому. Он считает, что сквозная художественная идея Бунина – идея гибельной обречённой красоты. Исследователь пишет: «Его умственному взору всегда предстоял образ трепещущей, золотистой, горячей земной красоты, подобной огоньку свечи, который делает тёплым и живым пространство сумеречного мира, но который так легко загасить». Он так же считает, что первая половина жизни И.А. Бунина была наполнена предчувствием краха... мира, который Бунин боготворил, а вторая посвящена тоскующему воспоминанию о нём. (3:с.9)

Цель данной работы: разобраться в столь противоречивых оценках и понять истоки чувственного в художественном мире И.А. Бунина.

Поставленная цель предопределила необходимость решения следующих **задач**:

- насколько поэтика чувственного И.А. Бунина обусловлена традициями русской литературы;

- как повлияла эпоха рубежа веков с её тягой к интуитивному, инстинктивному на мироощущение писателя;

- как повлияло ожидание катастрофы на поэтику чувственного писателя;

- как поэтика чувственного сказалась в новеллистике Бунина.

Известно, что поэтика И.А. Бунина носит константный характер. В различные периоды могли появляться разные мотивы, но определённые черты были постоянными. Поэтому **материалом и объектом исследования** в дипломной работе являются рассказы И.А. Бунина раннего периода (1887-1909) и произведения писателя о любви («Лёгкое дыхание», «Грамматика любви», «Солнечный удар», «Митина любовь» и др.) **Предметом** – чувственный образ мира в новеллистике Бунина.

Цель и задачи работы определили её композицию, которая состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии.

Глава 1.

Истоки «чувственного» в художественном мире И.А.Бунина: традиции и новаторство

1.1. Иван Бунин и наследие XIX века

Как известно, вступление Бунина в большую литературу совпало с одним из самых исторически насыщенных и противоречивых периодов ее развития. Впоследствии сам писатель так характеризовал соотношение сил в современной ему литературе: «Я увидел сразу целых четыре литературных эпохи: с одной стороны – Григорович, Жемчужников, Толстой; с другой – редакция «Русского богатства», Златовратский; с третьей – Чехов, Эртель; а с четвертой – те, которые по словам Мережковского, уже «преступили все законы, нарушали все черты» (10; с.279)

Требовался большой талант и художественная чуткость, чтобы избежать как стилевого однообразия, свойственного произведениям народнической литературы, так и самодовлеющей изощренности формы, культивируемой представителями «новых» литературных течений. В самом начале литературной деятельности Бунин проявлял некоторый интерес к декадентскому направлению, но очень скоро разочаровался в нем и во все последующие годы своей жизни выступал решительным противником декадентства, убежденным сторонником русской классической литературы. Есть категория людей, в душе которых живет неодолимое очарование старины, тяготение к прошлому, подчинение ему, непобедимое обаяние тем, что было и уходит, уходит, уходит. Для Ивана Бунина это жизнь в «родном дворянском гнезде», вся проникнутая, пропитанная духом и образами русской литературы.

Ориентация молодого автора на творчество классиков была закономерной прежде всего в силу глубоко осознанной преемственности, остро ощущаемой Буниным, ко всему созданному мастерами слова в области литературы. Как никто из русских писателей Бунин чувствовал себя законным наследником того духовного богатства, которое оставили после себя его великие предшественники.

Его поэзия возникла и развивалась под благотворным влиянием крупнейших поэтов XIX века.

Первоначально его стихи напоминали Никитина, Надсона с модной тогда сострадательной ноткой, а потом «чистых» лириков: Фета, Полонского, Ап. Майкова. И не случайно наиболее значительные из ранних стихов посвящены картинам русской природы. Холодная осень пронизана светлыми, интимно-домашними фетовскими стихами (хотя и «Темные аллеи» - одна из обычных черт поэтического пейзажа у Фета). Связь новеллистики Бунина со стихотворениями Фета особенно очевидна и многопланова – постановка вечных вопросов при ограничении изображаемого мира усадебно-домашним кругом, первостепенное значение пейзажа и повседневных, бытовых деталей,

эротические мотивы и «моментальность» запечатленного мгновения. (Отсюда берет начало непостижимый, ускользающий от привычного анализа лирический субъективизм прозы Бунина).

В то же время Бунин противоположен Фету. Если у того всюду весна, солнце, клейкий березовый лист, - то у Бунина всегда осень, унылая пора листопада, одичание, умирание, запустение.

Осень листья темной краской метит, -
Не уйти им от своей судьбы.
Но светло и нежно небо светит
Сквозь нагие черные дубы.
Что-то неземное обещает,
К тишине уводит от забот, -
И опять, опять душа прощает
Промелькнувший, обманувший год.

Это настроение прощания, беззлобного примирения со всем, - очень характерно для Бунина. В этой области настроений Бунин действительно – *primus inter pares*, первый между равными. Он рожден для этой осенней лирики, тихого, типично – русского примирения со всем, что есть в мире горького, - со злом и смертью, с потерей друга и уходом любимой женщины, с умиранием лета, с угасанием красивого русского быта. Раскройте на любом месте книги стихов Бунина. Если это не будут его сонеты, посвященные востоку, вы всюду наткнетесь на эти песни ранней осени, на тоску об умершем и умирающем, на вздохи ранней старости.

Это не некрасовское покаянное рыдание над теми старыми грехами, которых уже не искупить, и не плач над тем, чего уже нельзя вернуть. Необыкновенно спокойное, тихое, отнюдь не терзающее чувство везде отличает Бунина. Все прошло, ничего не вернуть! Но природа пред лицом этого уходящего и умирающего сияет вечною красою.

Творчество Бунина вполне оправданно казалось «сформированным» и «оплодотворенным» русской классической литературой. Сам писатель не только чувствовал это, но и предельно ясно раскрыл смысл этого воздействия – прежде всего в статье 1926г. «Думая о Пушкине», в сокращенном и переработанном виде включенной в кн.3 «Жизни Арсеньева». Вспоминая и раздумывая «О Пушкине, и о былой, пушкинской России, и о себе, своем прошлом», Бунин отчетливо сознает «чувство родства к нему», единство всего, «что породило нас», «всего этого родного мира моих отцов и дедов и всех их далеких дней, пушкинских дней», воспринимает Пушкина «не просто как поэта, а как бы еще и своего, нашего». «Когда он вошел в меня, когда я узнал и полюбил его? Но когда вошла в меня Россия? Когда я узнал и полюбил ее небо, воздух, солнце; родных, близких?» - задается вопросам писатель, не умея и не желая отделять вымысла, художественно преобразившего действительность, от самой действительности. «Я слышал о нем с младенчества, и имя его всегда упоминалось у нас с какой-то почти родственной фамильярностью, как имя человека вполне «нашего» по тому обществу, особому кругу, к которому мы принадлежали вместе с ним, - еще

более обобщенно бунинские признания звучат от лица Алексея Арсеньева. – Да он и писал все только «наше», для нас и с нашими чувствами... больше всего был я с Пушкиным. Сколько чувств рождал он во мне! И как часто сопровождал я им свои собственные чувства и все то, среди чего и чем я жил». Да, это было подлинное родство, которое не отделяло реальных лиц от художественных образов, смешивало их и рождало особое понимание преемственности, литературной традиции, во всех отношениях, воспринимаемых как наследственное право, как органичное продолжение извечного хода вещей: книги писатель «брал ведь не из «публичной библиотеки», из дедовских шкапов»

У Пушкина и Лермонтова учился Бунин бережному отношению к слову, к простоте, классической ясности и четкости – и в то же время чувственной «скульптурности», музыкальности. В своих произведениях он исключительно точен в словоупотреблении, образы его характеризуются определенностью и конкретностью, в них нет «многозначности», которую считали необходимой особенностью теории и практики символизма, зато есть звуковой, зрительный, «осязаемый» и «обоняемый» образ. Бунин не боится ввести в стихотворение бытовую прозаическую деталь, которая нередко приобретает под его пером особую выразительность. И вообще он не принимает деления художественной литературы на стихи и прозу. Поэтическое единство прозаической и стихотворной речи он видит в сближении их основных особенностей и взаимном обогащении: «... поэтический язык должен приближаться в простоте и естественности к разговорной речи, а прозаическому слогу должна быть усвоена музыкальность и гибкость стиха (43:с.42)

Он и чисто внешним образом подчеркивал принципиальное единство этих двух родов литературы: во многих своих сборниках перемежал повести и рассказы стихами. Это могло выглядеть как лишь выражение независимости от общепринятых установлений и традиций. Но для самого Бунина это было и своеобразной декларацией верности пушкинскому и лермонтовскому примеру, являвшем гениальное совершенство в обоих основных родах литературного творчества.

Неправильно, однако, думать, что Бунин механически заимствовал художественные приемы у предшественников. На пороге вступления в большую литературу писатель, поэтически трансформируя достижения классиков, выработывал свой оригинальный стиль. В результате даже там, где Бунин подражал, он мало чем похож на своих учителей.

При этом нельзя не заметить, что Бунин заимствует у своих учителей не частности, не «красоты стиля», не элементы внешней изобразительности, а то главное и решающее, что определяют духовно-эстетическую сущность художественного целого: структуру образа, его эмоционально-смысловую наполненность, характер отношения автора к изображаемому. В первую очередь такая избирательность характерна для рассказов, «сделанных под Тургенева», писателя, которому Бунин одному из первых отдал дань своего раннего ученичества. Подобно тургеневскому рассказчику, повествователь в

ранних рассказах Бунина интеллектуально и духовно близок автору, тождественен ему по своим взглядам и мировоззрению и, как правило, выполняет роль посредника в реализации оценочного момента в повествовании. Именно здесь в зародышевой форме проступает одна из коренных особенностей бунинского стиля, заключающаяся в необычайной эмоционально-смысловой значимости словесно-речевых форм: *авторская речь выступает не как нейтральная среда, а как художественный элемент воздействия.*

Правда, в отличие от тургеневских повестей и рассказов, где, как правило, рассказчик не только наблюдает и оценивает события, но и сам активно участвует в них, бунинский автор – повествователь в большинстве случаев находится за авансценой рассказа. Тем не менее, как и рассказчик у Тургенева, он почти полновластно распоряжается повествованием, постоянно вмешивается в изложение событий, прерывая его восклицаниями, характеристиками или вопросами. С одной стороны, Бунин, как и Тургенев, дает художественно выразительные, предельно-рельефные описания различных жизненных ситуаций и поступков действующих лиц, с другой – комментирует эти описания, сопровождая свой комментарий эмоциональными вопросами и риторическими восклицаниями.

Позднее автор как бы сознательно устраняет из рассказов свою личность, субъективные мысли, чувства и эмоции, представляет читателю самому судить, что «хорошо» и что «плохо», делать свои заключения и выводы. Конечно, это не означает, что субъект повествования исчезает из этих рассказов совершенно. Больше того, во многих бунинских рассказах авторское присутствие сохраняется и в развитии действия, и в философской направленности художественного образа, и в характере повествования в целом.

И это закономерно. Дело в том, что всегда Бунин придавал большое значение синтетичности повествовательных форм, свойственных русской реалистической литературе. А эта синтетичность, как известно, предполагала не только изображение «типических характеров в типических обстоятельствах» (Энгельс), но и художественную реализацию жизненных и философских концепций автора, а значит, и выявление авторской личности, авторских точек зрения и оценок. В соответствии с этим и повествование в бунинских рассказах, как правило, много одноплановости. Даже там, где описание дается с точки зрения героя, оно отражает авторские мысли и чувства; нередко создается иллюзия двойного изображения – отстраненного и прямого, одно из которых сигнализирует о плане персонажа, другое выражает точку зрения автора, характер его оценок и осмыслений, связанных с настойчивыми поисками ответа на волновавшие его вопросы о смысле жизни и человеческого бытия.

В теме любви Иван Бунин остается верным тургеневскому идеализму. В творчестве писателя - та же задумчивая нежность, то же бескорыстное томление, то же рыцарство, та же любовная печаль.

Если обратиться к типологии «бунинского» сюжета, то окажется, что писатель часто обращается к известным фабулам (особенно много сюжетных ходов подчеркнуто Буниным у Тургенева). Это и противопоставление любви и страсти, олицетворенных в двух женских образах («Вешние воды» и «Натали»), и уход из мира в монастырь (Лиза Калитина и героиня «Чистого понедельника»: в обоих случаях повествование насыщается образами из сферы искусства – музыки, театра), и многоплановое изображение крестьянских характеров (взаимосвязь дореволюционных рассказов Бунина о деревне с тургеневскими «Записками охотника» чрезвычайно глубока). Очевидно, что продолжая тургеневскую «лирику любви» в прозе, Бунин не скован предрассудками и «внутренней цензурой», оглядкой на общественное мнение, и оттого ему удается то, на что не отваживались его предшественники: «Тургенев, кажется, не имел мужества говорить о любви так, как ему хотелось; он выдумывал женщин, облакал их мнимой значимостью, неискренне идеализировал... что он сведущ в «науке страсти нежной», этого он не скрыл, но ему бы следовало идти дальше и свободнее, и тогда в нем выступили бы скрываемые теперь черты русского Боккаччо».(Ю.Айхенвальд). Оценка эта примечательна тем, что дана в то же время, когда, «освобождая» классику, Бунин писал «Чашу жизни», «Граматику любви», «Легкое дыхание», «Петлистые уши». Скрытое в произведениях писателей 19 века и становилось заветным предметом бунинского творчества, что обусловило сочетание в нем устойчивой традиционности, некоторой даже архаичности с удивительной свежестью и новизной.

Открывшийся Тургеневу своей поэтической стороной непостижимо-таинственный крестьянский мир непостижим и в бунинском изображении: характер и поступки героев его рассказов «Веселый двор», «Весенний вечер», «Иоанн Рыдалец» так же не поддаются объяснению и реалистическому истолкованию, как и поведение Герасима («Муму») или Ермолая («Ермолай и мельничиха»). Тургенев поражен и восхищен могучей, исполинской силой народа, с готовностью верит в ее созидательность, тогда как Бунин видит, как изводящая народ бунтарская страсть выливается в бессмысленный разбой, в жестокое юродство. Деревенские рассказы Бунина, варьируя мотивы и образы Тургенева, переводят их в другую тональность, что особенно очевидно при сравнении тургеневского «Бежина луга» с «Журавлями»: в обоих случаях речь идет о тонком восприятии природы, о чувстве слияния с ней, мистической связи, только Тургенев делает акцент на чудесном, особенно чистом благодаря детской душе, а Бунин выявляет жуткую тоску, немислимую, необъяснимую логически, но восходящую к тому же источнику, который питает «Бежин луг». Как это всегда бывает с человеком перед смертельной опасностью, Бунин удивительно прозорлив в понимании повсеместного распада, охватившего не только последних обитателей «дворянских гнезд», но и всю Русь, весь народ. Единственному из писателей, в центре изображения которых была помещичье-крестьянская Россия, Бунину удалось показать условность бездны, отделяющих два

некогда главных российских сословия, две русских национальных силы. Катастрофа подстерегает всю нацию, весь народ; и оттого старый князь велит похоронить себя рядом с юродивым («Иоанн Рыдалец»), и оттого вырождение помещичьей семьи не означает наступления благоденствия для мужика («Князь во князьях»).

Философские размышления Бунина о смерти в предреволюционную эпоху неотделимы от исторически точного анализа русской усадьбы и деревни, и предчувствия «погибели земли русской». Ко времени вступления писателя в литературу дворянско-помещичья культура перестала определять живую жизнь России: превратившись из мощного двигателя истории в «барство» (и сохранив память о бытии лишь в укладе быта), русское дворянство воспринимается не просто как «отжившее явление», но и как мечта, сновидение, «сон волшебных исполненных знаков». Не потому ли и поэтика прозы Бунина (и не только позднего его творчества) так явственна с поэтикой сна, многообразно разработанной в русской литературе и характеризующийся такими чертами, как неожиданность и непостижимость происходящего («Все было странно в то удивительное лето...» (Руся), фрагментарность композиции, неизменность концовки, где пробуждение соответствует смерти или вечной разлуке наяву.

Совершающийся роковой перелом в материальном и духовном бытии нации Бунин угадывает в частных судьбах самого заурядного человека и в соответствии с истинно бунинским умением представить явление общее, национальное через единичную человеческую судьбу, в рассказах писателя неотступно звучит тема смерти, воплощенная в самых разных коллизиях, от естественного умирания старого человека до убийства и самоубийства. Бунин необыкновенно остро чувствовал родство с уходящим миром, и столь же остро открывалось ему наступающее сиротство, представленное как роковой поворот в судьбах героев.

Уже в ранней своей прозе подступая к теме смерти, Бунин поднимается по ступеням того «порога», перед которым писатели останавливались, как замер, например, в нерешительности Тургенев, вплотную приблизившись к открытиям, в полной мере осуществленным уже именно Буниным. Романы и ряд повестей Тургенева обычно завершаются смертью героя, что странно диссонирует со светлым общим настроением его произведений; особенно резок диссонанс в концовке «Бежина луга». Не случайно в чисто читательском восприятии Н.А.Тэффи «изумительных рассказов» из сборника «Темные аллеи» присутствует замечание: «тургеневский конец»: «Подходя к концу рассказа («Натали» - Т.М.), я думала: «Куда Бунин ее денет?» Но таким героиням заранее предначертан тургеневский конец. И в этих рассказах чем проще они ведутся, тем циничнее – тем страшнее и трагичнее» (письмо от 1944г.). В гораздо более раннем рассказе Бунина – «Легком дыхании» - о гибели юной девушки повествуется даже не просто или цинично, а как-то удивительно – в соответствии с названием – легко и светло: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном осеннем ветре». Это финал бунинского рассказа непосредственно

восходит к описанию могилы Базарова, завершающему роман «Отцы и дети». Не над той ли же тайной бытия содрогнулся Тургенев, когда от общественных вопросов перешел к вечным: «Какое бы страшное, грешное, бушующее сердце не скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии равнодушно говорят нам они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной». Бунин не создал ни одного характера, подобного Базарову или иным крупнейшим типам русской литературы 19 века, герои его прозы все более уподобляются лирическим героям поэзии. Сила Бунина в ином – в умении самое слабое, незаметное дыхание услышать и сделать центром мироздания, хоты бы на одно мгновение бесконечной жизни.

Бунина непрестанно тянет заглянуть за горизонт жизни. В истории русской литературы не было художника, исключая Л.Толстого и Ф.Достоевского, так страстно увлеченного поисками смысла жизни и человеческого существования.

Бунина как и большинство «восьмидесятников» рос под воздействием идей и личности Льва Толстого. 1894-м году был потрясен встречей с ним и до конца дней своих сохранял любовь к яснополянскому старцу. В творчестве его сильны «толстовские» мотивы, «проблема Платона Каратаева» - одна из главных, одна из неразрешимых для Бунина, всю жизнь пытавшегося понять, каким образом русская тяга к завершенности, полноте, гармоничной ценности, округлости сочетается к столь неодолимой тяге к бесформенности.

Он всегда находил духовную опору в красоте, которая, по меткому слову Достоевского, призвана спасти мир. Это и красота произведений искусства, возвышающих душу, и красота творчества, поэтического призвания, интенсивной жизни сердца и разума, и красота природы в ее вечной изменчивости и возрождении.

В своем творчестве пройти мимо достижений русских классиков Бунин, естественно, не мог. Но еще меньше он имел права на имитацию достигнутого его предшественниками. Бунин был завершителем целого периода русской классической литературы, связанного с усилением в ней психологизма, и это обязывало его к дальнейшему развитию и обогащению ее поэтики и стилистики. Он строит произведения с учетом традиций жанра, но не забывает, что меняющееся время нужно выражать современными средствами.

1.2. Влияние эпохи рубежа веков на творчество И.А.Бунина.

И.Бунин и В.Соловьев.

(«Идеальное» и «чувственное»)

И.А.Бунин – поворотная, узловая фигура в истории русской художественной речи, традиционалист и модернист одновременно, он является связующим звеном между XIX и XX веками в нашей литературе. В этом параграфе хочу рассмотреть, какое влияние оказала эпоха рубежа веков на творчество великого писателя.

Какой же была эта эпоха?

В России начала XX века, когда ветшали, рушились и переоценивались все устои и верования, все прежние философские, социально-политические, моральные и просто житейские воззрения на мир, как никогда болезненно остро звучал вопрос о смысле жизни. «Понятие жизни» выдвинулось на центральное место, являясь исходной точкой всей действительности и всех оценок – метафизических, психологических, нравственных и художественных.

Такой разноголосицы в осмыслении коренных вопросов бытия, вероятно, не знала мировая история. Не случайно в спор о жизни, о сути ее, включались тогда не только философы и писатели, но и публицисты, ученые-экономисты, историки, физиологи, биологи, психологи.

Вопрос этот был обострен социально-политическими событиями и проблемами времени. Поражение первой русской революции и наступившая реакция заставляли многих деятелей науки и культуры осмысливать случившееся, думать не только о судьбах страны, народа и человечества, но и о психологии человека, о сути жизни. Вопросы о социальных перспективах России, о переустройстве жизни нерасторжимо связывались с решением вопроса о смысле бытия и назначении каждого человека.

Каких только афоризмов, поучений, призывов, наставлений не выслушивал молодой человек того времени! Но не о торопливых и скороспелых однодневках идет речь. В те годы появилось немало серьезных трактатов, где авторы, используя прошлый опыт философских исканий, пытались по-своему помочь молодому современнику в осмыслении бытия. Среди философов особенно популярными становятся А.Шопенгауэр и Ф.Ницше. В иррационалистических учениях этих философов определяющими объявляются не рассудок и разум, а инстинкт, интуиция, чувство, любовь. С точки зрения иррационализма лишь последние являются решающими источниками познания, данными которых пользуется разум. «Интуитивный рассудок» в иррационалистических философских системах объявляются познающим.

С позиций иррационализма А.Шопенгауэр в своем основном произведении «Мир как воля и представление» определяет и объект искусства: «...объект искусства, - пишет он, - изображение которого есть цель художника и познание которого должно поэтому предшествовать творению как его зародыш и источник, - этот объект есть идея в

платоновском смысле и решительно ничто иное: не отдельная вещь, предмет обычного восприятия, и не понятие, объект разумного мышления (48:с.136). С точки зрения Шопенгауэра эта идея может быть постигнута только гением, а ее способность воздействовать определяется интеллектуальным уровнем познающего, «отчего именно самые прекрасные творения каждого искусства, благороднейшие создания гения навеки остаются для тупого большинства людей книгой за семью печатями и недоступны для него, отделенного от них глубокой пропастью, как недоступно для черни общение с королями» (48:с.137).

В концепции Шопенгауэра весь мир есть воля и представление. Познание человека – это тоже объективированная мировая воля. Научное познание – это то тривиальное познание, которое доступно всем, считает Шопенгауэр. Оно направлено на то, что хочет воля здесь и теперь. Но есть иное познание – познание неизменной и действительной сущности вещей, воли, как таковой. Это второе высшее познание доступно только гению и является уделом избранных. С этих позиций вполне понятен скептицизм Шопенгауэра в отношении возможности познаний произведения искусства большинством обыкновенных людей, которых он пренебрежительно называет «фабричным товаром природы». В философии Шопенгауэра рационально-познавательная деятельность человека агрессивна, соединена с силами зла, поскольку его рационалистическая экспансия соседствует с иррациональной бессмысленностью его желаний, чем и объясняются пессимизм философа в возможности познания.

Ф.Ницше считал искусство высшей задачей жизни, да и саму жизнь рассматривал как художественную игру, которая творится великим художником. Рассматривая две художественные силы – аполлоновское и дионисиевское как художественные инстинкты природы, Ницше отдает предпочтение дионисиевскому: между аполлоновским «сновидением» и дионисиевской «опьянением» он выбирает последнее, ибо тогда человек «чувствует себя богом, во всех его поступках порыв и вдохновение, как у богов, которых он видел во сне». Он уже более не художник – он стал художественным произведением: словно огромная творческая сила природы проявляется здесь под видом припадка опьянения для доставления высшего блаженного удовлетворения Первоединому. Тут человек взят как благороднейшая глина, как драгоценнейший мрамор для изваяния, и удары резца дионисиевского художника вселенной сопровождают слова элизинского таинства: «Вы падете ниц, миллионы? Мир, учуял ли ты своего Творца?» (36:с.138). Для Ницше, напишет В.Вересаев, «бытие и мир являются оправданием лишь в качестве эстетического феномена» (36:с.139).

О том, какое влияние на русское общество имели эти философы, свидетельствует В.В.Розанов: «Его «Заратустру» цитировали как любимое стихотворение, как заветную, гонящую сон сказку; и Пушкин совершенно никогда не знал такой поры увлечения им, как была пора «Ницше» в его золотые дни. То же было и за немного времени перед тем с Шопенгауэром (39:с.140). О том, что эти философские настроения были популярны в России

рубежа веков,, пишет также В.Соловьев «считая, что «известная идея действительно стала жить в общественном сознании», поскольку «дала ответ «на духовный запрос людей мыслящих». Какой духовный вопрос удовлетворял Ницше? Соловьев объясняет это так: «В окошко экономического материализма мы видим один задний, или, как говорят французы, нижний двор... истории и современности; окно отвлеченного морализма выходит на чистый, но уже слишком, до совершенной пустоты чистый двор бесстрастия, опрощения, непротивления, неделания и прочих без и не; ну а из окна ницшианского «сверхчеловека» прямо открывается необъятный простор для всяких жизненных дорог» (39:с.141).

Соловьев в идее «сверхчеловека» усматривает стремление человека стать «больше и лучше своей действительности», стать «формой всеединства, или божества». Соловьев пишет об образе «подлинного», «действительного», «сверхчеловека», о «сверхчеловеческом пути» по которому должно идти человечество. Близость философии Ницше чувствуется и в размышлениях Соловьева о красоте как идеальной первопричине существования мира. Это идея красоты воплощается прежде всего в мире человеческого духа. Само добро без красоты не полно: красотой «просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира» в творчестве философа и художника Владимира Соловьева. Личность этого философа, своеобразного «пророка», его идеалистическое учение о Вечной женственности несомненно оказало влияние на все творчество эпохи «Серебряного века».

Идея В.Соловьева, музыка его символом подвигла столько символов и первого среди них:

Тайник ночи, Тютчев нежный,
Дух сладострастный и мятежный,
Чей так волшебен тусклый свет;
И задыхающийся Фет
Пред вечностию безнадежный,
Над оползнем расцветший цвет;
И духовидец, по безбрежной
Любви тоскующий поэт –
Владимир Соловьев: их трое
В земном прозревших неземное
И нам предуказавших путь.

Когда-то, в начале XX века нисколько не сомневались: Соловьев войдет в школьные учебники. Увы, не вошел. Мистик, «безумец». Мы узнаем его мысли в отраженном свете – поэзии символистов: в золоте лазури Андрея Белого, в Прекрасной Даме Александра Блока (и почему Прекрасная Дама надо писать с большой буквы).

Бунин, конечно же, принадлежал этой эпохе с ее иррационализмом и мистикой. Поэтому хотелось рассмотреть, в чем близки и чем различны эти художники, а также выявить степень влияния идеалистических учений на литературу России конца XIX – начала XX века.

Интересно сопоставить «Смысл любви», как его понимали В.Соловьев и И.Бунин. Любовь как вечное жизненное начало, как одно из светлых чувств волновала всех и всегда. Ее воспевали Данте и Петрарка, ее огонь жег Пушкина и Лермонтова, ее знал Тургенев, трепетно раскрывал Достоевский. О ней библейский мудрец Соломон сказал: «Тайна сия великая есть».

Тайну эту пытается раскрыть Вл.Соловьев в трактате «Смысл любви».

Свое учение о будущем человечества Соловьев создает, основываясь на вере человека, его способности растворяться в другом. Каждое существо в нашем мире, от мельчайшей пылинки и до человека, всю свою жизнь говорит одно: «Я есть, и все остальное – только для меня». Сталкиваясь с другим, оно говорит ему: «Если я существую, то тебе уже нельзя существовать, тебе нет места со мною». Жить по природе – значит убивать, убивать, чтобы сохранить себя. Но есть в жизни иной смысл. По Соловьеву смысл мира – не царящее в нем зло, а разлитая в нем любовь. И если это так, то вся история человечества – процесс, ведущий к некоей конечной «оправдательной» цели, процесс одоления злой воли и жизни божественным началом любви.

Попробую воспроизвести его рассуждения. Человек, полагает Соловьев, в своем индивидуализме хочет быть всем, распространяя свое «я» на целое, к которому он принадлежит. Отсюда – «всепроникающий эгоизм – зло мира». Соловьев поясняет: «Ложь и зло эгоизма состоят вовсе не в том, что этот человек слишком высоко себя ценит, придает себе безусловное значение и бесконечное достоинство: в этом он прав..., а в том, что приписывая себе по справедливости безусловное значение, он несправедливо отказывает другим в этом значении; признавая себя центром жизни, каков он и есть на самом деле, он других относит к окружности своего бытия, оставляет за ними только внешнюю и относительную ценность» (41: с.281). Формула «Смысла любви» – иная: «Смысл человеческой любви вообще есть оправдание и спасение индивидуальности через жертву эгоизма» – пишет Соловьев (41:с.281).

Уникальность соловьевской концепции любви заключается еще и в том, что он не отвергает плотского. Религия в материальной плоти человека усматривала зло. Соловьев – высшее божественное начало: «Есть только одна сила, которая может изнутри, в корне подорвать эгоизм и действительно его подрывает, именно любовь, и главным образом любовь половая (41:с.282), но почему именно любовь между мужчиной и женщиной, «любовь половая»? В ней – и большая интенсивность, и более захватывающий характер, и возможность более полной и всесторонней взаимности. «Смысл и достоинство любви как чувства, – развивает Соловьев свою мысль, – состоит в том, что она заставляет нас действительно всем нашим существам признать за другим то безусловное центральное значение, которое, в силу эгоизма, мы ощущаем только в самих себе» (41:с.284).

Другой вопрос – почему же эта любовь «божественная»? Почему в ней «неба родного» «чудятся ласки»? Для Соловьева нет сомнения в том, что «образ Божий» именно в любви мужчины и женщины познается «конкретно и живо». Эта любовь – «духовно-физический процесс восстановления образа

Божия», соединения с ним. Отсюда, как считает философ – мистик, «проблески неземного блаженства», «нездешней радости», «величайшего наслаждения», который сопровождают даже несовершенное чувство любви. Смысл мировой истории в том, что когда-нибудь «младенчаствующее человечество», оставив борьбу и злобу, осуществит эту идеальную любовь, своими – «человеческими», «духовно-физическими» средствами.

И тогда сойдет на землю Вечная женственность – Мировая душа и одухотворит человечество, внесет в земной мир божественную гармонию.

Иван Бунин, подобно Владимиру Соловьеву, не писал трактатов о любви. Его жанр – стихи, новеллы, повести.

Центральным событием в творчестве Бунина последних лет является цикл рассказов, составивших книгу «Темные аллеи» (1949), единственную в своем роде в русской литературе, где все о любви. Именно в эмиграции писатель отобразил любовь в новых, никому еще не дававшихся подробностях. Тридцать восемь новелл этого сборника дают великое разнообразие женских типов: Руся, Антонина, Таня, Галя Ганская, Поля... По сравнению с ними мужские характеры менее разработаны, подчас лишь намечены.

Они характеризуются скорее косвенно, отраженно – в связи с психическим и физическим обликом женщины, которую любят и которая занимает в рассказе самодавляющее место. Связи между персонажами ассиметричны. Он «герой» - это взгляд и слово, чувствующая и преломляющая призма. Она «героиня» - предмет чувства, живописания и исследования. Больше всего автора интересует тайна женщины, загадка «Вечной женственности» (если воспользоваться фразеологией столь же не любимых Буниным символистов).

В своих воспоминаниях Галина Кузнецова пишет: «Иван Алексеевич стал объяснять мне, что его всегда влекло изображение женщины, доведенной до предела своей «утробной сущности». Только мы называем это утробностью, а я там назвал это легким дыханием. Такая наивность во всем и легкость во всем, и в дерзости, и в смерти и есть легкое дыхание, недуманье». (21:с.39)

Еще в шестнадцатом году он придумывает две формулы, которые могли бы стать заглавиями разделов в «Темных аллеях»: «Грамматика любви» и «Легкое дыхание». Найденное определение точное: не энциклопедия, а грамматика любви, не накопление и не стремление к полноте, а, напротив, поиск в разнообразии частных, уникальных историй некой формулы, парадигмы, архетипа, определяющего и объясняющего все.

По мысли Бунина, любовь – высший дар человеческой любви. Причем любовь ровная, тихое горение, безбурное счастье, равно как и драма рассредоточенная, растворенная в обыденности (пример – «Дама с собачкой»), - все это высокомерно отвергается героями и автором. Любовь – «легкое дыхание», посетившее сей мир и готовое в любой миг исчезнуть, - она является лишь «в минуты роковые». Писатель отказывает ей в способности длиться – в семье, в браке, в буднях. Любовь захватывает духовные и физические потенции человека – но это состояние не может длиться долго. Чтобы любовь не выдохлась, не исчерпала себя, необходимо расстаться и навсегда. Если этого не делают сами герои, то в их жизнь вмешивается рок,

судьба. Короткая, ослепительная вспышка, до дна озаряющая души влюбленных, приводит их к критической грани, за которой – гибель, самоубийство, небытие:

Союз их кровный, не случайный,
И только в роковые дни
Своей неразрешимой тайной
Обворожают нас они.
И кто в избытке ощущений,

Когда кипит и стынет кровь,
Не ведал ваших искушений –
Самоубийство и Любовь!

(Ф.И.Тютчев «Близнецы».)

Бунин сосредоточен на этом единении любви и смерти, он видит их роковую связь. Любовь влечет к смерти в мире Бунина, может быть, потому что, в ней чувство жизни достигают своей высшей точки, то есть той точки, после которой маятник может начать лишь обратное движение. Возникает жажда «остановить мгновение», а это именно то, что противно духу жизни: и мгновение не может остановиться, и идти уже больше некуда, только в смерть. – Так понимает смерть в мире Бунина О.В.Сливицкая (40:с.75). Но мне представляется еще и другое. В приведенных выше финалах бунинских повестей предстает любовь как высшая ценность, и если она невозможна в жизни – то и пускай самой жизни не будет! Так уходит из жизни Митя, возлюбленная Елагина, Галя Ганская... В этом контексте смерть поистине равноправна любви. Что же касается Наташи, то ее смерть в родах – тоже отказ от жизни, в которой возникает возможность иной любви – любви к будущему ребенку. И не ответ ли это концепции Соловьева, признававшего высшей любовью не любовь родительскую, а именно любовь мужчины и женщины?

Чувственные подробности, «овеществляющие» смерть, также уподобляют ее любви. Эти подробности могут быть даже прекрасными. Так описана мертвая возлюбленная Елагина, в которой «все, что полагается: прекрасное сложение, прекрасный тон тела, маленькая и без единого изъяна нога, детская, простодушная прелесть губ, небольшие правильные черты лица, чудесные волосы...». Могут поражать подчеркнутым натурализмом (например, самоубийство Мити). Но всегда они пугающи. В рассказе «Ночь» герой завидует умирающей волне, которой не дано знать, что она умирает. Человеку – дано! Рассказ заканчивается фразой: «Еще как женщина вожделенно это водное ночное лоно. Боже, оставь меня!» Природа – любовь – жизнь олицетворены для героев Бунина в женщине. Вместе с ней, с ее телесной красотой уходит и жизнь.

Вот что пишет сам Бунин по этому поводу: « Неужели вы еще не знаете, что любовь и смерть связаны неразрывно. Каждый раз, когда я переживал любовную катастрофу, - я был близок к самоубийству, - писал автор. Любовь слишком прекрасное чувство, чтобы длиться вечно. Если встреча влюбленных продлится, то чудо «солнечного удара исчезнет, умрет, уступит место

повседневности» (24:с.86), а будничность в понимании Бунина – та же горбатость, уродливость, антикрасота. Не Филимон и Бавкида, не толстовская Наташа с пеленкой в руках, а Ромео и Джульетта, чувство которых невозможно представить себе в обыденности, ближе всего Бунину. Его герои мучаются и страдают там, где для «обычного» человека еще не достигнут самый порог чувствования. Рыцарский романтизм, изысканность, культ любовного чувства – все это отделяет Бунина не только от декадентства, с его влечением к болезненному, темному, уродливому, но и от насквозь плотского творчества Мопассана.

Чувственные, сладостно-соблазнительные, томяще-влажные образы «Темных аллей» есть не что иное, как маска, в которой писателю напоследок явилась ему возлюбленная им Красота, чтобы он до конца познал весь тягостный и манящий, мучительный и влекущий, неутомимый и гибельный ужас ее. Только иногда в мире «аллей» наступает минутное освобождение, «легкое дыхание» разливается в его воздухе, и тихое, простое величие любви открывается его одиноким героям. Но такие мгновения редки, легкий вздох сменяется тяжелым выдохом, и смертная истома красоты все плотнее обволакивает человека.

Но ни за какую благодать, земную и небесную, Бунин не согласился бы променять эту вязкую силу женственности соразмерного мира и отречься от своего упоенного созерцания золотисто-теплой плоти бытия.

1.3. И.Бунин и революция.

Эпоха начала 1920-х годов представляет особый интерес в качестве самостоятельного предмета изучения для историка русской литературы. В это время заявляют о себе молодые писатели, пришедшие в литературу в годы первой мировой и гражданской войн, новое поколение, чей жизненный опыт кардинально отличается от жизненного опыта предшественников. Для старшего поколения – это период осмысления новых реалий, корректировки, а то и кардинальной ломки привычного мировосприятия. Традиционный для русской литературы круг проблем, традиционная тематика – все требовало коренного пересмотра. Жизнь оказалась не такой, какой она воспринималась большинством, происшедшее и происходящее не укладывалось, во всяком случае, на первый взгляд, в рамки основных, «типовых» мировоззренческих установок. По сути дела, лишь философско-эстетические концепции, сформировавшие в России 1910-е годы, в которых существеннейшее место занимало предчувствие грядущей катастрофы, гибели всего старого (независимо от того, как расценивался грядущий хаос – как конец или как начало), не требовали переосмысления. Именно в первой половине 1920-х годов русские писатели пытаются «совместить» свои прежние взгляды и новые реалии. Почти для всех это был сложный, мучительный, длительный процесс, поскольку требовалось именно «совместить» то, что казалось, совместить нельзя. Мало кто смог отрешиться от последних событий и продолжать работать в прежней манере, как будто ничего не произошло (П. Бобрыкин, Вас.Немирович – Данченко), т.е. прежде всего писатели, находившиеся в том возрасте, когда уже не имеет смысла ничего менять, мало кто изменил свое мировоззрение целиком и полностью (невозможно было напрочь зачеркнуть всю прежнюю жизнь) Бунин относится к числу тех, кто наиболее остро переживал свершившееся и, соответственно, с трудом находил новые отправные точки для художественного творчества, значительно больше внимания уделяя на первых порах публицистике.

Бунинская проза первой половины 1920-х годов позволяет проследить, как складывался круг тех основных особенностей творчества писателя, что характерны именно для эмигрантского периода его жизни. Несмотря на то, что уже в годы первой мировой войны, не говоря о 1917-1919 гг., Бунин многое начинает оценивать по-новому, лишь после эвакуации из Одессы в феврале 1920 года писатель вынужден глубоко задуматься над своей дальнейшей судьбой – и как человека, и как писателя. В отличие от многих и многих беженцев, Бунин понимал, что покинул Россию не на год и не на два, более того – для Бунина уже вообще не могло быть возврата в Россию, в его Россию, ибо его Россия умерла. Не случайно свой рассказ, описывающий чувства человека, навсегда покидающего родину (а повествователь, без сомнения, выражает чувства самого Бунина), писатель озаглавил «Конец». Это не конец белого Крыма, это не конец гражданской войны, для Бунина это – конец России, крушение последних надежд на возможное Воскресение из пепла войн и революций: «России – конец, да и всему, всей моей прежней

жизни тоже конец, даже если и случится чудо и мы не погибнем в этой злой и ледяной пучине! Только как же это я не понимал, не понял этого раньше?» (10:с.48). Столь безусловно трагическое восприятие происходящего было далеко не характерно для русских писателей, оказавшихся в эмиграции. Для большинства из них – особенно на первых порах – окончательная победа большевиков, во-первых, казалось не окончательной, а во-вторых, ни в коем случае она не означала гибели России, была все же либо сменой власти, либо наказанием или испытанием свыше.

Отделяя «Россию страждущую» от «той, предала Христа за тридцать сребренников, за разрешение на грабеж и убийство и погрязла в мерзости всяческих злодеяний и всяческой нравственной проказы», Бунин все же постоянно говорит и пишет о «великом падении России», о том, что «Россия сошла с ума», отказывается «ради России претерпеть большевика» («Миссия русской эмиграции»).

Бунин был слишком рассудочен и не мог смиренно принимать жизнь такой, какова она есть, стремился сам решить проблемы, встающие перед человеческим разумом. Именно сознание, что Россия умерла, с одной стороны, и невозможность смириться с этим – с другой – и определяли особенности бунинского творчества в эмиграции, находясь в то же время в тесной связи с одной из ключевых антиномий дореволюционного творчества Бунина – сознание неизбежности смерти и нежелания примириться с неизбежным.

Бунин практически не пишет рассказов из жизни эмиграции. Действие последнего рассказа, написанного с натуры, происходит на корабле, отплывающим из Одессы за границу в ночь, когда туда вошли части Котовского («Конец»). Исключением, в какой-то степени являются рассказы «Огонь пожирающий» и «Богиня разума», где действие разворачивается в Париже, но ситуация привязывается к определенному времени скорее тематикой повествования, скорее прошлым, к которому обращается герой, но не конкретными бытовыми, узнаваемыми деталями, как это бывает в произведениях, написанных под влиянием только что произошедших событий. События, описанные в рассказах, могли происходить в любое время, и до, и после революции, если отрешиться от авторского мироощущения, которое, собственно и составляет главное в содержании рассказа, - прошлое важно в его взаимосвязи с настоящим. В прозе Бунина до революции важнейшую роль играли описания – подробные, развернутые, детализированные, передающее не общее, не «стандартное», а сиюминутное, личное, глубоко индивидуальное восприятие. Бунинский стиль требовал постоянного взаимодействия с окружающим миром, новых впечатлений, переживаний. В эмиграции писатель уже не имеет возможности постоянно и непосредственно «соприкоснуться» с русской жизнью, да и переживания его из сугубо личных превращаются прежде всего в общее для многих эмигрантов сознания трагического крушения России, в силу огромности и невероятности своего, заслоняющего все остальное, слишком ничтожное по сравнению с происходящими «историческими событиями».

Бунин вынужден менять основную тематику творчества, в котором, несмотря на любовь писателя к прошлому и постоянное использование воспоминаний, главное место все же занимало изображение современной ему России. Все писатели, оказавшиеся в эмиграции, так или иначе столкнулись с этой проблемой: у них не было новых впечатлений, они не знали современной жизни России. Некоторые обратились к мистике и фантастике, некоторые к быту и характерам тех стран, где они оказались, но большинство стали писать либо о жизни русских в эмиграции, либо о прошлом – о дореволюционной России. Последние в своих произведениях или старались создать образ повествователя, не знавшего ужасов революции, мировой и гражданской войн, передать чистоту восприятия окружающего мира, или же подчеркивали, что к прошлому обращается в своих воспоминаниях человек, уже прошедший через все круги ада, человек, который ищет в воспоминаниях спасение и утешение.

Бунин, не разделявший обычно автора и повествователя, поэта и лирического героя, что постоянно проявляется в его критических выступлениях, где позиция носителя речи отождествляется с позицией автора, не мог дистанцироваться от пережитого. В его эмигрантской прозе повествователь, даже если он и рассказывает о самых светлых моментах в жизни, все видит сквозь призму трагедии России.

В любом воспоминании теперь оживает Россия, прошлое возвращает к жизни погибшее, и для Бунина каждый «ключок» прошлого необычайно важен. Он хочет использовать все, что сохранила память. Дневниковые записи, переписка, наброски и заметки – все становятся материалом для рассказов, ибо все это сохранило для вечности ту Россию, которой уже нет, и то восприятие России, которое является естественным. Своим творчеством Бунин стремится увековечить Россию. В рассказах «Косцы», «Полуночная зарница», «Преображение», «Далекое», « В некотором царстве», разных и по жанровой форме, и по тематике, и по проблематике, главным для Бунина является чувство живой России: «Прелесть была в том, что все мы были дети своей родины и были все вместе и всем нам было хорошо, спокойно и любовно без ясного понимания своих чувств, ибо их и не надо, не должно понимать, когда они есть. И еще в том была (уже совсем не признаваемая нами тогда) прелесть, что эта родина, этот наш общий дом была – Россия, и что только ее душа могла петь так, как пели косцы в этом откликающемся на каждый их вздох березовом лесу». («Косцы», с.223) И в описании характеров, и в описании быта, и в описании природы Бунин показывает душу России. Это в эмиграции становится его главной творческой задачей, подчиняющей себе все остальное.

«Тогда» и «теперь» в большинстве рассказов противопоставляются за счет того, что повествователь вспоминает, вспоминает давно прошедшее, причем давно не отличительно, а абсолютно: «Это было давно, это было бесконечно давно, потому что на жизнь, которой все мы жили в то время, не вернется уже веки». («Косцы», с.221) Фольклорный зачин дает описываемому характеру легенды, предания о чем-то «далеком» и необычном: «Давным-давно,

тысячу лет тому назад, жил да был вместе со мною на Арbate, в гостинице «Северный Полюс», некий неслышный, незаметный, скромнейший в мире Иван Иванович» («Далекое», с.233). Прошедшее время у Бунина постоянно напоминает о том, что все изображаемое больше не существует. Иногда Бунин как в рассказе «Несрочная весна» сталкивает «прошлое» и «настоящее» непосредственно, и герой его чувствует себя мертвецом в «новом мире», но он живет – живет в прошлом: «Состояние же мое заключается в том, что я непрестанно чувствую, как тлеет, рвется самая последняя связь между мною и окружающим меня миром, как все больше и больше отрешаюсь я от него и ухожу в тот, с которым связан был я не только весь мой век, с детства, с младенчества, с рождения, но даже и до рождения: ухожу в «Элизий минувшего», как бы в некий сон, блистающий пособием той яркой и разительно живой жизни, в которой застыли мертвецы с лазурными глазами в пустом дворце в подмосковных лесах» («Мертвец»: с.273).

Традиционное для русской литературы противопоставление настоящему светлого будущего и до революции редко встречалось в произведениях Бунина. В эмиграции «будущее» исчезает из его творчества даже как понятие. Россия умерла, у России, у русских нет будущего. Настоящему можно противопоставить только прошлое – «светлое прошлое». В отличие от А.Н.Толстого, Шмелева, Зайцева Бунин вовсе не стремится идеализировать прошлое, оно для него является «светлым» просто потому, что оно «прошлое». Все, что для Бунина связано с Россией становится необычайно важным, поскольку больше России нет. Единственное, что осталось от России, это та часть русской эмиграции, которая с честью несет свою миссию. Но прошлое России переживет, уже пережило ее настоящее.

Категории «*прошлое*» - «*настоящее*» - «*будущее*» у Бунина тесно связаны с понятиями «*жизнь*» - «*смерть*» - «*вечная жизнь*», необычайно важными для писателя на всем протяжении его творческого пути. На смену бытовому восприятию времени у Бунина приходит историческое восприятие, тем более что этому способствовало уже давнее увлечение буддизмом. С 1914 г. Бунин постепенно начинает осознавать себя «внутри истории». Важнейшие исторические события (мировая война, крушение Российской и Германской империй) заставляют почувствовать не бытовую, но исторический ход времени. Соответственно, меняется и восприятие понятий «жизнь» и «смерть». Наряду с «бытовой» жизнью и «бытовой» смертью в произведениях Бунина становится проблема жизни и смерти в истории (она является ключевой в рассказах 1924г. «Богиня Разума» и «Город Царя Царей»). Писатель пытается соотнести жизнь бытовую и жизнь историческую, смерть – конец человеческой земной жизни – и смерть историческую, забвение памяти, забвение дел, забвение образа. Бунин не приходит окончательно к идее земной человеческой жизни как непрерывной цепи отдельных жизней конкретных людей, близкой буддийскому постулату о перерождении, однако в ряде его произведений повествователь, обращаясь к памяти давно умерших людей, воскрешающий их жизнь или просто эпизоды давно минувшего тем самым подчеркивает непрерывность человеческого бытия, бессмертность

смертного. Причем показательно, что мысль эта подспудно звучит не только в произведениях об отдельных людях («Богиня Разума»), чьи судьбы, оговоримся сразу, безусловно соотносятся автором с судьбами эпохи – и эпохи исторической, и современности, но и в рассказах о исчезновении, смерти государств, падении империи («Город Царя Царей»).

Бунин в 1924 г. также обращается к эпохе французской революции. Параллель между событиями во Франции и событиями в России проводилась постоянно. Писатель подчеркивал, что любая революция – французская ли, русская ли, какими бы идеалами она не прикрывалась, приводит к революционному террору, массовым убийствам, гражданской войне. В рассказе «Богиня разума», он показывает, что память человеческая отторгает все недостойное, становится как бы судьей земным. Революция не способна победить истинно Вечное, его нельзя уничтожить, поскольку оно неподвластно рукам человеческим. Можно стереть страну с лица земли, можно убить человека, но нельзя убить память о нем. И в то же время ничто не заставит помнить недостойное памяти. Высший суд для автора рассказа – забвение: «одно хорошо: от жизни человечества, от веков, поколений остается на земле только высокое, доброе и прекрасное, только это. Все злое, подлое и низкое, глупое в конце концов не оставляет следаб его нет, не видно. А что осталось, что есть? лучшие страницы лучших книг, предания о чести, о совести, о самопожертвовании, о благородных подвигах, чудесные песни и статуи, великие и святые могилы, греческие храмы, готические соборы, их райски-дивные цветные стекла, органные громы и жалобы, «Dies Irae» и «Смертью смерть поправ...» (10: с.286-287).

Позднее, отказавшись от исследования социально-исторических проблем народной жизни, Бунин перешел к изображению внутреннего отдельной личности, красоты и сложности человеческой души. Для писателя это было внутреннее сражение, единоборство с тем злом, которое захлестывало мир. В году тяжких испытаний и невиданных жестокостей Бунин напоминал людям о любви, о самом высоком и прекрасном.

Зверствам фашистов, их бредовым теориям о превосходстве арийцев и ничтожестве славянских народов Бунин противопоставлял силу, стойкость и красоту русской души, духовное величие и благородство русской женщины, умеющей любить и беззлобно отстаивать свое достоинство, хранить верность самым высоким идеалам. Всякая настоящая любовь – великое счастье, но нередко и трагедия. Такой любовью – трагедией была для Бунина Россия.

Бунин как личность всегда наделен душой, всегда «расположенной» к «живейшему восприятию впечатлений», т.е. обладавшей повышенной жизненностью и повышенной даже для поэта впечатлительностью. В таком же состоянии постоянно, не зная душевных спадов, находится и «человек Бунина» - именно это, при всем многообразии реальных характеров, является общей для героев Бунина психологической доминантой. Такая «удвоенная» страстность придает миру Бунина яркость, подчас нестерпимую и экстатическую силу самого чувства жизни.

Повышенная чувственность – самое яркое свойство художественного мира Бунина. Нет писателя, обладающего равной ему полнотой и силой вещественности.

«Я все физически чувствую. Я настоящего художественного естества. Я всегда мир воспринимал через запахи, краски, свет, ветер, вино, еду – и как остро, Боже мой, до чего остро, даже больно!» (21:с.437).

обратим внимание: «Я настоящего художественного естества» - именно в силу чувственно- страстного восприятия мира в его внешней вещественности и «материальности» восприятия.

В прозе Бунина реалии, их постоянные признаки, ситуации описываемого мира последовательно изображаются с конкретной пространственно-временной точки зрения повествователя или персонажа, при этом учитываются различные аспекты восприятия: зрение, слух, осязание, обоняние. Gefuhestalles – чувство все... - записал И.А.Бунин в 1923 году. «Действительность – что такое действительность? Только то, что я чувствую, остальное – вздор» (21:с.384).

Главная особенность бунинского стиля – изобразительность. Именно изобразительность (в неразрывной связи с образностью) Бунин считал отличительным признаком художественного произведения: «...как же обойтись в музыке без звуков, в живописи без красок и без изображения... предметов, а в словесности без слова, вещи, как известно, не совсем бесплотной? – писал он – «Это очень старо, но, право, не так уж глупо: «Писатель мыслит образами». «Да, и всегда изображает». (10:с. 616)

Эта главная особенность бунинского стиля сразу была понята современниками писателя. Известны слова З. Гиппиус: «Король изобразительности».

В словесной живописи Бунина происходит процесс: преобразование ощущения в эмоцию – коренной, фундаментальный процесс, сообщающей ей редкостное своеобразие.

Сам Бунин настойчиво пытался объяснить с читателем, убедительно сказать ему об интимно-художественной своей сути. В «Вечере» в максимально лаконичных и ясных словах он указывает нам на то, что физические (визуальные, слуховые) ощущения становятся у него чудесной эмоцией счастья: « Я вижу, слышу, счастлив». (10:с.27)

«В числе моих особенностей всегда была повышенная восприимчивость к свету и воздуху, к малейшему их различию» (6:с.141). Несмотря на метафоричность, каждое высказывание Бунина о себе очень точное. Движение воздуха – движение жизни: воздух не просто окружающая нас среда, это среда нашей жизнедеятельности, это то, в чем мы пребываем, будучи сами на определенный процент существовали воздушными.

Вполне «утробные», «телесные», «чувственные» переживания тепла, воздуха, цвета, растений горного простора и высоты вызывают глубокое внутренне знание («душой и плотью») единства человека с космосом и хаосом мироздания, расплавленности в нем; они дарят человеку блаженство и

смирение, свободу и успокоение, самопознание и мироузнание. А заодно и высший смысл жизни – красоту как совершенное содержание бытия.

Исчезла «бунинская» Россия, как «легкое дыхание» ушли в небытие усадебные запахи, краски... И, словно предчувствуя закат дорогой ему усадебной жизни, Бунин воплотил ее в «осязаемом», «слышимом», «видимом» - «чувственном» облике.

ГЛАВА 2

Гибельная обреченная красота или проявления «додуховного» (И.Ильин)

2.1. «Видимое», «слышимое», «осязаемое» в цикле “Тёмные аллеи” И.А. Бунина.

Гениальность Бунина как художника наиболее ярко проявилась в описаниях природно-предметного мира. На описания природно-предметного мира как на повествовательную доминанту нам укажет не только их многочисленность, не только то, что многие рассказы – просто зарисовки или природы, или внешности людей, но и рефлексия писателя, его постоянные размышления над особенностями своего мировосприятия и словесного самовыражения. В бунинских описаниях природно-предметного мира объективируется рецепторное восприятие человека, значение чего мы поймем более глубоко, если будем иметь в виду религиозно-философские взгляды писателя.

В «Освобождении Толстого» Бунин выделял в особый «род людей» неких «особей», относя к ним Толстого и, конечно себя.

«Для того, чтобы быть в числе таких людей, надо быть особью, прошедшей в цепи своих предков долгий путь многих, многих существований и вдруг явившей в себе особенно полный образ своего дикого пращура со всей свежестью его ощущений, со всей образностью его мышления и с огромной подсознательностью, а вместе с тем особью, безмерно обогащенной за свой долгий путь и уже с огромной сознательностью» (10:с.40).

Как видим, свежесть ощущений, образность мышления связываются с «пребыванием древнего человека» в человеке современном. Но древний человек не мог запечатлеть свое рецепторное восприятие мира в слове, в образно- знаковой системе. Понадобилась многовековая путь развития, чтобы в одной «особи» соединилась способность «остро» воспринимать мир в его вещественности со способностью к рефлексии и объективации своего восприятия в слове, в результате чего человек более глубоко понял бы главную загадку мира - самого себя.

I. Поэтика цвета.

Пишущие о Бунине часто обращали внимание на живописную изобразительность его прозы и поэзии, на то, что мир в его произведениях выглядит многоцветным, переливается оттенками красок. Бунину по праву считают лучшим колористом в русской литературе.

Краски у Бунина пылают, горят и движутся:

«Пятна снега на снегу в сумраке палисадника горели зелено» (Игнат).

«...просторно белел ... двор, и свежая колея, прорезанная по нему санками ... розово сверкала...» (там же).

«Во всех окнах зелено и остро искрились обледеневшие нижние стекла» (там

же).

От многокрасочных бунинских пейзажей у читателей не рябит в глазах, потому что каждая краска у него не вписана в природу, а подсмотрена у нее:

«Изумрудные льдины лежали вокруг темно-лиловой проруби ... Солнце скрывалось..., но оконцы изб и кресты церкви на противоположной стороне еще горели лучистым золотом.

Глубокие январские снега, огромные снежные шапки на избах атели. Красновато чернел и сквозил... сад, густо и свежо темнели сосны... Дым из труб ... поднимался в чистое зеленое небо фиолетовыми столбами». (Птицы небесные)

Для большей наглядности Бунин включает в цветовые определения металлы, минералы, жидкости, ткани, плоды:

«Бледное, металлически зеленое поле овсов мелькнуло... на чернильном фоне...» (Деревня).

«... купоросно ярка зелень сада...» (Божье дерево)

«Оловом поблескивали залитые дождем дороги» (Деревня)

«... гранатно краснеет и густо синее узкое окно ...» (Старый порт)

Уплотняя фразу, автор иногда довольствуется для определения цвета одними названиями металлов, тканей и т.д.:

«... пурпур, пепел и золото облаков...» (Братья).

Золотистый свет солнца и золотистый свет молнии сжимаются в «золото»
«... золото глядело... из-за облаков...» (Грамматика любви)

«Всюду вокруг нас, по матово- стальным медленно перекатывающимся волнам ... текло, переливалось, блистало золото ...» (Воды многие).

«... дорога впереди на мгновение озарилась золотом...» (Три рубля).

Бунин видит контрастные сочетания красок. Но от его взгляда не укроется контраст и в одном каком-нибудь цвете:

« Лунный свет... падал на лежанку и озарял ее странную , яркую бледностью» (Новый год).

« Золотая вода сумрачно светилась у берега...» (В такую ночь).

Пытливым взглядом художника Бунин различает светотень :

«... блаженное безделье... в прозрачной, полной света, тени ...» (Воды многие).

«... в темном свете вокзальных фонарей... » (Кавказ).

Пожалуй, наиболее привлекателен для Бунина контраст между белым и густо- темным:

«Приезжий ...отлично выспался в купе, за которым всю ночь шли черно-зеленые , в белом сахаре еловые леса...» (Грибок).

« На дворе зги не видно в белой метельной тьме ...» (Дубки)

«... мелькали освещенные поездом белые снежные скаты и черные чащи соснового леса» (Генрих).

В каждом цвете Бунин различает , а иногда именно чувствует оттенки :

« В сумерках, в тумане можно было скорее чувствовать, чем различать, лиловатые пятна деревьев.» (Маленький роман)

Передаёт он оттенки при помощи цветowych прилагательных : « Лиловая синева» (Жизнь Арсеньева). В иных случаях на преобладание одного цвета над другим указывают уменьшительные прилагательные : « синеватая темнота « (Деревня); « ... лозины покрывались... желтоватой зеленью « (Митина любовь).

Бунин питает особое пристрастие к составным , красочным определениям : « золотисто- розовая пыль « (Белая лошадь) ; « золотисто- бирюзовая глубина небосклона» (Море богов) ; «черно- лиловая туча» (Суходол); « зелено- сиреневые горы» (Море богов) и др. .

Двухцветным сочетанием не всегда достигнешь полноты в изображении окраски, и тогда Бунин добавляет : « сизо, с розовым оттенком белел противоположный бугор в мелком чернолесье» (Ермил) .

Но и этого Бунину мало. Он разворачивает трехчастные цветowe определения : « золотисто - зелено- серые прутья .» (Веселый двор) ; « глянцеvито- темно- зеленые трубки ландышей.» (Сосед).

Вместо привычного «Блестела недавно побеленная печь» Бунин, по своему расставляя слова, достигает ощущения большей свежести краски: « ... печь ... ново блестела мелом...» (Темные аллеи).

Изображаемый предметный и природный мир, преломленный сквозь призму восприятия конкретного наблюдателя, в прозе Бунина динамичен. Его изменения фиксируются при помощи глаголов со значением цветowego или светowego признака, обозначающих переход от одного цвета или оттенка света к другому. Типичны для Бунина , например, следующие описания:

« Солнце успело уже скрыться , восточное небо стало фиолетовым, а западное позеленело и полило по зеленому огненно- оранжевыми полосами... А через мгновение все опять изменилось : восточный небосклон стал сине- лиловый , море под ним густо-фиолетовое.» (Воды многие).

Уже в «деревенско – суходольском» цикле Бунин начал прибегать в передаче оттенков к сочетанию цветowych глаголов с цветowymi определениями – наречиями. У позднего Бунина этот прием постоянный:

« ... мертвенно- бледно зеленела равнина хлебов...» (Суходол).

«... лилово чернели пашни...» (Игнат).

«... равнины спелых ржей ... розово желтели ... « (При дороге).

Световые глаголы и световые глагольные формы у Бунина разнообразны:

« Направо едва- едва светил закат ...» (На чужой стороне).

« ... брезжит свет запада ...» (На хуторе).

« ... неподвижно рдели светло - зеленые клены» (Учитель).

Обостренное ощущение Всебытия подсказало Бунину еще один прием – сочетание осязательных эпитетов – наречий со светowymi глаголами:

« ... над равниной влажно зеленеющей всходами...засинел воздух»

(Кастрюк).

« Сумрак мягко синел в парке ...» (На даче).

« ... горячо... белело шоссе...» « (Иудея).

«...холодно зажигался газ в фонарях, тепло освещались витрины магазинов ...» (Чистый понедельник).

Бунин задает работу читательскому воображению. Он заставляет читателя представить себе какой-либо предмет, потом мысленно окрасить его, а иногда и привести его в движение- для того, чтобы он увидел картину природы как бы воочию:

« ... алой сталью блестела река ... » (На даче).

« ... небо ... стеклянно- зеленое... »(Мелитон).

« ... иллюминаторы... отражались в воде струистыми золотыми столбами...» (Поздний час).

В «Иудее» Бунин сравнивает высокий, заслонивший полнеба хребет Моавитских гор со « стеной нежно-фиолетового дыма» От читателя требуется представить себе дым, окрасить его в необычный цвет и мысленно сравнить со стеной, и тогда ему откроется своеобразие именно этого горного хребта.

« Давно потонула в черном бархате долго переливавшаяся алмазами цепь огней Колумбо .» (Братья).

Расплывчатую и уже потускневшую от частого употребления « мягкую темноту ночи » Бунин заменяет осязаемым « черным бархатом»

Бунинское восприятие света все усложняется. Зрелому Бунину важно отметить, откуда ложится и падает свет. В «Деревне» он показывает лица жениха и невесты, « золотисто освещенные снизу свечами» (оба держат свечи в руках) ; во время пожара « розовыми трепетными клубами стояли над двором в высоком небе облака, освещаемые исподу » (Пожар); «... на рассвете озолотилась против солнца ...вершина Монте- Соляро ...» (Господин из Сан-Франциско) ; « ...за окнами был сад, освещенный солнцем в упор ...» (Зимний сон); « ... солнце... косо заглядывает в окно , выходящее в сад...» (К роду отцов своих).

Интересны наблюдения над бунинскими цветообозначениями С.М. Беляковой : « Из примерно девятистот словоупотреблений на обозначение черного цвета приходится сто шестьдесят восемь , белого цвета – сто тридцать восемь , то есть черный и белый цвета вместе дают около тридцати пяти процентов цветообозначений . После черного и белого идут цвета : красный – семьдесят, зеленый- шестьдесят три, синий- шестьдесят два, золотой- сорок восемь, желтый- сорок семь. Около ста примеров – сложные прилагательные.»

II. Поэтика звука.

Между тем, в художественном сознании писателя, его творческой лаборатории первостепенным выступает звуковой строй произведения, звуковая окраска, звукообраз.

Для Бунина процесс творчества начинался именно с услышанного звука, который кристаллизировался в определенный замысел. Звук воспринимался как творческий зов, эмоциональный импульс, доминанта живого мира. Звук определял тональность повествования, его светлую, грустную или трагическую

мелодию . Главным для писателя было общее звучание всего произведения и решающее значение имела первая фраза. Она определяла звучание всего произведения в целом.

Звуковая инструментовка названий рассказов выступает как важный элемент творческого замысла.

В звучании названия рассказа « Легкое дыхание» читателю слышится что-то нежное, свежее, грациозное. (Оля Мещерская - воплощение молодости, безоглядной искренности, беспечности, красоты жизни.) Противоестественность ее смерти подчеркнута контрастной звуковой деталью: « Холодный ветер звенит и звенит фарфоровым венком » на ее могиле.

Поэтический слух подсказал Бунину название рассказа « Солнечный удар» о всепоглощающей страсти двух влюбленных. Можно говорить о звуковой соотнесенности названий рассказов и их содержательного смысла.

В структуре рассказа « Ворон.» важным компонентом выступают портретные и звуковые детали .

Угрюмый вдовец, «холодно- жестокий» деспот, обворовал молодость , хищнически растоптал чувство молодых людей и своими циничными, ханжескими разговорами предрек судьбу молодой девушке.

Название рассказа и первая фраза « Отец мой был похож на ворона « содействует восприятию содержательной стороны образа.

В них слышится что-то зловещее, звуки дисгармоничны, резки, антимузыкальны, они имеют ударное, ключевое значение . Постепенно автор ведет читателя к мысли, что дело не в наружности и внешнем подобии. Хищническое, птичье становятся в нем преобладающим , он теряет человеческий облик. Речь отца – ворона приобретает каркающий характер: Бунин использует звуковой повтор: « ... А потом разве не бывает так, что некоторые мечты вдруг сбываются. Редко, разумеется, весьма редко, а сбываются. Ведь вот выиграл же недавно по выигрышному билету повар вокзала в Курске двести тысяч – простой повар» .

В мире холодного бездушия волнующая прелесть первого чувства кажется особенно одухотворенной. Художник достигает удивительной звуковой гармонии в передаче переливов чувств внешних проявлений. Музыка лишена монотонности, в сумятице звуков мелодия поддужных колокольчиков сменяется нежной, бесовски - игривой , предостерегающей мелодией рожка, затем все поглощается частым набатным звоном на колокольне. Здесь намек на недолговечность, недоступность счастья. Гнусные предсказания ворона сбываются. Финал звучит как заключительный аккорд драматической поэмы.

Богатством содержания и тональности отличается « Чистый понедельник», произведение еще не названного жанра, включающего признаки лирической исповеди, психологической новеллы, документального очерка.

Своеобразным представляется его ритмический узор, создаваемый сочетанием контрастных сцен и характеров. Удивительно построение первой фразы рассказа, состоящей из антонимических сочетаний, настраивающих читателя на противоречия, контрасты. « Темный московский серый день ,

холодно зажигался газ в фонарях , тепло освещались витрины магазинов ».

Контрасты отражают сложность и пестроту московской жизни десятых годов двадцатого века. Они проникают вглубь всех структурных характеристик. Поэтому шумная сцена в ресторане , где слышны цыганские песни , соседствуют с описанием похорон епископа, а сцена шумного капустника в Художественном театре сменяется тишиной квартиры. В праздной суете проходит жизнь героев. Постепенно в героине назревают душевный надлом, неудовлетворенность, стремление к очищению. Ее психологическое состояние оттеняется музыкой «Лунной сонаты» Бетховена, в которой звучат тягостное томление, светлая печаль . Скорбное самоуглубление, « вопрошание судьбы » уступают место смятению , а затем волевому порыву.

В повествовании ключевым словом становится « грустно», определяющее тональность рассказа в целом : куранты « грустно играли на колокольне» , на кладбище возникают « грустные огоньки» одиноких лампад, девичий хор звучит « горестно и умильно» .

Уход в монастырь для героини – душевное исцеление, но она остается загадочной и таинственной.

Бунин владеет искусством и звук, и беззвучия.

1. Молчание. Субъект описаний воспринимает мир в молчании, безмолвии, тишине.

1. Тишина воспринимается как отсутствие звуков, как фон звуков, как среда, в которой раздается звук. Тишина и звук взаимосвязаны.

« Поле молчало, лежало в бледной темноте.» (На хуторе).

« Звуки уныло побежали один за другим , нарушая молчание ночи и тот час же послышался где-то впереди смутный шум и ропот.»

(Туман).

« Было так тихо , что слышно было редкое падение капель с нависших ветвей » (Новый год).

2. Субъект описаний наслаждается тишиной.

« Околдованный тишиной ночи , тишиной, подобной которой никогда не бывает на земле , я отдавался в ее полную власть .»

(Туман).

« Ах, славно было среди этой тишины и простора !» (В августе).

3. Субъект описаний отмечает взаимодействие тишины и окружающего мира: тишина « царствует» над миром , природно –предметный мир «слушает» тишину.

« В полдень деревня вся точно вымерла . Тишина весеннего знойного дня очаровала ее» (Кастрюк).

« Темнеет – и страшная тишина царит в тишине в селе.» (На край света).

« И какая тишина царила кругом! » (Святые горы).

4. Субъект описаний эмоционально окрашивает тишину, именует ее возвышенными эпитетами .

« Священная тишина заступает место дневного шума и веселых песен поселян.» (Антоновские яблоки) .

« Жизнь осталась где-то там , за этими горами, а мы вступаем в благословенную страну той тишины, которой нет имени на нашем языке.» (Перевал).

5. Субъект описаний приписывает тишине « значение тайны » .

« И что-то апокалептическое было в этом круге ... что-то неземное, полное молчаливой тайны , стояло в гробовой тишине» (Туман) .

6. Субъект описаний воспринимает сначала тишину, потом звуки.

« Священная тишина заступает место дневного шума и веселых песен поселян» (Антоновские яблоки).

« Вот так тишина ! Две галки звонко и радостно сказали что-то друг другу » (Сосны).

II. Звуки. Субъект описаний воспринимает звуки и окружающий природно-предметный мир.

1. Звук как знак определенного времени суток, года, состояния природы.

« Уже по одному свисту ветра и по туману чувствуется, как глубоко овладела поздняя ночь горами » (Перевал).

« Прикрыв глаза, мы долго слышали только однообразное журчание воды, бегущей вдоль бортов лодки. И даже по звуку можно было угадать, как чиста и прозрачна она» (Тишина).

« Этот писк, писк кобчика или совки, затерявшийся в лунном свете , напоминал ему , что безмолвный, мертвый вечер кончился , что в полях начинается таинственная ночная жизнь.» (Белая лошадь).

2. Звуки, издаваемые животными, птицами, насекомыми.

« ... и безнадежно , но покорно идет за мной в поводу мокрая , усталая лошадь, звякая пустыми стременами» (Перевал).

« Только за воротами тяжело-тяжело вздохнула корова и затрепыхали крыльями на насесте куры» (На хуторе) .

«Соловьи уже пели в саду ...» (Заря всю ночь) .

« Но вот послышался резкий визг водовозки...» (там же)

« ... сухо трещат, сипят в траве кузнечики...» (На хуторе).

3. Звуки природных стихий (ветра, леса, моря...) .

« Наступила ночь, и я долго шел под темными, гудящими в тумане сводами горного бора , склонив голову от ветра» (Перевал).

« И далеко гудел берег от прибоя...» (На чужой стороне).

« Беспощадно трепал тогда ветер обнаженные ветви березы! » (Велга).

4. Звук и пространство, их взаимосвязь.

« Резкий крик птицы, треск сучьев под ногами дикой козы, хриплый хохот кукушки и сумеречное уханье филина- все глухо отдавалось в лесах» (Святые горы).

« Вскинешь кверху тяжелую , как лом одностволку и с маху выстрелишь . Багровое пламя с оглушительным треском блеснет к небу , ослепит на миг и погасит звезды, а бодрое эхо кольцом грянет и раскатится по горизонту , далеко-далеко замирая в чистом и чутком воздухе.» (На хуторе).

5. Звук соотносится с мыслительной деятельностью, с психическим

состоянием.

« ... сухо трещат кузнечики, и убаюкивает и волнует этот шепот –треск...»(На хуторе).

« Пошевеливая вожжами, землемер рассеянно слушал ладный топот копыт по гладкой августовской дороге.» (Кастрюк).

6. Звук церковного колокола.

Звук церковного колокола - постоянная звуковая деталь в произведениях писателя, которая может быть предметом самостоятельного тематического, структурно- семантического анализа.

« А издалека, под темным ночным небом, лился густой звон» (На чужой стороне).

« Ветер по ночам жалобно перезванивал на колокольне... »
(Учитель).

« ... В праздник встать вместе с солнцем , под густой и музыкальный благовест из села ... » (Антоновские яблоки).

7. « Картина » звуков, слияние звуков.

« Глухой шум зыби, то ослабевая , то усиливаясь , - точно ропот соснового бора, когда по его вершинам идет и разрастается ,- глубокими и величавыми вздохами разносится вместе с криками чайки...» (На хуторе).

« Яростный шум и гул бурунов сливался там с тысячеголосыми криками хищных птиц , круживших в тумане» (Велга).

8. « Оксюморонная » окраска звука .

« Слышишь , как жалобно раздаются ее радостные стенания» (Вести с родины).
« ... И крик ее раздавался жалобно- радостным криком чайки »
(там же).

Звуковые картины у Бунина никогда не бывают нейтральными, не являются просто фоном, они всегда связаны с состоянием человека , передают его душевные движения, чувства. Взрыв, всплеск чувства оттеняются в рассказе «Осенью» морским пейзажем, описанием прибоя, волн, которые « с грохотом пушечных выстрелов рушились на берег ».

Состояние души Мити оттеняет певец любви – соловей, мятущийся по саду , издающий страшные звуки , сыч. Вся мера его страданий передана с помощью звукообразов. Когда послышались

« сухое бормотание бубенчиков , потом топот копыт , шорох подкатывающегося тарантаса» , Митю « охватила надежда на какое-то счастливое разрешение всех его терзаний , освобождение от них.»
(Митина любовь).

Вспыхнувшая страсть Мещерского в рассказе « Натали» подчеркнута « жаркой тишиной усадьбы ...» , а затем грозой , предвещающей трагизм развязки: « ... На меня повеяло таким шумом сада, точно его охватил ужас...».

Звуки мысли переживаний сливаются у героя рассказа

« Новый год»: « ...Мелкий лепет бубенчиков так шел к моим думам о бессвязной и бессмысленной жизни, которая ждала меня впереди...».

В немолчном звоне цикад черпает герой любовь к жизни, ощущая ее величие. (Цикады).

Поражает своим многоголосием и построением рассказ «Новая дорога». В вокзальной суете слышится говор пестрой толпы и отчетливо различаемы «звон вокзального колокола», «гремящие свистки обер-кондуктора», а затем «дрожущий рев», «грохочущий марш» поезда. Поезд движется в «вековой тишине», новая дорога и лесные чащи ведут спор между собой. Слышатся протестующие голоса сосен, озабоченность тем, что к «нищете людей прибавится еще нищета природы». Звуки рождают тревогу, предостерегают, заставляют задуматься о вторжении механической культуры в первозданную природу Руси.

Симфония жизни исполнена контрастов, противоречий, диссонансов. Приближающаяся весна извещает о себе шумом воды, ожившим садом, птичьим клетотом. В песне дроздов - животворная прелесть и сладость жизни, радость и надежда. Мажорные звучания перебиваются скорбными звуками. Слышатся причитания солдатки, «страдальческие песни» девушек, рыдания уходящего на войну молодого человека. Они оттеняют драматизм судьбы солдата, для которого наступила последняя весна. (Последняя весна).

В рассказе «Грамматика любви» дан образ помещика Хвощинского, влюбленного в горничную Лушку. Он ошеломлен, оглушен любовью, становится ее невольником, после смерти возлюбленной – затворником. Замысел реализуется звуковой инструментальной повествовательностью: «Громыхали глухарями лошади», «пара черных куликов с плачем метнулась в дождливое небо», и оно «расколослось от оглушительного удара грома»

Трепетную нежность женского сердца Бунин часто передает с помощью оттенков звучаний человеческого голоса. Кроткая наивная любовь Степы передана через ее «задыхающийся», «певучий», «полудетский» голос (Степа). Полнота чувства Тани, а затем ее душевный надрыв улавливаются в «простосердечном голосе», в том, как зарыдала она «сладко и горестно».

Особое место в прозе Бунина занимают музыкальные образы. У него только музыка может сравниться с высоким чувством любви. Даже невозможная, несчастная любовь прекрасна. Не случайно героиня рассказа «Натали» говорит: «Разве самая скорбная любовь не дает счастья?» Живет в душе героя музыка любви к Натали, поэтому ему вспоминаются «печально – торжествующие звуки», «разливы и раскаты» вальса, исполняемого полковым оркестром.

Звучащие видения, музыка возникают в снах собаки Чанга. Он прислушивался к звукам скрипки и других инструментов, всем существом отдавался их звучанию, и покорно следовал за ними «в какой-то иной мир».

Изображаемые картины и звуковые образы в рассказах Бунина взаимодействуют, образуют сложные сцепления, выступают как важные компоненты художественного целого. Об этом свидетельствует ранний рассказ Бунина «Сосны» (1901). Судьба героя, характер, отношение к жизни побуждают повествователя к раздумьям. Самое интересное и важное в рассказе – противоборство голосов жизни и смерти. Слово «жалобно» приобретает

оттенок скорби и страдания . Слышались « жалобные ноты ветра » , « жалобный визг собак». Они сливались со скорбными голосами плакальщиц. Во время похорон им сопутствуют лес , « поседевший от вьюги» , дом с « мутно - сереющими стеклами », « глубокая тишина». Сурово , грустна и торжественна мелодия леса : сосны отвечали урагану « угрюмой и грустной октавой» , гул леса напоминал гул органа . Земной подвиг человека оттеняется яркими , мажорными красками и голосами . На верхушках сосен играет « золотистый солнечный свет», доносится « свежий запах метели» , галки переговариваются друг с другом « звонко и радостно», а немолчный гул сосен « говорил о какой-то вечной величавой жизни». Музыка леса помогает рассказчику преодолеть мрачные думы , она просветляет , очищает его. Сосны - многозначный образ бесконечности мироздания, слитности человека с природой , красоты России.

III. Поэтика запаха.

Обоняние, один из основных рецепторов человека, направлен на восприятие окружающего мира как мира запахов. Запах- свойство вещества, воспринимаемое обонянием. Активность запахов определяется взаимодействием - субъекта, воспринимающего и оценивающего запах; воздушной среды, элементом которой воспринимается запах; веществом, издающим запах.

Процесс словесного именованя запаха распадается – на именование самого запаха, на именование свойств запаха, на именование воздействия запаха на человека, на именование предмета, издающего запах.

1. Субъект описаний осознает направленность своего сознания на запахи и значения запахов в жизни человека.

« И вот еще запах : в саду – костер , и крепко тянет душистым дымом вишневых сучьев» (Антоновские яблоки).

« Запахи особенно сильно действуют на нас, и между ними есть особенно здоровые и яркие: запах моря, запах леса, чернозема весною, прелой осенней листвы, улежавшихся яблок...» (С высоты).

2. Субъект описания наслаждается запахами и силой своего чувственно-страстного восприятия природно - предметного мира.

« Надышавшись на гумне ржаным ароматом новой соломы и мякины, бодро идешь домой к ужину мимо садового вала» (Антоновские яблоки).

« Грудь его широко дышит резким воздухом зари и запахом озябшего за ночь, обнаженного сада.» (там же).

« Она долго не отвечала мне, потом протянула мне руку, и я стал снимать перчатку, целуя и руку и перчатку и наслаждаясь их тонким , женственным запахом»(Осенью).

3. Субъект описаний под воздействием запахов испытывает положительные эмоции, ощущает свое физическое родство с природой.

«На душе становится так тепло и отрадно, когда замелькают огоньки Выселок и потянет из усадьбы запахом дыма, жилья» (Антоновские яблоки).

«Тонко пахло свежим снегом и хвоей, славно было почувствовать себя близким этому снегу...» (Сосны).

«Утром от широкого лона реки, от ее неоглядных берегов, от синеющих прибрежных лесов веяло такую здоровою свежестью, такую ароматную влагою-крепким запахом дубовой зелени, еще недавно вышедшей из-под воды, что с каждым вздохом чувствовалось, как прибавляется во всем организме молодости и крепости» (Федосевна).

4. Субъект описаний наделяет запахи (как и природу в целом) способностью «чувствовать», т.е. переносит на запахи собственное эмоциональное состояние.

«И запахи росистых трав, и в одиноком звоне колокольчика, в звездах и в небе было уже новое чувство – томящее, непонятное, говорящее о какой-то невознаградимой потере...» (Костер).

«Я кого-то любила, и любовь моя была во всем: в холоде и в армате утра, в свежести утра, в свежести зеленого сада, в этой утренней звезде...» (Заря всю ночь).

5. Субъект описаний под воздействием запахов вспоминает реалии своей прошлой жизни.

«Трещали кузнечики в тихом вечернем воздухе, и из сада пахло лопухами, бледной, высокой «зарей» и крапивой. И этот запах напоминал – вечера, когда он приезжал домой...» (На хуторе).

«Запах избы от ветхого переплета книги напоминал Грише тяжелую работу, кусок корявого хлеба, жесткое деревянное ложе, черные бревенчатые стены» (На даче).

«Запах был родной, приятный, и меня трогали и воспоминание о хуторе, и наше временное примирение с женою...» (Новый год).

6. Субъект описаний воспринимает изменение запахов как указание на изменение времени.

«Уже росистая трава в тени от амбаров успела высохнуть, и запахло в саду оцепеневшей на солнечном припеке черемухой...» (Далекое).

7. Субъект описаний воспринимает запахи через воздушную среду, часто через влажное ее состояние.

«... Воздух был еще легкий и чистый, напоенный резким запахом грибов и молодой лесной поросли» (На даче).

«Тяжелый запах цветущих полей наполнял сырой воздух» (там же).

«... Так славно лежать на возу, смотреть в звездное небо, чувствовать запах дегтя в свежем воздухе...» (Антоновские яблоки).

«Крепко пахнет от оврагов грибной сыростью, перегнившими листьями и мокрой древесной корою» (там же).

8. Воздушная среда, передающая запах, чаще всего именуется словом «воздух».

«Воздух был сухой и теплый» (На хуторе).

« И воздух стал меняться. Он еще прохладный миндальный, полевой, но уже мешается со множеством прочих запахов » (Святые горы).

« В комнате с опущенными шторами стоял пахучий полусумрак » (На даче).

9. Предметное основание запахов.

Обонятельное восприятие субъекта описания направлено преимущественно на природно-предметный мир.

Запахи издают:

1) растительные , водные, земные пространства: сад, поле, земля, море, лес, луг;

2) в растительном мире – лопухи, крапива, черемуха, трава, сосны, листья (прелые), яблоки, грибы, лесная поросль, резеда, мед, вишневые сучья, липовый цвет (сушеный), листья(перегнившие), солома, дубовая листва, хвоя, бурьян, васильки, ил, курга, картофельная ботва, дуб;

3) предметы, окружающие человека: свечи, книги, порох, столярный клей, сигареты, глицериновое мыло, табак, деготь, старая мебель красного дерева, ладан, сера, лучина, махорка, керосин, кожа (изделие из кожи , нагретое) , колесная мазь, старинные духи, рогожа, конский навоз, сено, солома, мякина, телеги ;

4) животные: лошадь , собака, корова....

Запахи животных передаются через одежду человека и комнатное пространство.

« ... Все в грязи, с раскрасневшимися лицами, пропахнув лошадиным потом, шерстью затравленного зверя ... » (Антоновские яблоки).

« В запертых сенях пахнет псиной... » (там же).

«И пахнет конским навозом, и коровами, и дегтем, и сеном... » (Подторжье).

5) одежда человека : поддевка, сарафан, полушубок, ситцы, енотовый воротник, перчатка, мех соболя;

6) человеческое жилище, здания, вагоны, изба, училище, печь, закрома, студенческая комната, людская, « пустой ледяной номер»...

« Я поднялся в полутемный , теплый и вонючий вагон... »(Сны).

7) детская голова: « Он встал, тихонько поцеловал Таньку в голову, пахнущую курной избой » (Танька); « Теперь уже и я наслаждался твоей радостью, с нежностью обоняя запах твоих волос: детские волосы хорошо пахнут,- совсем как маленькие птички » (Цифры).

8) « женские.» запахи : « запах ее духов», « душистые руки», «тонкий запах ее волос», « тонкий женственный запах » руки и перчатки.

9) пища: картошка, разрезанный арбуз, закуски.

« За обедом не хотелось есть и ,как среди мух в жаркий день было томительно сидеть среди густого терпкого запаха картофельного супа с бараниной... » (Белая лошадь).

Запахи пищи очень немногочисленны. Вообще объективация вкуса почти отсутствует.

10. Ни субъект речи, ни герои не осознают своих собственных запахов.

11. Именованье запахов.

1) В большинстве случаев запахи именовются словом « запах».

2) Реже употребляется слово «аромат».

«Я кого-то любила, и любовь моя была во всем: в холоде и в аромате утра, в свежести утра, в свежести зеленого сада, в этой утренней звезде...» (Заря всю ночь).

«Дремотно где-то шелкал соловей,. Невнятно доносился аромат резеды с цветника у балкона...» (На даче).

«Зной, полный тяжелого смолистого аромата, неподвижно стоял по навесами сосен» (Святые горы).

3) Очень редко употребляется производное от существительного

«вонь»:

«вонючая вода» (Сосны), «воняло керосином»(Белая лошадь), «вонючий вагон»(Сны).

12. Запахам приписывается актантное действие.

Актантное действие выражается сказуемым, переходным и непереходным глаголом: пахнет, отхватывает, стоит, наполняет, исчезает...

Один раз употребляется глагол «благоухать»: «Темны и теплы были апрельские ночи; мягко благоухали сады с черемухой...» (На хуторе).

13. Запахам приписывается пассивное действие.

Запахом может – «пахнуть», «тянуть», «веять»...

В этом случае действие запаха часто выражается в синтаксической конструкции безличного предложения, что подчеркивает бытие запаха в объективном мире.

Запах можно «услышать», «чувствовать», «нежно обонять».

Запахом можно «дышать», «наслаждаться».

Запахом можно «пропахнуть».

14. Качество запаха.

Качество действия запаха передается синонимическими рядами наречий с указанием на интенсивность запаха, или на его принадлежность предмету, существу, или на эмоциональное восприятие запаха человеком: родной, приятный, сладкий, церковный, густой, терпкий, пряный, уксусный, здоровый, яркий, чудный, тонкий, женский, смолистый, свежий, морской... .

IV. Роль осязания в произведениях И.А. Бунина.

Рецептор осязания связан с восприятием давления, температуры, воздуха (тепло-холод), восприятием воздуха кожей, а также с процессом дыхания.

В отличие от других рецепторов, он наиболее постоянный канал связи человека с окружающей его воздушной средой: осязание нельзя «отключить», как это можно сделать с другими рецепторами (не видеть, не смотреть, не обонять, не пробовать на вкус).

Вместе с тем, это наименее рефлектируемый рецептор: Пребывание человека в воздушной среде и процесс дыхания настолько естественный, что обычно человек их не замечает, до тех пор, пока перед ним не стоит какой-нибудь задачи, требующей сосредоточения внимания на осязании, пока сам

процесс дыхания не нарушен (болезнью) или воздух не содержит в себе примесей в виде запахов . В последнем случае к осязанию подключается обоняние.

Слово, наиболее часто употребляемое Буниным, связанное с осязанием, доминантный осязательный образ – « свежесть» , то есть существительное , образованное от основы прилагательного с помощью суффикса –*ость* со значением отвлеченного качества.

Бунин постоянно употребляет слово, которому в реальной жизни нет предметного аналога. В каждом конкретном случае « свежесть « соотносится или с предметом, от которого исходит свежесть или с чувственным восприятием субъекта описаний.

1. Употребление слова « свежесть» в значении, близком к исходному, - « прохладный чистый воздух» .

« На полугоре он остановился и глубоко вздохнул свежим воздухом» (Учитель).

« ... В комнате пахло табаком и свежестью морозного воздуха » (там же).

« Здесь еще хрустально - чист и свеж был воздух, как бывает он чист и свеж только ранней весной и – на высоте» (Антоновские яблоки).

2. Употребление слова « свежесть» как указание на время года.

« Повеяло зимней свежестью, понесло снегом и ветром...» (Перевал).

« В свежести весенней степной ночи тонули поля» (Кастрюк).

« Не спеша шагаешь по шпалам , сердце бьется ровно , идти и дышать осенней прохладой легко и сладко... » (Заря всю ночь).

3. Употребление слова « свежесть» как указание на время суток.

« Помню раннее, свежее, тихое утро...» (Антоновские яблоки).

« Я ехал в тарантасе тройкой, слушал звон поддужного колокольчика, дышал свежестью степной осенней ночи» (Костер).

« Не было больше тепла и запаха горящего бурьяна , в лицо веяло свежестью ночи, и опять , темнея в сумраке, бежали навстречу мне поля» (там же).

4. « Свежесть » как состояние воздуха, насыщенного запахами

« Свежее пахло травой ... » (На хуторе).

« Тонко пахло свежим снегом и хвоей...» (Сосны).

« В теплом стемневшем воздухе уже чуялась душистая свежесть росистых степных трав и цветов» (Первая любовь).

5. « Свежесть» как качество влажной воздушной среды или среды « влажного» времени суток.

« Вблизи, в огромном пространстве долины, в прохладной и влажной свежести тумана, лежало голубое, прозрачное и глубокое озеро» (Тишина).

«Потом тополи расступились, и внезапно в пролет между ними пахнуло влажностью, - тем ветром , который прилетает к земле с огромных водяных пространств и кажется их свежим дыханием» (там же).

« И весь воздух был полон тонкой, прохладной пылью, все вокруг дышало вольной свежестью моря» (там же).

6. « Свежесть » как осязательно – обонятельное восприятие одним человеком другого.

« От него пахло снегом, зимней свежестью...» (Вести с родины).

« ... Он тотчас же наполнял комнату свежестью лесного воздуха»
(Сосны).

« ... В комнату быстро вошла взволнованная, вся пахнувшая осенней свежестью Марья Яковлевна» (Белая лошадь).

7. « Свежесть» является объектом наслаждения, дыхания или субъектом какого-либо воздействия на человека.

« Потом милыми женскими движениями поправила волосы, глубоко вздохнула свежестью луга...» (Маленький роман).

« ... Подумал я, подходя к умывальнику и ежась от утренней свежести, которая плыла в открытое окно» (Первая любовь).

« Я ... чувствовал, что прозяб от весенней речной свежести, и никак не мог очнуться » (С высоты).

8. « Свежести » приписываются актантные свойства .

Свежесть – веет, охватывает (сад), пахнет , ободряет, наполняет, освежает, смешивается с запахами, доносится ...

9. «Свежести» приписываются экзистенциальные свойства.

Свежесть - сочная , прохладная, влажная, тонкая...

Свежесть может быть «юношеской» : « Не кури, не кури - это дает ощущение, давно не испытанное , ощущение чистоты и юношеской свежести» (Тишина).

10. Предметное основание «свежести» (чему «свежесть» приписывается).

С различной степенью частотности предметным основанием «свежести» являются : трава, снег, воздух, лес, туман, ветер, зелень, сад, луг, цветы, река.

« Пруд весь дымился , поляна поседела от крупной росы, лес, похолодевший, свежий , как будто еще недвижней стоял вокруг пруда» (Мелитон).

Свежесть как чистый прохладный воздух является обонятельным фоном, на котором воспринимаются запахи.

Бунин развивал в себе не только ощущение слова, его веса, объема, звучания, аромата, вкуса, цвета, не только ощущение ритма фразы, но и довел до совершенства искусство охватывать на коротком синтаксическом пространстве основные свойства явления.

« Снег, местами атласный, местами хрупкий, как соль рассыпчатый и все твердевший от мороза, визжал и хрустел при каждом , самом остром шаге» (Игнат).

Читая это описание, мы воспринимаем снег и на взгляд, и на слух, и на ощупь.

К. Паустовский, писатель бунинской школы тонко заметил, что в произведениях Бунина «краска рождает запах, свет – краску, а звук восстанавливает ряд удивительно красивых картин» (36: 230).

Еще один пример:

«Темны и теплы были апрельские ночи ; мягко благоухали сады черемухой , лягушки заводили в прудах дремотную , чуть звенящую музыку , которая так идет к ранней весне... . И долго не спалось ему тогда на соломе, в садовом шалаше. По часам следил он за каждым огоньком, что мерцал и пропадал в мутно- молочном тумане дальних лощин ; если оттуда с забытого пруда долетал иногда крик цапли – таинственным казался этот крик и таинственно стояла темнота в аллеях... . А когда перед зарею, охваченный сочной свежестью сада, он открывал глаза - сквозь полуоткрытую крышу шалаша на него глядели целомудренные предутренние звезды.» (На хуторе).

Это описание и сопутствующее ему эмоциональный комплекс - авторские: в них чувственное созерцание, восприятие зрением, осязанием, обонянием, слухом. Характеристика апрельской ночи, шалаш, сад, способность героя « по часам

следить » , то есть наблюдать переходные состояния природы; « таинственность» « крика цапли» , «темнота в аллеях», звездное небо, туман , « сочная свежесть сада» - все эти детали и особенности восприятия природы наполняют произведения Бунина самых разных периодов творчества.

Герой этого рассказа (как и многие персонажи других рассказов) осознает свое единство с природой. Ощущение родства с природой, ощущение красоты природы, « таинственности», безмолвности сопутствуют попытке осмыслить свое место в мироздании.

«Он долго смотрел в далекое поле, долго прислушивался к вечерней тишине...

-Как же это так? – сказал он вслух. Будет все по-прежнему, будет садиться солнце, будут мужики с перевернутыми сохами ехать с поля Будут зори в рабочую пору, а я ничего этого не увижу, да не только не увижу - меня совсем не будет! И хоть тысяча лет пройдет – я никогда не появлюсь на свете, никогда не приду и не сяду на этом бугре».

В данном случае мы имеем дело не столько с осмыслением, не столько с « философией», сколько с выражением эмоционального состояния: недоумение человека при мысли о бесконечности природы и бесследности своего ухода из жизни, невозможность примириться с мыслью о смерти . Стремление писателя как-то преодолеть смерть, его несогласие с преходящностью жизни привела к выработке данной « философской» позиции , к системе личностного эклектизма , что наиболее ярко представлено в романе « Жизнь Арсеньева . Юность» , книге «Освобождение Толстого», рассказах « Темных аллея». Смерть, умирание, а тем более загробная жизнь – не даны человеку как его внутреннее состояние, как переживание, запечатлеваемое памятью , поэтому естественно: чем сильнее чувственное , телесное восприятие мира, тем непостижимей смерть.

2.2. «Поэтика любви в цикле «Тёмные аллеи»

Для Бунина высший смысл жизни составляли вечные человеческие ценности, которым, по существу, посвящено все его творчество.

В размышлениях о смысле жизни и ее непреходящих ценностях Бунин провел большую часть своего творческого пути, поскольку судьба была к нему не слишком благосклонна.

Революция резко изменила не только его биографию, но и писательский путь. После ярости и иступления «Окаянных дней» Бунин, осторожно, ощупью ищет опоры своего сузившегося мира. Той страны, «нашего общего дома», который он любил странной и страстной любовью, больше нет. «России – конец, да и всему, всей моей прежней жизни тоже конец...» (Конец», 1921) она стала «элизиумом минувшего». (В «Несрочной весне», 1923, перефразируется Тютчев: «Душа моя – «Элизиум теней») Заграница, прекрасная Франция, на тридцать с лишним лет станет для него местом жизни, но не источником творчества.

«С тех пор, как я понял, что жизнь – восхождение на Альпы, я все понял. Я понял, что все пустяки. Есть несколько вещей неизменных, органических, с которыми ничего поделаться нельзя: смерть, болезнь, любовь, а остальное – пустяки» - исповедуется писатель Галине Кузнецовой. (2 мая 1929г)

Уже в рассказах десятых годов он портретирует «Клашу» и «Аглаю». Тогда же он придумывает две формулы, которые могли бы стать заглавиями разделов в «Темных аллеях»: «Грамматика любви» (1915) и «Легкое дыхание» (1916)

Но упражнения в грамматике любви у раннего Бунина не были систематическими. Писателя отвлекали и привлекали то тайны национального характера («Захар Воробьев», «Иоганн Рыдалец»), то социальная арифметика («Деревня», «Суходол»), то буддийская метафизика («Братья»), то мрачная логика притчи о «монстре нового типа, монстре пустоты», порождения современной цивилизации (Ю.Мамлев о «Господине из Сан-Франциско»).

Постепенно, через «Солнечный удар» и «Митину любовь», главной, в сущности единственной его темой остается та, что была элегически отпета еще в «Антоновских яблоках», когда-то принесших ему первую славу.

Только и в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
Детский задумчивый вздор.

Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий пробор.

Тридцать восемь рассказов «Темных аллея» - о любви. Писались они с 1939 по 1945 год в оккупированной Франции, во время мировой войны, о жизни, которой он не видел двадцать лет и не увидит уже никогда: ее уже не существует в природе, она осталась только в его памяти, только там.

Заглавие первому рассказу подсказало стихотворение Н.Огарева «Обыкновенная повесть». Его прозрачная символика объяснена в письме Тэффи 23 февраля 1944 года: «Вся эта книга называется по первому рассказу – «Темные аллеи», - в котором «героиня» напоминает своему возлюбленному, как когда-то он все читал ей стихи про «темные аллеи» («Кругом шиповник цвел, стояли темных лип аллеи») позже, в «холодной осени» появится Фет. Он щедро цитируется раньше, в «Жизни Арсеньева». Дело, однако, не в отдельных цитатах. Фет наиболее последовательно из русских писателей 19 века делает хронотоп усадьбы центром мироздания. Та же картина мира, но в другой эмоциональной тональности, становится опорной для Бунина: старый дом, аллея темных лип, озеро или река, уходящая на станцию или в провинциальный городок размытая дорога, которая приведет на постоялый двор, то на пароход, то в московский трактир, то на погибельный Кавказ, то в роскошный вагон идущего в Париж поезда.

К счастью, позабыв и о царе, и о большевиках, и о миссии русской эмиграции, и о «развращенных», позабывших «заветы» писателях-современниках (им достанется позже, в «Воспоминаниях»), Бунин не очерково воспроизводил с натуры, даже не вспоминал и воссоздавал, а заново создавал свою Россию, которую уже невозможно было сверить с оригиналом. В «Темных аллеях» Бунина интересует уже не быт, а его знак, квинтэссенция, не проза, а поэзия, не сиюминутные подробности, а универсальные закономерности. Как раз то немногое, что остается у человека, когда он подводит горький итог. (Когда Бунин закончил писать «Темные аллеи», ему было за семьдесят). И он пытается успеть, рассказать. «Уже давно, давно все мои былые радости стали для меня мукой воспоминаний! (Дневник 7 октября 1944г)

Но все равно эта мука становится его единственной радостью. Сочинив «Чистый понедельник», он взмолился: «Господи, продли мои силы для моей одинокой, бедной жизни в этой красоте и в работе!»

«Темные аллеи» стали последней бунинской беллетристической книгой. Непосредственная работа над ней шла девять лет. Но выросла она на той почве, которая сделала Бунина писателем, связав с тем самым концы и начала, сделавшись – может быть, в большей степени, чем «Жизнь Арсеньева» - книгой жизни.

В «Темных аллеях» Бунин пишет о любви, к тому же о любви особой. Солнце и светила его мира движет любовь – страсть, нерасчленимое единство духовного и плотского, что и вызвало столь противоречивые оценки со стороны критиков. Напомним, что И.Ильин увидел в творчестве И.А.Бунина лишь «Темные аллеи греха, тогда как А.Архангельский основной идеей творчества Ивана Бунина считал «идею гибельной обреченной красоты». Попробуем разобраться...

Чехов когда-то советовал героев в рассказе не должно быть много – он и она вполне достаточно для сюжета. Большинство рассказов «Темных аллей» строятся по этой схеме, даже с использованием местоимений вместо имен и фамилий среди мужчин мы встретим «офицеров», «студентов»,

«художников», «писателей», «купцов», «генералов», но ничего, что указывало бы на их занятия, обязанности, деловые и творческие интересы, мы не отыщем. Они делают «что-то», «откуда-то» приезжают, «чем-то заняты» - это мало трогает автора. Их социальная принадлежность, равно как их имена – условны, случайны, не обязательны: поручик или композитор, «он» или «я», Алексей Алексеевич или Петр Петрович. Это любовники по преимуществу, люди огромного эмоционального и чувственного накала.

Женские образы и психологически, и портретно (телесно) описаны подробно. Это позволяет говорить о том, что женщины в «Темных аллеях» играют главную роль, а мужчины, как правило, лишь фон, оттеняющий характеры и поступки героинь; мужских характеров нет, есть их лишь чувства и переживания, переданные необычайно обостренно и убедительно. Упор всегда сделан на устремленности его к ней, на упорном желании постигнуть магию и тайну неотразимого женского «естества».

Перечитывая любимого Мопассана, он заметил в дневнике 3 августа 1917 года: «он единственный, посмевающийся без конца говорить, что жизнь человеческая вся под властью жажды женщины» (21:с.370)

Заметим: не под властью женщины, не под влиянием женщины, а именно: под властью жажды женщины, т.е. под властью определенной потребности человека, внутренний для него. И здесь Бунин точен и честен.

Что же влечет героев-мужчин к женщине в мире «Темных аллей»? «Инстинкт размножения», «поиск наслаждений» (И.Ильин) или же неповторимая женская красота (А.Архангельский)?

В «Темных аллеях» женщина представлена в нескольких ситуациях:

- в ситуации статического описания (Начало Камарг, Сто рупий)
- в ситуации обнажения перед половой близостью (Руся, Визитные карточки, В Париже, Галя Ганская, Чистый понедельник); разновидность этой ситуации – женщина – купальщица (Руся, Натали)
- в ситуации половой близости (Степа, Руся, Антигона и мн.др.)

В этих центральных ситуациях изображены несколько типов женщин.

Тип женщины - проститутки, крестьянки, крепостной, проститутки. Описание этих женщин дано отдельными штрихами. Преобладают женщины темноволосые: «темная тонкая кожа», «маленькая, худенькая, черноволосая, с ничего не выражающими глазами цвета сажи» (Глаша в «Натали»), «схожая скорее с испанкой, чем с простою русской дворовой» (Дубки). Только в рассказе «Таня» у героини «серые крестьянские глаза прекрасны только молодостью.

Другой тип – восточные женщины (Камарг; Сто рупий; Весной; в Иудее). Это яркие, смуглые, черноволосые, черноглазые женщины, внешность которых выписана довольно подробно.

Но наиболее распространенным является тип русской женщины с отчетливо выраженными восточными чертами.

С женщинами данного типа красоты мы встречаемся уже в первом рассказе книги: «...в горницу вошла темноволосая, тоже чернобровая и тоже еще красивая не по возрасту женщина, похожая на пожилую цыганку, с темным пушком на верхние губы и вдольщек... («Темные аллеи»)

Этот тип женской красоты, наиболее полно выписан в ситуации обнажения женщины перед половой близостью:

«Руся»: «Через голову она разделась, забелела в сумраке своим долгим телом и стала обвязывать голову косой, подняв руки (обнаженная женщина с поднятыми руками), показывая темные мышки и поднявшиеся груди. Обвязав, быстро поцеловала его, вскочила на ноги, плашмя упала в воду, закинув голову назад и шумно заколотила ногами».

«В Париже»: «Она стояла спиной к нему, вся голая, белая, крепкая, наклонившись над умывальником, моя шею и груди – Нельзя сюда! – сказала она и, накинув купальный халат, не закрыв налитые груди, белый сильный живот и белые тугие бедра, подошла к нему и как жена обняла его».

«Чистый понедельник»: «Я встал и подошел к дверям: она, только в одних лебяжьих туфельках, стояла, обнаженная, спиной ко мне, перед трюмо, расчесывая черепаховым гребнем черные нити длинных висевших вдоль лица волос» (И вновь обнаженная женщина с поднятыми руками).

В этих рассказах воссоздан один тип женского тела. Снова и снова, из рассказа в рассказ, Бунин описывает женщину в ее классической позе – женщина обнажающаяся, расчесывающая волосы, женщина с поднятыми к голове руками, т.е. находящаяся в такой позе, которая подчеркивает линии груди, талии, бедер.

Повторяемость вскрывается только в типологическом «упрощении». В сложном художественном целом повествовании Бунин всегда нов в деталях, вовсе новых и новых сочетаниях женщины, одетой и обнаженной.

В пределах, казалось бы, одной ситуации, одной позы будут отличены «поднятые груди», но и груди «повисшие тощими грушками» (при изменении положения тела). Всегда будет обращено внимание на живот женщины, но в одном случае это» живот с маленьким глубоким пушком», «впалый», в другом – «белый сильный живот».

Как бесконечно в своих формах, мнениях, цвете, положениях женское тело – так бесконечен Бунин в описаниях этого тела.

Темные аллеи – одна восторженная поэма, прославляющая очарование женским телом, женской красотой. В одних и тех же деталях, положениях, ситуациях Бунин усмотрел и запечатлел то, что является неотъемлемой чертой самой жизни – движение, разнообразие.

Бунин глазами своих героев любуется не только обнаженным женским телом, но и в сочетании с одеждой. «...Легкая на ходу, но полная, с большими грудями под красной кофточкой, с треугольником как у гусыни, животом под черной шерстяной юбкой» (Темные аллеи)

«Оттого, что она ходила в мягкой обуви, без каблуков, все тело ее волновалось под желтым сарафаном» (Руся)

«А какие плечи! И как сквозили на них под тонкой белой блузкой

шелковые розовые ленточки, державшие сорочку» (Зойка и Валерия)

«Он посмотрел ей вслед – то, как ровно она держалась, как колебалось на ходу ее черное платье» (В Париже).

Не случайно в рассказах преобладает восточный тип мужской и женской красоты. Не случайна такая повторяющаяся часть женского тела, как щиколотка.

Чтобы понять это феномен – преобладание восточного типа женской красоты в «Темных аллеях», необходимо иметь в виду исторические, антропологические и религиозные взгляды писателя.

Разные культурно-религиозные традиции находятся в разных соотношениях в мировоззрении и творчестве Бунина: языческая, христианская, иудейская, мусульманская, индуистско-буддийская. Роль последней – глубоко концептуальная.

Бунин был воспитан в православной среде, однако, в силу особенностей своего мироощущения и таланта, духовной атмосферы XIX – XX вв., он постоянно вбирал в себя культуру всех времен и народов.

«Я ведь где побывал, нюхнул – сейчас дух страны, народа – почувал» (10:с.278)

Посетив Цейлон (1911), он не только «почувал» дух индийской культуры, но глубоко принял в себя основные идеи буддийского канона. (Ольденберг, 1905). Идеям сотворения мира и человека, загробной жизни (христианство) Бунин предпочел буддийские идеи, в пределах которых мир несотворим, он только постигнут Буддой, и человеческая душа, пройдя «цепь перевоплощений» соединится с «Отцом всего сущего».

В некоторых людях особенно полно воплощается обостренное чувство красоты мира и преходящести человеческой жизни. Эти люди близки к «выходу из Цепи». Они будто слышат голос Всебытия: «Выйди из цепи!»

Показателем «породы» этих «особей» является прежде всего определенный эмоциональный комплекс: «мука и ужас ухода из Цепи, разлука с нею, сознание ее – и, «сугубое очарование ею.» (6: с.42).

Вместе с тем огромное значение имеет и внешний вид людей. Поэтому Бунин в «Освобождении Толстого» внимательно анализирует портреты Толстого разных периодов жизни, пытается доказать, что во внутреннем и внешнем облике Толстого явственные и следы его «древних» жизней, и огромная сознательность.

Можно предположить, что и в «Темных аллеях» выбор определенной женской фигуры обусловлен идеологической направленностью Бунина – его внимание к «особям», людям, в которых ярко выражено и древнее, и современное.

Прямые наследники древних наших пращуров – героини рассказов «Камарг», «Сто рупий», «Весной в Иудее».

«Тонкое, смуглое лицо, озаряемое блеском зубов, было древне-дико. Глаза долгие, золотисто-карие, полуприкрытые смугло-коричневыми веками, глядели внутрь себя – с тусклой первобытной истомой» (Камарг).

Это тип красоты, не в «ослабленном» варианте представлен в русских

красавицах восточного типа, только теперь древняя красота, «свежесть ощущений», «образность мышления», «огромная подсознательность» соединяются с утонченностью натуры, с «безмерной сознательностью». Особенно интересен в данном аспекте рассказ «Чистый понедельник» - и внешностью героини, и частыми прямыми авторскими указаниями на Восток.

«Москва, Астрахань, Персия, Индия», - думает герой рассказа, поглощенный любовью к женщине, существу для него загадочному. В трактире, посещаемом героями, оказывается икона Богородицы Троеручицы. И героиня говорит: «Хорошо! Внизу дикие мужики, а тут блины с шампанским и Богородица Троеручица. Три руки! Ведь это Индия!»

В данном случае мы имеем дело с прямым указанием на изображение Шивы-Андханари с тремя руками, хотя, как верно подмечено в критике, «происхождение иконы, на которой изображалась Богородица с тремя руками, совершенно иное, ничего общего не имеющее с буддийскими».

Рассказ «Чистый понедельник» написан на русском материале, героиня уходит в православный монастырь – эти и другие русские, национальные моменты поглощаются идеей Всебытия, идеей Всеединства.

Признаком людей, прорывающихся к этому Всебытию, близким к выходу из «Цепи» может быть даже женская щиколотка.

Смуглость, черные волосы, развитая грудь, тонкая талия, полновесные бедра – именно в скульптурном изображении в древней Индии представлен такой тип женской красоты – Врикшака, Яшкини. (Тюляев)

Как и символисты, поздний Бунин пишет о непостижимом. Но для него оно существует не в лиловых мирах, а в лиловом блеске чернозема. Не в Незнакомке с синими бездонными очами на дальнем берегу, а в обычной земной женщине. «Тонкое, смугло-темное лицо, озаряемое блеском зубов, было древне-дико. Глаза...смотрели как-то внутрь себя – с тусклой первобытной истомой... и неправдоподобно огромны и великолепны были черные ресницы – подобие тех райских бабочек, что так волшебным мерцают на райских индийских цветах...Красота, ум, глупость – все эти слова никак не шли к ней, как не шло все человеческое: поистине, была она как бы с какой-то другой планеты». Эта красота поражает мгновенно («мой сосед, измученный ее красотой, мощный как бык, провансалец»), но, оказывается, может быть запросто продана всего за сто рупий (простейший случай конфликта небесного и земного, духа и тела).

«Камарг», «Сто рупий» открывают сборник «Темные аллеи». Здесь женщины представлены в ситуации статического описания. Эти рассказы выходят за границы книги хронологически. Действие происходит во Франции и на Цейлоне. Но их общая смысловая доминанта органична для всей книги: речь идет о стихийной, первобытной, поразительной, не осознающей себя красоте.

Рассматривание - исходная точка того «иногo, почти страшного», что открывается в сюжетах книги.

«Смарагд», «Гость и волки», написанные подряд, уже непосредственно обозначают главную тему книги – загадку женской души.

Самый парадоксальный текст из этого ряда – «Гость».

Пришедший в отсутствие хозяев «страшный черный господин» Адам Адамович прямо в прихожей берет, фактически насилует прислугу, увидев в ней «Фламандскую Еву».

Ее упоительные рыдания днем завершаются ночью неожиданно. «Забыв погасить лампочку, она крепко спала за своей перегородкой – как легла не раздеваясь, так и заснула, в сладкой надежде, что Адам Адамович завтра опять придет, что она увидит его страшные глаза и что, бог даст, господ опять не будет дома».

Простой, по видимости, этюд ускользает от однозначной интерпретации. Страшный Адам Адамович – обаятелен. В оскорбленной Саше вдруг пробуждается женщина, которая влюбляется в своего насильника (это еще один подступ к загадке женской внутренней сущности).

Социальные и этические моменты, на которых обычно строится подобный сюжет, у Бунина приглушены. Авторская позиция оказывается где-то посередине между морализмом и ригоризмом позднего Толстого («Воскресение» «Крейцера соната») и эстетством, смакованием запретного у модернистов.

Рассказ «Таня» - еще одна история с тем же сюжетным геном. Она – шестнадцатилетняя горничная у родственницы в усадьбе. Он – студент, который тратил себя особенно безрассудно, жизнь вел скитальческую, имел много случайных любовных встреч и связей – и как к случайной отнесся и к связи с ней. Но то, что так начинается как банальная интрижка барчука с горничной, превращается в полноценный роман, еще один солнечный удар - со слезами, ревностью, надеждами, обещаниями.

В «Темных аллеях» мы встретим и грубую чувственность, но сквозным лучом проходит через книгу тема чистой и прекрасной любви. Дорожное приключение или дачный роман перерастают в редкостную и благородную ошеломленность души, потрясение, которое силой слова передается читателю.

И.Ильин пишет, что художественный акт Бунина эротичен, на что сам автор в своем письме к Ф.Степуну, отметившему в рецензии «некоторый избыток рассматривания женских прельстительностей в «Темных аллеях». «Какой там избыток! Я дал только тысячную долю того, как мужчины всех племен и народов «рассматривают» всюду, всегда женщин со своего десятилетнего возраста и до 90 лет... И есть ли это только развратность, а не нечто в тысячу раз иное, почти страшное?».

Любовные коллизии «Темных аллея» вполне отчетливо делятся на три части: стремление мужчины к женщине – близость с женщиной – трагический финал (смерть мужчины, смерть женщины, невозможность мужчины и женщины быть вместе по независящим от них причинам или в связи с особенностями понимания любви героями)

В ситуации половой близости композиционно отчетливо выделяется также три части: подготовка близости (женщина обнажающаяся) – сама близость – реакция героев на близость.

Части эти неравнозначны.

Первая – как широкое описание женского тела имеет самостоятельное значение ввиду значимости самого предмета описания. Начало и конец близости изображаются указанием на жест, позу героев или прошедшее время.

«...Он долго целовал его в губы, и руки его скользнули ниже... Через полчаса он вышел из избы» (Степа).

«...Он, с помутившейся головой, кинул ее на корму. Она иступленно обняла его... полежав в изнеможении, она поднялась... Он больше не смел касаться ее, только целовал ее руки и молчал от нестерпимого счастья» (Руся).

Сам же момент близости обычно пропускается (Только в рассказах «Таня» и «Мадрид» он дал в опосредованном виде – в связи с диалогом героев) или обозначается многоточием.

Так что вопреки распространенным упрекам в «натуралистической пряности», никакого избытка эротизма в «Темных аллеях» нет. Магнетически эротичными бунинские тексты делает не обилие «пряных описаний, а сосредоточенность» на теме и ее рассредоточенность по всей книге. Правда, взятые сами по себе некоторые эпизоды могли дать повод для упрека в измененном «эротизме». Предвидя это, Бунин, передавая рукопись в американское издательство, сказал: «Есть в этой книге несколько очень откровенных страниц... если нужно – вычеркните...» но без них сокращено, урезано путешествие души, громадность ее взлета. Именно сплав чувственного и идеального создает художественное впечатление: дух проникает в плоть и облагораживает ее. Любовь делает жизнь бунинских героев значительной. Но не оттого только что наполняет ее радостью и счастьем, а прежде всего - от неизбежности собственной гибели, что придает трагическую значительность и ценность последующим переживаниям.

Таким образом, вряд ли прав был И.Ильин, увидевший в творчестве Бунина лишь «Темные аллеи греха». «Бунин разверзает перед нами мировой мрак, черное, провальное естество человеческой души, не ведающее добра и зла и творящее добро в меру своей похоти», - писал он (: с.77)

Похоть – так устроен человек – удовлетворяется быстро. И пример тому рассказ «Натали». В этом рассказе писатель поведал историю любви студента Мещерского. Главный герой испытывает к одной девушке искренне и возвышенное чувство, а к другой – «страстное телесное упоение». И то, и другое покажется ему любовью. Но любить сразу двух невозможно. Физическое влечение к Соне быстро проходит, а остается настоящая любовь к Натали на всю жизнь.

В повести «Митина любовь» главный герой погибает от своего чувства. Это человек высокого склада, трагического темперамента (и здесь не прав Ильин, считая, что волевых фигур среди героев Бунина нет), чувствующий себя обкраденным, опустошенным в мире, где любовь всего-навсего предмет купли – продажи, где она является по-деревенски откровенной (за пятерку на поросят), либо утонченной, «одухотворенной служением искусству».

Разве в «Солнечном ударе» (1925) пересказан заурядный адюльтер?

«Даю вам честное слово», - говорит женщина поручику, - что я совсем не то, что вы могли обо мне подумать. Никогда ничего даже похожего на то, что случилось, со мной не было, да и не будет больше. На меня точно затмение нашло... Или вернее, мы оба получили что-то вроде солнечного удара...»

Трудно отыскать рассказ, который в столь сжатой форме и с такой силой передавал бы драму людей, познавших вдруг подлинную, слишком счастливую любовь; счастливую настолько, что продлись близость с этой маленькой женщиной еще один день (оба знают это), и любовь, осветившая всю их серую жизнь, тотчас бы покинула их, перестала быть «солнечным ударом».

Солнечный удар в «Темных аллеях» имеет, как правило, две развязки: расставание (надолго или навсегда) или смерть (расставание навеки)

Навсегда расстаются в «Степе», «Музе», «Визитных карточках», «Тане», «Чистом понедельнике».

Еще чаще умирают – гибнут во время родов, на войне, просто закрывают глаза в вагоне метро, кончают с собой, убивают жен, любовниц, проституток.

Разлука, как часовой механизм, встроена в самую счастливую встречу. Сумасшедшая судьба караулит за каждым углом. Мрак сгущается в «Темных аллеях»

Любовь и голод правят миром. Миром «Темных аллей» правят любовь и смерть.

В этом сборнике нет любви счастливой и долгой, нет своих Филемона и Бавкиды или старосветских помещиков. Бунинскому миру неизвестна формула: «Они жили долго и умерли в один день». Перепитии отношения Бунина с Галиной Кузнецовой многократно (но, конечно, не прямо) отразились в книге. Истории его сорокалетней жизни с В.Н.Муромцевой-Буниной там нет.

Так отражается бунинское представление об общей катастрофичности бытия, непрочности всего того, что доселе казалось утвердившимся, незыблемым и, в конечном счете, - звучит отраженно и опосредованно, как эхо великих социальных потрясений, которые принес человечеству двадцатый век. Общественные катаклизмы ломают судьбы героев столь же неожиданно, как смерть от родов Натали («Натали») или, кончина старого генерала в метро («В Париже»): написанные в эмигрантском «далеке», бунинские рассказы не могли иметь «счастливые» завершения.

Как пишет критик М.Иофьев, рассказы, помеченные 30-ми и 40-ми годами, в то время как действие их относится чуть ли не к началу века, все же кажутся не мемуарными, а современными. «Современность», «немемуарность» бунинских рассказов, справедливо считает критик, отдаленное и не прямое следствие тех потрясений, через которые прошел писатель, оказавшись отторгнутым от любимой России.

Россия во всю ее историческую глубину оказывается в «Темных аллеях» огромной заколдованной территорией любви.

Заключение

На основании данного исследования мы пришли к выводу, что в основе подчёркнуто чувственной картиной мира И.А. Бунина – идея губительной обречённой красоты.

С точки зрения проявления чувственного важно отметить, что до Бунина, по части красок, звуков и запахов, «всего того чувственного, вещественного, из чего создан мир», предшествующая и современная ему литература не касалась таких, как у него, тончайших и разительнейших подробностей, деталей, оттенков.

«Мир везде исполнен красоты». Это утверждает Бунин. Он так чувственно воссоздает красоту мира, что любовь к нему, таящаяся в красках, запахах, звуках, во всяком случае, с не меньшей силой передаётся читателю, чем когда он выражает её открыто.

На творческом пути Бунина красота оказывается формой, наиболее объёмлющей добро. Однако великий писатель прекрасно понимал и другое: красота означает ещё и мучительное, мятежное и страстное начало, она ранит, она наносит «солнечный удар».

Любовь – это одна из тайн природы и всей человеческой жизни – тайна красоты, женского обаяния, привлекательности и в то же время – роковой страсти, способности любить данной (или не данной) человеку от природы.

Ощущение красоты было развито в нём с детства. Мог ли писатель творчество которого завершает золотой век отечественной изящной словесности видеть в человеке только «мрак и хаос», как полагает И. Ильин?

М. Горький при первом знакомстве с Буниным в 1899г. в присутствии Чехова сказал: «Вы последний писатель из дворянства, которое дало свету Пушкина, Тургенева, Толстого».

Мировоззрение Бунина во многом базируется на идеологии дворянской культуры 18-19вв. Он воспринимал дворянство в качестве самостоятельной политической силы, поэтому гибель дворянства, которое, по его мнению, обеспечивало существование государства, означала для Бунина гибель России. В умирании дворянства, в разрушении сословной структуры общества писатель видел начало всеобщего разрушения, грядущего Апокалипсиса.

Бунин с печалью оглядывается на изжитую пору нашей истории, на все эти разорившиеся дворянские гнёзда. Не то что бы он сознательно жалел о них; не то, разумеется, чтобы крепостничество мерещилось ему как идиллия – напротив, мы уже знаем как он берedit старые помещичьи раны, и на своём генеалогическом дереве видит засохшие ветви и тощие плоды -, вернее, он думает, что это дерево никогда и не было пышно, многоветвисто и аристократично, никогда и не было богато соками; но элегия покинутой усадьбы, романтика замолчавших клавикирд, одряхлевшие половицы барского дома невольно питают грусть в чутком сердце и воображении.

Пессимистические настроения усилили и социальные катаклизмы, потрясшие Россию в начале 20 в.

Особое значение в жизни и творчестве писателя сыграли события 1917г. Для него всё кончено с «великой Россией» уже после февраля 1917г. Он

решительно и категорически отверг и Временное правительство, и большевиков, считая, что и те, и другие способны привести Россию лишь к пропасти.

Покинув Россию в феврале 1920г., Бунин обосновался во Франции.

В бунинской прозе 1920-х годов отразился весь трагизм мироощущения человека, потерявшего Родину, оказавшегося на перепутье. Он и прежде писал на те же темы – о кончине деревенской старухи или о полной драгоценных реликвий усадьбе посреди дворянского запустения. Однако всё это было «до», а, следовательно, не несло в себе такой «личной», «от автора» идущей безысходности. Как и прежде, Бунин сдвигает жизнь и смерть, радость и ужас, надежду и отчаяние. Но никогда ранее не выступало с такой обречённостью в его произведениях ощущение бренности и обречённости всего сущего – женской красоты, счастья, славы и могущества.

На идею обречённости красоты повлияли и идеалистические учения Ницше с его теорией красоты как идеальной первоосновы мира и пессимистическая теория Шопенгауэра.

Учение интуитивистов, низводивших с пьедестала человеческий разум, восхвалявших мощь инстинктов, призывая к упоению жизнью, страстью, грехом позволили И. Ильину увидеть и в И.А. Бунине «живописца инстинкта». Между тем сам писатель в своём творчестве, особенно 1910-х годов, выступал против всякого рода стихийных жизненных сил.

Писатель, сам ценивший жизнь, часто говоривший о радости бытия, о радости даже простого созерцания меняющихся красок и очертаний плывущих облаков, никогда не ограничивался, однако, простым созерцанием, никогда не проповедовал самоценности жизни, как таковой, а постоянно мучился разгадкой её неоднозначной сути, разгадкой великого смысла существования человека. И та социальная трагедия, те «минуты роковые», которые довелось пережить Бунину, нашли отражение в сохраненном художественном «слежке» явленной ему Красоты мира, чувственной, осязаемой, слышимой и видимой.

1. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. – М., 1994
2. Архангельский А. Последний классик. – М., «Молодая гвардия», 1991
3. Афанасьев В. И.А. Бунин. – М., 1970
4. Ауэр А.П. Поэтика литературного произведения. – М., 1997
5. Бабореко А.К. И.А. Бунин. Материалы для биографии. – М., 1983
6. Баран Х. Поэтика русской литературы начала 20в. – М., 1993
7. Бахрах А.В. Бунин в халате. // Слово. – 1990 №10 с. 69-73
8. Бобнева Е. Размышляем над рассказом Ивана Бунина. // Литература: Еженедельное приложение к газете «Первое сентября» - 2000 №8 с.4
9. Бонами Т.М. К поэтике рассказов И.А. Бунина. В кн. Иван Бунин и литературный процесс начала 20-го века. - М., 1987 с.85-93
10. Бунин И.А. Собрание сочинений в 6-ти т. – М., 1987
11. Вантенков И.П. Бунин-повествователь. – Минск, 1974
12. Васильева Л.А. Поэма И. Бунина «Листопад». // Вестник МГУ. Серия филология. – М., 1979 №5
13. Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. – М., 1990
14. Гачев Г. Образ в художественной культуре. – М., 1981
15. Гейдеко В.А. А. Чехов и Ив. Бунин. – М., 1987 с.322-323
16. Горелов А.А. Три судьбы: Тютчев, Сухово-Кобылин, Бунин. – Л., 1980
17. Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе к. 19 – нач. 20 вв. – Л., 1985
18. Ильин И.А. О тьме и просветлении: Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелёв. – М., 1991
19. Карпов И.П. Прозы И. Бунина. – М., 1999
20. Карпова Н. Искусство, пронизывающее жизнь // Художник 1987 №8
21. Кузницова Г. Грасский дневник. Рассказы. – М., 1995
22. Крутикова Л.В. В мире художественных исканий Бунина. В кн. И. Бунин. Литературное наследство. Т. 84, кн. 2. – М., 1973
23. Крутикова Л.В. «Чаша жизни» И. Бунина и споры о смысле человеческого бытия в начале 20-го века. В кн. «От Горького до Бунина». – М., 1974 с.106-123
24. Литература в школе. Иван Алексеевич Бунин. №4, 1990 с.35-43
25. Литературное наследство. Т. 84: И. Бунин: в 2-х кн. – М., 1973
26. Лесная Г.М. Новое о серебряном веке в русской литературе
27. Линков В.Я. Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. – М., 1989
28. Любимов Н.М. Несгораемые слова. – М., 1983
29. Мальцев Ю. Иван Бунин. – М., 1994
30. Михайлов О.Н. И.А. Бунин: Очерк творчества. – М., 1987
31. Михайлов О.Н. Строгий талант Иван Бунин. Жизнь, судьба, творчество. – М., 1976
32. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. – М.,

1989

33. Нефёдов В.В. Чудесный призрак. Бунин-художник. – Минск, 1990
34. Николина Н.А. Образное слово И.А. Бунина // Русский язык в школе. 1990 №4 с. 51-58
35. Нинов А.Н. Горький и Ив. Бунин: История отношений, проблемы творчества. – М., 1987
36. Ницше Ф. Собр. соч.: в 2-х т. – СПб., 1998. т.1 с.22-23
37. Паустовский К. Собр. соч.: в 8-ми т. . – М., 1967 т. 3 с.473
38. Понамарёв Е.Ф. Отзывы современников о книге И.А. Бунина «Освобождение Толстого» // Русская литература 1995 №4 с. 168-171
39. Розанов В.В. Мысли о литературе, - М., 1990
40. Сливцкая О.В. Чувство смерти в мире Бунина // Русская литература. – 2002 - №1 с.64-78
41. Соловьёв В.С. Смысл любви // Мир и эрос. – М., 1991
42. Соловьёв В.С. Собр. соч.: в 2-х т. – М., 1990 т.2
43. Суродеева Т. «Всякая любовь – великое счастье»: о рассказе И.А. Бунина «Тёмные аллеи». // Литература в школе. 1990 №4
44. Сухих И. Русская любовь в тёмных аллеях. // Звезда 2001 №5 с.39-45
45. Твардовский А.Т. О Бунине. в кн. Бунин И.А. Собр. соч. в 6-ти т. Т.1. – М., 1987 с.5-42
46. Ходасевич В. Колеблемый треножник. – М., 1991
47. Целикова Е.И. Эволюция типов школьного анализа литературного произведения. – Улан-Удэ, 2000
48. Шопенгауэр А. Собр. соч.: в 5-ти т. – М., 1992 т.1 с.236