

«Вокруг Бунина: адреса эпохи»

Материалы Всероссийской
научно-практической конференции

13 - 14 ноября 2025 года



Орёл, 2025

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ОРЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ

БУК ОО «ОРЛОВСКАЯ ОБЛАСТНАЯ НАУЧНАЯ УНИВЕРСАЛЬНАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМ. И. А. БУНИНА»

«Вокруг Бунина: адреса эпохи»

**Материалы Всероссийской
научно-практической конференции**

13–14 ноября 2025 года

*Орёл
2025*

УДК 82.09

ББК 83.3(2=411.2)52-8/Бунин И. А./я431

В 66

Редакционная коллегия

Бородина Людмила Ивановна, директор БУК ОО «Орловская областная научная универсальная публичная библиотека им. И. А. Бунина»

Шатохина Наталья Захаровна, заместитель директора по научной и методической работе БУК ОО «Орловская областная научная универсальная публичная библиотека им. И. А. Бунина», кандидат педагогических наук

Меркурьева Наталья Алексеевна, заведующий центром чтения БУК ОО «Орловская областная научная универсальная публичная библиотека им. И. А. Бунина», кандидат филологических наук, доцент

В 66 **«Вокруг Бунина: адреса эпохи»:** материалы Всерос. науч.-практ. конф., г. Орел, 13-14 нояб. 2025 г. / Департамент культуры Орл. обл.; Орл. обл. науч. универс. публ. б-ка им. И. А. Бунина. – Орел : ООО «Горизонт», 2025. – 204 с. **ISBN 978-5-6054803-9-6**

В сборнике опубликованы материалы конференции, посвященной фигуре И. А. Бунина и контексту эпохи, в которой существовал писатель. В статьях представлен широкий круг вопросов, исследующих тему русской провинции в художественном пространстве писателя и его эпистолярном наследии, художественно-философские смыслы его текстов, рассматриваются источниковедческие проблемы, специфика родственных и литературных связей И. А. Бунина.

Материалы включены в авторской редакции.

УДК 82.09

ББК 83.3(2=411.2)52-8/Бунин И. А./я431

ISBN 978-5-6054803-9-6

© Орловская областная научная универсальная
публичная библиотека им. И. А. Бунина, 2025
© ООО «Горизонт», 2025

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Вместо вступления</i>	
<i>Черникова Е. В.</i>	
Улыбка Бунина	5
<i>Аль-Каби Мохаммед</i>	
«Миссия русской эмиграции» И. А. Бунина – отклик в советской и зарубежной прессе	21
<i>Бакунцев А. В.</i>	
Фрагменты поэмы Саади «Бустан» в творческой интерпретации А. М. Фёдорова и И. А. Бунина	29
<i>Бальжик В. В., Корюкалова М. С.</i>	
Дневники И. А. Бунина 1941–1945 гг.	39
<i>Барбашов С. Л.</i>	
Трагедия обезличенного человека (от Державина к Бунину)	48
<i>Барсукова И. Е.</i>	
От слова к образу. Творческое воплощение бунинской темы художником А. И. Курнаковым	60
<i>Газина Т. А.</i>	
От полотков до устриц	65
<i>Гончар В. В.</i>	
Проектная деятельность при изучении рассказа И. А. Бунина «Чистый понедельник»	75
<i>Гурова В. Я.</i>	
Лиризм прозы И. А. Бунина (по рассказу «Солнечный удар»)	80
<i>Жиляков С. В.</i> Традиция и новизна в лирике И. А. Бунина (на материале мнемонических жанров)	87
<i>Кондратенко А. И.</i>	
И. А. Бунин и его творчество в переписке И. С. Шмелёва и О. А. Бредиус-Субботиной	96
<i>Краснова И. А., Ланина М. В.</i>	
«Окаянные дни» Красной Жизели: Хореографическая трагедия ...	104
<i>Кульчицкая Н. Н.</i>	
И. А. Бунин о любви: между словом и Словом	110

<i>Лазарева Т. В.</i>	
И. А. Бунин и Л. В. Туржанский: художественные стили эпохи ...	119
<i>Матросова А. А.</i>	
Хронотоп И. А. Бунина как сложный культурный феномен эпохи перемен	127
<i>Меркурьева Н. А.</i>	
Мир утекающих вещей в рассказах И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» и Ю. К. Олеши «Лиомпа»	132
<i>Платонова И. Н.</i>	
Мир детства в творчестве И. А. Бунина (Из опыта работы. Урок словесности в 6 классе)	137
<i>Рыльчиков И. В.</i>	
Новые сведения о предках Ивана Бунина	143
<i>Свиридов В. Ю.</i>	
История рассказа И. А. Бунина «В августе»	149
<i>Семёнова Е. А.</i>	
«Человек обратной перспективы»: неканонический образ писателя в произведениях И. А. Бунина	158
<i>Смоголь Н. Н.</i>	
Рассказы И. А. Бунина, включённые в школьную программу, в рецепции современной молодёжи	167
<i>Сошина М. Г.</i>	
Мои «антоновские яблоки»: опыт медленного чтения классики с детьми-сиротами	172
<i>Титов А. Ю.</i>	
Бунинские Атлантиды, или укорененная неприкаянность	178
<i>Шатохина Н. З.</i>	
Книжными аллеями классика: Бунинка о Бунине	189
<i>Швыдченко А. Е.</i>	
Библейские и литературные аллюзии в произведении И.А. Бунина «Воды многие»	196
Сведения об авторах	201

ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ

*Черникова Е. В. (Москва – Санкт-Петербург)
Chernikova E. V. (Moscow – Saint-Petersburg)*

УЛЫБКА БУНИНА

Ход мысли

Я наслаждался всем видом этого молодого, лишь слегка седеющего человека, его стройной, спортивно-подтянутой фигурой, необыкновенно выразительным тонким лицом – «лицом римского патриция», как принято было говорить о нем, – освещённым блеском умных живых глаз и улыбкой, то юношески-насмешливой, то ласковой и доброй, его сильным и тёплым, «играющим» голосом и совершенно лишённой интеллигентской вычурности, меткой, хваткой, яркой, остроумной речью, от которой, как говорил Л. Андреев, «ломит щеки».

Н. Я. Роцин (1896–1956), литератор

Почему Леониду Андрееву «ломило щёки» от речей Бунина? Спросим. «Ох, Ванюша, – отвечал он, – когда я с тобой, у меня щёки ломит от смеха».

Мне хочется послушать! – и пусть ломит щёки. Я потерплю. Щёколомные шутки любимого.

«Ему покоряются лица, конструкции, тела, машины. Он знает, что образует улыбку; он может расположить ее на стене, в глубине сада; он распутывает и свивает струи воды, языки пламени...»

Об улыбке на стене – великий французский поэт Поль Валери о Леонардо да Винчи. Что образует улыбку. Что же? Мы редко задумываемся об улыбке, пока не удивимся, например, некоему несоответствию мимики событию. Либо протезирование подтолкнёт к финансово-эстетическому раздумью, в обыденности не возникающему.

Радикально грустное черепно-челюстное мероприятие (виниры либо вставление в дёсны красивеньких изделий) – бывает важно для обложки ввиду профессии. Вызвездило тебя – улыбайся, показывай доход. Постановочные улыбки на фото, ныне дежурное блюдо, прилетевшее в российскую традицию из-за океана, знаменуют успешность. Способен улыбаться? Есть чему радоваться? Зубки голливудские бело-голубые? Тогда ты молодец, ты свой, а мы до слёз твои, поскольку разделяем твоё влечение к счастью, то есть лидерству и успеху. Подобная пошлость, естественно, претила бы Бунину. Претит. И реклама в годы его молодости – на фоне промышленного подъёма – уже цвела счастливым идиотизмом, когда обладание каким-нибудь ароматным мылом от плоскостопия делает лицо покупателя неизбежным.

Сосед мой по Воронежу родился на Большой Дворянской улице, дом 1. Википедия врёт, по обыкновению своему, что номер 3. Нет, дом был номер 1, и у плавающей нумерации домов есть история. Я родилась на соседней улице, девочкой гуляла близ бунинской микрородины, откуда и докладываю: на месте дома номер 1 уже в моём детстве стояла бетонно-стеклянная башня – научно-исследовательская контора. На стене была скупая дощечка с аскетичной надписью: на этом месте стояло здание, где родился... Я не оговорила: здание. Башня так убедительно стоит, что никаким способом не подтащить к ней туристов – дескать, в этом двенадцатиэтажном¹ домике родился Бунин. А хочется. Посему туристов тянут к другому домику, низкорослому, но старообразному, и туристы в умилении покидают пределы, полные чувств. Для усиления их чувств и надёжности турбизнеса врака вписана в Википедию. Ну да там и Варвара Пащенко названа женой, а действительная жена Анна Цакни, мать его сына, даже не упомянута. Пошутим не без грусти: вдруг кто велик – назначай мемуаристов списком и заверяй нотариально, иначе тебе вспомнят ужо! А поздно.

Снимки Бунина в разных его возрастах всем говорят о суровости вплоть до надменности. Смотрим: запечатлённый образ монотонно красив – и с бородкой, и без бородки, но взгляд, взгляд – зачем это занудство! – спрашивала я у возлюбленного моего всю свою жизнь. Ведь другой чело-

¹ Сейчас мне трудно вспомнить, сколько в башне этажей точно. От девяти до четырнадцати, скорее всего.

век, не вот этот портретный сноб! Я же знаю! С детства знаю, что Бунин и в прозе, и в стихах тоже может, как Леонардо, говоря волшебными словами Валери, расположить улыбку мира где угодно: на небе, на плечах, на стене. У мага Ивана Алексеевича за невесомой стеной жизни словно дежурит чеширский кот. Воздушная стена природы ему сама улыбается, как в стихотворении 1901 года. Финальные строфы:

Не налюбуюсь, как сквозят
Деревья в лоне небосклона,
И сладко слушать у балкона,
Как снегири в кустах звенят.
Нет, не пейзаж влечёт меня,
Не краски жадный взор подметит,
А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия.

Строчкой «Любовь и радость бытия» в 1982 году я назвала свою дипломную работу в Литинституте. А в 2025 году – свой юбилейный вечер в Москве. С ощущением солнечности Бунина я жила полвека, пока перво-статейная случайность опять запустила меня в любимый огород – подумать об его принципиальной фотонеулыбчивости.

В дипломе я рассматривала связи звуков и смыслов в поэзии Бунина. Я писала о любимом все пять литинститутских лет, я буквально жила с ним. Иногда дерзко фантазировала: зачем я родилась в Воронеже? Амбициозная версия: чтобы всю жизнь говорить, что мы с Иваном Алексеевичем соседи – с дистанцией всего в девяносто лет. Мне, в институт поступившей в семнадцать лет, вся русская словесность почему-то казалась солнечной, всё светилося любовью и радостью бытия. В полноте собственного бытия слушала я редкие записи бунинского голоса, любовалась каждой фразой, даже советовалась с Иваном Алексеевичем, когда у меня что-то не получалось по стилю или мысли: ни один писатель на свете не вызывает у меня таких острых, неподобающих рефлексов нескромности. А что сложный характер? – да кто прост!

И вдруг – первая в моей жизни поездка в Орёл. Давно мечтала. И там я наконец увидела фотоулыбку Бунина. Впервые, весной 2025 года, в экспозиции музея. Посчастливилось мне удивиться. Добрые люди разъ-

яснили. Оказалось: для фотоулыбки гению потребовались Нобелевская премия (1933), нобелевский банкет, две женщины сопровождения (жена и любовница) и одна посторонняя, из газеты, подошедшая к его столу на банкете. И наконец он улыбается, подняв голову и повернувшись корпусом к журналисту-женщине².

Да уж, квартальной премией такого не раззадоришь. Нужна как минимум нобелевка. Бунину, судя по всем фото, улыбнуться на фотокамеру специально – что хинину испить. Строг и сух. Как Андрей Белый выразился: «Желчный такой, сухопарый, как выпитый, с темно-зелеными пятнами около глаз, с заостренным и клювистым, как у стервятника, профилем, с прядью спадающей тёмных волос, с тёмно-русой испанской бородкой, с губами, едва дососавшими свой неизменный лимон».

Между кислым лимоном и горьким хинином и зажмуришься заметишь вкусовую разницу, но суть одна: мина счастья невозможна. (Я ещё не знала, читая мемуаристов, что им верить нельзя. Теперь знаю).

...А какое, кстати, дело нам, читателям, обожающим бунинские сочинения, до его мимики, жестов и манер? Уже высказались от академиков до уборщиц все, что всем гениям чуть ли не положено быть, скажем так, неправильными в быту. В известной соцсети я проводила опрос об отношении публики к поведению гениев искусства и науки. Процентов девяносто пять респондентов единогласны, что «А хоть и мерзавцы!.. За гениальность можно простить всё». Заметим, что, примеряясь к себе, нормальный обыватель считает хорошей жизнь, оформленную своевременно прозвонившими свадебными колоколами.

Так мерзавец или маг? Хмырь или солнышко? Впрочем, не мне судить, а, скорее, бесподобной Вере Николаевне. Мне кажется, что её, только её нежно-бетонные плечи могли вынести взрывчатого, гордого любвеобильного русского барина с «горестным умом». Её слова. А ещё правдолюбивый до желчности. Непримируемый и хрупкий наподобие алмаза. Но – «любовь и радость бытия» сказаны. Знал.

Когда я выросла, погрузилась в русскую историю и написала ряд прозаических сочинений, я обрела интерес к жизнеописаниям, и мне стало

² Но сидя. Почему дворянин здоровается с женщиной сидя? Или, может быть, он привстал потом? Не знаю. Нет документа. Мне всегда жаль, если не хватает документа. Приходится писать эссе с его «свободным течением мысли».

казаться, что в юности я с бунинской радостью бытия слегка погорячилась и что характер у меня примерно такой же приятный, как у моего воронежского соседа.

Поясню о нашем приятном воронежском характере³. Реинкарнационные приключения.

Дружа с Чеховым, Бунин тем не менее в своих «Автобиографических заметках» возмущился – постфактум – примечательной ботанической неточностью:

«...Вопреки Чехову, нигде не было в России садов сплошь вишнёвых: в помещичьих садах бывали только части садов, иногда даже очень пространные, где росли вишни, и нигде эти части не могли быть, опять-таки вопреки Чехову, как раз возле господского дома, и ничего чудесного не было и нет в вишнёвых деревьях, совсем некрасивых, как известно, корявых, с мелкой листвой, с мелкими цветочками в пору цветения (вовсе непохожими на то, что так крупно, роскошно цветёт как раз под самыми окнами господского дома в Художественном театре)».

Я такая же зараза. Истинствовать о правде меня разбирает всегда, когда что-то чему-то не соответствует. Бунин разве не знал, что вишнёвый сад – образ? Конечно, знал. Но вот не было в России садов сплошь вишнёвых – значит, не было.

Я думала: он постоянно выправляет текст и жизнь под истину. А истину под жизнь не выправляет; он, будучи магом, знает, что там за несоответствия по головке не погладят. Любовь? Маги знают о радости бытия поболее, чем улыбчивые читательницы, в рюшечках на всех местах. Всякий, кто у Бунина в прозе осмелится влюбиться, непременно окажется на кладбище до срока старости. Знаменитая финальная сцена «Митиной любви»: «...он нашарил и отодвинул ящик ночного столика, поймал холодный и тяжёлый ком револьвера и, глубоко и радостно вздохнув, раскрыл рот и с силой, с наслаждением выстрелил». Что характерно.

Все знают, что и сам лично, влюбившись, он без церемоний чуть не сживает со свету тех, кто подвернётся под руку, включая себя самого. Чудовищные муки, причинённые Вере Николаевне многолетней совмест-

³ Воронежский характер – явление врождённое. Бунин прожил там всего три года, но младенчество гения радикально отличается от физиологического младенчества прочих людей. Сущности бунинского уровня, на мой взгляд, выбирают место воплощения сами.

ной их жизнью с Галиной Кузнецовой, обескураживают (но не обывателя, для которого гению всё простительно). Они давно обескураживают меня. Эманации горя, исходившие от Веры Николаевны, не пробивали брони? А как он защищался? Страстью к Кузнецовой? Эпатажное бисексуальное поведение Кузнецовой по завершении совместной жизни с Буниными умножает муки всех участников, чуть не убивая режиссёра, но как он не разглядел будущего? Он, автор «Тёмных аллей». Ведь возврат неизбежен, и чем талантливее выражено нечто, тем вернее оно вернётся – прямо в жизнь автора. Маги знают. Одновременно я удивлялась кровожадным издателям, выпускающим томики о последней любви гения, и журналистам с их романом века, имея в виду Ивана Алексеевича и Галину, а также о великом смирении Веры Николаевны. Борзописцы, я понимаю, плывут в потоке глянцевого прессы с историями любви наперевес, в которых обязательно слёзо- и кровопролитие в тех или иных объёмах.

Моё предисловие к улыбке Бунина – для меня более загадочной, чем улыбка Джоконды, – может занять библиотечную полку, но пора и честь знать. Поставим вопрос, а дальше – ход мысли: так я обозначила жанр данного эссе.

Изучая улыбку и её место (sic!) в мировой культуре, смех, комизм и в целом мимику, понимаешь с первых тактов, что помимо характера и судьбы в улыбке запечатана политика, религия, философия, педагогика, нация и так далее. В христианской литературе находим непримиримый взгляд на мимические выходки секулярного сознания. В романе «Имя розы» Умберто Эко тема дьяволичности смеха – красной нитью.

А вот, например, пишет не романист, а святой: «Есть люди, которые настолько высоко поднимают верхнюю губу или же позволяют нижней провисать так сильно, что их зубы почти полностью видны. Это совершенно противоречит приличиям, запрещающим выставлять зубы напоказ, ведь природа дала нам губы именно для того, чтобы скрывать их».

Приведённое высказывание святого Жана-Батиста де ла Сая, при жизни – католического священника, педагога, основателя своей школы, наследием которого человечество пользуется по сей день, – вполне типич-

но для служителей и воспитателей. В 1703 году Жан-Батист де ля Саль написал «Христианские правила приличия и вежливости», откуда взята цитата, и он, можно сказать, ещё мягко выразился, и я с ним не спорю и даже согласна. Не стоит скалиться, лыбиться, надо держать свои зубы при себе, ежели ты приличный человек.

Во всех культурах есть негласные – да и гласные – правила, касающиеся улыбок и тем более смеха. Физиологически смех и улыбка разные процессы, но не все различают их противоположность: ведь всё так близко – лицо, лицевые мускулы, реакции, коммуникация. Но смеющийся или хохочущий – не тот же, кто секунду назад был улыбающимся. Смех не следует за улыбкой непосредственно и необходимо. Рисуя улыбку, художник может сделать красивую картинку, а хохот на вид и слух малоэстетичен. Смех и готовность в любую секунду расхохотаться, особенно прилюдно, свидетельство низкого происхождения и ограниченного воспитания, либо это нервный тик или болезнь вроде «синдрома Петрушки». Не входя в детали, отметим, что взрыв хохота возможен, а взрыв улыбок – нет (разве что как стилистический приём в пародии).

Улыбка и смех остаются большой темой для исследования; несмотря на относительное обилие опубликованных материалов, предметы чистой радости либо объекты сатирического высмеивания в истории меняются, а связи между событием и реакцией человека перестраиваются. Было смешно или забавно – стало грустно и безвкусно. И наоборот. Чуковский в книге «Живой как жизнь» прекрасно вышучивает забубённых революционеров с их ухарскими «матерЯми», «договорАми», а прошли годы – и вполне трезвые лингвисты, опираясь на живость языка, чуть не утвердили слово «звОнит» как нормативное. Трудно сказать, над чем будет смеяться антропоморфный робот, когда научится выявлять и ощущать комическое в национальных культурах. А он научится.

Сохранились артефакты, декодировать смысл которых невозможно без искусствоведческой подготовки. Например: «Почти у всех архаических статуй лицо озаряет улыбка, совершенно не зависящая от ситуации, которую изображает статуя, а иногда и наперекор всякой логике блуждающая на лице смертельно раненного, глубоко огорчённого или озлобленного», – так о древнегреческих изваяниях писал в советское время Борис Виппер, историк искусства, специалист наивысшей категории. Архаическая улыбка

кор (одетых девушек) и курсов – обнажённых древнегреческих атлетов – родилась не из психологических соображений скульптора, а из техники ваяния. Смешно, а ведь несоответствие гримасы событийному фону вернулось: из Древней Греции перелетело, не целясь и не желая, в XX и XXI вв. Стало специализированным, выросло до приёма: хохот белозубых красоток в рекламе пасты, протезов и презервативов, а также безумная радость среднеклассников⁴ при виде маргарина вкупе с упорным потреблением всевозможных лайфхаков. Громкоголосое счастье при получении скидки, распродажи, рассрочки – как ответ человека на хладнокровный маркетинг – неплохо рифмуется с актуальной философией «Будь собой: меняйся!»

Мне кажется, Бунин, бросив взгляд на революционные события и лица – главное, лица! – провидел разнуздание мимики, жестов, ударений. Он увидел крушение основ вкуса, а в обстановке тотальной катастрофы улыбаться – некомильфо.

Улыбка в русской культуре не имела и поныне не имеет общего с европейской, американской, африканской или японской. Слуга, улыбнувшийся в общении со своим господином, мог – в зависимости от ситуации, страны, века – лишиться места или здоровья. Современные продавцы-консультанты недолго продержались бы в числе живых, ошибись они формой вежливости в иные времена. За улыбку, применённую не в том месте не в то время, в старых русских городах и сёлах могли больно набить лицо, улыбнувшееся дежурно, то бишь неискренне.

Улыбка царственная, хозяйская, дозированная, выражающая несомненное превосходство, не родственна простецкой лыбе или грозно-надменному оскалу, заносчиво формируемому плебейской гордыней. Мимические мышцы растягиваются так или иначе ввиду побуждений. Чистым продуктом можно считать лишь улыбку младенца, ничего ещё не ведающего о социальной стратификации, коварстве, актёрстве, масках и приличиях. Вставая на ножки, ребёнок параллельно учится у старших, где,

⁴ Среднеклассниками я называю типичных представителей среднего класса, наделённых специфическими чертами: любовь к новинкам, стремление быть в тренде и т. п.

кому и почему можно улыбаться в зависимости от обстоятельства. Ввиду сказанного мной тезисно и вскользь замечу, что полное исследование улыбки Бунина должно включать диахронический подход. Мы должны знать подробности мимики, принятой в кругу воронежских дворян во второй половине XIX века – в свете круга их чтения, религиозного поведения, психического строя и типов реакций, передаваемых по фамилии. Подобное исследование трудно, но захватывающе. Почему оно важно? В каждом из четырёх предложенных направлений данной конференции⁵ может появиться новый взгляд на вещи. Начиная с «поисков авторских смыслов». Школа прошлых лет выводила особенности творчества любого художника из его жизни. В составе этой плодоносной жизни учебник видел семью, микросоциум, макросоциум, в том числе эпоху, так или иначе называемую (например, модерн). По мнению обычного, нормального литературоведа следует опираться на уже подставленные костыли: воздействующее окружение и личная реактивность впечатлительного художника. Из всего, что характеризует поведение, обычно выбрасывают то, что кажется очевидным и не достойным исследования. К самым обычным и изучаемым в распоследнюю очередь относятся улыбка писателя, смех, слёзы. Никогда не пишут генограмму, поскольку не умеют её интерпретировать, а в действительности улыбка стягивает в узел всё и всех, включая внезапно выпрыгнувших прапрадедушек с их религиозностью, национальностью, социальным положением, типом поведения, цветом глаз и группой крови. Выводить талант из несчётных параметров как бы нельзя, ведь нечем измерить влияние невидимого, поэтому с лёгкостью необыкновенной измеряют влияние видимого, забывая о принципиальной неизмеримости влияния как параметра. Лауреат Нобелевской премии 1904 года И. Павлов обобщил этого реактивного человека в своей теории рефлексов, и ни один биолог ещё долго не мог даже пикнуть. За любые открытия, противоречащие рефлексам Павлова, в советское время можно было поплатиться свободой, поскольку подобные открытия меняли местами причины и следствия. Антипавловские открытия (например, о творческой, первичной, прорицательской роли мозга в его независимости от времени, социума, темперамента и пр.) выводили генетически структурированную личность (духов-

⁵ Орёл, ноябрь 2025.

ную по определению) на передний план, а так называемое бытие на второй или двадцать второй, и вся конструкция материализма⁶ дрожала и рассыпалась. Социуму, в котором возможен такой кошмарный разгул, как революционное поведение плебса, вдохновлённого образованными интеллигентствующими фанатиками вроде «какого-то Ленина», Бунин может предложить только маску и отказ от взаимодействия. Бунин чувствует, что любой революционер – прежде всего преступник, поскольку невозможно совершить именно революцию в рамках существующего законодательства. Никогда и нигде. Необходимо идти на нарушение закона, молиться на дуализм и первородный грех (согласно православию, это гордыня). Вопросы вкуса и гармонии откладываются на неопределённое время. В наше время (сейчас 2025. – ЕЧ) разлилась модная – и пошлая ввиду массовости – психологизированность поведения и мышления. Будь я психолог на зарплате, я за большие деньги давала бы клиентам-среднеклассникам один совет: скорей выходите из «позитивного мышления». До добра не доведёт. Когда вы мрачны, горестны, печальны – печальуйтесь и горюйте. Чуть только распозитивничаетесь – записывайтесь на диспансеризацию.

Бунин улыбается в жизни, такое бывало, – но не для выставки своих достижений. Вот слова Софии Юльевны Прегель (1897–1972), поэта, редактора, издателя журнала «Новоселье» (1942–1950):

«Меня поражала способность Ивана Алексеевича преображаться. Вспоминаю Beausoleil над Монте-Карло, где незадолго до Второй мировой войны жили Бунины. Пасхальный стол с недоеденным куличом и обезглавленной сырной пасхой, несколько сине-красных яиц. За столом Бунин в каком-то странном одеянии говорит со мной об Одессе. Дальше все, как во сне: Бунин уходит к себе, мы остаёмся, продолжаем домашний разговор, и вот, неожиданно для всех, появляется Иван Алексеевич. Он в светло-сером костюме, в петлице у него белая гвоздика. Морщин как не бывало. Он полон неистребимой молодости. Сейчас Бунин спустится в Монте-Карло. Он загадочно улыбается, и всем становится весело».

⁶ *Материя первична, сознание вторично* – как же, как же, помним. И что *бытие определяет сознание* – тоже не забывается. Поэтому все писатели, попадавшие под перо советских литературоведов, вынуждены были рождаться – в неких семьях, конечно, но в виде *tabula rasa*, на которой жизнь уже напишет.

Улыбка упорно кажется всеобщей подругой. Она рождается сама собой и всем известна, как же, как же: машинальная и общепонятная реакция на приятные раздражители вроде премии. Улыбка, будучи своей, привычной, человеческой – ускользает от взора, например, литературоведа – равно как эвфонические приёмы анализируемого автора. Исследователи на удивление редко уделяют особое внимание эвфоническому строю текста. Памятуя о «благозвучии», на минуту забегают в эту комнату, чтобы отметить: знаю-знаю. Поделюсь гипотезой: при внимании к эвфонии писатель может быть уверен, что и смысл его сообщения дойдёт до читателя быстрее и полнее. Каким бы ни был смысл, если я его омузыкалю, он войдёт легко и прирастёт незаметно. Примерно та же история с улыбкой: как эвфония национальна, так и мимика. Причём и то и другое имеют репутацию чего-то само собой разумеющегося, поэтому не вызывает подозрений в коварстве, а оно фундаментально. Эвфонию вспоминают редко и кстати, и совсем редко как скоростной лифт для смысла. А фотоулыбку писателя – в её связи с его текстом – и вовсе никогда. Англоязычная библиография по улыбке в контексте культуры довольно обширна. Русскоязычная скудна и представлена исследованиями результата: если – то (следует версия и поспешный квазисоциологический вывод). Языковое представление улыбки в коммуникации «автор – читатель» как тема исследования возникает чаще, потому что путь проторён. Делаем контент-анализ текстов, нащупываем приемлемую гипотезу – и готова статья, диплом, а то и диссертация. В бунинском случае не следует опираться на контент-анализ текстов. Конечно, можно покуролесить: пересчитать эпитеты, применённые к улыбке, в дневниках Веры Николаевны Муромцевой-Буниной, сравнить с улыбками её мужа в его дневниках тех же дней. Вывод не навязываю, но работа занятная. Пробовала. Вера Николаевна чаще видит и упоминает улыбки людей. Ну и что?

Милый студенческий ход – контент-анализ, к примеру, романов Толстого – даёт превосходные результаты по улыбкам всех видов. Пустить своих героев в огород радости, до зубов вооружив их разнообразнейшими мимическими орудиями, это сколько угодно. И жутко серьёзный Толстой, и горестный Бунин не мешали своим персонажам улыбаться. Сами – редко,

и уж точно не на публике. А настоящий весельчак (в жизни) Чехов дал героям повеселиться пока был Чехонте, а потом лишь по ситуации. У Чехова, одного такого на свете, были «улыбающиеся глаза», по словам Телешова. Нам из нашего века – трудно разглядеть и настоящую весёлость Антона Павловича, и уникальные улыбающиеся глаза, поскольку слишком воспитанная девица, сестра его Мария Павловна, взяла на себя роль цензора и при жизни его, и особенно после. Она вычёркивала перед публикацией из его писем слова, выражения, абзацы, чтобы имидж серьёзного интеллигента с бородкой не пострадал от его же подлинного нутра. После кончины Антона Павловича и вдова его Ольга Леонардовна прекрасно вписалась в роль, приосанилась, и уже никто не вспоминает, что новорождённому театру нужен был свой драматург. В пользу Художественного театра Немирович-Данченко командировал свою любовницу и ученицу Ольгу Книппер в объятия к Чехову, чтобы вышла замуж и закрепила драматурга за театром. Сделано. Попробуй тут возвеселиться прилюдно.

Бунину цензором облика был, разумеется, он сам.

Особое трагическое чутьё, вшитое в Бунина природой, порой вызывало у современников отторжение, с которым нелегко справиться, когда текст прозы огорошивает величайшим мастерством. Куприн сочинил на Бунина пародию «Пироги с груздями», намекающую на «Антоновские яблоки»:

«Сижу я у окна, задумчиво жую мочалку, и в дворянских глазах моих светится красивая печаль.

...Отчего мне так кисло, и так грустно, и так мокро? Ночной ветер ворвался в окно и шелестит листьями шестой книги дворянских родов. Странные шорохи бродят по старому помещицкому дому. Быть может, это мыши, а быть может, тени предков? Кто знает? Все в мире загадочно. Я гляжу на свой палец, и мистический ужас овладевает мной!»

И так далее в том же духе. Жестоко повеселился А. Куприн. Но дыма без огня – и так далее. Суровость внутреннего взгляда ощущали все. Вера Николаевна в дневнике своём написала осенью 2021 года о Юлии Алексеевиче, о ту пору скончавшемся брате Бунина: «Ум несколько скептический, по-бунински горестный, но объективный...». По-бунински горестный ум.

Семейное. Горестность как фамильная мебель или поместье, или столовое серебро.

Нормальная серьёзность Бунина, всё почвенное и подлинное наряду с его отвращением ко всему выпренному и поддельному, могли вызывать в современниках смеховые реакции – в приведённом случае с Куприным сатирические. Не сомневаюсь, что Бунин всё это чувствовал сизмальства, а тем более в зрелости. Улыбаться на портретах при фамильной горестности ума и дворянской стати – как бы нечему. Впрочем, фотографироваться ему нравилось. Даря своё фото сестре, он сопровождал дар надписью:

В фотографии Пейрош
В фатовском немного вкусе
Я снимался, – и хорош
И красив я вышел, Муся...
Я в натуре не такой: –
Не блистаю красотой...
Ведь я братец твой родной
И одно лицо с тобою!..

Я давно думаю об Иване Алексеевиче, но только в 2025 году обратила внимание на улыбку – его собственную и его героев. Её нет в запечатлённой на фото фигуре писателя, хотя в текстах она встречается, но как изобразительное средство при описании скорее поступка, чем характера. Не то чтобы крайнее выразительное средство, нет, обычное: Бунину всегда хватало других слов для создания воздуха и жизни между словами. Бунину всегда хватало вкуса – пользоваться словами без выворота стопы на пятую позицию *sus-sous*. Путешествие по «Частотному словарю рассказов И. А. Бунина» (автор А. О. Гребенников) может отчасти прояснить вопрос о его лексико-семантических предпочтениях, но стилеметрия не скажет о природе магии текста и не даст отчуждаемого знания, полезного, например, студентам для творчества. Стилеметрия позволяет атрибутировать, даёт канву, подсказывает ходы компьютеру, но Буниным надо родиться.

Оптография, модная в XIX веке, утверждала, что на сетчатке покойного остаётся как бы последняя фотография, сделанная глазом. Следы света на сетчатке признавались судебным расследованием чуть не за документ, за объективную фотографию, неизбирательную. Рисовальщик выби-

рает. Фото – зеркало. Метафора точности и гарантия реальности. В 1839 родилась дагерротипия, замечательным образом – ровесница позитивизма и его отца Огюста Конта с его верой в познание и науку. Смотрим на фотографию – будто в окно. Природа рисует себя сама, без рисующей руки. Познаваемость растёт из видимости. Я вижу – я обладаю.

Фотография следит: надзор или возможность. Субъекта видно – и он знает, что его видно, и он сам себя дисциплинирует. Мир – первоначальное мечтание – расколдовывает сам себя. Но довольно скоро выясняется, что всё более глубокое погружение в невидимом глазу прежде – например, хронографически, по фазам движения, – или рентгенограмма, открывающая человека на просвет, – всё вдруг озадачивает исследователей всё увеличивающимся количеством тайн – в то время как надежда была на уменьшение. В наши дни Огюста Конта студентам не пересказывают в шести томах детально, а говорят упрощённо: позитивизм и соответствующее ему мышление, позитивистское, сведены к интерпретации «если мир непознаваем, давайте хотя бы научимся им пользоваться». Нынешние адепты позитивного мышления, ни разу не слышавшие не только о позитивизме и Конте, но и не представляющие себе этапов создания фотографии, не ведающие о грандиозном культурном перевороте XIX века – от рисующей человеческой руки до пойманного в коробку света, позволяющего отойти от вымысла и шагнуть в сторону правды – эти любители думать о хорошем, как они представляют свою жизненную стратегию (в этом, ах, сложном мире) – упрощают все подходы ко всему.

Бунин не мог представить себе Россию оплотом примитивной жизни, где «думай о хорошем» – основа бытия. Признать нормативность лубка и пошлости – страшно и мерзко. Встретиться с профанической массой, вдруг заплывавшей на площади с оружием в руках, – вот они «Окаянные дни».

Русские люди его эпохи ощущали видимый мир как наполненный таинственным смыслом, пред которым трепетать – гораздо уместнее, чем секулярно изгаляться.

Фотография чудесным образом фокусируется на вечности в большей степени, чем живопись, и тут сплошные сюрпризы: розовотелые боги, цари, герои мифологической группы – привычные обитатели достоверного мира, вполне видимого и во всех ракурсах отображённого, а встать или сесть перед объективом аппарата, натурально обещающего правду, истину,

достоверность как приятные подарки уму и сердцу – это процедура, оказывается, психологически мучительная. Смеяться-улыбаться-скалиться тут не о чем. В итоге серьёзнейшие лица великих – вспомним канонический фотообраз, например, П. И. Чайковского – это не те же самые люди в зеркале.

Это мои, условно говоря, концентрированные представления о промышленном прогрессе XIX века, о демократизации общественной жизни, о предреволюционной ситуации, а косвенно – даже о рождении интервью как жанра журналистики. Поговорить теперь и пофотографироваться теперь – всё так или иначе ведёт к революции 1905 года, хотя тогда ещё никто не знает даты, что бы он, провидец, ни чувствовал в воздухе. Достоевский целых «Бесов» почувствовал, но кто слушает пророков или боится их мыслеформ!

И вкратце – о технике. Безыдейно и на штативе.

Традиция живописного портрета (рисующая рука меняет вид оригинала) влияла и на фотографов позапрошлого века и на поведение перед камерой их моделей. Фото не картина, но свободный взгляд в окно; независимая природа сама себя рисует; правда видна и может быть навечно запечатлена – так поначалу казалось. Тема психологического перескока от воображаемого к непосредственно наблюдаемому. Сопоставимые бездны: картина и фото, проза литературная и журналистско-репортёрская. Но если отрешиться от высокого различения, словами Канта, должного и сущего, то в кастрюльку с кипящей темой подкинем сведения из остроумной документальной книги «Краткая история улыбки». Автор, историк искусства Энгус Трамбл, напоминает нам, что в первые десятилетия существования фотографии для хорошей выдержки требовалось время: «Аппараты, созданные до середины 1850-х годов, часто требовали выдержки до 45 минут, так что было очень сложно сфотографировать даже пейзаж с деревьями и совершенно невозможно запечатлеть животных, воду или людей <...> позирующий вынужден был сохранять полную неподвижность как можно дольше. С этой целью применяли множество железных скоб для головы, захватов, завязок и рычагов, позволявших сохранять постоянную позу <...> Длительность съёмки во время этих первых сеансов делала улыбку просто невозможной».

Инерция 45-минутного напряжения перед камерой так сильна, что и спустя полвека посетитель студии фотохудожника твёрдо знает: место – не

для улыбок. Тут всё серьёзно и трудно – и это долго. И надолго. И в данном конкретном случае, и в историческом аспекте. Когда родился Бунин, аппараты уже усовершенствовались, стали – по сравнению с первыми – считай, мгновенными. В сравнении, разумеется. Но шелохнуться перед камерой всё ещё было нельзя. Собственно, и сейчас не следует.

Тему соотношения технических средств и творчества, их взаимного влияния тоже хотелось бы получить в виде обстоятельной диахронической монографии, и она пригодилась бы любому авторствующему субъекту, а ныне особенно, когда креативничать учатся генеративные нейросети. Сейчас не то время, когда от характера портретируемой фотомодели зависит образ в итоге: есть и фильтры, и компьютерные программы, развиваются дипфейки, человек белковый словно тает в обманчивых туманах технологий. Фотография давно стала искусством и позволяет вымысел, как любое художество, и поэтому шаг в ту историю, в которой человек ещё был венцом творения, может напомнить нынешнему простодушному человеку, опьянённому глобальной бесчеловечизацией⁷, о его красоте. (Может ли?) Хотя надеяться на спасение трудно: ИИ уже пишет стихи, ему в целом не до нас, у него прорезается личность, а София давно получила паспорт как гражданка⁸ и самообучается.

Итого. Тысячи текстов продвигают мысль, что любовь чрезвычайная и смерть неотвратимая у Бунина топают рука об руку что автор по обеим линиям работал основательно. Я так же думала ещё минувшим летом. Но посмотрев на фотографии новыми глазами, увидела прекрасную самодельную маску, выстроенный точёный образ, самооцензуру артистичнейшего Бунина⁹, я поняла, что надо объясниться, а то каменеющий имидж вот-вот добьёт истину, а истина – любовь и радость бытия. Не уточнишь – разлетится истина в куски. Посему спрошу-ка, подумала я, по моему обыкновению – у самого. Наугад. Открыть что-нибудь из записок. Распахнула том – нашла и пример, и образец.

⁷ Авторский неологизм. Совместное творчество Е. Черниковой, литератора, и А. Петренко, учёного.

⁸ Антропоморфный робот-женщина. Разработана гонконгской компанией Hanson Robotics, активирована 19 апреля 2015 года. Паспорт и гражданство Саудовской Аравии получила в 2017 году.

⁹ Мы привыкли думать, что любовь у Бунина – чрезвычайное происшествие, аффект и травматическое расстройство. Но в данном контексте он для своей эпохи – современный художник. Полузабытое явление: в десятых годах XX века, когда в России расцветал кинематограф, тогда ещё немой, авторы фильмов словно состязались в кошмарности финалов. На экспорт эти фильмы попадали с припиской «русское кино», и ошарашенный кинозритель Запада воспринимал любовные истории русских как отменный хоррор, где слепая стена рока тверда и по-своему пластична: улыбку флирта быстро и неизбежно перестроит в чудовищный оскал боли, неотвратимой гибели. Всё жутко. И чего мы ждали от Бунина?

Летом 1912 года Иван Алексеевич и брат его Юлий в весёлой беседе отчего-то перебирали «тронувшихся» – кто в роду сошёл с ума. Ничего, кроме репортажной нейтральности, в перечислении нет. А через день-другой в том же дневнике – совсем другая интонация, страстный интерес. Дивная картинка: 7 июля, ничуть не опечалившись странностями предков, Иван Алексеевич восхищённо записывает жизнерадостные высказывания крестьянина Якова (который «...прелестный человек» и «как приятно слушать его! Всем доволен») о любви, смерти, и мы получаем приятную возможность на миг пролезть под маску. Вот Бунин цитирует собеседника, коего речью и, скажем так, мирозерцанием услаждается который день кряду:

«Яков Ефимыч рассказывал, что он иногда и теперь «кой с кем» занимается («займается»), – с какой-нибудь «пожилой бабочкой»:

– Ну, сделаешь ей там валёк (валёк для битья белья) – вот и расход весь...

Про смерть:

– Вона, чего её бояться! Схоронят з'ызбой (за избой), помянут п...ой».

Итого: всё-таки «...любовь и радость бытия». Благодарю за маскарад ваш, Иван Алексеич, поняла, приняла и по-прежнему счастлива родиться на соседней улице.

*Аль-Каби Мохаммед (Екатеринбург, Россия; Багдад, Ирак)
Al-Kabi Mohammed (Yekaterinburg, Russia; Baghdad, Iraq)*

«МИССИЯ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ» И. А. БУНИНА – ОТКЛИК В СОВЕТСКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ПРЕССЕ

«THE MISSION OF RUSSIAN EMIGRATION» BY I. A. BUNIN: RESPONSES IN THE SOVIET AND FOREIGN PRESS

Аннотация: В статье предпринята попытка всесторонне проанализировать полемику в зарубежной и советской прессе, развернувшуюся вокруг знаменитой речи И. А. Бунина «Миссия русской эмиграции» – реакция на неё была мгновенной и полярной. Показаны беспринципность, переход на личности и даже поклёп в оценках речи советской и зарубежной леворадикальной прессы. А также – голос другого фронта – поддержавших выступление писателя газет, увидевших в нем, прежде всего, любовь к России.

Ключевые слова: самоидентификация русской эмиграции, раскол русского мира, реакционность, презрение к русскому народу, противовес разрушителям-революционерам, любовь к родине.

Abstract: This article undertakes a comprehensive analysis of the polemics that unfolded in the foreign and Soviet press in response to I. A. Bunin's renowned speech, «The Mission of the Russian emigration». The reaction to the speech was immediate and sharply polarized. The study demonstrates the lack of principled argumentation, the resort to ad hominem attacks, and even outright slander characteristic of the assessments offered by the Soviet and foreign left-radical press. At the same time, it highlights the voice of the opposing camp – newspapers that supported the writer's address and perceived in it, above all, a profound love for Russia.

Ключевые слова: самоидентификация русской эмиграции, раскол русского мира, реакционность, презрение к русскому народу, противовес разрушителям-революционерам, любовь к родине.

Keywords: self-identification of the Russian émigré community; schism of the Russian world; reactionism; contempt for the Russian people; counterweight to destructive revolutionaries; love for the homeland.

16 февраля 1924 г. в парижском зале Société de Géographie И. А. Бунин выступил с программной речью «Миссия русской эмиграции», позднее опубликованной газетой «Руль», связанной с кадетским движением. На этом вечере, наряду с Буниным, присутствовали также И. С. Шмелёв, Д. С. Мережковский, И. Я. Савич, Н. К. Кульман и др. Произнесённое обращение быстро обрело статус своеобразного идеологического манифеста, воспринятого как самим автором, так и его современниками, не в качестве частного мнения, а как выражение общей идентичности изгнанников, оказавшихся вне пределов Советской России. Мгновенная и крайне противоречивая реакция как зарубежной, так и советской прессы вскрыла масштабный внутренний раскол в русском мире.

Целью мероприятия не являлось вовлечение в политическую дискуссию, акцент делался на религиозно-нравственном осмыслении происходящего на родине. Тем не менее, контекст начала 1924 г. – смерть Ленина, международное признание СССР, переименование Петрограда – сделал политическую составляющую неизбежной. Параллельно в эмигрантских изданиях усилились настроения возвращения на родину в надежде на перемены. Несмотря на это, Бунин подчёркивал иную задачу: сохранение духовных ориентиров России, сформированных до революции, передачу культурной памяти, традиционных ценностей и духовной силы, не искажённых новой идеологией. В его понимании изгнанники призваны хранить «великий духовный заряд» исторической России, чтобы однажды вернуть-

ся к её подлинному облику. Эта миссия, по мнению писателя, имела не столько политическое, сколько нравственно-религиозное измерение.

Однако избежать политического подтекста не удалось. Левое крыло эмигрантской публицистики отреагировало резко. Речь была воспринята как «реакционная» и «архаичная», а сами участники вечера получили ярлык «непримиримых». Активную кампанию против них развернула левокадетская газета «Последние новости», обвинившая авторов выступлений в «аристократизме», «социальной глухоте» и «пренебрежении к народу». Выступление Бунина получило у редакции определение как «голоса из гроба» [7,1].

Разгоревшаяся после публикации полемика охватила значительную часть эмигрантского медиаполя и продолжалась до мая того же года. В обсуждении участвовали около тринадцати изданий, охватывающих широкий спектр политических взглядов – от крайне правых до ультралевых. Особо активно в критике выступили газета «Накануне» (Берлин) и просоветский «Русский голос» из Нью-Йорка. Советские издания – «Известия», «Правда», «Красная газета» – присоединились к нападкам, фактически транслируя риторику «Последних новостей». Их публикации отличались однотипностью и идеологической ангажированностью, что проявлялось в агрессивной тональности, клевете и уничижительной лексике в адрес как Бунина, так и его сторонников. Баланс и уважительное отношение к оппонентам в этих материалах были полностью утрачены.

2 марта 1924 г. в полемике, развёрнутой вокруг выступления И. А. Бунина, приняло участие издание «Накануне», опубликовавшее резкую реплику, опирающуюся на аргументацию, изложенную ранее в статье «Голоса из гроба» («Последние новости»). Бунин, Мережковский и Шмелёв были охарактеризованы автором как «вурдалаки», «мракобесы» и «мёртвые души», чьи «вопли» якобы доносились из «склепа русской эмиграции», а в адрес России ими было, по утверждению автора, излито «море помоев и сплетен» [6,1]. В выступлении Бунина автор не разглядел содержательной глубины и ограничился замечанием о его «аристократизме и ненависти», назвав писателя «старым баринком и крепостником» [6,1]. В финале статьи был приведён аргумент, заимствованный из «Последних новостей»: революция названа «жизненным потоком», а Бунин и его сторонники – препятствиями на его пути.

Особенно резкой оказалась публикация в «Русском голосе» (Нью-Йорк), где писателю вменялось оскорбление всего русского народа. Газета утверждала, что Бунин якобы назвал его «сволочью», приписав ему вину за катастрофу, обрушившуюся на страну. Издание напрямую отождествляло советскую власть с народом, делая вывод, что любая критика большевизма эквивалентна враждебности по отношению к нации в целом. Призыв Бунина покончить с «антихристом», овладевшим страной, был интерпретирован как призыв к уничтожению народа, которому, по мнению авторов статьи, теперь принадлежит государственная власть [8, 2].

К обсуждению подключилась и советская пресса. Так, в марте 1924 г. в «Известиях» появилась статья «Маскарад мертвецов», подписанная Н. П. Смирновым – советским критиком и литератором [10, 2]. Содержание этой публикации формировалось, очевидно, под влиянием эмигрантской прессы, о чём свидетельствует совпадение ряда формулировок. Статья, исполненная риторического пафоса, изобиловала ошибками и искажениями, направленными на дискредитацию Бунина. Смирнов, в частности, приписал писателю участие в редактировании деникинского издания «Осваг» в Крыму и упрекнул в авторстве «позорнейших виршей», приветствовавших иностранных интервентов, переврав при этом дату издания стихотворения. На самом деле Бунин в тот период редактировал «Южное слово» в Одессе, а упомянутое стихотворение («И боль, и стыд, и радость. Он идёт».) было написано годом ранее. Ошибся Смирнов и в дате публикации сатиры Куприна «Пироги с груздями (Из кислых рассказов)», ошибочно указав 1907 г. вместо 1909-го. Также прозвучали насмешки в адрес религиозных убеждений Бунина: его иронично называли «правовернейшим христианином», ссылаясь на автобиографическое признание в отсутствии приверженности какой-либо ортодоксальной вере. Несмотря на отсутствие помещичьего прошлого, писатель вновь представлен как «дворянин-крепостник» и «мракобес». Подобные формулировки призваны были выставить Бунина исключительно как представителя побеждённого класса, утратившего своё влияние и прибегающего к слову, как к последнему инструменту борьбы. Все тезисы, озвученные в статье, были затем повторены в другой публикации автора – «Солнце мёртвых» в журнале «Красная новь» [18, 254-263].

Советская пресса, освещая речь Бунина, нередко прибегала к прямым оскорблениям. Ярким примером служит статья М.Е. Кольцова, опубликованная в «Правде» 24 апреля 1924 г. [9,1]. В ней писателю ставилось в вину его происхождение – принадлежность к дворянскому и помещичьему сословию. Бунин и его сторонники охарактеризованы как «добродетельные слюнтяи», обвиняющие советскую власть в жестокости, тогда как, по мнению автора, большевики лишь способствовали освобождению народа от векового угнетения. В лице Бунина журналист упрекает и всю дореволюционную интеллигенцию за неспособность донести до широких слоёв общества «изящную словесность» и за пренебрежение к задачам народного просвещения – ни один из них, по словам Кольцова, не построил школы для крестьян и рабочих.

Признавая за Буниным литературный талант и заслуги прошлого, Кольцов не щадит его в оценке настоящего, изображая его как морально сломленного, озлобленного на собственное бессилие человека, находящегося «на четвереньках» и изрыгающего «осклизлый бешеный язык». Речь писателя он сопровождает презрительной ремаркой: «Сплюнешь, уйдёшь, чтобы не видеть обнажённой человеческой жути» [9, 1] Даже в эмигрантской среде, считает журналист, не находится поддержки тем идеям, которые Бунин высказывает, – ни «неудачливые белогвардейцы», ни буржуазия не видят в его словах «божественной миссии» [9, 1]

Наиболее пренебрежительный тон достигается в описании эпизода, где Бунин упоминает собаку, потерявшую хозяина, убитого красноармейцами, и испытывающую теперь ярость ко всякому, кто носит их форму. Писатель просит Бога сохранить ему «святую собачью ненависть» к русскому Каину – так он называет тех, кто поддержал переворот 1917 г. Кольцов в ответ язвительно замечает, что Бунин «попрал божие подобие», опустившись до уровня животного, так как выразить ненависть иначе уже не способен – остаётся лишь лай. В финале статьи журналист рекомендует писателю причаститься, чтобы усмирить свою «астматическую злобу» [9, 1].

Саркастические интерпретации образа «святой собачьей ненависти к русскому Каину» прозвучали не только в публикации Кольцова. Подобный мотив активно эксплуатировался в редакционных материалах «Красной газеты» [11, 2] и издания «Накануне» [19, 4], где история с собакой стала

центральной темой. Эти издания сосредоточились не на содержательном смысле речи, а на попытке опровергнуть эпизод, приведённый Буниным, апеллируя к письму в редакцию «Руля» некоего N.N. [20, 4]. Автор письма утверждал, что рассказанные писателем события были искажены: якобы убитый был не нищим стариком, а ростовщиком, ликвидированным не красноармейцами, а петлюровцами, и не как жертва пролетарской борьбы, а как «шпион Деникина». Собака, согласно письму, проявляла агрессию не избирательно, а ко всем в военной форме. На этом основании советская пресса обвиняла Бунина в сознательной подмене фактов ради эмоционального эффекта, квалифицируя поступок как политически мотивированную инсинуацию. Подобная трактовка позволила авторам в «Красной газете» и «Накануне» охарактеризовать писателя как «зарвавшегося клеветника».

На фоне агрессивной риторики в адрес Бунина появилось и иное, противоположное по тональности освещение его речи. Одним из первых на защиту выступил «Руль», в номерах за 23, 24 и 26 февраля 1924 г. опубликовавший последовательную серию материалов, направленных на поддержку писателя и его идейных соратников. Газета осудила позицию П. Н. Милюкова и «Последних новостей», обвинив их редактора в непоследовательности и идейной двойственности, поскольку ранее он допускал сотрудничество с представителями крайне левых взглядов, включая Троцкого. При этом «Руль» охарактеризовал Бунина, Шмелёва и Мережковского как крупнейших литературных деятелей современности, авторитет которых коммунистическая пропаганда неспособна ни поколебать, ни вытеснить [16, 1]. Особое внимание было уделено международной репутации Бунина, чьи произведения пользовались широким признанием в переводах, тогда как пренебрежительные оценки Милюкова – «клиническая картина» и «голоса из гроба» – выглядели откровенно несостоятельными. Бунин, по мнению редакции, – выразитель духовной оппозиции разрушительным тенденциям, сохранённый образ великой, ушедшей России, способный пробудить совесть даже у тех, кто сегодня стоит у власти.

Откликнулась и «Русская газета в Париже», которая особо подчеркнула резонанс речи, вызвавшей активное обсуждение в обеих средах – как среди эмигрантов, так и в советском обществе. По мнению редакции, значение произнесённого заключалось не только в призыве к осознанию исторической и духовной миссии эмиграции, но и в способности этой речи

объединить наиболее сознательные и идейно стойкие силы, способные к сопротивлению большевистскому господству [12, 2].

Праволиберальная «Русь» также выступила в поддержку Бунина и его тезиса о «Миссии русской эмиграции». В ответ на критику «Последних новостей», лишавших писателей морального права обращаться к народу, издание напомнило, что на протяжении всей истории именно литераторы в России играли роль общественных наставников. Газета акцентировала, что фигуры уровня Бунина, Шмелёва и Мережковского обладают тем духовным и интеллектуальным весом, с которым не может соперничать политический публицист вроде Милюкова [4, 1].

2 марта 1924 г. реакцию на речь выразил и ультраправый еженедельник «Высший монархический совет» [5, 8], в словах писателя увидевший не призывы к борьбе, а глубокую любовь к Родине в её историческом облике, с её укладом и традициями. Вдохновлённый речью, журнал призвал к отказу от признания власти большевиков, сопоставив нынешнюю ситуацию с эпохой татаро-монгольского ига и подчеркнув необходимость идеологического сопротивления: «мы подождём соглашаться на новый похабный мир с нынешней ордой» [5, 8].

Ревельское издание «Последние известия» от 6 марта 1924 г. [13, 1] противопоставило два лагеря: национальный, представленный ярчайшими именами русской литературы – Буниным, Куприным, Мережковским, Арцыбашевым, – и лагерь левых, с «перевёртышем» Алексеем Толстым и «опозорившим себя» Максимом Горьким. Бунинское выступление трактовалось как предвестие возможного объединения религиозных, культурных и национальных сил в борьбе за историческую Россию.

Речь И. А. Бунина «Миссия русской эмиграции» стала событием, спровоцировавшим широкий общественный резонанс. Несмотря на преимущественно духовно-философский, а не политический характер послания, реакция на него была резкой и диаметрально противоположной. В условиях идеологической конфронтации текст стал программным, вызвав мощный отклик в обеих медиасредах – как среди сторонников большевизма, так и среди его противников. Попытки дискредитации через искажения, прямые оскорбления и обвинения не смогли нивелировать общественного значения речи, ставшей символическим манифестом русской эмигрантской совести.

Список литературы:

1. Бакунцев А. В. «Оскотиневший от злобы вражий лик»: леворадикальная и советская печать о речи И. А. Бунина «Миссия русской эмиграции» // Вестник Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. – 2014. – №6. – с. 87-102.
2. Бакунцев А. В. Речь И. А. Бунина «Миссия русской эмиграции» в общественном сознании эпохи (по материалам эмигрантской и советской периодики 1920-х гг.).
3. Бунин И. А. Миссия русской эмиграции (речь, произнесённая 16 февраля 1924 года) Электронный ресурс URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/missiya-russkoj-emigratsii> (дата обращения 15.12.2025).
4. Б. н. (передовая)] // Русь (София). 1924. 27 февр. № 276. – С. 1.
5. [Б. п.] В русских кругах за границей // Высший монархический совет. 1924. 18 февр. (2 марта). № 116. – С. 8.
6. Голоса из гроба. Накануне. 1924 г. 2 марта № 52. – с. 1.
7. Голоса из гроба // Последние новости (Париж), 1924, 20 февраля, №1174, с. 1
8. Договорились // Русский голос. 1924. 9 марта. №2968. – с. 2.
9. Кольцов М. Голос Бунина. // Правда. 1924. 24 апреля. №94. – С. 1.
10. Маскарад мертвецов // Известия. 1924. 16 марта. №63. – с. 2.
11. Меньшой А. Оклеветанная собака // Красная газета. Вечерний выпуск. 1924. 3 мая. №98. – С. 2.
12. «Миссия русской эмиграции» // Русская газета в Париже. 1924. 25 февр. № 8. – С. 2.
13. [Б. п.] Миссия эмиграции // Последние известия (Ревель). 1924 6 марта. № 62 – С. 1.
14. Мочалова Н. В. Проблема революции и культуры в публицистике И. А. Бунина. 1918–1953 гг.: Дисс. канд. филол. наук. М., 2001.
15. Николаев Д. Д. Ветлугин // Литература русского зарубежья. 1920–1940 / под общ. ред. О. Н. Михайлова. М., 2008. Вып. 4.
16. Похороны заживо // Руль. 1924. 24 февр. № 980. С. 1.
17. Скроботова О. В. Жанрово-тематическое разнообразие «внехудожественного» творчества И. А. Бунина 1917–1923 годов: дневники, публицистика: дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2006.
18. Смирнов Н. Солнце мёртвых: заметки об эмигрантской литературе // Красная новь (Москва). 1924. Кн.3. – С. 254-263.

19. Треплев К. Разоблаченный пророк // Накануне. 1924. 18 апреля. №89. – С. 4.
20. N.N. Письмо в редакцию// Руль. 1924. 12 апреля. №1021. – С. 4.

Бакунцев А. В. (Москва)
Bakuntsev A. V. (Moscow)

**ФРАГМЕНТЫ ПОЭМЫ СААДИ «БУСТАН»
В ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
А. М. ФЕДОРОВА И И. А. БУНИНА**

**THE FRAGMENTS OF SAADI'S POEM «BUSTAN»
IN THE CREATIVE INTERPRETATION
OF ALEXANDER FEDOROV AND IVAN BUNIN**

Аннотация: В статье рассматриваются стихотворения А. М. Федорова «Мотив Саади» (1905) и И. А. Бунина «Череп: Из «Бустана» Саади» (1907). Автор статьи доказывает, что сюжеты для этих стихотворений Федоров и Бунин заимствовали из одного и того же источника – из монографии И.Н. Холмогорова «Шейх Мослихуддин Саади Ширазский и его значение в истории персидской литературы» (Казань, 1867), в которой наряду с фрагментами из произведений Саади (включая «Бустан» (1257) и «Гюлистан» (1258)) приводится глава о Саади из трактата историка персидской литературы Девлет-шаха «Жизнеописание поэтов» (1487). На основе подробного литературоведческого анализа делается вывод, что стихотворения Федорова и Бунина являются не переводами из Саади, а самостоятельными произведениями – парафразами отдельных отрывков поэмы «Бустан» в прозаическом переводе И. Н. Холмогорова.

Abstract: The article examines the poems by Alexander Fedorov «The Motive of Saadi» (1905) and Ivan Bunin «The Skull: From Saadi's 'Bustan» (1907). The author of the article proves that the plots for these poems were borrowed by Fedorov and Bunin from the same source – from Ivan Kholmogorov's monograph «Sheikh Moslihuddin Saadi from Shiraz and his significance in the history of Persian literature» (Kazan, 1867), which, along with fragments from Saadi's works (including the poem «Bustan» (1257) and the book of proverbs and maxims «Gulistan» (1258)), contains a chapter about Saadi from a treatise by the historian of Persian literature Deulet-Shah's «Biographies of Poets» (1487). Based on a detailed literary analysis, it is concluded that the poems of Fedorov and Bunin are not translations from Saadi, but independent works – paraphrases of individual passages of poem «Bustan» in the prose translation by Kholmogorov.

Ключевые слова: Саади, А. М. Федоров, И. А. Бунин, И. Н. Холмогоров, «Бустан», «Мотив Саади», «Череп», поэзия, переводы, парафразы.

Keywords: Saadi, Alexander Fedorov, Ivan Bunin, Ivan Kholmogorov, «Bustan», «The Motive of Saadi», «The Skull: From Saadi's 'Bustan», poetry, translations, paraphrases.

И. А. Бунин и А. М. Федоров (общие знакомые меж собой называли его просто «Митрофанычем») познакомились и подружились в начале

1895 г. в Петербурге, и в дальнейшем Бунин не раз останавливался у Федорова на даче в Люстдорфе под Одессой.

Федоров был старше Бунина всего на два года. Однако уже к середине 1890-х гг. он был хорошо известен в петербургских и одесских литературных и художественных кругах как чрезвычайно плодовитый поэт, прозаик, переводчик, драматург, литературный критик.

Федоров вполне бескорыстно делился с Буниным своими связями и тем самым немало сделал для того, чтобы начинающий писатель освоился в совершенно новой для него литературно-артистической среде.

Во второй половине 1890-х гг. Федоров привлёк Бунина к сотрудничеству в газете «Южное обозрение», где сам он заведовал отделом литературной критики, и познакомил с семьёй Н. П. Цакни (его дочь – А. Н. Цакни – была официальной женой Бунина в 1898–1922 гг.).

После революции Федоров, подобно Бунину, эмигрировал, но обосновался не во Франции, а в Болгарии, в Софии, где и умер в 1949 г.

В эмиграции Бунин и Федоров поначалу не теряли друг друга из виду и переписывались вплоть до 1934 г. С чем было связано прекращение этой переписки, неизвестно. Дореволюционные письма Бунина к Федорову хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ. Ф. 519. Оп. 2. Ед. хр. 2), пореволюционные – опубликованы А.К. Бабореко и А.И. Божко [3; 1, с. 75]; письма Федорова к Бунину хранятся в РГАЛИ (Ф. 44. Оп. 44. Ед. хр. 221, 222) и в Бунинской коллекции Русского архива в Лидсе (РАЛ. MS 1066/2368–2407).

Оба писателя примерно в одно и то же время проявили живой интерес к творчеству одного из крупнейших персидских поэтов – Саади (псевд., наст. имя Муслих ад-Дин Абу Мухаммад Абдаллах ибн Мушриф ибн Муслих ибн Мушриф, между 1203 и 1210 – 1292).

26 апреля 1905 г. Федоров писал Бунину, который в то время находился в Ялте: «Посылаю тебе стихотвор<ение>, мотив которого взят мною отчасти у Саади Ширазского* из его «Буста́на» (Фруктовый сад). Прочти его Горькому. Если оно и тебе, и ему понравится, – включите его в книгу мою»; в сноске (*) сказано: «Я подарю тебе его книгу, когда ты приедешь» (цит. по: [4, с. 566]).

Поскольку Федоров, как и Бунин, персидским языком не владел, под книгой, которую он обещал подарить Бунину, очевидно, подразумевалось

какое-то переводное издание поэмы Саади «Бустан» (1257), причём на каком-то из иностранных языков: полный русский перевод «Бустана» увидел свет лишь в 1935 г. [10]. Среди иностранных переводов «Бустана» на рубеже XIX–XX вв. наиболее удачными считались немецкий стихотворный перевод К.-Г. Графа (1850) [13] и французский прозаический перевод Ш.-А.-К. Барбье де Мейнара (1880) [12]. Возможно, Федоров собирался подарить Бунину одну из этих книг. Однако не менее вероятно, что на самом деле речь в процитированном письме шла не о книге Саади как таковой, а о монографии выдающегося русского востоковеда И. Н. Холмогорова «Шейх Мослихуддин Саади Ширазский и его значение в истории персидской литературы» (Казань, 1867) [9]. В 1865 г. она была защищена как магистерская диссертация в Казанском Императорском университете.

Монография И.Н. Холмогорова наряду с исследовательской (биографической) частью содержит множество отрывков (на персидском и арабском языках и в прозаическом переводе автора) из разных произведений Саади (включая «Бустан», книгу притч и максим «Гюлистан» (1258), ряд касид и газелей), а также биографию Саади, извлечённую из трактата историка персидской литературы Девлет-шаха ибн Ала-эд-девле Бехтишаха Эль-гази эс-Самарканди «Тезкират-ошшоара» («Жизнеописание поэтов», 1487).

О том, что Федоров был знаком с книгой И.Н. Холмогорова, свидетельствует текст стихотворения «Мотив Саади» (1905), которое также упоминается в процитированном выше письме и которое было напечатано в авторском сборнике Федорова «Стихи» (М., 1908) [8].

«Мотив Саади» состоит из двух частей и представляет собой парфраз трех фрагментов «Бустана», которые приведены в монографии И. Н. Холмогорова в его же прозаическом переводе.

Чтобы убедиться в правильности нашего утверждения, достаточно сопоставить текст «Мотива Саади» с соответствующими местами в книге И. Н. Холмогорова (см. Таблицу 1; в угловые скобки в ней и в Таблице 2 помещены наши пояснения).

А. М. Федоров, «Мотив Саади» (1905)	И. Н. Холмогоров, «Шейх Мослихуддин Саади Ширазский и его значение в истории персидской литературы» (1867)
I. О, ты, что некогда пройдешь над этим прахом, Саади добрым словом помяни. Не горе, что землёй он стал в земной тени, Когда при жизни так унижен был Аллахом. Земле он отдал прах, хотя всю жизнь летал, Как ветер по степи; земля истлит поэта, И прах развеет вихрь, как пыль степного цвета, По той земле, где он кружился и страдал. Но посмотри, с тех пор, как пышно расцвели Цветы стихов его, не пел над розой милой Так сладко соловей, как он, душа земли; И, если над его сравнивавшейся могилой Из тлеющих костей возникнут чаши роз, Нальют их небеса росой печальных слез. II. Сказал Саади: – Все дарует пламень веры: Молитвой обратил отшельник в серебро Валявшийся в пыли булыжник у пещеры. Но если ты постиг воистину добро, И вечность пред тобой раскрыла звёздный свиток, – Тлен – камень, тлен равно и многоценный слиток. Так, у побережья Тигра, на песке Я череп увидал, и он вещал в тоске:	Ты, который некогда пройдёшь по нашему праху, заклиная тебя прахом святых мужей, помяни меня добрым словом! Что за горе, если Саади (по смерти) обратился в прах, когда он и в жизни был унижен, как земля? Он, в своём жалком положении, отдал своё тело земле, хотя и кружился по свету, как ветер. В скором времени поэта пожрёт земля, и ветер опять разнесёт по миру прах его: но посмотри, однако, с той поры, как расцвёл цветник мысли, ни один соловей не пел в нем так сладко (как Саади), и будет удивительно, если после смерти такого соловья над костями его не вырастут розы! [Холм., с. 120] <i><Первоисточник: «Бустан», глава 4, заключительные бейты.></i> Слышал я, что однажды сгнивший человеческий череп вёл такую речь с набожным отшельником на берегу Тигра. Я пользовался (говорил череп) всей пышностью повелителя, я возлагал на себя царскую тиару и при помощи судьбы и счастья завоевал своими усилиями Ирак. Я уже надеялся пожрать Керман, как вдруг мою голову пожрали черви. Я слышал (слова Саади), что в старину камень

– Я был владыкою. Вокруг чела тиара Сияла, как луна. И счастье, и рок Потворствовали мне. Дрожал меня Восток. Иран я покорил. От грозного удара Пал царственный Керман. И много но- вых стран Готов я был пожрать, завоевав полмира. Но червь мой мозг пожрал. В пустыне ураган Все кости разметал, как листья; им порфира – Зыбучие пески. Тиарой мне – змея. Глазные впадины – вселенная моя [8, с. 175-176].	в руках отшельника обратился в серебро (не считайте этих слов лишёнными смысла), – но когда ты совершенно предался воле промысла, то и серебро, и камень должны тебе казаться одноценными [9, с. 25-26]. <Первоисточник: «Бустан», главы 1 и 6; процитировано в «Жизнеописании поэтов» Девлет-шаха как единый текст под заглавием «Рассказ, заим- ствованный из Бустана».>
--	--

Как можно заметить, лексическая близость приведённых в Таблице 1 текстов очевидна. Композиционное отличие второй части «Мотива Саади» от ее эквивалента в монографии И.Н. Холмогорова, по-видимому, следует объяснять поэтической вольностью Федорова.

Впрочем, и сам этот «эквивалент», который представлен в книге И. Н. Холмогорова, в переведённой им главе о Саади из «Жизнеописания поэтов» Девлет-шаха под заглавием «Рассказ, заимствованный из Бустана», является точно такой же «поэтической вольностью»: подобного «Рассказа» в структуре поэмы Саади нет – его для каких-то своих целей скомпоновал Девлет-шах.

Федоров использовал текст «Рассказа, заимствованного из Бустана» частично, опустив заключительную сентенцию о падишахе и нищем (фактически – об истинной свободе) и при этом поменял местами притчу о черепае и сентенцию о равноценности камня и серебра, разъединив их к тому же пробелом. Возможно, такой порядок следования фрагментов «Бустана» Федоров счёл более логичным и по-своему был прав: в подлинном тексте поэмы сентенция о камне и серебре предшествует притче о черепае. Знал ли об этом Федоров (благодаря иностранным переводам «Бустана») или руководствовался в своём решении интуицией, сказать трудно.

Между тем «Рассказ, заимствованный из Бустана» стал основой и для бунинского стихотворения «Череп: Из «Бустана» Саади» (1907). Очевидно, Федоров сдержал обещание и подарил Бунину ту «книгу Саади»,

о которой сообщал в своём письме от 26 апреля 1905 г. и которая на самом деле, как мы выяснили, оказалась монографией И.Н. Холмогорова.

Скорее всего, «Череп» был первым опытом бунинского обращения к творчеству персидского поэта. Согласно авторской дате, это стихотворение Бунин написал весной 1907 г. в Дамаске – т. е. во время путешествия с В. Н. Муромцевой в Святую Землю. Однако впервые «Череп» был опубликован лишь 1 октября 1912 г. в московском еженедельном иллюстрированном журнале «Женское дело» [2]. Почему Бунин так долго не отдавал стихотворение в печать и потом больше никогда к нему не возвращался, неизвестно.

Из-за своего подзаголовка («Из «Буста́на» Саади») «Череп» в течение многих лет считался «вольным переводом» двух произвольно соединённых фрагментов этой поэмы, взятых из ее первой и шестой глав, – во всяком случае, именно так бунинское стихотворение интерпретировано в комментарии к его републикации в 84-м томе «Литературного наследства». При этом композиция «Черепа» в комментарии названа «неверной» [5, с. 223], а в текст самой републикации самовольно внесена правка, которая, по сути, извратила авторский замысел: стихотворение разделено на две части, причём «Черепом» озаглавлена только первая часть, а трансформированный авторский подзаголовок стал редакторским заголовком всего стихотворения: <Из поэмы «Бустан»>; кроме того, частично были изменены орфография и пунктуация (см.: [5, с. 209]). Подобное (тем более посмертное!) вмешательство в авторский текст само по себе недопустимо, а в случае с «Черепом» оно было недопустимо вдвойне, поскольку основывалось на ложном понимании степени художественной оригинальности бунинского стихотворения.

Сопоставление текстов «Черепа» и «Рассказа, заимствованного из Буста́на» (см. Таблицу 2) свидетельствует о том, что Бунин, в отличие от Федорова, не только воспринял компиляцию Девлет-шаха как единый текст, но и почти буквально воспроизвёл в «Черепе» её «неверную» композицию, а также заимствовал из холмогоровского перевода ряд слов и выражений.

Едва ли не единственное серьёзное расхождение между «Рассказом, заимствованным из Буста́на» и «Черепом» заключается в количестве действующих лиц и субъектов речи. В «Рассказе» (как и в федоровском

«Мотиве Саади») три персонажа: отшельник, череп и Саади; высказывания, обозначенные посредством ремарок, заключённых в скобки, принадлежат и черепу, и Саади. В бунинском стихотворении только два персонажа – отшельник и череп, а заковыченная прямая речь, целиком переданная черепу, включает и «законную» реплику черепа, и слова Саади, которого Бунин почему-то удалил из текста (возможно, не заметив соответствующую ремарку в тексте «Рассказа»).

Таблица 2

И. А. Бунин, «Череп: Из «Бустана» Саади» (1907)	И. Н. Холмогоров, «Шейх Мослихуддин Саади Ширазский и его значение в истории персидской литературы» (1867)
Над Тигром жил отшельник. Древний череп Нашел он на побережьи. И услышал От черепа: «На мне была тиара, Я покорил Ирак, алкал Кермана, – И вот, увы, сам выеден червями. Раз в серебро преобразился камень В руках анахорета. Но когда Ты предан воле Промысла всецело, И серебро, и камень – одноценны. И так ступай и возвести дервишам, Угодникам султана: сам султан Беднее их: дервиш доволен драхмой, А он, султан, и царством недоволен. Поистине, не падишах, а нищий, Свободный от забот, есть падишах» [2].	Слышал я, что однажды сгнивший человеческий череп вел такую речь с набожным отшельником на берегу Тигра. Я пользовался (говорил череп) всей пышностью повелителя, я возлагал на себя царскую тиару и при помощи судьбы и счастья завоевал своими усилиями Ирак. Я уже надеялся пожрать Керман, как вдруг мою голову пожрали черви. Я слыхал (слова Саади), что в старину камень в руках отшельника обратился в серебро (не считайте этих слов лишёнными смысла), – но когда ты совершенно предан воле промысла, то и серебро, и камень должны тебе казаться одноценными. Возвести же дервишу, угоднику какого-нибудь султана, что самый султан гораздо беднее дервиша: одна драхма серебра насыщает нищего, а Феридун (имя древнего персидского государя) сыт только вполовину целым персидским государством. И царство, и владычество дают лишь заботу, нищий же есть

	падишах, хотя и слывет нищим по имени; нищий, ум которого свободен от мирских оков, счастливее ничем не довольного государя [9, с. 25-26]. <Первоисточник указан выше.>
--	---

Таким образом, несмотря на общность литературного источника, у Федорова и Бунина получились совершенно разные по композиции, составу, объёму, форме, интонации стихотворения.

Композицию и состав обоих стихотворений мы рассмотрели достаточно подробно, скажем теперь несколько слов об их объёме и форме.

Федоровский «Мотив Саади» формально насчитывает 32 строки, причем 18 из них приходятся на вторую часть стихотворения (ее начальная строка парцеллирована – разделена на авторскую и прямую речь: «Сказал Саади: // – Все дарует пламень веры...»); бунинский «Череп» состоит из 15 строк.

«Мотив Саади» написан рифмованным шестистопным ямбом с отдельными вкраплениями пятистопного ямба; «Череп» – пятистопным белым ямбом.

Между тем в оригинале, на фарси, поэма Саади состоит из бейтов – рифмованных (большей частью) двустиший – и написана «метром *мотэкареб*, окончательно определившимся ко времени появления «Бустана» как постоянный метр героической и повествовательно-авантюрной поэмы» [10, с. XVIII]. Согласно схеме, приведенной во вступительной статье К. И. Чайкина к его же переводу «Бустана» (1935): ˘–|˘–|˘–|˘– [10, с. XXII], – метр *мотэкареб* (иначе – *мутакариб* [6, с. 42]) включает 11 слогов и не имеет аналогов в классической европейской силлаботонической системе стихосложения. Очевидно, именно поэтому разные переводчики XIX–XX вв. передавали метрику поэмы Саади посредством разных стихотворных размеров – в том числе пятистопным ямбом ˘–|˘–|˘–|˘–|˘– [13; 7], шестистопным ямбом ˘–|˘–|˘–|˘–|˘–|˘– [14], четырехстопным анапестом ˘˘–|˘˘–|˘˘–|˘˘– (с произвольным чередованием мужских и женских рифм в бейтах) [11], четырехстопным усечённым амфибрахией с мужской рифмой ˘–˘|˘–˘|˘–˘|˘– [10]. Этот последний метр К. И. Чайкин

характеризует как «соответствующий по числу слогов и отчасти по основной каденции стиху персидского оригинала» [10, с. XXII].

Таким образом, в плане формы и Федоров, и Бунин следовали (скорее всего, интуитивно) сложившейся к началу XX в. европейской литературной традиции в передаче метрики «Бустана».

Несомненно, в рассматриваемых стихотворениях сказались и индивидуальные свойства поэтов: в «Мотиве Саади» – типичная для Федорова велеречивость, в «Черепе» – неизменное бунинское стремление к предельной сжатости и точности художественного высказывания.

Подведём итоги.

Очевидно, что ни «Мотив Саади» Федорова, ни «Череп: Из «Бустана» Саади» Бунина нельзя считать переводами (даже вольными) из Саади, несмотря на их значительное сходство с соответствующими фрагментами «Бустана», содержащимися в монографии И. Н. Холмогорова «Шейх Мослихуддин Саади Ширазский и его значение в истории персидской литературы».

Можно говорить лишь о том, что эти фрагменты – причём не в своём аутентичном виде, а в холмогоровском прозаическом переводе – послужили первоосновой, литературным материалом для «Мотива Саади» и «Череп» и что в этой связи оба стихотворения следует расценивать как переложения (парафразы) этого перевода (или как «вариации на тему»), но в любом случае – как вполне оригинальные произведения.

Список литературы:

1. Божко А. И. «Совсем как птица был я всю жизнь»: Рукописи И. А. Бунина в фондах ОЛИМ // Дом князя Гагарина: сб. науч. ст. и публикаций. – Одесса: Одесский лит. музей, 2016. – Вып. 7. – С. 60-77.
2. Бунин Ив. Череп: Из «Бустана» Саади // Женское дело. – М., 1912. – № 19. – 1 октября. – С. 6.
3. «Грустны твои вести...»: Письма И. А. Бунина к А. М. Федорову / публ. А. К. Бабореко // Наше наследие. – 1994. – № 32. – С. 68-79.
4. Летопись жизни и творчества И.А. Бунина / сост. С.Н. Морозов. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – Т. 1: 1870–1909. – 944 с.
5. Литературное наследство. – М.: Наука, 1973. – Т. 84: Иван Бунин: в 2 кн. – Кн. 1. – 696 с.

6. Рейснер М. Л., Ардашникова А. Н. Персидская литература IX–XVIII веков: в 2 т. / отв. ред. Е. О. Акимушкина. – М.: Сандра, 2021. – Т. 2: Персидская литература в XIII–XVIII вв. Зрелая и поздняя классика. – 384 с.
7. Саади. Бустан. Лирика / пер. с перс. В. Державина, А. Старостина. – М.: ГИХЛ, 1962. – 528 с.
8. Федоров А. Стихи. – [СПб.]: Тип. М.М. Стасюлевича, 1908. – VI, 196 с.
9. Холмогоров И. Шейх Мослихуддин Саади Ширазский и его значение в истории персидской литературы. – Казань: Университетская тип., 1867. – 147, 4 с.
10. Шейх Муслих-эд-дин Са’ди. Бустан / вступ. ст., пер. и примеч. К. Чайкина. – М.: Academia, 1935. – XXII, 218, 12 с.
11. Davie G. S. The garden of fragrance / being a complete translation of the Bostan of Sadi from the original Persian into English verse. – London: K. Paul, Trench and Co, 1882. – XIX, 301 p.
12. Le Boustan ou Verger, poème persan de Saadi / trad. pour la première fois en français avec une introduction et des notes par A. C. Barbier de Meynard. – Paris: Ernest Leroux, 1880. – XXXV, 387 p.
13. Moslicheddin Sadi’s Lustgarten (Bostan) / aus dem Persischen übersetzt von K. H. Graf. – Jena: Hochhausen, 1850. – XIV, 236 S.
14. Saadi’s Bostan / aus dem Persischen übersetzt von F. Rückert. – Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1882. – VIII, 285 S.

Бальжик В. В. (Екатеринбург)
Корюкалова М. С. (Екатеринбург)
Balzhik V. V. (Ekaterinburg)
Koryukalova M. S. (Ekaterinburg)

ДНЕВНИКИ И. А. БУНИНА 1941–1945 ГГ.

THE DIARIES OF I. A. BUNIN 1941–1945

Аннотация: Статья посвящена анализу дневников И. А. Бунина периода Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.). Рассматривается эволюция его взглядов – от неприятия советской власти до осознания СССР как силы, противостоящей нацизму. Особое внимание уделено описанию быта в оккупированной Франции, рефлексии о ходе войны и роли пейзажных зарисовок как способа передачи душевного состояния автора.

Abstract: The article is devoted to the analysis of I. A. Bunin's diaries from the period of the Great Patriotic War (1941-1945). The evolution of his views is considered – from rejection of Soviet power to awareness of the USSR as a force opposing Nazism. Special attention is paid to the description of everyday life in occupied France, reflection on the course of the war and the role of landscape sketches as a way of conveying the author's state of mind.

Ключевые слова: И. А. Бунин, военные дневники, Великая Отечественная война, эмиграция, семиотика пейзажа.

Keywords: I. A. Bunin, military diaries, the Great Patriotic War, emigration, semiotics of landscape.

Дневники Ивана Бунина 1941–1945 гг. – это уникальный документ эпохи, взгляд гениального художника слова на величайшую трагедию XX века. В этих записях Великая Отечественная война преломляется через призму сознания русского эмигранта, чья личная трагедия отчуждения от Родины оказывается вписанной в глобальную катастрофу.

Период Второй мировой войны Иван Бунин встретил во Франции, будучи уже немолодым человеком и эмигрантом, что освобождало его от непосредственного участия в сражениях, но не избавляло от суровых испытаний жизни этого страшного времени. После стремительного вторжения нацистской Германии в Бельгию, Люксембург и Нидерланды 10 мая 1940 г. страна, принимавшая Бунина в эмиграции – Франция – тоже потерпела поражение и капитулировала уже 22 июня. Бунин, проживавший на юге, в Грассе, оказался в центре событий. Его дневники того периода наполнены горькими описаниями быта: «Нищета, дикое одиночество, безвыходность, голод, холод, грязь – вот последние дни моей жизни. И что впереди? Сколько мне осталось? И чего? Верно, полной гибели» [1, с. 367].

В отчаянии он записывает: «Как-то на днях ахнул, вдруг подумав: в первый раз в жизни я живу в завоёванной стране! <...> Кончить дни в Грассе, в нищете, в холоде, в собачьем голоде!» [1, с. 384]. С предельной точностью, почти осязаемо, он описывает скудный рацион: «Обед: голый гороховый суп, по две ложки шпинату, варёного в одной воде и ничем не приправленного, по одной кудре такой же цветной капусты, по 5 финик<ов>» [1, с. 304]; «Жалкая посылка (нынче утром) из Португалии: колбаса, пакетик картофельной муки, 2 маленьких плитки шоколада, пакетик чаю – всё самого дрянного качества! Но и то праздник!» [1, с. 311].

Вместе с трагедией войны Бунин переживает и глубоко личную катастрофу – катастрофу физического выживания. Скупые описания

скудного пайка, голода и холода – это такая же «летопись», как и заметки о взятии и освобождении городов. Война для Бунина – это не только линии фронтов на карте, но и пустой желудок, ледящий холод в доме и унижительная зависимость от «жалкой посылки».

Запись от 22 июня 1941 г. в дневнике Бунина носит поистине исторический, поворотный характер: «С новой страницы пишу продолжение этого дня – великое событие – Германия нынче утром объявила войну России – и финны, и румыны тоже «вторглись» в «пределы» её» [1, с. 315]. Его упоминание о «походе народов Европы» (имеются в виду союзники Германии) против коммунизма требует глубокого осмысления: «...Генер<ал> Свечин говорил, что многие из Общевоинского Союза предложили себя на службу в оккуп<ированные> немцами места в России. Народу полно. Страстн<ые> аплодисм<енты> при словах о гибели большевиков. Перед сном долго думал со злорадством» [1, с. 321-322]. Это не было одобрением агрессии. Для Бунина это стало горьким признанием: на его Родину под советской властью, которую он отвергал, надвигалось, с его точки зрения, зло ещё большее – нацизм: «В каких страстных родах двух чувств – ненависти к врагам и [страха] любви к друзьям – живу я почти непрестанно уже более четверти века, – начиная с 14-го года!» [1, с. 304].

Бунин понимал, что громкие лозунги нацистской пропаганды о «походе против коммунизма» и «освобождении России от большевизма» были не более чем циничным прикрытием истинных, имперских целей Третьего рейха: «Итак, пошли на войну с Россией: немцы, финны, итальянцы, словаки, венгры, албанцы (!) и румыны. И все говорят, что это священная война против коммунизма. Как поздно опомнились! Почти 23 года терпели его!» [1, с. 317]; «Страна за страной отличается в лживости, в холопстве. Двадцать четыре года не «боролись» – наконец-то продали глаза» [1, с. 326].

Писатель, внимательно следивший за ходом войны и поведением оккупантов в Европе, видел, что риторика «освободителей» совершенно не соответствовала их действиям на захваченных территориях: «Еврейские дни дошли и до нас. В Париже, говорят, взяли 40 000. Хватают по ночам, 10 минут на сборы. И мужчинам, и женщинам бреют головы – и затем человек исчезает без следа. Детей отнимают, рвут их документы, нумеруют – будет без роду-племени, где-то воспитают по-своему. Молодых евреек –

в бардаки, для солдат. У нас взяли, говорят, уже человек 700, 800» [1, с. 378]. Жестокость, грабежи и политика уничтожения, которую несли с собой немецкие войска, ясно свидетельствовали не о желании избавить русский народ от советской власти, а о стремлении к порабощению и колонизации.

Эти акты агрессии мгновенно перечеркнули все идеологические разногласия Бунина с советским режимом: «Не запомню такой тупой, тяжкой, гадливой тоски, которая меня давит весь день. Вспомнилась весна 19-го года, Одесса, большевики – оч<ень> похоже на то, что тогда давило» [1, с. 318]; «Страшные бои русских и немцев. [...] Да, опять «Окаянные дни!»» [1, с. 318]. Ненависть к большевикам отошла на второй план, уступив место кровной связи с Отчизной в час смертельной опасности.

Понимая масштабы и опасность нарастающей нацистской агрессии, Бунин каждый день начинал с радиосводок, газет и журналов, пытаясь по отрывочным и часто искажённым новостям составить картину того, что происходит на фронтах, раскинувшихся по всей Европе. Писатель скрупулёзно фиксировал в своих дневниках информационный хаос, царивший в военные годы: «Утром в газетах первое русское военное сообщение: будто бы русские уже бьют немцев. Но и немцы говорят, что бьют русских» [1, с. 316]; «Будто бы «страшные» бои между немцами и русскими. Но правды не узнаешь. Рус<ские>, кажется, дают больший отпор» [1, с. 316].

Его особенно поражала разительная противоречивость в сообщениях русской и немецкой прессы, где одна и та же реальность преломлялась сквозь призмы враждующих пропагандистских машин: «Противно – ничего не знаешь толком, как идёт война в России» [1, с. 320]; «Как взят Витебск? В каком виде? Ничего не знаем! Все сообщения – с обеих сторон – довольно лживы, хвастливы, русские даются нам в извращённом и сокращ<ённом> виде...» [1, с. 321]; «В газетах все эти дни одно и то же: «ожесточ<ённые> бои». И всё раздувается ужасно» [1, с. 322]; «В газетах холопство, брехня, жульничество» [1, с. 330]; «Радио – кошмар. Не лжёт только, который час» [1, с. 380]; «Большие бои в России. Немцы говорят о страшных потерях у русских, русские – о таких же у немцев. Те и другие о своих ни слова» [1, с. 397].

Эта путаница и обилие ложных слухов лишь усиливали чувство тревоги и невозможности добраться до истины: «И опять, опять, как каждое

утро, ожидание почты. И за всем в душе тайная боль – ожидание неприятностей. Изумительно! Чуть не тридцать лет (за исключением десяти, сравнит^{ельно} спокойных в этом смысле) живёшь в ожидании – и всегда в поражении своих надежд» [1, с. 319].

Нацистскую экспансию Бунин воспринимал не просто как политическую или военную агрессию, а как некое массовое помрачение рассудка, охватившее целые народы, коллективное безумие, несущее гибель европейской цивилизации: «И озверелые люди продолжают своё дьяволово дело – убийства и разрушение всего, всего! И все это началось по воле одного человека – разрушение жизни всего земного шара – вернее, того, кто воплотил в себе волю своего народа, которому не должно быть прощения до 77 колена» [1, с. 367].

Бунин осознавал, что мир столкнулся с абсолютным злом, с новой формой варварства, которое не щадило ни солдат, ни мирных жителей, стирая с лица земли целые города и уничтожая саму человечность: «...Думаю всё время: что же это впереди! Если немцы не победят, полная погибель их. Если победят – как может существовать страна, ненавидимая почти всем миром? Но и в том, и в другом случае – что будет со страной, у которой погибло все самое сильное чуть не с 15 лет до 50! А уже погибли миллионы и ещё погибнут» [1, с. 375]; «...К концу войны [у них] в Германии останутся только мальчишки и старики. Полное сумасшествие! Ну, Царицын – а дальше? Только сумасш^{едший} кретин может думать, что он будет царствовать над [Европой, воюя с] Амер^{икой}, Браз^{илией}, Норвегией, Франц^{ией}, Бельгией, Голл^{андией}, Данией, Польшей, Чехией, Австрией, Сербией, Албанией, Россией, Китаем – 16 странами, из которых все, не считая евреев, ненавидят Германию и будут её ненавидеть небывалой ненавистью чуть не столетие. Но какая сказочная сила – пока» [1, с. 379].

В этом всеобщем хаосе и мраке именно Россия, его историческая Родина, виделась ему единственной силой, способной противостоять нацистской чуме и стать спасительницей мира: «Взято то, взято другое... Но – à quoi bon? Что дальше? Россия будет завоёвана? Это довольно трудно себе представить! [1, с. 332]; «Полнолуние. Битвы в России. Что-то будет? Это главное. Главное – судьба всего мира зависит от этого» [1, с. 367].

Бунин внимательно, день за днём, следит за ходом войны, делая краткие, но ёмкие заметки о падении или об освобождении советских городов: «На фронтах все то же – бесполезное дьявольское кровопролитие. Напирают на П<е>т<ер>б<ург>. Взяли Чернигов» [1, с. 332]; «Вчера вечером радио: взяты Калуга, Тверь (г. Калинин, по-«советски», е. и. м.) и – Одесса. Русские, кажется, разбиты вдребезги. Д<олжно> б<ыть>, вот-вот будет взята Москва, потом Петербург... А война, д<олжно> б<ыть>, будет длиться всю зиму, – м<ожет> б<ыть>, и больше. Подохнем с голоду» [1, с. 335]; «Русские взяли назад Ефремов, Ливны ещё что-то. В Ефремове были немцы! Непостижимо! И каков теперь этот Ефремов, где был дом брата Евгения, где похоронены и он, и Настя, и *наша мать!*» [1, с. 342]; «В России ужасно – кажется, правда гибель нынче: взят Пятигорск» [1, с. 377]; «Взяли русские Курск, идут на Белгород. Не сорвутся ли?» [1, с. 390]; «Рус<ские> берут город за городом. Нынче – Рославль и Смоленск» [1, с. 401].

Эти сухие военные сводки неизменно сопровождаются хронометражем: Бунин педантично отмечает не только числа и месяцы, но и отсчитывает дни и недели («Война в России длится уже 62-ой день (нынче)» [1, с. 328]; «Пошёл пятый месяц войны» [1, с. 336]; «157-й день войны с Россией» [1, с. 340]), подчёркивая и невозвратимость времени, и затяжной, исчерпывающий характер противостояния, которое он, находясь вдали от России, переживает как глубоко личную и общенациональную трагедию: «Война всё тянется. И конца этому не видно! Когда же, Господи, что-н<ибудь> решительное?» [1, с. 412].

Если хроника захватов и освобождений городов – это внешняя, объективная канва войны, то эмоциональные и экзистенциальные размышления Бунина – это её горькое внутреннее содержание, личная драма на фоне всемирной катастрофы: «Часто думаю о возвращении домой. Доживу ли? И что там встречу?» [1, с. 391].

Следуя за успешным продвижением советских войск, Бунин не может не думать о возвращении: «Все думаю: если бы дожить, попасть в Р<оссию>! А зачем? Старость уцелевших (и женщин, с которыми когда-то), кладбище всего, чем жил когда-то...» [1, с. 412]. Однако его мысли – это не патриотический восторг, а мучительная амбивалентность. С одной стороны – страстное «если бы дожить, попасть в Россию!», с другой –

горькие вопросы: «И что там встречу?», «А зачем?». Война и неизбежное послевоенное будущее обнажают жестокую правду: его Россия существует только в памяти. Возвращение грозит встречей не с живой родиной, а с «кладбищем всего, чем жил когда-то» – людей, отношений, самого духа старой жизни. Освобождение территории от врага не вернёт ему его личного прошлого.

Однако личная трагедия и ностальгическая боль неожиданно для самого Бунина начинают соседствовать с нарастающим чувством национальной гордости и исторического торжества: «[Нынче злорадство и невольная гордость.] Станные чувства. Немцы оставили Одессу» [1, с. 416]; «3 года т<ому> н<азад>, в ночь с 21 на 22, Гитлер, как он любил выражаться, «упал, как молния в ночи» на Россию. Ах, не следовало!» [1, с. 418]. «Невольная гордость» – это признание силы и мужества Красной Армии, того самого советского государства, которое он не принимал. Это чувство «невольное», потому что оно противоречит его идеологическим и личным убеждениям, но оно прорывается наружу под напором общего национального подвига.

Бунин – это не просто отстранённый летописец, а человек, чье эмоциональное состояние напрямую зависит от сводок с фронта: «Взяты Витебск и Жлобин. Погода всё скверная. Вечер: взята Орша. Радуюсь. Как всё перевернулось!» [1, с. 418]; «Взят Псков. Освобождена уже вся Россия! Совершенно истинно гигантское дело!» [1, с. 420]; «Взяты: Брест-Литовск, Ярослав, Перемышль. Немцы говорят, что оставили Ковно. Будут они 1 000 лет помни<ть> Хитлера!» [1, с. 420]. Во фразе «Ах, не следовало!» – сквозит горькая и почти торжествующая ирония. Это не просто констатация факта, а саркастическое указание на роковую ошибку захватчика, который посягнул на нечто большее, чем мог одолеть. А далее, по мере стремительного наступления советских войск, тон сменяется непосредственной радостью: «Радуюсь. Как всё перевернулось!» Война переходит в свою решающую фазу, и Бунин, забывая о сомнениях, эмоционально включается в этот перелом.

Однако его погружение в военные сводки и собственная бытовая борьба не отменяют взгляда художника – того самого, который превращает дневник в литературный факт. Сквозь призму военных событий Бунин по-прежнему видит и ощущает мир вокруг себя, благодаря чему пейзажи

предстают элементом художественного пространства дневниковых записей 1941–1945 гг., формируя нарративный фон повествования.

Описания природы представляют собой своего рода семиотический код, выражающий эмоционально-психологическое состояние автора. Пейзажные зарисовки складываются в художественную картину, наподобие искусно собранной мозаики, отражая душевное состояние И. А. Бунина. Самочувствие напрямую связано с погодой. Сначала читатель понимает это на интуитивном уровне восприятия текста, а позже – сам писатель прямо свидетельствует об этом в записях: «Нынче день совсем хороший. М<ожет> б<ыть>, от погоды мне лучше?» [1, с. 393].

Ужас, вызванный произошедшей катастрофой, словно усилил восприимчивость писателя к деталям окружающего. При характеристике погоды Бунин нередко использует усилительную частицу «очень», подчёркивающую личные переживания автора: «Очень жаркий день» [1, с. 379]; «Оч<ень> душно по ночам» [1, с. 423].

Пейзажи – другая сторона природы – для И. А. Бунина есть духовное спасение. 14 мая 1941 г. он пишет: «Господи, спаси, совсем пропадаю» [1, с. 374]. А после, ниже абзацем: «Опять у нас в саду множество цветущих роз – и розовых, и белых, и пунцовых, как пунцовый бархат...» [1, с. 374].

В 1944 г. пишет: «...ни малейш<его> движения воздуха; полнолуние, ночь неяркая, вся долина в тончайшем тумане, далеко на горизонте неясный розоватый блеск моря, тишина, мягкая свежесть молодой древесной зелени, кое-где щёлканье первых соловьев... Господи, продли мои силы для моей одинокой, бедной жизни в этой красоте и в работе!» [1, с. 417]. Жизнь Бунина сопровождается мыслью о естественном мире, и именно созерцание гармонии становится источником спасения. Его взгляд на пейзаж превращается в молчаливое обращение к Богу, наполненное просьбой о поддержке в минуты испытаний.

В 1942 г. Иван Алексеевич обращается мыслями к прошлому году, отмеченному покоем и творчеством, а в 1945 г. погружается в строки стихотворения «Сон» (Снился берег мне скалистый...) А. А. Фета. Бунин пропускает третью строку: «Как ребёнок дремлет чистый». Она передаёт образ умиротворённого сна, свободного от тревог взрослого мира, подчёркивает чистоту детского сознания, находящегося вне влияния внешнего хаоса. Но жизнь Ивана Алексеевича не находится «вне влияния» и не освобождает

на от забот взрослого мира. Он подписывает: «Вспоминаю почему-то белый скалистый берег за Антибским мысом...?» [1, с. 433]. Он живёт воспоминаниями, которые становятся его спасением.

Н. В. Пращерук в своей работе о сборнике «Тёмные аллеи» пишет: «Что касается пейзажа, то здесь «ещё отчётливей проступают опорные цвета: чёрный, белый, красный... на первое место... выходит чёрный». Вообще надо заметить, что художник работает в книге преимущественно не «цветовыми», а «световыми» сюжетами» [3, с. 121].

Бунин использует этот приём и в написании мемуарной литературы: «В четверг было светло, но уже холодно» [1, с. 337], «нынче ледяная светлая ночь, почти $\frac{3}{4}$ луны» [1, с. 337]. Световая характеристика приобретает символическое значение, отражающее суть происходящих событий. В тот день, когда прозвучала последняя цитата из вышеприведённых, Бунин прервался, так как свет воплотил абсолютную тишину. Однако нельзя утверждать, что указанные записи являются результатом литературной обработки. Это наблюдение возвращает к тому, с чего мы начали: изображение природы выступает своеобразным семиотическим ключом, позволяющим проникнуть в глубины психологического состояния автора.

Цветопись – тонкая связующая нить, объединяющая описания пейзажей в единое гармоничное полотно. Писатель пользуется богатой палитрой оттенков, создавая живописные картины природы. Его восприятие цвета тонко передаёт атмосферу каждого момента: «Тихий, мутный день, вся долина в беловатом лёгком тумане» [1, с. 315].

Описание пейзажей создаётся словно лёгкими касаниями кисти: «Дубы уже дымчато засерели зеленью» [1, с. 307]. Бунин расставляет нежные акценты пейзажа, создавая символы. Например, «Маки вдоль стены тисов перед нашей часовней – яркий огненный цвет...» [1, с. 313] – цветовая гамма маков подчёркнута огненностью, символизируя энергию. Изображение молнии отличается экспрессией: писатель подчеркивает её яркую динамичность и через звукопись создающие ощущение грубости природного явления эпитеты: «...фиолетовое с белым полированным блеском мелькание» [1, с. 309].

Особенное внимание уделено морскому пейзажу, где оттенки синего и белого сливаются в единой гамме. Контрасты цветов создают визуальное ощущение глубины и удалённости предметов в пространстве: «Долина

синевато туманится. Море слабо белеет. Над ним сизо, над сизым чуть румянится. Прелестно синее Эстерель. За ним, правее, чуть смугло снизу, бруснично, выше чуть желтовато, ещё выше зеленовато (и чем выше, тем зеленее, но все оч<ень> слабо). К Марселю горизонт в сизой мути, выше мутно-красновато, ещё выше – лёгкая зелень. И все – пастель» [1, с. 338].

Е. Г. Мущенко пишет: «Одухотворённость природы и человека у Бунина разные: природа одухотворена человеческим воображением, человек – Богом, оттого природа не наделена словом, она лишь присутствует при времени. Человек существует во времени, но благодаря сознанию через слово, память и воображение может присутствовать при вечности. Поэтому, чувствуя своё родство с природой, бунинский герой не растворяется в ней. Природа – основа реальности, но не вся реальность: есть ещё и сам человек, культура» [2, с. 58]. Природа столь близка Бунину, как и его героям, ощущаемая им как родная стихия, однако среди её просторов он не утрачивает понятие о человеке и культуре.

Автор передаёт картины окружающего мира с особым трепетом: «Ледяная лунная ночь красоты несказанной. Из Озерок-то!» [1, с. 410]. Однако поэтические описания внезапно обрываются столкновением с жёсткими реалиями военного времени. Так, пейзаж, зафиксированный в записи от 7 июля 1944 года («В его конце, почти над Эстерелем, мутные крупные звёзды. И миллионы, миллионы звёзд!» [1, с. 420]), мгновенно сменяется мрачным известием о гибели десятков тысяч солдат («...убито 30 т<ысяч> немцев» [1, с. 420]). Бунин не забывает о том, что под красивым небом гибнут люди, вновь возвращаясь к суровым истинам современности.

Создаётся впечатление, что действительность способна влиять на характер пейзажа. Бунин совмещает рассказ о военных событиях, личное эмоциональное переживание и погодные условия: «Немцы оставили Одессу. <...> Странные чувства. Нынче совсем тепло» [1, с. 413].

Изображение природы служит средством передачи переживаний И. А. Бунина и отражает события реальности, порой и предвосхищая будущее. Для писателя, испытывающего боль от утраты Родины, пейзажи становятся спасением. Половину дневниковых страниц 1941–1945 гг. занимают описания красот земли, в которых Бунин находит отражение духовной связи с Богом и подлинного утешения.

Список литературы:

1. Литературное наследство. Т. 110. Иван Бунин. Новые материалы и исследования: в 4 кн. / ред.-сост. О. А. Коростелев, С. Н. Морозов. Кн. 2. – Москва : ИМЛИ РАН, 2022. – 992 с.
2. Мущенко Е. Г. В поисках первореальности (ранняя проза И. А. Бунина) / Е. Г. Мущенко // Царственная свобода : О творчестве И. А. Бунина : К 125-летию со дня рождения писателя : межвуз. сб. науч. тр. – Воронеж : Квадрат, 1995. – 166 с.
3. Пращерук Н. В. Проза И. А. Бунина как художественно-философский феномен : учеб.-метод. пособие / Н. В. Пращерук. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. – 232 с.

Барбашов С. Л. (Орёл)
Barbashov S. L. (Orel)

ТРАГЕДИЯ ОБЕЗЛИЧЕННОГО ЧЕЛОВЕКА (ОТ ДЕРЖАВИНА К БУНИНУ)

THE TRAGEDY OF AN IMPERSONAL MAN (FROM DERZHAVIN TO BUNIN)

Аннотация. В статье рассматривается трагедия человека, лишённого личностного начала, в произведениях русских писателей XIX-XX в. Раскрываются философские и культурологические аспекты данной проблемы.

Abstract. The article examines the tragedy of a person deprived of personal identity in the works of Russian writers of the XIX-XX centuries (A. S. Pushkin, I. A. Bunin, M. Gorky). It also explores the philosophical and cultural aspects of this problem.

Ключевые слова. Трагедия, человек, личность, Пушкин, Бунин.

Keywords: tragedy, human being, personality, Pushkin, Bunin, Gorky.

Эпоха становления и развития творчества А.С. Пушкина отличается резкой конфронтацией различных идеологических, философских и эстетических направлений, открытым столкновением старого и нового во всех сферах общественной, политической, культурной и художественной жизни, что не могло не сказаться на подходах к осмыслению коренных, экзистенциальных вопросов человеческого бытия. Понимание человека, его личностных основ в это время отличается сложностью и многогранностью.

Огромное влияние на осмысление личности человека в пушкинскую эпоху оказывают духовные традиции, идущие от христианского востока. В восточно-христианском богословии понятие «личность» связывается с идеей глубинной поддержки, базисной опоры. Греческое слово «ипостасис» имеет смысл «находящееся под», оказывающее поддержку, обеспечивающее устойчивость. Слово ипостась использует апостол Павел в евангельском Послании к Евреям, раскрывая смысл личности-ипостаси как «сопричастности» человека Христу: «Ибо мы сделали причастниками Христу, если только начатую жизнь твёрдо сохраним до конца» (Евр. 1. 11). Подробную разработку православное учение об ипостаси получило в трудах святых отцов-каппадокийцев IV века. Так, Св. Василий Великий в письме к Григорию брату писал: «одни именованья употребляемые о предметах многих и численно различных, имеют некое общее значение; таково, например, имя человек... Другие же именованья имеют значение частное под которым разумеется не общность природы в означаемом, но очертание какого-то предмета по его отличительному свойству, не имеющему ни малой общности с однородным ему предметом; таково напр. Имя Павел или Тимофей... Посему утверждаем так: именуемое собственно выражается речением ипостась...» [2, 73]. Усия (природа) и ипостась (личность) существуют «нераздельно и неслиянно», что оказывает прямое воздействие на понимание личности в православии.

Идея неразрывной связи личности с Богом («образ божий» в человеке) и вместе с тем «молчание Бога», его недоступность и непостижимость, закреплённые в традиции восточной церкви, находит яркое воплощение в русской литературе уже в эпоху классицизма, когда писатели затрагивают вопрос об онтологическом статусе человека. В знаменитой оде Г. Р. Державина «Бог» эта проблема раскрывается при резком антитестическом сопоставлении катафатических (положительных) и апофатических (отрицательных) методологических установок восточного богословия. С одной стороны, лирический герой, говоря о Боге, утверждает: «Неизъяснимый, непостижный! // Я знаю, что души моей // Воображении бессильны // И тени начертать твоей...», – а, с другой стороны, здесь же с эмоциональным подъёмом он восклицает: «Ты есть! – Природы чин вещает, // Гласит моё мне сердце то, // Меня мой разум уверяет; // Ты есь! – и я уж не ничто!» [11, 131]. Личностное начало, «я» лирического героя

опирается на уразумение своей неразрывной связи с Творцом, своей «причастности» к нему, несмотря на безмерную разницу, пропасть, их разделяющую: «Я есмь – конечно, есь и ты». Истинная «причастность» к Создателю, ведущая к обретению личностной силы и полноты лежит для поэта на путях уразумения Бога, рационального подхода: «Лишь мысль к тебе взнестись дерзает»; «Тебя душа моя быть чает, // Вникает мыслит, рассуждает; // Я есмь – конечно, есь и Ты» [11, 131]. Поэт как бы переиначивает декартовское изречение «*cogito ergo sum*» заявляя: «Я мыслю Бога, следовательно, я существую».

Однако осознание божественного совершенства только усиливает у Державина понимание трагической двойственности человека: «Я телом в прахе истлеваю, // Умом громам повелеваю: // Я царь, – я раб, – я червь, – я Бог!» [11, 131]. Личностное начало человека, лишённое божественной полноты и выраженности, только усиливает трагизм материальной конечности, смертности: «Твоей то правде нужно было, // Чтоб смертну бездну проходило // Мое бессмертно бытие...» [11, 131]. Подобные трагические мотивы с огромной силой звучат во многих державинских произведениях «На смерть графа Мещерского» [11, 118], «Река времен в своем стремленье...» [11, 154]. При этом стремление Державина в должной мере опираться в познании триединого Бога на святоотеческое предание, на православную веру отцов и церковные традиции оказывают заметное влияние на формирование самобытного характера русской поэзии.

Однако русская романтическая поэзия начала XIX вступает в прямой спор с классицизмом в понимании глубинных основ человеческой личности, что выражается в лирической манифестации К. Батюшкова: «О память сердца! Ты сильнее // Рассудка памяти печальной...» [11, 597]. Как указывает А. Ф. Лосев происходит смена парадигмы понимания личности с «трансцендентно-апофатической мифологии средневековья» на «либерально-гуманистическую, субъективистическую и «идейную» мифологию нового и новейшего Запада» [7, 292-294]. Поэты-карамзинисты стараются смягчить византийскую суровость державинского осмысления трагической участи человека, ориентируясь на западную традицию гуманистического восприятия библейских истин, даже самых горьких: «Прах еси и в прах возвратишься» (Быт. 3;19). Смерть есть сон, путь возвращение в идеальный мир, на родину души, отсюда умиротворяюще спокойное звучание

знаменитой поэтической строки Н. Карамзина, ставшей затем отдельной эпитафией: «...Едва блеснула в ней небесная душа, // И к солнцу всех миров поспешно возвратилась. **Покойся, милый прах, до радостного утра!**» («И на земле она, как ангел, улыбалась...» (Выд. мной- Б. С.). Платоновское двоемирие становится идейно-художественной основой русского романтизма, обусловив, как его сильные, так и слабые стороны в трактовке человеческой личности.

Если для Державина богопознание есть прежде всего процесс интеллектуального возвышения до абсолюта, как это представлено в оде «Бог» («Несытым некаким летаю // Всегда пареньем в высоты»), то в лирике В. А. Жуковского «божественное» есть сфера «невыразимого» и непостижимого, близкого только душе или «сердцу» человека. В особенные моменты земного бытия «горнее и дольнее» могут на миг соприкасаться, и тогда видения «небесного» способны являться душе, напоминая ей об её «небесной отчизне», как это представлено в стихотворении «Лала Рук»: «Ах! Не с нами обитает // Гений чистой красоты; // Лишь порой он навещает // Нас с небесной высоты /.../ Чтоб о небе сердце знало // В тёмной области земной, // Нам туда сквозь покрывало // Он даёт взглянуть порой. // И во всём, что здесь прекрасно, // Что наш мир животворит, // Убедительно и ясно // Он с душою говорит» [11, 525]. Опираясь на христианскую дихотомическую концепцию, поэт-романтик видит человека как сочетание смертного тела и нетленной души. «Небесное» постигается не умом, а душой, благодаря «памяти сердца», и главной силой, пробуждающей эту память, является любовь: «Любовь есть неба дар» («К Батюшкову»). Именно любовь у Жуковского даёт человеку понимание полноты и гармоничности его личности, сопричастной высшему, метафизическому началу: «Эсхин, я любил и был счастлив; // Любовью моя осветилась душа, // И жизнь в красоте мне предстала» [11, 502]. Даже трагизм человеческого бытия, связанный с неизбежностью смерти, преодолевается любовью: «И скорбь о погибшем не есть ли, Эсхин, // Обет неизменной надежды: // Что где-то в знакомой, но тайной стране // Погибшее вновь возвратится?» [11, 503].

Однако слабостью романтической концепции личности является полагание её высших начал в сфере абстрактно-символической, ирреальной, граничащей со сном, недаром стихотворение «Лала Рук» Жуковского

начинается со специфического обращения: «Милый сон, души пленитель, // Гость прекрасный с вышины, // Благодатный посетитель // Поднебесной стороны...» [11, 525]. А. С. Пушкин к середине двадцатых годов XIX века ясно приходит к осознанию слабых сторон романтизма, так, представляя образ поэта-романтика Ленского во второй главе своего романа в стихах, он с изрядной долей иронии замечает: «Он пел разлуку и печаль, // И нечто и туманну даль, // И романтические розы... /.../ Он пел поблеклый жизни цвет // Без малого в осьмнадцать лет» (2, X). Но при этом, описывая реальную смерть юного поэта в шестой главе, Пушкин раскрывает всю глубину трагизма его преждевременного ухода: «Тому назад одно мгновенье // В нем сердце билось вдохновенье, // Вражда, надежда и любовь, // Играла жизнь, кипела кровь, - // Теперь, как в доме опустелом, // Все в нем и тихо и темно; // Замолкло навсегда оно...» (6, XXXII). Автор не скрывает своих горьких сожалений о безвременно погибшем певце, что связано, в первую очередь, с неполнотой раскрытия личности молодого человека, который не сумел реализовать своих потенциальных возможностей, недаром в произведении намечены две перспективы его возможного дальнейшего развития: «Быть может, он для блага мира // Иль хоть для славы был рожден... /.../ А может быть и то: поэта // Обыкновенный ждал удел» (6, XXXVII, XXXVIII).

Но трагедия обезличенного человека связана в романе Пушкина не только с образом Ленского, она в полной мере касается и образа главного героя, который не сумел проявить своих глубинных личностных качеств в момент нравственного выбора при получении вызова на дуэль: «...Евгений, // **Всем сердцем юношу любя,** // Был должен показать себя // Не мячиком предрассуждений // Не пылким мальчиком, бойцом, // Но мужем с честью и с умом. // **Он мог бы чувства обнаружить,** // **А не щетиниться я, как зверь...**» (6, X–XI) (Выд. мной – Б. С.). Отсутствие у современного ему русского человека глубоких сердечных чувств дружбы, любви Пушкин считает знамением времени и связывает это с влиянием культурной традиции, идущей с Запада: «Но дружбы нет и той меж нами. // Все предрассудки истребя, // Мы почитаем всех нулями, // А единицами – себя. // Мы все глядим в Наполеоны; // Двуногих тварей миллионы // Для нас орудие одно; // Нам чувство дико и смешно» (2, XIV). В пушкинском романе учитель француз Лабе немало способствует тому, что юный Евге-

ний вместо постижения духовного смысла любви («агапе», «филии» в православной традиции), в деталях изучает «науку страсти нежной, // Которую воспел Навон». И это в дальнейшем во многом обусловит как сложности во взаимоотношениях Онегина с Татьяной, так и внутреннюю трагедию его личности.

Именно в западноевропейской традиции понимание личности изначально связывается со значением латинского глагола *personare* - резонировать или звучать из-за чего-то. Это отражает специфику театра римской империи, когда актёры используют на сцене различные маски, поэтому слово *персона* позднее выступает названием исполняемой роли (царя, раба, воина). Вскоре оба значения сливаются, и словом *персона* обозначается сам актёр. Театральное понимание личности как ролевого звучания-исполнения постепенно закрепляется в юридической практике, а затем и в социологии, поэтому личность в западно-европейской традиции проявляется, прежде всего, как субъект общественных отношений, социальная роль, закреплённая соответствующим статусом. Именно общество определяет положение и значение личности, тем самым довлея над ней, и этот факт вызывает горькую иронию автора «Евгения Онегина»: «И вот общественное мнение! Пружина чести, наш кумир! И вот на чём вертится мир!» (6, XI). Именно страх «потери лица» в глазах светского общества мешает Онегину «чувства обнаружить» и отказаться от дуэли с Ленским.

Следует отметить, что на глубинное духовное понимание личности в западной традиции оказывает влияние и догмат о «Филиокве», принятый католической церковью, в котором по сути отрицается равенство лиц Троицы, так как утверждается, в отличие от православия, что Св. Дух исходит не только от Бога-Отца, но и от Бога-Сына. Во время Великого Раскола в 1054 году именно догмат о «Филиокве» выступает для константинопольского патриарха главным основанием для обвинения папы Римского в еретическом искажении Символа Веры, утверждённого всей христианской церковью на Никейском Соборе 325 года. Расхождение католицизма с православным вероучением в понимании личности-ипостаси во многом обусловило гипертрофию субъекта в новоевропейской философии, как утверждает Г.В.Ф. Гегель: «Личность – это то, что основывается на свободе, первой, глубочайшей, наиболее внутренней свободе, но это также и самый абстрактный способ, каким свобода проявляет себя в субъ-

екте: он знает – я личность, я есмь для себя – это нечто совершенно неприступное» [3, 239].

Выбор Русью Православия на многие века определяет не только отношение русского народа к христианской вере, но и самое понимание личности в русском национальном самосознании, с характерными для него богоискательством и домостроительством. В русском языке слово личность связывается по смыслу с другими древнейшими словами: лик, лицо. Об этом свидетельствуют их аналоги во всех славянских языках. Данный корень имеет значение «неповторимый», уникальный образ». Личность-лик отличается от латинской «персоны» и греческой ипостаси, тем, что для русского сознания – это живой, реальный, подлинный, а не искусственный образ человека. Более того, личность как лицо-лик отображает не только внешние состояния и проявления человека, но раскрывает его внутреннюю, глубинную суть, выявляет его духовную сердцевину. В позднем творчестве Пушкина именно образ-символ «сердца» становится определяющим для выражения духовной основы личности: «Два чувства дивно близки нам. // **В них обретает сердце пищу: // Любовь** к родному пепелищу, // **Любовь** к отеческим гробам. // На них основано от века // По воле Бога Самого, // **Самостоянье** человека, // Залог величия его» [10, 203, 425].

«Сердце» мыслится Пушкиным как нечто, неразрывно связанное с «душой» человека и определяющее динамику всей его духовной жизни: «Душе настало пробужденье: // И вот опять явилась ты, // Как мимолетное виденье, // Как гений чистой красоты. // И сердце бьётся в упоенье, // И для него воскресли вновь // И божество, и вдохновенье, // И жизнь, и слезы, и любовь» [9, 238]. Особенно важно, что в данном контексте «пробужденье» души, «упоенье сердца» и «воскресение» «божества» и «любви» оказываются сопричастными явлениями, так как объединяющим их целым является личность лирического героя, которая обретает свою полноту и целостность благодаря связи с высшими началами. По мнению крупнейшего представителя русского религиозно-философского Ренессанса В. С. Соловьева, именно любовь позволяет человеку проникать сквозь эмпирическую оболочку и прозревать в любимом человеке идеал, «образ Божий», уникальную, единственную и неповторимую личность [12, 506]. В статье «Смысл любви» философ говорит о любви, как единственном абсолютном способе воссоединения и единения личности с Общим и

Частным, с Богом и людьми [12, 534]. В романе «Евгений Онегин» «сердечная» любовь выступает в качестве единственной спасительной и объединяющей силы, способной предотвратить трагедию убийства Ленского Онегиным: **«Когда б он знал какая рана // Моей Татьяны сердце жгла! // Когда бы ведала Татьяна, // Когда бы знать она могла, // Что завтра Ленский и Евгений // Заспорят о могильной сени; // Ах, может быть, её любовь // Друзей соединила б вновь!»** (6, XVIII) (Выд. мной. – Б. С.).

Представляя читателем Татьяну, Пушкин подчёркивает её яркую индивидуальность, которое связывается уже с именем героини: «Впервые именем таким // Страницы нежного романа // Мы своевольно осветим» (2, XXIV). По мнению автора, с этим именем «неразлучно // Воспоминанье старины иль девичьей», что является отсылкой к широко распространённой в народе христианской традиции почитания великомученицы Татьяны Римской. Наличие небесного покровителя, несомненно, указывает на духовный потенциал героини, её внутреннюю целостность и самостоятельность. А. Ф. Лосев в своём фундаментальном труде «Философия имени» убедительно показал связь имени человека с его личностью [8, 105]. Уникальность имени как бы предполагает самобытность характера, что проявляется у Татьяны уже в детские годы: «Дитя сама, в толпе детей // Играть и прыгать не хотела // И часто целый день одна // Сидела молча у окна» (2, XXV).

Но в полной мере сильное личностное начало пушкинской героини раскрывается в её любви к Онегину, которая, с одной стороны является вполне закономерной («Так в землю падшее зерно // Весны лучом оживлено»), а, с другой, довольно необычной в своих проявлениях. И то, что Пушкин переводит письмо Татьяны к Онегину с французского языка на «язык сердца» показывает то, что любовь является для неё личнообразующим, экзистенциальным началом, раскрытием её внутренней сути. В любви она находит полноту и выраженность образа Божия, тайну своей души, поэтому так много образов-символов «небесного» в ее любовном послании: «То в высшем суждено совете... // То воля неба: я твоя.../ .../ Я знаю, ты мне послан Богом // До гроба ты хранитель мой...». Конечно, Татьяна не знает Онегина, но ее любовь есть, прежде всего, действенный способ избежать трагизма обезличенного существования: «Вообрази: я здесь одна, // Никто меня не понимает, // Рассудок мой изнемогает, // И молча гибнуть

я должна». Понять внутреннее состояние героини, её жажду любви («Давно сердечное волненье // Теснило ей младую грудь, // Душа ждала... кого-нибудь» (3, VII), на наш взгляд, помогает мысль В. С. Соловьёва, высказанная им в работе «Жизненная драма Платона». Философ утверждает: «образ и подобие Божие, то, что подлежит восстановлению, относится не к половине, не к полу человека, а к целому человеку, т.е. к положительному соединению мужеского и женского начал» [13, 582].

Любовь пушкинской героини не приносит ей счастья. Трагедия личности Татьяны оказывается тесно связанной с трагедией Онегина, они являются жертвами времени и обстоятельств, заложниками тех социальных ролей, которые навязывает им окружающее общество. Сначала Онегин, «в любви считаясь инвалидом», не смог ответить на живые и чистые чувства девушки, затем, пережив душевную катастрофу, связанную с убийством Ленского, пройдя внутреннюю трансформацию, он встречает уже совсем другую Татьяну. Он видит не лицо-лик влюблённой девушки, а маску светской дамы. Её личина надёжно скрывает все сердечные движения: «Ей-ей! Не то, чтоб содрогнулась// Иль стала вдруг бледна, красна...// У ней и бровь не шевельнулась; // Не сжала даже губ она» (8, XIX) Перед Онегинных других человек, но не другая личность, и именно это вызывает его пристальное внимание: «Ужель та самая Татьяна...» (8, XX). Жизнь в высшем обществе, необходимость соответствовать новому статусу до неузнаваемости меняют внешний облик пушкинской героини: «Как изменилася Татьяна! // Как твёрдо в роль свою вошла! // Как утеснительного сана // Приёмы скоро приняла! // Кто б смел искать девчонки нежной // В сей величавой, сей небрежной // Законодательнице зал? // И он ей сердце волновал!» (8, XXVIII).

Поистине, трагического накала достигают личностные взаимоотношения Онегина и Татьяны в сцене их объяснения в финале романа, когда оказывается, что под личиной равнодушия Татьяна скрывает прежнюю любовь к Онегину. Она вновь говорит «языком сердца», раскрывающим её истинную сущность: «А мне, Онегин, пышность эта, // Постылой жизни мишура, // Мои успехи в вихре света, // Мой модный дом и вечера, // Что в них? Сейчас отдать я рада // Всю эту ветошь маскарада, // Весь этот блеск, и шум, и чад // За полку книг, за дикий сад, // За наше бедное жилище, // За те места, где в первый раз, // Онегин, видела я вас, // Да за сми-

ренное кладбище, // Где нынче крест и тень ветвей // Над бедной нянею моей...» (8, XLVI). Замужество для Татьяны – духовная жертва, которую она приносит в ответ на «слёзные молитвы» самого родного ей человека: «Меня с слезами заклинаний // Молила мать: для бедной Тани // Все были жребии равны... // Я вышла замуж» (8, XLVII). Лично для Татьяны эта жертва носит сакральный характер – брак, освящённый церковью в таинстве венчания, является святыней, недаром в православии существует представление о семье как «малой церкви». Трагедия обезличенного человека до конца раскрывается в словах Татьяны, обращённых к Онегину: «Я вас люблю (к чему лукавить?), // Но я другому отдана; // Я буду век ему верна» (8, XLVII).

Пушкинское понимание любви как основы человеческой личности оказало огромное влияние на русскую литературу XIX–XX вв., что заметно проявляется в рассказе И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско». Безымянный и обезличенный герой бунинского рассказа не способен любить ни окружающих его людей, ни Бога, так как всё его существование посвящено зарабатыванию денег, но даже в этом он следует за себе подобными, действует, как безличная шестерёнка огромного механизма капиталистического производства. Даже позволяя себе в солидном возрасте большое путешествие, он поступает как большинство людей его круга. Любовные отношения также включаются в список предстоящих экзотических угощений: ««В декабре и январе он надеялся наслаждаться солнцем Южной Италии, памятниками древности, тарантеллой, серенадами бродячих певцов и тем, что люди в его годы чувствуют особенно тонко, – любовью молоденьких неаполитанок, пусть даже не совсем бескорыстной...». В мире господ не может истинной любви, которая для сознания русского православного человека имеет божественные основы, поэтому в бунинском произведении они довольствуются её суррогатом – танцем актёров, изображающих любовь за деньги.

Прямым противопоставлением господину из Сан-Франциско в бунинском рассказе выступают простые горцы «На полпути они замедлили шаг: над дорогой, в гроте скалистой стены Монте-Соляро, вся озарённая солнцем, вся в тепле и блеске его, стояла в белоснежных гипсовых одеждах и в царском венце, золотисто-ржавом от непогод, мать божия, кроткая и милостивая, с очами, поднятыми к небу, к вечным и блаженным

обителям трижды благословенного сына её». Высшей формой любви является любовь к Богу, ведь Бог и есть любовь. Через полноту Богопознания раскрывается глубина личности, проявляется лик личности. Поэтому не имеющему имени, утратившему личностное начало господину из Сан-Франциско Бунин противопоставляет простых горцев. С. С. Хоружий в работе «Диптих безмолвия», посвящённой изучению православного исихазма, называет духовное единение людей в любви к Богу «соборной личностью». На наш взгляд, бунинские абруцкие горцы, славословящие в едином порыве весь Божий мир и Богородицу, показывают как образ Божий, проявляясь в человеке, позволяет ему преодолеть трагизм земного бытия [14, 368].

Бунин мастерски использует прием контраста, для раскрытия трагедии обезличенного человека: «Они обнажили головы – и полились наивные и смиренно-радостные хвалы их солнцу, утру, ей, непорочной заступнице всех страждущих в этом злом и прекрасном мире, и рождённому от чрева её в пещере Вифлеемской, в бедном пастушеском приюте, в далёкой земле Иудиной... Тело же мёртвого старика из Сан-Франциско возвращалось домой, в могилу, на берег Нового света».

Своеобразие осмысления трагедии обезличенного человека русскими писателями XVIII-XX вв. свидетельствует об их внимании к коренным основополагающим вопросам бытия, от правильного решения которых зависит как жизнь отдельного человека, так и судьба всего человечества в целом.

Список литературы:

1. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826-1830). – М.: Сов. писатель, 1967.
2. Булгаков С. Н. Учение об ипостаси и сущности в восточном и западном богословии. // Православная мысль. 1928, вып. 1, – с. 70-88. www.xpra-spb.ru.
3. Гегель Г. В. Ф. Философия религии: В 2 т. Т. 2. – М.: Наука, 1977. – С. 239.
4. Бунин И. А. Лёгкое дыхание: повести, рассказы, стихотворения. – М.: Эксмо, 2015. – 192 с.
5. Горький М. П.С.С.. В 25 т. Т. 7 – М., 1970.

6. Измайлов Н. В. Из истории пушкинского текста: «Анчар, древо яда» // Пушкин и его современники: материалы и исследования. – Л.: Изд-во АН СССР, 1927. Вып. 31/32. – С. 3-14.
7. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001. – С. 292-294.
8. Лосев А. Ф. Философия имени. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1990.
9. Пушкин А.С. П.С.С. в 10-ти т. Т. 3 – Л.: Наука, 1977. Т. 2. – С. 238.
10. Пушкин А.С. П.С.С. в 10-ти т. Т. 3 – Л.: Наука, 1977. Т. 3. – С. 203, 425.
11. Русские поэты. Антология русской поэзии в 6-ти т. Т. 1. – М., 1989.
12. Соловьёв В. С. Смысл любви. – В кн.: Соч. в 2-х т. Т. 2. – М.: Наука, 1990. – С. 493-547.
13. Соловьёв В. С. Жизненная драма Платона. Соч. в 2-х т. Т. 2. – М.: Наука, 1990. – С. 552-625.
14. Хоружий С. С. После перерыва. Пути русской философии. – СПб.: Алетейя, 1994.

Барсукова И. Е. (Орёл)
Barsukova I. E. (Orel)

ОТ СЛОВА К ОБРАЗУ. ТВОРЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ БУНИНСКОЙ ТЕМЫ ХУДОЖНИКОМ А. И. КУРНАКОВЫМ

FROM WORD TO IMAGE. CREATIVE EMBODIMENT OF I. A. BUNIN'S THEME BY THE PAINTER A. I. KURNAKOV

Аннотация: Бунин был любимым писателем художника А. И. Курнакова. Его пленили вдохновенные описания природы в сочинениях И. А. Бунина. А. И. Курнаков хотел передать всю прелесть бунинского слова точными красками, своими средствами.

Abstract: Bunin was a favourite writer of the painter A. I. Kurnakov. He was fascinated by the inspired descriptions of nature in Bunin's works. A. I. Kurnakov wanted to reproduce all fascination of Bunin's word by his own means.

Ключевые слова: Бунин И. А., писатель, Курнаков А. И., художник, «Тёмные аллеи», «Руся», цвет, лиловая синева.

Keywords: Bunin I.A., writer, Kurnakov A. I., painter, «Dark Avenues», «Rusya», colours, lilac blue colour

И. А. Бунин – писатель, поэт, которого мы считаем своим земляком. Для Бунина Орел – город юности, первой любви, первых публикаций. Город

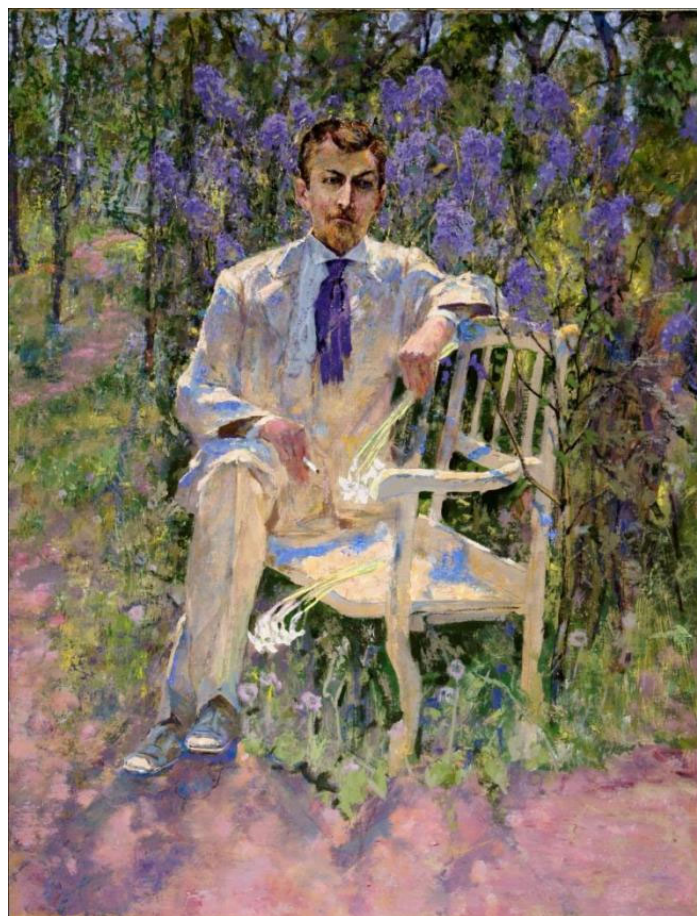
становления его как большой творческой личности. Для нас же Бунин – удивительно вдохновленный живописец русской природы, тонкий психолог, знаток человека, нежнейших и самых потаённых моментов – «тёмных аллей» человеческих душ. Бунин в своём творчестве идёт не от слов, а от предмета, что очень важно. Он умеет видеть и точно назвать увиденное.

К. И. Чуковский так сказал об Иване Алексеевиче: «У него степной, деревенский глаз: так хваток, остер и зорок, что мы все перед ним – как слепые. Знали ли мы до него, что белые лошади под луною зелёные, а глаза у них фиолетовые, а дым – сиреневый, а жнивья – лимонные? Там, где мы видим только синюю или красную краску, он видит десятки полутонов и оттенков, розово-золотой, розово-палевый, серо-жемчужный, сиренево-стальной, серебристо-сизый, радужно-ржавый, серо-зеленый и прочее. Он не столько певец, сколько колорист-живописец». Да и сам Бунин называл себя художником. В «Жизни Арсеньева» он пишет: «Я весь дрожал при одном взгляде на ящик с красками, пачкал бумагу с утра до вечера, часами простаивал, глядя на ту дивную, переходящую в лиловое синеву неба, которая сквозит в жаркий день против солнца в верхушках деревьев, как бы купающихся в этой синеве, – и навсегда проникся глубочайшим чувством истинно божественного смысла и значения земных и небесных красок. Подводя итоги тому, что дала мне жизнь, я вижу, что это один из важнейших итогов. Эту лиловую синеву, сквозящую в ветвях и листве, я и умирая, вспомню...».

Художник А.И. Курнаков создал в своей мастерской два «литературных» зала – Тургеневский и Бунинский. Когда говорят о литературных пристрастиях художника, называют именно этих двух писателей. Но если И. С. Тургенев – это любовь к дорогому автору «Записок охотника» местам, Спасскому, его окрестностям, среднерусской природе, то И. А. Бунин для художника Андрея Ильича Курнакова – непререкаемый авторитет, единомышленник. Он вчитывается, вглядывается в каждое слово писателя, видит его глазами художника. Его краски переносятся на холст без изменений. Взглянем на портрет писателя кисти художника Курнакова. Бунин здесь человек, который находится в хорошем весеннем, лёгком настроении, и, безусловно, радуется тому, что его окружает, он с удовольствием живёт в моменте. Фон портрета – с лиловой синевой, «сквозящий в ветвях и листве», именно тот, что полюбился писателю.



*Бунинский зал.
Мемориальная мастерская Народного художника СССР А. И. Курнакова*



*А. И. Курнаков.
Портрет И.А. Бунина. 1990-е, холст на картоне, темпера*

«Тёмные аллеи» – лирические миниатюры, в которых всё: и удивительный сюжет, и великолепный язык произведения, и герои, чем-то напоминающие чеховских или тургеневских. А может, героев Толстого или Куприна, и стиль писателя, и сама форма повествования – всё говорит об огромной силе таланта и о мастерстве Бунина-реалиста.

И. А. Бунин на презентации первого издания «Тёмных аллей» признавался: «Она (книга – И. Б.) говорит о трагическом и о многом нежном и прекрасном, – думаю, что это самое лучшее и оригинальное, что я написал в жизни».

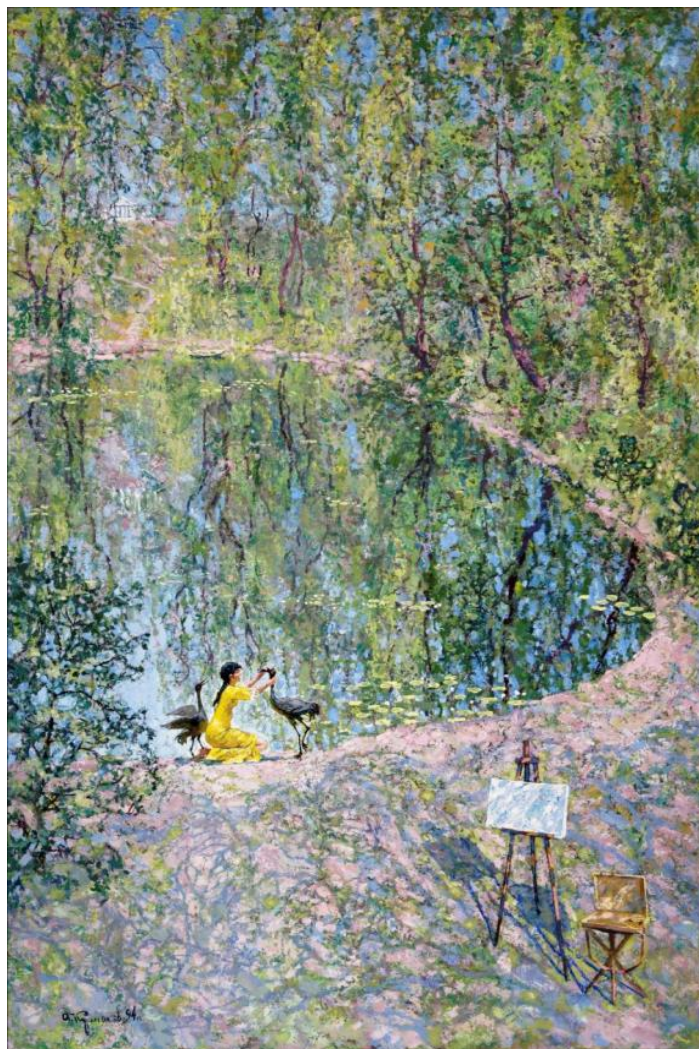
За иллюстрации к «Тёмным аллеям» брались многие, но это именно иллюстрации, т.е., по большому счёту, интерпретации, понимание текста художниками. Мы же предлагаем посмотреть на творческое воплощение слова Бунина.

Андрей Ильич подшучивал над собой, говоря, что на склоне лет пленился самыми эротичными, как их называли в советское время, а для него самыми поэтичными рассказами Бунина «Тёмные аллеи» и почувствовал, что ему просто необходимо своими средствами выразить те же переживания, что и мастеру слова.

Один из самых лиричных рассказов этой серии, безусловно, «Руся». «Все было странно в то удивительное лето, странна и пара каких-то журавлей, откуда-то прилетавших от времени до времени на побережье болота, и то, что они только её одну подпускали к себе и, выгибая тонкие, длинные шеи, с очень строгим, но благосклонным любопытством смотрели на нее сверху, когда она, мягко и легко разбежавшись к ним в своих разноцветных чуньках, вдруг садилась перед ними на корточки, распустивши на влажной теплой зелени побережья свой жёлтый сарафан, и с детским задором заглядывала в их прекрасные и грозные чёрные зрачки...», – читаем у Бунина.

Андрей Ильич, следуя за автором, любовно пишет и ясный летний день, и лиловую синеву, сквозящую между ветвями, и радостную юную девочку в жёлтом сарафане с парой журавлей. Но особенно ясно чёткое следование за словом писателя прослеживается в картине «Ночное купание». «Ночное купание» – вовсе не иллюстрация к рассказу «Руся», это отражение с помощью живописи слова и мысли автора. Посмотрим на это произведение и почитаем пленительный текст Бунина: «Знаешь, я хочу

искупаться, страшно люблю по ночам... Через голову она разделась, забелела в сумраке всем своим долгим телом и стала обвязывать голову косой, подняв руки, показывая тёмные мышки и поднявшиеся груди, не стыдась своей наготы и тёмного мыска под животом».



*А. И. Курнаков.
Девочка с журавлями. 1994, картон, темпера*

Курнаков слово в слово следует за Буниным, он, как и писатель, любит свою героиню. Тонкой кисточкой он подбирает нежнейшие оттенки белого, розового, голубоватого, чтобы передать всю прелесть этого юного тела.

Перед нами один из лучших сумеречных пейзажей художника. Вроде бы все слегка расплывчато, сближены тона. Но каждая веточка даже на заднем плане выписана, обозначена. Художник использует уже полюбовавшийся ему приём – вписывает в изображение структуру холста (а холст в данном случае рядом), что делает все более объёмным.



*А. И. Курнаков.
Ночное купание. 1992, холст на картоне, темпера*

Небо на заднем плане нежное, голубовато-зеленоватое, непривычное для ночного пейзажа. Но и в этом художник идет вслед за писателем: «На западе небо всю ночь зеленоватое, прозрачное, и там, на горизонте... все что-то тлеет и тлеет...».

Доминанта картины – Руся, а всё вокруг – зеленоватый полусвет, слабо отражающийся в плоско белеющей воде пруда, молодая зелень деревьев, росистые прибрежные цветы и трава – всё только фон, хотя и мастерски выполненный, для того чтобы подчеркнуть, оттенить юность, красоту прелестной девушки.

У этой истории нет счастливого конца. Но художник выбирает именно те моменты, те слова, где, согласно сформулированному Буниным принципу, и ставшими творческим кредо художника, «светит любовь и радость бытия». На маленькой полочке у постели в мастерской, где А. И. Курнаков встретил свой последний час, лежит маленький томик сти-

хов Бунина, где Андрей Ильич, отчеркнув в стихотворении «Художник» строфу, подписал: «Истина» и поставил три восклицательных знака.

Нет, не пейзаж влечет меня,
Не краски жадный взор подметит,
А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия.

В экспозиции нашего музея шесть работ на бунинскую тему. За серию этих произведений Народный художник СССР Андрей Ильич Курнаков был награждён в 1997 году Серебряной и в 2006 Золотой медалями Российской Академии Художеств. Вдумаемся, какое у них говорящее название – «Достоинному».

Список литературы:

1. Паустовский К. Г. Близкие и далёкие. – М. Молодая Гвардия. 1967. «Жизнь замечательных людей» серия биографий.
2. Бунин И. А. Антоновские яблоки. Жизнь Арсеньева. – СПб. Азбука-Аттикус. 2024.
3. Бунин И. А. Тёмные аллеи. – М. Из-во АСТ. 2025.
4. Бунин Иван. Стихотворения. – М. Молодая гвардия. 1990
5. Чуковский К. И. Полное собрание сочинений в 6 томах. – М. «Художественная литература» 1969. Т. 6.

Газина Т. А. (Елец)
Gazina T. A. (Yelets)

ОТ ПОЛОТКОВ ДО УСТРИЦ

FROM CRAYFISH TO OYSTERS

Аннотация: Кулинарные предпочтения в разные годы жизни известного русского писателя И. А. Бунина как отражение его личности, культуры разных стран и свойственных той эпохе гастрономических особенностей.

Abstract: The culinary preferences of the famous Russian writer Ivan Bunin in different years of his life reflect his personality, the culture of different countries, and the gastronomic features of that era.

Ключевые слова: И. А. Бунин, любимые блюда, еда

Keywords: I. A. Bunin, favorite dishes, food

Обязательное условие жизни любого человека – это еда, без неё не проживёшь. Что же касается предпочтений в выборе пищи, то у каждого они свои и, как полагают, обусловлены чертами характера. Считается, что мясоеды отличаются темпераментом, импульсивностью, любители рыбы, устриц – надёжностью; овощи нравятся целеустремленным и честолюбивым, а фрукты – любознательным и общительным, причем яблоки выбирает консервативный человек, а виноград – не любящий одиночество... С этой точки зрения интересно взглянуть на любимые блюда И.А. Бунина, упоминания о которых есть в записях его супруги, воспоминаниях знакомых.

Иван Алексеевич родился в достаточно благополучный период семейной жизни. Отец не брал в рот спиртного уже около трёх лет, а мать, *«не в пример другим детям»*, долго кормила его грудью [7, с. 26].

Ребёнком очень любил сладкое, о чем Людмила Александровна с улыбкой вспоминала, как *«в Воронеже он, моложе двух лет ходил в соседний магазин за конфеткой»* [7, 26].

Отец отличался отменным аппетитом и однажды, собравшись на охоту, проходя мимо блюда с окороком, остановился *«и так увлекся ветчиной, что когда ушел, на блюде блестела лишь голая кость...»* [7, с. 392]. Иван тоже любил мясные деревенские деликатесы. Одним из них был полоток – копчёный гусь долгого хранения. Готовили его осенью. Гуся разрезали пополам, вынимали кости и солили в бочке с селитрой и пряностями под прессом. Просмолённый бочонок оставляли на улице на зиму. В марте его открывали, а содержимое коптили. Полакомиться им Иван случая не упускал. Отказался только один раз, когда спешил домой показать журнал «Родина», в котором было опубликовано его первое стихотворение «Деревенский нищий»: *«... забежав на минуту к Туббе, сунул Отто Карловичу свои стихи. Добрый немец, увидав подпись, прослезился, а поэт, отказавшись даже от любимых полотков, /.../ отправился пешком в Озёрки»* [4, с. 41].

Еда в деревне была здоровой и обильной. На стол у двоюродной сестры С. В. Пушешниковой, у которой часто гостил Бунин, подавали, по его выражению, «сундук котлет», причём, как писала Вера Николаевна, *«необыкновенно вкусных, нигде таких не ела!»* [7, с. 459]. Котлеты, которые готовила мать писателя, были вообще вне конкуренции. Ещё одну их

разновидность, «пожарские», Иван Алексеевич заказывал на завтрак в Москве, в гостинице «Лоскутной».

Очень любил жареных рябчиков. В столичном ресторане «Прага» их готовили отменно. Здесь, 1 ноября 1909 года, узнав о присуждении звания Почетного академика изящной словесности, он за ужином ел *«с радостным лицом /.../ своего хрустящего рябчика, запивая его хорошим красным вином»* [4, с. 835].

В деревне рябчиков заменяли голуби, о чем Бунин вспоминал в письме Ю. Л. Сазоновой 23 августа 1952 года: *«...в деревне в начале осени /.../ сел писать /.../ «Господин из Сан-Франциско». Писал не спеша: напишу немного, поточу перо, оденусь, возьму ружьё и пойду на гумно за садом стрелять голубей/.../на жаркое к вечеру /.../»* [4, с. 682].

Голубей, как и цыплят, ему советовал употреблять в пищу А. П. Чехов в письме 1904 года: *«Что Вы едите в Ницце? Судака Кольтер нет, а сом для Вас тяжёл, супы плохие, пироги жирные; из птицы рекомендовать трудно, кроме цыплят и, пожалуй, ещё голубей»* [4, с. 531].

Судак «кольтер» представлял собой запанированную в сухарях и зажаренную целиком до золотистой корочки во фритюре рыбу, с маслом и кусочками лимона. Приготовленный именно так, он подтверждал любовь Бунина ко всему жареному и хрустящему.

К рыбе, особенно к кефали, Бунин пристрастился в Одессе, в пору брака с Анной Цакни. В доме тестя *«её подавали каждый день к обеду с белым вином /.../»* [4, с. 284]. Скорее всего, готовили «по-гречески», то есть, запекали с лимоном в духовке до золотистой корочки и подавали с соусом из лука и спелых помидоров. Не обходился без неё и завтрак с друзьями-художниками в одесском ресторане Петербургской гостиницы. По воспоминаниям Муромцевой, в нем они ещё «лакомились креветками» [7, с. 296].

Чудесную кефаль с соусом тартар и киевскими котлетами отведали на трапезе в Аркадии, а вот настоящий еврейский обед «с гусиными, куриными пупочками и печёночками» ждал их у одессита Семёна Юшкевича.

«За этим экзотическим обедом – обильным, тяжёлым, но необыкновенно вкусным – споров не возникало: редкий случай в обществе Юшкевича. Все эти селедочки, пупочки, рассольник, фаршированная щука, курица настраивали на лирически мирный лад...» [7, с. 477].

С любимыми греческими блюдами мужа Вера Николаевна познакомилась у Куровских. Помимо жаркого и пирожков, были приготовленные отменно *«холодные блюда – плаки, креветки, любимые Иваном Алексеевичем, и кефаль по-гречески»* [7, с. 446].

Плаки – замаринованные куски белой рыбы, запеченные с луком, болгарским перцем и помидорами, по-другому назывались «рыба под маринадом».

В Москве, останавливаясь в доме Муромцевых, Иван Алексеевич просил, чтобы *«на сладкое ему ежедневно варили яблочный компот»* [4, с. 687]. Правда, долго здесь супруги не задерживались, обоих влекла жажда странствий. Путешествовать Бунин любил с комфортом. Если ехал на поезде, то только первым классом, где *«утром по вагонам разносили кофе со сдобными булками и бутербродами»* [7, с. 294].

Ещё у него была привычка: знакомясь с незнакомым городом, прежде всего, искал самое высокое место. Затем отправлялся в ресторан пробовать местные блюда и вина. Благодаря записям Веры Николаевны можно узнать, что именно выбирал. В Константинополе ел *«кебаб прямо на улице, стоя, из кипящего жиром огромного котла»* [4, с. 505]. Готовят его там из фарша, а в Египте попробовали другой – *«род шашлыка на коротеньких деревянных палочках»* [7, с. 315]. В Вене, после посещения знаменитого парка Пратер, главным занятием было – *«искать по ресторанам гуляш, которого мы так и не нашли, что Яна очень сердило»* [4, с. 789]. Знакомясь с Италией, обильно завтракали в «Шато д, Ово», где *«ели фруtti ди маре, лангусту, запивая все холодным белым вином»* [7, с. 430]. Блюдо «Фрутти ди маре» представляло собой пасту с морепродуктами в сливочно-чесночном соусе.

«В Генуэ /.../ ели макароны, запивая их красным вином, а всякие рыбные блюда – белым» [7, с. 479]. На Капри *«/.../ почти всегда соблазнялись лангустой, выставленной в окне, и заходили в маленький кабачок»* [7, с. 436]. Крупный морской рак лангуста, обжаренный в масле с добавлением специй, был хорош в качестве закуски. В пивной на Анакапри, которую держал австриец, *«отдали честь австрийскому белому вину /.../ и необыкновенно вкусной колбасе, выписанной из Австрии»* [7, с. 436]. В Нюрнберге пили *«пиво и ели особые колбаски, поджаренные на средневековый лад – на горящих поленьях»* [5, с. 124].

Марсель запомнился тем, что успели подняться на фуникулере к Санта Мадонне и полакомиться буабесом – рыбным супом в виде бульона из нескольких видов морской рыбы, с добавлением обжаренных помидоров, лука, чеснока, пряностей. Этот суп Иван Алексеевич, спустя годы, заказывал в Ницце на завтрак в известном рыбном ресторане Рено на берегу моря: *«Ели буабесс и куропаток»* [3, с. 77].

В этом городе Бунину полюбился небольшой ресторанчик Брутто, куда он наведывался довольно часто. В один из таких визитов ел *«спрута в соусе, каких-то жареных мелких рыбок, жиго и телятину с горошком»* [3, с. 175]. Нежный и сочный бараний окорок с ароматом прованских трав и чеснока, «жиго», получался в результате долгого запекания в духовке при низкой температуре.

Единственным недостатком, по воспоминаниям Кузнецовой, были порции *«на таких крохотных тарелочках, что И. А. всего брал всегда по два раза. Он внушил себе, что там готовят хорошо и что можно есть только там, хотя макароны нам не раз давали полусырые, за что дома досталось бы всем»* [3, с. 68].

Дома могло достаться и за беспечность при хранении готовых блюд.

«И. А., как всегда, ходил, убирал с окна блюда с рыбой, с котлетами, сердясь, говоря, что иначе все это до завтра «пропадёт» в натопленной кухне» [3, с. 232].

А вот что доставляло радость – так это приход друзей и знакомых. На столе сразу появлялись чай, сладости, печенье, сезонные фрукты, из которых он отдавал предпочтение винограду. В летнюю жару на «Бельведере» угощал супом и любимым блюдом – помидорами по-провансальски. Разрезанные пополам, приправленные специями и чесноком, сбрызнутые оливковым маслом и запечённые в духовке до лёгкого румянца, они готовились быстро и подавались как закуска или гарнир к мясу, рыбе, птице.

Вдали от родины, в эмиграции дружеское общение с соотечественниками давало силы жить и творить дальше. Встречались не только, чтобы обсудить важные дела, отметить какое-нибудь событие, праздник, но и поговорить о литературе, прочесть написанное. Не обходилось и без застолья, которое старались организовать как можно лучше, особенно по торжественному поводу. Так, в 1930 году на дне рождения Амалии Фондаминской были: *«бульон с волованами, форели, куры с разными салатами,*

земляника и клубника со сливками, персики, абрикосы, сыр и кофе, после чего перешли в соседнюю комнату, где И. А. тотчас лёг на диван» [3, с. 146]. Такое поведение объяснялось просто: отказаться от соблазна угоститься вдоволь он не смог. Пикантная закуска «волован» представляла собой небольшого размера выпечку из слоёного теста в форме башенки с мясной, рыбной или грибной начинкой.

Да и на новогоднем обеде 1931 года, у них же, Бунин ел с аппетитом: *«Был какой-то замечательный салат, пирог, индейка и печёные яблоки с кремом, а на десерт среди прочих фруктов грепп-фрюи»* [3, с. 194].

Желанными и частыми гостями были Бунины на грасской вилле «Дубок» у князей Кугушевых. Индейкой с каштанами и самой разнообразной водкой в 1930 году встречали сочельник, летом на пикнике в лесу завтракали рыбой с майонезом, паштетом и ананасным компотом. Если приходили без приглашения, то ждало дежурное угощение: *«обед /.../ с неизменной бутылкой разведённого спирта и блюдом цыплят, засыпанных зелёным горошком»* [3, с. 177-178].

Отправляясь на пляж, для «босяцкого обеда», по выражению Ивана Алексеевича, брали с собой котлеты, бутерброды с ветчиной, помидоры, сыр и фрукты.

10 ноября 1933 года на виллу «Бельведер» пришло известие о том, что Бунин стал лауреатом Нобелевской премии. В ту пору в доме не было даже мелких монет «на чай» курьерам, приносившим поздравительные телеграммы. Последние дни завтракали только гречневой кашей. Событие отпраздновали дома, по словам Веры Николаевны, очень скромным обедом, *«но с шампанским и хорошим красным вином»* [7, с. 484].

Через пару дней в Париже Ивана Алексеевича встречали как дорогого гостя. В русских ресторанах бесплатно *«угощали икрой, осетриной, шашлыками, старым арманьяком, ананасами»* [3, с. 285].

Дорога в Стокгольм оказалась не менее приятной. В поезде *«И. А. потребовал у проводника бутылку Рислинга, пили у него в купе, он был весел, говорил, что так всегда путешествовал прежде»* [3, с. 287]. Да и в ресторане парома в Сасснице обед был *«прекрасный, особенно закуски (копчёные и заливные угри, заливная курица, салат из яблок и грецких орехов под майонезом, и пудинг с фруктами)»* [3, с. 289].

В Швеции Ивану Алексеевичу пришлось по вкусу олени отбивные котлеты. Позже он заказывал их в скандинавских ресторанах Парижа.

Самые изысканные блюда, конечно, были на нобелевском банкете. В качестве закуски выступал черепаховый суп, за ним следовало мясо домашней птицы – утка, цыплёнок, фазан, курочка-рябчик. Помидоры, каштаны и артишоки были гарниром к ризотто, итальянскому блюду из риса, или картофельному пюре. Великолепным был и херес – белое крепленое вино. На десерт вынесли парфе – холодное сладкое блюдо из сливок, взбитых с сахаром и ванилью и замороженных в металлической форме. Церемония была очень красива: *«вереница лакеев шла, высоко неся серебряные блюда, на которых в глыбах льда лежало что-то нежное и тяжёлое, окружённое розово-паутинным, блестящим, сквозившем в свете канделябров»* [3, с. 292].

Этот великолепный банкет Бунин будет вспоминать не раз, особенно во время Второй мировой войны. Из-за крайне скудного питания, сильно похудевший, он с горечью говорил: *«Плохо мы живём в Грассе, очень плохо. Ну, картошку мёрзлую едим. Или водичку, в которой плавает что-то мерзкое, морковка какая-нибудь. Это называется супом!»* [10, с. 209]. Только и картошка была не всегда. В октябре 1941 года Вера Николаевна писала Логиновой-Муравьевой: *«Теперь разрешено перевозить картошку 10 кило на везущего. Это великое счастье! И. А. уже не может сразу есть других овощей»* [9, с. 44]. Эти слова были понятны художнице, которая помнила, с каким удовольствием Бунин ел *«любимый фрит»* – жареный на костре *«в прованском масле тонко нарезанный картофель»* [6, с. 308].

Судя по дневниковым записям писателя, 1942 год был, наверное, самым тяжёлым. Большой радостью становился купленный с трудом 1 кг макарон на шесть человек, сухари, варёное яйцо, кусочек мортаделлы (вареной колбасы) или марю (трески), щепотка изюма, местный кислый апельсин, селянка из серой капусты, бутерброд с сардинкой и крохотное блюдечко вишнёвого варенья. На обеде в день рождения Веры Николаевны подали *«по 3 порченных варёных картошки»* [12, с. 143].

Её именины и день рождения отмечали всегда. В благополучные довоенные годы трапезы по этому поводу были, по выражению Г. Кузнецовой, «торжественные». Так, в 1928 году *«были две курицы, сардины, груши, виноград»* [3, с. 81]. А вот свой день рождения Бунин не любил и

под любым предлогом старался не отмечать. Мудрая супруга старалась этот день выделить хотя бы блюдом, которое ему нравилось. 23 октября 1918 года в голодающей Одессе это была ветчина; на «Бельведере» в день ангела, 25 октября 1930 года, – любимая Иваном Алексеевичем рыба. Шестидесятидвухлетие отпраздновали обедом с жарким из кролика и красным вином Медок. В 1940-м она *«подарила ему последний свой кофе – подарок Самойловых»* [11, с. 70].

В послевоенном Париже двери их дома всегда были открыты для соотечественников, причём никто не уходил недовольным после всегдашнего чаепития. *«Все что-то получали, если не материальную поддержку, то совет, или ободрение, или просто симпатию»* [6, с. 327]. К тому же, была ещё возможность попробовать настоящие русские сладкие пироги, которые пекла жившая по соседству Екатерина Куриленко. Кстати, несколько десятилетий назад, Л. Н. Андреев в письме к Горькому, шутливо сравнивая писателей с разными блюдами, именно так и назвал Бунина: *«Ванечка – воздушный пирог»* [4, с. 563].

Что касается выпечки, то для Бунина самая лучшая были в родительском доме, приготовленная весёлой кухаркой-певуньей: *«Таких пирогов, как она пекла, я никогда нигде не ел»* [8, с. 282]. Это высокая оценка, если учесть, что мучное Иван Алексеевич не жаловал. В 1907 году, в гостях у Муромцевых на масленице, он поразил присутствующих тем, что *«съел только два блина, подождав, когда они стали подрумяненными и хрустящими. Оказывается, он не любит теста, и даже в ресторане «Прага», где для него пекут блины по его вкусу, он не съедает больше двух»* [4, с. 644].

От чего никогда не отказывался, так это от курицы и шампанского. Денег на это никогда не жалел, как и на первосортные колбасы, свиные сосиски, ветчину. Удержаться от последней, если знал о наличии дома, был не в состоянии. А вот телятину в почтенном возрасте не ел. На одном званом обеде, где был главным гостем, после закусок и бульона с пирожками, услышав от хозяйки, что специально для него было приготовлено телячье жаркое, раздражённо произнёс: *«Кто же не знает, что Бунин телятины не ест?»* [8, с. 232].

На втором месте по предпочтению была рыба, а из вин, пока жил в России, красное Удельное, о чем вспоминал В. Катаев:

«Если же за столом было вино, купленное в складчину, то Бунин забирал в полное свое распоряжение одну бутылку красного удельного, а остальное – как хотят» [2, с. 57].

Дегустировать лучшие спиртные напитки разных стран у Бунина вошло в привычку с молодости, со времени путешествий. Он говорил, *«что через вина /.../ познает душу страны»* [7, с. 347].

Чешскую хлебную водку, *«настоящую «Житнивку»* попробовал в Праге [4, с. 380], на Святой Земле, в Кайфе пил красное кармельское вино, в Бейруте – *«густое палестинское красное вино»* [7, с. 336]. В Каире угощал спутников кианти – красным сухим вином из итальянского региона Тосканы. В Неаполе в огромном длинном ресторане *«рыбный завтрак»* сопровождался *«холодным вином “позилиппо”»* [7, с. 429].

Во Франции без вин редко обходилась какая-либо трапеза. Приезд гостей, сколько-нибудь особенный обед по какому-либо поводу, праздник... Бокалом хорошего вина, чаще всего белого игристого Асти, у Буниных отмечали успешное окончание работы или какое-либо событие.

Прекрасное бургундское вино пили в Дижоне, в ресторане *«Три фазана»*. Там же Иван Алексеевич *«решил непременно попробовать знаменитых дижонских улиток; подали полдюжины на круглом серебряном блюде с углублениями»* [3, с. 60]. Кузнецовой их вкус показался похожим на *«жареную резину с чесноком»*, о впечатлении писателя она не сообщила. А вот устрицы всегда ел с удовольствием. Открывать их не умел, из-за чего предпочитал заказывать в кабачке. Самые лучшие, по его мнению, были в Париже у Прюнье.

Все изменилось с возрастом. Старость была тяжелой: с болезнями, нуждой, несправедливыми обвинениями, моральными переживаниями.

М. Алданов вспоминал: *«В последние три года он почти не вставал. Не доставляли больше удовольствия ни еда, ни хорошие вина, – а когда-то он был знатоком. Врачи разрешали «стакан вина», но он от всего отказывался, почти ничего и не ел»* [2, с. 156].

Вера Николаевна старалась кормить как можно лучше, предлагая любимые блюда: картофельное пюре, печенку, курицу, ветчину, рыбу, но прежнего аппетита не было. И теперь казался странным и ненужным произнесенный им в 36 лет экспромтом афоризм на завтраке у Фидлера: *«Лучше быть больным и сытым, чем здоровым и голодным»* [4, с. 606].

14 октября 1953 года, за три недели до смерти, признался Вере Николаевне, что чувствует себя ужасно: *«Я умираю, никакого аппетита – даже курица не мила»* [11, с. 209].

Вот такие вкусовые предпочтения были у писателя, исходя из которых современные психологи дали бы такую характеристику: человек творческий, несколько эгоистичный, любознательный и свободолюбивый; дорожащий близкими и тонко чувствующий, верный друг и надёжный партнёр; любящий путешествия и жизнь. Все это к Ивану Алексеевичу подходит достаточно хорошо.

Список литературы:

1. Бунин И.А. Полное собрание сочинений в 13 томах. Том 13. // М. Алданов «Где она, горькая мудрость твоя». – М, «Воскресенье», 2006. – 552 с.
2. Катаев В. Трава забвения. – М., «Детская литература», 1967. – 222 с.
3. Кузнецова Г. Грасский дневник. Рассказы. – М., «Московский рабочий», 1995. – 409 с.
4. Летопись жизни и творчества И.А. Бунина. Том 1. – М., ИМЛИ РАН, 2011. – 943 с.
5. Летопись жизни и творчества И.А. Бунина. Том 2. – М., ИМЛИ РАН, 2017. – 1184 с.
6. Литературное наследство. Т. 84. Иван Бунин. Книга вторая. // Т.Д. Логинова-Муравьева. Живое прошлое//. – М., «Наука», 1973. – 527 с.
7. Муромцева – Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. – М, «Советский писатель», 1989. – 512 с.
8. Одоевцева И. На берегах Сены. – М, «Художественная литература», 1989. – 333 с.
9. Письма Буниных к художнице Т. Логиновой-Муравьевой (1936 – 1961). – Париж, Умка-пресс, 1982. – 143 с.
10. Седых А. Далекие, близкие. – М, «Московский рабочий», 1995. – 320 с.
11. Устами Буниных. Дневники. Т. 3. – Франкфурт-на-Майне, «Посев», 1982. – 221 с.

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРИ ИЗУЧЕНИИ РАССКАЗА И. А. БУНИНА «ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК»

PROJECT ACTIVITIES IN THE STUDYING OF STORY «CLEAN MONDAY» BY I. A. BUNIN

Аннотация: В статье рассматривается рассказ И. А. Бунина «Чистый понедельник» в контексте проектной деятельности на уроке литературы в 11 классе. С целью развития навыков творческого чтения, углубляющих понимание и интерпретацию событий рассказа, педагог ставит задачу разработать сценический вариант произведения. Предпринимается попытка создания полноценного сценария произведения обучающимися для упрощения процесса определения основной идеи художественного текста.

Abstract: In the article a story «Clean Monday» by I. A. Bunin is examined in the context of project activities in a literature lesson in the 11th grade. In order to develop creative reading skills that deepen understanding and interpretation of the story's events, the teacher sets the task of developing a stage version of the work. An attempt is made to create a full-fledged script of the work by students in order to simplify the process of identifying the main idea of the literary text.

Ключевые слова: И. А. Бунин, урок, проект, герои, эпоха, основная мысль.

Keywords: I. A. Bunin, lesson, project, characters, era, main idea.

Урок как способ реализации учебной работы существует с XVII века, и в наши дни также остается самой распространенной формой организации учебно-воспитательного процесса в школе, несмотря на то, что претерпел существенные изменения.

Ю. А. Конаржевский дает следующее определение современному уроку: «Современный урок – это прежде всего урок, на котором учитель умело использует все возможности для развития личности ученика, ее активного умственного роста, глубокого и осмысленного усвоения знаний, для формирования ее нравственных основ» [4, с. 53].

В основу современного урока литературы должна быть положена учебно-познавательная деятельность, когда каждый ребенок, понимая содержание произведений, находит в них пищу для размышлений и переживаний.

В рамках, обновлённых ФГОС реализуется системно-деятельностный подход, цель которого – развитие личности на основе самостоятельной учебной деятельности. Создание условий, при которых учащиеся самостоятельно приобретают знания из различных источников, развивают

коммуникативные и исследовательские умения, является основной целью проектной деятельности. В связи с этим на уроках литературы целесообразно использовать метод проектов, который обеспечивает формирование ключевых компетенций: исследовательской, коммуникативной, информационной.

Проектная деятельность на уроках литературы вызывает большой личностный интерес у детей, выводит их на принципиально новую ступень познания и творческой деятельности.

Интересен опыт проектной деятельности на уроке при изучении рассказа И. А. Бунина «Чистый понедельник». Урок проходит в четыре этапа.

На первом этапе (проблемно-целевом) учитель осуществляет постановку задач, происходит осмысление темы. С целью развития навыков творческого чтения, углубляющих понимание и интерпретацию событий рассказа, педагог ставит задачу разработать сценический вариант произведения. Учащимся предлагается попробовать реализовать себя в театральных профессиях: драматурга, декоратора, музыканта, постановщика. Общая задача – создание законченного произведения: пьесы «Чистый понедельник». Результатом проектной деятельности, таким образом, станет сценарий рассказа.

На втором этапе происходит отбор содержания и консультации с педагогом. Руководитель проекта заранее разрабатывает и предлагает задания для поисковой деятельности и дополнительные материалы. Формулируются уточняющие вопросы, на которые нужно ответить в ходе проектной деятельности. Ученикам при этом оказывается необходимая поддержка, и консультации.

На третьем этапе – защита презентации (по профессиональным группам) и представление общего сценария пьесы «Чистый понедельник».

Четвёртый этап – рефлексия. Подводятся итоги, каждый оценивает свой вклад в достижение поставленных целей. Предлагается сделать «комплимент» представителям других «театральных профессий».

Так как обучающиеся 11 класса ещё недостаточно хорошо ориентируются в атмосфере, представленной в рассказе, перед подготовкой презентации выступает главный режиссёр проекта (педагог), который обращает внимание детей на слова И.А. Бунина: «Я считаю «Тёмные аллеи» лучшим, что я написал...» [2, с. 200], «Благодарю Бога, что он дал мне

возможность написать «Чистый понедельник» [3, с. 179]. Также педагог рассказывает, какую роль играют христианские праздники, упоминаемые в рассказе: Чистый Понедельник и Прощёное Воскресенье.

Прощёное воскресенье – праздник, который отмечается в последнее воскресенье перед Великим постом. В этот день принято просить прощения у близких, чтобы пройти духовно-нравственное очищение через взаимное примирение. Название рассказа становится символичным – «Чистый понедельник» – первый день Великого поста, который в православной традиции – рубеж между жизнью-суестью, полной соблазнов, и периодом Великого поста, когда человек призван очиститься от скверны мирской жизни. Для героини Чистый понедельник – переход от светской греховной жизни – в вечную, духовную.

В рассказе И. А. Бунина «Чистый понедельник» представлены мотивы эпохи, связанные с временем, культурой, религией и обществом. Они отражают атмосферу Серебряного века, ностальгию по ушедшей культуре и размышления о судьбе России. В первую очередь, стоит обратить внимание на отсылки к реальным историческим лицам, известным в ту эпоху. Так, герои рассказа впервые встречаются на лекции Андрея Белого, молодые люди присутствуют на выступлении оперного певца Шаляпина, читают «Огненного ангела» В. Я. Брюсова, посещают капустник Художественного театра с участием режиссёра К. С. Станиславского и актёра В. И. Качалова.

Также стоит отметить особую временную и пространственную организацию рассказа. Изображаются реалии дореволюционной Москвы: рестораны, театры, монастыри и кладбища (маршрут героини: кабак – кладбище – дом Грибоедова – монастырь). Так интерес героини к старообрядчеству, к архитектурным и литературным памятникам допетровской Руси, следование русским традициям сочетается с полной принадлежностью к современной жизни.

Первая группа – музыканты – получает задание разработать музыкальное сопровождение театральной постановки и аргументировать выбор аудиозаписей. Цель данного вида работы – подчеркнуть противоречивость характера главной героини. Каждый саундтрек должен соответствовать определённому эпизоду рассказа и отражать текущее настроение персонажей.

Дети отметили, что одним из основных музыкальных лейтмотивов произведения является «Лунная соната». Это музыкальное произведение ассоциируется с тоской, расставанием, предчувствием неизбежного, прощанием с любимыми. Не зря именно «сомнамбулическое начало «Лунной сонаты» [1, с. 190], отражающее её меланхолическое настроение, главная героиня разучивает на протяжении всего произведения.

Также дети предложили колокольный звон, звук которого может быть использован в эпизоде посещения кладбища, а в финальной сцене в обители – пение церковного хора, отражающее нравственное очищение и духовное преображение главной героини. Антитезой к ним может стать эпизод с посещением ресторана и капустник. Дети решили, что будут уместны русские народные и цыганские песни.

Вторая группа – декораторы – создают визуальное оформление театральной постановки, отражающее двойственный внутренний мир главной героини. Учащиеся придумали поделить сцену на два основных цвета – чёрный и белый. Ребята решили, что они наиболее ярко отражают характер героини. На белом фоне создаются декорации Кремля, Храма Христа Спасителя, Мариинской обители как духовного прибежища девушки. Также сюда можно отнести духовное наследие прошлых эпох, сохранившееся в комнате главной героини: старинные книги, портреты писателей (Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, Л. Н. Андреева), скромное платье курсистки, одежда монашки. На тёмном фоне – декорации, связанные с роскошной дворянской жизнью: турецкий диван, богатые наряды, живые цветы, ресторанная обстановка, каракулевая шуба.

Третья группа – сценаристы, которые выбирают основные сцены, наиболее важные для раскрытия характера персонажей. Наши исследователи решили, что следует в первую очередь отразить, как на Ордынке героиня хочет найти дом Грибоедова, на кладбище останавливается возле могил Чехова и Эрделя, уходит с концерта Шаляпина, потому что не любит «желтоволосую Русь». В ресторане она, находясь в богатой и пышной обстановке, просит позвать цыган, и в итоге от суетного светского общества уходит в тихую обитель, предварительно пройдя духовное очищение. Она чувствует окружающую пошлость, которая замечательно запечатлена Буниным, и отгораживается от неё своим богатым внутренним миром.

Постановщики, которые осуществляют подбор актёров, работают с портретом героев, учитывая, в первую очередь, внешнее соответствие. Главный герой «... был в ту пору красив почему-то южной, горячей красотой, был даже «неприлично красив», как сказал мне однажды один знаменитый актер...» [Там же]. В противоположность ему, у героини «...красота была какая-то индийская, персидская: смугло-янтарное лицо, великолепные и несколько зловещие в своей густой черноте волосы, мягко блестящие, как черный соболий мех, брови, черные, как бархатный уголь, глаза; пленительный бархатисто-пунцовыми губами рот...» [Там же]. Важной чертой главной героини является способность к перевоплощениям, подчёркивающая противоречивость её характера. Девушка может быть яркой, активной, непредсказуемой и весёлой в один момент, а в другой – уже задумчивой, загадочной и серьёзной, говорящей тихо и ровно, «не спеша протягивающей руку». Именно такие наставления дают «постановщики» актёрам.

Для понимания различий в поведении героев дети должны обратить внимание на их социальную родословную. Она – дочь богатого купца. В купеческой среде часто наблюдались «метания» между разудалой, неумеренной жизнью, и строгим христианством с искренним покаянием. Вероятно, существование в этой среде стало основой для формирования мировоззрения и характера главной героини. Он – богатый барин, человек с живым характером: «... и характер у меня южный, живой, постоянно готовый к счастливой и доброй улыбке и шутке» [Там же]. Герой страдает из-за странных отношений, она «жестоко мучает» его, но при этом он счастлив только с этой девушкой и тяжело переживает разрыв.

Таким образом, педагог вместе с детьми определяет главную мысль рассказа: только через веру и стремление к нравственным ценностям можно избавиться от оков пошлой светской жизни, морально измениться для нового и лучшего, и обращает внимание на то, какой путь должна пройти наша страна, чтобы очиститься от своих грехов и возродиться духовно, как это сделала героиня произведения.

Бесспорно, дети по-разному справились с поставленной задачей, но все были по-настоящему увлечены, с удовольствием защищали проекты и с интересом слушали одноклассников.

Можно считать, что метод проектов широко востребован при изучении литературы, так как он демонстрирует высокую эффективность, мотивированность обучения, повышение творческого потенциала обучающихся.

Список литературы:

1. Бунин И. А. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 6 / Иван Бунин. – Москва: Воскресенье, 2005. – 436 с.
2. Бунин И. А.: pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей, и исследователей: антология / [сост. и коммент. Б. В. Аверина и др.]. – СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2001. – 1015 с. – (Русский Путь).
3. Дминятина Т. М. И. А. Бунин. Из дневников 1944–1945 годов. Дневники 1946–1953 годов (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Т. М. Двинятиной) (Окончание) // Русская литература. – 2019. – Номер 1 С. 178-191.
4. Конаржевский Ю. А. Анализ урока. – М: Педагогический поиск, 2000. – 335 с.
5. ФГОС Среднее общее образование. – <https://fgos.ru/fgos/fgos-soo/> (дата обращения: 29.10.2025)

Гурова В. Я. (Орел)
Gurova V. Y. (Orel)

ЛИРИЗМ ПРОЗЫ И. А. БУНИНА (ПО РАССКАЗУ «СОЛНЕЧНЫЙ УДАР»)

THE LIRICISM OF BUNIN'S PROSE (BASED ON THE STORY «SUNSTROKE»)

Аннотация: Творчество И. А. Бунина – соединение прозаического и лирического начал. В наибольшей степени это проявляется в бунинских рассказах о любви. Сгущённую поэтическую образность отличает произведение «Солнечный удар», в котором каждая деталь наполнена символикой. Лиризм присущ не только сюжету и образам героев, но и композиции, пейзажу, названию рассказа.

Abstract: Bunin's work is a combination of prose and lyricism. This is most evident in his stories about love. The work "Sunstroke" stands out for its dense poetic imagery, where every detail is filled with symbolism. The lyrical nature is evident not only in the plot and characters, but also in the composition, landscape, and title of the story.

Ключевые слова: Лиризм прозы, темы, сюжет, деталь, символы.

Keywords: Lyrical prose, themes, plot, details, and symbols.

Душа поэта говорит стихами. И лучше стихов все равно не скажешь. Некоторые читатели могут подумать, что проза И. А. Бунина, большого поэта, меньше его стихотворений. Но это не так. Из-под пера внешне суховатого, замкнутого человека выходили творения нежно-лирические. И. А. Бунин с удивительным искусством возводит прозу в сан поэзии, возвеличивает её и облакает в своеобразную красоту. Сам автор не признавал деления художественной литературы на стихи и прозу. «Поэтический элемент стихийно присущ произведениям изящной словесности одинаково как в стихотворной, так и в прозаической форме», – говорил Иван Алексеевич в одном из интервью. Прозе писателя свойственно лирическое звучание не только благодаря поэтичным сюжетам или переданным тончайшим душевным переживаниям героев, но и благодаря великолепной выразительности, музыкальности и гибкости языка его эпических произведений. Сами темы бунинских рассказов высокопоэтичны и обращены к величайшим тайнам бытия: жизни, смерти, памяти, смыслу человеческого существования.

Особого лирического напряжения достигает проза И. А. Бунина в произведениях, посвящённых любви. Все созданные им рассказы можно условно объединить в один большой роман о нетерпении сердца, о чувстве, главенствующем в человеке. Бунин обладал божественным, исключительным даром слова, той высшей способностью художественной изобразительности, которая вызывает изумление, потрясение, сообщает нам восторженную радость узнавания правды и красоты. И позволяет говорить Ивану Алексеевичу о самом невыразимом, священном. Писатель всегда воспринимал женщину как средоточие совершенных черт природы. Уже в десятилетнем возрасте Бунин испытал, что есть помрачение любовью – хоть и робкой, и детской любовью. О роли женщины в его жизни и творчестве лучше всего пишет он сам в автобиографическом романе «Жизнь Арсеньева». Особенно хороши страницы, где художник рассказывает о своей первой «взрослой» любви, любви к Варваре Пашенко, счастливой, но столь же горько и печально завершившейся. Неудачной оказалась и первая женитьба Бунина на одесситке Анне Цакни, они расстались после смерти их маленького сына. Лишь много времени спустя Бунин вновь женился – на Вере Николаевне Муромцевой, верной спутнице до конца дней. Так и положено по неписанному кодексу русским писателям: очень

любить женщин, страдать из-за них и самим причинять им страдания. Возьмите почти любой бунинский рассказ: любовь всегда идёт здесь рука об руку с трагедией, как у Шекспира. Любовь поражает мужчин и женщин как солнечный удар. Это внезапный трагический случай, болезнь, беда, – прекрасная, необыкновенная как сами герои и героини с их дивными, кипящими смолой глазами, лёгким дыханьем, свежестью и прелестью, силой душевной и красотой телесной.

Рассказ И. А. Бунина «Солнечный удар» трудно назвать прозаическим произведением, ибо не только форма, но и его содержание глубоко лиричны. Это одно из самых совершенных творений писателя. Сюжет «Солнечного удара» словно взят из красивого романа, в текст привнесены мелодичность, первозданная стихийность, экспрессивность, пронзительность музыки. Музыкальное начало скрыто и в самом подходе к материалу, так как для автора важна не событийная канва, не последовательность действий и поступков, а игра чувств, тональность переживаний, ритм биения сердца. Подобно мелодии, рождающейся из многозвучия бытия, возникает из потока тысячелетних людских судеб история двух: «После обеда вышли из ярко и горячо освещённой столовой на палубу и остановились у поручней. Она закрыла глаза, ладонью наружу приложила руку к щеке, засмеялась простым прелестным смехом, – все было прелестно в этой маленькой женщине, - и сказала:

– Я, кажется, пьяна... Откуда вы взялись? Три часа тому назад я даже не подозревала о вашем существовании. Я даже не знаю, где вы сели. В Самаре? Но все равно... Это у меня голова кружится или мы куда-то поворачиваем?» Остаётся непонятным, кто «открывает» рассказ – отрывок ли это из воспоминаний героя или повествование автора-наблюдателя. Такой приём, скорее, передаёт типичность ситуации почти волшебного стечения обстоятельств, когда два голоса неожиданно соединяются в одну мелодию судьбы. И финал произведения не завершается уверенным аккордом, остаётся открытым: суждено ли им найти друг друга, нужно ли искать вообще. Может быть, следует радоваться тому недолгому счастью, ярко ослепившему, помутившему разум, выжегшему несводимое клеймо любви в душе каждого?

Происходящее до тривиальности знакомо: перед нами случайная встреча мужчины и женщины, между которыми вспыхивает страсть.

Свидание длится лишь одну ночь. Затем быстрое, ничего не обещающее расставание. У каждого из героев за плечами груз предшествующей жизни. Интересно, что общая деталь в описании персонажей – загар. Солнце как бы изначально отметило их свыше. Он – поручик, человек средних лет, без какого-либо налёта романтизма: «обычное офицерское лицо, серое от загара, с белесыми, выгоревшими от солнца усами и голубоватой белизной глаз, от загара казавшихся ещё белее». Она – просто прелестная маленькая женщина в лёгком холстинковом платье, «крепка и смугла», возвращается с курорта к мужу и трёхлетней дочке. Только отдельные штрихи, без психологических подробностей, которые как-либо могли мотивировать поведение, объяснить столь безумное сближение. И нет имён.

Что же привлекает И.А. Бунина в обычном факте адюльтера? Почему, читая о «дорожном приключении», внутренне замираешь, испытываешь смешанное чувство радости и печали, проникаешься судьбой незнакомых людей, более того, просто вымышленных? Или виною всему солнечный удар?

Жарким солнечным светом напоен весь рассказ: «вышли из ярко и горячо освещённой столовой», «на горячем морском песке», «приложила тыл руки к горячей щеке», «в десять часов утра, солнечного, жаркого». Образ солнца становится ключевым в бунинском произведении, являясь неким судьбоносным началом, неотступно преследуя героев везде: на пароходе, в номере захолустной гостиницы, на улице уездного города. Солнце оказывается смысловым центром пейзажных зарисовок, накаляя не только воздух, но и саму атмосферу отношений. «Впереди были темнота и огни». Предупреждением, предостережением звучит эта фраза. Сильный, мягкий ветер пытается освежить разгорячённых героев. Но тщетно. Солнечный удар уже поразил их. Всего лишь сутки понадобились для того, чтобы перевернуть привычный уклад, легко разрушить размеренное течение быта. Бунину нужна была именно одна «знойная», роковая ночь – секунда неумолимой Вечности. Только эту самую секунду, вместившуюся в «десять лет», и жил поручик полнокровной живой жизнью. Сам строй рассказа говорит о том, что эти ночные часы вобрали без остатка всю жизнь. Дальнейшее осмысленное существование замороженного поручика мучительно и бессмысленно, ничего никогда не будет. Писатель только передаёт горестные размышления героя: «Не могу же я, – подумал он, –

не могу же я ни с того ни с сего приехать в город, где её муж, где её трёх-летняя девочка, вообще вся её семья и вся её обычная жизнь».

Большая часть событий рассказа разворачивается в некоем городке на Волге, похожем на многие другие: «какая-то площадь, присутственные места, каланча...», «с базаром на площади перед гостиницей, с запахом сена, дегтя...». Однако традиционная декорация обретает символическое звучание в контексте произведения благодаря одной важной детали – пыль. Ведь пыль есть ничто иное как высохшая грязь. Это утлость, затхлость, испепелённость окружающего мира, в котором солнце не способно зажечь, пробудить нечто светлое, возвышенное, мощное, а превращает в прах, пепел земли. Даже базар, где все должно кипеть и бурлить, всего лишь угасающий торг, полный «свежего навоза», звона пустых горшков и оглушённого крика зазывал. «Все это было так глупо, нелепо...». Да и сам гостиничный номер, душен, пошл. Он значим до тех пор, пока хранит в себе запах ее английского одеколona, пока стоит «на подносе ее недопитая чашка». Застывший мир городка намеренно контрастирует с вихрем чувств героя. Люди кажутся поручику «фотографической витриной», на которую он наткнулся, в аффекте бродя по улицам. Вот «портрет какого-то военного в густых эполетах, с выпуклыми глазами, с низким лбом, с поразительно великолепными бакенбардами и широчайшей грудью, сплошь украшенной орденами», вот чета новобрачных – «молодой человек в длинном сюртуке и белом галстуке, стриженный ёжиком, вытянувшись во фронт с девицей в подвенечном газе», вот хорошенькая и задорная барышня в студенческом картузе набекрень. Диким, страшным кажется все будничное, обычное, когда «сердце поражено».

Для И.А. Бунина важен как сам факт «солнечного удара», так и его последствия. Мы никогда не узнаем, что произошло потом с «прекрасной незнакомкой», увезшей с собой тайну на розовом пароходе. Женщина для писателя всегда представлялась средоточием загадок бытия. Рационально объяснить ее поступки и порывы невозможно. Что заставило героиню рассказа пойти на сближение с неизвестным ей поручиком, почему она столь стремительно исчезает? Сама она мотивирует все происшедшее затмением, солнечным ударом. Противоречивое по сути (тьма и свет) пояснение очень точно передаёт душевное состояние, вспышку, которая на миг погасила рассудок. Словно повинувшись каким-то непонятным силам судьбы, сходит

героиня на «тускло освещённую пристань» и бесстрашно вступает, пусть на мгновение, в иную жизнь. Единственное, чего опасается «маленькая безымянная женщина», так это превратного представления о ней и продолжения отношений: «Если поедem вместе, все будет испорчено. Мне это будет очень неприятно. Даю вам честное слово, что я совсем не то, что вы могли обо мне подумать. Никогда нечего даже похожего на то, что случилось, со мной не было, да и не будет больше». Благоговейное отношение к женщине И. А. Бунина не позволяет идти с любопытством исследователя далее дозволенного. Аура света, чистоты и непорочности героини (после бурной ночи «она была свежа, как в семнадцать лет») остаётся навсегда в сознании читателя.

Иным оказывается писательский взгляд на героя «Солнечного удара». Художник полнокровно создаёт картину душевных потрясений героя. И «сюжет сердца» составляет основную часть рассказа. Интересно, что мужской персонаж представлен нам в определённом эволюционном плане: от искателя лёгкого приключения до пережившего огромное потрясение, преображённого и постаревшего на десять лет человека. Строки, описывающие состояние поручика, естественным образом слагаются в симфонию души. До парадоксальности легко и беззаботно провожает он любовницу одной ночи. Но что-то уже происходит у него там внутри. Сначала это ощущение странности, откуда-то вдруг взявшейся до слез нежности к уехавшей. Приходит понимание, что они больше никогда не встретятся, что утрачено, может быть, самое главное, в жизни: «он уже никогда не увидит её, мысль эта изумила и поразила его. Нет, этого не может быть! Это было бы слишком дико, неестественно, неправдоподобно! – И он почувствовал такую боль и такую ненужность всей своей дальнейшей жизни без неё, что его охватил ужас, отчаяние». Никогда бы поручик не мог подумать, чем обернётся для него «забавное знакомство», предположить, что дороже всего на свете для него будет шпилька, забытая ею на ночном столике. И нет спасения от нового невыразимого чувства, и никуда не уйдёшь от страдания. Ни базарный гомон, ни служба в соборе, ни прогулка по «маленькому, жаркому и запущенному садику на обрыве горы» не способны развеять горечь безвозвратной потери. Не раскалившись от солнца погоны и пуговицы жгут героя, а страшный внутренний жар. Безмерное счастье, великая радость окружающего мира теперь померкли

для него, он один среди «светоносного и совершенно теперь опустевшего, безмолвного волжского мира». Есть лишь солнце, которое «разрывалось на части», «бесцельное солнце». Не дойдёт до женщины короткая телеграмма: «Отныне вся моя жизнь навеки, до гроба, ваша, в вашей власти». Внутреннее преображение героя повлекло и внешние изменения: лицо «имело теперь возбуждённое, сумасшедшее выражение, а в белой тонкой рубашке со стоячим воротничком было что-то юное и глубоко несчастное». Так яркая, красивая вспышка превратилась в адское пламя, жгущее до слез.

Рассказ И. А. Бунина лиричен до самых последних строк не только в эмоциональном плане, в движении мелодии, но и в формальном отношении. Композиционно финал симметричен началу, повторяется ситуация на пристани, «так же, как вчера». Круг рассказа замкнулся созвучной началу фразой: «Когда спустились к пристани, уже синела над Волгой синяя летняя ночь, и уже много разноцветных огоньков было рассеяно по реке, и огни висели на мачтах подбегающего парохода». Река, символизирующая извечно течение жизни, снова понесла по своему руслу обожжённого солнцем любви героя. И угасает заря, заря несбывшегося счастья, «отражаясь в реке, ещё кое-где светившейся рябью вдали по ней, под этой зарей, и плыли и плыли назад огни, рассеянные в темноте вокруг». Так затихает последняя нота прекрасного романса, созданного прозаиком И. А. Буниным в Приморских Альпах в 1925 году, вдалеке от любимой России, памятью о которой наполнен рассказ. «Солнечный удар» пронизан лирическим авторским чувством, но выражено оно не прямо, не в так называемых лирических «отступлениях», не в открытом сопереживании персонажам, а в «подтексте». В основе всего строя произведения лежит чувство поэтичности, необычности случившегося. Художественный смысл этого эпического и лирического шедевра заключён в образе любви как чуда, радостного и мучительного, но не напрасного и неслучайного, способного поднять человека над буднями, над обычностью земного существования, приобщить его к чему-то высшему – тому, что «необходимее жизни».

Список литературы:

1. Бунин И. А. Избранное. – М.: Художественная литература, 2025.
2. Горецкий В. Ф. Лирическая тональность прозаической речи в произведениях И. А. Бунина // Культурная жизнь Юга России. 2009. №5.

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/liricheskaya-tonalnost-prozaicheskoy-rechiv-proizvedeniyah-i-a-bunina> (дата обращения: 03.09.2025).

3. Полонский В. В. Национальное и универсальное в творчестве первого русского писателя-нобелиата // Вестник РАН, 2020, Т. 90, №12, С. 1183-1193.

4. Родин А. Л. Рассказ И. Бунина «Солнечный удар» в контексте христианской антропологии // Журнал «Культура и образование», 2021. №4 (43). – С. 69-77.

Жуляков С. В. (Старый Оскол)
Zhilyakov S. V. (Stary Oskol)

ТРАДИЦИЯ И НОВИЗНА В ЛИРИКЕ И. А. БУНИНА (НА МАТЕРИАЛЕ МНЕМОНИЧЕСКИХ ЖАНРОВ)

TRADITION AND NOVELTY IN THE LYRICS OF I. A. BUNIN (BASED ON MNEMONIC GENRES)

Аннотация: В статье рассматривается поэтическое творчество И. А. Бунина сквозь призму жанрового осуществления в нем темы памяти. Показывается, что она воплощена преимущественно в форме традиционных жанров мнемонической поэзии. Однако под воздействием новаторского видения природы эстетического гомогенные эпитафия, подражание стихотворное, элегия, «воспоминание» преобразуются Буниным в синтетическое жанровое образование, которое органично интегрирует в своё художественное поле близкие (синонимично или антонимично) по мнемонической модальности и сходные по тематико-стилистической функции жанры.

Abstract: This article examines I.A. Bunin's poetic work through the prism of its genre-specific embodiment of the theme of memory. It demonstrates that this theme is embodied primarily in the traditional genres of mnemonic poetry. However, under the influence of his innovative vision of the nature of aesthetics, Bunin transforms the homogeneous epitaph, poetic imitation, elegy, and "memory" into a synthetic genre formation that organically integrates genres that are related (synonymous or antonymous) in mnemonic modality and similar in thematic and stylistic function.

Ключевые слова: Бунин, жанр, память, лирика, стиль, традиция, новизна

Keywords: Bunin, genre, memory, lyricism, style, tradition, novelty

Личность творческая, согласно персоналистической метафизике Н. О. Лосского, представляет собой «субстанциального деятеля», конституирующего свой внутренний мир, непременно связанный с внешним окружением, по произвольному волеизъявлению. В этой связи «творческой силой субстанциальный деятель создаёт свои качественно опреде-

лённые проявления, радость, печаль» [6, с. 325], которые ему позволяют ориентироваться в бытии. В применении к мнемонической поэзии, культивирующей художественный опыт памятного миропреображения, идея Лосского о субстанциальном деятеле может быть использована следующим образом. Так как всякое представленное субстанциальным деятелем «“я”» сохраняет все своё индивидуальное прошлое в своём подсознании и, хотя не вспоминает сознательно отдельных событий прежней жизни, все же руководится прошлым опытом в форме выработанных ранее инстинктов, симпатий и антипатий, привычек и т.п.» [6, с. 367], то ассоциативно-суггестивная связь этих аффектов и страстей, следов накопленного жизненного опыта в поэтическом плане может представлять собой каркас мнемонического преобразования мира, реализующегося в жанрах памятной (мнемонической) поэзии.

Мнемоническая поэзия есть совокупность жанров, обслуживающих память, которая в произведении на внешнем (конвенциональном) уровне представлена темой, часто репрезентируемой в заголовке, на внутреннем (рационально-аналитическом) уровне отложена в тех ядерных устойчивых компонентах жанровой структуры, по М.М. Бахтину, в ряде «неумирающих элементов архаики» [1, с. 120], обеспечивающих в свою очередь на эмоционально-суггестивном уровне «организацию ассоциативного фона» [5, с. 143], воздействующего на читателя.

Все три уровня апперцепции мнемонической поэзии для исследователя важны, особенно когда речь идёт о соотношении традиции и новаторства. Как прозорливо, хотя и в отношении слова, об этих трёх уровнях (эмоционально-суггестивном, конвенциональном и аналитическом) в своё время писал А. А. Потебня: «...слово, рассматриваемое со стороны его нужности для говорящего, есть средство объединения образа, обобщения, анализа образа» [9, с. 224]. Однако на стороне традиционного представления о жанре в большей открытости и доступности оказывается первый и последний уровни восприятия поэтического текста, второй же раскрывается только при кропотливом анатомическом препарировании жанровой структуры. Он-то как раз и позволяет увидеть применяемые поэтом инновации.

Мнемоническая поэзия не только регенерирует жизненный опыт, отражая его в образной системе и художественной топике, но определенным

образом удваивает (в смысле обогащения) и осложняет мировосприятие, если учитывать, что генетически лирическое творчество уже связано с процессом памяти, персонифицированной, в частности, в греческой культуре в Мнемозину – мать всех муз, покровительниц видов искусства. При этом нужно понимать, что в отличие от простого подражания, мнемоническая поэзия, состоящая из жанров, руководствующихся, прежде всего, темой памяти в разноаспектном её проявлении (поминальность, мемориальность и проч.), причудливым образом преображает известное и отложенное во времени, выставляет его в новом свете. Так, например, «Подражание» (1890) И. А. Бунина невероятно смело использует в качестве основы и опоры образно-стилистические ресурсы известного стихотворения А. С. Пушкина «Пророк» (1826), которые умело перерабатывает и дополняет. Лирическое «я», как и пушкинский прототип, заявляет о себе в амплу анахорета: «Я странником вступил... / И, зноем истомлен...» [4, с. 52]. У Пушкина прецедентные строки звучат так: «Духовной жаждою томим, / В пустыне мрачной я влачился...». В то же время программный элегический зачин («От праздности и лжи, от суетных забав / Я одинок бежал...» [4, с. 52]) извлекает из памяти строки пушкинской элегии «Деревня» (1819) для манифестации особого душевного состояния лирического «я», ведомого поиском романтической гармонии с миром и в то же время готового к идее самопожертвования во имя родного края: «Обетованному отеческому краю / Я приношу остаток гордых сил» [4, с. 52].

Помимо ведущего принципа реминисценции, Бунин успешно использует многие мнемонические наработки в области лирической практики, перенося их в иной тип художественной речи – прозу. Удивительна взаимосвязь, к примеру, между прозаической и лирической эпитафиями. Интересно, что эпитафия прозаическая, где по естественным на то причинам, не сохранены матричные признаки жанра, вернее они не конкретизированы, всё-таки в общих (ассоциативных) чертах передаёт жанровое присутствие.

Оформленная рассказом под жанровым заголовком «Эпитафия» (1900) уже в силу своей номинации все же воссоздаёт ожидаемые контуры и приметы мортального жанра, память в котором функционально приурочена к посмертной сфере. Для этого произведения Бунина прямо подходят распространенные формульные строки, как правило, выводимые на эпитафийной табличке, прикрепленной к могильному надгробию – «Помним,

скорбим...». Действительно, рассказчик от лица своего поколения, не утаивая сильнейшего чувства скорбной грусти по уходящему навсегда времени детства, проведённого в условиях патриархальной и живой традициями деревни, представляет свой текстовый монолог в качестве пространного надгробного слова по этому близкому и милому сердцу прошлому с родными для него образами поля, степи, берёзки и креста с иконой. От лирической эпитафии в прозаической остаются лейтмотивные образы – рудименты жанра (могила, крест, икона), ассоциативно воспроизводящие хронотоп жанра, конституированный христианской погребальной символикой и детализировкой. Ведущий способ художественного отношения к действительности эпического рода, называемый М. И. Михайловым «мироприятие» [7, с. 22], претворён в рассказе минимальной дистанцией между субъектом речи и вещным миром, являющимся, по сути, персонафицированным героем произведения, а отсутствие прозопопеи как способа художественного изображения присутствия субъекта лирического акта восполняется элегической тоской по прошедшему, отступающему перед новым течением жизни, неизбежно приходящей на смену старому укладу. В рассказе-эпитафии собственно мнемоническая стихия конституирована лирическим отступлением, которое принимает на себя функции жанровой вставки «воспоминания» с рефренным и анафорическим глаголом помню. Он начинает простые однородные предложения, словно стихи, разделенные друг от друга точкой с запятой в строении синтаксического сложного, тем самым сближает своей поэтизацией прозаический текст с мнемоническим лирическим аналогом: «Помню, как мягко и беззаботно шумел летний ветер в шелковистой листве березы, путая эту листву и склоняя до самых колосьев тонкие, гибкие ветви; помню солнечное утро на Троицу...» [3, с. 198]. В целом, можно сказать, в рассказе тематизируется лирическая эпитафия, и в этом проявляется новаторская манера автора.

Традиционалистские черты лирической «Эпитафии» (1902) – общая тематическая интенция, прозопопея (монолог от лица умершего), которые занимают все содержательное пространство текста [3, с. 413], дополняются новизной сонетной формы, придающей эпитафии философский смысл [2, с. 439]. Кроме этого, в формальном плане к собственно эпитафияльным строкам относится последнее шестистишие, начинающееся расхожей формулой жанра с указанием на место захоронения: «Здесь, в тишине

кладбищенской аллеи...» [3, с. 413]. Синтез сонетной формы обогащает эпитафийное содержание, вскрывает диалектическую взаимосвязь обоих жанров, находящихся в целостном единстве художественного полотна. Взаимосвязь эта более всего проявляется в финальном (четвёртый) терцете, переводящем действительно-актуальный смысл в метафизическую плоскость: «кладбищенское» смирение перед смертью, облечённое в ситуацию искусственно-обнадёживающего ожидания бессмертия, развенчивается противопоставлением истинной вечности природы: «Сонет любви на старом мавзолее / Звучит бессмертной грустью обо мне, / А небеса синеют вдоль аллеи» [3, с. 413]. Впрочем, интерпретация этого пассажа может быть несколько усложнена с учётом очевидной контекстуальной связи со стихотворным «памятником», устремляющей эпитафию в полемику с его центральной идеей. Можно сказать, что указанный пассаж, обращённый к знаменитой поэтической коллизии, возникающей в стихотворном «памятнике» (соперничество поэтической славы с вековыми силами природы), выступает своего рода её альтернативой, примиряющим началом. Так, закольцовывается философская диалектическая триада смысловым синтезом жанров, разрешая эпитафийный, по существу мортальный, пафос сонетной медитацией.

Позднее Бунин значительно модифицирует жанр эпитафии («Эпитафия», 1917), превращает его во фрагмент плача, в котором объективно и в то же время показательно в качестве ведущей лирической эмоции экспонировано сетование на скоропостижную смерть героини: «Рок отметил тебя. На земле ты была не жилища. / Красота лишь в Эдеме не знает запретных границ» [4, с. 353]. Данная трансформация становится возможной и выполнимой, а не механически натянутой, вследствие общности мортальной модальности, присущей обоим жанрам.

В это же время Буниным сочиняется «Воспоминание» (1917). Примечательно, что оно представляет собой скрещивание идиллии и баллады, несмотря на генетическую преемственность элегии. Скорее, лирическое «я» руководствуется теми смешанными чувствами, вызванными грядущими судьбоносными событиями октября 1917 года. (Не стоит забывать, что произведение написано за месяц до начала революционных действий.) Контаминация двух противоположных жанров, с точки зрения перформатива, лежащего в основаниях идиллического (уютная тишина дома) и бал-

ладного (тревога со стороны внешнего мира) начал [12, с. 20], предопределяет неясно-смутное (и в то же время тревожное) ожидаемое будущее. Так, строки: «Золотыми цветут острями / У кровати полночные свечи» [4, с. 353], представляющие идиллический композит, вступают в противопоставление со стихами – «За открытым окном, в чёрной яме, / Шепчет сад беспокойные речи» [4, с. 353], выражающими балладный композит. И, наконец, в эпилоге разрешается это противопоставление не иначе, как противоречием (спокойное состояние, предшествующее сну, смешивается с радостью от предстоящей встречи с будущим): «Засыпаю в постели холодной... / Молодой, беззаботный, с отрадной / Думой-песней о песне грядущей» [4, с. 354]. Такой синтез идиллии и баллады, составляющий поэтику «воспоминания», может расцениваться в качестве новаторства как со стороны поэтологии, так и жанрообразования, поскольку, как правило, стихотворное «воспоминание» строится на основе жанрового альянса элегии и идиллии.

Подчеркнём, Бунин явно на бумагу переносит общее экзистенциальное ощущение трагедии, свойственное его современникам, персонализированное им в приведённых строках. К примеру, современник поэта В. Розанов в труде с говорящим названием «Апокалипсис нашего времени», сочинённом по следам впечатлений от революции (1917–1918 гг.), отмечает: «Ну что же: пришла смерть, и, значит, пришло время смерти...» [10, с. 601].

Элегическая рефлексия с привычным для неё мнемоническим мотивом, представляющим существенный жанровый атрибут, по которому идентифицируется жанр, представлена в стихотворении с жанровой номинацией «Элегия» 1901 года. Воспоминание прежнего любовного томления композиционно в ней обрамлено и составляет центральную часть произведения. Оно внезапно возникает в симптоматичном хронотопе жанра – в условиях ночного одинокого бдения лирического «я» – так же, как и в нем скоропостижно разрешается: «Я лег уснуть, но, тишине внимая, / Все вспоминал о грезах прежних лет...» [3, с. 392]. Примечательно, что ядерная часть элегии может интерпретироваться как жанровая вставка «воспоминания» в элегический каркас, которая всего лишь эмоционально, пунктуационно и синтаксически выделена из общего потока поэтической речи.

Пройдёт много лет и снова необыкновенной страстью любовного томления по прежнему чувству, сопровождаемой неизбывной грустью, зазвучат элегические стихотворения, пронизанные непреходящей ностальгией по утраченному. К примеру, в стихотворении «Ночью, в темном саду, постоял вдалеке...» (1938) характерные элегические топосы (ночь, одиночество) наполняются иной семантикой. Можно сказать, что мнемонический мотив, оформленный прямой речью, выполняет не столько уже элегическую, хотя и это так, сколько намечает переход в романсную ситуацию, подготавливающую трагический разрыв любовных отношений: «Ночью в темном саду, постоял вдалеке, / Посмотрел в мезонин, освещенный: / Вот ушла... вот вернулась – уже налегке / И с косой на плече, заплетённой. // “Вспомни прежде! Вспомни, как тут...”» [4, с. 420]. Так, элегическое органично продолжает своё существование в романсном, ситуационно более отвечающем внутреннему авторскому настроению.

Типично жанровая эмоция, вызванная светлыми красками прошлого, вегетативно-образной семантикой, обусловленными скоротечными и бурно проходящими в растущем организме физиологическими процессами, служит проводником в мир детства в жанровом стихотворении («о детстве героя») «Детство» (1903–1906): «Чем жарче день, тем сладостней в бору / Дышать сухим смолистым ароматом, / И весело мне было поутру / Бродить по этим солнечным палатам» [4, с. 177]. (Пассаж необыкновенным образом напоминает однотипное в жанровом отношении стихотворение «Я помню счастливые годы...» (1853) И.С. Никитина, где перекликаются с бунинскими следующие строки: «С какою детскою отрадой / Глядел я на кудрявый лес, / Весенней дышащий прохладой, / На свод сияющих небес...» [8, с. 86].) Его содержание наполнено и руководится одухотворенным восприятием действительности, характерным для наивно-впечатлительной оптики ребёнка: «И кажется, что пахнет не сосна, / А зной и сухость солнечного света» [4, с. 177]. Очевидно, что в данном произведении следование традиции служит правилом, которым и руководствуется автор.

Личная ретроспективная память, репрезентируемая указанными жанрами, временами уступает место жанрам, парафразирующим коллективную национальную память. Не обошлось без инноватики и в данном случае. Так, поэтика стихотворного предания, показанная в «Святом Прокопии» (1916), отчасти имитирует былевой стиль, угадываемый в фор-

мульных анафорах, выполняющих функцию мнимо-номинативного идентификатора жанра: «Бысть некая зима...», «Бысть нестерпимый мраз...», «Бысть в оны дни...» [4, с. 303-304]. Кроме того, в стихотворении наряду с общим стилистическим заданием, выполненным церковно-славянским языком, автором, очевидно, руководит желание придать биографическому фрагменту из жизни Святого Прокопия Устюжского (XIII–XIV вв.) – первого юродивого на Руси – характер документального правдоподобия. В целом же использование элементов одного жанра в базисной структуре другого не представляется чем-то искусственным и навязанным воле реципиента, напротив, органичное приятие его обусловлено гомогенностью жанровой модальности стихотворных были и предания. К тому же церковно-славянская языковая канва (функционирование церковно-славянского языка во время написания стихотворения не ограничивалось литургией, на нем также шёл процесс обучения) произведения стирает разницу жанровых отношений ко времени (хотя и известно, что предание передаёт сохранившийся в памяти народной рассказ о событиях давнего прошлого в отличие от были, чья художественная интенция ориентирована на недавно произошедшее, свидетелем чего было лирическое «я»). А вероятностная установка на подражание (произведение отчасти моделирует чтение евангелического сюжета, произносящегося во время литургии оглашенных, особенно это заметно в сближении стихотворной строки «Бысть в оны дни...» с фразой «Во время оно»), в своей основе восстанавливающая древнерусский колорит, окончательно снимает анахронизм и диссонанс восприятия событий прошлого (легендарного – очень давно («во время оно») и былевого – анафорическое «бысть...») и придаёт произведению эффект языковой игры, происходящей на стыке синтеза двух близкородственных жанров.

Таким образом, традиционализм, укоренённость в классическом наследии наряду с очевидной поэтической инноватикой в творчестве И. А. Бунина является, с одной стороны, идиостилистической чертой лирики автора. С другой же стороны, их органичное сосуществование определяется теми объективными закономерностями развития литературного процесса, в условиях которых творил Бунин, в частности, поэтикой неотрадиционализма – той парадигмы художественности, в основе которой лежит характерная черта объединения «личного и всеобщего, индивиду-

альной свободы и аксиологической общезначимости» [11, с. 42]. Именно сочетание традиции и новизны наложило свой отпечаток на синтез близкородственных (на основе жанровой модальности, тематической установки) жанров мнемонической поэзии или, как в случае с прозаической эпитафией, на междошовую конвергенцию, в результате чего расширились поэтологические и методологические принципы художественного освоения бытия автором.

Список литературы:

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин // Собрание сочинений. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. – Москва : Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. – С. 5-370.
2. Бехер И. Р. Философия сонета, или Малое наставление по сонету: (опыт) / И. Р. Бехер // Бехер И. Р. Любовь моя, поэзия. – Москва : Худож. лит., 1965. – С. 436-462.
3. Бунин И. А. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1. / И. А. Бунин – Москва : Правда, 1956. – 456 с.
4. Бунин И. А. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. I. Стихотворения, 1888 – 1952; Переводы / И. А. Бунин – Москва : Худож. лит., 1987. – 687 с.
5. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т., 2010. – 904 с.
6. Лосский Н. О. Бог и мировое зло / Н. О. Лосский – Москва : Республика, 1994. – 432 с.
7. Михайлов М. И. Эпос, драма, лирика как роды литературы (сущность, специфика, соотношение) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М. И. Михайлов – Москва, 2006. – 43 с.
8. Никитин И. С. Стихотворения. Дневник семинариста / И. С. Никитин. – Воронеж : Центр. – Чернозем. кн. из-во, 1985. – 386 с.
9. Потебня А. А. Полное собрание трудов: Мысль и язык / А. А. Потебня – Москва : Лабиринт, 1999. – 300 с.
10. Розанов В. В. Апокалипсис нашего времени / В. В. Розанов – Москва : Эксмо, 2008. – 768 с.
11. Скляр О. Н. Русский литературный неотрадиционализм XX века в контексте философской и эстетико-аксиологической проблематики

творческого сознания / О. Н. Складов – Текст : электронный // Современные исследования социальных проблем 2014. – № 9 (41). С. 35-47. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-literaturnyy-neotraditsionalizm-20-veka-v-kontekste-filosofskoy-i-estetiko-aksiologicheskoy-problematiki-tvorcheskogo/viewer> (дата обращения: 21.10.2025).

12. Тюпа В. И. Генеалогия лирических жанров / В. И. Тюпа // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2012. – № 4. – С. 8-31.

Кондратенко А. И. (Орёл)
Kondratenko A. I. (Orel)

И. А. БУНИН И ЕГО ТВОРЧЕСТВО В ПЕРЕПИСКЕ И. С. ШМЕЛЁВА И О. А. БРЕДИУС-СУББОТИНОЙ

I. A. BUNIN AND HIS WORK IN THE CORRESPONDENCE OF I. S. SHMELEV AND O. A. BREDIUS-SUBBOTINA

Аннотация: Статья посвящена оценкам личности и творчества И. А. Бунина в переписке И. С. Шмелёва и О. А. Бредиус-Субботиной. Показаны жизненные и творческие параллели двух писателей, влияние этих обстоятельств на отклики Шмелёва в его письмах. Приведены также читательские заметки Бредиус-Субботиной о произведениях Бунина, которыми она делилась в письмах Шмелёву.

Abstract: The article is devoted to the evaluation of the personality and creativity of I. A. Bunin in the correspondence of I. S. Shmelev and O. A. Bredius-Subbotina. The life and creative parallels of the two writers are shown, the influence of these circumstances on the responses of Shmelev in his letters. Bredius-Subbotina's reader's notes on Bunin's works, which she shared in letters to Shmelev, are also given.

Ключевые слова: И. С. Шмелёв, И. А. Бунин, О. А. Бредиус-Субботина, русская литература, зарубежье.

Keywords: I. S. Shmelev, I. A. Bunin, O. A. Bredius-Subbotina, Russian literature, abroad.

Творчество Бунина вызывало у Шмелёва глубокое восхищение ещё задолго до знакомства, которое состоялось в 1908 году на одном из заседаний литературного кружка «Среда». Знакомство это вскоре перешло в тёплые товарищеские отношения, которые ещё более укрепились в связи с активной деятельностью обоих писателей в созданном в 1912 году «Книгоиздательстве писателей в Москве».

Много лет Шмелёв и Бунин находились в переписке, которая, к сожалению, не сохранилась полностью [подробнее см.: 1; 2]. Шмелёв при-

ветствовал присуждение Бунину Нобелевской премии [7]. Однако со временем отношения двух талантливых писателей стали не столь тёплыми и дружескими, как прежде. Об этом мы можем судить по переписке Шмелёва с Ольгой Александровной Бредиус-Субботиной. Не так давно были изданы четыре солидных тома, содержащие весь корпус этого эпистолярного общения, которое длилось двенадцать лет. А началась переписка в 1939 году. К этому времени Шмелёв был уже не только признанным писателем, но и одним из наиболее авторитетных представителей русской эмиграции. Смерть жены стала тяжёлым ударом для него: он утратил опору, много лет поддерживавшую его.

«Роман в письмах», по глубокому убеждению самого Шмелёва, стал одним из главных событий его жизни, вобрав в себя всё пережитое и написанное, принесённые новые жизненные силы и творческие планы. Тематика переписки оказалась исключительно широкой: литературные и художественные течения русской эмиграции, судьбы Православной Церкви в СССР и за рубежом, догматика и религиозная философия, пути возрождения России, художественные искания. Были здесь и отклики на текущие события, такие как война с Германией, оккупация Парижа... Не имея возможности беседовать лично, авторы писем многое сообщали друг другу о себе, своей юности, о событиях, предшествовавших знакомству.

Шмелёв обращался к Ольге Александровне по поводу целого ряда своих произведений, специально перепечатывая и исправляя их для неё. Не удивительно, что одной из постоянных тем переписки стало отношение Шмелёва к писательству, истории русской литературы и её предназначению. Он не раз писал своей «собеседнице» о классиках русской литературы, давал оценки современников. И, конечно, одним из самых заметных среди них оказался Бунин.

К великому сожалению современных читателей этой переписки, негативные оценки Бунина в ней встречаются куда чаще позитивных, причём это особенно касается времени, когда были написаны сами письма. Воспоминания же Шмелёва о Бунине 1910–1920-х годов окрашены тёплой ностальгией и некоей, в меру критичной откровенностью друга, который знал о коллеге несколько больше, чем публика.

Так, в феврале 1942 года Шмелёв упомянул о своём суждении в прежних литературных «состязаниях»: «Я – тёртый, о-чень. Все считались

в былых жюри с моим решением! Я открывал дарования, и не ошибался. И – ставил крест на «наглых», на пустообрёхах... – и никогда не обманулся. Бунин со мной повозился из-за своих «любимчиков», которые ему «песни пели», в глаза» [3, с. 492]. По сути, это упрёк коллеге в том, что он излишне легковерно принимал лесть поклонников. Но разве не таковы нравы литературной богемы и её кумиров?

Показательная картинка – упоминание в ноябре 1942 года об общении Шмелёва с Буниным в начале лета 1914 года: «помню, один витебский русский помещик, – и сам малость писатель, – как звал..! Всё предлагалось: верховые лошади, охота, рыбная ловля, – и какая! Я большой рыболов... – обилие ягод и грибов, кормление до отвалу... – тогда я мог всё есть! – полное хозяйство, богатейшее гощенье, – хоть целый год! – и чудесное же имение, по рассказам Бунина, – и я собирался в конце июля, война помешала» [4, с. 99]. Здесь нет ни зависти, ни порицания, просто грустное воспоминание о том, как война почти четверть века назад навсегда разрушила большой, родной и уютный, гармоничный мир, где хватало места и Шмелёву, и Бунину, и всем другим мастерам слова.

Они оба чувствовали себя бесприютными скитальцами, выброшенными из русского гнезда. Шмелёв очень эмоционально вспоминает в декабре 1941 года, как в 1923 году он написал на вилле у Бунина «Солнце мёртвых» и впервые читал рукопись вслух: «Бунин не мог сдержать себя (эта работа резала его, я знаю) – слишком он большой художник! – (а в искусстве п р а в д а повелевает, пусть – на миг!) – и вскрикнул, когда кончилось: “Это... будет переведено на все языки!”» [3, с. 301].

Однако со временем взаимный восторг сменился охлаждением. Можно предположить, что рубежной чертой стало награждение Бунина Нобелевской премией. Не случайно в нескольких письмах Бунин назван не по фамилии, а просто «лауреат». Как будто речь теперь идёт не о собрате по перу, не о русском писателе, а о некоем небожителе. Лауреатство в глазах Шмелёва не столько возвысило Бунина, сколько заставило куда строже оценивать давнего сотоварища и коллегу, не только его творчество, но и поступки, взгляды, даже мимолётные фразы. Недаром, размышляя о том, как живётся и пишется писателю-«нелауреату», Шмелёв в октябре 1941 года признаётся: «Мне ничего не нужно было, – я писал о России, для моего народа, о с в о ё м» [3, с. 179]. В апреле 1942 года он пишет об одном из

поводов к разрыву старой дружбы: «Когда однажды Бунин сказал мне, посмеиваясь: «у Сергеева-Ценского, вашего любимца, д а ж е у лимона – душа!» – я п о т е р я л Бунина, хоть он и большой мастер, но только «без изюминки» глубокого искусства» [3, с. 631].

В то же время Шмелёв вполне понимал, что не лишённый недостатков Бунин – один из самых известных, более того, любимых русских писателей. Почему критика, не жаловавшая Шмелёва вниманием и симпатиями, была столь благосклонна к Бунину? Шмелёв знал какую-то скрытую причину того, но не мог доверить это знание бумаге. Он обещал Бредиус-Субботиной открыть причину при личной встрече [6, с. 509].

Строгость требований к коллеге иногда сменялась снисходительным любопытством – жив ли он? Ведь война не щадила никого – и даже лауреатов, даже мастеров «без изюминки». Не случайно (но только на первый взгляд, «случайно») Бредиус-Субботина делится в конце ноября 1943 года: «Недавно опустила я сухую Розу Иерихона в воду, и она 2 дня «цвела». Чудная вещь это у Бунина. Я все вспоминала, глядя на этот серый клубочек. Где Бунин? Жив ли?» [4, с. 251]. А ведь не так давно, в августе, Шмелёв писал Ольге Александровне: «И всё-таки – старею, старею... – скоро без 4 – 70! Бунину уже 72. Говорят, живут они на чемоданах... – над Каннами, в Грассе, – где центр духов! – т.к. каждую минуту ждут распоряжения об эвакуации – прибрежная зона! – Да, он воистину на склоне» [4, с. 205]. Поразителен ход мысли писателя: размышляя о быстротекущем ходе времени, он тут же вдруг чувствует потребность поделиться со своей далёкой собеседницей такой, на его взгляд, важной чертой характера Бунина: «никогда не был в казино, т.е. не ставил! ску-по-ой!! – я не понимаю! – как это можно н е игрануть!?!...» [4, с. 205-206]. И ещё одна ремарка: «Капризный Бунин – мнительный..!» (октябрь 1941 года) [5, с. 76].

Позиция Шмелёва по отношению к Бунину выглядит двойственной. С одной стороны, Шмелёв порицает своего собрата; с другой стороны, чувствует некое разочарование, когда и Бунин «забывает» о нём. В апреле 1944 года Шмелёв пишет: «Бунин посвятил мне рассказ «Нотр Дам де ля Гард» – в «Возрождении». В книге его – это посвящение отсутствует. Это так называемые «преходящие посвящения». Мне это не особо приятно... но расхождений у меня с Б[униным] явных не было. И разговоров я не поднимал» [4, с. 305].

Бесконечная полоса великих потрясений, житейских неурядиц, а то и просто недоразумений всё дальше и дальше разводит двух писателей. В апреле 1946 года Шмелёв пишет: «С Буниным... – давно не вижусь, – поздравил его письмом с 75-летием, – он поспешил ответить, – всё. Не тянет меня» [6, с. 119]. И опять же (в который раз) Шмелёва задевает ответное прохладное отношение Бунина: «Меня хотели лишить (с благого давления и молчаливого согласия Бунина!) что называется “огня и воды”» (август 1946 года) [4, с. 686].

Пытаясь понять глубинную суть нараставших противоречий, Шмелёв сосредотачивал своё внимание на оценке особенностей художественного метода Бунина. Верный традициям русской литературы с её колоссальной требовательностью к автору, Шмелёв судит весьма строго, как может судить только художник, равный по величине таланта, великим трудом открывший для себя секреты и тайны писательского мастерства. Так, например, вспоминая повесть Чехова «В овраге», Шмелёв замечает попутно: «Бунину до чеховской щиколотки не подняться: ему трагическое – никогда не удаётся» (октябрь 1941 года) [4, с. 237]. Отдавая должное («Сила его – язык, лепит – видит отлично, и словарь хороший, но... душевной (и общей!!) культуры нет, нет сердца...» [6, с. 203]), Шмелёв с горечью итожит: «всегда на всё – один тон, – он тугоухий» (июль 1946 года) [6, с. 200].

Шмелёв, жёстко критикуя «Лику» – часть «Жизни Арсеньева» – и называя её провалом [6, с. 428; 4, с. 587], не раз отмечал отсутствие вообще, по его мнению, у Бунина «романного» метода и стиля. Так он восклицает: «Выдохся. Да и никогда не дышал глу-бо-ко... «писатель внешнего опыта». Не мог – органически! – дать ни одного романа, всё изроманил сам, на себя» (февраль 1947 года) [6, с. 456]. Схожая ремарка: «Как-то Бунин хотел дать «трагическое» – дал «Безумный художник», – сумасшедший от... войны! – жалкие потуги, и в них прекрасно дано – уездная гостиница (сколь повторное у него!)» [5, с. 77].

Главная же претензия Шмелёва к прозе Бунина – отсутствие целомудренности. Эта болезненная тема (склонность Бунина запечатлевать тёмные стороны национального характера) не раз возникает в переписке с Бредиус-Субботиной, особенно в связи с выходом в свет «Тёмных аллей»: «Бунин, ныне порнограф» (август 1946 года) [6, с. 259]; «В мои годы я

не могу жить похотью, я не Бунин, который страдает старческой похотливостью, до скандала! Он походя словесно – даже в разговорах, говорят, похабничает гнусно. Это уже болезнь» (февраль 1947 года) [6, с. 477], «Бунин пишет похабные рассказы, рвотное. Он кончен. Осталось недержание, похоть» [6, с. 203]; «Женщина для него была только «сосудом похотей». Для меня – почти никогда» (февраль 1947 года) [6, с. 456].

Сакраментальный вопрос о пределах допустимости эротики в литературе здесь приобретает куда более фундаментальное звучание. Шмелёва волнует вечная тема «писатель и общество». Каким сложится послевоенное настроение в России (СССР) и Европе? Будут ли читать его самого и Бунина в новой России? Что будет увлекать читателя в их прозе в первую очередь? И здесь, в этом силовом поле вполне понятной становится ревность Шмелёва. Он пишет Ольге Александровне в сентябре 1946 года: «Русская книга уже не привлекает! даже классики. Большинство торговцев книгами – невежды, не разбираются: «русское? тошнит!..» – но в конце концов – ответеся лузга, останется стоящее. Мало его, стоящего. Бунина никак не признают. Книги его никак не идут. Понятно: внутреннего у него не ищи, а внешнее, отлично им изображаемое, не доходит... надо знать с в о ё, природу, в о з д у х» [6, с. 325]. Об этом же несколько месяцев спустя: «Книг моих нигде нет, давно. Других писателей – старые издания – Бунина! – сколько угодно, л е ж а т... А мои расцениваются, как “рентабельные”» [6, с. 578].

Важно отметить, что, остро чувствуя различные творческие противоречия, Шмелёв никогда не видел в Буине противника, чуждого по крови деятеля, предателя. Достаточно красноречиво его признание, вызванное домыслами о том, что Бунин якобы собирается вернуться в СССР. 27 мая 1947 года Шмелёв писал:

«О Буине сейчас принесли слух – я ему не верю! – но тебе всё же сообщаю, – что он куплен, что он – «советский», и его служба – разлагать писателей. За сие ему п л а т я т?!... Н е верю. Хотя меня уверяли, что «слух» из важных французских источников и – разведки. Н е верю, слишком чудовищно» [6, с. 570-571].

В отличие от Шмелёва, Бредиус-Субботина бунинскую тему в своих письмах затрагивает не в столь широком контексте. Для неё Бунин – некий эталон, с которым она раз за разом сравнивает Шмелёва (в первую оче-

редь, его творчество, затем мировоззрение, человеческие качества в целом) и каждый раз таким образом убеждает своего собеседника в том, что ей больше по душе именно Шмелёв, а не Бунин с «раздражёнными нервами» [5, с. 176]. Переписка открывает современному читателю некий код общения двух незаурядных людей – имя Бунина здесь присутствует как пароль, отправная точка для начала (или продолжения прежде начатого) разговора.

Так, она пишет в декабре 1941 года: «Сегодня ночью [во сне. – А. К.] я с кем-то спорила о... Бунине... И сказала, что «не люблю его». И мне сказали, что это оттого, что я «И. С. [Шмелёва] ценю очень». И помню, как горячо я спорила и доказывала, как я ценю «И. С.» и как Бунина. И когда проснулась, то все ещё билось сердце. Я и правда не люблю Б[унина], хоть и знаю, что он большой художник. Тебя вообще ни с кем нельзя сравнить. Твоя сущность, Душа твоя – исключительны, и т. к. ты всего себя даёшь в твоём творчестве, то – и он о неповторимо и несравнимо. Таких, как ты, – нет больше» [5, с. 153].

Схожи по смыслу, хотя и неодинаковы по контексту фразы из других писем: «Я слушала и других, например, Бунина, но ничего подобного не испытывала» (июль 1941 года) [3, с. 75]; «Знаете, я года 1,5 тому назад несколько писем к Вам разорвала не решаясь послать их из-за критики на Бунина. Я боялась показаться дерзким профаном. Я не люблю Бунина. Т.е., конечно, я признаю и чувствую мощь его творчества, но сам п р е д м е т его не говорит душе. И там, где ждёшь увидеть душу, – встречаешь чувственность. Он гениален, и я понимаю, что его вещи могут захватывать и увлекать. Но, но... не то. Душа молчит. По-моему, он эгоистом должен быть, гордый, холодный. Простите, если я не смею так писать!» (август 1941 года) [3, с. 90-91]; «Я некоторое твоё наизусть помню, прочитав один только раз! А некоторые вещи (других авторов) забываю даже, чьё это. И знаешь, я прочла Бунина некоторые вещи, а потом забыла, совсем забыла. Смутно что-то мелькало... и стыдно, что забыла» (февраль 1942 года) [5, с. 247-248].

Удивительно, Бредиус-Субботина не уставала, не стеснялась повторять схожие мысли и в последующих письмах: «Я слушала Бунина. Он мастерски читал. Но сердца не тронул. За ним бегали дамы, и весь он был какой-то «dandy» – холодный и «куда выше всех». Не свой! О, нет. Около И. А. я благоговейно стояла, не рискуя подойти, чувствуя как бы ограду

между собой и им» (июнь 1942 года) [5, с. 358]; «Его вещи прекрасны, но как холодны сердцу! Как далеки!» (август 1942 года) [5, с. 419].

По-женски она чувствовала, как благоговейно воспринимает одинокий и сентиментальный Шмелёв эти её признания. И пусть всё это «складывалось» ценой упрёков в адрес Бунина, наверное, можно простить собеседников, доверявших письмам самое сокровенное в мире, где царили война, ненависть, голод, беспощадная сила разрушения.

Так и в оценках современников относительно творчества Бунина и Шмелёва превалировали тенденции противопоставлять этих двух выдающихся художников слова. Однако время показало, что у них куда больше общего, и в первую очередь, это та среда, которая взрастила и питала на протяжении всей жизни, – исконная Россия.

Ныне, когда выполнена воля И. С. Шмелёва и его переписка с О. А. Бредиус-Субботиной опубликована, нам стали доступны бесценные сведения о жизни, творчестве и взглядах, «пути небесном» Шмелёва и той, которой были посвящены последние годы его жизни. Будем надеяться, что оценки будущих исследователей и ценителей творчества как Шмелёва, так и Бунина, окажутся не только справедливыми и точными, но и достойными вершин их наследия.

Список литературы:

1. «А Париж Вам может быть полезен всячески...» Письма И. А. и В. Н. Буниных к И. С. и О. А. Шмелёвым // Москва 2001. № 3. – С. 175-195.
2. Черников А. П. И. С. Шмелёв и И. А. Бунин (по материалам переписки) // Русская литература. – 1980. – № 1. – С. 169-175.
3. И. С. Шмелёв и О. А. Бредиус-Субботина: Роман в письмах: В 2-х т. Т. 1. 1939–1942 / Предисл., подг. текста и коммент. О.В. Лексиной, С. А. Мартьяновой, Л. В. Хачатурян. М.: – РОССПЭН, 2003. – 760 с.
4. И. С. Шмелёв и О. А. Бредиус-Субботина: Роман в письмах: В 2-х т. Т. 2. 1942–1950 / Предисл., подг. текста и коомент. О. В. Лексиной, С. А. Мартьяновой, Л. В. Хачатурян. М.: – РОССПЭН, 2003. – 852 с.
5. И. С. Шмелёв. Переписка с О. А. Бредиус-Субботиной. Известные редакции произведений. Т. 3 (доп.). Ч. 1 / Предисл., подг. текста и коммент. А. А. Голубковой, О. В. Лексиной, С. А. Мартьяновой, Л. В. Хачатурян. – М.: РОССПЭН, 2005. – 792 с.

6. И. С. Шмелёв. Переписка с О. А. Бредиус-Субботиной. Известные редакции произведений. Т. 3 (доп.). Ч. 2 / Предисл., подг. текста и коммент. А. А. Голубковой, О. В. Лексиной, С. А. Мартыановой, Л. В. Хачатурян. – М.: РОССПЭН, 2006. – 1096 с.

7. И. С. Шмелёв Слово на чествовании И. А. Бунина // Россия и славянство. 1933, 1 дек.

Краснова И. А. (Санкт-Петербург)

Ланина М. В. (Санкт-Петербург)

Krasnova I. A. (St Petersburg)

Lanina M. V. (St Petersburg)

«ОКАЯННЫЕ ДНИ» КРАСНОЙ ЖИЗЕЛИ: ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

«CURSED DAYS» OF RED GISELLE: A CHOREOGRAPHIC TRAGEDY

Аннотация: Статья посвящена балету Бориса Эйфмана «Красная Жизель», основанному на биографии Ольги Спесивцевой. Балетная постановка рассматривается как хореографическая трагедия не только выдающейся балерины, но целого поколения, в частности, людей искусства, переживших постреволюционные «окаянные дни». Авторы проводят параллель между героиней балета и героем рассказа И. А. Бунина «Безумный художник».

Ключевые слова: балет, «Красная Жизель», О. Спесивцева, хореографическая трагедия, И. А. Бунин.

Abstract: This article is devoted to Boris Eifman's ballet «Red Giselle», based on the life of Olga Spesivtseva. The ballet is viewed as a choreographic tragedy not only for the outstanding ballerina but for an entire generation, particularly artists who lived through the post-revolutionary «cursed days». The authors draw a parallel between the ballet's heroine and the protagonist of Ivan Bunin's short story «The Mad Artist»

Keywords: ballet, «Red Giselle», O. Spesivtseva, choreographic tragedy, Ivan Bunin

Художественный дневник И. А. Бунина 1918–1919 годов с отступлениями в предреволюционную пору и дни Февральской революции, образно названный писателем «Окаянные дни», передаёт его боль и муку, которую он унёс в эмиграцию. Процесс выживания и вживания в совершенно новую действительность был неприемлем для Бунина, который не принял новую Россию, словно предчувствуя ожидающие страну, народ, интеллигенцию бедствия и трагедии.

Первые месяцы после Октябрьской революции были наполнены тревогой и неуверенностью в будущем балетной труппы Мариинского театра,

ставшего из императорской сцены государственным. Короткий период, когда танцовщики во главе с Тамарой Карсавиной заявили о непризнании ими Советского правительства (период «саботажа», то есть игнорирование артистами бывшей императорской сцены распоряжений Советского правительства) сменился назревавшим в балетной труппе расколом, поскольку среди артистов появились и отдельные сторонники большевиков. Однако, большинство танцовщиков не было вовлечено в политику, но оказалось в ситуации полной растерянности, преодоления всех трудностей «окаянного времени», сопровождавшееся «сетованиями на сложное время» [11, с. 15]. Активная общественная позиция Карсавиной, которая была «в ужасе от того, что творится в театре» [2, с. 674], являлась, скорее, исключением. К декабрю 1917 года балетная труппа заняла некую «умеренную» линию поведения по отношению к распоряжениям новой власти [8].

Это тяжёлое время, отмеченное всеми возможными лишениями — холод, недоедание, вызывавшее травмы, когда «целый ряд танцовщиц, на которых держится репертуар, как Гердт, Вилль, Люком, Спесивцева и др., превратились в инвалидов» [13, с. 57], стало восхождением Ольги Спесивцевой, которая с 1918 года начала танцевать ведущие партии в классических балетах. С другой стороны, это было и началом трагических «окаянных дней» Красной Жизели, вынужденной покинуть Россию.

Трагическая судьба одной из величайших балерин XX века Ольги Спесивцевой легла в основу нарративного балета Бориса Эйфмана «Красная Жизель». При этом балетная постановка ни в коей мере не является иллюстрацией биографии Спесивцевой, как неоднократно подчёркивал создатель спектакля. Это хореографический рассказ-обобщение о судьбе многих талантов, переживших трагический исход, эмиграцию. Вероятно, для того чтобы подчеркнуть обобщённость, собирательность образов в балете, хореограф заменяет имена собственные на Балерина, Учитель, Комиссар, Партнёр, акцентируя тем самым внимание на основных смыслах своего произведения, включающих и трагедию как отдельного человека, так и целого поколения в переломную эпоху; и взаимоотношения человека искусства и власти; и поиск своего места в новой жизни в эмиграции; и притягательность балетной сцены, приводящую к опасности, которая таилась в глубоком вовлечении в сценический образ.

Ольга Спесивцева оказалась «в неподходящем месте в неподходящее время»: именно в беспокойном, отмеченном двумя революциями 1917 году она вернулась в Россию, закончив гастроль с Русским балетом С. Дягилева, и оказалась, таким образом, свидетельницей кровавых революционных событий. При этом, трудно представить себе другого человека, который бы так не соответствовал эпохе, обстоятельствам жизни, в которых оказалась эта хрупкая, бледная танцовщица невиданной несвоевременной красоты: «удлинённые пропорции тела, хрупкий облик, тёмные волосы, светлая кожа, огромные глаза, о которых будут слагать стихи...» [10, с. 103]. Её отличала некая нездешность, словно она принадлежала другому веку – «сам облик этой женщины невероятно подходил ко времени Серебряного века: он был таким изысканным, таким ускользающим...» [10, с. 104]. И не случайно её называли последней легендой классического романтизма, идеальной «белой балериной», а Аким Волынский даже «зачарованной принцессой русского балета» [цит. по 10, с. 104]: лучшими достижениями её репертуара признаны «Лебединое озеро» и «Жизель». Одной из любимых ею самой партий была Эсмеральда, которую она наделила как стихийной порывистостью, так и беззащитностью перед ударами судьбы. В сюжет спектакля «Красная Жизель» Бориса Эйфмана как часть сценической жизни Балерины включены именно эпизоды-вариации из «Эсмеральды». В Мариинском театре 20-х послереволюционных годов огромным успехом пользовались выступления Ольги Спесивцевой, «танцовщицы невиданной красоты, словно сошедшей с византийских икон и вместе с тем живыми чертами, «лёгким дыханием» своим напоминавшей бунинскую гимназистку» [6, с. 38].

Балерина была буквально одержима любовью к классическому танцу, а под влиянием Учителя (прототипом которого был Аким Волынский) искусство танца приобрело для неё религиозный смысл, поскольку она выходила на сцену как верующая, готовая принести в жертву всё – включая саму жизнь. Вместе с тем, вне сцены она не была бесстрашна, наоборот, страх жил в её душе, что объективно объяснимо тяжелейшим временем – окаянными днями совершенно незнакомой для неё страны, в которую она вернулась в 1917 году, когда в России «наступило исступление, острое умопомешательство» [3, с. 46]. Именно страх заставлял её искать защитника, сильного мужчину, который может заступиться за неё, «её постоянно

тянуло к людям, господствующим в жизни» [6, с. 39]. И таким спутником её жизни стал Комиссар – работник Петросовета Борис Каплун. Как они могли встретиться? Возможно так, как описал И. А. Бунин в «Окаянных днях» и перенёс в балетный спектакль Эйфман: «По вечерам жутко мистически... И по странно пустым, ещё светлым улицам на автомобилях, на лихачах < ...> мчится в эти клубы и театры (глядеть на своих крепостных актёров) всякая красная аристократия» [3, с. 62]. К Комиссару или подобному ему «красному аристократу» обращался Михаил Кузмин, восклицая: «О, кавалер умученных Жизелей!» [9, с. 112]. В балете «Красная Жизель» Комиссар обладает отрицательным обаянием и силой, он пугающе притягателен. Он ломает хрупкую «голубую розу» - так Аким Волынский называл неприспособленных к грубым реалиям жизни воспитанниц театрального училища [1, с. 5], – как молох, перемалывает её – поддавшуюся слабости и подчинившуюся чувствам. Именно Комиссар устроил её отъезд за границу, что в конечном счёте привело её к душевному заболеванию.

Представляется, что сцена исхода – отъезда в эмиграцию в спектакле – при всей простоте решения и хореографического языка – одна из наиболее пронзительных сцен балета «Красная Жизель». Балерина лишь одна из многих покидающих Россию, спасающихся от революционного хаоса и постреволюционных репрессий беженцев.

Для психологического балета Бориса Эйфмана характерен интерес к внутреннему миру художника, его терзаниям и сомнениям. В балете «Красная Жизель» показано одиночество, неприкаянность, абстрагированность от действительности Балерины – Ольги Спесивцевой. Обладавшая в высшей степени развитой художественной восприимчивостью, тонкая и ранимая, она испытала в эмиграции в Париже болезненное одиночество в толпе. Казалось бы, всё складывалось в её жизни в эмиграции: она принята в труппу Гранд-Опера, её партнёром становится Сергей Лифарь, для неё возобновили балет «Жизель». Однако обладавшей виртуозной техникой Балерине не удаются попытки освоить новые танцевальные формы. Кроме того, главной темой Спесивцевой как на сцене, так и в жизни была «песнь любви» [6, с. 40]. Заступника, защитника она увидела в Лифаре, но её любовь к Партнёру оказалась безответной, а сам он отнюдь не тем сильным человеком, которого она увидела в нём. Позже С. Лифарь признавался, что чувства Ольги не находили у него отклика, он боялся её

страсти, кризисов, состояния души. Творческие и личные разочарования дополнялись неприятием и подозрением со стороны представителей русской эмиграции в Париже, что превращало её жизнь в жизнь, полную трагедий. Ощущением безысходности пронизаны строки письма родным: «О, Господи, как я устала. Я не в силах так жить».

Полное погружение в образ Жизели, вероятно, было тем краем пропасти, за которым скрывалась тьма безумия. Ещё в Петрограде Спесивцева, работая над партией Жизели, задумалась о том, какая связь существует между героиней в первом акте балета и тем призраком, который вселился в неё, задумалась о символическом смысле танца виллис. И сделала гениальную догадку о том, что весь акт виллис возник из бреда Жизель. «Решение вполне в духе 20-х годов и чуть ли не прямо рождающееся из петроградской атмосферы тех лет, атмосферы неопределённого ужаса и пугающих ожиданий» [7, с. 260]. Углубив психологию Жизель, Балерина интуитивно пришла к мысли о том, как слабый человек может попасть во власть призраков, кошмаров и чужой воли. В роль она вложила много личного, а партия Жизели оказалась не только лучшей в карьере Балерины, но и наметила трагические линии её собственной судьбы. Спесивцева понимала, что слишком вживается в эту роль, и это ведёт её к гибели, однако признавалась, что без танцев не может жить, она была буквально влюблена в свою профессию. И эта любовь не принесла ей душевного равновесия и спокойствия, а наоборот, окончательно лишила её душевного здоровья: художественные галлюцинации её героини обернулись её собственными галлюцинациями. В балете «Красная Жизель» показано слияние Спесивцевой с образом Жизели - сцена безумия балетной героини перерастает в сумасшествие самой Балерины. Известно, что более двадцати лет Ольга Спесивцева провела в психиатрической больнице в США, и этот уход в другое существование в балете «Красная Жизель» решён сценой ухода Балерины после прощального поклона в Зазеркалье, и в многочисленных отражениях мы видим её в знаменитой позе Жизель со скрещёнными на груди руками.

Трагедия Красной Жизели была типична для схожих судеб людей того времени. В рассказе И.А. Бунина 1921 года с символическим названием «Безумный художник» [4] также прослеживаются и соотносятся события личной жизни художника с общей трагедией русского мира. То же одиноче-

ство, те же неприкаянность и отстранённость от реальной жизни, которые испытывала Ольга Спесивцева. И как следствие – то же безумие творческой личности. Подобно Балерине, бунинский герой одинок, существует в иллюзорной реальности, центром которой является для него искусство. Художника отличает та же «инаковость», «нездешность», которые отличали Красную Жизель, что привело к изоляции, носившей драматический характер. В рассказе Бунина мотив безумия имеет символическое значение. Пережив страшные личные переживания и боль утраты близких, ощутив внутреннее опустошение, художник всё же мечтает написать светлую рождественскую картину, однако бессознательное побеждает сознание, и на полотне закономерно и символично появляются страшные сюрреалистические образы, связанные с трагическими событиями в его жизни.

Безумный художник из рассказа Бунина, как и Красная Жизель Эйфмана, являются символами «новой эпохи войн и революций, «безумного времени» [12]. Балерина – Красная Жизель, бунинский художник, как и многие другие творческие люди были призваны воплощать божественную мировую гармонию, но пройдя через трагедию страны и пронеся в себе весь ужас трагических событий эпохи, помимо своей воли создают картины разрушения и гибели – как безумный художник или же погружаются в лабиринты Зазеркалья надломленного сознания – как величайшая балерина 20 века Ольга Спесивцева, трагическая судьба которой воссоздана на языке хореографии в балете «Красная Жизель». В созвездии «балерин божьей милостью» Ольга Спесивцева по праву занимает своё место как «незабываемая, неповторимая трагическая мадонна XX века» [5].

Список литературы:

1. Батманова С. Г. «Печальный гений танца» / С. Г. Батманова // «Санкт-Петербургские ведомости». – 2025. – 18 сентября. – С. 5.
2. Бенуа А. Н. Дневник. 1916–1918. – М.: «Захаров», 2010. – 768 с.
3. Бунин И. А. Окаянные дни: Дневники, рассказы, воспоминания, стихотворения. – Тула: Приок. кн. изд-во, 1992. – 319 с.
4. Бунин И.А. Безумный художник. // Полное собрание рассказов в одном томе. – М.: Альфа-книга, 2018. – С. 535-541.
5. Воскресенская Н. Н. «Веер Ольги Спесивцевой», 12.02.25 // URL: <https://balletmagazine.ru/post/veer-olgi-spesivcevoj> (дата обращения 21.09.2025)
6. Гаевский В. М. Дивертисмент. – М.: Искусство, 1981. – 383 с.

7. Гаевский В. М. Хореографический портреты. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 608 с.
8. Гордеев П.Н. Терпсихора против Совнаркома: балетная труппа Мариинского театра в ноябре 1917 – январе 1918 года. URL: [https:// cyberleninka.ru/article/n/terpsihora-protiv-sovnarkoma-baletnaya-truppa-mariinskogo-teatra-v-noyabre-1917-yanvare-1918-goda](https://cyberleninka.ru/article/n/terpsihora-protiv-sovnarkoma-baletnaya-truppa-mariinskogo-teatra-v-noyabre-1917-yanvare-1918-goda) (дата обращения 26.09.2025).
9. Кузмин М. А. Стихотворения и поэмы. – М.: «Молодая гвардия», 1992. – 158 с.
10. Лиёпа И. А. Мой балет. – М.: АСТ, 2018. – 368 с.
11. Михайлов М. М. Молодые годы ленинградского балета. – Л.: Искусство, 1978. – 151 с.
12. Плаксицкая Н.А. Иронический модус человека и мира в рассказе И. А. Бунина «Безумный художник» // <https://scipress.ru/philology/articles/ironicheskij-modus-cheloveka-i-mira-v-rasskaze-ia-bunina-bezumnyj-khudozhnik.html> (дата обращения 15.10.2025).
13. Розенберг И. С. Как работают государственные театры. Балет. // Бирюч Петрогр. Гос. театров. –1918, № 7 (16-22 дек.). – С. 56-58.

Кульчицкая Н. Н. (Орёл)
Kulchitskaya N. N. (Orel)

И. А. БУНИН О ЛЮБВИ: МЕЖДУ СЛОВОМ И СЛОВОМ...

I. A. BUNIN ON LOVE: BETWEEN THE WORD AND THE WORD...

Аннотация: В статье предпринимается попытка сквозь языковое своеобразие текстов И. А. Бунина увидеть основной посыл его творческого послания – трагичность человеческого пути к обретению главного богатства – смысла жизни в любви.

Abstract: The article attempts to see through the linguistic originality of I. A. Bunin's texts the main message of his creative message – the tragedy of the human path to acquiring the main wealth – the meaning of life in love.

Ключевые слова: необходимость любви, слово человеческое, слово – дар.

Keywords: necessity of love, human word, word – gift.

По сути, все произведения словесности – о любви, о необходимости любви в человеческой жизни. Об отношении к тому, что видим, слышим, вспоминаем... Бунинские тексты и по сюжету, и по эмоциональной напряжённости точно о любви.

Как правило, художественный текст не про то, что правильно или неправильно, не про «любишь-не любишь», тогда про что?

Если рассказ Ивана Алексеевича 1924 года «Книга» знакомит нас с героем, который «Полжизни прожил в каком-то несуществующем мире, среди людей, никогда не бывших, выдуманных, волнуясь их судьбами, их радостями и печалью, как своими собственными, до могилы связав себя с Авраамом и Исааком, с пелазгами и этрусками, с Сократом и Юлием Цезарем, Гамлетом и Данте, Гретхен и Чацким, Собакевичем и Офелией, Печориным и Наташей Ростовой!» [1, т. 3, с. 99-101. Дальнейшие цитаты из рассказов по данному изданию], можем ли мы понять, любит герой книгу, чтение, слово художественное, саму жизнь? Почему после долгого чтения «вдруг возмутило»?

У героя возникают вопросы (интересно к кому?). В этом и есть, на наш взгляд, суть отношения героя (да и автора) к книге, как к слову в качестве лупы, проявляющей настоящее отношение к жизни. К Жизни! Ведь среди первых имён, с которыми связывает книга, Авраам и Исаак – это же корни человечества, цивилизации, а потом идут древние народы, мыслители и герои художественных произведений.

«И как теперь разобраться среди действительных и вымышленных спутников моего земного существования? Как разделить их, как определить степени их влияния на меня?» А дальше сопоставление своей жизни и окружающего мира: «Я читал, жил чужими выдумками, а поле, усадьба, деревня, мужики, лошади, мухи, шмели, птицы, облака – все жило своей собственной, настоящей жизнью. И вот я внезапно почувствовал это и очнулся от книжного наваждения, отбросил книгу в солому и с удивлением, и с радостью, какими-то новыми глазами смотрю кругом, остро вижу, слышу, обоняю, – главное, чувствую что-то необыкновенно простое и в то же время необыкновенно сложное, то глубокое, чудесное, невыразимое, что есть в жизни и во мне самом и о чем никогда не пишут как следует в книгах».

Мы читаем это и чувствуем, как чтение преображает зрение и, главное, чувство героя, у него рождается представление «как следует» писать, т.е. некие идеальные законы художественного творчества. Он увидел «собственную, настоящую жизнь» вокруг себя, себя читающего, он приобрёл «новые глаза», которые позволили ему смотреть, видеть, слы-

шать, обонять, оценить простоту и сложность жизни. Именно это позволило ему отследить, чего не хватает в книгах, т.к. это «глубокое, чудесное, невыразимое...».

Единственный вопрос мы слышим от мужика, возвращающегося с кладбища: «Все читаете, все книжки выдумываете?» И герой читающий начинает размышлять о сущности жизни, отталкиваясь от этого вопроса и сопоставляя свою жизнь с тем, что видит вокруг. Делает вывод о том, что мужик счастлив тем, что живёт на свете, то есть совершает нечто самое непостижимое в мире.

Герой пытается выделить причинно-следственные связи: «В саду поёт иволга. Все прочее стихло, смолкло, даже петухов не слышно. Одна она поет – не спеша выводит игривые трели. Зачем, для кого? Для себя ли, для той ли жизни, которой сто лет живёт сад, усадьба? А может быть, эта усадьба живёт для её флейтового пения?» Нет ответа, вопросы продолжают множиться...

Иволга для усадьбы или усадьба для поющей птички? – это же поиски творческой логики мироздания!

Что для чего, кто для кого: «“На своей девочке куст жасмину посадил”. А разве девочка об этом знает? Мужику кажется, что знает, и, может быть, он прав. Мужик к вечеру забудет об этом кусте, – для кого же он будет цвести? А ведь будет цвести, и будет казаться, что не даром, а для кого-то и для чего-то».

Для кого, для чего? Зачем? Зачем? – герою важна цель. К чему всё это, вся эта жизнь? Его волнует фраза мужика: «Все читаете, все книжки выдумываете». Возникают новые вопросы: «А зачем выдумывать? Зачем героини и герои? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой?»

Завершение текста рассказа, два его последних предложения, можно воспринимать как ответ на некоторые вопросы, а можно увидеть в этих словах два варианта, объясняющие человеку необходимость приобщения к слову, к книге: «Вечная боязнь показаться недостаточно книжным, недостаточно похожим на тех, что прославлены! И вечная мука – вечно молчать, не говорить как раз о том, что есть истинно своё и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!»

Тонкая грань между теми, что называется «наследили», у Бунина – те, что «прославлены», и теми, у кого желание воплотиться и сохраниться «хотя бы в слове» (так как в идеале в Слове) – эта грань как лезвие заставляет не быть успокоенным, уверенным, заставляет мучиться – о чём-то молчать, искать истинное выражение настоящего.

Герой Бунина открывает для себя и для нас, читателей, необходимость для человека, причастного книге как слову и Слову, оставить законный след, своё понимание жизни в слове. Это, подчёркивает И. А. Бунин, настоящее, истинно и единственно человеческое на земле дело – приблизить своё слово к Слову.

Ведь свой след оставляет не только писатель, создающий текст, но и читатель, осознающий, созидаящий своё понимание, своё слово.

Бунинские поэтические строки – это всегда призыв к любовному взгляду на природный мир, на красоту того, что окружает человека, на сложность и требовательность к творческой деятельности.

Стихотворение 1915 г. «Слово». Пожалуй, самый известный Бунинский текст призывает нас к работе сохранения, сбережения нашего языка, человеческой речи:

Молчат гробницы, мумии и кости, –
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте,
Звучат лишь Письмена.
И нет у нас иного достоянья!
Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бессмертный – речь [2, с. 88].

Точный и требовательный голос героя-автора обращается к человеку. Обращается на русском языке, но требование универсальное, космическое: человеческое передаётся через Письмена, через Слово. Наша речь – человеческая – и есть то самое семя, что вырастает из прошлого в будущее.

В стихотворении 1922 года И. А. Бунин делится с нами не только опытом страшных разочарований от жизненных перипетий, он фиксирует страшное обретение – проявление неожиданного слова, слова человека:

В полночный час я встану и взгляну
На бледную высокую луну,
И на залив под нею, и на горы,
Мерцающие снегом вдалеке...
Внизу вода чуть блещет на песке,
А дальше муть, свинцовые просторы,
Холодный и туманный океан...
Познал я, как ничтожно и не ново
Пустое человеческое слово,
Познал надежд и радостей обман,
Тщету любви и терпкую разлуку
С последними, немногими, кто мил,
Кто близостью своею облегчил
Ненужную для мира боль и муку,
И эти одинокие часы
Безмолвного полуночного бденья,
Презрения к земле и отчужденья
От всей земной бессмысленной красоты [2, с. 148].

С «пустого человеческого слова» начинается описание того, что познаёт герой, проходя свой жизненный путь, пытаясь осознать, вглядываясь в «муть» открывшегося ночного горизонта. Ничтожное, пустое слово человека открывает путь презрению к земной жизни, разрыву с земной красотой, бессмысленности, по сути, человеческой жизни.

При этом мы чувствуем боль героя Бунина, чувствуем, что нельзя соглашаться с остановкой на «пустом слове». Творчество Бунина, на наш взгляд, заставляет посмотреть на то, что есть вот сейчас и всем это известно, не забывая, что есть и высокий идеал – то слово, которое делает человека творцом. Слово Бунина именно силой любви проникает сквозь внешнюю оболочку того, что перед глазами, раскрывая суть видимого и известного в глубине.

И без поэтических строк Бунина его проза (на наш взгляд) не может быть понята как слово о любви. Чаще всего сюжеты его рассказов – какой-то грустный или печальный, если не трагический разворот, человеческих судеб, взаимоотношений.

Сам поэт не отделял в своём творчестве стихи от прозы. А. Твардовский писал: «Бунин всегда осознавал и в своих суждениях подчёркивал эту музыкальную сторону прозаического письма. В интервью «Московской газете» в 1912 году он говорит, что вообще 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 к простоте и естественности разговорной речи, а прозаическому слогу должна быть усвоена музыкальность и гибкость стиха». Он и чисто внешним образом подчёркивал принципиальное единство этих двух родов литературы: во многих своих сборниках и даже в «нивском» собрании сочинений он перемежал повести и рассказы стихами. Это могло выглядеть как лишь выражение независимости от тогдашних общепринятых установлений и традиций. Но для самого Бунина это было и своеобразной декларацией верности пушкинскому и лермонтовскому примеру, являвшим гениальное совершенство в обоих основных родах литературного творчества. И по существу бунинская стихотворная поэзия, по крайней мере непосредственно примыкающая к прозе тематически, близка ей и общим настроением, и сходными средствами образного выражения, и всей словесной фактурой» [2, с. 201-202].

Очень поэтическое название «Тёмные аллеи» [1, т. 4.] настраивает на романтическое восприятие тех сюжетов, что составляют три части этого цикла рассказов. Что происходит там, в этих аллеях?

Первый же рассказ, собственно, «Тёмные аллеи» – совсем не романтическая история встречи людей, любивших друг друга. Никакой поэзии, в смысле трогательных воспоминаний и чтения стихотворных строк.

Совсем не романтично, а трагично...

И поэтические строки цитируются в качестве тёмной завесы, скрывающей обман, предательство: «Ведь было время, Николай Алексеевич, когда я вас Николенькой звала, а вы меня – помните как? И все стихи мне извоили читать про всякие «тёмные аллеи», – прибавила она с недоброй улыбкой». Эта недобрая улыбка тоже родилась в тёмных аллеях несправедливой жизни?

И последние строки рассказа – мысли героя – напиваются некоей беззгливостью всю картину встречи бывших влюблённых: «“Да, пеняй на

себя. Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, а истинно волшебные!” Кругом шиповник алый цвёл, стояли тёмных лип аллеи.. “Но, боже мой, что же было бы дальше? Что, если бы я не бросил её? Какой вздор! Эта самая Надежда не содержательница постоянной горницы, а моя жена, хозяйка моего петербургского дома, мать моих детей?” И, закрывая глаза, качал головой».

Рассказ о реальной жизни, на реальной земле. Всё правда – но всё не Правда! Так не должно быть! Вот о чём пишет Бунин в каждом своём произведении: вот так у нас случается, но так не должно быть. Именно поэтому страшно, грустно и бесконечно томно.

Вспоминается Выготский Л. С. с его работой о Бунинском «Лёгком дыхании». Психолог показывает, как форма и содержание в этом рассказе не работают гармонично в одном направлении. И структура рассказа, его построение побеждают содержание. История о «жизненной мути», о падении молодой девочки, о её гибели, моральной и физической, в сознании читателя, по мысли Выготского, остаётся поиском «лёгкого дыхания» как факта женской привлекательности. Выготский видит столкновение формы и содержания, где проявляется эстетическая реакция на художественное произведение: «В самом деле, нам казалось, что, желая изобразить лёгкое дыхание, Бунин должен был выбрать самое лирическое, самое безмятежное, самое прозрачное, что только можно найти в житейских событиях, происшествиях и характерах. Почему он не рассказал нам о прозрачной, как воздух, какой-нибудь первой любви, чистой и незатемненной? Почему он выбрал самое ужасное, грубое, тяжёлое и мутное, когда он захотел развить тему о лёгком дыхании? Мы приходим как будто к тому, что в художественном произведении всегда заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой, что автор подбирает как бы нарочно трудный, сопротивляющийся материал, такой, который оказывает сопротивление своими свойствами всем стараниям автора сказать то, что он сказать хочет. И чем непреодолимее, упорнее и враждебнее самый материал, тем как будто оказывается он для автора более пригодным. И то формальное, которое автор придаёт этому материалу, направлено не на то, чтобы вскрыть свойства, заложенные в самом материале, раскрыть жизнь русской гимназистки до конца во всей её типичности и глубине, проанализировать и проглядеть события в их

настоящей сущности, а как раз в обратную сторону: к тому, чтобы преодолеть эти свойства, к тому, чтобы заставить ужасное говорить на языке «лёгкого дыхания», и к тому, чтобы житейскую муть заставить звенеть и звенеть, как холодный весенний ветер» [4, с. 205].

Рассказ «Лёгкое дыхание» точно так же, как и все рассказы из цикла «Тёмные аллеи», не оставляет сердце читателя в покое. Везде мы видим историю «соскальзывания», и «лёгкое дыхание», и «тёмные аллеи» перестают очаровывать, становятся фотоснимками, картинками некрасивого, легкомысленного жизненного выбора.

Как же трудно в произведениях И. А. Бунина рассмотреть любовь. В сюжете, как правило, нет любования природой, нет умиления красотами, есть правда о глубине природы – природы человека, народа, страны. Иван Алексеевич твёрдой рукой пишет картины жизни, учит видеть человека, людей, учит сочувствовать героям рассказов, понимая, что «жизнь зарождается в мраке таинственном». Читая тексты Бунина, надо понять ту трагическую надрывность, с какой автор, знающий о задании человека ЛЮБИТЬ, показывает-рассказывает о том, как трудно человеку быть человеком!

Может быть, поможет поэзия? Стихотворение «Ветер осенний в лесах подымается...» 1898 г. [3, с. 111-112]. На первый взгляд, осенняя зарисовка, с разных сторон показывающая осень – здесь и мёртвые листья в бешеной пляске, и «сыплются листья дождём золотым». Понятно, что не просто картинка – проникновение в суть земной жизни, жизни природы и жизни человека, совсем не поверхностную:

Пусть же погибнет все мёртвое, слабое
И возвратится во прах!

Зимние вьюги должны
Похоронить под снегами холодными
Мёртвых к приходу весны.
Завершается стихотворение строками:
Жизнь зарождается в мраке таинственном.
Радость и гибель ея
Служат нетленному и неизбежному –
Вечной красе Бытия!

Вечная краса Бытия... Человеческая жизнь, жизнь людей, живущих так, как живут («Деревня», «Ночлег», «Окаянные дни», «Солнечный удар») – всё это тоже служит «красе Бытия»? Неужели все рассказы «Тёмных аллей» о любви? Конечно, о любви, как и всё в жизни. Как это понять?

Трудно...

Да, работать над словом приходится и нам, читателям.

Прекрасный русский язык, который дан И. А. Бунину как дар и которым он пользуется, создавая своё понимание происходящих процессов в мире, сохраняя память о России, сохраняя «сок животворных корней» для нас, живущих в России – этот язык заставляет нас искать смысл нашей жизни в картинах Бунина.

Мы знаем строки: «Лишь слову жизнь дана». Мы понимаем, что отношение И. А. Бунина к слову, русскому языку – это и есть отношение к Родине, родной земле.

Мы знаем, что Бунин страдает от времени начала 20 века, ужасается от того, что видит в людях, живущих в эти окаянные дни. И мы, читая его строки, понимаем, что «Зимние выюги – предтечи весенние, \ Зимние выюги должны \ Похоронить под снегами холодными \ Мёртвых к приходу весны».

Наше дело – надеяться на приход весны, который, конечно же зависит и от нас. Наше дело сохранять родной язык, человеческую речь и поддерживать тепло, тепло человеческой жизни, зная, какой она, эта жизнь, должна быть.

«Строгое мастерство в развитии традиций русской классической прозы» – за это Бунин был награждён Нобелевской премией. И мы можем присоединиться к этой традиции, приобщаясь и развивая понимание «строного мастерства». Иван Алексеевич своим творчеством убеждает нас, что *жить на свете – значит, совершать самое непостижимое, что есть в мире.*

Список литературы:

1. Бунин И. А. Книга / И. А. Бунин // Собрание сочинений в четырёх томах. – М.: Правда, 1988.
2. Бунин И. А. Стихотворения. С приложением статей русских писателей о поэзии Бунина / Иван Бунин – Орёл: Вешние воды, 2001. – 237 с.

3. Бунин И. А. Стихотворения: В 2 т. / И. А. Бунин. – СПб.: Изд-во Пушкинского дома, Вита Нова, 2014. Т. 1.

4. Выготский Л. С. Психология искусства / И. А. Бунин. – Москва: «Искусство», 1986.

Лазарева Т. В. (Орел)

Lazareva T. V. (Orel)

И. А. БУНИН И Л. В. ТУРЖАНСКИЙ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТИЛИ ЭПОХИ

I. A. BUNIN AND L. V. TURZHANSKY: ARTISTIC STYLES OF THE ERA

Аннотация: Статья посвящена сопоставлению творческих методов И. А. Бунина и Л. В. Туржанского в переломную для мирового и отечественного искусства эпоху. Выявляются общие темы и образы литератора и живописца, а также сходство и различия в их интерпретации. Определяется верность обоих художников традиции реализма, методу импрессионизма и отношение к поиску основ национального стиля в поэзии, прозе и живописи.

Ключевые слова: реализм, импрессионизм, портрет, пейзаж, рассказ, этюд.

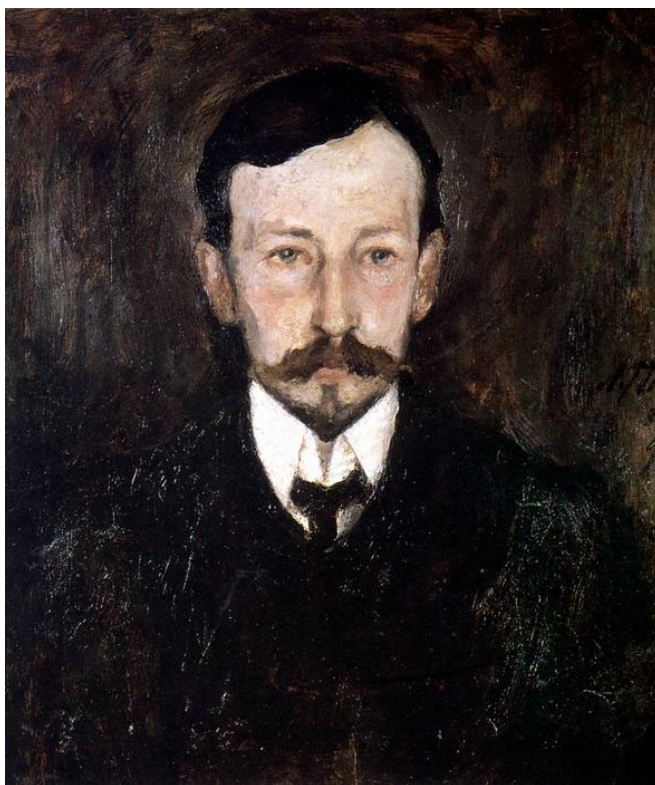
Abstract: This article compares the creative methods of I. A. Bunin and L. V. Turzhansky during a turning point in world and Russian art. It identifies common themes and images between the writer and painter, as well as similarities and differences in their interpretations. It explores both artists' commitment to the tradition of realism, the method of impressionism, and their approach to the search for the foundations of national style in poetry, prose, and painting.

Keywords: realism, impressionism, portrait, landscape, story, sketch.

Рубеж XIX–XX веков стал переломным во многих областях культуры и искусства. Творившие в это время художники слова и кисти, не порывавшие с традицией отечественной школы, применяли в своих работах инновационные методы современников и недавних предшественников, продолжая поиски своей темы и почерка.

Работавшие в этот период Иван Бунин и Леонард Туржанский, в границах смежных видов искусства, используя принципиально разные средства, развивали, тем не менее, ряд общих тем, создавая аналогичные образы, один – посредством слова, другой – кистью. Бунин и в поэзии, и в прозе проявляет себя незаурядным пейзажистом. Очень разные по душевному складу, оба художника в общих темах оказываются то неожиданно близкими и похожими, то – диаметрально противоположными в трактовке.

Тектонические сдвиги эпохи в её художественном аспекте объяснялись кризисом реализма и развитием модернистских тенденций. В этом плане главное, что объединяло творчество Бунина и Туржанского, была их верность реалистическому методу. Кроме того, у обоих заметно участие (возможно, неосознанное) в разработке элементов «русского стиля», формирование которого в рамках современного тогда стиля модерн происходило совместными усилиями архитекторов, живописцев, драматургов и других деятелей культуры и искусства.



*Л. В. Туржанский.
Портрет И. А. Бунина. 1905 (С.-Петербург).
Гос. литературный музей, Москва
<https://tphv-history.ru/kartiny/Turganskiy/001.html>*

Неожиданным воспринимается появление в галерее Леонарда Туржанского, ещё студента московского художественного училища, портрета Ивана Алексеевича, чуть более старшего, но уже получившего признание литератора. В вопросе позирования для портретов Бунин весьма отличался от своих коллег, уклоняясь от предложений именитых мастеров. Так он иронизирует, к примеру, что «увернулся» от Репина и Нестерова, желавших написать его портрет [5]. Из прижизненных портретов И. А. Бунина извест-

ны более поздние по времени создания: утраченный портрет кисти Г. Г. Мясоедова, написанный под Полтавой (Павлинки, 1894), холсты В. Россинского (1915) и П. Нилуса (Одесса, 1918), а также зарисовки Е. Буковецкого (1919), Л. Бакста (1921) и Ф. Малявина (1930-е). То есть «хрестоматийного», программного полотна одного из мэтров, вроде галереи П.М. Третьякова «людей, дорогих нации» с образом Бунина нет.

Вдруг в 1905 году в Петербурге дворянин Иван Алексеевич, доступный лишь для лично избранных художников, соглашается позировать убеждённому пейзажисту-деревенщику (которого Совет преподавателей МУЖВЗ только в через два года признает «окончившим портретно-жанровый класс» со званием «неклассного свободного художника» [2: 368; <https://ruskiy-peyzazh.ru/khudozhniki/turzhanskiy-leonard-viktorovich>]).

У Туржанского, узнаваемого по широкому пастозному письму кажущимися открытыми цветами, появляется почти монохромный, строгий, напоминающий героев Эль Греко образ самоуглублённого мыслителя с аристократически тонкими чертами, открытым высоким лбом. В пространстве портрета преобладают различные оттенки чёрного, в окружении которого ослепительно белым смотрится воротник сорочки над серьёзным лицом портретируемого, отстраненным взглядом уклоняющегося от общения со зрителем. Во время работы над портретом, в 1905 году, Туржанский сотрудничает с иконописной мастерской Кожевникова, общество в Петербурге потрясено событиями 5 января... В итоге портрет Бунина кисти Туржанского наполняется весомым драматизмом, вызывая ассоциации также с автопортретом Дюрера на чёрном фоне. Написанный в С.-Петербурге, сегодня портрет входит в экспозицию Государственного литературного музея Москвы.

Глубокая психологическая характеристика личности Бунина, созданная живописцем, кажется, прозирает всю драматически сложную судьбу поэта и писателя. Художник признавался коллегам: «Натура у Бунина интересная, но как-то сковывал он меня, когда писал я его портрет» [4: 116].

Подлинную свободу и очевидный восторг уралец Туржанский ощущает на природе, среди полей или «большой воды». Крупнейшие русские реки и Волга, как олицетворение самой России, связаны у обоих художников, живописца и литератора, с образом и ощущением Родины.



*Л. В. Туржанский (1875–1945).
Кама. На палубе. 1913. Картон, масло. 27,6 x 68,5 см.
ОМИИ. От частного лица в 1985 г.*

Картина Туржанского «Кама. На палубе» (1913), вдохновленная путешествием на пароходе по крупнейшему притоку Волги в 1909 году, перекликается с очерком Бунина «Воды многие» из цикла путевых дневников (1925), рассказами «Визитные карточки» (1940), «Речной трактир» (1943) и другими произведениями, наполненными чувством единства речной стихии с течением жизни человека или связанными с темой путешествия. Созданная тогда же работа «Чайки. Кама» была приобретена у автора самим П. М. Третьяковым для его с братом галереи, что в художественной среде того времени считалось безусловным признанием.

Даже в этих двух работах, созданных художником в одной поездке, переданы разные впечатления от увиденного. Одинокая нахохлившаяся детская фигурка на палубной скамье, в ярко-красной рубашке и большой белой панаме, с тонкими ножками, не достающими до пола, и сложенными руками – психологически точно передаёт растерянность маленького человека перед раскрывшимся перед ним величием реки, береговых видов и самого приключения – путешествия на большом для него судне. А шумная стоячая чайка над свинцовой водой своей динамичностью и беспокойством будоражит восторгом и наполняет ощущением запаха реки, смешанного с дымом пароходной трубы, звуками рассекаемых волн, лязга двигателя и резких птичьих вскриков... Почти монохромная графичность композиции с чёрно-белыми, почти орнаментальными, ломаными силуэтами чайек

оживляется лишь узкой полоской желто-зеленого берега. Широкая живописная техника способствует передаче ощущения стремительной динамики происходящего.



Л. В. Туржанский.

Чайки. Кама. 1909 г. Бумага на картоне, масло. 20x58 см.

Третьяковская галерея

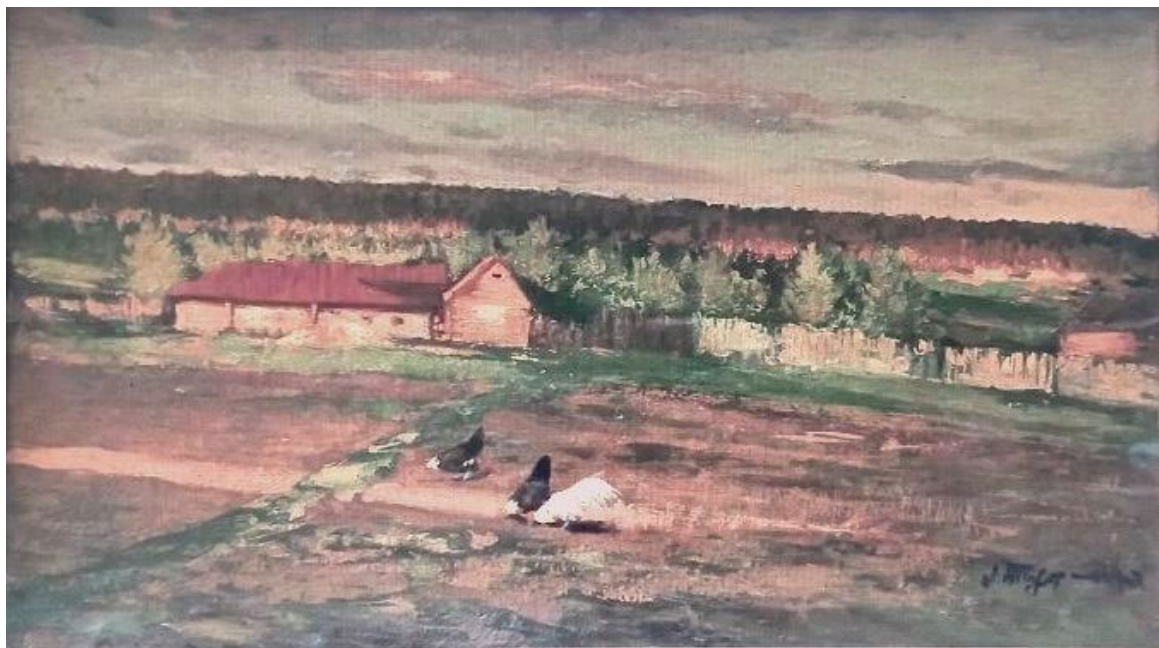
<http://www.artlib.ru/index.php?id=16&fp=2&uid=30786&iid=456518>

Общим художественным методом реалистов Бунина и Туржанского видится именно эта импрессионистическая манера письма и этюдность формы. Туржанский работает в период становления русского импрессионизма и утверждения этюда как самостоятельной художественной формы, не являющейся подготовительной к более крупному и законченному произведению. Художник пишет исключительно на пленэре, стараясь достичь максимально правдивой передачи состояния непрерывно изменяющейся природы, которое у него всегда созвучно настроению автора.

То же видим у Бунина, однако, с оттенком грусти по уходящему, утраченному или более весомым чувством тоски. Широкие пастозные мазки живописца у литератора оказываются зарисовкой детали, отдельно схваченной характерной чертой.

Метод импрессионизма явственно проступает в программной для обоих мастеров теме деревни. Для Туржанского, учителями которого в московском училище живописи, ваяния и зодчества были признанные «деревенщики» В. Серов и К. Коровин (что не мешало одному переписать чуть не всю императорскую семью, а другому – блестящий Париж), тема российской глубинки оказывается более всего близка. Удивляет только, что дерев-

ня у Туржанского, несмотря на жизнерадостный колорит и множество добротных изб, кажется безлюдной, на улице нет даже детей и собак, – разве только отдельные куры или пролетающая птица, а на поле – лошади или коровы («Весенние задворки», «Деревня ранней весной. Две лошади»). Странное чувство, похожее на сон, где герой-автор ходит по живой деревне, но не слышит даже людских голосов, однако грусти у него при этом нет – но какая-то особая, блаженная задумчивость...



Л. В. Туржанский (1875–1945).

Весенние задворки. 1910–1920-е. Картон, масло. 31,5х 56,5 см.

Из Дирекции художественных фондов в 1961 г.

Картина Туржанского «Две лошади» экспонировалась в С.-Петербурге, Москве и Мюнхене на XI международной выставке искусства (Glaspalast) [<https://russkiy-peyzazh.ru/khudozhniki/turzhanskiy-leonard-viktorovich>].

У Бунина же деревня, как воспоминание о детстве и Родине или рассуждение о её судьбе, сопряжено со щемящим чувством ностальгии или тягостного сожаления («Деревня», «Суходол», «Антоновские яблоки»).

К импрессионистическим чертам у него относится описание аромата, как ассоциативного рычага для лирического героя. И Туржанский пишет запахи, но кистью и маслом. У него «пахнут» и вода за бортом, и земля сразу после того, как садится солнце, вся свето-воздушная среда, которую старались передать импрессионисты и Франции, и России, кажется наполненной знакомыми ароматами русской деревни, полей, разнотравья.



*Л. В. Туржанский (1875–1945).
Деревня ранней весной. Две лошади. 1913.
Холст, двп, масло. 71 x 135,5 см. ОМИИ.
Из Московской худ. салона-выставки, 1985*

Небо у обоих мастеров – вполне самостоятельный образ, способный выразить и краткую перемену настроения героя, и общую атмосферу произведения. «Небо голубое» Бунина «раскрывается» навстречу надежде о личном счастье; «просветы в небо, что оконца» несут детское восхищение природой; то «небо тускло и уныло», и над героем простираются «холодные седые небеса». Перед нами – не портрет природы, а именно впечатление автора от её сиюминутного настроения. Проза же Бунина в этом плане кажется гораздо менее оптимистичной, чем его поэзия, здесь явственнее минорное звучание и даже ноты трагизма. Грозное небо у Бунина – частый элемент его пейзажной лирики, а в прозе, как правило, – предвестник несчастья (Тёмные аллеи», «Лёгкое дыхание»).

Иное восприятие вечернего и грозного неба у Туржанского: он с интересом разрабатывает его «сложные» состояния, но никогда ни закатные облака, ни грозные тучи не несут у живописца и доли трагизма («Облачко», «Грозные тучи»). Как нет у него и тоски по деревне. После революции 1917 года Леонард Викторович («отец Леонард», как его в шутку называли уральские коллеги) живёт, как и прежде, в России, являясь с 1912 года членом Союза русских художников. Работает на конезаводах центральных губерний страны, учительствует дома, на Урале, затем

переезжает в Москву, но каждый год навещает и пишет родную уральскую деревню. Его палитра и мировосприятие кажутся неизменными вплоть до 1940-х годов. Пребывая в «нейтральном» жанре пейзажа, Туржанский остаётся в стороне от смены власти, не касается конъюнктурных тем, неуклонно ведя традиционную линию национальной школы пейзажа. Его учителя по московскому училищу – Василий Бакшеев, Аполлинарий Васнецов, Валентин Серов, Константин Коровин – заложили в художнике то благоговейное восхищение природой Средней России, которое он сохранил до конца своих дней. Даже став столичным жителем, Туржанский остаётся убеждённым «деревенщиком» и восторженным лириком, который счастлив жить на своей земле, не разлучаясь с ней, независимо от смены политического строя.



А. М. Васнецов.

Долина реки Вори у деревни Мутовка. 1880.

Холст, масло. 39х46,8 см. Музей-заповедник «Абрамцево»

Русское сердце, душевный уклад, свойственные Бунину и Туржанскому, видимо, объясняют тяготение обоих к национальным истокам и обострённое чувство Родины. Тем острее эмигрант переживал разлуку, тем мучительнее была для него ностальгия. Но удивительно, сколь схожими в чувствах и художественных средствах оказались два русских мастера дворянин-словесник и живописец-сын провинциального врача, как близки

для них обоих, таких разных по характеру и образу жизни людей, стали современные им направления, чуждые модернистскому формализму. Именно национальная школа, реалистическая в своей основе, исконная простота и искренность, воплощенные, прежде всего, импрессионистическим методом, – стали движущей силой творчества каждого из них.

Список литературы:

1. Артамонов М. Д. Туржанский Леонард Викторович // Московский Некрополь. – М.: Столица, 1995. – С. 141. – 432 с.
2. Живопись конца XIX – начала XX века: каталог собрания Государственной Третьяковской галереи / из серии «Живопись XVIII–XX веков». Т. 5. – М.: Сканрус, 2005. – 528 с.
3. Глобачева С. Леонард Викторович Туржанский. – Л.: Художник РСФСР, 1960. – 96 с.
4. Киселева Е. Г. «Среды» московских художников. – 2-е изд. – Ленинград: Художник РСФСР, 1976. – 155 с., 8 л. ил.
5. Лебедева Л. В., Матвеева С. А. Бунин. Портретная галерея: Туржанский (Эл. сборник) <http://library.ispu.ru> (Дата обращения: 02.11.2025).
6. Миронова Н. Р. Образы водной стихии в прозе И. А. Бунина/Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2021. – С. 136-142.
7. Сокольников М. П. Певец родной земли (Л. В. Туржанский) // Пейзажи Родины: Очерки о мастерах живописи / Предисл. нар. худ. РСФСР А. Каманина. – М.: Изобразительное искусство, 1980. – С. 39-42. – 128 с.

Матросова А. А. (Орёл)
Matrosova A. A. (Orel)

ХРОНОТОП И. А. БУНИНА КАК СЛОЖНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН ЭПОХИ ПЕРЕМЕН

I. A. BUNIN'S CHRONOTOPE AS A COMPLEX CULTURAL PHENOMENON OF THE ERA OF CHANGES

Аннотация: В статье рассматривается хронотоп Ивана Бунина как сложный культурный феномен эпохи перемен, в котором синтезируются временные и пространственные измерения, отражающие ключевые эстетические, философские и социальные

аспекты данного периода. Анализируются основные культурные коды новаторства в бунинских текстах – образ природы, ностальгия по уходящей Руси, парадокс времени и символизм света и тьмы. Особое внимание уделяется современной рецепции бунинского хронотопа.

Ключевые слова: Иван Бунин, хронотоп, новаторство, модерн, культурные коды, русская литература, время и пространство, ностальгия, символизм, современная рецепция, постсовременность.

Annotation: Bunin's chronotope as a complex cultural phenomenon of the era of change, where temporal and spatial dimensions are synthesized to reflect the key aesthetic, philosophical, and social aspects of this period. The article analyzes the main cultural codes of innovation in Bunin's texts, such as the image of nature, nostalgia for the passing of Russia, the paradox of time, and the symbolism of light and darkness. Special attention is given to the contemporary reception of Bunin's chronotope, its interpretations within the framework of postmodern culture, and the literary practices of the 21st century. The article demonstrates the significance of Bunin as a classic whose work remains a living source of cultural dialogue about time, memory, and identity.

Keywords: Ivan Bunin, chronotope, innovation, modernism, cultural codes, Russian literature, time and space, nostalgia, symbolism, modern reception, postmodernity.

Понятие хронотопа, предложенное Михаилом Бахтиным, становится ключевым в понимании художественного мира литературы. Хронотоп соединяет время и пространство, служит каркасом для смыслообразования в тексте. В творчестве Ивана Бунина хронотоп функционирует не случайно – он воплощает особенности эпохи новаторства, складываясь из комплекса культурных кодов, отражающих мировоззренческие, эстетические и социальные трансформации начала XX века. *И вот, читаешь Бунина – и понимаешь, что его хронотоп не просто декорация, не замёрзшая фотография, а взрывчатка эпохи, сплетённая из культурных кодов, разрезанных метафор и философских вздохов.* Это время глубинных перемен в восприятии мира и человека, когда традиционные устои подвергаются переоценке, а литературные формы ищут новые средства выражения.

Эпоха модерна во всех её проявлениях опирается на противоречия: рационализм и иррационализм, прогресс и упадок, индивидуализм и коллективизм. В произведениях Бунина эти противоречия находят отражение в текучести времени и варьированности пространств. Русская провинция в документах его прозы предстаёт одновременно как конкретное место и символ, включающий в себя ностальгию, утрату и поиск. *Это и край земли, и внутри нас, это одновременно пространство и воспоминание, растерянность и крепость, целая вселенная состояний и образов.*

Время у Бунина часто иллюстрируется как нечто многослойное: прошлое пронизывает настоящее, будучи одновременно источником боли

и красоты. *Время – не поток, а многослойный узор: прошлое не умирает, оно ступает рядом с настоящим, обнимает его и щемит сердце одновременно.* Например, рассказ «Сосны» демонстрирует эту особенность – воспоминания героев влияют на восприятие настоящего, создавая эффект «вечного мгновения». *Мгновения прошлого звучат как эхо, которое заставляет настоящее дрожать. В его прозе запах сосен – не просто запах.*

Тёмные стволы сосен вытягиваются вверх, словно устремляясь к небу, но воздух вокруг них тяжёл, наполненный терпким запахом смолы и влажной земли. В этом лесном молчании звучит тоска, словно сама природа переживает свою утрату... [2, с. 18].

И вот уже сама природа превращается в зеркало души, где свет и тень разбиты на обрывки былых эмоций.

Вместо классической линейной модели времени Бунин предлагает вызовы: прошлое живёт в настоящем, время воспринимается как циклическое, многослойное. Это перекликается с новаторскими экспериментами в поэзии и прозе XX века, где временные границы стираются.

Время не прямолинейно у Бунина, оно кружится, прячась под слоями опыта и чувства, стирая грани между «было» и «есть». Это танец модерна – стихийный, непредсказуемый, играющий с циклами и вечностью.

Время течёт по-разному – одно и то же мгновение тянется бесконечно долго и одновременно исчезает, растворяясь в памяти. Прошлое и настоящее сплетаются в причудливый узор, где нельзя отделить вчера от сегодня. («Инвалид», 1916) [2, с. 74].

Пространство в его прозе – не просто фон, но активный участник событий, со своим эмоциональным и символическим значением. В лесу, деревне, малых городах проглядывает тяготение к земле и природе, идентифицирующее человека как часть всего органического мира.

Для модерна характерен глубокий субъективизм, стремление к соответствию внешнего и внутреннего мира. В произведениях Бунина пейзаж становится «зеркалом» эмоционального состояния персонажей. Описания природы полны деталей, меланхолии, передают смену настроений и переходы от жизни к смерти.

Как зеркало души, природа в хронотопе Бунина отражает каждую тень и лучик эмоций, – пейзажи словно шепчут о тоске и надежде, о жизни, перетекающей в смерть и снова рождающейся в обрывках мгновений.

Бунин берёт корни в русском дворянстве, в нём сложилось ощущение кризиса русской идентичности, связанное с модерном. Его хронотоп насыщен темами умирающего уклада, тяжёлого разрыва с прошлым. *Ностальгия здесь – не просто тоска по утраченному, а трагедия уходящей Руси, где дворянство сжимается в объятиях времён, пытаясь сохранить хрупкий сосуд памяти и традиций. Он фиксирует переходный момент истории.*

Ностальгия – не ветер за окном, а горькое эхо древних усадеб, где время словно застыло и прячет в трещинах стен забытые голоса.

Старые усадьбы с облупившейся краской и увядшими розами кажутся призраками прошлого, которые ещё хранят эхо забытых слов и жестов. Это прощание с той Россией, что умирает в шуме городов и новых времён. («Господин из Сан-Франциско», 1915) [2, с. 35].

Здесь Бунин через описание пространств фиксирует культурный код уходящей традиции и душевного раздвоения героя.

Чередование светлых и мрачных образов создаёт атмосферу напряжения. Свет и тьма в хронотопе – не просто физические явления, а символы жизни и смерти, сознания и бессознательного, что расположено в центре модернистского мировоззрения.

Свет и тьма – две стихии, между которыми расстилагается хронотоп: жизни и смерти, сознания и мрака. Они не враги, а компаньоны, создающие атмосферу тонкой внутренней напряжённости, такую же, как в ночной тишине, когда сердце слышит шёпот необъяснимого.

В тусклом свете вечерних фонарей играют тени, словно оживают воспоминания о прошлом – светло и одновременно страшно, словно сама жизнь висит на волоске между светом и тьмой. («Тёмные аллеи», 1943) [2, с. 118].

Современная литература часто обращается к темам времени, памяти и идентичности, что стало возможным благодаря наследию Бунина. Его тема утраты и поисков нового смысла становится отправной точкой для осмысления современности.

Современность, оглядываясь назад, вновь и вновь находит в бунинском хронотопе пьесу для переосмысления – игра времени, памяти и идентичности становится вечной, наполняя новую литературу, искусства и науку.

Культура сегодня берёт этот хронотоп в руки художников и режиссёров, расширяет его пространство в визуальных инсталляциях, перемеживая свет и тьму, прошлое и настоящее, грани реальности и фантазии. Природные мотивы, символика света и тьмы получают новое звучание в мультимедийных проектах.

В глобализирующемся мире бунинский хронотоп выступает маркером национальной идентичности и точкой соприкосновения традиций и инноваций. Это помогает понимать, как исторический опыт модерна трансформируется в современных культурных практиках.

Это островок национальной памяти и мост между традицией и новациями, ключ к пониманию того, как модерн продолжает свою жизнь в нас и вокруг нас.

Хронотоп Бунина – это не просто литературное пространство, а сложный культурный код эпохи, глубоко наполненный символикой и философским смыслом. Его современные интерпретации демонстрируют живость и многогранность культурного наследия, обеспечивая диалог между прошлым и настоящим.

Так, в каждом слове этого хронотопного танца оживает эпоха – с её тревогами и надеждами, с её тенями и сияниями. И мы, читатели, становимся участниками этого вечного разговора, где время и пространство говорят нам о том, что не меняется – о человеческом сердце, ищущем свет и смысл.

Список литературы:

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. – М.: Художественная литература, 1975.
2. Бунин И. А. Собрание сочинений в 9 томах. – М.: Художественная литература, 1965–1970.
3. Борисова Е. Н. Время и пространство в прозе Ивана Бунина. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2010.
4. Малинина Т. С. Культурные коды модерна в русской литературе. – М.: Наука, 2014.
5. Рогов А. В. Модерн и хронотоп в русской литературе начала XX века. – Журнал «Вопросы литературы», 2018, № 2.
6. Соколова М. П. Рецепция Бунина в современной культуре. – Культурология XXI, 2022, № 3.

**МИР УТЕКАЮЩИХ ВЕЩЕЙ В РАССКАЗАХ И. А. БУНИНА
«ГОСПОДИН ИЗ САН-ФРАНЦИСКО» И Ю. К. ОЛЕШИ «ЛИОМПА»**

**THE WORLD OF FLEEING THINGS IN I. A. BUNIN'S STORIES
«THE GENTLEMAN FROM SAN FRANCISCO»
AND Y. K. OLESHA'S STORY «LIOMPA»**

Аннотация: Рассказы И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» и Ю. К. Олеши «Лиомпа» очевидным образом объединяются темой вещного мира как мира утраты. Человек в этом мире перестаёт мыслить категориями бытия и становится бытовой деталью бесконечно упрощённого существования. При определённой разнице в положении героев, когда один «натягивает» на себя вещи (Господин из Сан-Франциско), а другой упускает за периферию (Пономарёв), они оба пополняя мир утекающих вещей, становясь плоским предметом сократившегося до домовины дома.

Ключевые слова: «Господин из Сан-Франциско» И. А. Бунина, «Лиомпа» Ю. К. Олеши, мир утекающих вещей, поэтика утраты, философия бездомья.

Abstract: The stories «The Gentleman from San Francisco» by I. A. Bunin and «Liompa» by Y. K. Olesha are clearly united by the theme of the material world as a world of loss. In this world, a person stops thinking in terms of existence and becomes a mundane detail of an infinitely simplified existence. With a certain difference in the position of the characters, when one «pulls on» things (The Gentleman from San Francisco), and the other misses the periphery (Ponomaryov), they both replenish the world of the flowing things, becoming a flat subject of the house reduced to the coffin.

Keywords: «The Gentleman from San Francisco» by I. A. Bunin, «Liompa» by Yu. K. Olesha, the world of the flowing things, the poetics of loss, the philosophy of homelessness.

Сегодня привычно рассуждение о феномене принципиальной бездомности И. А. Бунина, ставшего вынужденным эмигрантом и при этом избравшего совершенно сознательно чуть ли не в младенчестве путь странничества. Будучи сотрудником «Орловского вестника», начинающий писатель более всего любил гулять на железнодорожном вокзале города. Ему нравилось встречать и провожать поезда, воображая себя путешественником, физическая жизнь которого сосредоточилась в недрах дорожного саквояжа или объёмного чемодана, загадочного олицетворяемого существа из телесного бунинского мира. Чемодан будто хранит в своей душе – особом чемоданном пространстве – воспоминания о прожитом, неспешно собирая свидетельства людского существования. В «Истории с чемоданом», появившейся в 1931 бесприютном году, одушевление «ближайшего, интимнейшего друга человека» достигает значений апофеозных

и стремится увести простое реалистическое повествование в пространство фантазмагии. Купив чемодан, герой в нетерпении кидается в номер, где тот ожидает его, «лёжа» на диване. Далее следует описание раздевания (не больше не меньше), подаваемое с возрастающим эротизмом: «Я быстро перерезал бечевку, разметал бумагу – и вот мой новый друг и спутник предстал передо мной во всем своем блеске: большой, тяжелый, прочный, ладный, с этим удивительным лоском новой великолепной кожи, с зеркально-белыми замками, благородно-пахучий, атласно-скрипящий... Легко себе представить, с каким чувством я его раскрыл, увидел его девственные недра, большой карман тёмно-красного сафьяна с исподу верхней половины!» [2; т. 4, с. 220]

Чемодан, требующий обладания и обладающий, по сути, – метафора жизни, дом в миниатюре, в который приходят и из которого уходят вещи. Потому так дико выглядит финал «Истории с чемоданом», где последний, взбесившись, выгоняет своего хозяина из каюты, обрекает его на бесприютное одиночество перед лицом бурлящего страшного моря. Грозный жест несчастного столь нелеп и трагичен, что вся история из шуточной превращается в драматическую. Герой же выглядит совершенной аллюзией на пушкинского Евгения, сжавшего бессильный кулак и грозного Медному всаднику: «Ужо тебе!» – «Ну, погоди, погоди же!».

Однако вещный мир И. А. Бунина как мир утраты особенно трагично выглядит не тогда, когда мёртвые сущности оживают, а тогда, когда человек оказывается не менее мёртв, чем они. Когда человек теряет имя, становясь «господином из Сан-Франциско».

По сути, фрагмент жизни господина из Сан-Франциско – это сплошная демонстрация обнажаемых и снова поглощаемых вещей. Начнём с того, что сама «Атлантида» выглядит глобальным чемоданом, коробкой, в которой матрёшечно разместилось множество других: бар, бани, ванны, подвалы, богатая кабина одевающегося господина, наконец трюм – подводная утроба корабля. Всё это поглощает множество вещей, которые как будто приобретаются, а затем оказываются утраченными.

Собственно, главного героя рассказа всё время сопровождают сундуки, несессеры, коробки. Возникает полное ощущение, что носильщики, бойкие мальчишки и дряхлые старухи с осликами – постоянные спутники господина из Сан-Франциско, проделывающего путь, как выясняется,

последний. «Он был довольно щедр в пути и потому вполне верил в заботливость тех, что кормили и поили его, с утра до вечера служили ему, предупреждая его малейшее желание, охраняли его чистоту и покой, таскали его вещи, звали для него носильщиков, доставляли его сундуки в гостиницы» [2; т. 3, с. 378].

В отличие от «Истории с чемоданом», где последний изображается любимым другом человека, здесь коробки очевидно ассоциируются с той, последней, в которую будет запрятано тело некрасиво скончавшегося господина.

Утекание вещей, их утрата – органичны для художественной поэтики Бунина, и для его личной судьбы. Видимо, это связано с ощущением зыбкого мира, мира потери. Того, в котором детская непосредственность восприятия разоряющейся дворянской усадьбы совпала с мировоззренческим разорением, распадом, снова – утратой. Вещи прекратили составлять основание бытийственного мира, быт и бытие перестали существовать как надстройка и базис.

Бунин – человек бытия, поэтому так безжалостно расстаётся с вещами, в том числе – с героями, овеществление которых бесспорно. Просто укладывает их в чемодан или его интерпретацию (ящик из-под содовой).

Над бытом – не вещи – океан, грозное небо... Интересно наблюдение Г. Н. Кузнецовой, которая в Грасском своём Дневнике вспоминает вот такую фразу Ивана Алексеевича, вглядывающегося в небо: «Как они прелестны (ветви елей) и как хорошо им там сверху... Ещё в детстве было для меня в них что-то мучительное» [3, с. 252]. «Мучительное» именно своим несоответствием: временное / вечное; утекающее / остающееся. В этом смысле показательна в том же дневнике запись о посещении музея Фрагонара: «Смотрели прекрасный старинный провансальский дом, утварь, мебель из золотистого полированного дерева. Иван Алексеевич всё повторял: «И всё это исчезло из жизни, всё провалилось куда-то!...» [2; т. 3, с. 221].

В этой коротко вброшенной в пространство фразе – опыт дезориентированности, потерянности и потери. Как ни странно, в Бездомьи Господина из Сан-Франциско – утрированная бесприютность писателя. «У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...», а здесь – как будто экспериментирование с собственным своим отсутствием, примериванием неуместности.

Дом, по крайне точному замечанию Ольги Баллы, «склад всего, что мы добываем в Бездомьи» [1, с. 15]. Вещи в мире «Атлантиды» – антипод неким экзистенциальным константам, которые должны бы осмысливаться как приобретённые в Бездомьи смыслы. Но тогда путешествие – паломничество, и только так. Путешествие на «Атлантиде» – отнюдь не паломничество, и даже не охота к перемене мест. Это физическое перемещение скарба (дома) в попытке утвердиться в собственной уместности.

«Атлантида» - некий парафраз большого коммунального сообщества, которое максимально реалистично изображено у Олеси. Умиравший Пономарёв («Лиомпа») воспроизводит в зеркальной проекции всё, что происходит с Господином на «Атлантиде». Тот будто собирает вещи, подтягивая к себе уже мёртвые сущности, извлечённые из чемодана (из чемодана вышли, в чемодан уйдут – абсолютная аналогия по отношению к самому Господину, который из праха в прах, но в принципиальном отсутствии христианского контекста). Мир мёртвых вещей только подтверждает факт абсолютного утрачиванию жизни владельцем. Герой «Лиомпы», напротив, констатирует своим присутствием в комнате (каюте маленькой «Атлантиды» – коммуналка, где рост, любовь, жизнь) смерть. Катастрофа утраты осознаётся Пономарёвым, когда он понимает, что делает мёртвым мир вокруг себя. Живое уходит. Дом превращается в домовину.

В кухне, где живут, вещи одушевлены: «факелом до потолка» расцветает примус; в кипятке «прыгают» яйца; кран «тихо сморкается»; «несколькими голосами» заговаривают трубы. «Больного окружали немногие вещи: лекарство, ложка, свет, обои. Остальные вещи ушли... Сперва количество вещей уменьшалось по периферии, далеко от него, затем уменьшение стало приближаться всё скорее к центру, к нему, к сердцу – во двор, в дом, в коридор, в комнату... В один день покинули его: улица, служба, почта, лошади. И тут стремительно пошло исчезновение рядом, под боком: уже ускользнул из власти его коридор, и в самой комнате, на глазах у него, прекратилось значение пальто, дверной задвижки, башмаков...» [4, с. 95-96].

Атмосфера оставленности, потери подчёркивается бесконечно повторяющимся «один», «умираю», «уменьшалось», «невозвратно», «тоска», «старел», «боль». Вещи уходят концентрическими кругами от периферии к центру. Пономарёв рефлексировал эту потерю, в отчаянном ужасе подсчи-

тывая убытки. В отличие от него, пассажир «Атлантиды» представляется золотым болваном, механически перемещающимся в пространстве нарастающей вечности: среди коробок, сундуков, чемоданов, кушаний, вин, сластей, фруктов, каучуковых пузырей с горячей водой для согревания желудка.

Олеша изображает человека, истерзанного вещью. У Бунина человек насилует вещь, надевая её на себя, преодолевая сопротивление. В самом благоприятном случае – вещь равнодушно принимает свою участь жертвы (страшно напоминает Гумберта-Гумберта, насильно укладывающего лицо двенадцатилетней Лолиты на свой живот, с той разницей, что набоковский герой не без отвращения о себе таком вспоминает).

«Побрившись, вымывшись, ладно вставив несколько зубов, он, стоя перед зеркалами, смочил и прибрал щётками в серебряной оправе остатки жемчужных волос вокруг смугло-жёлтого черепа, натянул на крепкое старческое тело с полнеющей от усиленного питания талией кремовое шелковое трико, а на сухие ноги с плоскими ступнями – чёрные шелковые носки и бальные туфли, приседая, привёл в порядок высоко подтянутые шелковыми помочами чёрные брюки и белоснежную, с выпятившейся грудью рубашку, вправил в блестящие манжеты запонки и стал мучиться с ловлей под твёрдым воротничком запонки шейной. Пол ещё качался под ним, кончикам пальцев было очень больно, запонка порой крепко кусала дряблую кожицу в углублении под кадыком, но он был настойчив и наконец, с сияющими от напряжения глазами, весь сизый от сдавившего ему горло, не в меру тугого воротничка, таки доделал дело – и в изнеможении присел перед трюмо, весь отражаясь в нем и повторяясь в других зеркалах» [2; т. 3, с. 227].

Финал, однако, одинаков. Пономарёв произносит имя крысы: «Лиомпа!» Протяжный крик (ЛИО), потом лопается (МПА), будто резкий выдох – смерть. Строчки вспыхивают перед глазами придушенного воротничком Господина из Сан-Франциско, дикий хрип – смерть.

Мир лопается, взрываясь хрипом. Дом скукоживается домовиной. Голубой, «с жёлтыми украшениями гроб» поворачивается в коридоре, задевая «полку, кастрюлю, штукатурку». В затхлый вонючий тёмный трюм прячут страшную коробку из-под содовой.

Голый пришёл, голый ушёл, ничего не забрал, пополнил мир утекающих вещей. Причина констатируется писателями однозначно: человек

перестаёт быть культурной формой, лишается крупности движений. Перемещаясь в бесконечности океана или пересекая кухню, согнувшись в животе, в стремлении «забирать вещи», он не странствует, а рывками продвигается в ноль. Ибо странствие – внутренняя протяжённость, движение за красотой для вмалчивания её в себя. Не лопающийся именем крысы взрыв: «Лиомпа!»

Список литературы:

1. Балла О. Дома и Бездомья : Пространство как повод быть человеком / О. Балла. – М. ; СПб. : «Руграм» / «Пальмира», 2025. – 544 с.
2. Бунин И. А. Собрание сочинений в 5 т. / И. А. Бунин – М. : Правда, 1956.
3. Литературное наследство. – М. : Наука, 1973. – Т. 84: Иван Бунин: в 2 кн. – Кн. 2.
4. Олеша Ю. К. Лиомпа / Ю. К. Олеша. Избранное. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1988.

Платонова И. И. (Орёл)
Platonova I. I. (Orel)

МИР ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. БУНИНА (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ. УРОК СЛОВЕСНОСТИ В 6 КЛАССЕ)

THE WORLD OF CHILDHOOD IN THE WORKS OF I. A. BUNIN (FROM WORK EXPERIENCE. 6TH GRADE LITERATURE LESSON)

Аннотация: Развитие речи учащихся предусматривает работу по овладению нормами литературного языка и по обогащению словаря и грамматического строя ученической речи. Умение читать вдумчиво – необходимый навык, над которым ведётся работа и на уроках русского языка, и на уроках литературы. В улучшении качества чтения огромную роль играет комплексная работа с художественным текстом.

Ключевые слова: И. А. Бунин, вдумчивое чтение, комплексная работа с художественным текстом.

Abstract: The development of students' speech involves work on mastering the norms of the literary language and on enriching the vocabulary and grammatical structure of student speech. The ability to read thoughtfully is a necessary skill that is being developed both in Russian language lessons and in literature lessons. Comprehensive work with fiction plays a huge role in improving the quality of reading.

Keywords: I. A. Bunin, thoughtful reading, complex work with a literary text.

Учебная деятельность, направленная на развитие речи учащихся, предусматривает работу по овладению нормами литературного языка и по обогащению словаря и грамматического строя ученической речи. Умение читать вдумчиво, внимательно, понимать суть, выделять главное, рассуждать, делать выводы – необходимый навык, над которым работаем и на уроках русского языка, и на уроках литературы. Нам думается, что в улучшении качества чтения огромную роль играет комплексная работа с художественным текстом. Дополнительную возможность заняться ей предоставляют уроки словесности.

После изучения на литературе в 6 классе темы «Поэтический мир Бунина» на уроке словесности пробуем прикоснуться к прозе И. А. Бунина, внимательно, пристально взглянуть в текст, попытаться понять автора, то, как и чем хочет он поделиться с читателями. Для работы используем отрывок из автобиографического романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева».

Чтение учителем текста предваряют вопросы: Какова тема текста? О чём этот отрывок из романа?

«Детство стало понемногу связывать меня с жизнью, – теперь в моей памяти уже мелькают некоторые лица, некоторые картины усадебного быта, некоторые события...

Из этих событий на первом месте стоит моё первое в жизни путешествие, самое далёкое и самое необыкновенное из всех моих последующих путешествий. Отец с матерью отправились в ту заповедную страну, которая называлась городом, и взяли меня с собой... Как въехали мы в город, не помню. Зато как помню городское утро! Я висел над пропастью, в узком ущелье из огромных, никогда мною не виданных домов, меня ослеплял блеск солнца, стёкол, вывесок, а надо мной на весь мир разливался какой-то дивный музыкальный кавардак: звон, гул колоколов с колокольни Михаила Архангела, возвышавшейся надо всем в такой величии, в такой роскоши, какие не снились римскому храму Петра, и такой громадой, что уже никак не могла поразить меня впоследствии пирамида Хеопса.

Всего же поразительнее оказалась в городе вакса. За всю мою жизнь не испытал я от вещей, виденных мною на земле, – а я видел много! – такого восторга, такой радости, как на базаре в этом городе, держа в руках коробочку ваксы. Круглая коробочка эта была из простого лыка, но что это было за лыко и с какой несравненной художественной ловкостью была

сделана из него коробочка! А самая вакса! Чёрная, тугая, с тусклым блеском и упоительным спиртным запахом! А потом были ещё две великих радости: мне купили сапожки с красным сафьяновым ободком на голенищах, про которые кучер сказал на весь век запомнившееся мне слово: «В аккурат сапожки!» – и ременную плёточку с свистком в рукоятке... С каким блаженным чувством, как сладострастно касался я этого сафьяна, и этой упругой, гибкой ременной плёточки! Дома, лёжа в своей кровати, я истинно замирал от счастья, что возле неё стоят мои новые сапожки, а под подушкой спрятана плёточка. И заветная звезда глядела с высоты в окно и говорила: вот теперь уже всё хорошо, лучшего в мире и не надо!»

После прослушивания учащиеся подбирают варианты названия, отражающие тему текста. (*Детское впечатление. Первое в жизни путешествие. Необыкновенное путешествие. Первые необыкновенные впечатления*). Далее ведётся работа с композицией текста, составление плана эпизода: 1. *Детство*. 2. *Город – «заповедная страна»*. 3. *Вакса, сапожки, плёточка*.

Перечитывая и анализируя 2 абзац («Город – заповедная страна»), отвечаем на вопрос: Какое художественное средство использует автор в последнем предложении? (*Метафора «заповедная страна»*).

Уточняем значение слова «заповедный» в толковом словаре, записываем: *Заповедный (заповедник) 1. Неприкосновенный, запретный. 2. Хранимый в тайне, заветный (заветное желание)*.

Приходим к пониманию, что подобная метафора подчёркивает особое значение для ребёнка этой поездки, исполнение заветного желания.

Учащиеся ищут эмоциональный эпитет, что усиливает его звучание («необыкновенное» в превосходной степени – «самое необыкновенное из всех»). Далее шестиклассники отвечают на вопрос: Какой ещё приём помогает передать силу впечатления, взволнованность повествователя? (*Повтор слова «самое»: «самое далёкое и самое необыкновенное из всех»*).

Предлагаем подумать, почему это путешествие в заповедную страну (город в представлении ребёнка – целая страна) – «самое необыкновенное из всех... последующих»? (*Кратко рассказываем о многочисленных путешествиях писателя*). Предлагаем проследить, как создаётся картина городского утра.

– С помощью каких существительных автор передаёт детское ощущение от размеров города? (*Пропасть, ущелье*).

– А прилагательное? (*Огромных*).

– В чем отличие от синонима *больших*? (Слово «*больших*» – нейтральное по своей окраске, а «*огромных*» – эмоционально окрашенное).

– А как передаются световые ощущения? («*Ослеплял блеск солнца*»).

– Почему такой глагол, «ослеплял»? (*Передаёт яркость света, отражённого ещё и в стёклах, и в вывесках*).

– Какие ещё впечатления, каких органов чувств касаются? (*Слух, звуки*).

– Назовите эпитеты, помогающие передать эти впечатления. («*Дивный музыкальный кавардак*»). Обращаем внимание на то, что эмоциональный эпитет «*дивный*» передаёт восторг ребёнка, а характер звуков города – эпитет «*музыкальный*».

– Каково значение слова «кавардак», его эмоциональная окраска? (*Один ученик находит в словаре, все записывают: кавардак (разг.) – неразбериха, беспорядок*).

Замечаем, что слово разговорного стиля более эмоционально, экспрессивно, помогает передать сильные чувства мальчика, непонятные, но яркие впечатления.

– Какие существительные «расшифровывают» слуховые впечатления? (*Звон, гул, это синонимы*).

– Найдите гиперболу, какой цели она служит? («*На весь мир*». *Передаёт восторг ребёнка перед новым огромным миром города, силу его чувств*).

Сообщаем, что речь идёт о городе, где прошло детство И. А. Бунина. (*Учитель показывает фото храма Михаила Архангела в Ельце*). Говорим о том, что именно с Ельцом связаны первые детские впечатления писателя. Спрашиваем учащихся, с помощью каких слов характеризует автор храм Михаила Архангела? («*Величие*», «*роскошь*», «*громада*». *Эти существительные выступают здесь как контекстуальные синонимы, передают необыкновенно сильное, на всю жизнь запомнившееся впечатление*).

Обращаем внимание на то, что писатель сравнивает этот достаточно скромный храм со всемирно известными памятниками архитектуры (*Демонстрируются фото храма св. Петра в Риме и пирамиды Хеопса*).

Чтобы впечатлить детей, заставить их сравнить и задуматься, даём справку о самом большом в мире христианском храме и величественной пирамиде. (*Храм св. Петра строили 120 лет, его площадь – 15.000 квадратных метров, вместимость до 100.000 человек. Высота купола – 133 метра. Пирамида Хеопса – крупнейшая из египетских пирамид, памятник архитектурного искусства Древнего Египта; единственное из «Семи чудес света», сохранившееся до наших дней, и самое древнее из них: её возраст оценивается примерно в 4500 лет. С первоначальной высотой почти 147 метров, на протяжении более трёх тысячелетий пирамида была самой высокой постройкой на Земле.*).

Просим подобрать синонимы к глаголу «поразить». (*Поразить – сильно удивить, произвести сильное впечатление*).

Делаем вывод: вспоминая первые детские впечатления, сравнивая их с теми, что были «впоследствии», И. А. Бунин показывает, что впечатления зависят не столько от объектов (внешнее), сколько от субъектов (внутреннее). Весь комплекс языковых средств, приёмов, лексики служит передаче остроты, непосредственности, свежести детских впечатлений.

Работая с третьим абзацем, осознаём, что автор показывает **детские предпочтения, неожиданные для взрослого**. (*Вакса, сапожки, плёточка*).

Находим, с помощью каких существительных передаются чувства рассказчика. (*«Такого восторга, такой радости»*). Звучание этих синонимов усиливают указательные местоимения). Замечаем, что эмоции ребёнка помогают передать и восклицательные предложения. Перечитывая описание коробочки ваксы, обращаем внимание на эмоциональные эпитеты (*«несравненной», «упоительным»*). Обращаясь к описанию сапожек и плёточки (фото), отмечаем использование уменьшительно-ласкательных суффиксов, эпитета «великих» для передачи восторга ребёнка. Пытаемся объяснить роль многоточия. (*Такой восторг, что дыхание сбилось, необходимо дух перевести*). Просим детей найти слово, передающее чувства рассказчика, определить значение прилагательного «блаженное»? (*блаженный – в высшей степени счастливый*). Обращаем внимание на наречие, относящееся к глаголу «касался»? (*Сладострастно, т.е. с огромным удовольствием, с наслаждением*). Два последние предложения абзаца – сильная позиция текста. Просим учащихся назвать ключевые слова, фразу,

передающие состояние рассказчика. (От счастья; всё хорошо, лучшего в мире и не надо).

В финале обсуждения задаёмся вопросом о том, **какова основная мысль** этого эпизода, его идея? Почему о первых детских впечатлениях рассказано так эмоционально, в превосходной степени? Приходим к выводу, что, наверное, автор хотел поделиться ощущением радости жизни, особенно острым именно в детстве. Учитель сообщает, что подтверждением правильности нашего вывода могут служить строки из первого предложения следующего абзаца романа: «Эта поездка, впервые раскрывшая мне **РАДОСТИ ЗЕМНОГО БЫТИЯ...**».

Чтение художественной литературы отличается от других видов чтения своей эмоциональностью, образностью и многозначностью. Оно предполагает не только понимание сюжета, но и осмысление авторского замысла через восприятие эстетики произведения, воздействие на чувства читателя и развитие эмпатии за счёт сопереживания персонажам. Работа с удивительной прозой И. А. Бунина – замечательная возможность для повышения читательской компетенции учащихся, развития воображения, речи, словарного запаса, воспитания души.

Список литературы:

1. Альбеткова Р. И. Русская словесность 6 класс, учебное пособие / Р. И. Альбеткова. – 5-е изд., пересмотр. – Москва : Дрофа, 2019. – 254 с.
2. Бунин И. А. Избранные произведения/ – М.: Панорама, 1991. – 736 с.
3. Львова С. И. Уроки словесности 5-9 кл. / С. И. Львова. – 2-е изд. – Москва : Изд. дом «Дрофа», 1997. – 413,[3] с.
4. Квятковский А. П. Школьный поэтический словарь/– М.: Дрофа, 1998. – 459 с.
5. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. – Москва: Мир и образование, 2024. – 1375 с.
6. Шанский Н. М. Лингвистический анализ художественного текста. – Ленинград: Просвещение, Ленинградское отд., 1990. – 414 с.

НОВЫЕ СВЕДЕНИЯ О ПРЕДКАХ ИВАНА БУНИНА

NEW INFORMATION ABOUT IVAN BUNIN'S ANCESTORS

Аннотация: В данной статье сообщаются новые сведения о предках писателя Ивана Бунина по линии Абрамовых (Аврамовых), в частности, о собственности прапрадеда писателя Степана Петровича Аврамова. А также – о порядках, царивших во времена Екатерины II, об интереснейших событиях, произошедших в городе Романове-в-Степи 1762 и 1763 года, о несопоставимо разных мерах ответственности для различных групп населения по законам Российской империи при Екатерине II.

Ключевые слова: предки Ивана Бунина, линия Абрамовых, прадед Бунина, новые сведения о родословной Бунина.

Abstract: This article provides new information about the ancestors of the writer Ivan Bunin on the line of the Abramovs (Avramovs), in particular, about the property of the great-great-grandfather of the writer Stepan Petrovich Avramov. And also about the order that prevailed during the time of Catherine II, about the most interesting events that took place in the city of Romanov-in-the-Steppe in 1762 and 1763, about the incomparably different measures of responsibility for different groups of the population under the laws of the Russian Empire under Catherine II.

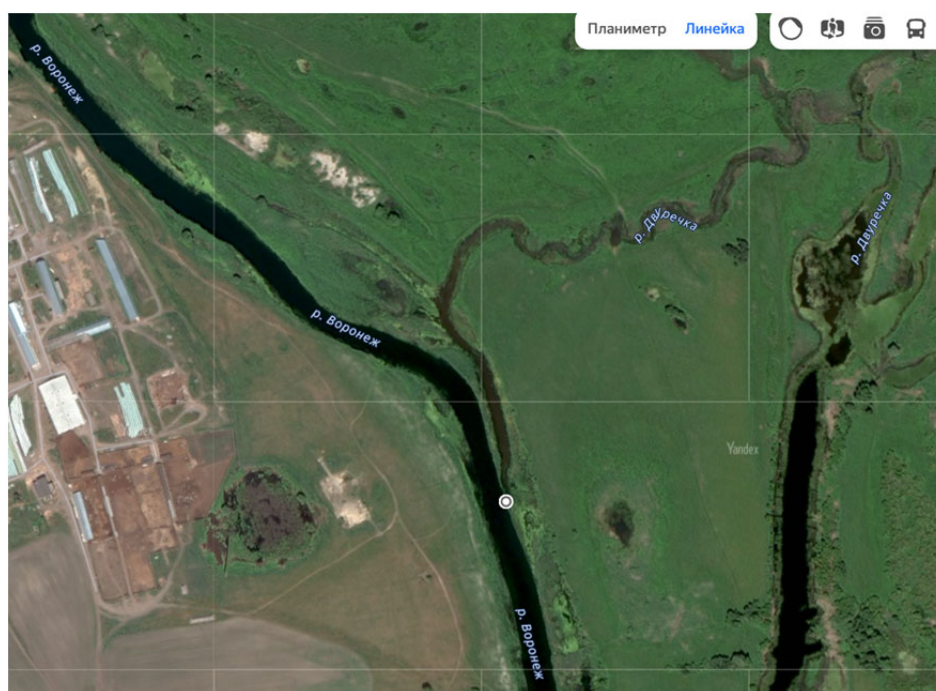
Keywords: Ivan Bunin's ancestors, the Abramov line, Bunin's great-grandfather, new information about Bunin's ancestry.

Русский философ Павел Александрович Флоренский написал когда-то: «Моё заветное ощущение жизни, моё самое глубокое чувство и моя вера, многократно подтверждавшаяся на опыте, – что есть основная аксиома истории: ничто не пропадает. (...) История жива только дотоле, доколе Вы убеждены, что не могло быть ничего такого, о чём принципиально не было бы возможности узнать, не сегодня, так завтра, не завтра, так через месяц, через год, через 100 лет. Вы сказали одному – но он записал Ваши слова или рассказал другому. Вы думаете, что были одни – но кто-нибудь видел вас под смоковницей. А никто не видел – сама природа позаботилась запечатлеть Вашу жизнь, сама природа позаботилась зафиксировать Ваш хотя бы следок. И вот для тонкого исследователя, для исторической ищейки уже достаточно материала». Отрадно иногда ощущать себя исторической ищейкой.

Из архивного дела РГАДА, ф.562, оп.1, д.223 узнаём, что прапрадед Ивана Алексеевича Бунина Степан Петрович Аврамов из города Романова, что лежал на берегу реки Воронеж, владел мельницей, которую продал в 1778 году воронежскому однодворцу. «Города Воронежа Пушкинской

слободы однодворец Александр Поставалов (...) Прошлого 1778 года ноября 21 числа города Романова отставной губернской регистратор Степан Петров сын Аврамов продал ему Поставалову собственную свою мельницу состоящую в Романовском уезде на речке Двуречке на устье к реке Воронежу (...) и с ымеющимися при ней мельничными инструментами тако ж паром которой зделан для переезду на ту мельницу помолщиком ценою за четыриста за петь рублей в числех которых при том договоре. И получено им Аврамовым от него денег двисте рублей. А достальныя за неимением у него в то время денег договорились получить первыя сто пять рубле через два месяца а другия сто рублей сего 779 году ноября 21 числа (...) А того ж 778 году декабря 23 дня означенной регистратор Аврамов по болезни ево волею Божиею умер. А по смерти ево оставшем жена ево Федосья Иванова дочь в число не доданных им ему Аврамову денег получила еще от него пятьдесят рублей».

Благодаря документу удалось выяснить точную дату смерти предка писателя. Также нам стало известно, что Степан Петрович Аврамов дослужился до чина губернского регистратора. Благодаря полученной информации можно найти место, где у прапрадеда Ивана Бунина была водяная мельница с мельничным инструментом и с паромом. Речка Двуречка впадает в реку Воронеж южнее города Липецка напротив села Троицкое. Нынешнее устье Двуречки обозначено на снимке со спутника. Нужно оговориться, что за двести пятьдесят лет оно могло сместиться.



Тот же документ сообщает, что после смерти мужа у супруги Степана Аврамова возникли проблемы с получением остатка денежной суммы, причитающейся её мужу за проданную мельницу, а у однодворца Постова-лова, в свою очередь, возникли проблемы с получением купчей. Также из документа мы узнали о возрасте детей Степана Петровича и Федосьи Ивановны Аврамовых: «А как от оставших после ево Аврамова реченной жены и детей их сына Василья которому ныне пять лет и дочери Авдотьи которой ныне так же семь лет по малолетству до совершенного их возраста никакова на ту мельницу укрепления по законам получить ему невозможно». Дата составления документа известна: 21 июня 1779 года. Стало быть, можно предположить, что прадед Ивана Алексеевича Бунина Василий Степанович Аврамов родился в 1774 году либо во второй половине 1773 года. Кроме того, мы выяснили, что у Василия была сестра Авдотья, которая была старше брата на два года.

Из архивного дела РГАДА, ф.562, оп.1, д.82 узнаём, что 31 января 1768 года было рассмотрено обращение от того же Степана Петровича Аврамова, который писал на имя императрицы Екатерины Алексеевны ходатайство и просил разрешить ему строительство двух мельниц. «Бьет челом Романовской Белоколодской воевоцкой канцелярии канцелярист Степан Аврамов (...) Желаю я именованы построить две мельницы в урочищах города Романова первую по Двуречке на устье реки Воронежа ... вторую на устье ж озера называемого Гороцкого на протоке впадающем в реку Воронеж об одном поставе токмо без указа вашего императорского величества на означенных местах тех мельниц строить смелости не имею. А подонные мельницы имеющие берега пашенных земель потоплять не могут . К тому ж при тех мельницах земля государственная а не четвертная а дачи еще никому не отмежевана (...) А когда оные мельницы мною построены будут подождать в оброк как вашего императорского величества указы повелевают». По распоряжению правительства, было приказано «1768 г генваря 31 дня (...) оных мельниц места освидетельствовать». О второй мельнице нам ничего не известно, была ли она построена или нет. Мельница в устье реки Двуречки построена была и до 1778 года принадлежала предку Ивана Алексеевича Бунина.

В книге «Предки Бунина. Тайны и открытия» И. В. Рыльщикова и Н. В. Межовой авторы сообщают, что основную массу информации о

предках Ивана Бунина Абрамовых/Аврамовых они почерпнули на сайте липецкого краеведа Сергея Дмитриевича Юрова. Оттуда же в нашу книгу попала неверная информация. Данные о Степане Ивановиче Аврамове, как о предке писателя, он вносил на свой сайт в 2014 г.. Однако в его статье, напечатанной в «Липецкой газете» в 2020 г., показано, что предком писателя Ивана Бунина был всё же Степан Петрович Аврамов, а Степан Иванович Аврамов – это двоюродный брат предка. Оба они служили в Романовской воеводской канцелярии, но имели разные успехи в продвижении по службе. У двоюродного брата предка с карьерным ростом было не всё хорошо. Это было связано с тем, что в юности, когда он только поступил на службу, он был замешан, прямо скажем, в мздоимстве.

Из архивного дела РГАДА, ф.562, оп.1, д.71 узнаём, что Степан Иванович Аврамов с товарищами летом 1762 года, во время присяги на верность новой императрице Екатерине II брали взятки со всех романовских однодворцев. «... В том 762 году по возшествии ея императорского величества (...) императрицы Екатерины Алексеевны на всероссийский императорский престол города Романова и Романовского уезду разных сел и деревень с однодворцов романовскими подьячими Степаном Аврамовым Петром Гугниным Семеном Гавриловым Тихоном Канунниковым во взятку по деньге с человека...» Помогал подьячим священник Архангельского собора города Романова. У злоумышленников была версия, что однодворцы сами добровольно несли деньги «по своему добровольному желанию и усердию и приращению церковного благолепия в состоящей тогда запечатанной церковной Архистратига Божия Михаила поставленной той церкви от священника Иоанна Борисова с Протопопова ящик сами собою клали кто что подаст без всякого задержания и принуждения». Но такая версия не подтвердилась – принуждение имело место. В те времена работало прецедентное право. Правительство, разбирая дело о взятках романовских подьячих, вспоминает аналогичный случай. «... Сердце наше содрогнулось когда мы услышали ... что в проезд (князя) в Питербург некто новгородской губернской канцелярии регистратор Яков Ребер приводя ныне к присяге ... бедных людей брал за то с каждого себе деньги кто присегал». Новгородсткому подьячему не повезло. «Которого Ребера мы и повелели сослать на вечное житье в Сибирь на работу». В данном случае, как следует припугнув романовских подьячих, к ним проявили милость. «Наше на

Бога упование и природное наше великодушие не лишает надежды чтоб все те которые почювствуют от сего милосердного к ним напоминания некоторое в совести своей обличения испомыслили сколь великое зло есть в государственных делах мздоимство. А на суде где правда божественная поборствовать должна скверное лакомство и лихоимство и потому видя нашу умеренность матерние ко всем верноподданным ... зделать увещание милосердное исподействует оное в сердцах их окаменелых и зараженных сею пагубною страстию то ведали бы они же что мы установлены противу сего зла законом сами за правило себе примем и впредь твердо содержать будем повиноваться ...» Провинившимся подъячим всего лишь приостановили карьерный рост. В документе сообщается, что Степану Андрееву сыну Аврамову в 1762 году было семнадцать лет.

Что любопытно, в этом списке выявлены прямые предки краеведов из Липецка и Липецкой области: Натальи Межовой, Сергея Юрова и Юрия Чурсина, не меньше десятка предков каждого из исследователей. Более того, есть тут даже общие предки Н. В. Межовой и С. Д. Юрова, которые носили фамилию Юровы. Можно сказать, что краеведы выяснили, какие у их предков были контакты с родственником предка Ивана Бунина.

Отметим, что Степану Аврамову давали самые маленькие взятки или не давали вовсе, в отличие от Семёна Гаврилова, который умудрялся брать и по три, и по четыре, и по пять, и даже по семь копеек с однодворческой семьи, а тех, кто ему ничего не платил, практически не было. Подъячий Семён Гаврилов тоже продолжил свою чиновничью службу, после судебного разбирательства.

Из документа мы узнаём, что среди однодворцев встречались люди с такими же фамилиями, как и у романовских подъячих. Это говорит об общих предках тех и других.

Однако, изучив дело РГАДА, ф.562, оп. 1, д. 58, можно узнать, что императрица Екатерина II далеко не ко всем была милостива. Шёл 1763 год. В окрестностях Романова подмастерье проснулся утром и понял, что в этот день он работать не сможет – рука травмирована. «Подмостерья Андрея Шелихова в доменную работу не пошел за скорбию своею что у нево Шелихова правая рука в плече вышебена. За которою болезнею и впредь он Андрей Шелихов в доменную работу итить не в состояни. И по резолюцы государственной берг коллеги велено оной Романовской концелярии

воеводе (...) вышеписанным мастеровых людей освидетельствовать а сверх того ежели в близости находится правинциальной лекарь то чрез него (...) то свидетельство учинить. И то де по оном свидетельству ложное показание в болезни евитца за то чинить с ним публичное наказание...»

Давая указание представителям властей на местах, правительство императрицы Екатерины II предлагает учитывать недавний опыт – налицо ещё один пример прецедентного права. За год до этого где-то на просторах Российской империи произошёл инцидент. «Многия крестьяне будучи прильщены и ослеплены рассеянными от непотребных коварных людей ложными вымышленными слухами отложились от должного помещика и властям своим повиновения. А потому и далее поступили на многия своевольства. И про дерзости почему для отвращения такового своевольства и приведения их в должное послушание помещикам и властям повиновения что столь непокорливы и преслушны в своем невежестве остались на конец определенного ко усмирению генерал майора князя Вяземского явно злодейским образом чинились против военной команды супрутивление. Чего ради военная команда принужденную нашлась поступить с ними вооруженною рукою употребля пушечную польбу которою побито тех преслушников дватцать человек (...) зачинщики забраны для отчинения с ними по указом в городовые канцелярии...». Далее в документе следует логичный вывод: «Того ради Романовская воеводская канцелярия приказала в силу вышепрописанных из государственной обер коллегии указов помянутым мастеровым людям Андрею Шелихову Ивану Шебанову за непослушание их (...) в заводских работах за остановку доменного действия и в причинении великих убытков а паче за ложное их показания болезней чтоб им от тех работ отбыть. За то оным в силу повелительным указов учинить публичное наказание вместо кнута плетью дабы на то смотря (другим) чинить было неповадно...».

Нужно отметить, что медицинское освидетельствование было, судя по всему, произведено через несколько месяцев после того, как Андрей Шелихов «вышиб» руку. За это время и открытый перелом мог зажить.

Почему же так отличалось отношение к подьячим приказной избы или воеводской канцелярии и к простому народу, хотя эти подьячие имели, по сути, такое же происхождение, что и заводские мастеровые? Это было, видимо, связано с тем, что образованных людей, имеющих возможность

заниматься делопроизводством, в государстве явно недоставало, чего нельзя сказать о простых рабочих.

Итак, мы видим, что в архивах всё ещё хранится масса любопытнейшей информации и о предках замечательных людей, и о предках широких масс населения. Изучая эти документы, лучше узнаёшь, как жили люди несколько веков назад, какие существовали законы, как они работали. Благодаря подобным документам можно лучше понять и узнать наше прошлое и получить ответы на вопросы, почему Россия в тот или иной исторический период своего развития, к примеру, в начале XX века, пошла именно тем путём, каким она пошла.

*Свиридов В. Ю. (Москва)
Sviridov V. Yu. (Moscow)*

ИСТОРИЯ РАССКАЗА И. А. БУНИНА «В АВГУСТЕ»¹

THE STORY OF I. A. BUNIN'S SHORT STORY «V AVGUSTE»

Аннотация: Статья посвящена истории создания и текстологии рассказа И. А. Бунина «В августе» (1901). Исследование устанавливает связь сюжета с жизнью Бунина: пребыванием в Полтаве, службой в земской управе, увлечением толстовством и бондарным ремеслом, а также сложными отношениями с В. В. Пашенко. На основе переписки Бунина уточняется датировка рассказа. Изучение критических откликов позволяет оценить восприятие рассказа современниками. Анализ выявил, что наиболее существенная правка была произведена для сборника «Перевал и другие рассказы» (1912 г.), после чего текст приобрел черты, близкие к итоговому.

Abstract: The article is devoted to the history of creation and the textology of I. A. Bunin's short story «V avguste» (1901). The study establishes a connection between the plot of the work and Bunin's life: his stay in Poltava, his service in the zemstvo administration, his passion for Tolstoyism and cooperage, as well as his difficult relationship with V. V. Pashchenko. Based on Bunin's correspondence, the dating of the story is being clarified. The study of critical responses allows us to assess the perception of the story by contemporaries. The analysis revealed that the most significant edit was made for the collection «Pereval i drygie rasskazy» (1912), after which the text acquired features close to the final one.

Ключевые слова: Бунин, рассказ «В августе», ранняя проза, текстология, датировка, история текста, автобиографичность, толстовство, критика.

Keywords: Bunin, the short story «V avguste», early prose, textual criticism, dating, the history of the text, autobiography, Tolstoyism.

¹ Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 22–18–00347–П «Раннее творчество И.А. Бунина: поэзия, проза, критика, публицистика, переводы (1883–1902 гг.)»).

Рассказ «В августе» занимает особое место в раннем творчестве И. А. Бунина. В этом произведении сконструирован целый ряд автобиографических деталей. Действия в рассказе относятся к пребыванию писателя в Полтаве. Так, летом 1892 г. не получив места в Харькове, Бунин в конце августа отправляется к брату Юлию в Полтаву, где поступает на службу в Статистическое бюро Полтавской губернской земской управы. Осенью того же года к Бунину приезжает В. В. Пашенко [11, с. 150]. В это время Бунина начинает «привлекать движение толстовства. Он знакомится с толстовцами <...> начинает заниматься бондарным ремеслом» [Там же, с. 151]. Однако с В. В. Пашенко Бунин расстался не в августе и не на «двадцать втором году жизни», как главный герой рассказа. 4 ноября 1894 г., уже после того, как Бунину исполнилось 24 года, В.В. Пашенко покидает Полтаву, оставив прощальную записку: «Уезжаю, Ваня, не поминай меня лихом...» [Там же, с. 182].

Анализируя раннюю прозу писателя, Е.Р. Пономарев отмечает, что «автобиографичность осмысливается Буниным как один из повествовательных приемов» [14, с. 153]. Исследователь выделяет три серии мотивов: первая связана «с социальным статусом главного героя, его службой и местом действия» [Там же, с. 163], вторая – «с темой несчастной любви» [Там же, с. 164], а третья «использует жизненные обстоятельства автора» [Там же, с. 165]. Интересно отметить, что в рассказе «В августе» эти три серии мотивов переплетены друг с другом. Находим мы автобиографические мотивы и в упоминании о поместье толстовцев: «Судя по переписке Толстого с М. В. Алехиным, под Полтавой возникли и существовали какое-то время различные толстовские хутора и поселения» [15]. В отказавшемся от солдатчины Павловском, о котором рассказывает Ольга Семеновна, угадывается толстовец Е. Н. Дрожжин, стойкость которого сделала его «символом непротивленческой борьбы, толстовцем-мучеником» [Там же]: «Будучи призванным в 1891 г., он по убеждениям отказался от присяги и в 1892 г. был отправлен в Воронежский дисциплинарный батальон. Там Дрожжин принципиально отказывался от соблюдения каких бы то ни было армейских правил (например, не отдавал честь офицерам), за это почти непрерывно сидел в карцере. У него развилась чахотка, в конце 1893 г. медкомиссия уволила его из армейской службы и в январе 1894 г. он был переведен в гражданскую тюрьму. При переводе его лишили

теплой одежды, и в конце января Дрожжин умер в тюрьме от воспаления легких. Стойкость Е. Н. Дрожжина сделала его символом непротивленческой борьбы, толстовцем-мучеником. Толстой, отвечая Бунину 23 февраля 1894 г., напишет, что смерть Дрожжина призывает всех к еще большей нравственной требовательности» [Там же].

Рассказ «В августе» впервые был опубликован в 8-м номере журнала «Русская мысль» за 1901 г. Это произведение автор поместил в трех изданиях «знаньевского» собрания сочинений, а также в полном собрании сочинений 1915 г. Всего рассказ имеет 7 вариантов.

1. Русская мысль. 1901. № 8. С. 146-150. Под общим заглавием: Три рассказа (вместе с рассказами «Костер», «Перевал»). Подпись: Ив. Бунин. (РМ)
2. Собрание сочинений. СПб.: Знание, 1902. Т. 1. Рассказы. С. 205-210. (СС (6)–1–1)
3. Собрание сочинений. СПб.: Знание, 1903. Т. 1. Рассказы. 2-е изд. С. 202-207. (СС (6)–1–2)
4. Собрание сочинений. СПб.: Знание, 1904. Т. 1. Рассказы. 3-е изд. С. 202-207. (СС (6)–1–3)
5. Перевал и другие рассказы. 4-е изд., испр. и доп. М.: Московское книгоиздательство, 1912. С. 307-311. Дата: 1901 г. (ПР)
6. Перевал: Рассказы 1892–1902 гг. 5-е изд. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1913. С. 328-332. Дата: 1901 г. (П)
7. Полное собрание сочинений: в 6 т. Пг.: Изд. Т-ва А. Ф. Маркс, 1915. Т. 2. С. 222-225. Дата: 1901 г. (ПСС)

В приведенном списке мы не учитываем книгу «Перевал. Рассказы 1892–1902 гг.», вышедшую в «Книгоиздательстве писателей в Москве» в 1912 г., поскольку это издание идентично изданию «Перевал и другие рассказы» «Московского книгоиздательства». Как отмечает С.Н. Морозов, эти сборники «фактически являются одной и той же книгой, которая вышла в свет как бы два раза. Выпустив сборник «Перевал и другие рассказы» в «Московском книгоиздательстве», Бунин позднее выкупил у издателя остатки тиража этой книги и отдал их в новое «Книгоиздательство писателей в Москве», в котором были переклеены титульные листы на каждом экземпляре книги, и она была выпущена в свет уже под маркой “Книгоиздательства писателей в Москве”» [13, с. 705].

Произведение датировано 1901 г., однако основываясь на следующих фактах, мы можем уточнить авторскую датировку. В феврале 1901 г., находясь в Ялте, Бунин начинает работать над рассказом [11, с. 396]. 8 мая 1901 г. он пишет брату Юлию: «Написал я почти до конца (все не кончены, но вот-вот кончу) 4 небольших рассказа < «Скит», «Тишина», «Костер», «В августе» > » [9, с. 374]. До 30 июня 1901 г. писатель посылает стихотворение «С кургана» («Дымится поле, рассвет белеет...»), а также рассказы «Костер», «Перевал», «В августе» в журнал «Русская мысль». 3 июля главный редактор журнала В. М. Лавров пишет Бунину: «Очень Вам благодарен за присылку стихов и трех рассказов. Последние напечатаем в августе (если только представится какая-нибудь возможность), в крайнем случае, в сентябре, стихотворения же для июля опоздали. В августе и они появятся. <...> в июньской книге одно Ваше стихотворение напечатано» [Там же, с. 381]. Таким образом, авторскую датировку необходимо уточнить и ограничить февралем-июнем 1901 г.

Между журнальной публикацией и первым изданием собрания сочинений 1902 г. (РМ и СС (6)–1–1) 8 отличий (из них 3 пунктуационных). Между 1 и 2 изданиями собрания сочинений (СС (6)–1–1 и СС (6)–1–2) 9 незначительных отличий (1 – пунктуационное), как правило, сокращения. Между вторым и третьим изданиями (СС (6)–1–2 и СС (6)–1–3) отличий нет. Для сборника «Перевал и другие рассказы» (ПР) Бунин сделал в тексте 31 исправление. В книге «Перевал: рассказы 1892–1902 гг.» (П) по сравнению с предыдущим вариантом отсутствует одна запятая. Для варианта, опубликованном в Полном собрании сочинений (ПСС), Бунин сделал 17 исправлений (11 сокращений и 6 пунктуационных исправлений), но именно начиная с варианта, помещенном в сборнике 1912 г. «Перевал и другие рассказы» произведение наиболее приближено к итоговому варианту текста. Из всего вышесказанного следует, что для варианта в этом сборнике Бунин сделал кардинальную правку.

Готовя произведение для каждого нового издания, наиболее кропотливо Бунин правил диалоги и конец рассказа. Значительное изменение претерпело отступление про девушку, имеющую «что-то общее с Венерой Милосской», из которого, по сравнению с журнальным вариантом, писатель изъясил целые куски текста. Для собрания сочинений 1902 г. Бунин убрал слово «опять», показывающее, что диалог между главным героем и

женой старшего Тимченки отнюдь не первый, а для издания «Перевал и другие рассказы» и вовсе убрал из текста отрывок про жалость, но добавил предложение про чувства Ольги Семеновны:

Русская мысль (1901 г.)	Собрание сочинений (1902 г.)	«Перевал и другие рассказы» (1912 г.)
Отчего вы так неоткровенны со мной? – опять начал я, и мне показалось, что я уже давно жалею ее. – Зачем вы насилуете себя? [2, с. 149].	Отчего вы так неоткровенны со мной? – начал я, и мне показалось, что я уже давно жалею ее. – Зачем вы насилуете себя? [3, с. 209].	– Отчего вы не откровенны со мной? – начал я. – Зачем вы насилуете себя? Вы любите меня. [6, с. 310].

Начиная с издания «Перевал и другие рассказы» в первом предложении рассказа добавляется информация о взаимоотношениях главного героя с уехавшей возлюбленной: «которой я ничего не сказал о своей любви» [6, с. 307]. В первых четырех вариантах Бунин изображал, как Ольга Семеновна словно старается убедить главного героя, что не любит его. Так, просьба дать папироску экспрессивна (в конце стоит восклицательный знак), далее следовал отрывок, из которого создавалось впечатление, будто кроме папироски Ольга Семеновна хотела сказать еще что-то очень важное: «Но больше у нее ничего не вышло. Затянувшись раза два, она закашлялась, далеко бросила папиросу и задумалась» [2, с. 149; 3, с. 209; 4, с. 206; 5, с. 206]. В журнальном варианте эта сцена – некое объяснение в чувствах между героями, попытка Ольги Семеновны оправдаться, от которой в финальном варианте рассказа осталось только две первых фразы: «И не знаю, почему вам кажется здесь скучно! Мне все нравится здесь. Вы ведь думаете, – прибавила она, взглянув в сторону, – что я не люблю Павла Николаича. – Это неправда. Я всегда его любила, – ну, как брата, что ли... Что ж, он человек больной и не всем же любить иначе!...» [2, с. 149]. В вариантах собрания сочинений 1902–1904 гг. Бунин убирает откровения Ольги Семеновны и добавляет лирическое отступление об августе: «– А любите вы август? – перебил я ее. // Она удивленно подняла брови. // – Почему август? – спросила она смущенно. // Я только грустно и загадочно улыбнулся» [3, с. 209; 4, с. 206; 5, с. 206].

Изменяет Бунин и причины, по которым главный герой находится в городе. В первых четырех вариантах он в городе «служит» и в субботу выходит «после занятий из палаты», также уточняется, что толстовцы – единственные близкие герою рассказа люди в городе. Начиная с «Перевал и другие рассказы» это уточнение снимается, а герой в городе просто «живет» и в субботу выходит после работы от бондаря. Отметим, что в первых четырех вариантах извозчики везли пассажиров с поезда не с юга, из Крыма, а с северо-востока от Полтавы, из Харькова, как раз откуда сам Бунин в 1892 г. прибыл в Полтаву.

Во всех вариантах Бунин редактировал последний абзац рассказа. В варианте Собрания сочинений 1902 г. концовка наиболее объемная: «Над долиной, верстах в двух от хутора, куда я пришел на закате, я сел, снял картуз и мне захотелось заплакать. Я рад был, когда две-три крупных, теплых слезы скатились у меня по щекам из-под закрытых ресниц. Чтобы как следует насладиться ими, я закурил, сел поудобнее и мне было так грустно и хорошо, как давно не бывало: сквозь слезы я смотрел в даль, и где-то далеко мне грезились южные, знойные города, синий степной вечер и образ какой-то женщины, который был со мной всюду, сливаясь с девушкой, которую я любил, но дополняя ее своею таинственностью и той безнадежной, детской печалью, которая была в глазах маленькой женщины на баштанах. В одной мечте об этом несуществующем женском образе уже было счастье. Но он обещал мне больше, – свободу, скитания, свою любовь, понимание самых сокровенных моих помыслов, – все, чего я никак не мог выразить не только словами, но даже думами и что никогда не сбылось и не сбудется!» [3, с. 209–210]. Для сборника «Перевал и другие рассказы» писатель значительно ее сократил. Таким образом мы видим, что наиболее значительную правку рассказ претерпел для сборника 1912 г. «Перевал и другие рассказы».

На публикацию произведений Бунина в «Русской мысли» в 1901 г. почти сразу стали появляться отклики в периодике. Рассказ «В августе» критики воспринимали в совокупности с рассказами «Костер» и «Перевал». Так, А. Басаргин (наст. имя А.И. Введенский) писал: «Ибо, собственно говоря, это даже и не рассказы, так как никаких событий, никаких связанных повествований в них нет. А есть лишь отрывочные пометки пережитых автором впечатлений и вызванных ими настроений. Три настроения:

вот, по-нашему, точное заглавие этюда, не лишнего, впрочем, именно как передача настроений, талантливости, тонкости и своего рода изящества <...>. И опять – тонкий штрих и верная передача, но, как и в двух предыдущих рассказах, слишком случайное, подвижное и неустойчивое настроение. // В общем, в «рассказах» г. Бунина пред нами какая-то отрывочная и неустановившаяся жизнь. Точно ладья, носимая по морю без руля. Не человек строит свою судьбу, но судьба, именно судьба, чрез случайные впечатления, которым она подвергает человека, бросает его то в одну сторону, то в другую, заставляя посменно переживать самые разнообразные настроения, в которых общего разве лишь чувство своей крайней беспомощности...» [1, с. 3].

В это же время появляется в периодике и отклик А. А. Измайлова: «В своих набросках Бунин дает опыт той прозаической лирики, которой, по нашему мнению, предстоит большая будущность. Вся задача автора рассказов сводится к тому, чтобы вызвать в читателе настроение. Это – как бы стихотворения в прозе, лирические отрывки, запечатления поэтических настроений души, явившихся в результате совершенно случайных жизненных положений <...>. Все это выливается в грациозные наброски, по видимому, отрывочные, малосодержательные в смысле внешней фабулы, но заражающие читателя соответственными настроениями. Нежный, поэтический колорит, какое-то грустное, подобное чеховскому, созерцание природы и непритворная глубина чувства, отличающая только настоящие дарования, проникает рассказы г. Бунина. Такого рода освещение жизни, но в произведениях с более широкою и стройною концепцией, – чего у г. Бунина нет, – нам кажется явится тем идеалом, который поставит перед собою беллетрист недалекого будущего, имеющий сказать действительно новое слово» [10, с. 2].

В 1908 г. Г. И. Чулков в статье «Листопад», цитируя рассказы «Осенью», «Новый год», «Костер», «В августе», заключает: «Что-то осеннее есть в любви Бунина, какая-то тютчевская “улыбка увяданья”» [16, с. 3].

Известны и отклики рядовых читателей. Так, 12 сентября 1901 г. Наталья Петровна Эспозито (в девичестве Хлебникова), жена итальянского пианиста и композитора Микеле Эспозито, писала Бунину: «Я не обладаю талантом высказывать мои мысли красноречиво и изящно, как вы, но вы даже и плохо высказанное поймете и увидите сразу, что побудило мое

письмо. Если не ошиблась, то вы мне ответите; если же нет... то во всяком случае примите мои благодарения за удовольствие, которое мне доставили "Три рассказа"» [12, с. 412]. Бунин вступил с Н. П. Эспозито в переписку, 18 (31) декабря 1901 г. она писала ему в ответном письме: «Из ваших трех рассказов я только могу себе составить понятие о вашей внутренней жизни, но о материальной ничего не знаю. Я каждый месяц с нетерпением жду «Русскую мысль», и с июля только и были в ней два стихотворения и ваши три рассказа. У вас много таланта и стиль такой красивый и простой. Кроме таланта, есть у вас душа, и сердце, и ум, и я вас так хорошо понимаю. Когда писатели пишут, знают ли они, что их слова западываются прямо в душу их читателей, как будто они прямо и исключительно для них писали? Так ваши три рассказа на меня произвели впечатление трех писем, писанных для меня только, на которые я вам ответила *plus ou moins mal*²» [Там же, с. 412]. Спустя практически год Н.П. Эспозито продолжала восторгаться тремя рассказами И.А. Бунина: «Ваши три рассказа, прочитанные мною почти год тому назад, произвели на меня сильное впечатление, — как вы уже знаете, — и причина этого впечатления как раз объясняется тем, что вы о себе пишете. Ваше постоянное стремление к чему-то недостижимому и прекрасному, жажда к какому-то безграничному и неиспытанному счастью, ваше одиночество между людей, не понимающих ваших желаний, ваша грусть и печаль, произведенная недостатком свободы нравственной и моральной, невыносимое чувство зависимости от других людей и от обстоятельств, — все это мною было пережито и все это я каким-то инстинктом угадала и нашла в ваших рассказах. Я знаю, чего вы ищете в любви; и знаю, что вы этого никогда не найдете, так как никакая женщина в себе не может соединить тех качеств физических и душевных, которые удовлетворили бы вполне вашим потребностям» [Там же, с. 416-417].

Проведенное исследование истории рассказа И. А. Бунина «В августе» позволяет сделать ряд важных выводов. Прежде всего, рассказ является примером глубоко автобиографичного произведения, в котором творчески переработаны реальные события и переживания писателя: его служба в Полтаве, увлечение толстовством, занятия бондарным ремеслом и сложные личные отношения с В.В. Пашенко.

² Более или менее скверно (франц.).

Анализ прижизненных публикаций рассказа выявил непрерывную работу писателя над текстом. Наиболее существенная, кардинальная правка была осуществлена Буниным для сборника «Перевал и другие рассказы» (1912 г.), после чего текст приобрел черты, близкие к итоговому варианту в Полном собрании сочинений 1915 года. Основными направлениями правки стали сокращение избыточных, с точки зрения автора, фрагментов, диалогов, шлифовка концовки и устранение прямых автобиографических деталей. Эта работа свидетельствует о стремлении Бунина к предельной емкости и выразительности художественного слова.

Список литературы:

1. Басаргин А. Критические заметки. Жизнь настроениями и жизнь идеею. // Московские ведомости. 1901. № 240. 1 сентября. – С. 3.
2. Бунин Ив. В августе // Русская мысль. 1901. Книга VIII. – С. 146-150.
3. Бунин Ив. В августе // Собрание сочинений. – СПб.: Знание, 1902. Т. 1. Рассказы. – С. 205-210.
4. Бунин Ив. В августе // Собрание сочинений. – СПб.: Знание, 1903. Т. 1. Рассказы. 2-е изд. – С. 202-207.
5. Бунин Ив. В августе // Собрание сочинений. – СПб.: Знание, 1904. Т. 1. Рассказы. 3-е изд. – С. 202-207.
6. Бунин Ив. В августе // Перевал и другие рассказы. 4-е изд., испр. и доп. – М.: Московское книгоиздательство, 1912. – С. 307-311.
7. Бунин Ив. В августе // Перевал: Рассказы 1892–1902 гг. 5-е изд. – М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1913. – С. 328-332.
8. Бунин И. А. В августе // Полное собрание сочинений: в 6 т. Пг.: Изд. Т-ва А.Ф. Маркс, 1915. Т. 2. – С. 222-225.
9. Бунин И. А. Письма 1885-1904 годов / Под общ. ред. О. Н. Михайлова; Подгот. текстов и коммент. С. Н. Морозова, Л. Г. Голубевой, И. А. Костомаровой. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 768 с.
10. Измайлов А.А. Литературные заметки. // Биржевые ведомости. 1901. № 239. 3 сентября. – С. 2.
11. Летопись жизни и творчества И.А. Бунина. Т. 1 (1870-1909) / Сост. С.Н. Морозов. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 944 с.
12. Литературное наследство. Т. 84: Иван Бунин. Кн. 2 / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [Ред. А. Н. Дубовиков и С. А. Мака-

шин при участии Т. Г. Динесман; Подбор ил. и сост. Подписей Т. Г. Динесман и Н. Д. Эфрос; Фотокопии ил. В. А. Иванова]. – М.: Наука, 1973. – 551 с.

13. Морозов С. Н. Текстология рассказа И. А. Бунина «Антоновские яблоки» // Творчество И. А. Бунина в историко-литературном контексте (биография, источниковедение, текстология) / Ред.-сост. О. А. Коростелев, С. Н. Морозов; ред. кол. серии: А. В. Бакунцев, Т. М. Двинятина, и др.; Предисл. от ред.-ции. – М.: Литфакт, 2019. – С. 704-727.

14. Пономарев Е. Р. «Письмо с натуры»: Автобиографический материал в ранней прозе И. А. Бунина // *Studia Litterarum*. 2023. Т. 8, № 3. – С. 148-167.

15. Пономарев Е. Р. И. А. Бунин и Л. Н. Толстой [в печати].

16. Чулков Г. И. Листопад // Слово. 1908. № 538. 17 августа. – С. 3.

Семенова Е. А. (Москва)
Semenova E. A. (Moscow)

«ЧЕЛОВЕК ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ» В ПОВЕСТИ И. А. БУНИНА «ДЕРЕВНЯ»

«THE MAN OF REVERS PERSPECTIVE» IN I. A. BUNIN'S NOVELL «THE VILLAGE»

Аннотация. Статья посвящена «человеку обратной перспективы» в повести Бунина «Деревня». Используя понятие иерофания, концепт «пространственная икона», концепцию юродства Н. Ростовской, автор стремится показать, что герои повести «Деревня» обладают потенциалом Юродствующих в мире, время от времени проявляя стремление к желанной и освободительной отмирности, робко совершая попытки избежать искушения «слова с оглядкой», неожиданно обнаруживают в себе готовность причинить себе ущерб при движении по пути духа. Почерк Юродствующего в мире узнается и у самого И. А. Бунина-автора, деканонизирующего себя через взгляд на литературный труд из обратной, трансцендентной перспективы.

Ключевые слова: Бунин, человек обратной перспективы, иерофания, пространственная икона, Юродивый Христа Ради, неканонический образ писателя.

Abstract. This article examines the «man of reverse perspective» in Bunin's novella «The Village». Using the concepts of hierophany, the concept of «spatial icon», and N. Rostova's concept of foolishness, the author seeks to demonstrate that the characters in «The Village» possess the potential to be fools in the world. While occasionally demonstrating a desire for a desired and liberating worldliness, timidly attempting to avoid the temptation of «words with caution», they unexpectedly discover a willingness to harm themselves while moving along the path of the spirit. The signature of a fool in the world is also recognizable in I. A. Bunin himself, the author who decanonizes himself through a view of literary work from a reverse, transcendental perspective.

Keywords: Bunin, man of reverse perspective, hierophany, spatial icon, Fool for Christ's Sake, non-canonical image of the writer.

Тема юродства занимает особенное место в русской философии, истории, литературе. Русский религиозный философ В. В. Зеньковский считал, что юродство унижает «земное пред небесным». Юродивые Христа Ради, как считают отдельные исследователи, нередко осуществляют линию поведения, разворачивающуюся в логике обратности смехового антимира, который, согласно концепции Д. С. Лихачева, А. М. Панченко и Н. В. Поннырко, представляет мир, в котором главным ориентиром выступает свобода от рамок официальной культуры, нарушение нормы реального мира со знаком «→».

Б. А. Успенский характеризует понятие «антиповедение» как переворачивание мира на противоположный, выделяя три устойчивых типа «антиповедения»: сакрализированный, связанный с культом умерших предков; символический, связанный с ритуалами наказаний, публичными осмеяниями, дидактический, связанный с явлением русского юродства [6, с. 11-12].

При всей убедительности данных взглядов на юродство, более всего нам импонирует концепция Н. Ростовской, считающей, что Юродивый – это человек обратной перспективы, тот, кто стремится не к внешнему знанию, а к внутреннему, к тому, которое «имеет дело с феноменами, то есть теми событиями, в которых сущность являет себя в своей полноте» [5, с. 49], которые «ни к чему не отсылают, ибо самореферентны» [5, с. 49]. В концепции Н. Ростовской принципиально важным является то, что Юродивый не вмещается в рамки карнавальной культуры. Его поступки не содержат карнавальной инверсии, так как не преследуют цель через карнавальную перевернутость временно отменить мирскую иерархию с тем, чтобы после праздничного времени с энтузиазмом вновь вернуться к мирскому укладу жизни. Одна из особенностей Юродивого в том, что он не знает о «своей праведности» [5, с. 43], что в свою очередь делает неуместным применение к нему «таких метафор, как мнимое безумие, притворство, актёрская игра». Мы полностью разделяем выдвинутые исследовательницей аргументы, доказывающие неверность утверждения о том, что Юродивый является представителем смеховой культуры. В первом аргументе утверждает, что, поскольку «юродивый – это тот, кто видит то, что не видят другие, обычные люди, ибо, став онтологически мёртвым для мира, он «выдвинут» в трансцендентную перспективу и не смотрит на мир, делая его предметом смеха. (...). Смех юродивого – это жест, посту-

пок, способ бытия централизованного Богом говорящего миру наличного «нет», то есть смеющегося над ним, ставящего его закон под вопрос» [5, с. 112]. Второй аргумент защищает мысль о том, что смех Юродивого – это не способ жизни в миру, а «способ умирания» [5, с.112] для мира. Поэтому Юродивый «не смешит собой» и не «провоцирует аудиторию к смеху». Он «смеётся ... над миром в себе, а не над миром в другом. Он не скоморошествует, а пребывает в непрерывно длящемся мистериальном акте» [5, с.112]. Согласно третьему аргументу, действия Юродивого «не есть зрелище», поскольку Юродивый безумен, он – «тот, кто встроен в порядок представления, означаемого и означающего. У его безумия нет референта. Юродивый не нуждается в другом, в зрителе, ибо зритель убивает подлинное, эмоцию, сокровенное. (...) Юродство юродивого есть внешнее выражение актуализации работы духа. ... фигура юродивого возможна лишь в той общине, ... которая знает Бога и исповедуется» [5, с. 112]. В четвёртом аргументе доказывается, что Юродивый не создаёт альтернативных миров, в том числе антимиров, поскольку он видит мир из трансцендентной, внемирной перспективы и сам является неотъемлемой составляющей культа. Самое главное отличие Юродивого от карнавального шута состоит в том, что «он живёт по христианским заповедям, а потому в обыденном мире его действия читаются как безумие» [5, с. 113].

Далее с этих позиций мы попробуем взглянуть на творчество И. А. Бунина как на безумие Юродствующего в миру писателя, которому, как и героям его повести «Деревня», даровано увидеть мир из обратной перспективы.

На материале повести «Деревня» мы попытаемся увидеть, что на подвиг юродства в этом произведении способны чаще всего герои, литературно одарённые, но в силу различных жизненных обстоятельств не сумевшие реализовать себя на литературном поприще. По этой причине речи и откровения Юродов в повести «Деревня» далеко не всегда сохраняются в форме письма, а звучат в пространстве внутренней речи героев, лишь некими обрывками слова, фраз доходя до собеседника. Юродивый писатель у Бунина не затворник и не человек, сидящий за письменным столом. Он есть тот, кто живёт в миру и одновременно тот, для кого истина не является в облики «наличного и обычного» [7], тот, кто лишён соблазна наблюдать, как «вокруг творения ... скапливаются суэта и предприим-

чивость художественной жизни» [7, с. 197]. Такие неканонические проявления писателей-юродов, И. А. Бунин наблюдает и у своих выдающихся классиков-современников Л. Н. Толстого, А. П. Чехова. На эти же проявления юродства самого Бунина прямо и косвенно указывают критики, отмечающие чудотворное преображение автора повести «Деревня». В этом отношении особый интерес представляет критический очерк К. И. Чуковского «Ранний Бунин», в котором автор детально проследил чудо превращения И. А. Бунина из лирика в большого трагического автора, написавшего повесть «Деревня», после которой о Буinine заговорила вся пресса.

Статья К. И. Чуковского «Ранний Бунин» была впервые напечатана в журнале «Нива» в 1914 году под названием «Смерть, красота и любовь в творчестве И. А. Бунина». В статье речь шла не столько о Буinine-поэте, сколько о его чудесном преображении в мощного писателя со своей темой деревни, крестьянства. Чуковский отмечал, что в ранних произведениях Бунина «не хватало железа и камня (...) темперамента» [8, с. 296]. И вдруг в один момент перед нами возник «новый, непредвиденный Бунин» [8, с. 296]. В чём же состояла для Чуковского эта непредвиденность? Прежде всего в раскрытии самой темы деревни, мимолётности в ней радости и счастья, неотвратимо сменяемых временами распада, «умирания и гибели» [8, с. 296], в своеобразном, но убедительно и органичном окрестьянивании¹ Бунина-автора. Однако в финале этой чрезвычайно комплементарной по отношению к Бунину статьи Чуковский делает довольно прозаическое, если не тривиальное заключение о том, что, если повесть «Деревня» – «безнадёжно черна», в ней гнездилище зол и пороков, то «следующая за ней, «Суходол», уже лучилась какими-то проблесками» [8, с. 300]. Можно сказать, что таким резюме Чуковский перечёркивает все намечаемые им же интенции относительно Бунина как Юродствующего в миру писателя. Смеем предположить, что увидеть в Буinine Юродивого писателя Христа Ради К. И. Чуковскому помешало мощное мироутверждающее начало как критика, который очень любил жизнь в её комических деталях и высоко ценил профессионализм, который в случае Бунина никак не может быть единственным мерилom и критерием его произведе-

¹ Данный термин позаимствован нами у В.В. Библихина, употребляемый в отношении Хайдеггера.

ний, опознать которые можно по формуле А. Битова, где «произведение – это то, чего не было, а есть» [1, с. 17].

Поразительно в очерке Чуковского о Бунине то, насколько близко он подошёл к теме Юродства Бунина как его способу умирания для мира. Чуковский проницательно заметил, что Бунин-писатель нарочно «не суетится, не кричит, не безумствует» [8, с. 290], избегает кокетства, заигрывания с читателем и сторонится той театральности, которая несомненно сделала бы более выигрышными его произведения для публичной декламации, что Бунину «всюду в литературе ... видятся шпагоглотатели, фокусники, жонглёры слов, прелюбодеи мысли» [8, с. 291]. Однако даже когда Чуковский восхищается тем, как Бунин избегает публичности и шумихи вокруг своей персоны, он невольно ставит его в позицию писателя «от мира сего», соревнующегося в этом с другими... Л. Н. Толстым, А. П. Чеховым... Почти в самом конце своего очерка Чуковский восклицает: «Недалеко то время, когда перед читателем встанет обновлённый, неведомый Бунин, взошедший на новую вершину искусства, сильный и правдивый художник – широкого диапазона, большой литературной судьбы, достойный продолжатель Толстого и Чехова» [8, с. 306].

Представляется, что вопреки желанию Чуковского видеть в «Деревне» страшное, безнадёжное место, у Бунина она приобретает черты культового пространства, которое, согласно П. А. Флоренскому, есть «место, где встречаются имманентное и трансцендентное, большее и горнее, временное и вечное, условное и безусловное, тленное и нетленное. Назначение культа – приводить человека в соприкосновение с иными мирами» [5, с. 52].

Деревню Бунина можно охарактеризовать как пространственную икону. Это понятие введено А. М. Лидовым, согласно которому «термин «икона» в данном случае имеет не формально украшающий, а концептуальный смысл. Этим понятием обозначаются образы-посредники, призванные соединить горнее и дольнее, земную реальность и божественный мир... Важнейшая особенность пространственные икон – их «перформативность». Они пребывают в постоянном движении, изменяясь, как живая среда, формируемая ритуальными жестами, светом, запахами и, наконец, самим подвижным человеческим восприятием, каждую секунду по-новому реагирующим на окружающий мир» [3, с. 5-6].

Многое может объяснить в бунинской «Деревне» иерофания, которая, согласно М. Элиаде, есть «священное пространство...», которое предполагает «некое вторжение священного, в результате чего их окружающего космического пространства выделяется какая-либо территория, которой придаются качественно отличные свойства» [4, с. 9]. Не согласимся мы с Чуковским и в том, что Бунин пытается черно высмеять уклад жизни крестьян, когда замечает, что «если ... какой-нибудь дом или двор называется Золотое дно, – значит, там беспросветная скудость и бедность. Если Весёлый двор, – значит там уныние и скорбь. Если Лучезаровка, – значит, там гниение, тление, тьма» [8, с. 297]. Далее, пишет Чуковский, «если я читаю у Бунина, что кто-то на последние деньги закупил табуны лошадей, чтобы распродать их к весне с бараном, я заранее знаю, что, съев у него всю муку и солому, лошади одна за другой непременно околеют к весне» [8, с. 298].

В свете логики Чуковского автор этих строк должен быть моралистом, дидактом или сатириком, пытающимся вызвать у читателя презрение к материальной приземлённости русского человека, загнанного в угол нищетой. Приняв точку зрения Чуковского, можно было бы согласиться и с бытующим среди критиков Бунина мнением о его перерождении из А. Фета в М. Салтыкова-Щедрина. Если согласиться с тем, что в ранней поэзии Бунина была лиричность, близкая фетовской, можно, то никак нельзя принять мнение о сходстве Бунина с Салтыковым-Щедриным. Самым главным отличием смеха Бунина от смеха М. Е. Салтыкова-Щедрина является надмирность. Для Салтыкова-Щедрина мир, в котором каждый проходит путь благонамеренности с последующим оподлением, мир, в котором можно и правосудие получить и водки напиться, мир бубновых валетов, мир, в котором милости просят на пожар, – повод для земного смеха. Здоровый юмор как узнаваемый, жизнеутверждающий взгляд Салтыкова-Щедрина в полной мере явлен в «Современной идиллии». Там Салтыкова-Щедрин смеётся с удовольствием, приглашая к смеху других. Он влюблён в мир, в его нелепости, курьёзы и благонамеренности. Убери их, вынь из мира, и не будет и самого Салтыкова-Щедрина. Иное дело – смех Бунина. Он, как смех Юродивого, «немыслим вне церкви» [5, с. 67]. Но церковь для Бунина есть пространство, простирающееся за пределы рукотворного храма, устремлённое к Богу. Церковь для Бунина – это не только храм, это вся деревня, в которой живут грешные, но исповедующиеся и раскаивающиеся

люди, хотя бы раз в жизни, на мгновение посмевающие вступить на тропу юродства, объявив войну слову с оглядкой, которое в понимании М. М. Бахтина может быть словом, хоть и маскирующимся под последнее, однако на самом деле выступающим словом выжидающим, озирающимся. Как для Юродивого церковь – не земная, а небесная, так и для Бунина деревня – пространство невозможного, там, где Бог требует от человека «безумия» юродства [5], но вместо этого видит, как «на пожар, на драку весь город бежит, да ведь как жалеет-то, что пожар али драка скоро кончились! (...) как наслаждаются, когда кто-нибудь жену бьёт смертным боем, али мальчишку дерёт как сидорову козу, али потешается над ним? Это-то уж самая что ни на есть весёлая тема», как в сказках «брат на брата, сват на свата, сын на отца», а в былинах самые ходовые строки о том, что кто-то кому-то распорол груди белые, «выпустил черева на землю» [2]. Темы песен также насквозь пропитаны словом с оглядкой, в котором «мачеха – “лихая да алчная”, свёкор – “лютый да придиричивый”, “сидит на палате, ровно кобель на канате”» [2].

Однако героям «Деревни» всё-таки дарованы мгновения видеть мир из обратной перспективы, стать на миг Юродствующими, умирающими для мира, нечувствительными к словам с оглядкой, словам с лазейкой. Так, процессы умирания для мира происходят в душе одного из самых, казалось бы, неподходящих для этого, главных героев повести «Деревни» Тихоне Ильиче Красове, который становится хозяином деревни Дурновка, бойко и расчётливо ведёт хозяйство. Прежде всего в жизни Тихона Ильича умирание для мира приходит в виде утраты «надежды на детей» [2]. Жена постоянно рождает мёртвых девочек. Сначала Тихон Ильич посмеивается над миром, затем страшится его, и, наконец, озлобляется, признаваясь наедине с собой в том, что всегда замечал, что есть в нем «ещё кто-то – глупей его» [2]. Этот кто-то, который глупее него даже осмеливается сравнивать «себя с родителями святых, тоже долго не имевшими детей» [2].

Иначе происходит умирание для мира у брата Тихона Ильича Кузьмы, над которым М. Е. Салтыков-Щедрин скорее всего бы смеялся в момент, когда он читал брату свои стихи, в которых присутствует обычный набор приёмов поэтов-самоучек: «подражания Кольцову, Никитину, жалобы на судьбу и нужду, вызовы заходящей туче-непогоде» [2]. Для Салтыков-Щедрина этот момент мог бы стать отличным поводом создать пародию на

графоманов и неучей. Для Бунина же эта сцена призвана показать Кузьму как юродствующего в миру писателя. Потому не смеётся у Бунина Тихон Ильич над братом, читающим свои стихи, а, слушая его, плачет, так как ему «неважно ..., хороши или дурны стихи, важно то, что сочинил их его родной брат, простой человек, от которого пахло махоркой и старыми сапогами» [2]. Этот момент у Бунина освящён, наполнен тем безумием читающего и слушающего, которых ждёт от обоих Бог. Настоящая чернота вползает в бунинскую деревню в момент, когда побеждает «слово с оглядкой», умерщвляющее ростки чистоты помыслов, оставляя подле себя «минуты, когда мёртвого нищего целуют в уста последним целованием, как брата, сравнивают его с царями и владыками» [2]. Мысль с оглядкой руководствуется логикой «на всякий случай»: ведь сравнить мёртвого нищего с царём – не велик труд, а на том свете – ощутимый приварок. Так слово с оглядкой делает стыдной одну только мысль о нечаянном выздоровлении Иванушки, чудом дожившего до восьмидесяти лет. Иванушке становится страшна сама мысль о возможной жизни после того, как, проснувшись в доме сына, в котором жарко натоплено и пекут пироги, он понимает, по ком «звонит колокол». Стыдно Иванушке не болеть, а не умереть, когда уже и приготовлен дорогой гроб..., когда вспоминается много лет тому назад не умерший сосед, которому уже и гроб заказали и дорогой закуски из города привезли, а он возьми, да выздоровей... После чего его несколько лет подряд за эти растраты в гроб вгоняли родственники и вся деревня... Вспомнил про это Иванушка и предпочёл не повторять ошибку соседа...

Слово с оглядкой вползает и в таинство венчания. Финальная сцена свадьбы Молодой и Дениски в церкви полна не священными моментами, а вполне мирскими подробностями: священник «по привычке, ...произносил некоторые слова как бы с чувством, выделяя их с трогательной мольбой, но совершенно не думая ни о словах, ни о тех, к кому они относились» [2]. Однако именно на этом фоне возникает абсолютная отмирность, почти юродивая отрешённость Молодой, которая была «в венце ещё красивей и мертвее»...

Подведём некоторые итоги всему вышесказанному. Используя понятия «человек обратной перспективы», «пространственная икона», ранее не применяемые в отношении творчества И. А. Бунина, можно обнаружить, что герои повести «Деревня» склонны к Юродству в миру в проявлении

духовного стремления к желанной и освободительной отмирности, в попытке избежать искушения «слова с оглядкой», в обнаружении личной готовности причинить себе ущерб при движении по пути духа. Почерк Юродствующего узнаётся и у самого И. А. Бунина, деканонизирующего себя через взгляд на литературный труд человека обратной, трансцендентной перспективы. Концепция Юродства Христа Ради Н. Ростовской позволяет взглянуть на творчество И. А. Бунина как на безумие Юродствующего в миру писателя, которому, как и героям его повести «Деревня», даровано увидеть мир из обратной перспективы.

Список литературы:

1. Битов А. Полуписьменные сочинения. 1-е изд. – М.: ООО «Запасный выход», 2006. – 128 с.
2. Бунин И. А. Деревня // Бунин И. А. Собрание сочинений в 6 томах. – М.: Художественная литература, 1987. Т. 3.
3. Лидов А. М. Византийский мир и пространство перформативного // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. Сборник статей под ред. А. М. Лидова. – М., «Индрик», 2011. – С. 5-16.
4. Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009.
5. Ростова Н. Человек обратной перспективы (Опыт философского осмысления феномена юродства Христа ради). – М.: МГИУ, 2010. – 140 с.
6. Семенова Е. А. Уличный театр как универсальное пространство формирования карнавальной культуры личности: от детства к взрослости. – М.: ООО «Сам Полиграфист», 2018. – 168 с.
7. Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем. Михайлова А. В. – М.: Академический Проект, 2008. – 528 с.
8. Чуковский К. И. Критические рассказы. Собрание сочинений в двух томах. Том 2. Ранний Бунин. – М.: Правда, 1990. – С. 285-306.

**РАССКАЗЫ И. А. БУНИНА, ВКЛЮЧЁННЫЕ
В ШКОЛЬНУЮ ПРОГРАММУ,
В РЕЦЕПЦИИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЁЖИ**

**STORIES BY I. A. BUNIN, INCLUDED IN THE SCHOOL
CURRICULUM, IN THE RECEPTION OF MODERN YOUTH**

Аннотация: Чтобы литература не превратилась в архипелаг, где посвящённые в таинство слова будут окружены вакуумом читательского равнодушия, необходимо выходить к адресатам художественного текста с интересными инициативами, которые будут способствовать самовыражению и сотворчеству. Именно таким представляется опрос вчерашних школьников по поводу их личного отношения к творчеству И. А. Бунина, с рассказами которого они сначала познакомились на уроках литературы, а затем использовали их в качестве материала для подготовки к ЕГЭ.

Abstract: To prevent literature from becoming an archipelago where sacred words are surrounded by a vacuum of reader indifference, it's necessary to reach out to literary readers with engaging initiatives that foster self-expression and co-creation. This is precisely what a survey of recent schoolchildren about their personal attitudes toward the works of I. A. Bunin, whose stories they first encountered in literature classes and then used as material for preparing for the Unified State Exam, suggests.

Ключевые слова: И. А. Бунин, рассказы, школьная программа, темы, идеи, образы, художественные особенности, «Чистый понедельник», «Лёгкое дыхание», «Господин из Сан-Франциско», «Натали».

Keywords: I. A. Bunin, short stories, school curriculum, themes, ideas, images, artistic features, «Clean Monday», «Easy Breathing», «The Gentleman from San Francisco», «Natalie».

Наше время развитых технологий зачастую ставит под сомнение самостоятельность ответов в социологических опросах, их роль в оценке культурных явлений. Но надежда на жажду самовыражения, индивидуальное начало, творческий потенциал наших современников возвращает методу анкетирования актуальность и значимость. Чтобы оценить воздействие произведений классика Серебряного века на современную молодёжь, студенты 1 курса института филологии Орловского государственного университета имени И. С. Тургенева ответили на вопрос «Каково моё отношение к творчеству И. А. Бунина?».

Некоторые ответы свидетельствуют о желании подстроиться под ситуацию, сказать то, что хотел бы услышать инициатор опроса, взрослый человек, имеющий свою точку зрения на проблему и, возможно, желающий её в очередной раз подтвердить за счёт юных собеседников. Именно

поэтому часть работ (к счастью, незначительная) содержала такую информацию: «произведения Бунина производят на меня большое впечатление и оказывают немаловажное влияние на формирование моих жизненных взглядов» (каких именно, остаётся тайной), «в любом его произведении я нахожу для себя что-то важное» (что именно, не указывается).

И тем не менее, в поле зрения юных респондентов попали ключевые позиции анализа, такие как композиция, стиль, идеи, о чем свидетельствуют следующие наблюдения:

«Хотелось бы отметить умение Ивана Бунина уместать в рассказ объёмом 10-20 страниц полноценный сюжет и раскрывать персонажей в разных обстоятельствах».

«В произведениях Бунина меня особенно заинтересовывает то, что читатель на протяжении всего повествования напряжён, сильно переживает за судьбу героев, но при этом текст не перегружен лишней информацией».

«Бунин даёт ощущение жизни: описывает прекрасные мимолётные моменты, которые чаще всего незаметны».

«На мой взгляд, умение в коротких рассказах затронуть серьёзную социальную проблему и оформить основную мысль так, чтобы произведение надолго оставалось в памяти и заставляло человека задуматься, – это мастерство, присущее далеко не всем».

«Для меня особой ценностью обладают неожиданные развязки в произведениях Бунина, что делает его произведения ещё более интересными для читателя».

«Неожиданные сюжетные повороты – одна из отличительных черт рассказов Бунина».

«В «Лёгком дыхании» мы сначала узнаем о смерти героини, а затем о её жизни. Автор показывает, что истинная глубина скрыта не в самих событиях, а в их отзвуке, в том, как они преломляются в душе и памяти других».

«В «Лёгком дыхании» пейзаж сам вырисовывается в голове, мы чувствуем его и становимся частью произведения».

«В «Лёгком дыхании» автор подробно, если не дотошно, передаёт атмосферу, цветовую гамму и звуки».

«В «Чистом понедельник» лёгкость повествования на фоне тяжёлой проблемы кажется очень необычным приёмом. В названии «чистый» гово-

рит об очищении души, а «понедельник» о начале чего-то нового. Но пока не прочитаешь, не поймёшь, о чем будет рассказ».

«В «Господине из Сан-Франциско» автор создаёт мистическую атмосферу через символы: трюм сравнивается с преисподней, а дьявол на скалах Гибралтара символизирует неизбежность наказания класса буржуазии».

«Власть и деньги ни на что не влияют после смерти. Единственная ценность – это радость каждому моменту бытия».

Как мы можем заметить, от юных читателей не укрылась ни конкретно выраженная, ни метафизическая сторона произведений И. А. Бунина. Они обнаружили основную символику, распознали, возможно, неосознанно, архетипическую основу произведений, выявили специфику композиции и особенности тематики. Система образов также стала предметом их осмысления: в основном это было связано с рассказами «Чистый понедельник» и «Господин из Сан-Франциско»:

«Для меня главная героиня так и осталась загадкой. Как будущий филолог я должна проанализировать её поведение, разобраться в нем (может быть, это у меня даже и получилось при подготовке к экзаменам), но как девушка я так и не смогла понять её до конца», «рассказ очень сильно отличался от того, что я читала до этого, от него веяло свежестью, новизной и загадочностью».

«По мере чтения произведений складывается ощущение, что не успеваешь за мотивами поступков героев, ведь они до конца остаются непонятными».

«Героиня выглядит более живой, потому что она хоть как-то развивается, ищет себя и свой смысл жизни. Главный герой на протяжении всех отношений просто остаётся сторонним наблюдателем. У него нет никаких стремлений, он погряз в любви».

«Главная героиня озадачила меня и в то же время тронула своим поиском чего-то высшего, желанием познать саму себя и этот мир».

«В «Чистом понедельнике» отсутствие имени подчёркивает загадочность главной героини, а в «Господине из Сан-Франциско» лишает главного героя индивидуальности».

«Господин из Сан-Франциско остаётся безымянным, что подчёркивает типичность этого образа».

На наш взгляд, особенно ценным в этом диалоге на материале бунинских произведений могут стать эвристические находки юных читателей, которые в ходе анализа эпических текстов находят путь к самовыражению и самопознанию. Зачастую мысли будущих филологов обретаю форму эссе или полемического дискурса:

«Тексты Бунина – это не столько истории, сколько точные приборы, фиксирующие трепет мгновения, где встречаются страсть, память и вечность».

«Герои рассказа Бунина «Господин из Сан-Франциско» не имеют имён, рассказ насыщен описаниями. «Как странно и скучно», – подумала я после прочтения. И даже после того как с репетитором были разобраны все символы рассказа и появился смысл, моё отношение к нему не изменилось».

«Я люблю рассказы Ивана Алексеевича Бунина – в них много любви, чувственности и свободы. Произведения Бунина универсальны: они заставляют задуматься о ценности человеческой жизни, скоротечности молодости и важности каждого момента».

«Взгляды Бунина на любовь и жизнь часто вызывали во мне протест. Я никогда не смогу ни полюбить, ни возненавидеть рассказы Бунина, они всегда останутся для меня чем-то таинственным и неоднозначным».

«Несмотря на несомненный литературный талант Бунина, его творчество не находит отклика в моей душе».

«К сожалению, писатель не стал моим любимым автором, но привлёк внимание некоторыми особенностями: он придаёт всему такую краску, которая не делает из не приметного что-то вычурное, а в меру раскрывает с других сторон».

«Признавая литературный талант Бунина, я не всегда могу принять то, как он изображает жизнь и человеческие отношения. Прежде всего меня разочаровывает то, как Бунин показывает любовь. В его рассказах это чувство почти всегда приводит к трагедии, страданиям, потерям. Бунин словно не верит в возможность длительного счастья, в способность людей хранить в себе это чувство и построить крепкие отношения. Герои его рассказов либо расстаются, либо изменяют друг другу, либо умирают».

«Беспечность Оли Мещерской становится причиной её гибели, но автор не осуждает героиню, он эмоционально отрешён от событий, кото-

рые описывает. Только Бунин может так аккуратно зашифровать в простых на первый взгляд произведениях важнейшие жизненные мудрости»».

«Горькая мораль «Господина из Сан-Франциско» заключается в том, что, кем бы ты ни был и какого бы состояния ни имел, гибель застанет тебя».

«Умение Бунина находить тонкую грань между счастьем и горечью меня искренне удивляет».

«Главный враг героев Бунина – время. Но память становится оружием против него».

Надо сказать, что если в отношении некоторых работ нет-нет да и закрадывалась мысль об отсутствии самостоятельности и привлечении различного рода «помощников», то одно сочинение являло собой образец поистине детской непосредственности и явной заинтересованности. По поводу «Натали»: «Бунин не скрывает чувства главных героев. Он сразу же раскрывает их пылкую глубину. Совершенно не скупясь на трагичный конец, который полностью переворачивает первое впечатление о рассказе. Иван Алексеевич сразу же, с первых страниц, отправляет нас в жестокий мир любовных распрей. В день приезда главный герой мгновенно испытывает страстные чувства к своей двоюродной сестре Софии, а на следующий день с мимолётного взгляда влюбляется в Наталью, её подругу. И лейтмотивом по всему произведению проносится цитата «отчего же нельзя любить двух?» Он не может определиться, не может сделать искренний выбор и отдаться всецело Натали, которая, по замыслу автора, отражает все те лучшие качества, которые есть в Викторе, что делает их родственными душами. На примере этого произведения можно сделать вывод, что любовь бывает разная: загадочная, непредсказуемая, трагичная. И если ты нашёл того самого человека, то не отпускай его, держи что есть мочи». «Рассказ «Чистый понедельник» нравится многим, кто знаком с творчеством Бунина. Это произведение богато со всех сторон, оно объединяет в себе европейское и восточное начала. Этот рассказ оставляет горькое послевкусие и лёгкое разочарование, граничащее с пылким интересом к судьбе главной героини. И я снимаю шляпу перед умением Бунина ввести в транс читателя и, перелистывая страницы, ища бесконечные символы, просто забыться и подумать о том, что рассказ написал не Бунин, а совершенно другой писатель». Будем надеяться, что филологическое образование, систематическая работа с тек-

стами помогут автору столь эмоциональных и оригинальных выводов стать настоящим литературоведом.

Безусловно, эмоциональные реакции, аналитические умозаключения, герменевтические находки свидетельствуют о явном воздействии бунинских текстов на наших юных современников. В ходе эксперимента обнаружили умение соотносить реальный мир с художественным вымыслом, проникать в психологию персонажей, находить символический смысл в бытовых деталях.

В заключение скажу о том, какое событие определило формат моего сообщения: на вопрос, что сейчас проходят в школе, одиннадцатиклассница сказала: «С лёгким паром», а посмотрев в тетрадь, уточнила: «Лёгкое дыхание» и «Чистый понедельник».

Сошина М. Г. (Орёл)
Soshina M. G. (Orel)

**МОИ «АНТОНОВСКИЕ ЯБЛОКИ»:
ОПЫТ МЕДЛЕННОГО ЧТЕНИЯ КЛАССИКИ
С ДЕТЬМИ-СИРОТАМИ**

**MY «ANTONOVSKIE YABLOKI»:
EXPERIENCE OF SLOW READING OF CLASSICS
WITH ORPHAN CHILDREN**

Аннотация: Медленное чтение рассказов И. А. Бунина позволяет формировать у детей-сирот, детей, оставшихся без попечения родителей, представление о доме и памяти, деликатно и ненавязчиво обращая к мысли о ценности семьи, родины, отеческого преданья. Педагог в этом случае должен быть, и это обязательное условие, не интерпретатором, а живым участником события, которое понимается как «со-бытие бытия» (М. М. Бахтин).

Ключевые слова: И. А. Бунин, «Антоновские яблоки», дети-сироты, личное переживание как приём интерпретации текста.

Abstract: Slow reading of stories by I. A. Bunin allows to form an idea of home and memory in orphans, children left without parental care, delicately and unobtrusively drawing attention to the value of family, homeland, paternal tradition. In this case, the teacher must be, and this is a prerequisite, not an interpreter, but a living participant in the event, which is understood as a «co-event of existence» (M. M. Bakhtin).

Keywords: I. A. Bunin, «Antonov Apples», orphaned children, personal experience as a method of text interpretation.

Воспитание читателя – изначально задача не из лёгких, а когда речь идёт о детях с трудными судьбами, она усложняется многократно. Здесь не подойдут обычные учительские методы взаимодействия с текстом. Дети-сироты требуют особой эмпатии, особого совместного переживания слова, и бунинский текст даёт идеальную возможность этого переживания.

Чтобы научить особенного ребёнка пониманию прочитанного, пробудить желание читать самостоятельно, учителю мало быть просто учителем, ему необходимо обладать знаниями психолога, дефектолога, логопеда. Говорить обо все этих ипостасях вполне уместно в контексте изучения творчества И. А. Бунина, в котором есть и тема любви, с авторским виденьем, и тема природы как источника вдохновения, и тема трагизма времени и памяти. Читая Бунина, пропускаем его слово «через себя», прежде чем его смогут вместить особые, необыкновенные дети.

Представлю варианты возможного взаимодействия с учениками, впервые откликающимися на слово тончайшего лирика. Например, изучая в 5 классе рассказ И. А. Бунина «Косцы», в начале урока для активизации внимания загадываю загадку об одном из предметов, который помогал крестьянам в быту (Сейчас я, правда, устарела, / А прежде было много дела, – / Как выйду на зелёный луг, / Так забываю про досуг). Задаю вопросы: Зачем раньше была нужна коса в хозяйстве крестьянина? Что сейчас, в современном мире, заменило косу? Тяжело ли вручную работать косой? Зачем крестьянам приходилось заготавливать сено, убирать с полей хлеб? В семье всем необходимо трудиться?

Вспоминая пословицы о труде, представляем, как бы следовало косить траву. Фантазируем, что отправляемся на летний луг, где сочная трава ласково щекочет ноги и есть возможность вдохнуть ароматный воздух лета: «Нам сегодня предстоит потрудиться... Накосить травушку-муравушку для домашних животных и покормить их. Берём косу и ... под песню дружно начинаем работать». (Дети делают взмахи и косят траву, и я плавно читаю текст песни из произведения Бунина «Косцы»).

*Ты прости-прощай, любезный друг,
И, родимая, ах да прощай, сторонушка! –
(...)
Ты прости-прощай, любезная, неверная моя,
По тебе ли сердце черней грязи сделалось! –*

– А теперь вдыхаем аромат свежескошенной травы... и делаем дыхательную гимнастику.

– Молодцы, много накосили травы, всем хватит: кроликам, овцам...

Итак, читаем рассказ И.А. Бунина «Косцы» и размышляем о том, кто такие косцы и как к ним относится автор.

На уроках литературы я делюсь с детьми, чем мне особенно близок рассказ «Антоновские яблоки». Аромат спелых осенних яблок напомнил автору деревенскую жизнь, его детство, картины чудной природы, описания мещанского шалаша и ярмарки возле него, захватывающей охоты, вечернего застолья. И я, уроженка того же Орловского края, всем сердцем погружаюсь в описание картины природы. У И. А. Бунина читаем: *«Помню большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад, помню кленовые аллеи, тонкий аромат опавшей листвы и – запах антоновских яблок, запах мёда и осенней свежести. Воздух так чист, точно его совсем нет...»*

Поздней ночью, когда на дереве погаснут огни, когда в небе уже высоко блещет бриллиантовое семизвездие Стожар, ещё раз пробежишь в сад Шуриша по сухой листве, как слепой, доберёшься до шалаша. Там на полянке немного светлее, а над головой белеет Млечный путь».

Говорю детям, как это воспоминание бунинского рассказчика, который, конечно, авторское alter ego, схоже с моим восприятием малой родины, где я когда-то по-настоящему была счастлива. В гостях у бабушки мы с сестрой и братом ходили в Аляпин лог, собирали луговую землянику и обязательно рвали букетик цветов из лютиков, колокольчиков и ромашек для бабули, затем шли в соломенный шалашик возле старой вишни, приводили себя в порядок: помогали друг другу срывать с обуви и одежды собачки, беспечно смеясь над нашим необычным видом, тщательно собирали букетик, бежали тайным путём на веранду, ставили его на круглый стол и вдыхали тонкий аромат луговых цветов... Как же радовалась бабушка нашему сюрпризу!

Вспоминая аромат луговых цветов, погружаемся в запах бунинских «антоновских яблок», тёплого вечера дивного русского подстепья, читаем у Бунина: *«Помню, у нас в доме любили в эту пору «сумерничать», не зажигать огня и вести в полутьме беседы...»*. *«А в нашей деревне Пузеево Дмитровского района, где я родилась, – обращаюсь к детям со своим детским воспоминанием, – называли «вечерить»: не включая свет,*

в полумраке вести беседы... Больше всего мы любили вечером подолгу сидеть с бабулей на лавочке, слушая мычание коров, идущих с пастбища домой, смотреть на туман, расстилающийся над речушкой Тишинка, беззаботно щелкать семечки... и говорить, говорить...».

Организуем с детьми бунинское «сумерничанье», или «вечерим» по-орловски, за круглым столом с чаем, пирогами и семечками. «А когда вы были маленькой, летом, на каникулах, чем занимались, чем пахло Ваше детство?» – с нетерпением спрашивают меня ребята. И я делюсь с ними, ибо у меня свой летний аромат, свои «антоновские яблоки», и он навеивает свои очень милые и откровенно-нежные воспоминания...

Я рассказываю детям про своего деда Константина... Как начинался его трудовой день. В жаркую пору уборки урожая, деда дома-то и не было: он комбайнер, и только красный флажок победителя соц. труда на комбайне мелькал в поле, коса ему была не нужна (рассказ Бунина «Косцы»), очень гордились мы тогда с сестрой и братом своим дедом. А, будучи на пенсии, мой дедушка постоянно трудился дома, по хозяйству: рано утром бежит он бывало уже с наполненной крапивой плетушкой за спиной, потом за свекольник – ведь «гусята, утята вывелись», кормить надо молодняк! Бежит по узкой тропинке за водой в колодец... А мы с сестрой уже в палисаднике обираем поспевшую смородину: губы, язык, руки – черные от ягод, а дедушка приговаривает: «Запасайся, ребятня, витаминами, «смородина в саду, здоровье в доме»!

А затем дед умывался колодезной водой, надевал чистую рубаху, переодевались во все красивое и мы важно шагали с ним в лавку (магазин) за гостинцами к чаю: баранки, жамки (пряники). Совершив покупки, спешно и радостно накрывали с сестрой на стол, посреди которого стояла вазочка с ароматным букетиком полевых цветов из Аляпина лога, большая чаша со скороспелыми дулями (грушами), яблоками-«малиновкой», сладкими, как мёд, тарелка со смородиной.

Воспоминания педагога, рефлексия по поводу пережитого – всё это крайне важный этап жизненного постижения для детей, лишённых семейной родовой памяти. Принимая эти воспоминания как свои, ученики свободно откликаются на художественный текст, который перестаёт быть абстракцией. Бытовой контекст бунинской деревни, язык населяющих этот щедрый мир людей, среднерусская природа становятся понятны и близки.

Звучащее медленно слово классика отзывается непраздными смыслами и желанием его разгадывать.

«Когда, бывало, едешь солнечным утром по деревне, все думаешь о том, как хорошо косить, молотить, спать на гумне в ометах..., умыться около бочки и надеть чистую замашную рубаху, такие же портки несокрушимые сапоги с подковками...» или

«Мужик, насыпающий яблоки, ест их с сочным треском одно за другим, но уже таково заведение – никогда мещанин не оборвёт его, а ещё скажет:

– Вали, ешь досыта, – делать нечего! На сливАнье все мед пьют...» (объясняем: сливанье – это переливание, процеживание полуготового напитка).

Наблюдая за точностью бунинского языка, оцениваем знание автором народных примет, которые тоже близки всем нам, находим в тексте: *«осень и зима хорошо живут, коли на Лаврентия вода тиха и дождик», «Ядрёная антоновка – к весёлому году».*

У Бунина в рассказе «Антоновские яблоки» наряду с темой осени звучит мысль о связи поколений, чувствуется физически аромат и запах «антоновских яблок», которые стали символом детства, старины, упоения природой и безмятежности. В этом и кроется смысл названия рассказа, история создания которого связана с поездкой писателя к брату Евгению. В загородной усадьбе И. А. Бунин уловил запах антоновских яблок. Аромат напомнил писателю о жизни помещиков. Так возник замысел рассказа, который бы реализован лишь спустя девять лет, в 1900 г. «Антоновские яблоки» вошли в цикл бунинских произведений-эпитафий. «Антоновские яблоки» – особенное среди них, которое И. А. Бунин шлифовал на протяжении двадцати лет, поэтому существовало несколько вариантов рассказа. Особенность этого произведения и в том, что ведущую роль в нём играет лирическая составляющая. Не зря автор выбирает форму повествования от первого лица. Так читатель может максимально приблизиться к рассказчику, увидеть мир его глазами, понаблюдать за его чувствами и эмоциями. Рассказчик произведения напоминает лирического героя, которого мы привыкли видеть в стихотворениях Бунина.

Читая фрагмент описания сада и дома тётки Анны Герасимовны, говорим о лиризме языка, авторской символической, думаем о том, что для каждого из нас означают «антоновские яблоки».

«Сад у тётки славился своей запущенностью, соловьями, горlinkками и яблоками, а дом – крышей. Стоял он во главе двора, у самого сада, – ветви лип обнимали его, – был невелик и приземист, но казалось, что ему и веку не будет, так основательно глядел он из-под своей необыкновенно высокой и толстой соломенной крыши, почерневшей и затвердевшей от времени. Мне его передний фасад представлялся всегда живым: точно старое лицо глядит из-под огромной шапки впадинами глаз, окнами с перламутровыми от дождя и солнца стёклами. А по бокам этих глаз были крыльца. Два старых больших крыльца с колоннами... И уютно чувствовал себя гость в этом гнезде под бирюзовым осенним небом! Войдешь в дом и прежде всего услышишь запах яблок, а потом уже другие: старой мебели красного дерева, сушеного липового цвета, который с июня лежит на окнах...»

Исследуя поэтику утраты, тему памяти, наблюдаем с учениками за описанием угасания помещичьей усадьбы, всё время имея в виду сохраняющийся только воспоминанием запах из детства – аромат антоновских яблок.

«Запах антоновских яблок исчезает из помещичьих усадеб... Вот я вижу себя снова в деревне, глубокой осенью. Дни стоят синеватые, пасмурные. Утром я сажусь в седло и с одной собакой, с ружьём и с рогом уезжаю в поле. Ветер звонит и гудит в дуло ружья, ветер крепко дует навстречу, иногда с сухим снегом...».

Итак, рассказы И. А. Бунина дают учителю безусловный карт-бланш в формировании у детей-сирот, детей, оставшихся без попечения родителей, представления о доме и памяти, деликатно и ненавязчиво, без надрыва обращая к мысли о ценности семьи, родины, отеческого преданья. Педагог в этом случае должен быть, и это обязательное условие, не согладатаем и интерпретатором, пусть и талантливым, а живым участником события, того, что М. М. Бахтин называет «со-бытием бытия».

**БУНИНСКИЕ АТЛАНТИДЫ,
ИЛИ УКОРЕНЁННАЯ НЕПРИКАЯННОСТЬ:
ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ МНЕМОГЕНЕЗ**

**BUNIN'S ATLANTIDS, OR ROOTED RESTLESSNESS:
ESCHATOLOGICAL MNEMOGENESIS**

Аннотация: Автор рассматривает основы эсхатологического мироощущения в творчестве И. А. Бунина в контексте художественного преобразования апокалиптических прообразов. Предлагается разработка термина «эсхатологический мнемогенез» («рождение памяти») в структуре онтологической и метафизической неприкаянности, укоренённой в «почвенничестве» и «землячестве» родовой памяти Ивана Бунина. В качестве методологического инструментария используются концепты «большое время», «большой опыт», «большая память» М. М. Бахтина.

Ключевые слова: неприкаянность, окаянство, прапамять, мнемогенез, апокалиптические прообразы, эсхатологическое преобразование

Abstract: The author examines the foundations of the eschatological worldview in the works of Ivan Bunin in the context of the artistic transformation of apocalyptic prototypes. The article proposes the development of the term «eschatological mnemogenesis» («the birth of memory») in the structure of ontological and metaphysical restlessness, rooted in the «soil-iness» and "homeland" of Ivan Bunin's ancestral memory. The concepts of «great time», «great experience», and «great memory» by Mikhail Bakhtin are used as methodological tools.

Keywords: restlessness, damnation, primordial memory, mnemogenesis, apocalyptic prototypes, eschatological transformation

«Поэзия темна, в словах невыразима...»

Иван Бунин

*«Из нас, как из древа – и дубина, и икона», – в зависимости
от обстоятельств, от того, кто это древо обрабатывает:*

Сергий Радонежский или Емелька Пугачев.

И. А. Бунин

Как аксиома и, одновременно, императив, – механизм редукции-исчезновения культурно-исторической памяти функционирует в двух режимах забвения: пассивного и активного. Парадокс пассивного забвения – также динамично активен – «забыть Герострата». Без забвения нет «рождения памяти», – процессы забывания заложены в базовом генетическом образовании памяти, чтобы уметь мучительно припоминать и вспоминать что-то самое важное из утраченного. Данные процессы мы условимся обо-

значать термином «мнемогенез». Активное забвение использует отработанные амбивалентные рычаги канонизации (редукция к «мифологическому догмату») и её же развенчания (редукция к карнавалу).

Активная канонизированная редукция творчества И. А. Бунина возведена во внутренне амбивалентную степень «певца»: певец природы («натуралист-пейзажист» с более детальной дифференциацией – «певец унылой поры»), певец дворянской усадьбы (трудно поддаётся редукции формуляр «певец нищеты мелкопоместной жизни»), «певец своей жизни» (вероятно, С. Цвейг имеет в виду раннее «графоманство Бунина-провинциала»). «Поэзо-концертная» эпидемия чтения своих стихов, переоткрытая в начале XX века самим Буниным, монументально-пародийно увековечила «народную тропу» к памятникам «песенникам революции» Маяковского и Есенина – певцам неприкаянного окаянства... А хотелось бы поговорить неспешно и покаянно о том крохотном шажке-мгновении, что заложен в каждом из нас «неразрывно и неслиянно», – от всеобщей любви к всеобщей ненависти, презрению и проклятиям; от благородно-непримиримой неприкаянности к «обдорскому» окаянству. И, как всегда, недосуг за праздничными юбилейными и просто датскими хлопотами и хороводами, посвящёнными нашим «певцам благородного штиля».

Онтологическая неприкаянность русского поэта – это мучительное осознание забвения почвенного отрыва от корней и преемственно-нравственных разрывов родовой памяти. Отсюда истекает тип гносеологической неприкаянности – постоянного поиска и возвращения к началам и пра-истокам до-историческим, пра-языковым – кто мы? и откуда мы? Культурно-историческими идентификаторами онтологического «рождения памяти» (мнемогенез) служат «вечные прообразы» Атлантида и Гиперборея, Назарет и Вавилон, Китеж и Радонеж. «Поэмы начала» взывают к «поэмам конца» – эсхатологической неприкаянности личной судьбы в единении судеб всеобщих (смерть как хронотоп порога и перехода в терминах М. М. Бахтина).

И, наконец, метафизическая не-при-каянность – мучительное осознание одиночества в позиции непримиримой самоизоляции от текущей повседневности заполонившего мир «каинитства».

Непреклонная «онтологическая неподвижность» поэзии и поэтической прозы Ивана Алексеевича Бунина – духовное становление в утрате

и обретении поэта-воина в «духовной брани» с самим собой. Выстраданное в безысходности и оторванности окаянство его изгнанничества духовно укореняется в «сливании жизни человека с Единой Жизнью, с Единым Я». Через «Жизнь Арсеньева» 1927–1933 гг. «сомнамбулическое» возвращение к истокам и началам: Моя отчизна; я вернулся к ней, / Усталый от скитаний одиноких, / И понял красоту в её печали / И счастье – в печальной красоте. «В степи» 1889 года – Бунинские степные Атлантиды с усадебными остовами псевдоантичных колонн...

Сегодня аналогично заданному алгоритму монументальной канонизации сверхуспешно работает «искусственный интеллект» (ИИ), работает более активно и мобильно, – но он не может включить в свою программу такую разрушительную для себя переменную как «рудимент совести», пусть социально и генетически в нас деформированный. Нашей окончательной культурно-исторической деградации и вырождению пока ещё препятствует непосредственно связанный с совестью, как органом нравственного основания человека, – «рудимент прапамяти». Память – это не сетевая архивация информационных баз данных, это всё то, чего нет, но без чего нет и жизни человека и человечности, – глухое припоминание его духовной целостности. Прапамятью живёт растительный мир «третьего дня», живёт Светом Творца, сотворённый до четвёртого дня «тварных» небесных светил, включая и Солнце. Человеческий преобразовательный мнемогенез подобен фотосинтезу превращения энергии света в энергию органической жизни на «базе» первого дня Творения. «В начале было Слово...» и нет ему начала и конца. Эта единственно приемлемая эсхатологическая темпоральность Славы Божьей Первого Дня Творения и Славы Божьей Последнего Дня для православного христианина, кем был и есть И. А. Бунин.

Но есть в Ветхозаветной Библии в Книге Второзакония одна «лазейка» (термин М. М. Бахтина) с редко употребляемым названием одной из эсхатологических техник, которой пользуются неосознанно все настоящие поэты (для обывателя это называется словом «вдохновение»). Моисей, так же как до него Гильгамеш, а после Орфей и Гомер, Вергилий и Данте и многие другие, кто об этом не распространялся, использовали одну технику «последнего предела» – «эсхатон». Слово ἔσχατον в значении семантических коннотаций «последних времён» впервые употребляется в Священ-

ном Писании во «Второзаконии», как обозначение техники погружения во «Мрак» («Тьму»). Эсхатологическая темпоральность «последнего события» не в хронологической последовательности, действие которого не определяется историческим ходом развития, но проявляет Себя в нём, как событие «поглощающее время» (ἐπιόντα χρόνον – образ действия «последнего времени» в «свёрнутой темпоральности»). Пророки буквально поглощали в себя свёрнутые свитки времени «Священной истории» и разворачивали их в текущее историческое время. Современной истории остаётся поэтическая техника неприкаянности – вечной тоски и непонятной любви. Бунинская «Жизнь Арсеньева» развёртывает свиток сокровенной души, не знающей «ни зова пространств, ни бега времени».

Умная статья О.В. Сливичкой о «космическом мироощущении И. А. Бунина» [10] почти верно называет это «генетической памятью», но закладывать «русский космизм» в «основы эстетики Бунина» [11] вряд ли правомерно. Человеческая «прапамять» носит адамический дар именования – в речевом генофонде воплощённого Слова. Это «эсхатологическая память» «начала и конца» – в Страхе Божьем, в котором мы боимся потерять Его, потерять чувство полноты, чувство вечности, чувство божественного. В Нём начало человеческого мнемогенеза...

Иван Бунин идентифицирует большого художника через наличие у него данной праформы памяти (однозначно для него это Толстые Л. Н. и А. К.). Михаил Бахтин, по родовой памяти, укоренённый в землячестве с Буниными по Елифани, Ефремову и Ельцу, даёт более подробный алгоритм мнемогенеза – «большая память», «память наиндивидуального тела» и «большой опыт» смены больших эпох в неподвижности вечности, – «То, что возвращается вечно, и в тоже время не возвратно. Время здесь не линия, а сложная форма тела возвращения» (1; 519). Память ума – короткая (оперативная, стремящаяся к редукции забвения). Память тела (наиндивидуального) – через-поколенная – «из рода в род» в жизнь вечную.

Большой культурно-исторический опыт выработал разнообразные техники мнемогенеза (мнемотехники) в припоминании и в воспоминании фундаментальных праоснов памяти, – одна из них художественно-поэтический мнемогенез. Мир растительной природы открывает нам бездну звёзд, – как рядом и близко неприкаянная жажда путешествий Бунина и Пришвина.

Иван Алексеевич Бунин в эссе «Инония и Китеж (К 50-летию со дня смерти гр. А. К. Толстого)» (1925) задаёт свой «технический» алгоритм мнемогенеза, – «А воспоминание, – употребляю это слово, конечно, не в будничном смысле, – живущее в крови, тайно связующее нас с десятками и сотнями поколений наших отцов, живших, а не только существовавших, воспоминание это, религиозно звучащее во всем нашем существе, и есть поэзия, священнейшее наследие наше, и оно-то и делает поэтов, сновидцев, священнослужителей слова, приобщающих нас к великой церкви живших и умерших. Оттого-то так часто и бывают истинные поэты так называемыми «консерваторами», то есть хранителями, приверженцами прошлого. Оттого-то и рождает их только быт, вино старое. И оттого-то так и священны для них традиции, и оттого-то они и враги насильственных ломок священной растущего древа жизни» [5].

Талант поэта Сергея Есенина, к творчеству которого апеллирует эссе Бунина, безусловно наделён даром родового укоренения в большую память. Но «пророк Сергей Есенин» в своей «Инонии» (январь 1918) всеми силами пытается «избыть» её из себя до полного отречения и абсолютного искоренения. И если говорить о «переосмыслении» библейских сюжетов в «контексте православных традиций» [12;376-385], то данная «эскалация» мотивов «небесного града» благими намерениями Есенина-пророка перевёртывается в грядущие преобразования Антихриста. В своей «Инонии» он безусловный самый бессовестно гениальный поэт нового времени разрушения, уничтожения, гибели – «destruction time». Времени создания техники ложной памяти саморазрушения, времени полного отрыва от своих родовых и культурно-исторических корней. Время практик ложного мнемогенеза – пост апокалиптического – ветхозаветной Вавилонии.

А какое тонкое по-волчьи чутьё у первозданной памяти Есенина – ударить в самое основание русского мнемогенеза – Китеж и Радонеж... Послепасхальная «радуница» – день поминовения усопших родителей, а в официальном формуляре «культ поминовения предков»... «Проклинаю тебя я, Радонеж»... Впрочем, опера Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1902-1905) пробудила забытый интерес к историко-мифологическому Китежу на озере Светлояр. Эстеты всяких символических мастей и эзотерики ухватились за возможность ложного мифогенеза, сходного Монсальвату в «Парсифале» Вагнера,

не различая апокалиптического и эсхатологического толкования прообразов «Небесного града». Они творили «технику» нового мифотворчества, но строили тектонические плиты археологических напластований, действительно, апокалиптических прообразов меонической бездны. Есенин, как гениальный ученик, превзошёл все их премудрости, – «Проклинаю я дыхание Китежа»...

Для Бунина Китеж – чистый образ домонгольской Руси – без алхимических примесей «святого Грааля». Бунинская интуиция «большой памяти» (М. М. Бахтин) ближе к подлинному мнемогенезу. Исторические Китежи были связаны с техникой построения искусственных гидравлических сооружений – бохот – по окраинной черте города. Традицию данных сооружений сохранили рыбаки села Дединово Коломенского уезда на Оке, где на её основе, была построена первая государственная судостроительная верфь в 1667 году по указу царя Алексея Михайловича. В случае осады противника город могли затопить сами защитники. По этому принципу возведён искусственный ландшафт знаменитой княжеской резиденции Боголюбово с храмостроительным и монастырским ансамблем во главе с предвратной церковью Покрова-на-Нерли Пресвятой Богородицы в XII домонгольском веке. Подобным же образом возводилась суздальская резиденция Юрия Долгорукова в Кидекше-на-Нерли при впадении реки Каменки с белокаменной церковью Бориса и Глеба с омфалием в центре храма («пуп земли»), подобно Св. Софии в Константинополе. Таковы исторические прообразы града Китежа на Святой Руси.

В советское время вавилонский проект Рыбинского водохранилища (1935), инициированный комсомольцами-энтузиастами возродил миф Русской Атлантиды. Царский проект 1903 г. «Большая Волга» не предполагал затопления жилых населённых пунктов Молого-Шекснинского междуречья и, как подтвердило время, старый проект был рентабельней, а со временем вавилонский энтузиазм неизбежно привёл к экологической катастрофе, последствия которой необратимы. Местные жители проклинают дыхание мёртвого моря и служат молебны за упокой усопших тысяч душ, канувших при этом глобальном строительстве. «Проклинаю я дыхание Китежа»... Далеки и глубоки последствия этих проклятий. Такова сермяжная правда русских Китежей и Атлантид. Автору этих строк приходилось

принимать участие в перезахоронении затопленных кладбищ, — плачь и стон стоит над мёртвыми водами великой реки, — «Выдь на Волгу»...

Душа навѣки лишена
Былыхъ надеждъ, любви и вѣры.
Потери намъ даны безъ мѣры,
Презрѣнье къ ближнему — безъ дна

Амбуаз VIII. 1922.

Казалось бы, а многим так и кажется, — бунинская редукция пессимизма, отчаяния, тягости, утраты и скорби, разочарования и бесцельности жизни должны развернуться в полный голос после долгого молчания и излиться ядом невыплаканных слёз в часы полуночного бденья. В том последнем — эсхатос — далёком 17-м году «радость радостей» звоном щеглов и верой возвращения потерянного рая переполняли Бунина. И вот разверзлась без-дна окаянства... «Презрения к земле и отчужденья / От всей земной бессмысленной красоты».

Казалось бы... эта авторская пунктуация двойного разрыва — тире и «без_дна» — с головой окунут в провал меонической бездны... Лингвисты утверждают, что авторская пунктуация графически активизирует творческое воображение читателя «безъ мѣры». Исследователи поэтических «бездн» «серебряного века» создали меонологическую концептуальную базу [6] расширения «контекстов понимания» и «интерпретации смыслов» (термины М. М. Бахтина). Но в этих «расширениях» легко и потеряться.

Николай Бердяев вытянул из средневековой алхимии Якоба Бёме этот соблазнительный термин Ungrund («бездна», «лишённое основания») и, конечно, уподобил Богу творческую способность человека преобразовать первозданный хаос — «ничто». И «бездны бездн» Джордано Бруно, Достоевского и даже Пушкина «уложились» в эту концепцию люциферианства и каинитства, — «всё позволено» «дитю свободы» стало и в присутствии Бога. Великая сила гуманистического оправдания отпавшего и павшего антропоцентризма! От меонической бездны до петли — мгновение. И кому-то кажется, что внутренний склад творчества Бунина глубоко созвучен «серебряному веку»? Прекраснодушные господа и дамы, вам это только кажется. Нырните глубже в это бунинское «без_дна» и сильно ушибётесь о крышу... трамвая:

И что мнѣ будущее благо
Россіи, Франціи! Пускай
Любая буйная ватага
Трамвай захватываетъ въ рай.

Амбуаз VIII. 22

Этот постапокалиптический образ «трамвай-в-рай» безо всякого воображения отсылает нас к футуристическому «Трамваю В» (Петроград 1915) и «Трамваю Казимира Малевича», декорированному к празднованию 1 мая 1920 года в Витебске. И только малая толика воображения понадобится для того, чтобы рассмотреть на борту этого агиттрамвая пляшущее граффити АТЛАНТИДА – ВАВИЛОНИЯ (мир – труд – май).

И «Заблудившийся трамвай» Николая Гумилёва (сборник «Огненный столп» 1919) в череде кораблей-призраков и привидений, да и, собственно, бунинская «Атлантида» («Господин из Сан-Франциско» 1915), – попадают на гигантский кровавый карнавал «обдоров». В окне трамвайного зазеркалья мелькнула тень разбитого лица Гумилева с папироской в усмехающихся уголках потрескавшихся губ перед расстрелом, – а в целом картина очень даже приподнято праздничная в переизбытке карнавально-футуристического буйства. Потерь – безмерно; Презренья – бездна. И прямой путь – в светлое будущее. И в «Окаянных днях» прослеживается эта назойливая мысль о «маскараде» и «карнавале»... Достойные темы для жанра псалмов-проклятий Псалтыри Давида – псалмов плача – отчаянного вопля о возмездии, обращенного к Богу.

И, совсем кстати, у Бунина и Гумилёва много больше общего, чем непримиримо-личностного антагонизма, – чем дальше они уходят от меонических бездн «серебряного века» в эсхатологический мнемогенез схождения «начала и конца».

Как правило, об «Атлантиде» «Господина из Сан-Франциско» говорят в свете, точнее – во мраке апокалиптических мотивов, отталкиваясь от эпиграфа первоначального замысла, взятого из 10 стиха 18 главы Апокалипсиса, где святой Иоанн Богослов восклицает: «Горе тебе, Вавилон, город крепкий» (Откр.18:10). Но автор изымет его из последующих публикаций вместе с темами о воздаянии («горе») и неизбежном суде. Далее рассказ интерпретируется символически в сгущенных и избыточных смыслах, – ни словечка в простоте, ни буковки, ни циферки, – всё сплошь

символы. Список интертекстуальности этого небольшого рассказа можно начинать с Томаса Манна, Льва Толстого и Антона Чехова и заканчивать Иоанном Богословом (или в обратном порядке, как угодно), и снова начинать с Вл. Набокова («Другие берега»), Ф. Феллини («И корабль плывёт»), А. Тарковского (всё!) и Дж. Джармуша («Мертвец»). Но это – Бунин. Бунин – никто больше. Парадокс бунинской «Атлантиды» – символов много, но они растворяются в бунинском «тексте жизни», буквально выпариваются, как и буквенные знаки, – остаются только слёзы автора (по записи в дневнике, – «Плакал, пища конец»). Светлая печаль «авторской вненаходимости» (термин М. М. Бахтина) и аскетическая «правдивость и простота» (Иван Бунин «О Чехове»). И начало этой светлой печали бунинской вненаходимости – в «Деревне» (1910).

Об общем восприятии повести «Деревня» создаётся впечатление, что кто-то единственный во всём мире когда-то открыл её на финальной странице и прочёл, – «угарно, холодно и сумрачно». И вынес, как приговор, – мрачна и беспросветна. А русская деревня исчезает под снежными вьюгами и заносами, как исчезают под слоем песка древние города и цивилизации. Сказал об этом всем и навесил ярлычок школьной программы. И с тех пор эти все никогда не открывают страниц этого шедевра и повторяют, – «угарно, холодно и сумрачно». И только Максим Горький, – «Так ещё не писали». И Зинаида Гippiус, – «ей веришь просто».

И корабль плывёт... «...всюду происходит что-то ужасное: на Ривьере небывалые ливни и бури, в Афинах снег, Этна тоже вся занесена и по ночам светит... Бесчисленные огненные глаза корабля были за снегом едва видны Дьяволу, следившему со скал Гибралтара, с каменистых ворот двух миров, за уходившим в ночь и вьюгу кораблём. Дьявол был громаден, как утёс, но громаден был и корабль, многоярусный, многотрубный, созданный гордыней Нового Человека со старым сердцем. Вьюга билась в его снасти и широкогорлые трубы, побелевшие от снега, но он был стоек, твёрд, величав и страшен» [Бунин]. Мелкие судёнышки «Титаник» и «Лузитания», вместе взятые, меркнут перед такими масштабами «Атлантиды».

Уже по «Деревне» все отметили – этот отчуждённый взгляд «сбоку», со стороны, – детальный и одновременно всеохватывающий, как бы, «на господском положении» (что особенно раздражало Бунина) [3]. И в каком «вне» находится точка схода этого взгляда Бунинской вненаходимости?

Конечно, на кладбище. Но до тех пор, пока кладбище живёт памятью близких и молитвой об упокоении усопших «в жизнь вечную». Пока оно не заросло чертополохом, крапивой и бурьяном. Или не затоплено вавилонскими упованиями на технический прогресс. Пока кладбище живо эсхатологическими чаяниями на Второе Пришествие Спасителя и воскресение мертвых (Римлянам 8:19-25), – жизнь продолжается в Радуницу. Любовь и смерть соединяются в точке схода или в хронотопе «перехода» (М. М. Бахтин), в хронотопе «освобождения» от страха смерти, от «Арзамасского ужаса» (Иван Бунин «Освобождение Толстого» 1937).

Эта точка схода может зазвенеть в щебете щеглов в Амбуаз (Amboise) в городе на Луаре в центре Франции 23 октября 1922 года, – «День чудесный. Ходил в парк. Солнечно, с шумом деревьев. Шёл вверх, в озарении жёлто-красной листвы, шумящей под ногой. И как в Глотове – щеглы, их звенящий щебет» (Из дневника Ивана Бунина) [4]. Тонко подметил сам поэт А. И. Смоленцев птичье «освидетельствование» тайн бунинского творчества [8].

Усадьба в селе Глотово, оно же Васильевское, Елецкого уезда, Орловской губернии – «Бунинское Болдино» – хронотоп неприкаянного укоренения и точки схода за линией горизонта событий Бунинской вненаходимости. Это избыточное нагромождение терминов интегрируются в эсхатологический мнемогенез.

И что примечательно – когда только «про себя» – этот преобразователь памяти отказывает, забывается. Разговор на эсхатологические темы за рябчиком был невыносимо скушен Набокову. Непримиимо и упрямо не мог смириться с мыслью о тлении своего тела. Последняя запись в дневнике, – «тупо, умом стараюсь изумиться, утешиться!» [4]. И тем пронзительно вдохновеннее автобиографическое «Жизнь Арсеньева», когда перестаёт быть «про себя». В укоренённом мнемогенезе эсхатологической «почвенности» и эсхатологического «общего землячества» [7], – «среди великих чернозёмных полей Подстепья на той роковой черте, за которой некогда простирались земли дикие, неизвестные». Дикое поле. Засечные черты. Заказные города-крепости. Топот и ржанье коней «в бурю, пыль и хлад из-под грозных азиатских туч», «большой ветер из пустыни»... А с виллы «Бельведер» в Грасе открывается «прекрасный вид» на свою личностную неприкаянность, одиночество и память о мириадах жизней.

Поэзия сродни молитве – она отрицает все предикативные определения её. Русская поэзия апофатична, поскольку, по сути своей, укоренена в традицию православной молитвенно-созерцательной аскетической практики. Оговорка о жанровой природе бунинского творчества, кажется, решена однозначно, – проза его поэтична. И, наоборот, с точки зрения Н. Гумилёва, например, – поэзия его прозаична (скорее эпична, чем лирична). И действительно, как отделить одно от другого в таком шедевре как «В гелиотроповом свете молний летучих»? Осталось только сполна вернуться к той достоверной реальности, как её определил немец Хольгер Гембе, назвав Ивана Бунина «надёжным проводником в сокровищницу русской культуры» [11] и по справедливости сказать, – «в сокровищницу мировой». И в сокровищницу русской души, не менее апофатической, чем её культура. Но шире определил сам поэт, – «Нет в мире разных душ и времени в нем нет!». Таково древнее наследие мировой поэзии и поэтический эсхатон – в чувстве «тёмного следа» прапамяти, – «Она в моем наследстве. / Чем я богаче им, тем больше – я поэт».

Список литературы:

1. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
2. Бунин И. А. Собр. соч. Т. VIII. Несрочная весна. – Берлин: Петрополис, 1935. – 226 с.
3. Бунин И. А. Писатели и критики: И. А. Бунин протестует против обвинения его в «барской» точке зрения на деревню // Новые материалы. Вып. I. / Сост. Коростелёв О. А., Дэвис Р. М.: Русский путь, 2004. 584 с.
4. Дневники Бунина (1922) / Русские дневники. [Электронный ресурс] URL: <https://bunin-lit.ru/bunin/bio/dnevnik-bunina-14.htm> (дата обращения 11.12.2025).
5. Бунин И. А. Инония и Китеж (К 50-летию со дня смерти гр. А. К. Толстого). [Электронный ресурс] URL: <https://bunin-lit.ru/bunin/public/inoniya-i-kitez.htm> (дата обращения 12.12.2025).
6. Раков В. П. Меонология: некоторые принципы и ключевые термины. [Электронный ресурс] URL: <https://proza.ru/2012/02/28/1855> (дата обращения 10.12.2025).

7. Смоленцев А. И. «Землячество» как «контекст понимания» в творчестве Ивана Бунина / А. И. Смоленцев // Вестник Тамбовского университета: научный журнал. – Тамбов, 2012. Выпуск 7 (111). – С. 57-61.
8. Смоленцев А. И. Птицы как "свидетели" тайны творчества (по стихам и прозе Ивана Бунина). [Электронный ресурс] URL: https://zhurnal.lib.ru/s/smolencew_a_i/smol-bunin-150.shtml (дата обращения 10.12.2025).
9. Сливицкая О. В. Основы эстетики Бунина: I. Бунин и русский космизм // И. А. Бунин: pro et contra / Сост. Б. В. Аверина, Д. Риникера, К. В. Степанова, коммент. Б. В. Аверина, М. Н. Виролайнен, Д. Риникера, библиогр. Т. М. Двинятиной, А. Я. Лapidус. – СПб.: РХГИ, 2001. – 1016 с. – (Русский путь).
10. Сливицкая О. В. Космическое мироощущение И. А. Бунина // Труды ОНЦ КМ. Россия и Восток. – С. 214-239 [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kosmicheskoe-mirooschuschenie-i-a-bunina/viewer> (дата обращения 14.12.2025).
11. «Строгое мастерство». К 150-летию со дня рождения И. А. Бунина. / Историко-документальный просветительский портал при поддержке фонда «История Отечества». [Электронный ресурс] URL: <https://historyrussia.org/?view=article&layout=edit&id=5749> (дата обращения 15.12.2025).
12. Юдушкина О. В. «Инония» С. А. Есенина: библейская символика. – Humanity space International almanac VOL. 2, N 2, 2013. – С. 37.

Шатохина Н. З. (Орёл)
Shatokhina N. Z. (Orel)

КНИЖНЫМИ АЛЛЕЯМИ КЛАССИКА: БУНИНКА О БУНИНЕ

BOOK ALLEYS OF CLASSICS: BUNINKA ABOUT BUNIN

Аннотация: В статье систематизируется работа Орловской областной библиотеки им. И.А. Бунина по популяризации наследия И. А. Бунина и научному исследованию его жизни и художественного наследия.

Ключевые слова: Орловская областная библиотека им. И. А. Бунина, И. А. Бунин, популяризация, исследование художественного наследия И. А. Бунина.

Abstract: The article systematizes the work of the Oryol Regional Library named after I. A. Bunin on the popularization of I. A. Bunin's heritage and the scientific study of his life and artistic legacy.

Keywords: Oryol Regional Library named after I. A. Bunin, I. A. Bunin, popularization, study of I. A. Bunin's artistic legacy.

Более 30 лет назад на основании Постановления Главы администрации Орловской области № 306 от 15 октября 1992 года «Об увековечении памяти И. А. Бунина в г. Орле» центральной библиотеке региона было присвоено имя Ивана Алексеевича Бунина.

Имя И. А. Бунина является родным и близким для орловцев. Лауреат Нобелевской премии Иван Бунин жил в Орле с 1889 по 1892 годы, с перерывами, был сотрудником и помощником редактора губернской газеты «Орловский вестник». Орёл стал в творческой судьбе писателя его литературной родиной. С орловским периодом в жизни Бунина связано начало его профессиональной литературной деятельности. В «Орловском вестнике» и столичных журналах постоянно печатаются его стихи и рассказы. В 1891 году в Орле вышла первая книга Бунина «Стихотворения 1887–1891 гг.».

Библиотека им. И. А. Бунина вносит свой вклад в увековечивание памяти писателя. Иметь столь авторитетное имя чрезвычайно важно для библиотеки, однако не менее значимо – достойно жить с ним, реализовывать в своей деятельности все его возможности.

За годы, прошедшие после присвоения библиотеке имени И. А. Бунина, проведены сотни культурно-просветительских и научных мероприятий, созданы библиографические ресурсы. Имя Бунина и его визуальный образ используются в брендбуке и логотипе библиотеки.

В этой деятельности можно выделить следующие аспекты: составительская научно-библиографическая деятельность, исследовательская деятельность, создание электронных ресурсов; продвижение творчества И. А. Бунина среди различных категорий читателей, проведение крупномасштабных мероприятий.

Заметными работами стали научно-вспомогательные указатели «Бунин и Орловский край» (составители специалисты информационно-библиографического отдела Т. Е. Солдатов и Л. К. Андреева). Вышло два издания. Их подготовка связана с юбилейными датами: 130-летием и 150-летием писателя. Второе издание – исправленное и дополненное. В указателях собрана и систематизирована литература, отражающая связь писателя с Орловским краем. В раздел «И. А. Бунин и Орловский край» включены биографические и литературоведческие материалы и письма, содержащие факты орловской биографии писателя. Раздел «Орловский край в творчестве И. А. Бунина» включает художественные произведения, анно-

тации к которым подчёркивают факты из орловской жизни, описанные в прозе Бунина, расположенные по дате первой публикации произведения. Использованы отечественные и зарубежные источники публикаций. Вступительная статья написана известным буниноведом И. А. Костомаровой. Указатели снабжены развёрнутым научно-вспомогательным аппаратом (Именной, Тематический и Указатель упоминаемых прозаических произведений и статей)

Стоит отметить участие Орловской областной библиотеки им. И. А. Бунина в корпоративном проекте «Бунин и русская провинция», подготовленном библиографами областных библиотек Липецка, Воронежа и Орла, а также библиотеки Елецкого государственного университета.

Положительную оценку коллег и читателей поучил интернет ресурс «Иван Алексеевич Бунин: к 150-летию со дня рождения», над которым работал большой авторский коллектив, включающий сотрудников почти из всех структурных подразделений библиотеки. Материал сгруппирован в восемь разделов. Материал сгруппирован в восемь разделов. Среди них «Биография И. А. Бунина», «Орел времен И. А. Бунина», «Орёл в романе «Жизнь Арсеньева», «Библиографические ресурсы и др. Ресурс размещён на сайте библиотеки и на страницах официальных групп Бунинки в социальных сетях.

Можно отметить такие библиографические ресурсы как «Бунин и музыка» (составитель Л. С. Кулакова), «Прижизненные издания и публикации произведений И. А. Бунина в фонде редкой книги» (составитель Н. А. Ветрова), «Список сценариев мероприятий, посвящённых жизни и творчеству И. А. Бунина» (составитель Е. А. Маслова) и др.

С 2014 года с целью формирования репертуара электронных документов об Орловском крае создаётся электронная коллекция библиотеки. В ней выделен раздел «История Орловского края в книгах» с подразделом «Связь писателей с краем», в котором выделено персональное гнездо «И. А. Бунин», содержащее на данный момент двадцать один источник. Это материалы конференций, путеводитель по бунинским музеям и памятникам в России и за рубежом, десять выпусков Вестника Бунинского общества России и др. Организация доступа к электронной коллекции основывается на принципах общедоступности и открытости для пользователей, а также полноты и оперативности получения информации о наличии

документа и прямого доступа к его содержанию посредством обращения к электронному каталогу.

Творчество писателя, наличие в фонде и бытование его первых публикаций привлекает внимание сотрудников библиотеки.

Исследование художественной поэтики Бунина в контексте общего трагического представления людей эпохи о доме и его потери – предмет научных интересов руководителя Центра чтения, кандидата филологических наук Н. А. Меркурьевой. Писатель воспринимается как сознательный скиталец. При этом сознательный выбор бездомья, конечно, обусловлен физической потерей дома. Результатом этой исследовательской работы стал целый цикл статей в научных сборниках, доклады на всероссийских и межрегиональных конференциях, выступления на круглых столах.

Сотрудники отдела основного книгохранения (Н. А. Ветрова, Н. В. Борзенкова, О. Ю. Краузова) рассматривают прижизненные издания И. А. Бунина, имеющиеся в фонде библиотеки как важный ресурс изучения творчества автора и отражение картины литературной и культурной жизни конца XIX – начала XX века. Начата работа по формированию и научному описанию фонда прижизненных изданий И. А. Бунина. Выявлено тринадцать книг и сто шестьдесят три публикации в периодических изданиях. С докладами о результатах своих исследований специалисты выступали на научно-практических конференциях, статьи опубликованы.

Исследованием первых откликов на юношеский сборник стихов И. А. Бунина «Стихотворения 1887–1891 гг.» занимается главный библиотекарь отдела основного книгохранения А. Е. Дербенко. Им сделан краткий обзор первых откликов на сборник, высказываются предположения об авторах неподписанных рецензий, особое внимание уделено отзывам о произведениях Бунина в газете «Новое время». Эти рецензии стали первыми кирпичиками на почве самоутверждения будущего нобелевского лауреата в литературе. Они сделали главное – помогли поддержать его честолюбивые литературные устремления.

Результаты исследований специалистов библиотеки представлялись в первую очередь на проводимой с 2003 года научно-практической конференции по библиотековедению, библиографоведению, книговедению и проблемам библиотечно-информационной деятельности «Денисьевские чтения». Так, в 2020 году «Семнадцатые Денисьевские чтения» были

посвящены 150-летию со дня рождения И. А. Бунина. Почти все доклады на пленарном заседании и ряд докладов на секционных заседаниях отражали Бунинскую тему.

Значимым научным мероприятием стала Всероссийская научно-практическая конференция «Вокруг Бунина: адреса эпохи» (Орёл, 2024). Организуя эту конференцию в прошлом году, мы понимали, насколько амбициозную цель преследуем, находясь в окружении университетских и музейных сообществ, изучающих системно и вопросы художественной поэтики писателя, и перипетии его личной судьбы. Библиотека стала искать свою нишу, и в результате возникла идея объединить учёных-литературоведов, культурологов, искусствоведов, краеведов, библиотекарей и музейщиков, чтобы представить эпоху Бунина объёмно и максимально конкретно. А когда взялись за подготовку, оказалось, что и медленное актёрское чтение, и беседы о гастрономических пристрастиях времени, и хореографические постановки серебряного века – всё оказывается логично вмещённым в рассуждения об адресах бунинской эпохи. Хотя, конечно, это не отменяет высокой академической планки конференции, объединившей виднейших исследователей-буниноведов из Москвы, Санкт-Петербурга, Твери, Ельца, Орла, Минска и так далее.

Однако особенность нашей конференции – в отсутствии формальной заданности, поэтому мы позволяем себе художественное чтение, академический вокал, кулинарные отступления, с которыми помогают наши постоянные партнёры: Научно-просветительский центр им. М. М. Бахтина и его руководитель Александр Юрьевич Титов, кафедра хорового дирижирования ОГИК, гастроисследователь Ольга Дорофеева (Москва). Первый опыт оказался удачным. Конференция состоялась, опубликован сборник, который размещён в электронной коллекции библиотеки, сейчас идёт обработка для размещения статей сборника на платформе научной электронной библиотеки и в Российском индексе научного цитирования.

Можно выделить формы и методы, на которые библиотека делает упор в продвижении творчества И.А. Бунина среди читателей и пользователей: выставочная работа, информационная деятельность, проведение крупномасштабных акций и конкурсов.

XXII ежегодный областной праздник «Орловская книга» был проведён по теме «И. А. Бунин и Орёл: взгляд из XXI века». Звание лауреата в номи-

нации «Специальная премия» присуждено книге буниоведа И. А. Костомаровой «Орёл в судьбе Ивана Бунина» – изданию, отличающемуся научной новизной, качеством научно-справочного аппарата и востребованностью у читателей библиотек.

Совместно с газетой «Орловский вестник» проводились книжно-яблочные чтения «Бунинские яблоки».

Достаточно известен среди молодёжи региона и преподавателей литературы ежегодный областной литературный конкурс «Самый внимательный читатель». В год 150-летнего юбилея писателя внимательно изучались произведения И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева», «Суходол», «Деревня».

Прозе Бунина были посвящены конкурс-экспромт чтецов художественных произведений «Читай, Россия!», конкурс видеосюжетов «Земли Орловской бесценный дар. Классика и современность»

Большой популярностью пользуются сетевые акции, ставящие своей целью привлечение внимания к творческому наследию классиков, увеличение читательской аудитории, интересующейся чтением классической литературы

Авторским коллективом библиотеки создан видеофильм «Бунин и музыка», который был показан в образовательных учреждениях города и области.

Налажены широкие партнёрские связи с музеями, театрами, университетами, музыкантами, художниками. В рамках реализации совместного проекта библиотеки им. И. А. Бунина и музея И. А. Бунина в рамках Года И. А. Бунина в России проведён областной конкурс «Интерактивный библиотечный плакат о жизни и творчестве И.А. Бунина».

Следует отметить большой интерес к проведённому совместно Ефремовским Домом-музеем И. А. Бунина «Бунинскому вернисажу», в рамках которого прошла презентация документального фильма «Иван Бунин – письма в вечность». Фильм тульского краеведа, фотографа и режиссёра Дениса Гастева и писателя В. Г. Ходулина (2020 г.) посвящён событиям, связанным с семьёй Бунина в Ефремове Тульской области.

Среди выставок можно отметить литературную фотовыставку «В темноте» по мотивам сборника рассказов И.А. Бунина «Тёмные аллеи»,

организованную совместно с Российской государственной библиотекой для молодёжи.

Запомнилась посетителям библиотеки ночь искусств «По бунинским аллеям с бунинской библиотекой». Всех тех, кто стремится глубже понять творчество и оценить вклад Бунина в развитие русской и мировой литературы, объединил литературно-музыкальный вечер «Иван Бунин: жизнь в прозе и стихах», посвящённый 155-летию со дня рождения писателя.

К 155-летнему юбилею писателя в библиотеке организована художественная выставка «Бунин в Бунинке. Диалог с писателем» Выставка – совместный проект Орловской областной научной универсальной публичной библиотеки им. И. А. Бунина и Орловской региональной организации Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России».

Образ Бунина – аристократа и скитальца, нобелевского лауреата и изгнанника, его художественная проза как будто просятся на холст. Живописцы, совершенно не похожие друг на друга, пишут портреты писателя и вдохновляются его произведениями.

На выставке экспонируются два портрета писателя, члена Союза художников России В. И. Овсиенко, которые он передал в дар библиотеке им. И. А. Бунина.

Выставка тематически уникальна, поскольку выдержана в общем настроении писательской ностальгии о родине. Елецкие провинциальные пейзажи, орловские храмы и купеческие особняки, быт однодворцев и разорившихся мелкопоместных хозяев – всё это становится предметом изображения орловских художников.

В заключение отмечу, что культуроцентричное место областной библиотеки, носящей имя Ивана Алексеевича Бунина, диктует нам объединяющую миссию. Библиотека имеет статус научной универсальной публичной, и мы стараемся соответствовать всем функциональным составляющим этого статуса, популяризируя имя гениального земляка, работая с широкой аудиторией читателей, поддерживая высокое исследовательское реноме.

**БИБЛЕЙСКИЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ АЛЛЮЗИИ
В ПРОИЗВЕДЕНИИ И. А. БУНИНА «ВОДЫ МНОГИЕ»**

**BIBLICAL AND LITERARY ALLUSIONS
IN I. A. BUNIN'S «MANY WATERS»**

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению христианских и библейских аллюзий в произведении И.А. Бунина «Воды многие». Особое внимание уделено духовным исканиям героя, интеграции библейских мотивов и образов Ветхого и Нового Завета в структуру повествования, а также сопоставлению текста с путевыми заметками Ги де Мопассана «На воде». Показано, как сознательный отказ от мирских книг и акцент на личный опыт позволяют герою приближаться к осознанию божественного присутствия и первенства священных писаний, раскрывая авторскую концепцию гармонии, духовного пути и отношений между литературой, религией и жизненным опытом.

Abstract: The article is devoted to the consideration of Christian and biblical allusions in the work of I.A. Bunin «Many Waters». Special attention is paid to the spiritual quest of the hero, the integration of biblical motifs and images of the Old and New Testaments into the structure of the narrative, as well as the comparison of the text with the travel notes of Guy de Maupassant «On the Water». It is shown how the conscious rejection of worldly books and the emphasis on personal experience allow the hero to approach the realization of the divine presence and the primacy of the holy scriptures, revealing the author's concept of harmony, spiritual path and relationship between literature, religion and life experience.

Ключевые слова: И. А. Бунин, «Воды многие», Библия, Ги де Мопассан, «На воде».

Keywords: I. A. Bunin, «Many Waters», The Bible, Guy de Maupassant, «On the Water».

Творчество И.А. Бунина в эмигрантский период отмечено особой духовной сосредоточенностью и стремлением к постижению высшего порядка бытия. Его художественный мир, в котором природа и религиозное чувство тесно переплетены, постепенно освобождается от трагизма ранних произведений и наполняется мотивами гармонии и благодати. Одним из таких произведений становится «Воды многие» (1925), по форме напоминающее путевые заметки, сделанные во время поездки на остров Цейлон. Путь повествователя по морю проходит через Святые места, ввиду чего произведения наполнено библейскими образами и аллюзиями, которые обнаруживаются уже в заглавии и эпиграфе. Они отсылают к Псалму 28, который провозглашает всеобъемлющее присутствие Господа в мире. Это божественное присутствие над миром, и над морским пространством в частности очень тонко ощущает повествователь.

Пароход, на котором он плывёт, называется «Юнан», что может быть созвучно с именем ветхозаветного пророка Ионы, поверженного в море за своё неповиновение: «Ты вверг меня в глубину, в сердце моря, и потоки окружили меня, все воды Твои и волны Твои проходили надо мною» [1, Книга пророка Ионы, 2:4]. Примечательно, что в этих стихах, как и в Псалме, подчёркивается принадлежность водной стихии Богу. Иона покался, увидев спасение в Господе – так и герой Бунина ощущает вседущее божественное присутствие, его милость и спасение. Отправной точкой становится порт в Египте, а следующим топосом – пустыня Кадес, которая упоминается в Псалме 28. Таким образом, наблюдаемые им места частично повторяют путь Исхода израильтян из Египта. Неслучайно в связи с этим то, что повествователь в начале и в конце поездки вспоминает строки из Псалма 76, где также актуализируется власть Бога над морской стихией, тайны божественного Промысла «Путь Твой в море, и стезя Твоя в водах великих, и следы Твои неведомы. Как стадо, вел Ты народ Твой рукою Моисея и Аарона» [1, Пс. 76:20-21]. В Псалме 76 возносится благодарность и хвала Господу за спасение израильтян от египетского гнёта, за ведение их сквозь море и пустыню. Путешественник также ощущает божественную силу, ведущую их судно по морю, и благодарит за это Господа. Смотря с палубы судна на Священную гору Синай, повествователь пытается открыть для себя истинный смысл заповедей. Например, вот как он определяет для себя смысл пятой заповеди: «И о чем идёт в нем речь? О награде от бога за почтительность? Нет, смысл заповеди гораздо глубже. Она говорит: чувство связи, – а не может быть связи без почитания, – чувство единства с родившими тебя, с жизнью отцов твоих, расширяет твою собственную, личную, краткую жизнь» [2, с. 320]. Осмысливается героем и сам сакральный обряд передачи скрижалей Богом пророку.

Примечательно то, что рулевой на пароходе видится таким же, как и пророк Моисей, посредником между Богом и людьми, поскольку он направляет судно по морю, над которым властвует Господь: «Лежа в темноте, вспомнил штурманскую рубку, думал о рулевом. <...> Истинно высоким саном облечён теперь этот человек, ведущий нашу морскую стезю, сопряжённый с теми непостижимыми, божьими силами, которые колеблют, правят эту стрелку!» [2, с. 329]. Далее путь героя лежит мимо гор Двенадцать Апостолов в Южной Африки. Топос с таким христианским

названием как бы присоединяет к пространству Ветхого завета (пустыня Кадес, гора Синай, «Юнан» – Иона) евангельские образы.

Показателен эпизод, в котором путешественник достаёт из чемодана книги, прочитанные или, по его мнению, недостойные прочтения, и выбрасывает их за борт. Этот жест может иметь сразу несколько объяснений. Отказываясь от книжного слова, повествователь делает выбор в пользу живого опыта бытия. Он стремится познавать и созерцать мир не с помощью художественных произведений, а посредством собственного духовного и эмпирического опыта. Тем самым герой как бы освобождается от накопленного культурного багажа, чтобы приблизиться к источнику истины напрямую.

Выбрасывание художественных книг становится символическим отказом от мирского и суетного. Культурное наследие, к которому он принадлежит, здесь осмысляется как возможное препятствие на пути к осознанию божественного присутствия в мире. Совершая этот поступок, путешественник задумывается о хрупкости и неизвестности «всякой земной судьбы», осознает неуверенность в том, доплывёт ли судно до конечной точки, будет ли он жив завтра. В этом контексте его жест выглядит закономерным: если в завтрашнем дне нет уверенности, то накопление мирских знаний и предметов теряет смысл – гораздо важнее становится путь к Богу и внутреннее очищение.

Читателю неизвестно, какие именно произведения были в багаже главного героя, за одним лишь исключением – он читает на палубе книгу Ги де Мопассана «На воде». Такой выбор весьма неслучаен: по форме текст Мопассана, как и «Воды многие», представляет собой путевые заметки. Однако если бунинский герой плывёт по океаническому пространству в надежде достичь острова Цейлон и наблюдает Святые земли, то повествователь Мопассана плавает по Средиземноморью без какой-либо определённой цели, как он сам говорит «ради забавы» [3, с. 265]. В этом тексте много описаний увиденного, достаточно большое значение отводится диалогам, которых бунинское произведение практически лишено. И хотя Мопассан наполняет записи размышлениями, их характер абсолютно мирской, приземлённый. Они преимущественно обращены к социуму, в котором сформировался автор: например, он рассуждает о том, какие из творческих людей больше всего ценятся французским обществом, о тяго-

тах в жизни писателя, о «стадной душе» толпы, которую не переносит. Он думает также и о болезнях и смерти, то есть о чем-то предельно телесном и трагическом, а Ривьеру он называет «больницей мира и цветущим кладбищем европейской аристократии» [3, с. 282]. Иными словами, ему оказываются чужды религиозно-философские размышления, которыми наполнены заметки повествователя в «Водах многих». Во время чтения книги происходит весьма примечательный диалог: «Прошёл капитан и, так как на коленях у меня лежало «На воде» Мопассана, я спросил его, – знает ли он эту книгу и нравится ли она ему. – О да, – ответил он, – это очень мило. Вероятно, в другое время такой ответ показался бы мне возмутительно глупым. Но тут я подумал, что, пожалуй, он совершенно прав в своей снисходительной небрежности» [2, с. 333]. Приведённая цитата демонстрирует, насколько меняется во время путешествия восприятие повествователем мировой художественной литературы. Даже общепризнанного автора он рассматривает теперь как носителя ограниченного, земного взгляда на мир, утрачивающего значимость перед вечностью и духовными исканиями. Такое наблюдение впоследствии выливается в мысль об общности всех религиозных писаний: повествователь при всей своей литературной осведомлённости признает главенствующее значение для всего мира священных книг: «Как смешно преувеличивают люди, принадлежащие к крохотному литературному миру, его значение для той обыденной жизни, которой живёт огромный человеческий мир, справедливо знающий только Библию, Коран, Веды!» [2, с. 334]. Повествователь таким образом не только признает первостепенность священного писания, но и выглядит в глазах читателя открытым ко всем религиозным традициям. Кроме того, его путешествие по Святым местам, ощущение божественного присутствия во всем мире, и своей сопричастности его путям, позволяет герою переживать чувство счастья.

Интерпретация библейских и литературных аллюзий в этом и других произведениях И. А. Бунина позволяет выйти к смыслам авторской концепции. В «Водах многих» библейские аллюзии необходимы для раскрытия и углубления духовных исканий путешественника. Текст Библии в определённой степени противопоставляется текстам художественной литературы, ввиду первостепенности и главенства священных писаний.

Список литературы:

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого Завета. – М.: Изд-во Московской патриархии Русской Православной Церкви, 1990. – 925 с.
2. Бунин И. А. Воды многие // Бунин. И. А. Собрание сочинений в 9 т. Т. 5: Повести и рассказы 1917-1930. – М.: Художественная литература, 1966. – С. 313-337.
3. Ги де Мопассан. Воды многие // Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений в 12 т. Т. 7: Монт-Ориоль. На воде. Избранник госпожи Гюссон. – М.: Изд-во «Правда», 1958. – с. 265-359.

Сведения об авторах

Аль-Кабби Мохаммед – аспирант Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета имени первого президента России Б. Н. Ельцина, преподаватель факультета языков Багдадского университета (г. Екатеринбург, Россия; г. Багдад, Ирак)

Бакунцев Антон Владимирович – кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (г. Москва)

Бальжик Валерия Владимировна – студентка 4 курса Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета имени первого президента России Б. Н. Ельцина (г. Екатеринбург)

Барбашов Сергей Леонидович – кандидат филологических наук, доцент, учитель русского языка и литературы гимназии №1 Орловского государственного университета им. И. С. Тургенева (г. Орёл)

Барсукова Ирина Евгеньевна – специалист по учётно-хранительской работе Обособленного подразделения «Мемориальная мастерская народного художника СССР А.И. Курнакова» Орловского музея изобразительных искусств (г. Орёл)

Газина Татьяна Анатольевна – заведующий Литературно-мемориальным музеем И. А. Бунина МБУК «Елецкий городской краеведческий музей» (г. Елец)

Гончар Валерия Витальевна – учитель русского языка и литературы Некрасовской общеобразовательной школы (г. Орёл)

Гурова Валерия Яковлевна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент БУ ОО ДПО «Институт развития образования» (г. Орёл)

Жиляков Сергей Викторович – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры филологии СОФ НИУ «Белгородский государственный университет» (г. Старый Оскол, Белгородская обл.)

Кондратенко Алексей Иванович – доктор филологических наук, и.о. директора Орловского дома литераторов, заведующий методическим отделом, председатель правления Орловской организации Союза писателей России, председатель правления Орловского областного отделения РОИА (г. Орёл)

Корюкалова Мария Сергеевна – студентка 4 курса Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета имени первого президента России Б. Н. Ельцина (г. Екатеринбург)

Краснова Ирина Анатольевна – доцент Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого, Гуманитарного института, PhD (доктор философии) университета МакГилл Монреаля, Канада (г. Санкт-Петербург)

Кульчицкая Нина Николаевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры технологии обучения и методики преподавания предметов БУ ОО ДПО «Институт развития образования» (г. Орёл)

Лазарева Татьяна Вячеславовна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник БУК ОО «Орловский музей изобразительных искусств», доцент кафедры культурного наследия ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры» (г. Орёл)

Ланина Марина Викторовна – старший преподаватель Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова (г. Санкт-Петербург)

Матросова Ангелина Александровна – студентка 4 курса Многопрофильного колледжа Орловского государственного аграрного университета (г. Орёл)

Меркурьева Наталья Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент, заведующий центром чтения БУК ОО «Орловская областная научная универсальная публичная библиотека им. И. А. Бунина», председатель Тургеневского общества в Орле (г. Орёл)

Платонова Ирина Николаевна – учитель русского языка и литературы АНО СОШ «Леонардо» (г. Орёл)

Рыльчиков Илья Валерьевич – писатель, публицист, краевед (г. Люберцы, Московская область)

Свиридов Владислав Юрьевич – кандидат филологических наук, научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (г. Москва)

Семёнова Елена Александровна – доктор культурологии, директор Некоммерческого партнёрства «Театр-ЭКС» (г. Москва)

Смоголь Наталья Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской литературы XX–XXI веков и истории зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева» (г. Орёл)

Сошина Майя Геннадьевна – ведущий библиотекарь Центра чтения Орловской областной научной универсальной публичной библиотеки им. И.А. Бунина, учитель русский языка и литературы (г. Орёл)

Титов Александр Юрьевич – магистр теологии, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры режиссуры, актёрского мастерства и экранных искусств ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»

Черникова Елена Вячеславовна – прозаик, драматург, публицист, преподаватель литературной работы ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет» (г. Москва, г. Санкт-Петербург)

Шатохина Наталья Захаровна – кандидат педагогических наук, заместитель директора по научной и методической работе Орловской областной научной универсальной публичной библиотеки им. И. А. Бунина (г. Орёл)

Швыдченко А.Е. – студентка магистратуры Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета имени первого президента России Б. Н. Ельцина (г. Екатеринбург)

«Вокруг Бунина: адреса эпохи»

**Материалы Всероссийской
научно-практической конференции**

13–14 ноября 2025 года

Подписано в печать 22.12.2025 г. Формат 60x80 ¹/₁₆
Печать ризография. Бумага офсетная. Гарнитура Times
Объем 11,9 усл. печ. л. Тираж 100 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета в ООО «Горизонт».
302025, г. Орел, ул. Московское шоссе, д. 137, корп. 5.
Тел./факс: (4862) 30-00-70