

0- 779606

На правах рукописи
Байцак

БАЙЦАК Марина Сергеевна

Поэтика описания в прозе И.А.Бунина: живопись посредством слова

Специальность 10.01.01 – русская литература
(филологические науки)

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

Омск - 2009

Работа выполнена на кафедре новейшей отечественной литературы государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Омский государственный педагогический университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Штерн Миньона Савельевна

Официальные оппоненты: Грачева Алла Михайловна
доктор филологических наук, главный
научный сотрудник ИРЛИ РАН
(Пушкинский дом);
Кутмина Ольга Анатольевна
кандидат филологических наук, доцент
(Омский государственный университет
им. Ф.М. Достоевского)

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет»

Защита состоится 23 июня 2009 в 13 часов на заседании диссертационного совета ДМ 212.179.02 по защите докторских и кандидатских диссертаций при Омском государственном университете им. Ф.М. Достоевского (644077 г. Омск, проспект Мира 55а).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского.

Автореферат разослан «21» мая 2009 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000644219

Е.А.Никитина

Общая характеристика работы

Творчество И.А. Бунина, в последние десятилетия постоянно привлекавшее внимание отечественных и зарубежных литературоведов, в настоящее время изучено глубоко и всесторонне. Фундаментальные исследования А.К.Бабореко, Ю.В.Мальцева, О.В.Сливицкой, Б.В.Аверина, Л.А.Колобаевой, Н.В.Пращерук, М.С.Штерн и др. освещают различные аспекты эстетики и поэтики Бунина: раскрыта феноменологическая природа его художественного метода (Ю.В.Мальцев, Л.А.Колобаева, Н.В.Пращерук); мироощущение и эстетические идеалы писателя, его место в литературном процессе рассматриваются в работах О.В.Сливицкой, И.А.Карпова, В.А.Котельникова, Л.В.Крутиковой, Т.М.Двигятиной, Б.В.Аверина, Р.С.Спивак. Жанровые процессы в прозе Бунина, ритмико-композиционное своеобразие его произведений исследованы Л.М.Кожемякиной, М.С.Штерн, Н.Ю.Лозюк. Биографические и историко-культурные контексты творчества Бунина освещены в работах Т.Н.Бонами, Л.А.Смирновой. Своеобразным итогом изучения творчества писателя стала вышедшая в 2001 году в Санкт-Петербурге книга «Иван Бунин: PRO ET CONTRA». За время, прошедшее с момента выхода этой итоговой книги, определились некоторые новые аспекты изучения бунинского наследия. Исследователи стремятся как можно более глубоко и всесторонне осветить взаимосвязь творчества писателя с культурой серебряного века, ее эстетическими ценностями и бурной художественной историей. Возникает интерес к синэстетической поэтике бунинской прозы, к связям писателя с миром изобразительного искусства, отдельными творцами-живописцами, к тому влиянию, которое изобразительное искусство оказало на мировоззрение и творчество писателя. Эта проблематика освещена в работах О.А.Мещеряковой, О.Н.Семеновоной, И.С.Жемчужного, М.С.Штерн, Л.А.Смирновой, Т.Н.Бонами, но в целом это направление в изучении наследия писателя еще только формируется. Данное направление является основным и в нашей диссертации.

Актуальность диссертационного исследования определяется тем, что работы, посвященные проблемам связей бунинского наследия с художественной культурой рубежа веков, в основном, носят историко-биографический характер. Недостаточно изучено влияние изобразительного искусства на поэтику бунинской прозы, на формирование его стиля. Актуальность предпринятого исследования определяется еще и тем, что методология изучения взаимодействия различных искусств, хотя и определилась еще в рамках классической эстетики XVIII – XIX вв., до сих пор не систематизирована. Работы по этой проблематике носят локальный характер и касаются творчества отдельных авторов – писателей, художников, композиторов. Произведения, принадлежащие различным сферам искусс-

ва, редко изучаются в сопоставлении их художественных систем. Особенно сложным для теоретического осмысления оказывается проявление в поэтике и стиле литературного произведения формальных принципов других искусств – живописи, музыки. А, между тем, это не столь уж редкое явление в литературе. Художественная речь изначально ориентирована на двумодальность, со-восприятие. Она обращена и к зрению, и к слуху; не случайно в последнее время литературоведение заинтересовалось визуальными образами текста, взаимодействием в его структуре фонетического, визуального и семантического уровней.

В данной диссертационной работе исследуется бунинская «живопись посредством слова», выявляются основные особенности описания в его прозе, которые позволяют увидеть в авторе «живописца». К ним относятся: насыщенность экфрасисами, гипертрофированность цвета, ритмические закономерности, которым подчиняет цветовая палитра в произведениях писателя. В диссертации выявляются многочисленные аллюзии, переклички мотивов рассказов и новелл Бунина с мотивами и образами полотен целого ряда живописцев – Ф.Малявина, К.Коровина, К.Сомова, В.Борисова-Мусатова и др. Внимание также уделяется биографическим факторам, повлиявшим на формирование синэстетической поэтики Бунина. К таким факторам, в на наш взгляд, относится общение писателя с членами Южно-Русского товарищества художников – П.Нилусом, В.Куровским, Е.Буковецким.

Несмотря на критическое отношение к современному искусству, особенно символизму с его поисками универсального синтеза, Бунин посвоему глубоко переживал эпохальное чувство всеединства сущего, носителем которого оказывался субъект, человек, обреченный «познать печаль всех стран и всех времен». Специфическая природа его творческого дара, проявившаяся в детстве и сохранившаяся в течение всей жизни увлеченность живописью, богатый опыт общения с памятниками культуры и истории, приобретенный в путешествиях, творческие контакты с живописцами-современниками – все это обусловило возможность влияния живописи на становление стилевой манеры Бунина. Его поэзия и, в особенности, проза представляют сложную систему цветоритмических отношений. Тема и мотив в произведениях писателя соотносятся с определенной цветовой палитрой; образам соответствует тот или иной цветовой фон. Персонажам сопутствуют цветовые комбинации-лейтмотивы. Все это позволяет говорить о живописи с помощью слова как о константной и определяющей черте бунинского стиля.

Таким образом, объектом исследования в диссертации становится специфическая природа бунинской «внешней изобразительности», о которой так много писали критики и литературоведы. Изобразительность, которая включает в себя неисчерпаемое многообразие, точность и подроб-

ность в передаче зрительных, звуковых, осязательных и обонятельных ощущений, - общепризнанная отличительная черта стиля бунинской прозы. Ее позитивно или негативно оценивали критики-современники писателя (Н.Я.Абрамович, А.А.Измайлов, Г.В.Адамович, Ф.А.Степун, В.Ф.Ходасевич, З.Н.Гипшиус и др.). Ее мировоззренческую, философско-эстетическую природу пытались осмыслить литературоведы (О.В.Сливицкая, В.В.Нефедов, Н.В.Пращерук, М.С.Штерн и др.).

Предмет нашего исследования - влияние приемов живописи на характер описаний в произведениях писателя, явная или скрытая экфрасичность описаний, которая во многом определяет специфику изобразительности бунинской прозы, а также многочисленные аллюзивные связи текстов Бунина с полотнами живописцев, его современников.

В соответствии с предметом исследования отбирается и его **материал** - в поле нашего внимания оказываются прозаические произведения Бунина, рассказы, новеллы, миниатюры, в которых наиболее явно проявляется характер бунинской поэтики описания. Особенное значение имеет для нашего исследования такой материал, как книга «Темные аллеи», поскольку в этом произведении широко отражены связи писателя с художественной культурой рубежа XIX – XX вв. Для анализа привлекается также эпистолярное наследие писателя, его переписками с художниками – членами Южно-Русского Товарищества художников. Нами вводятся в научный оборот письма к Бунину В.П.Куровского, обнаруженные в архиве Орловского Государственного литературного музея им.И.С.Тургенева [Фонд 17, 3]

Цель диссертационного исследования – выявить «живописный слой» бунинских описаний, установить круг мотивов, образов, ассоциаций, отсылающих к контексту живописи серебряного века и в целом – показать влияние изобразительного искусства на поэтику писателя.

Данная цель определила конкретные задачи:

- 1) рассмотреть творческие контакты Бунина с художниками-современниками, повлиявшие на становление его стилиевой манеры;
- 2) выявить экфрасическую основу описаний в прозе писателя;
- 3) рассмотреть экфрасисы в рассказах, новеллах и лирических миниатюрах Бунина, дать их характеристику и типологию;
- 4) рассмотреть живописные аллюзии и цветовые ритмы в книге «Темные аллеи»;
- 5) дать определение синэстезии как эстетического феномена и выявить ее проявление в поэтике бунинской прозы.

Методологическую базу исследования составляют труды М.М.Бахтина, Д.С.Лихачева, С.С.Аверинцева, в которых обоснована необходимость изучения литературного произведения в широком культурном

контексте. В работах В.В.Ванслова, К.А.Баршта, В.А.Альфонсова, Б.М.Галеева, Л.Гервер определены подходы к изучению взаимосвязей между различными искусствами: литературой и живописью, литературой и музыкой, намечены пути синэстетического анализа. В качестве методологического основания в диссертации используются также работы Л.Геллера, Н.В.Брагинской, Н.А.Дмитриевой, М.Рубинс по теории экфрасиса; труды Б.В.Томашевского, И.В.Силантьева по теории и поэтике мотива. Исследование ведется в единстве историко-культурного и теоретико-литературного подходов. Особое внимание уделяется историко-биографическому контексту.

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в углублении содержания такого понятия, как синэстетизия, в уточнении типологии и классификации видов экфрасиса, а также в разработке комплексных методик его анализа. В работе обобщены современные исследования по теории экфрасиса и предложено его развернутое рабочее определение. Также в диссертации предложены новые аспекты изучения взаимосвязей изобразительного искусства и литературы, а именно: воссоздание в искусстве слова некоторых параметров произведений живописи – валера, цветовых ритмов и деталей, общей модели пространства, вещного мира и положения в нем человека.

Практическая значимость исследования. Материал диссертации может быть использован в учебно-педагогической практике, в лекционных курсах по истории русской литературы первой половины XX века, при чтении специальных курсов по творчеству И.А.Бунина, по проблемам литературного процесса рубежа XIX – XX вв., а также в теоретических курсах, посвященных проблемам взаимодействия разных видов искусства.

Новизна исследования определяется использованием новых теоретических подходов к изучению стиля прозы Бунина, а также введением в научный оборот ранее не опубликованных архивных материалов.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. На формирование творческой манеры (метода и стиля) Бунина оказали влияние творческие контакты с художниками- современниками, особенно с членами Товарищества Южнорусских художников – П.Нилусом, В.Куровским, Е. Буковецким.
2. Экфрастичность как константная особенность стиля бунинской прозы определяет, наряду с другими факторами, природу художественной изобразительности в произведениях писателя.
3. Проза Бунина представляет собой исключительное явление с точки зрения многообразия включенных в повествование видов экфрасиса (реального и условного, прямого и обратного, развернутого и нулевого) и разнообразия его функций.

4. Цветовые ритмы и живописные аллюзии участвуют в формировании внешнего и внутреннего ассоциативного контекста произведений Бунина и тем самым обеспечивают единство художественного целого.
5. Ассоциативный фон книги «Темные аллеи» свидетельствует о глубокой и органической связи творчества Бунина с миром художественной культуры рубежа веков.
6. В целом для стилевой манеры Бунина-прозаика характерна «вторичная» синестезия как результат совмещения механизмов дифференциации и синтеза.

Апробация работы. Результаты диссертационного исследования представлены в докладах на региональной научно-практической конференции «Сибирский сад – территория мечты» (Омск, 2002); Международной научной конференции, посвященной 70-летию присуждения И.А.Бунину Нобелевской премии (Орел, 2003); Международной научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения И.А.Бунина (Орел, 2005); на международной научной конференции «Культура и текст» (Барнаул, 2005). Содержание работы отражено в 9-ти публикациях.

Структура работы: диссертация состоит из Введения, трех глав и Заключения. Библиографический список содержит 374 наименования.

Основное содержание работы

Во **Введении** обосновывается выбор темы, определяется предмет, цели и задачи исследования.

Глава первая «И.А.Бунин и художники рубежа веков: общение и творческие контакты. К проблеме синестических исканий литературы и живописи серебряного века» посвящена исследованию творческого общения писателя с художниками-современниками.

Укорененность творчества И.А.Бунина в культурной почве серебряного века не вызывает сомнений. Однако до сих пор в полном объеме не осмыслено отношение Бунина к художественной культуре его времени - направление исследования, намеченное в работах И.Д.Бажинова, Г.М.Благасовой Т.Н.Бонами, Л.А.Смирновой. Между тем, возможность сопоставления в самых разных аспектах наследия писателя и творчества русских художников начала XX века обусловлена не только необходимостью изучать литературу в целостном культурном контексте эпохи. Такой подход обусловлен, прежде всего, своеобразием творческой индивидуальности Бунина, спецификой его стиля.

В его прозе описательные компоненты (портреты, пейзажи, интерьеры) доминируют в структуре повествования, поглощая и растворяя в себе

событийно-фабульную основу рассказов, создавая их особый ритм. Именно в этих описаниях обнаруживается «живописность» бунинской прозы, понимаемая нами в самых различных аспектах: как прямая цитация мотивов живописи, русской и европейской, и как перенесение в литературу приемов изобразительного искусства, которые придают словесному образу статичность, мизансценичность, красочность, картинность. Мир живописи присутствует в бунинских текстах, он представлен с исключительным многообразием, что свидетельствует об огромном влиянии на писателя изобразительного искусства. Влияние это подтверждено и многочисленными высказываниями самого Бунина.

С начала 1970-х годов, с момента публикации И.Д.Бажиновым статьи П.Нилуса о Бунине и комментариев к ней, активизируется интерес к изучению связей писателя с художественной культурой России рубежа XIX – XX вв. В работах Л.А.Смирновой называются имена живописцев, чьи полотна - по общей атмосфере, лирической тональности - сближаются с рассказами Бунина. Это М.Врубель, М.Нестеров, К.Сомов, Л.Бакст, Ф.Малявин, К.Коровин, Б.Кустодиев. Исследователь указывает на общие для живописи серебряного века и творчества Бунина эстетические принципы: восхищение видимой красотой мира, поиски гармонии в ее вещественном воплощении, взаимопроникновение реального и сказочно-мифологического.

В своей книге «Творчество И.А.Бунина в контексте русской культуры» Т.М.Бонами связывает влияние изобразительного искусства на творческую манеру писателя с тяготением всего литературно-художественного движения рубежа веков к синестетизму, который проявляется во взаимодействии разных видов искусства. Для нас особенно важно замечание Т.М.Бонами о «слиянии» приемов описания в литературном произведении с приемами живописи. Справедливо определяя бунинский стиль как «словесное живописание», исследователь видит истоки новой образности, прежде всего, в личностных особенностях, врожденных задатках, свойствах творческой натуры Бунина: его повышенной впечатлительности, редкой наблюдательности и зоркости.

В диссертации подчеркивается, что творческое становление Бунина происходило вдали от больших культурных центров; он появился в них и занял свое место в ряду первых художников эпохи, когда был уже сложившимся и самобытным творцом. По сравнению со многими представителями художественной и литературной среды серебряного века, впечатления, питавшие его дар в юности и первые годы творческих исканий, были скудными. Но интенсивность восприятия впечатлений и самобытность их переработки привели к тому, что «почвенное» и «культурное» в художественном мире писателя, в его сознании обретают гармоническое равновесие. Этот относится и к бунинскому опыту знакомства с современным

изобразительным искусством. Согласно свидетельствам мемуаристов, Бунин был лично знаком и тесно общался со многими известными художниками: В.Васнецовым, М.Нестеровым, И.Репиным, Ф.Малявиным, П.Нилусом. В эмиграции он встречался с Н.Гончаровой и М.Ларионовым; Л.Бакстом в 1921 году был создан графический портрет Бунина.

В диссертации доказывается, что особенно важными для творческого формирования писателя были встреча и общение Бунина с молодыми живописцами, членами Товарищества Южнорусских художников, организованного в 1898 году в Одессе. С каждым из членов Товарищества Бунина связывали особые дружеские и духовно-творческие контакты. Наиболее длительными были общение и дружба с П.Нилусом (этому биографическому контексту, наиболее изученному в буниноведении, посвящены работы И.Д.Бажинова, Г.М.Благасовой и Т.Н.Бонами). Но особенно глубокой была духовно-творческая связь писателя с В.Куровским, трагически оборвавшаяся после самоубийства художника; это событие, происшедшее в 1915 году, стало тяжелым ударом для Бунина.

Подтверждением плодотворности творческих контактов литераторов и художников может служить переписка И.А.Бунина с П.А.Нилусом и особенно с В.П.Куровским. Письма Куровского к И.А.Бунину свидетельствуют о единстве эстетических идеалов писателя и художника, общей направленности творческих исканий. Эпистолярные «новеллы» Куровского содержат множество мотивов, общих с ранними произведениями Бунина. Их объединяет особый лиризм, отражение в произведении внутреннего мира художника, его элегического настроения. На этой почве эпистолярная проза Куровского и Бунина сближается с русской живописью конца XIX – начала XX вв., лирической экспрессией и элегическим модусом полотен И.Левитана, М.Врубеля, В.Борисова-Мусатова.

Переписка писателя с друзьями-художниками демонстрирует их общее тяготение к синэстетической поэтике. Под влиянием близких ему по духу живописцев Бунин развивает присущую ему способность видения мира во всех подробностях и переходах цвета. Художники, о чем свидетельствует их эпистолярный, усваивают, в свою очередь, импрессионистический стиль литературного письма, ярко проявившийся в произведениях Бунина 1900-х годов. Подобные стремления порождены духом времени, общим направлением художественных исканий; они осознавались Буниным и становились его собственной эстетической установкой не без влияния близких по духу современников-живописцев.

Предметом исследования во второй главе работы «**Экфрасис как основа «изобразительности» прозы И.А.Бунина**» становится экфрасичность как особое эстетическое свойство прозы Бунина. Экфрасис – литературное (словесное) описание художественного объекта (живописного, музыкального, литературного и пр.), реального или условного, представляю-

ще собой развернутый, сложно организованный самостоятельный образ. Начало изучению экфрасиса в отечественной филологии было положено работами исследователей античной литературы и архаических форм искусства (О.М.Фрейденберг, Н.В.Брагинской, С.С.Аверинцева и др.). В работах филологов-классиков, русских и европейских, особое внимание уделялось жанровой природе экфрасиса, его генезису. Ему отводится срединное положение между эпиграммой и эмблемой. Происхождение его связано с эпиграммами, посвященными произведениям искусства, столь многочисленными в греческой и римской поэзии. Своеобразие экфрастической формы раскрывается в сопоставлении с эпиграммой и эмблемой – текстовыми моделями, в которых сочетаются вербальные и визуальные компоненты.

В последнее время появляется все больше работ, рассматривающих функции экфрасиса в индивидуальных авторских системах, в произведениях русских классиков и авторов XX века (А.Блока, Г.Иванова, И.Бунина, И.Бродского и др.). Складывается традиция изучения экфрасиса в рамках эстетики и поэтики литературного направления, течения - парнасской школы, романтизма, символизма, акмеизма, постмодерна (работы М. Рубинс, А.А.Хадынской, Л.А.Ходанен, Н.Г.Белобородовой и др.).

В современных исследованиях сложилось понимание экфрасиса как интермедиального пространства, в котором встречаются и взаимодействуют различные культурно-художественные коды. Отсюда представление о главной функции экфрасиса в тексте – это функция перевода с языка одной семиотической системы на язык другой. При изучении его могут быть задействованы различные современные методики литературоведческого анализа: мифопоэтический и структурно-семиотический, имманентный и контекстуальный; мотивный и интertextуальный анализ.

Анализ репертуара экфрасисов в бунинской прозе (на широком материале, от «Антоновских яблок» до «Темных аллея») позволяет сделать определенные выводы. Применительно к творчеству Бунина следует говорить не только о гипернасыщенности текста экфрастическими описаниями, но и об экфрастичности как черте авторской поэтики. У Бунина есть не только реальные и условные экфрасисы, образующие текстовые фрагменты, которые вступают в сложные отношения с фабульной основой текста (у Бунина всегда ослабленной), вплоть до ее замещения. Гораздо важнее, что бунинская проза насыщена так называемыми «обратными экфрасисами» (описаниями, которые вызывают у читателя многочисленные и разнообразные ассоциации с мотивами, образами, атмосферой, настроением и пр. различных живописных полотен). Бунин оперирует «топосами», создает своего рода риторику «общих мест» русской и европейской живописи, иконописи, лубка и пр. и насыщает этой риторикой повествование. Цитация подобного рода позволяет автору создать эстетизированный образ ре-

альности: мира как красоты, что и было для него основной творческой установкой.

Учитывая различные виды присутствия экфрасиса в произведениях Бунина, можно выделить следующие группы текстов:

– Тексты, содержащие экфрастичность в свернутом виде (на уровне заглавия). Примером подобной категории текстов могут служить стихотворения: «Статуя рабыни-христианки», «Каменная баба», «Богиня», «Могила Рахили» и др.

– Вторая группа - тексты, содержащие описания произведений изобразительного искусства, то есть собственно экфрасисы в классическом понимании этого слова.

– Третья группа текстов - обратные экфрасисы», то есть описания, вызывающие разнообразные ассоциации с живописными полотнами разных авторов и отсылающие к ним. В работах по теории экфрасиса отмечается, что экфрастические описания подобного рода, как правило, содержат авторские указания, отсылающие к определенным именам художников или названиям их полотен. На наш взгляд, критерии принадлежности к этому типу экфрасиса могут быть расширены. В особую группу можно выделить тексты, собственно, экфрасисов не содержащие, но воспроизводящие в описаниях (портретах, пейзажах, интерьерах) «общие места», мотивы мировой живописи.

Функции экфрасиса в прозе Бунина многообразны. Его произведения содержат немало живописных «цитат», рассчитанных на культурную память и ассоциативное восприятие читателя. Но экфрасис не только служит богатейшим источником художественных ассоциаций. Через этот компонент текста в произведение вводятся широкие пласты культуры, возникает панорама художественной истории определенной эпохи. Так, в рассказах «Второй кофейник» (1944), «Гаял Ганская» (1940) автор отсылает нас к началу XX века, к жизни художественной богемы. Писатель дает вполне узнаваемые «портреты» известных живописцев, его современников (Г.Ф. Ярцева, К.А. Коровина, С.П. Кувшинниковой, Ф.А. Малявина, А.К. Рылова) через «цитирование» их полотен, сжатое, лаконичное воспроизведение мотивов и образного строя их творений. Благодаря этому приему в книге «Темные аллеи» писателем воссоздана своего рода панорама живописи рубежа веков.

Использование Буниным экфрасиса позволило ему вступить в своеобразный диалог с современными художниками, войти в круг вечных проблем, стоящих перед искусством, – литературой и живописью. Анализируемые нами тексты показывают, что, несмотря на критику современного искусства, писатель прекрасно его знал, был погружен в его атмосферу. Очевидна насыщенность его произведений цитатами из живописных полотен современных художников, и степень этой насыщенности исключи-

тельно высока. Среди наиболее частотных источников цитат могут быть названы полотна Ф.Маякова, А.Рылова, Л.Бакста, В.Борисова – Мусатова. Внимание Бунина привлекает не только живопись модернизма, но и полотна художников-реалистов – Н.Крамского, Н.Ге («На даче», 1895 г.).

В бунинских экфрасисах широко представлены ключевые мотивы и образы европейской религиозной живописи и русской иконописи: Рождество («Безумный художник»), Распятие («На даче»), Снятие с креста («Святые»). В рассказе «Святые» (1914) экфрасистический сюжет развернут наиболее полно и последовательно, эксплицируя авторское понимание русской святости.

Прием экфрасиса в произведениях Бунина является своеобразным способом характеристики творца через его творение. Такую функцию он выполняет в рассказе «Безумный художник» (1921 г.), где ряд экфрасисов позволяет соотнести замысел творца и его исполнение. Два развернутых условных экфрасиса, в которых присутствуют мотивы полотен самых разных авторов – от Рафаэля, Микеланджело, И.Босха до немецких экспрессионистов – создают специфический сюжет, в котором воплощается основная коллизия произведения. В нем по-новому раскрывается традиционная романтическая концепция творчества как безумия, проблема несоответствия между творческим замыслом и его художественным воплощением.

Зачастую экфрасис не занимает изолированного положения в тексте рассказов Бунина, он растворяется в потоке мыслей и чувств субъекта повествования, создавая особую поэтическую атмосферу воспоминаний. Нераздельность объекта и его восприятия в экфрасистическом описании очень точно передана в «Антоновских яблоках» (1900). В восприятии повествователя (которого скорее можно назвать лирическим героем этой «элегии в прозе») загадочный взгляд полуопущенных глаз персонажей старинных портретов становится символом, выражением поэтической жизни, когда-то заполнявшей старинные усадьбы и давно исчезнувшей, но оживающей в воспоминании. Восприятие лирического героя является репрезентацией авторского мировосприятия с его характерными особенностями: пассивизмом, феноменологизмом, культом памяти.

Одним из проявлений экфрасистичности как черты бунинского стиля является специфический характер описаний (пейзажей и интерьеров). Такковы описания в жанре «литературного натюрморта», которым свойственна перечислительная интонация. Описание содержит своеобразный «реестр» предметов, представленных объективно, а не через призму воспринимающего сознания. Изображенные вещи вырваны из привычного житейского контекста, из обычных временных отношений, что создает некий внебытовой «отстраненный» оттенок, свойственный натюрморту в целом. В бунинском описании проявляется момент эстетической обобщенности,

когда за вещью встает целый пласт культуры, эпохи, социальной среды. Вещь в экфрасиическом описании окутана дымкой воспоминания, отдалена во времени.

Экфрасис является неотъемлемой чертой импрессионистического стиля прозы писателя, выражением его феноменологического (по определению Ю.Мальцева) метода. Отказ от событийно-повествовательных форм классической прозы, замена их прозаическими формами, целостность которых создается движением и развитием мотивно-образных комплексов, превращает экфрасиическое описание в актуальнейший компонент нового художественного единства. Именно в экфрасисе осуществляется тот синтез описания и лирической рефлексии, благодаря которому возникает синтетическое повествование нового неклассического типа. Бунин оригинально трансформировал в рамках своей художественной системы эту общую тенденцию русской прозы начала XX века.

В главе третьей «Цветовые ритмы и живописные аллюзии в книге «Темные аллеи» исследуется «живописность» бунинского видения и воссоздания реальности, которая нигде не проявляется с такой силой, как в книге рассказов, новелл, лирических миниатюр «Темные аллеи». Большинство фрагментов этой лирической книги в прозе отсылают нас к эпохе рубежа XIX – XX вв. В них отражена культурная атмосфера и художественная жизнь серебряного века. Влияние живописи на творческий замысел книги и его исполнение проявляется в самых различных аспектах. Она насыщена экфрасисами. В ней через многочисленные детали воссоздана панорама имен, артефактов, передан характер живописи серебряного века, круг идей, мотивов и приемов, актуальных для живописцев этого времени. Книга полна аллюзий, отсылающих нас к полотнам различных художников. Но едва ли не самое интересное и мало изученное явление, определяющее особую «живописность» «Темных аллей», - это цветовые ритмы, возникающие в описаниях (портретах, интерьерах, пейзажах). Они участвуют в формировании единого пространства книги и способствуют созданию единого художественного целого. В главе рассматриваются закономерности бунинской цветописи, ее связь с контекстом живописи серебряного века, под влиянием которой складывается эстетика описания в «Темных аллеях».

Исследователями отмечено, что цветовая палитра в бунинских текстах из «Темных аллей» строится на доминирующих красно-бело-черных тонах. Отмечается также особая насыщенность текста портретными фрагментами (О.Н.Семенова, Е.Н.Ширина, О.А.Мещерякова, И.С.Жемчужный).

Рассматривая ритмические закономерности в использовании цвета в «Темных аллеях», можно отметить следующие тенденции: гипертрофия черного цвета, многообразие повторов и варьирования черного/темного. В

некоторых случаях эти обозначения цвета выступают как синонимы. В других - эпитеты «черный» и «темный» разграничиваются. Бунин использует прием выделения «черного» на «темном» фоне. Своеобразная монохромная живопись возникает в рамках пейзажа. Так, в рассказе «Поздний час», сюжет которого составляет воображаемое путешествие, странствие в лабиринтах памяти, погружение в пространство сна-смерти, естественно, преобладает монохромная черно-темная палитра. Здесь проявляется одна из закономерностей цветоритмики: градация доминирующего цвета (черного).

Еще один ритмико-композиционный прием, используемый в «Темных аллеях», - устойчивый контраст между монохромными пейзажами и многоцветными «картинами». Такова, например, контрастная соотнесенность описания парижской ночи (многоцветного) и ночного пейзажа русского провинциального города (монохромного, с редкими цветовыми деталями) в рассказе «Поздний час». Появление такой детали всегда образует важный ритмико-композиционный акцент (это также одна из закономерностей цветоритма). Таков, например, образ «зеленой звезды», сопровождавшей героев во время их свидания. Ту же звезду герой видит в своем странствии-воспоминании-сне через много лет после смерти подруги. Этот образ появляется в финале произведения, подтверждая мысль о том, что цветовые ритмы в бунинской книге подчиняются ритмико-композиционным закономерностям художественного целого.

«Зеленая звезда», немая и неподвижная, звезда смерти – последний образ рассказа – отсылает нас к «зеленой звезде» из прошлого, «что-то беззвучно говорившей». Вариативный повтор цветовой детали устанавливает связь двух мотивов: «звезда любви» и «звезда смерти» (последняя точка в пространстве, которой достигает герой, - городское кладбище, могила подруги, над которой и светит «немая и неподвижная» звезда).

Контрастная соотнесенность различных по цветовой палитре пейзажей, как правило, маркирует топосы, обладающие разными ценностными статусами. Это сакральное пространство «встречи», «любви», соединения героев и противостоящее ему профанное пространство (все остальное). В новелле «Кавказ» «московское» пространство абсолютно бесцветно; «кавказская» часть новеллы кажется необыкновенно красочной, и только при внимательном чтении обнаруживается, что и здесь преобладает монохромная черно-темная палитра, а впечатление многоцветности создается благодаря использованию контрастных черно-белых, черно-красных, черно-зеленых комбинаций. Они выполняют роль цветовых акцентов и маркируют пространство встречи, счастливой любви, хотя и омраченной ожиданием катастрофы.

В рассказе «Темные аллеи», открывающем книгу, противопоставлены прошлое и настоящее, время молодости и любви – времени разлуки и

безрадостного существования героев. В пейзаже с помощью цвета маркируется различие этих двух топосов. Осенний сумрачный день, «черные колеи» дороги, низкое бледное (желтое) солнце – таков пейзаж профанного пространства. «Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи...» – таково весеннее пространство молодости, воспоминания, любви. Отметим, что «траурные» комбинации красного – черного, белого – черного образуют цветовые лейтмотивы, корреспондирующие с основополагающим концептом книги, – представлением о неразрывной связи Эроса и Танатоса. Использование цветовых лейтмотивов в описаниях, пейзажах и портретах – еще одна закономерность цветового ритма в «Темных аллеях».

На примере пейзажа отчетливо видно, что цвет в бунинской книге приобретает функцию мотива, и именно мотива лирического. Очевидно, что в «Темных аллеях» цветовые мотивы задаются, во-первых, монотематической архитектуроникой книги в целом («Темные аллеи» – книга о любви и смерти). Отсюда доминирование черного цвета, который оказывается и общим базовым фоном, и постоянным компонентом устойчивых цветовых комбинаций. Монотематика порождает монохроматизм. Мотивно-цветовая композиция отдельного фрагмента отчасти задана локальной тематикой, но всегда мотивирована контекстом книги в целом. Фабулы всех фрагментов достаточно однотипны, они характеризуются повторяющейся комбинацией мотивов: ожидание любви, встреча, разлука. Их сюжетные реализации разнообразны, отсюда и многообразие хронологических форм, и разнообразная цветовая палитра пейзажей в отдельных фрагментах. Но при этом сохраняется инвариантная ритмическая модель, которая с особой отчетливостью проступает в тех компонентах художественного целого, где ритм является основным формообразующим фактором. К ним относятся лирические (прозаические) миниатюры. Они составляют определенный жанровый пласт «Темных аллей». К миниатюрам относятся следующие тексты: «Красавица», «Дурочка», «Смарагд», «Камарг», «Сто рупий», «Часовня». Последний текст представляет собой смешение «пейзажа и жанра»: светлый летний день, сельское кладбище, заброшенная часовня, дети, играющие у ее стен. Цветовая палитра фрагмента крайне скупа. Она создается контрастами света и тьмы, повторами и градацией «темного» (черного) цвета. Также отмечается контрастная симметрия «синего» (небо) и «черного» (склеп); использование трехчастной цветовой комбинации (черный – синий – белый). На крайне малом пространстве текста миниатюры с особой отчетливостью обнаруживаются устойчивые принципы цветоритмической организации «Темных аллей»: минимализм, создание впечатления красочности при использовании ограниченного и постоянного цветового спектра; достижения эффекта динамической картины, благодаря постоянному сопряжению контрастных красок. Обнаруживается и двойная тематическая обусловленность цветового мотивного комплекса, имма-

ненная тексту миниатюры и исходящая из контекста книги в целом. Цветовой мотив выступает не только как предикат темы фрагмента, но и как предикат сквозной темы книги. Дети рассуждают о том, что в часовой вместе со старыми дедушками и бабушками похоронен молодой дядя, который сам себя застрелил. «А зачем он себя застрелил? – он был очень влюблен, а когда очень влюблен, всегда стреляют себя...». Так обозначается сквозная тематика книги.

Таким образом, ритмико-композиционная функция цвета в «Темных аллеях» раскрывается в том случае, если мы рассматриваем цвет в рамках определенного компонента текста, в данном случае – в рамках пейзажа. Цвет маркирует значимые топосы, между которыми выстраиваются определенные ритмико-композиционные отношения – контраста, параллелизма, градации, кольца. Цветовые мотивы выстраиваются в динамическое развитие тематической композиции отдельного фрагмента и книги в целом. С помощью цветоритмических структур выстраивается эмотивная композиция книги, возникают различные отношения разнообразных эмотивных комплексов. Таким образом, с помощью цветописа обретает выражение лирическая природа книги.

В диссертации показано, что определенные цветовые комбинации сопутствуют буниным персонажам в «Темных аллеях», создавая лейтмотивный комплекс, который варьируется на всем пространстве книги, обеспечивая ее единство. Изображение персонажа в целом строится как цепь портретов, своего рода галерея образов. Яркий пример такого приема – галерея портретов Натали в одноименной новелле, где портретный ряд не только фиксирует изменение облика героини – юной девушки, почти девочки, затем молодой женщины, красота которой достигла полного расцвета. Гораздо важнее, что этот портретный ряд фиксирует неизменность восприятия облика Натали героем, для которого ее красота в любой момент обладает качеством святости, чудесной исключительности («дивности», по определению автора).

В портретных описаниях героинь возникают определенные цветовые композиции, которые повторяются, варьируются, формируя определенные ритмические закономерности. Цветовые совпадения возникают в изображении женщин из простонародья – лейтмотив из трех основных цветов: черного, красного и желтого. Данные цветовые композиции в портретах персонажей отсылают к контексту живописи серебряного века. Цветовая палитра Ф.А. Малявина используется Буниным при создании образа женщин из «простонародья»; она появляется везде, где нужно подчеркнуть «русскость», «народность» и в облике героинь, принадлежащих дворянской среде («Руся», «Зойка и Валерия»).

Красное – черное – желтое не единственная цветовая композиция, которая становится лейтмотивом женского портрета. Еще одну комбина-

цию находим в описании декадентствующих героинь, женщин «fin de siècle», отмеченных внутренним холодом, бездушием. В их портретах доминирует серо – бело – черная цветовая гамма. Таковы персонажи рассказов «Муза», «Антигона», «Пароход «Саратов», парадоксально преломляются черты женщины конца века в образе героини новеллы «Генрих». Именно цветовые лейтмотивы позволяют установить связи между этими произведениями, расположенными в разных частях книги. В портретах героинь преобладает серый цвет, но тусклый колорит «разбавлен» мягкими цветовыми деталями: «рыже-лимонные волосы», «ржавые волосы», «глаза золотисто-карие», «глаза цвета желудя» и пр. В описаниях лиц и костюмах героинь представлены практически все приемы бунинской словесной живописи: сложные комбинации цветов и оттенков, локальные цвета в самых резких и пестрых сочетаниях, колористические лейтмотивы и яркие цветовые детали. «Голубовато-меловое тело», «гелиотроповые губы», «рыже-лимонные волось», «красновато отливали каштаном густые и мягкие волось», «аквамариновые глаза», «сине-лиловые глаза», «глаза золотисто-карие», «смугло-темное лицо», «смугло-коричневые веки» - таковы лишь некоторые колористические лейтмотивы, которые, определяют цветовые ритмы женского портрета в «Темных аллеях». Локальная цветопись ассоциативно отсылает нас к средневековой европейской религиозной живописи и древнерусской иконописи. Колористические композиции и сложные цвета, часто обозначенные не прямо, а метафорически, придают бунинским описаниям особую, подчеркнутую красочность и отсылают к контексту живописи конца XIX – начала XX вв.

Портретам героинь у Бунина присуща особая статичность. В этом проявляется ориентация автора не на образы того или иного живописца, а на эстетику портрета как жанра живописи русского модерна, воплощенную в творчестве В.Серова, Л.Бакста, К.Сомова, В.Борисова-Мусатова. Статика подчеркивается подробным и постоянным описанием костюма персонажа, включенностью его образа в интерьер или пейзаж. Появление героини – это всегда «явление красоты», нечто сакральное. И сакральность этого события требует торжественной пышной статике изображения. Экзотический портрет здесь приобретает функцию иконы. Интермедиальное пространство текста отсылает нас к общей тенденции живописи конца XIX – начала XX вв. – интересу ко всему древнему, архаическому и экзотическому («Камарг», «Сто рупий»). В галерее персонажей книги запечатлен «миф о женщине», созданный культурой серебряного века. Этот миф включает в себя темы многообразия «ликів Афродиты», нераздельности Эроса и Танатоса, тайны любви и женской красоты.

Сопоставление пейзажных и портретных компонентов «Темных аллей» с полотнами живописцев – современников Бунина позволяет дополнить выводы о влиянии изобразительного искусства на творчество писате-

ля. Взаимодействие литературы и живописи проявляется на уровне общности мотивов (большинство их отсылает к контексту полотен Л.Бакста, К.Сомова, В.Борисова-Мусатова). Это мотивы «сада-Эдема» и «зеркала» (соотнесенности двух бездн, двух стихий – воды и неба). Мотивы «купания», «прогулки» (в аллеях парка или сада), «любобной сцены в пейзаже и интерьере», «в ресторане»; мотив «у окна», фиксирующий особое положение в пространстве человека – точки, песчинки и центра одновременно – перед лицом бесконечного космоса. Обнаруживаются общие для обоих искусств принципы воссоздания реальности: пассеизм, особая мнемотическая поэтика, неоромантическая установка, цель которой – выведение реальности в высшие сферы бытия, приобщение ее к вечному и сакральному.

Бунинская попытка претворить технику живописи в приемы словесной изобразительности еще раз напоминает о том, на что писатель не раз указывал в своих автобиографических текстах: живопись, изобразительное искусство не только опосредованно, развивая его воображение и обогащая культурную память, влияли на его творчество. Это влияние было прямым, оно формировало особую синэстетическую поэтику бунинской прозы.

В **Заключении** подводятся итоги работы, излагаются выводы и намечаются дальнейшие перспективы исследования.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Байцак М.С. И.А.Бунин и творчество южнорусских художников: К вопросу о взаимоотношении литературы и живописи в культуре Серебряного века // Омский научный вестник – Омск, 2006. – Вып. 7. – С. 217-219. (издание из перечня ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, аккредитированных ВАК).
2. Байцак М.С «Ретроспективные мечтания» И.А.Бунина и русская живопись начала XX века (по рассказу «Галя Ганская») // Центральная Россия и литература русского зарубежья (1917-1939): Материалы международной научной конференции, посвященной 70-летию присуждения И.А.Бунину Нобелевской премии. Орловский гос.университет. 24-25 апреля 2003 года. – Орел, 2003. – С. 104-107.
3. Байцак М.С «Как остро мы любили мир с тобой...» (И.А.Бунин и В.П.Куровский: новые материалы) // Ежегодник «Гуманитарное знание»: Серия «Преемственность». – Омск, 2004. – Вып. 7. – С. 152-162.
4. Байцак М.С Экфрастичность прозы И.А.Бунина (по рассказу «Безумный художник») // Филологический сборник: Лингвистика. Литературоведение. Фольклористика. – Омск, 2005. – С.252-255.
5. Байцак М.С Роль экфрасиса в книге И.А.Бунина «Темные аллеи» (на примере рассказа «Натали») // Творческое наследие И.А.Бунина: традиции и новаторство. Материалы международной научной кон-

- ференции, посвященной 135-летию со дня рождения И.А.Бунина. Орловский гос.университет. 24-25 апреля 2005 года. – Орел, 2005. – С. 188-190.
6. Байцак М.С. Функция экфрасиса в литературном тексте (рассказ И.А.Бунина «Второй кофейник») // Культура и текст – 2005. – Барнаул, 2005. – Т. 3. – С. 110-112.
 7. Байцак М.С., Штерн М.С. Иконические мотивы в прозе И.А.Бунина// Бочкаревские чтения литературоведов Поволжья 6-8 апреля 2006 года. – Самара, 2006. – Т. 2. – С. 180-185.
 8. Байцак М.С. Экфрасис как форма выражения авторской позиции в «толстовских» рассказах И.А.Бунина // Филологический сборник. – Омск, 2006. – Вып. 2. – С. 61-65.
 9. Байцак М.С. Образ сада в живописи В.Э. Борисова-Мусатова и творчестве И.А.Бунина: типологические параллели // Сборник материалов регионального научно-художественного проекта. – Омск-Новокузнецк, 2002. – С. 144-149.

10

Подписано в печать 15.05.2009 г. Формат 60x84/16.
Бумага офсетная. Гарнитура Times. Усл. печ. л. 1,19.
Тираж 100 экз. Заказ 559.

«Полиграфический центр КАН»
644050, г. Омск, пр. Мира, 34
тел. (3812) 65-23-73.