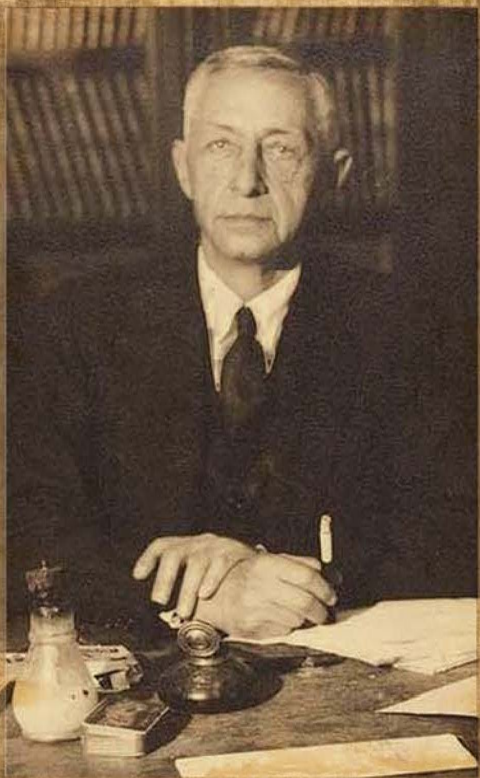


Wanda Kubiak

Феномен одиночества в эмигрантской прозе Ивана Бунина



11 мая
Дорогой Серебрянский! Ка-
ждый добрый, надеюсь-
ся, расстается со своим свида-
нием!
И. Б.

Государственная высшая школа им. Папы Римского Иоанна Павла II
в Бялой Подляске

Państwowa Szkoła Wyższa im. Papieża Jana Pawła II w Białej Podlaskiej

Ванда Кубяк
Wanda Kubiak

**Феномен одиночества
в эмигрантской прозе
Ивана Бунина**

**Fenomen samotności w emigracyjnej
prozie Iwana Bunina**

Бяла-Подляска 2016/ Biała Podlaska 2016

Издатель/ Wydawca

Государственная высшая школа им. Папы Римского Иоана Павла II
в Бялой Подляске
Państwowa Szkoła Wyższa im. Papieża Jana Pawła II w Białej Podlaskiej

Рецензенты/ Recenzenci

prof. zw. dr hab. Ludmiła Łucewicz
prof. nadzw. dr hab. Anna Paszkiewicz

Корректурa/Korekta

Вера Минасова

© Copyright by Państwowa Szkoła Wyższa im. Papieża Jana Pawła II w Białej Podlaskiej,
Wanda Kubiak

ISBN 978-83-64881-29-9

Тираж/ Nakład: 150 egzemplarzy

Количество страниц/ Liczba arkuszy wydawniczych: 15



Издательство ВГШ ИП II
ул. Сидорска 95/97, к. 334R
21-500 Бяла-Подляска
www.pswbp.pl

Wydawnictwo PSW JP II
ul. Sidorska 95/97, p. 334R
21-500 Biała Podlaska
www.pswbp.pl

Проект обложки, техническая обработка и печать/ Projekt okładki, skład i druk

Agencja Reklamowa TOP, ul. Toruńska 148, 87-800 Włocławek,
tel.: 54 423 20 40, fax: 54 423 20 80, www.agencjatorp.pl

*Светлой памяти моей матери
посвящается...*

Вот когда-то на пороге детства преследовало меня одно сновидение: (...) один, совершенно один во всей этой довременной пустоте, в незакатном мертвом блеске этого солнца я должен был крепко держать во рту каменную рыбу.

(Иван Бунин, *Жизнь Арсеньева*, Париж 1930, с. 80)

Человека страшит одиночество. А из всех видов одиночества страшнее всего одиночество душевное (...) первая потребность человека, будь то прокаженный или каторжник, отверженный или недужный – обрести товарища по судьбе. Не будь этого всепожирающего желания, неужто сатана нашел бы сообщников?

(О. Де Бальзак, *Утраченные иллюзии*,
[в:] *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 4, Москва 1983, с. 568)

Одиночество отнюдь не редкость, не какой-то необычный случай, напротив, оно всегда было и остается главным и неизбежным испытанием в жизни каждого человека.

(Вулф Т., *Домой возврата нет*, Москва 1977, с. 475)

Содержание

Wstęp	9
ГЛАВА I ФЕНОМЕН ОДИНОЧЕСТВА В РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ	23
ГЛАВА II «Я ОДИНОК И НЫНЕ – КАК ВСЕГДА». ПРОБЛЕМА ОДИНОЧЕСТВА В БИОГРАФИИ И МИРОВОЗЗРЕНИИ И. БУНИНА	31
ГЛАВА III ЛИКИ ОДИНОЧЕСТВА В ЦИКЛЕ “ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ” И В ДРУГИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА.....	53
1. Женское одиночество – томление страстного сознания.....	53
2. Мужское одиночество – в погоне за Другим	91
3. Лицом к лицу – таинство встречи.....	123
ГЛАВА IV ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ГЕРОЕВ И ПРОБЛЕМА ОТЧУЖДЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ИВАНА БУНИНА	147
1. Одиночество в браке.....	147
2. Вокруг драмы телесности	153
3. Одиночество, игра и суицид	186
ГЛАВА V ВОЗРАСТЫ ОДИНОЧЕСТВА В “ЖИЗНИ АРСЕНЬЕВА”	203
Заключение.....	217
Streszczenie	221
Summary	229
Библиография.....	231
Указатель произведений И. Бунина.....	253

Wstęp

Iwan Bunin a problem samotności w literaturze rosyjskiej

Fenomen samotności jako jeden z podstawowych uniwersaliów ludzkiego istnienia jest obecny w życiu każdej osoby, rodziny, społeczeństwa, zaś filozoficzne pojmowanie samotności stanowi skomplikowaną, niejednorodną paletę różnych, czasami bardzo nietypowych poglądów na dane zjawisko.

Niejednoznaczne podejście do pojęcia „samotność” przejawia się już na poziomie językowym. W języku łacińskim występują słowa, odzwierciedlające różne aspekty tego zjawiska: *Homo Solus* (osoba samotna lub człowiek niekontaktowy, lubiący odosobnienie), *solitas* (samotność jako pojęcie), *solitudo* (odosobnienie, bezludność, bezradność, bezbronność, pustynność), *singularitas* (samotność jako stan bezenny). Należy zauważyć, iż słowo „samotność” oznacza psychologiczny stan porzucenia, odrzucenia i subiektywnie wyklucza wspólnotę z innymi ludźmi, przez co pociąga za sobą dotkliwe cierpienie psychiczne, duchowe i, niejednokrotnie fizyczne. Zaś «odosobnienie» przeciwnie, zakłada wspólnotę i używane jest do określenia fizycznego oddzielenia od innych i oznaczając świadomy wybór osoby, konkretną zgodę na ten stan w niektórych momentach drogi życiowej.

Samotność (opuszczenie, porzucenie) można określić jako poczucie braku bliskich, zażyłych relacji z Bogiem, z innymi ludźmi¹ lub z jedną konkretną, najważniejszą dla danej jednostki osobą. Również jakiegokolwiek próby pozbawienia człowieka godności² (pobicie, kłamstwo, kradzież, gwałt, gorsze traktowanie, ostracyzm czy choćby zwykłe wyśmianie) powoduje u człowieka dotkliwe poczucie osamotnienia i krzywdy. Choć brzmi to paradoksalnie, samotność może również oznaczać odizolowanie od siebie

¹ Krystyna Osińska w swim artykule *Doświadczenie samotności*, wyjaśnia ten fakt w następujący sposób: (...) niepowtarzalności osoby ludzkiej towarzyszy, również z natury rzeczy – więź wewnętrzna z innymi ludźmi. każdy człowiek jest zarazem odrębną osobą i uczestnikiem wspólnoty ludzkiej. jeżeli aktualizacja tej wspólnotowej więzi jest niepełna, nieprawidłowa, nietrwała – człowiek z konieczności odczuwa ją negatywnie. (...) Samotność jest to stan lub sytuacja człowieka – niepowtarzalnej w swej istocie, wolnej i rozumnej, duchowo-cieleśnej osoby, ukształtowanej na obraz Boga-Stwórcy, a pozbawionej chwilowo, doraźnie lub trwale możliwości korzystania z międzyosobowych więzi z innymi ludźmi. (Osińska K., *Doświadczenie samotności*, [w:] *Samotność chciana i niechciana*, pod red. Matusiak A., Kraków 2009, s. 16, 17).

² Najogólniej mówiąc, godność to wartość osoby. Danuta Ślęczek-Czakon w swojej obszernej pracy na temat zagadnień bioetycznych wymienia różne podstawy godności ludzkiej: *Życie ludzkie ma szczególną wartość, bo jest życiem człowieka, istoty należącej do gatunku homo sapiens; (...) bo zostało stworzone przez Boga; (...) bo przysługuje mu przyrodzona godność; (...) bo jest on osobą; (...) bo jest on istotą, która czuje, myśli i pragnie żyć.* (Ślęczek-Czakon D., *Problem wartości i jakości życia w sporach bioetycznych*, Katowice 2004, s. 38, 39, 40, 42). Zatem, kontynuuje badaczka swoje rozważania, każdego człowieka należy traktować jako cel sam w sobie, a nigdy jako środek do jakiegokolwiek własnego celu. (patrz s. 40).

samego, od własnego jestestwa, świadomość braku życiowego celu, sensu, wartości i zasad, spełniających rolę busoli życiowej³. Samotność jako zjawisko negatywne jest tym, czego człowiek nigdy nie wybiera dobrowolnie i co przychodzi niespodziewanie, zadając cierpienie, spowalniając rozwój osobowy i czasami stając się przyczyną tragedii życiowej, która może doprowadzić do degradacji, choroby lub nawet śmierci (samobójstwa). Gienadij Tichonow w swojej dysertacji proponuje następujące określenie omawianego zjawiska: *Samotność jest to bolesna świadomość wewnętrznego oddzielenia (odłączenia) od blźnich powstająca na tej podstawie tęsknota za relacją, która by nadała życiu sens*⁴. Z punktu widzenia badacza Roberta Weissa samotność nie jest skutkiem fizycznej izolacji w sensie dosłownym, jest ona raczej wywołana brakiem bliskich kontaktów z innymi ludźmi...⁵ W dalszych rozważaniach będziemy brać pod uwagę przede wszystkim negatywne aspekty samotności w historii rozwoju danego zagadnienia.

Niniejsza praca jest poświęcona zjawisku samotności w emigracyjnej prozie pierwszego rosyjskiego noblisty w dziedzinie literatury – Iwana Bunina, zagadnieniu, pozostającemu w ścisłej więzi z problemem istnienia osoby ludzkiej i jej kontaktów z innymi. Zarówno przedrewolucyjną, jak i późną twórczość pisarza cechuje atmosfera osamotnienia, bezdomności, psychicznej i duchowej izolacji człowieka od Boga, innych, a nawet od siebie samego⁶. „Egzystencjały” (termin M. Heideggera) ludzkiego życia, takie jak samotność i śmierć stanowią stały, wręcz ontologiczny wyróżnik egzystencji bohaterów Bunina, co przejawia się na wszystkich poziomach relacji międzyludzkich, ukazanych w jego utworach. Należy przy tym podkreślić, iż w emigracyjnych opowiadaniach autora *Życia Arseniewa* samotność jawi się najczęściej jako rzecz jednoznacznie negatywna. Przybiera ona różne postacie: osamotnienia, odtrącenia, wyobcowania, introwertyzmu, porzucenia, osierocenia. Nie chodzi więc tutaj o samotność pozytywną, będącą świadomym wyborem lub pogodną, pełną nadziei akceptacją. Taka samot-

³ Taki rodzaj samotności bliski jest temu, co Tadeusz Gadacz określa jako samotność moralną. Zdaniem polskiego filozofa to utrata związku z wartościami, symbolami i wzorami: *wewnętrzna, duchowa pustka*. (Gadacz T., *O umiejętności życia*, Kraków 2002, s. 105.)

⁴ Тихонов Г., *Феномен одиночества: теоретические и эмпирические аспекты*, автореф. на соиск. канд. степени, Ижевск 2006, с. 7. (tłumaczenie na polski moje – W. K.)

⁵ patrz: Weiss R. S., *Lonelines: The experience of emotional and social isolation*. Cambridge 1973, cyt. za Покровский Н., Иванченко Г., *Универсум одиночества – социологические и психологические очерки*, Москва 2008, с. 70.

⁶ Badaczka Olga Alejnikowa zauważa, że jest to typowa tragiczna świadomość człowieka początku XX wieku, odzwierciedlona zarówno w muzyce (Skriabin, Rachmaninow) jak i w malarstwie (Wrubel, Pietrow-Wodkin, awangardysty) i w architekturze. (patrz. Aleйникова О., *Одиночество: философско-культурологический анализ*, дисс. на соиск. ст. канд. филос. наук, СПб 2005, с. 86) Jednak najbardziej jaskrawe przejawy tragicznego odczuwania świata widoczne są w literaturze, przy czym warto odnotować, iż granica między tematem samotności jako problemem estetycznym a realną życiową sytuacją twórców jest bardzo płynna, częstokroć nie istnieje ona w ogóle (np. A. Błok, M. Cwietajewa). (patrz ibidem).

ność umożliwia spotkanie z samym sobą i z Bogiem, staje się źródłem pokoju i radości. Jednak bohaterowie większości utworów pisarza „nie mają dokąd pójść”⁷, gdyż w ich odczuciu Boga nie ma⁸. Protagonisci Buninowscy postrzegają samotność jako swego rodzaju przekleństwo. Podejmowane przez nich rozpaczliwe próby ucieczki przed nią skazują bohaterów na poszukiwanie iluzorycznego i efemerycznego ukojenia w objęciach drugiego człowieka, często zupełnie przypadkowego, co w konsekwencji rodzi świadomość jeszcze głębszego osamotnienia i alienacji.

Celem niniejszej książki jest analiza i interpretacja emigracyjnej twórczości prozatorskiej Iwana Bunina w kontekście rosyjskiej i europejskiej myśli filozoficznej. Autorka bada zjawisko samotności w emigracyjnej prozie autora *Ciemnych alei*, toteż praca obejmuje takie pojęcia jak samotność kobieca i męska, poczucie obcości i nudy w małżeństwie, które w konsekwencji prowadzą do zdrady, tajemnica spotkania w akcie wzajemnej fascynacji, cielesność, będąca istotną przyczyną wyobcowania, śmierć (samobójstwo), gra, kłamstwo, pojmowane jako podstawowe elementy ludzkiego istnienia i relacji międzyludzkich.

Fenomen samotności w twórczości Iwana Bunina dotychczas nie znalazł się w centrum zainteresowania badawczego literaturoznawców. Przyjęło się uważać, że w emigracyjnych utworach pisarza na pierwszy plan wysuwają się rozważania nad naturą miłości i jej różnorodnymi przejawami. Zasadniczym zadaniem prezentowanej monografii jest przedstawienie odmiennego spojrzenia na opowiadania autora *Życia Arseniewa* i podkreślenie przeżyć bohaterów, związanych z samotnością jako nieodłącznym elementem ludzkiego życia. Dlatego autorka niniejszego studium podjęła się próby wpisania problemu badawczego *Fenomen samotności w emigracyjnej prozie Iwana Bunina* w kontekst rozważań filozoficznych nad istotą samotności jako takiej.

Przedmiotem interpretacji w prezentowanej monografii stały się opowiadania i nowele Iwana Bunina z cyklu *Ciemne aleje*, wybrane utwory prozatorskie powstałe w latach 1920–1949⁹ oraz pamiętniki i listy pisarza. Zawężenie obszaru badań do tych właśnie tekstów jest nieprzypadkowe i wynika z ogólnego celu monografii, jakim jest ukazanie złożoności i wieloaspektowości badanego zagadnienia w opowiadaniach, w których

⁷ Por. Достоевский Ф., *Преступление и наказание*, Москва 2011, s. 18.

⁸ Twórczość Bunina rozwijała się w czasach upadku pozytywistycznej idei postępu, która tworzyła swoistą „wspólnotę ideałów” i pozwalała tłumić lęki egzystencjalne jednostki, pozbawionej oparcia w wierze. Człowiek zmuszony był stanąć wobec bolesnej pustki losu w poczuciu własnej bezbronności i samotności (patrz K. Cieślak, *Iwan Bunin. Zarys twórczości*, Szczecin 1998 s. 170).

⁹ *В ночном море* (1923), *Митина любовь* (1924), *Солнечный удар* (1925), *Дело корнета Елагина* (1925), *Ида* (1925), *Мордовский сарафан* (1925), *Полуночная зарница* (1921), *Пингвины* (1929), *Людоедка* (1930), *Лита* (1943), *Памятный бал* (1944), *В такую ночь...* (1949), *Алупка* (1949), *Альпы* (1949), *Жизнь Арсеньева* (1927– 1929) oraz cykl opowiadań *Темные аллеи*.

выступает оно jako элемент отношений междудушских, глównie отношений милосных. Члownik Бунина – то истота змислowa, недосконалa, lecz ма-яка „zakodowane” w sobie дaжeниe до милости, поимованей в категориях закования, екстатичней chwili, стану найвыжшeго, lecz нетрвалeго унесения. Чехуе го эгоцентризм (в некоторых случаях осигаюу скрайне формы – мorderство или гвалт) oraz подпорзакдование поведом, з ктрых найважнейше то Eros и Tanatos.

Базу теоретичну монографии stanowi dorobek rosyjskich i europejskich myslicieli, poшwicony zjawisku samotności. Wsród prac, które naleжy uznać за kluczowe w procesie powstawania tej ksiąжки, wypada w pierwszej kolejności wymienić rozważania Nikołaja Bierdiajewa¹⁰, Iwana Iljina¹¹, Nazipa Hamitowa¹², Jeana Paula Sartre’a¹³, Siemiona Franka¹⁴, Fryderyka Nietzschego¹⁵, Józefa Tischnera¹⁶, Emmanuela Lévinasa¹⁷, Aleksandra Demidowa¹⁸ i in. Waжną rolę w badaniu tytułowego zagadnienia odegraly również następujące opracowania współczesnych badaczy: Anatolija Gagarina¹⁹, Gennadija Tichonowa²⁰, Nikity Pokrowskiego i Galiny Iwanczenko²¹, Johna G. McGraw²². W związku z analizą tematu śmierci i samobójstwa w utworach Iwana Bunina zostały wykorzystane prace Stanisława Kijaczko²³, Jana Marksa²⁴, Władimira Jankielewicza²⁵, Jana Wadowskiego²⁶, Alberta Camusa²⁷, Georga Scherera²⁸. Zajmując się zagadnieniem cielesności w porewolucyjnej prozie autora *Ciemnych alei*, będziemy odwoływać się do

¹⁰ Бердяев Н., *Дух и реальность*, Москва 2007.

¹¹ Ильин И., *Аксиомы религиозного опыта. Исследование в 2 томах*, Москва 2002; *Творчество И. А. Бунина*, [в:] *О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелев. Собрание сочинений в 10 томах*, т. 6 кн. 1, Москва 1999; *Я вглядываюсь в жизнь. Книга раздумий*, [в:] *Собрание сочинений в 10 томах*, Москва 1994.

¹² Хамитов Н., *Одиночество женское и мужское. Опыт вживания в проблему*, Киев 1995.

¹³ Сартр Ж.-П., *Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии*, Москва 2000.

¹⁴ Франк С., *Реальность и человек*, Москва 2007.

¹⁵ Ницше Ф., *Так говорил Заратустра*, Москва 2011.

¹⁶ Тишнер Ю., *Философия драмы*, т. 2, Москва 2005.

¹⁷ Левинас Э., *Время и Другой. Гуманизм другого человека*, Санкт-Петербург 1998.

¹⁸ Демидов А., *Феномены одиночества человеческого бытия*, Минск 1999.

¹⁹ Гагарин А., *Экзистенциалы человеческого бытия: одиночество, смерть, страх (от античности до Нового времени). Историко-философский аспект*: дис. доктора философских наук, Екатеринбург 2002.

²⁰ Тихонов Г., *Феномен одиночества: теоретические и эмпирические аспекты*, дис. на соиск. канд. степени, Ижевск 2006.

²¹ Покровский Н., Иванченко Г., *Универсум одиночества. Социологические и психологические очерки*, Москва 2008.

²² McGraw J., *Samotność: studium psychologiczne i filozoficzne*, Warszawa 2000.

²³ Kijaczko S., *Wobec bycia. Filozoficzny problem samobójstwa*, Opole 2005.

²⁴ Marks J., *Idea samobójstwa w filozofii od antyku do współczesności*, Warszawa 2003.

²⁵ Янкелевич В., *Смерть*, Москва 1999.

²⁶ Wadowski J., *Dramat pytań egzystencjalnych*, Wrocław 1999.

²⁷ Камю А., *Миф о Сизифе*, Москва 2009.

²⁸ Scherer G., *Filozofia śmierci: od Anaksymandra do Adorno*, Kraków 2008.

publikacji Grzegorza Tulczyńskiego²⁹, Michaiła Epsztejna³⁰, Wiaczesława Szestakowa³¹, Jeleny Turuchinej³², Zygmunta Freuda³³, Mariny Sokołowej³⁴, Walerego Podorogi³⁵, Romana Masłowa³⁶, jak również do zbiorów artykułów: *Filozofia a śmierć*, pod red. Michaiła Wójtowicza (Katowice 2007); *Идея смерти в российском менталитете*, pod red. Julii Chen (Sankt Petersburg 1999); *Психология телесности. Между душой и телом*, pod red. Władimira Zinczenko (Moskwa 2007).

Twórczość Iwana Bunina przyciągała uwagę krytyków i literaturoznawców mniej więcej od roku 1892 i do dnia dzisiejszego wzbudza duże zainteresowanie badaczy na całym świecie. Zdawać by się mogło, iż w ciągu ostatnich dziesięcioleci utwory pierwszego rosyjskiego laureata Nagrody Nobla w dziedzinie literatury doczekały się głębokiej i wszechstronnej analizy. Jednak ilość monografii, dysertacji i innych opracowań, które powstały w ostatnich latach stanowi niezbitý dowód na to, że geniusz buninowski nadal nie doczekał się gruntownych badań i uczeni znajdują coraz to nowe interesujące aspekty jego dorobku literackiego.

Z całkowicie zrozumiałych powodów historycznych w rosyjskim literaturoznawstwie nazwisko Bunina stało się bardziej znane dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku. Do tego momentu na gruncie rodzimym powstało kilka prac poświęconych zbiorowi opowiadań *Ciemne aleje* i innych utworów prozatorskich okresu emigracyjnego – wśród nich należy wymienić badania Haliny Bojarincewej, Natalii Jewstafiewej, Afanasija Koczetkowa, Larysy Issowej, Władysława Afanasjewa, Olega Michajłowa, Aleksandra Wołkowa, Nikołaja Kuczerowskiego.

Na przestrzeni kolejnych lat pojawiły się publikacje, które buninoznawcy uważają za klasyczne i to właśnie one odegrały fundamentalną rolę w toku pracy nad niniejszą monografią. Wśród tych opracowań na pierwszym miejscu wypada odnotować książkę Olega Michajłowa *Жизнь Бунина: лишь слову жизнь дана...* i Jurija Malcewa *Иван Бунин, 1870 – 1953. Studium*. O. Michajłowa ma wielką wartość ze względu na to, że wykorzystano w nim dużą ilość materiału biograficznego i analitycznego przedtem

²⁹ Тульчинский Г., *Философия тела. Тело свободы*, Санкт-Петербург 2006.

³⁰ Эпштейн М., «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии, Москва 1990, <http://www.nvkz.kuzbass.net/dworecki/other/e/4/bunin.htm> (26.02.2010).

³¹ Шестаков В., *Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство*, Москва 1999.

³² Турухина Е., *Феномен телесности: пролегамены социально-философской рефлексии*, Саратов 2008.

³³ Фрейд З., *Очерки по теории сексуальности*, Москва 2008.

³⁴ Соколова М., *Проблема тела в русской религиозной философии конца XIX – начала XX века в контексте христианской антропологической традиции*, («Известия смоленского государственного университета» 2009, nr 1 (5)).

³⁵ Подорога В., *Феноменология тела. Введение в философскую антропологию*, Москва 1995.

³⁶ Маслов Р., *Философия телесности: зеркальная сущность человека*, Саратов 2004.

nie publikowanego, zaś J. Malcew koncentruje uwagę przede wszystkim na specyfice buninowskiego spojrzenia na świat i na jego rozważaniach filozoficznych. Właśnie ten badacz zauważył i poddał głębokiemu namysłowi wyraźne pokrewieństwo światopoglądu pisarza z filozofią egzystencjalizmu, kierunku kładącego szczególny nacisk na kwestie osamotnienia człowieka we wszechświecie i wśród jemu podobnych. Inne prace powstałe w tym czasie skupiają się na różnych aspektach twórczości rosyjskiego noblisty. Poetyką cyklu *Ciemne aleje* zajmowali się między innymi tacy literaturoznawcy jak Igor Karpow, Natalia Nikolina, Jekatierina Grudcyna, specyfikę kompozycji analizowały np. Natalia Jewstafiewa, Jekatierina Rogaczewska. Problematyka utworów interesowała Irinę Bogdanową, Halinę Błagasową i in. Styl buninowskiej prozy znalazł się w kręgu zainteresowań Boriany Bundżułowej, Iriny Szczerbickiej, zaś Lidia Kołobajewa i Natalia Praszczuruk badały aspekty fenomenologiczne spuścizny literackiej pisarza. Postrzeganiu świata i zapatrywaniom filozoficznym Iwana Bunina poświęcili swoje studia między innymi Tatiana Dwiniatina, Rita Spiwak, Georg Schlegel. Z punktu widzenia naszej pracy szczególnie cenną i inspirowaną okazała się monografia Olgi Śliwickiej *Повышенное чувство жизни. Мир Ивана Бунина* (Moskwa 2004). W ciągu ostatnich lat powstało wiele wartościowych publikacji, również istotnych dla naszych dociekań i dotyczących kolejnych niezbadanych dotąd aspektów twórczości laureata Nagrody Nobla. Wśród nich należy przede wszystkim wymienić następujące prace: Miniony Sztern³⁷, Gennadija Karpenko³⁸, Andżeliki Diakinej³⁹, Wiaczesława Grieczniewa⁴⁰, Eleonory Safronowej⁴¹, Lidii Kołobajewej⁴², Haliny Błagasowej⁴³, Olgi Jegorowej⁴⁴, Ilji Nicziporowa⁴⁵, Gawriiła Simonowa i Ludmiły Kowaliowej-Ogorodnowej⁴⁶, Olgi Bierdnikowej⁴⁷ i in. Autorem wielu niezwykle interesujących artykułów, poruszających problemy relacji bohaterów, marzeń sennych oraz oniryzmu (stanów z pogranicza snu i jawy)

³⁷ Штерн М., *В поисках утраченной гармонии. Проза И. А. Бунина 1930-1940-х*, Омск 1997.

³⁸ Карпенко Г., *Творчество И. А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков*, Самара 1998.

³⁹ Дякина А., *Иван Бунин – поэт Серебряного века*, Елец 2000.

⁴⁰ Гречнев В., *О прозе XIX – XX вв.: Лев Толстой, Антон Чехов, Иван Бунин, Леонид Андреев, Максим Горький*, Санкт-Петербург 2000.

⁴¹ Сафронова Э., *И.А. Бунин и русский модернизм (1910–ые годы)*, Вильнюс 2000.

⁴² Колобаева Л., *Проза И. А. Бунина*, Москва 2000.

⁴³ Благасова Г., *Иван Бунин: Жизнь. Творчество. Проблемы метода и поэтики*, Белгород 2001.

⁴⁴ Егорова О., *Единство в многообразии (о книге И. Бунина «Темные аллеи»)*, Астрахань 2002.

⁴⁵ Ничипоров И., *«Поэзия темна, в словах невыразима...» Творчество И. А. Бунина и модернизм*, Москва 2003.

⁴⁶ Симонов Г., Ковалева-Огороднова Л., *Бунин и Рахманинов: биографический экскурс*, Москва 2006.

⁴⁷ Бердникова О., *«Так сладок сердцу Божий мир...». Творчество И. Бунина в контексте христианской духовной традиции*, Воронеж 2009.

w świecie artystycznym Bunina jest Jelena Kapinos⁴⁸, której przemysłenia w istotny sposób wzbogaciły naszą pracę nad analizą emigracyjnej prozy pisarza. Wśród opracowań o charakterze komparatystycznym, będących dla nas źródłem inspiracji, należy wymienić artykuły i dysertację Mariny Bajcak, zajmującej się związkami emigracyjnej spuścizny literackiej Bunina z malarstwem⁴⁹.

W 2001 roku w Sankt Petersburgu ukazała się antologia *Иван Бунин: Pro et contra*. Książka ta stała się dla nas kolejnym cennym źródłem wiedzy o mało znanych w Rosji tekstach samego Bunina, wspomnieniach jego przyjaciół i znajomych, artykułach publicystycznych, krytycznoliterackich zarówno rosyjskich, jak i zagranicznych badaczy, poczynając od pierwszych recenzji, a kończąc na pracach współczesnych. Należy również wspomnieć o publikacji *И. А. Бунин: Новые материалы*, Вып. I, wydanej w Moskwie w 2004 roku i kompletującej pokaźny zbiór dokumentacji, związanej z Iwanem Buninem. W skład tego wydania weszły materiały zagranicznych archiwów (Leeds Russian Archive, Hoover Institution Archives, Bakhmeteff Archive, oddziały rękopisów Biblioteki Brytyjskiej oraz biblioteki Uniwersytetów w Yale, Sussex, Edynburgu), korespondencja Bunina z Georgijem Adamowiczem, Władysławem Chodasiewiczem, Leonidem Zurowem, Iwanem Nażywinem, Georgiem Brandesem. Również dzięki temu wydaniu zebrano, uporządkowano i udostępniono 25 wywiadów Bunina, umieszczonych wcześniej w różnych periodykach z lat 1902–1917. We wprowadzeniu do książki redaktorzy słusznie zauważają, że [...] *wciąż pozostaje bardzo wiele do zrobienia. Na razie nie istnieje podstawowa baza dla akademickiego wydania lub przynajmniej dla pełnego zbioru dzieł zebranych... Do dnia dzisiejszego nie ma bibliografii Bunina, nie najlepiej wygląda kwestia tekstologii. Dzienniki i listy Bunina są opublikowane tylko w jednej trzeciej. Nie zostały zebrane wspomnienia o Buninie i podstawowe wypowiedzi krytyków o jego utworach, powstałe za życia pisarza. Nie ma naukowej kroniki życia (w związku z czym dostępne biografie pisarza mają charakter popularno-naukowy)*⁵⁰.

⁴⁸ Капинос Е., *Поэтика рассказа И. А. Бунина «Визитные карточки»*, «Известия Смоленского государственного университета» 2012, nr 1.; *Композиционный ритм в новелле Ивана Бунина «Генрих»*, «ВЕСТНИК ВГУ». Серия: Филология. Журналистика. 2008, nr 2.; *Взаимопритяжение и взаимоотталкивание героев в нарративе рассказа И. А. Бунина «Генрих»*, «Гуманитарные науки Сибири» 2008, nr 4. Ta wnikliwa badaczka twórczości Bunina jest również autorką niezwykle cennej rozprawy habilitacyjnej na temat emigracyjnej prozy pisarza: *Формы и функции лиризма в прозе И. А. Бунина 1920-х годов*, дис.на соиск. уч. ст. доктора филол. наук, Новосибирск 2014. Analizując poszczególne utwory, J. Kapinos stwierdza w nich obecność takich zjawisk jak samotność, nieobecność, alienacja i wyobcowanie.

⁴⁹ Байцак М., *Поэтика описания в прозе И. А. Бунина: живопись посредством слова*, дис. канд. филол. наук, Омск 2009.

⁵⁰ *И. А. Бунин: Новые материалы*, Вып. I, Сост. и ред. Коростелев О., и Дэвис Р., Москва 2004, с. 4. W 2010 ukazał się drugi tom, w którym znalazły się materiały ze zbiorów rosyjskich i zagranicznych, przede wszystkim Leeds Russian Archive, jak również Beinecke Library, РГАЛИ, ИРЛИ, РНБ

W dniu 24 marca 2006 roku w Moskwie odbyła się prezentacja pełnego szesnastotomowego wydania dzieł zebranych ostatniego rosyjskiego klasyka. Jest to wspólny projekt rządu obwodu omskiego i Domu Wydawniczego «Воскресенье». W skład dzieł zebranych weszły przedrewolucyjne i emigracyjne utwory Iwana Bunina, *Przekłęte dni* (dziennik, prowadzony w Moskwie i Odessie w latach 1918-1919), dzienniki pisarza i jego żony Wiery Muromcewej, opublikowane wcześniej pod tytułem *Ustami Buninych*, *Dziennik z Grasse* Galiny Kuzniecovej, *Przemówienie z okazji otrzymania Nagrody Nobla*, różnorodne materiały archiwalne i publikacje w prasie emigracyjnej oraz osobista korespondencja z wybitnymi pisarzami: Leonidem Andriejewem, Iwanem Szmielowem Borysem Zajcewem, Władimirem Chodasiewiczem i z malarzem, bliskim wieloletnim przyjacielem noblisty – Piotrem Niłusem.

W 2010 roku w Moskwie została podjęta podobna inicjatywa, która pozwoliła zebrać w jednej antologii pod nazwą *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве И. А. Бунина* obszernie artykuły, eseje, parodie utworów Bunina oraz recenzje przedstawicieli francuskiej, angielskiej, amerykańskiej i niemieckiej krytyki. Warto podkreślić, iż to wydanie okazało się znacznie większe niż poprzednie i po raz pierwszy zebrało tak imponującą ilość materiałów dotyczących twórczości Bunina. Redaktorzy antologii postawili przed sobą ambitne zadanie wypełnienia „białych plam” rosyjskiej buninologii. Redaktor naczelny projektu Nikołaj Mielnikow uważa, że dana pozycja naukowa pozwoli szerzej spojrzeć na dorobek pisarza i przejść od poszczególnych aspektów interpretacji jego utworów *do zrozumienia szerokiego spektrum problemów teoretyczno-literackich, jakimi są specyfika wzajemnego oddziaływania literatur różnych krajów, funkcjonowanie utworu literackiego, role różnorodnych instytucji literackich w kształtowaniu reputacji pisarza i w losach jego spuścizny literackiej, zmienność gustów literackich i kryteriów oceny. [...] Zebrany materiał [...] w sposób istotny poszerzy bazę dla tworzenia komentarzy, pozwoli uściślić najważniejsze prawidłowości procesu pierwszej połowy XX wieku*⁵¹. Ta niezwykle istotna publikacja również okazała się ważną pomocą naukową w naszych dociekaniach badawczych.

i archiwów prywatnych. Po raz pierwszy ukazały się drukiem znaczne ilości korespondencji Bunina z N. Bierbierową, P. Bicylli, J. Sazonową, L. Zurowem, listy pisarza do J. Trubieckiego i N. Millioti. Trzeci zaś tom, opublikowany w 2014 roku zawiera listy I. Bunina, W. Buninej, L. Zurowa do G. Kuzniecovej i M. Stiepun za okres 1934-1961. Zostały one opublikowane po raz pierwszy i stanowią ciekawy materiał dla badaczy biografii I. Bunina oraz ukazują nowe konteksty jego dorobku literackiego.

⁵¹ Мельников Н., *Предисловие*, [в:] *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве И. А. Бунина*, Москва 2010, с. 15.

Nie sposób nie wspomnieć o kolejnym ważnym wydarzeniu w środowisku literaturoznawczym: 13 lutego 2012 roku w Domu Emigracji Rosyjskiej im. Aleksandra Sołżenicyna odbyła się prezentacja pierwszego tomu *Летописи жизни и творчества И.А. Бунина* (red. Siergiej Morozow, Moskwa 2011). Pierwszy tom, który okazał się dla autorki niniejszej monografii cennym źródłem wiedzy, obejmuje 39 lat z życia i działalności artystycznej znanego pisarza: materiały dotyczące dzieciństwa i okresu nauki w gimnazjum, pracy w prowincjonalnej gazecie, wczesnych wierszy i utworów prozatorskich, z których największy rozgłos otrzymała powieść *Wieś*. Zaplanowano wydanie pięciu tomów, na dany moment został oddany do druku tom drugi, który będzie obejmował okres 1909-1917. Jego redaktor wykorzystał cenne materiały biograficzne z siedemnastu rosyjskich i zagranicznych archiwów, część z nich dopiero przy tej okazji stała się dostępna dla szerszego grona czytelników.

Warto podkreślić, iż twórczością Iwana Bunina przez wiele lat aktywnie zajmowali się również polscy literaturoznawcy. Pierwsze polskojęzyczne prace krytyczne o nim pojawiły się już pod koniec 1910 r. Początek XX wieku w Polsce znamionuje wzrost zainteresowania rosyjskimi modernistami – Dmitrijem Mierieżkowskim, Leonidem Adriejewem, jak również Maksymem Gorkim i Aleksandrem Kuprinem, zaś w czasach radzieckich – Władimirem Majakowskim i Wielimirem Chlebnikowem. Twórczość Bunina przyciągała uwagę przede wszystkim wąskiego grona literaturoznawców, gdyż uważana była za zbyt tradycyjną. Przyznanie pisarzowi Nagrody Nobla było dla polskiego środowiska kulturalnego wielką niespodzianką i, rzecz jasna, natychmiast przyciągnęło do niego grono czytelników. W 1933 roku oraz w następnych latach w prasie pojawiło się wiele artykułów i recenzji dorobku literackiego Bunina oraz opinii dotyczących przekładów jego utworów. Jednym z pierwszych polskich badaczy poezji i prozy autora *Ciemnych alei* stał się Ludwik Grzeniewski, redaktor tomiku wierszy *Zapomniana fontanna*, wydanego w Polsce w 1987 roku. Jest on także autorem szeregu artykułów i pierwszej monografii o twórczości pisarza⁵². Właśnie ten krytyk literacki był najbardziej aktywnym popularyzatorem spuścizny artystycznej Bunina. W latach 1960-1970 Halina Brzoza opublikowała około dziesięciu artykułów naukowych na temat prozy noblisty. Wychodząc z założeń metody hermeneutycznej, badaczka zajęła się analizą struktury przestrzeni epickiej powieści *Życie Arseniewa*. W latach siedemdziesiątych twórczością Bunina zajmował się pisarz i uczony Zbigniew Żakiewicz, który poruszał problem neorealizmu w utworach rosyjskiego nowelisty. Na początku lat osiemdziesiątych w Polsce ukazała się drukiem pierwsza książ-

⁵² Grzeniewski L., *Iwan Bunin*, Warszawa 1982

ka o charakterze naukowym, w całości poświęcona spuściźnie literackiej Iwana Bunina – *Chronotop drogi w prozie Iwana Bunina* (Bydgoszcz 1982). Jej autorka, Anna Majmieskułow zwróciła się ku zagadnieniu chronotopu drogi w nowelach i opowiadaniach pisarza. Znaczące zasługi w zakresie buninologii posiada również Anna Paszkiewicz, autorka artykułów i recenzji na temat przedrewolucyjnej prozy Iwana Bunina⁵³ oraz pracy pt. *Opowieści Iwana Bunina z lat 1913-1916. Wybrane zagadnienia poetyki* (Wrocław 1990). Dorobek literacki Bunina znalazł się także w centrum zainteresowania polskiego uczonego Krzysztofa Cieślika, badacza kultury i sztuki rosyjskiej, autora cyklu interesujących artykułów o różnych aspektach twórczości rosyjskiego noblisty⁵⁴ oraz monografii posiadającej niebagatelne znaczenie dla prezentowanych dociekań, zatytułowanej *Iwan Bunin (1870-1953). Zarys twórczości* (Szczecin 1998), a także współautora publikacji *Znani – nieznanii. Studia* (K. Cieślik, M. Skwara, J. Kazimierski, Szczecin 1997). Pod redakcją innej polskiej badaczki Haliny Waszkielewicz powstał zbiór artykułów *Иван Бунин и его время* (Kraków 2001), poruszających takie zagadnienia jak stosunek pisarza do Ojczyzny w latach dwudziestych i trzydziestych, dualistyczna koncepcja życia ludzkiego w poezji Iwana Bunina w latach 1892-1916, słowianofilstwo w utworach noblisty czy też zagadnienie „Bunin w polskich tłumaczeniach i opracowaniach”. Jolanta Brzykcy (Kwiatkowska) zwróciła uwagę na nowe aspekty buninowskiej poezji okresu przedrewolucyjnego i emigracyjnego: *Русская философская лирика на рубеже XIX-XX в.* (Toruń 2003); *Poezja emigracyjna Iwana Bunina 1920-1953* (Toruń 2009). Warto także odnotować wkład w rozwój polskiej buninologii Janiny Sałajczykowej, autorki książki *Prozaicy pierwszej fali emigracji rosyjskiej 1920-1940* (Gdańsk 2003). Daną publikację można uznać za pierwszą w Polsce tego rodzaju próbę szerszego spojrzenia na dorobek rosyjskich pisarzy-emigrantów, w tym również Iwana Bunina. Istotny wkład w studia nad dorobkiem noblisty wniósł również Zbigniew Maciejewski, autor wielu artykułów o autobiograficznej prozie autora *Czary życia*.⁵⁵ Należy wymienić

⁵³ Paszkiewicz A., *Sny Czanga Iwana Bunina*, „Studia Rossica Posnaniensia XIII”, 1979; *Symbolika liczb w twórczości Iwana Bunina lat 1913-1916*, „Slavica Wratislaviensia XXI”, 1980; *Symbolika kolorów w opowiadaniach Iwana Bunina lat dziesiątych*, [w:] *Literatura rosyjska wobec tradycji kulturowych*, pod red. S. Poręby, Katowice 1982; *Fabuly opowiadań Iwana Bunina lat dziesiątych*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 6, 1982; *Koncepcja ideologiczna „Braci” Iwana Bunina*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 7, 1985.

⁵⁴ Patrz dokładne dane bibliograficzne w załączonej Bibliografii.

⁵⁵ Maciejewski Z., *Czas w powieści autobiograficznej neorealistów rosyjskich (Problem dystansu i horyzontu czasowego narracji)*, [w:] „Roczniki Humanistyczne” 1987, t. 35, nr. 7; *Etopeja postaci dalszego planu jako czynnik psychologiczny kreacji podmiotu mówiącego w powieści Iwana Bunina „Życie Arseniewa”*, [w:] *Powieść rosyjska XIX i XX wieku*, pod. red. S. Poręby, Katowice 1984, i *Z problemów dekompozycji temporalnej opowiadania w powieści autobiograficznej neorealistów rosyjskich. Poetyka retrospekcji*, [w:] *Literatura i komunikacja. Od listu do powieści autobiograficznej*, pod red. A. Blaima, Z. Maciejewskiego, Lublin 1998.

również nazwiska innych badaczy, którzy zajmowali się bądź obecnie zajmują twórczością Iwana Bunina: Zofia Dziechciaruk, Małgorzata Matecka, Elżbieta Sudomir-Gordon, Teresa Stus, Jerzy Faryno, Izabella Malej, Grzegorz Ojcewicz, Zbigniew Barański, Maria Cymborska-Leboda, Iwona Ndiaye i in.

Co zaś tyczy się podjętego przeze mnie problemu badawczego – *Fenomen samotności w emigracyjnej prozie Iwana Bunina*, to należy stwierdzić, iż pogłębione i usystematyzowane badania nad daną problematyką nie były dotychczas prowadzone. W znanych nam pracach rosyjskich i światowych uczonych pojawiają się pojedyncze wzmianki o tym wyjątkowo istotnym w światopoglądzie i twórczości Iwana Bunina zjawisku. W buninologii dana kwestia jawi się jako *carte blanche*, „luka” wymagającą uzupełnienia, nadal oczekująca na szczegółowe i wnikliwe badania. Większość literaturoznawców, zajmujących się spuścizną literacką Bunina, jedynie pobieżnie dotyka tego aspektu utworów pisarza, przez które – jako swego rodzaju motyw przewodni – przewija się temat porzucenia, opuszczenia, zagubienia człowieka we wszechświecie i pośród innych ludzi. Wykorzystując grę słów, można powiedzieć, że autorka prezentowanej monografii „okazała się całkowicie samotna w obliczu samotności buninowskiej”. W procesie pracy nad książką udało się znaleźć jedynie cztery artykuły, zawierające bezpośrednią analizę problematyki samotności w utworach Bunina lub skupiające uwagę na specyfice jego światopoglądu w kontekście wybranego tematu. Są to prace Nadieżdy Kopyłowej (*О мотиве одиночества в лирике И. Бунина*, [w:] *И. А. Бунин в начале XXI века: материалы и статьи*, Воронеж 2005), Julii Kurbatowej (*Синтез художественных методов начала XX века в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»*, http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2010/24-24.pdf), Iwony Ndiaye (*Buninowska apoteoza bezdomności* [w:] *Hipertrofia tęsknoty za utraconym domem w poezji emigrantów rosyjskich „pierwszej fali”*, Olsztyn 2008) oraz Natalii Starostinej (*„Страшная тоска”: проблема одиночества в творчестве Ивана Бунина и Надежды Тэффи в 1920-40-е гг. во Франции* [w:] *Феномен одиночества. Актуальные вопросы гигиены культуры*, Санкт-Петербург 2014). Na motywy samotności w utworach autora *Życia Arseniewa* w swojej monografii wskazywał Jurij Malcew, jak również Larysa Tiutielewa w artykule *Проблема героя эмигрантской прозы И. Бунина (К вопросу о своеобразии литературы русского зарубежья)*, [w:] *Художественный язык эпохи. Межвузовский сборник научных трудов*, Самара, 2002) oraz Wiktoria Zacharowa w monografii *Проза Ив. Бунина: аспекты поэтики*, Нижний Новгород 2013.

O obecności tytułowego fenomenu w utworach Bunina, w kontekście rozważań na temat miłostnego uczucia, wspomina również A. Wołkow⁵⁶, W. Linkow⁵⁷, W. Grieczniew (w przywołanej wyżej książce), O. Michajłow⁵⁸, O. Astaszczenko⁵⁹, J. Brzykcy⁶⁰, N. Kuczerowski⁶¹, T. Stus⁶², H. Błagasowa⁶³, A. Diakina⁶⁴, M. Dunajew⁶⁵, J. Sałajczykowa⁶⁶, K. Cieślík⁶⁷, Z. Hajnadi⁶⁸, B. Lönnqvist⁶⁹. Jednak należy wyraźnie podkreślić, iż wszyscy wymienieni autorzy jedynie wspominają o istnieniu tytułowego problemu w utworach autora *Ciemnych alei*. Przeważająca większość badaczy poświęca temu zagadnieniu nie więcej niż kilka zdań. Uważając za niezbędne uzupełnienie tej „luki”, autorka monografii podjęła się zbadania fenomenu samotności w emigracyjnej prozie Iwana Bunina.

Przy realizacji podjętego problemu badawczego niezbędne stało się zastosowanie kilku metod. Bazę teoretyczną monografii stanowią założenia współczesnej hermeneutyki, która przywołując kulturowy i historyczny kontekst dzieła, oraz kładąc nacisk na związki z tradycją literacką, umożliwia jego wieloaspektową interpretację. To właśnie ta metoda, której fundamentem jest nastawienie na rozumienie tekstu oraz podmiotowe współuczestnictwo w rozumieniu jako „praktyce egzystencjalnej”⁷⁰, sprzyjała interpretacji wybranych emigracyjnych utworów Iwana Bunina; wszak ich głównym tematem są stosunki interpersonalne, zawężone do „próby dialogu”, jaką jawi się relacja miłostna, a także do sytuacji osamotnienia od-

⁵⁶ Волков А., *Проза Ивана Бунина*, Москва 1969.

⁵⁷ Линков В., *Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина*, Москва 1989.

⁵⁸ Михайлов О., *От Мережковского до Бродского: литература русского зарубежья*, Москва 2001.

⁵⁹ Асташченко О., «Боль крестных ран» Тема изгнания в творчестве И. А. Бунина начала 20-х годов, [w:] *Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX–XX вв.*, Белгород 1998.

⁶⁰ Brzykcy J., *Poezja emigracyjna Iwana Bunina (1920–1953)*, Toruń 2009.

⁶¹ Кучеровский Н., И. Бунин и его проза, Тула 1986.

⁶² Stus T., *Мотивы рефлексивно-философские в лирике Ивана Бунина*, [w:] *О поэзии российской. От песни народной до поэзии старорусской до лирики новоэпохальной и современной*. Materiały z sesji naukowej *Dziesięć wieków rozwoju form wypowiedzi poetyckiej w literaturze rosyjskiej*, pod red. R. Łuźnego, cz. II, Warszawa-Kraków 1986.

⁶³ Благасова Г., *Иван Бунин: Жизнь. Творчество...*

⁶⁴ Дякина А., *Иван Бунин – поэт Серебряного века...*

⁶⁵ Дунаев М., *Вера в горниле сомнений. Православие и русская литература в 17–20 веках*, Москва 2003

⁶⁶ Sałajczykowa J., *Prozaicy pierwszej fali emigracji rosyjskiej (1920–1940)*, Gdańsk 2003.

⁶⁷ Cieślík K., *Iwan Bunin. Zarys twórczości...*

⁶⁸ Хайнади З., *Чувственное искушение слов. Бунин. «Жизнь Арсеньева. Юность»*, „Вопросы литературы” 2009, nr 1, s. 253–270.

⁶⁹ Lönnqvist B., *Иван Бунин в эмиграции: в поисках утраченного мира* „Studia Slavica Finlandensia”, 2003, t. XX, s. 85–91.

⁷⁰ por.: „Jeśli podmiot jest wezwany do rozumienia samego siebie w obliczu tekstu, to jest tak dlatego, że tekst nie zamyka się sam w sobie, lecz otwiera na świat, który podmiot na nowo opisuje.” P. Ricoeur, *Expliquer et comprendre*, [w:] tenże, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris 1986, p. 187; cyt. za: M.P. Markowski, *Hermeneutyka*, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009, s. 184.

słaniającej „brak dialogu”. Jednocześnie rozważania nad istotą samotności wymagały sięgnięcia do niektórych założeń fenomenologii. Jak wiadomo, ważnym składnikiem tej metody jest pewien rodzaj duchowego oglądania „przedmiotów”, zwracania się do tego, co dane, zgodnie z podstawową zasadą tej metody: „z powrotem, do rzeczy samych” (Husserl). Natomiast w rozdziale drugim, który został poświęcony analizie osobistych dokumentów Bunina, mającej na celu odnalezienie wątków związanych z postrzeganiem samotności przez pisarza, konieczne stało się zastosowanie metody biograficznej.

Niniejsza monografia jest zmienioną i rozszerzoną wersją rozprawy doktorskiej. W pierwszej kolejności pragnę skierować serdeczne podziękowania w stronę mojej promotorki prof. dr hab. Marii Cymborskiej-Lebody za wsparcie, wnikliwe uwagi i wskazówki, które były dla mnie dużą pomocą w trakcie powstawania dysertacji.

Podziękowania kieruję również do Recenzentek: prof. dr hab. Ludmiły Łucewicz i prof. dr hab. Anny Paszkiewicz za ich trud włożony w przygotowanie recenzji mojej pracy, za sugestie i uwagi krytyczne, które przyczyniły się do udoskonalenia rozprawy.

Zwracam się z osobnym podziękowaniem do prof. dr hab. Mieczysława Adamowicza za życzliwość i udzielenie zgody na semestralny urlop naukowy w Moskwie, co pozwoliło mi na dotarcie do wielu cennych materiałów i znacznie ułatwiło pracę nad rozprawą doktorską.

Dziękuję za otwartość i wszelką możliwą pomoc, okazaną mi przez dr Michała Malickiego, entuzjastycznego naukowca i miłośnika książek, który udostępnił mi swoją niezwykle bogatą bibliotekę domową, liczącą setki pozycji z różnych dziedzin nauki.

Pragnę również gorąco podziękować dr Ewie Stawinodze, dr Małgorzacie Ułanek, dr Jerzemu Szukalskiemu oraz mojej niezrównanej przyjaciółce Sylwii Walenciuk, za rozmowy i dyskusje na tematy związane z literaturą rosyjską, słowa otuchy i cenne uwagi podczas czytania fragmentów tej pracy. W tym miejscu zwracam się z podziękowaniami do wszystkich przyjaciół i znajomych, którzy w jakikolwiek sposób pomagali mi w czasie pisania dysertacji – trafnymi spostrzeżeniami, wskazówkami oraz wyszukiwaniem książek, mogących okazać się przydatnymi w zgłębianiu obranego przeze mnie tematu. Bardzo dziękuję mojemu wspomniałemu mężowi, który dzielnie i z niezwykłą cierpliwością towarzyszył mi na wszystkich etapach, związanych z powstawaniem i obroną doktoratu, a następnie z przygotowaniem monografii do druku.

ГЛАВА I

Феномен одиночества в русской философской мысли

Прежде чем приступить к анализу понятия одиночества в русской культурной традиции⁷¹, стоит обратиться к высказыванию Антона Чехова, точно подметившего факт, что на русский менталитет в значительной степени повлияли природные предпосылки. По мнению писателя, именно необъятные просторы русской земли зародили *ощущение страшного одиночества, когда вам кажется, что во всей вселенной, темной и бесформенной, существуете только вы один. Ощущение гордое, демоническое, доступное только русским людям, у которых мысли и ощущения так же широки, безграничны и суровы, как их равнины, леса, снега*⁷². Похожей точки зрения придерживался крупнейший русский экзистенциалист Николай Бердяев, отмечая также антиномичность русской души, сформированной восточными и западными влияниями: *Противоречивость русской души определялась сложностью русской исторической судьбы, столкновением и противоборством в ней восточного и западного элемента. (...) Но в душе русского народа остался сильный природный элемент, связанный с необъятностью русской земли, с безграничностью русской равнины. (...) Необъятность русской земли, отсутствие границ и пределов выразились в строении русской души. Пейзаж русской души соответствует пейзажу русской земли, та же безграничность, бесформенность, устремленность в бесконечность, широта. (...) Можно*

⁷¹ Данная глава представляет собой лишь краткий очерк основных взглядов на явление одиночества нескольких крупнейших представителей русской философской мысли начала XX века и преследует цель наметить главное русло наших дальнейших размышлений над послереволюционным творчеством Ивана Бунина.

⁷² Чехов А., *Огни*, [в:] *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 7, Москва 1978, с. 125.

было бы сказать, что русский народ пал жертвой необъятности своей земли, своей природной стихийности⁷³. Поскольку в русском современном менталитете сознание общинности⁷⁴, соборности превалирует над сознанием отдельной личности, стоит отметить, что одиночество воспринимается русскими прежде всего как разрыв социальных связей и отсутствие ощущения причастности к социуму.

В истории развития русской философской мысли феномен одиночества изначально рассматривался скорее с точки зрения уединения, то есть добровольной физической и духовной изоляции, приобретающей форму отшельничества и пустынночества, которые предполагали единение с Богом и обретение спасения после смерти. Надо заметить, что языческое мировосприятие восточных славян отвергало одиночество как органичное состояние человека и делало упор на общность и соборность. Лишь распространение христианства значительно повлияло на такой способ мышления, облагородив понятие добровольного уединения⁷⁵.

Намного позже, то есть в эпоху романтизма одиночество приобрело философские очертания в литературе и искусстве, выдвинув на первый план тему одинокого героя – незаурядной личности, отчужденной от других вследствие своего превосходства и исключительности. Романтический герой является целой вселенной, полной противоречий, настолько его внутренний мир глубок и бесконечен. По Николаю Бердяеву, для проблемы одиночества «я» большой интерес представляет романтизм в истории европейского духа. Романтизм есть результат пережитого одиночества, т.е. разрыва субъективного и объективного, выпадение «я» из объективного иерархического поряд-

⁷³ Бердяев Н., *Истоки и смысл русского коммунизма*, Москва 1990, с. 8–9. Эту «прямопротивоположную» особенность русской ментальности анализирует современная исследовательница Ольга Алейникова, подчеркивая, что с одной стороны, русского человека тянет к соборности и коллективности, с другой стороны, по-видимому, не находя полного удовлетворения в общности, он осознает свое полное одиночество, которое проявляется в различных формах, в частности, в анархичном бунтарстве, неистовом стремлении к свободе, нигилизме, непробудном пьянстве и т.п. Подобная антиномичность, свойственная всей российской культуре, обусловлена ее гетерогенным характером, то есть соединением в ней западных и восточных культурных начал. (Алейникова О., *Одиночество: философско-культурологический анализ...*, с. 82).

⁷⁴ Культуролог Илья Левяш отмечает, что русская община – это продукт экстенсивного типа существования в любом традиционном обществе и вместе с тем его уникального сплава с неотвратимыми потребностями выживания в практически бескрайнем жизненном пространстве. (Левяш И., *Культурология*, Минск 2004, с. 433).

⁷⁵ Дмитрий Лихачев таким образом объясняет процесс формирования русских христианских идеалов уже в древней Руси: Огромная роль в создании этих идеалов принадлежит литературе исихастов, идеям ухода от мира, самоотречения, удаления от житейских забот, помогавшим русскому народу переносить его лишения, смотреть на мир и действовать с любовью и добротой к людям, отвергаясь от всякого насилия. (Лихачев Д., *Заметки о русском*, Москва 1981, с. 58).

ка, который представлялся вечным. Романтизм есть всегда уже результат раздвоения, пережитого отчуждения от объективного иерархического порядка, от космоса Фомы Аквината и Данте⁷⁶. В дальнейшем спор славянофилов и западников о человеке, о его месте и роли в мире, наметил явление Homo Solus в существующем миропорядке. Впрочем, как Петр Чаадаев, так и славянофилы и западники рассматривали феномен одиночества в контексте категории свободы, а также индивидуалистических и коллективистских представлений. В XIX-XX в. одиночество стало значимой категорией в русской философии и культуре. Наиболее интересные мысли о данном явлении предложены в работах Льва Шестова, Николая Бердяева, Семена Франка и Ивана Ильина, а также современных философов, таких как Николай Покровский, Назип Хамитов и др.

Лев Шестов (1866-1938) – русский философ-экзистенциалист, после отъезда из России в 1920 г. вошедший в элиту западной мысли того времени. В 1930 году его идеи окончательно укрепились в философской культуре эпохи. Игорь Нарский, исследуя труды русских экзистенциальных мыслителей, в частности Шестова, замечает, что *большинство проблем (...) человек, Бог, свобода, зло, смерть, трагедия и другие сходятся и пересекаются в проблеме отчуждения*⁷⁷. Анализ творчества Л. Шестова позволяет прийти к выводу, что истоки отчуждения философ усматривает в грехопадении, приведшем к отделению от Бога: *Самым существенным следствием грехопадения явилось то, что оно как бы автоматически перевело человека из области божественной, где царствует ничем не ограниченная свобода, в сферу, где все подчинено необходимости (т.е. причинно-следственным связям, так называемым «вечным истинам», олицетворяющим их)*⁷⁸. Грех первых людей заключался в неповиновении воле Бога и желании «знать». Именно в рациональном познании Л. Шестов находит причину отчужденности бытия. Поэтому философ направляет свою литературную и философскую активность против рационализма⁷⁹. По Вальцу, другому исследователю творчества мыслителя, *отчуждение в философии Л. И. Шестова рассматривается как ситуация предельно жесткой конфронтации между миром необходимости и человеком как личностью, его духовным потенциалом. Необходимость выступает в*

⁷⁶ Бердяев Н., *Я и мир объектов* [в:] *Дух и реальность*, Москва 2007, с. 290.

⁷⁷ Нарский И., *Марксистская теория отчуждения и экзистенциализма*, [в:] *Философия марксизма и экзистенциализма*, Москва 1971, с. 20.

⁷⁸ Вальц Л., *Проблема отчуждения в русской экзистенциальной философии* (Н. Бердяев, Л. Шестов), «Вестник МГТУ» 2007, т. 10, нр 3, с. 349.

⁷⁹ см. Шестов Л., *Шекспир и его критик Брандес*, [в:] *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 1, Санкт-Петербург, 1911, с. 15.

рамках самого индивида, в виде начала, враждебного духовной структуре личности⁸⁰. В качестве символа отчуждения выступает Ничто: (...) оно усыпило человеческий дух и усыпленный человек стал добычей или жертвой страха, хотя для страха не было никаких причин или оснований⁸¹. (...) Ничто все и всех заворожило: мир точно уснул, замер или даже умер. Ничто превратилось в Нечто, а Нечто все насквозь пронизано ничем⁸². Ничто имеет черты «ничтожества» и «уничтожения». Одним из «пределов отчуждения» или соприкосновения с Ничто, философ считает смерть. В *Апофеозе беспочвенности* русский экзистенциалист высказывает мнение, согласно которому так как рано или поздно каждый человек осужден быть непоправимо несчастным, то, стало быть, последнее слово философии – одиночество⁸³. В шестовском творчестве отразилась захваченность русского мыслителя этой темой, как реальностью, вызывающей страх перед неизбежным и жутким событием в человеческой жизни.

Николаю Бердяеву (1874-1948), другому известнейшему русскому экзистенциалисту принадлежат следующие высказывания: *Проблема одиночества представляется мне основной философской проблемой, с ней связаны проблемы «я», личности, общества, общения, познания. В предельной же своей постановке проблема одиночества есть проблема смерти. Прохождение через смерть есть прохождение через абсолютное одиночество, через разрыв со всеми*⁸⁴. (...) Основная проблема «я», которая бросает свет на все его существование, есть проблема одиночества, которая так мало исследована философски⁸⁵. Переживание одиночества философ связывает с тоской по Богу как субъекту, Который единственно есть преодоление этого состояния и обретение единства с самим собой и с другими людьми⁸⁶. По мнению Бердяева одиночество нельзя рассматривать как явление однородное и однокачественное. Мыслитель различает абсолютное одиночество, оно «есть ад и небытие» и относительное, мыслимое не только в отрицательном, но и в положительном смысле. Относительное одиночество соотносимо с существованием других. Кроме того, оно является необходимым элементом в процессе рождения личности. Характеризуя

⁸⁰ Вальц Л., *Проблема отчуждения в русской экзистенциальной...*, с. 352.

⁸¹ Шестов Л., *Киркегард и экзистенциальная философия*, Москва 1992, с. 86.

⁸² ibidem, с. 189.

⁸³ Шестов Л., *Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления*, [В:] Сочинения, Москва 1995, с. 218.

⁸⁴ Бердяев Н., *Я и мир объектов...*, с. 295.

⁸⁵ ibidem, с. 283.

⁸⁶ см. ibidem, с. 288.

это явление, Бердяев использует широкий круг понятий, прежде всего категорию объективации и трансцендирования.

Иван Ильин (1883-1954), один из самых значительных философов русского зарубежья, в своих размышлениях многократно подчеркивает, что факт одиночества человека коренится в своеобразии и неповторимости каждой личности. *Несмотря на обилие сходных черт индивидуальная душевная жизнь протекает у каждого из нас в своеобразной изолированности, замкнуто и недоступно для других: «чужая душа – потемки». (...) Человек остается субъективным, индивидуальным и одиноким и остро почувствует это в час болезни, гневного разрыва, несчастной любви, ревности, преступления, покаяния, заключения брака, душевной депрессии, отчаяния и смерти*⁸⁷, – отмечает философ и продолжает свою мысль: *Я обособлен от других людей, замкнут в своей душе и в своем теле и обречен вести одинокую жизнь, ибо никто не может ни впустить в себя, ни вместить в своих пределах; и в то же время другие люди терзают мне душу и могут растерзать мое тело, как если бы я был их игрушкой или рабом... Таков я; таковы мы все, каждый из нас в отдельности — однодневные цветы, распутившиеся для страдания, мгновенные и беззащитные вспышки вселенского огня...*⁸⁸ Невозможно «впустить» другого человека в свою душу, испытать одинаковые психические состояния или ту же физическую боль. Отшельником, заключенным в камеру своего тела⁸⁹ называет Ильин каждого человека. Призывая принять одиночество, подружиться с ним и таким образом преодолеть это тяжелое испытание, мыслитель высказывает убеждение, что такая жизненная установка может помочь укрепить характер, *найти святой источник жизни*⁹⁰ и сочувственно открыть свое сердце для других, тоже страдающих от отчуждения и изоляции. Ильин воспринимает одиночество не только как тяжкое бремя, но и как великое благо, поскольку оно закладывает в душе человека камень живой веры⁹¹. Обращаясь к Богу с молитвой, возможно достойно нести свой крест, который философ называет разными именами – тоской, подавленностью, беспомощностью, депрессией, оторванностью от Бога и людей, тревогой, растерянностью и безысходным томлением.

Человеческая жизнь полна трагизма, непосредственно вытекающего из одиночества человеческого духа среди чуждого и враждебного ему

⁸⁷ Ильин И., *Аксиомы религиозного опыта*, Москва 2002, с. 7.

⁸⁸ Ильин И., *Поющее сердце. Книга тихих созерцаний*, [в:] *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 3, Москва 1994, с. 328.

⁸⁹ См. *ibidem*, с. 163.

⁹⁰ См. *ibidem*, с. 164.

⁹¹ См. *ibidem*.

*слепого природного мира (включая и мир его собственных страстей)*⁹², – таково мнение видного представителя русской религиозной философии рубежа веков Семена Франка (1877-1950). Философ считает, что чем больше человек осознает себя личностью, тем острее его чувство бесприютности и одиночества в мире⁹³. С другой стороны «Я» невозможно вне отношения с «Ты». Каждый человек, даже отшельник, презирующий других эгоист или человек, обреченный на пожизненное одиночное заключение, сохраняет связь с людьми – памятью, надеждой, любовью или же напротив, бунтом, презрением, ненавистью к другим. По Франку, самое глубокое общение человека с «Ты» происходит при встрече с Богом, «настигающим» свое творение в самых сокровенных, уединенных пластах души: (...) *в том последнем, по существу одиноком слое моего «Я», в котором я невидим и недоступен никому, кроме меня самого – и именно Бога. (...) С Богом я встречаюсь в том предельном одиночестве, в котором я встречаюсь со смертью*⁹⁴. При диалоге же с людьми, в человеке всегда остается незатронутым нечто самое существенное, остающееся одиноким и невыразимым⁹⁵.

Мыслитель замечает, что еще одним способом преодоления одиночества является контакт с красотой, момент эстетического любования, потому что в такие минуты человек соприкасается с чем-то близким, родственным⁹⁶.

Необходимо отметить, что общей точкой для большинства представителей русской философской мысли (особенно это касается экзистенциалистов) становится убеждение в данности одиночества как изначального факта человеческого существования. Кроме того, мыслители замечают как положительные стороны одиночества, так и его деструктивное влияние на индивида, что позволяет выявить двойственную природу этого феномена.

Резюмируя перечисленные выше изыскания на тему одиночества крупнейших русских мыслителей, воспользуемся классификацией, предложенной современным исследователем Александром Демидовым, который выделяет несколько основных аспектов и модусов⁹⁷ одиночества в истории развития русской философской мысли⁹⁸. Основными из них являются:

⁹² Франк С., *Реальность и человек*, Москва 2007, с. 375.

⁹³ ibidem, с. 335.

⁹⁴ ibidem, с. 197.

⁹⁵ См. ibidem, с. 117.

⁹⁶ *Внешнее перестает быть частью холодного, равнодушного объективного мира, и мы ощущаем его сродство с нашим внутренним существом. – считает С. Франк. (ibidem, с. 104).*

⁹⁷ модус (лат. modus) – мера, образ, способ.

⁹⁸ Предложенная классификация относится также и к европейским умственным течениям, которые в данном исследовании не были выделены в отдельную главу, а затронуты в кон-

1. «одиночество – бездомность» – это неопределенность роли и смысла человеческого пребывания в мире, неприкаянность человека в бесконечности, отсутствие предустановленной гармонии человека с миром.
2. «одиночество – неслиянность» – это изначальная и неодолимая обособленность существования «я» от других существований.
3. «одиночество – ответственность» – это обреченность каждого человека на самостоятельный выбор образа действия (...);
4. «одиночество – уединение» – это добровольное избегание контактов с другими людьми, преследующее цель сосредоточиться на каком-то деле, предмете, самом себе⁹⁹.

Среди наиболее существенных модусов одиночества Демидов выделяет космическое, культурное, социальное и межличностное. В контексте размышлений над эмигрантским творчеством Ивана Бунина и его дневниковыми записями, нас будет главным образом интересовать *космическое одиночество* (понимаемое как переживание человеком своей «исторгнутости» из жизни Вселенной, природы, мира, а также отчужденности от Бога), *культурное* (ощущаемое человеком, когда его идеалы и способ мышления не находят отклика у окружающих – такое состояние возможно нпр. вследствие эмиграции или быстрой переориентации общества на новые ценности. Обычно это связано с революциями или крупными реформами) и *межличностное* (пожалуй, основное с точки зрения анализа бунинских произведений – чувства, связанные с утратой или недостатком связи на психо-физическом и духовном уровне с конкретной, единственной и уникальной для субъекта личностью).

тексте анализа бунинских произведений.

⁹⁹ Демидов А., *Феномены человеческого бытия*, Минск 1999, с. 87.

ГЛАВА II

«Я одинок и ныне - как всегда.»

Проблема одиночества в биографии и мировоззрении И. Бунина

*«Вот зеркало души моей в течение осьмнадцати месяцев!
Оно через 20 лет... будет для меня еще приятнее – пусть для меня одного!
Загляну и увижу, каков я был, как думал и мечтал;
а что...занимательнее самого себя? ... Почему знать?
Может быть, и другие найдут нечто приятное в моих эскизах;
может быть, и другие... Но это их, а не мое дело».*
(Н. Карамзин)¹⁰⁰

В исследовании характерного для Ивана Бунина восприятия окружающего мира, а также элементов его творческого процесса, огромную роль играют письма и дневники художника. Бунин, как интроверт, берегущий «святая святых» своего сердца, в дневниках предстает предельно открытым и более понятным для читателя, ибо эти личные записи заключают в себе подробности сугубо интимного свойства, разные детали характера и быта, позволяющие создать более полный психологический и мировоззренческий портрет автора «Жизни Арсеньева». (...) дневник значителен оперативной фиксацией личностной, индивидуальной неповторимости¹⁰¹, – замечает Валентин Оскоцкий в своем анализе жанрового своеобразия писательских дневников. Среди важных качеств документов такого рода, исследователь выделяет сиюминутную дробность восприятия автора, позволяющую сохранить и передать *одномоментность впечатления*,

¹⁰⁰ Карамзин Н., *Письма русского путешественника* [в:] *Избранные сочинения в 2 томах*, Москва–Ленинград 1964, с. 600.

¹⁰¹ Оскоцкий В., *Писательские дневники: жанровое своеобразие и функциональное многообразие (из истории русской послеоктябрьской литературы)*, [в:] *Literatura i komunikacja. Od listu do powieści autobiograficznej*, pod red. Blaima A., Maciejewskiego Z., Lublin 1998, с. 143.

наблюдения, состояния души¹⁰². Дневник (...) автор адресует самому себе. Он исповедь, как правило, не рассчитанная на публикацию, во всяком случае прижизненную, а если все-таки рассчитанная, то чаще всего в переработанном виде, в качестве материала, закрепившего в памяти автора те события и судьбы, которые он намерен ввести в свое последующее произведение¹⁰³. Соглашаясь с формулировкой дневника как исповеди, Виктория Чудинова называет его житейским замещением церковного таинства¹⁰⁴. Сохраняя самобытную печать личности автора, эго-документы Бунина отличаются исповедальным характером, предельной откровенностью и интимностью, доходящей, по мнению Оскоцкого до «анатомирования души». Создаваемые под влиянием момента, они помогают не только в рассмотрении внутренней работы автора над самопознанием и самовыражением, но и в понимании творческого процесса: в них скрыта дверь, приоткрываемая в таинственную лабораторию – психологию творчества¹⁰⁵. Многие произведения Бунина (особенно это касается дореволюционного периода) предсказаны дневниками, а некоторые являются почти неизменными фрагментами дневниковых записей. Польская исследовательница Иоланта Квятковска в статье *Kategoria przeszłości w «Dziennikach» Iwana Bunina (lata emigracji 1929–1953)* также приходит к выводу, что мысли, тщательно записываемые в течение тридцати лет эмигрантской жизни, во многих аспектах перекликаются с его поздним литературным творчеством и существенно восполняют их¹⁰⁶.

Важной деталью, которую не стоит упускать из виду является факт, что мы имеем дело с эго-документами, высвечивающими экзистенциальное сознание эмигранта, навсегда оторванного от Родины. Татьяна Мегрелишвили подчеркивает эту характерную общую черту русских дневников и мемуаров, создаваемых в эмиграции: *Нарративный план текстов мемуаристики эмиграции строится как повествование исповедального тона, в котором присутствуют и ярко воплощены главные стремления мемуаристов – к самоидентификации и саморефлексии. Все это делает возможным реконструкцию автопсихологии эмигранта, выделение в ней раздвоенности творческого сознания*¹⁰⁷.

¹⁰² ibidem, с. 144.

¹⁰³ ibidem.

¹⁰⁴ Чудинова В., *Поэтика исповеди в рассказах и повестях А. П. Чехова 80-х – начала 90-х годов*: дис. канд. филол. наук, Москва 2001, с. 2.

¹⁰⁵ Оскоцкий В., *Писательские дневники...*, с. 147.

¹⁰⁶ Kwiatkowska J., *Kategoria przeszłości w Dziennikach Iwana Bunina (lata emigracji 1929 – 1953)*, [в:] *Studia Rossica XVII*, pod red. Wołodźko-Butkiewicz A., Łuciewicz L., *Dzienniki pisarzy rosyjskich*, Warszawa 2006, с. 392 (перевод на русский, мой – Ванда Кубяк).

¹⁰⁷ Мегрелишвили Т., *К вопросу о поэтике мемуаров русского зарубежья*, „Болгарская русистика” под ред. доц. Занглигер В., София 2004, нр 3-4, с. 56. Эти проблемы в биографии и твор-

Исследовательница замечает, что устойчивые смысловые элементы текста, такие как философско-символические мотивы одиночества характерны для творчества как «старших» поэтов первой волны (И. Бунин, Г. Иванов, И. Одоевцева, Н. Оцуп), так и молодого поколения, не успевшего приобрести популярности в России. Именно молодым поэтам-эмигрантам наиболее свойственно восприятие мира как глубоко дисгармоничного, похожего на ад. *В целом любое эмигрантское творчество определяется такими психологическими состояниями, как рефлексия, ностальгия и характеризуется усилением экзистенциальной проблематики*¹⁰⁸, – считает Татьяна Мергелишвили.

Для более полной картины, кроме дневников и писем Ивана Бунина, в данном разделе мы проанализируем также несколько дореволюционных произведений, наиболее ярко отражающих интересующие нас грани творчества писателя.

Постоянно испытывая чувство экзистенциального одиночества, Бунин акцентировал в стихах и лирических миниатюрах (...) глушь и затерянность человеческого существования на бескрайних просторах

честве И. Бунина детально разрабатывает Наталья Старостина в своей статье «*Страшная тоска*»: проблема одиночества в творчестве Ивана Бунина и Надежды Тэффи в 1920–40-гг. во Франции [в:] *Феномен одиночества. Актуальные вопросы гигиены культуры*, Санкт-Петербург 2014.

¹⁰⁸ ibidem, с. 57. Неочевидную экзистенциальность всего бунинского творчества неоднократно отмечает в своих исследованиях Валентина Заманская. (см. Заманская В., *Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий*. Учебное пособие, Москва 2002, с. 207–208). Приступая к анализу дневников И. Бунина, необходимо также обратить внимание на то, что разноплановое и детальное изучение произведений писателя до настоящего времени не дополнено основательным анализом его дневников: они изучены лишь фрагментарно. Данное обстоятельство объясняется тем, что на современном этапе развития науки не получили должного исследовательского внимания проблемы, связанные с дневниковым жанром как таковым. Разные аспекты, выявляющие своеобразие жанра эго-документов затрагивались в статьях и монографиях Олега Егорова, Михаила Михеева, Татьяны Колядич (см. подробные сведения в Библиографии.) Вопросы «документальной литературы» многократно рассматривались учеными на конференциях, семинарах, «круглых столах». Стоит отметить, что этой проблеме, как комплексной, посвящены были также доклады участников цикла международных конференций, на тему *Эго-документ и литература*, которые с 2005 года проводит Институт русистики Варшавского университета. Основной массив статей был опубликован в следующих томах научных трудов: *Dzienniki pisarzy rosyjskich. Kontekst literacki i historyczny*, Studia Rossica XVIII, pod red. Wołodźko-Butkiewicz A., Łuciewicz L., Warszawa 2006; *Dzienniki, notatniki, listy pisarzy rosyjskich*. Studia Rossica XIX, pod red. Wołodźko-Butkiewicz A., Łuciewicz L., Warszawa 2007; *Memuarystyka rosyjska I jej konteksty kulturowe*, Studia Rossica XX, T. 1-2, pod red. Wołodźko-Butkiewicz A., Łuciewicz L., Warszawa 2010; *Wspomnienia pisarzy rosyjskich. Rosja i kultura rosyjska we wspomnieniach pisarzy polskich*: trzecia konferencja z cyklu Ego-dokument i literatura: tezy referatów, pod red. Wołodźko-Butkiewicz A., Łuciewicz L., Warszawa 2009. Детальным анализом устойчивых тем и мотивов в дневниках Ивана Бунина успешно занимается Светлана Федоровская (см. Fedorovskaya S., *Образ природы в дневниках И. А. Бунина – отражение мировосприятия писателя*, Kandidatuppsats/ SU. Stockholm 2008; *Дневниковая проза И. А. Бунина: устойчивые темы*, Masteruppsats/ SU. Stockholm 2009, *Славянская мифология и ее отражение в дневниковом наследии И. А. Бунина*, Umeå 2014).

русской равнины, в пустынях Палестины и Ближнего Востока, в тропических лесах, на океанской шире, в безднах истории, перед лицом молчаливой вечности. Это как бы общечеловеческая оставленность, брошенность¹⁰⁹. Приведенные выше слова из статьи современного русского литературоведа Олега Мраморнова могут послужить вторым введением в предложенную нами тему. *Постоянно испытывая чувство экзистенциального одиночества...*, – листая дневники Ивана Бунина и работы литературоведов, посвященные его биографии, можно с уверенностью сказать, что ощущение, осознание одиночества на протяжении всей жизни было доминантным элементом бунинского мирозерцания. Ибо что есть *экзистенциальное одиночество*? Философы-экзистенциалисты в своих размышлениях определяют этот феномен как основной и неотъемлемый факт человеческого бытия. Одиночество, представленное как одно из главных свойств человека, преследует его и пронизывает всю его жизнь, с момента рождения до гроба, становясь постоянным чувством эмоциональной и душевной изоляции. Более того, в экзистенциальном плане, это не жизнь, исполненная одиночества, а именно одиночество как жизнь. Американский психолог Джон МакГрэв в своей книге упоминает о первичном и вторичном одиночестве¹¹⁰. Первое обозначает врожденное свойство личности, выражающееся в том, что человек чувствует себя одиноким и беспомощным в этом мире, вне зависимости от присутствия окружающих. Это чувство сильнее всего проявляется в детстве, хотя в дальнейшей жизни большинство людей в состоянии с ним справиться. Однако лица, называемые сверхчувствительными, то есть подверженные психическим заболеваниям или склонные к депрессии и повышенной тревожности, не умеют собрать достаточное количество энергии для того, чтобы побороть первичное одиночество. Вторичное же одиночество проявляется в моменты жизненных кризисов и потери особенно важных для человека людей. Жертвами экзистенциальной депривации, как правило, становятся личности впечатлительные, сверхвосприимчивые, с необыкновенно развитой сенсуальностью. Такими чертами безусловно обладал автор *Жизни Арсеньева*¹¹¹.

¹⁰⁹ Мраморнов О., *Иван Бунин перед загадкой русской души*, „Новый мир” 1995, нр 9, цит. по [Электронный ресурс]: www.magazines.russ.ru/m/mramornov (15.03.2009).

¹¹⁰ см. Mac Graw J. G., *Samotność: studium psychologiczne i filozoficzne*, tłum. Sankala A., Warszawa 2000, с. 109.

¹¹¹ О специфической бунинской противоречивости характера и острой чуткости к окружающему миру сохранилось много высказываний его друзей и знакомых: *Его нервная система была совершенно расшатана. Нельзя забывать, что нервность он получил в «проклятое наследство» не только от отца-алкоголика, но и от мученицы матери, слишком много видевшей горя с самого начала своего замужества. Да, он был очень нервен. Но кто из русских*

Особую склонность к глубокому переживанию одиночества Иван Бунин унаследовал от своей матери, Людмилы Александровны, женщины самоотверженной и глубоко религиозной. Ее характер «по-бунински горестный»¹¹², как выразилась однажды жена и биограф писателя, Вера Муромцева, в котором сочетались аскетизм, тревожность и постоянная грусть, наложили особую, неизгладимую печать на мировосприятие восприимчивого мальчика: *Мать имела характер меланхолический. Она подолгу молилась перед своими темными большими иконами, ночью простаивала на коленях, часто плакала, грустила*¹¹³.

В ранней молодости произошло событие, перевернувшее душу Бунина и, бесспорно, повлиявшее на его дальнейшую судьбу и творчество. Речь идет о первой, пылкой влюбленности в Варвару Пашенко. Отношения с ней принесли ему много душевных терзаний¹¹⁴ и от-

писателей не был нервным? Все они были люди с ободранной кожей, с обнаженными нервами и вибрирующей совестью. (Одоевцева И., *На берегах Сены*, Москва 2010, с. 294). Он обладал необыкновенным чувственным восприятием мира все земное, «реальное» ощущал почти с животной силой – отсюда огромная зрительная изобразительность, но все эти пейзажи, краски, запахи, – обладал почти звериной силой обоняния, – думаю, подавляли его в некоем смысле, не выпускали как бы из объятий. (Зайцев Б., *Две Веры*, [в:] *Золотой узор: Роман, повести*, Москва 1991, с. 329). Зрение, слух и обоняние были у него развиты несравненно сильнее, чем у обыкновенных людей. (Одоевцева И., *На берегах Сены...*, с. 315). Такие черты характера как застенчивость, скрываемая за маской агрессивности и насмешливости, некоторая трусливость и нерешительность в сочетании с нравственной негибкостью, (см. Бахрах А., *Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям*, Москва 2005, с. 56-57, 181-182), капризность и привередливость (см. Вересаев В., *Литературные портреты*, Москва 2000, с. 454), повышенная нервная возбудимость (см. Одоевцева И., *На берегах Сены...*, с. 291, 294), закомплексованность (см. Шаховская З., *Бунин [в:] В поисках Набокова. Отражения*, Москва 1991, с. 204), а также ярко выраженные фобии: панический страх смерти и болезней (см. Струве Н., *Православие и культура*, Москва 1992, с. 251), патологическая боязнь змей (см. *Устами Буниных: дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и др. архив материалы*, под ред. Милицы Грин, в 3 томах, Frankfurt/Main 1981, т. 2, с. 94; Муромцева-Бунина В., *Жизнь Бунина. Беседы с памятью*, Москва 2007, с. 352; Бахрах А., *Бунин в халате...*, с. 52) душевнобольных (см. Лифаль С., *Письмо А. К. Бабореко. 6 февраля 1974 г.* [в:] Бабореко А., *Дороги и звоны: Воспоминания. Письма*, Москва 1993, с. 140), лифтов (см. Берберова Н., *Курсив мой: автобиография*, Нью-Йорк 1983, с. 292), убедительно свидетельствуют о глубоко укорененном неврозе страха. (ср. Фрейд З., *Толкование сновидений*, СПб 2012, с. 324) Это замечание существенно для нашего исследования постольку, поскольку именно тревожные личности наиболее болезненно испытывают чувство одиночества, собственной ранимости и почти всегда и везде чувствуют себя неуютно. (см. Муромцева-Бунина В., *Из письма В. Зайцевой. Июнь 1943* [в:] Зайцев Б., *Золотой узор: роман...*, с. 326; Одоевцева И., *На берегах Сены...*, 313).

¹¹² *Устами Буниных...*, т. 2, с. 65.

¹¹³ Муромцева-Бунина В., *Жизнь Бунина...*, с. 34.

¹¹⁴ Влюбленность в Варвару по всей видимости носила черты больной невротической зависимости. Такая зависимость с одной стороны, делает переживания более яркими, сильными, но с другой, подверженный ей человек стремится к порабощению объекта страсти любой ценой – с помощью шантажа, манипуляции, ревности. Такие отношения, как правило, сопровождаются сильнейшим напряжением и приводят людей к нервному истощению. Недаром более рассудительная и практичная Варвара Пашенко неоднократно пыталась разобраться в своих чувствах и дистанцироваться от слишком пылкого любовника, отдавая себе отчет в том, что теряет внутренние силы и находится не пороге депрессии: *...я столько выстрадала за это последнее время, что если бы дольше осталась – сошла бы с ума. (...)*

разились в таких произведениях как *Митина любовь*, *В ночном море*, *Жизнь Арсеньева* и др. Эта связь, перемежаемая ссорами и расставаниями, продолжалась на протяжении пяти лет. Сквозь строчки сохранившихся писем той поры, ясно проступает накал чувств, самозабвенной страсти, которую испытывал юноша: *Драгоценная моя, деточка моя, голубеночек! Вся душа переполнена безграничной нежностью к тебе, весь живу тобой! Варенька! Как томишься в такие минуты! Ради Христа, люби меня (...)* (ПСС 11, 53) Во время ссор Бунин пугал Варвару самоубийством, если она решится уйти. В начале августа 1892 г., после очередной попытки Пащенко прекратить мучительные для них обоих отношения, Иван Алексеевич писал брату: *Ой, Юринька, не могу начать тебе, больно мне, больно, как никогда не было. (...) В Орле при таких обстоятельствах, т. е. не видясь с ней, я жить не могу!! К тому же я один, убью себя, убью! (...) Я обессилен, я с ума сошел. А уехать? Бросить? Нет надежды? Тоже в петлю! Я привык к ней, готов быть ее собакой, чем угодно. Ты скажешь подожди – нет силы! Я живу как во сне, как мертвый, я боюсь, всех боюсь и ничего не знаю!*¹¹⁵ Однако, несмотря на все усилия Бунина сохранить их связь во что бы то ни стало, Варвара Пащенко все же решила бежать от него и 4 ноября 1894 г., оставив записку *Уезжаю, Ваня, не поминай меня лихом*¹¹⁶, покинула Полтаву. Трудно представить, каким ударом стало бегство любимой для Ивана Алексеевича. Сходя с ума от тоски, он долгое время продолжал писать умоляющие письма, не умея и не желая расстаться с надеждой на то, что они все-таки будут вместе: *Ну вот – пусть Господь убьет меня громом, разразит меня всеми нечеловеческими страшными потерями и муками – клянусь тебе, не стало сил моих! (...) Дай же мне увидаться с тобою, ради Бога, ради всего на свете! (...) я же живой, Варя. (ПСС 11, 170) Варя! Уже третий месяц я сгораю на медленном огне. Безумен ли я, ничтожен ли, но я испытываю невыразимые мучения. (...) Но я не могу писать – ничтожными слабыми словами говорить про тот ад, который творится у меня на душе. (...) почти каждый вечер я плачу и молюсь, как никогда не молился, чтобы Господь вынул мою душу или послал мне внезапное, неожиданное утешение, чтобы Он раскрыл твоё сердце для любви, для жалости.* (172) Однако чудо не произошло и в

Сколько раз ты мне говорил, что я тебя измучила, но ведь и сама я мучилась не меньше, если не больше. (...) не могу так жить, тяжело, не вижу смысла в этой жизни. (Бунин И., Полное собрание сочинений в 13 томах, Москва 2006, т. 11, с. 66-67. В дальнейшем в скобках указывается аббревиатура ПСС, номер тома и страница).

¹¹⁵ Письма И. А. Бунина, [в:] *На родной земле. Литературно-художественный сборник*, Орел 1958, с. 297-298.

¹¹⁶ Муромцева-Бунина В., *Жизнь Бунина...*, с. 142.

апреле 1895 года Варвара Пашенко обвенчалась с приятелем Бунина, Арсением Бибиковым.

Весьма характерна для трудного времени взаимоотношений с первой любовью новелла *Перевал*¹¹⁷, датированная 1892-1898 годами. Вчитываясь внимательно в строчки этого произведения, написанного задолго до многих трагических событий – развода, смерти сына, Октябрьской революции и отъезда писателя из России, нельзя не заметить, что в этой новелле точно отражены мысли и переживания, ставшие сквозной темой всего бунинского творчества. Исследовательница Анжелика Дякина считает, что взгляд писателя на одиночество сродни мироощущению Лермонтова. В своей монографии *Иван Бунин – поэт Серебряного века* она замечает, что в конце 1890 годов во многих бунинских стихах более отчетливыми становятся нотки безысходности, отчуждения от людей и мира: *Бунину сродни острое чувство одиночества, вечный зов далеких пространств и времен, тяготение к загадкам космического бытия. Лермонтовская романтическая устремленность в неведомое, тайное, не поддающееся логическому познанию, оправданное только верой, воспринята поэтом XX века органично, всеми фибрами души*¹¹⁸.

В *Перевале* ощущение обреченного одиночества охватывает путника, застигнутого в горах сумерками¹¹⁹. *Особое чувство гордости и силы, с которым всегда смотришь с большой высоты*, (ПСС 1, 263) быстро сменяется страхом и отчаянием. Состоянию героя вторит окружающий его пейзаж: *голый, пустынный подъем*¹²⁰, мрачные величавые горы в густом тумане¹²¹, который *окутывал плоскогорье гигантской рыхлой*

¹¹⁷ Известно, что И. Бунин любил это произведение, хотя долго не публиковал его. В 1912 году вышел в свет сборник прозы под таким же названием. Слово «перевал» неоднократно появляется в лирике и прозе писателя и имеет особое символическое значение – оно связано и с утомительным странствием и с отделенностью от других людей, и с возможностью отдохнуть, набраться новых сил для дальнейшего пути и с тщетной надеждой на положительные изменения в жизни (подобную роль в творчестве Бунина играет весна, как новое начало, полное надежды на будущее). Это также топос, обозначающий некую пограничную ситуацию, переломный момент в существовании героя. (см. нпр. *Запустение* (1903), *Шла сиротка пыльною дорогой* (1907), *Маленький роман* (1909-1926), *С высоты* (1904), *Генрих* (1940) итд.)

¹¹⁸ Дякина А., *Иван Бунин – поэт Серебряного века*, Елец 2000, с. 21.

¹¹⁹ Гречнев В., *О прозе XIX-XX веков – Л. Толстой, А. Чехов, И. Бунин, Л. Андреев, М. Горький*, СПб 2000, с. 103. По меткому замечанию Вячеслава Гречнева, уже в первой фразе почти исчерпана тема рассказа, или, лучше сказать, этюда, размышления о человеке и превратностях его судьбы, о его надеждах, разочарованиях и одиночестве, на которое он обречен от рождения и до смерти.

¹²⁰ Подъем на гору у Бунина, как правило, сопряжен с одиночеством. Герой, возвышаясь над миром, испытывает чувство полной обособленности (см. нпр. *На высоте, на снеговой вершине...* (1901), *Тора* (1914), *В горах* (1916)). Горная вершина – полюс полного одиночества, не только физического, но и душевного, в отличие от полюса долины с ее суетой и заселенностью.

¹²¹ В *дневниковых записях И. А. Бунина туман – стихия поглощающая, таинственная (...) Совокупность же нескольких пейзажных деталей образует не только личностно-индивидуальное, но и широко бытийное смысловое поле, предвещающее драматическую развязку в осознании себя*

грядой и своим падением как бы увеличивал хмурую глубину пропастей между горами, (263) глухой, глубокий и нелюдимый¹²² гул сосен. (263) Страх заблудиться и погибнуть в горах усугубляется воспоминанием о могилах дровосеков, похороненных недалеко от перевала, мимо которых лежит путь героя. Эти незнакомые люди, чью судьбу герой боится разделить, наводят мысли о собственной смерти: Я чувствую, на какой дикой и безлюдной высоте я нахожусь, чувствую, что вокруг меня только туман, обрывы и думаю: как пройду я мимо одиноких камней-памятников, когда они, как человеческие фигуры, зачернеют среди тумана? Хватит ли у меня сил спуститься с гор, когда я уже и теперь теряю представление о времени и месте?¹²³ (264) Мрак, туман, холод становятся в сознании героя атрибутами смерти. Само слово «ночь»¹²⁴, многократно повторяющееся в этом коротком тексте становится элементом слова «одиНОЧество» и невольно ассоциируется с чувством глубокой отчужденности от всего живого. Более того, оно напоминает обо всех несчастьях и горестях, постигших героя в течение жизни: Сколько уж было в моей жизни этих трудных и одиноких перевалов! Как ночь надвигались на меня горести, страдания, болезни, измены любимых и горькие обиды дружбы – и наступал час разлуки со всем, с чем сроднился. И скрепивши сердце опять брал я в руки свой страннический посох. А подъемы к новому счастью были высоки и трудны, ночь, туман и буря встречали меня на высоте, жуткое одиночество охватывало на перевалах... (265)

Кроме ночи, соотносимой с бессознательными побуждениями, важную роль в новелле играет туман, который считается символом неизвестности, «серой зоной» между реальностью и ирреальностью, между миром человеческим и потусторонним. Окруженный со всех сторон холодным, непроницаемым для взгляда туманом, растерянный и всеми забытый путник не знает, в каком направлении надо двигаться и сбивается с пути, теряя представление о времени и пространстве: (...) седой туман воцаряется (...) зная, что пришел его час,

в мире, когда все вокруг теряет привычный материальный облик (...). В тумане появляются предзнаменования трагедии, в нем же теряется, исчезая, как мираж, истинно дорогое зрительно-образное. (Благасова Г., «Чувство природы» в дневниках И. А. Бунина и М. М. Пришвина, [в:] Творческое наследие И. Бунина на рубеже тысячелетий (материалы международной научной конференции, посвященной 70-летию вручения Нобелевской премии и 50-летию со дня смерти писателя), под ред. Дякиной А., Борисовой Н., Елец 2004, с. 169.)

¹²² Здесь и в дальнейшем все подчеркивания и выделения мои - Ванда Кубяк

¹²³ ср. с Ильин И., *Аксиомы религиозного опыта...*, с. 7; Ильин И., *Одиночество*, [в:] *Собрание сочинений в 10 томах*, Москва 1994, т. 3, с. 163.

¹²⁴ Никта (др.-греч. Νυκτός, «ночь») – олицетворение ночи. У Гомера – могущественная богиня, чтимая самим Зевсом (...). У орфиков Никта становится первопричиной мира и сближается с божеством Смерти По словам Гесиода Ночь породила Обман, Сладострастие, Старость, Смерть, Печаль, Голод, Забвение и Беззаконие. (Иллюстрированный мифологический словарь, ред. Стрельцова Е., Калининград 2001, с. 215).

долгий час, когда кажется, что все вымерло на земле и уже никогда не настанет утро, а будут только возрастать туманы, окутывая величавые в своей полночной страже горы. (264) Едва заметные признаки присутствия людей где-то в долине, далеко внизу – маленькие огоньки, хижины чабанов – все скрывается за плотной завесой тумана и человек остается абсолютно один. Единственное живое, но безмолвное существо – лошадь – не в состоянии развеять охватывающий путника ужас перед лицом собственного одиночества и беспомощности¹²⁵.

Галина Благасова высказывает мнение, что *в аллегорической форме «Перевал» выразил один из главных законов «новой жизни» И. А. Бунина – мысль о необходимости восхождения, о бодром и неустанном движении вперед, к идеалу (...). И ночь и мрак воспринимаются героем как неизбежная необходимость, позволяющая оценить и полюбить «утро», светлое начало жизни*¹²⁶. Однако данное утверждение находится в серьезном противоречии с концовкой новеллы, скорее усиливающей философский мотив одиночества и пессимизма, чем вселяющей надежду на «светлое начало»: *День опять обрадует меня людьми и солнцем и опять надолго обманет меня... Где-то упаду я и уже навсегда останусь среди ночи и вьюги на голых и от века пустынных горах?* (265) Не хочет ли повествователь скорее сказать, что день, солнце и люди – временный обман, по сравнению с истиной, приоткрывшейся путнику среди ночного мрака и тишины, а преодоление очередного трудного препятствия – всего лишь приближение к неизбежной гибели?

Та же исследовательница замечает следующее: *В системе философско-этических и эстетических воззрений Бунина нераздельно слиты два начала: утверждение объективной бренности человеческого бытия и субъективное отношение к тайнам мира (космоса). Перед таинственными, непостижимыми космическими силами, перед неведомым человек одинок и слаб (...)*¹²⁷. Эти настроения и состояния отражаются в

¹²⁵ Этот сюжет появляется в стихотворении *Хая Баш*, созданном в 1905 году (ПСС 1, 145). Подобные автореминисценции, особенно перенесенные из раннего творчества в эмигрантское для Бунина типичны – некоторые авторы статей (нпр Е. Пономарев, М. Аболина, О. Владимиров – см. Библиография) замечают, что в произведениях писателя явные и скрытые цитаты из русской классики переплетаются с автоцитированием. Такие приемы особенно заметны в цикле *Темные аллеи* и, по мнению исследователей, объясняются они тем, что «собственное дореволюционное творчество Бунин ощущает как отчужденную традицию, подобно рассказам *Гаршина* или романам *Тургенева*. (...)», то есть как часть классического наследия русской литературы. – Пономарев Е., Аболина М., *Рассказ И. А. Бунина «Речной трактир»: материалы для научного комментария*, Вестник СПбГУКИ 2014, № 2 (19), с. 144. В *Перевале* без труда узнаются все детали, присутствующие в *Хая Баш*: горы, мрак, туман, страх смерти.

¹²⁶ Благасова Г., *Иван Бунин: Жизнь. Творчество. Проблемы метода и поэтики*, Москва – Белгород 2001, с. 114.

¹²⁷ *ibidem*, с. 105.

рассказе *Туман*¹²⁸ написанном в 1901 году. Герою произведения, бодрствующему в глухой предрассветный час на пароходе, кажется, что густая мгла отделила пассажиров от остального мира и они *направляются теперь все дальше от берегов, к югу, где непроницаемая густота тумана наливалась уже настоящими сумерками – тоскливой аспидной мутью, за которой в двух шагах чудился конец света, жуткая пустыня пространства*. (ПСС 1, 448) Туман ведет себя как живое существо, а слово «аспидный» наводит на мысль о смертельно ядовитых змеях, словно обвивающих пароход своими кольцами: *(...) серые космы тумана, как живые, медленно ползли по пароходу. (...) Он (туман) вытягивался, изгибался, плыл дымом и порою так густо окутывал пароход, что мы казались друг другу призраками, двигающимися во мгле*. (448) Таинственная обстановка, тишина, прерываемая звоном колокола и ревом трубы, «люди – призраки» заставляют героя сомневаться в реальности происходящего: *туман окутывал, как сон, притуплял слух и зрение (...), матрос (...) казался мне порою таким, точно я видел его во сне...* (449) Важную роль в понимании рассказа играет сочетание слов *сумерки – туман – тьма*, появляющееся и в предыдущей новелле (*Перевал*). Каждое из них может ассоциироваться с хаосом, предначальным состоянием мира, с великой тайной начала мироздания. Необходимо также отметить определенную градацию в смене явлений, свидетелем которой становится герой рассказа: *Образ сумерек фиксирует момент перехода, пространство порога, он представляет собой граничную черту, одновременно объединяющую и разделяющую два элемента оппозиции (это еще не день, еще не ночь)*¹²⁹. Полумрак, в котором находится пароход, размывает очертания и формы, создает впечатление сна, сюрреальности всего происходящего. Причина сумерек – космы тумана – *связана с состоянием перехода (в пространстве и времени), это некая промежуточная стадия между двумя формами*¹³⁰, нечто еще не сложившееся и недоопределенное. В буддизме понятие «Дао», являющееся истоком всего сущего, характеризуется туманностью и неопределенностью, в которой содержатся главные тайны бытия. Такие образы вполне отражают противопоставление обыденного, «дневного» восприятия героя, отрешенному, гипнотическому

¹²⁸ По мнению Ю. Мальцева, туман в творчестве И. Бунина символизирует таинственность, непроницаемость самой жизни. (см. Мальцев Ю., *Иван Бунин 1870-1953*, Frankfurt/Main 1994., с. 134) По нашему мнению это также символ непроницаемости чужой души, обостряющий чувство отделенности от других. Стоит отметить, что слова «туман», «вечер», «тишина» в психологическом плане созвучны терминам «одиночество», «тоска», «печаль» – наиболее частотные в лирическом и прозаическом творчестве И. Бунина.

¹²⁹ *Словарь символов и знаков*, под ред. Рогалевич Н., Минск 2004, с. 420.

¹³⁰ *ibidem*, с. 440.

состоянию, в которое он погружается под влиянием происходящего. Туман заставляет пароход остановиться, ибо в таких условиях опасно двигаться дальше. Усиливаясь, густая пелена меняет цветовую гамму моря и неба с серой на черную, а терзаемые тревогой пассажиры и моряки сбиваются в кают-компания, чтобы светом, музыкой и разговорами рассеять мучительные опасения и ощущение *чуждости мира, неба, тумана и моря*. (450) Подобные мысли сродни страху, охватившему когда-то Блеза Паскаля перед лицом бездны мироздания: *Меня ужасает вечное безмолвие этих пространств*¹³¹. Мыслитель писал о спасительном мире игры и развлечений, которые отводят человека от мыслей о самом себе, ибо большинство людей, заглянувших в глубину своего «я», спешат отвернуться, теряя чувство безопасности и обустроенности своей жизни: (...) *заложенный нами фундамент дает трещину, земля разверзается, а в провале – бездна*¹³².

Через некоторое время пассажиры расходятся и герой остается один. Его одиночество в это глухое ночное время подчеркивают слова, связанные со смертью: *все точно вымерло, в гробовой тишине, утопленница, вода, мерцающая как мертвый глаз, пассажиры спят непробудным сном, лежат как мертвые*. Появляется третий элемент градации – тьма, которая имеет разные значения – являясь антитезой света, она ассоциируется и с материнским лоном и с образом материи до ее одухотворения. Кроме того, *темнота – это и мистическое Ничто, великая тайна начала мироздания (в этом контексте она соотносима с молчанием, первозданной тишиной мира)*¹³³. Сбитый с толку мраком, осознавая свою ничтожность и беспомощность, герой не находит ответов на свое четырехкратное «зачем»: (...) *зачем я существую. И зачем эта странная ночь, и зачем стоит этот сонный корабль в сонном море? И главное – зачем все это не просто, а полно какого-то глубокого и таинственного значения?* (451) Не понимает он также значения окружающей его тьмы, тумана, зыбкого как чувства и сознание, хотя невольно догадывается, что во всем этом таится нечто важное и непостижимое человеческим умом. Герой постепенно внутренне отчуждается от всего, что его окружает – от своей собственной жизни, которая теперь кажется ему чем-то маленьким и жалким, от других пассажиров, лежащих как мертвые в своих каютах: *Мне никто не нужен теперь и я никому не нужен, и все мы чужды друг другу*. (451) Он отчуждается также от своей огромной жажды жизни, от тайных стремлений «слиться» со всеми предками, жившими в далекой древности и испытать все то,

¹³¹ Паскаль Б., *Из Мыслей*, [в:] Ларошфуко Ф., *Суждения и афоризмы*, Москва 1990, с. 192.

¹³² *ibidem*, с. 167.

¹³³ *Словарь синонимов и знаков...*, с. 441.

что чувствовали и переживали они: *Но теперь и они были чужды мне.* (451) Постепенно отрешаясь от всего, герой приоткрывает завесу над одной из основных тайн своего существования: *Я совершенно одинок, я не знаю, зачем я существую.* (451) Именно о таких моментах в жизни человека писал философ М. Бубер: *В ледящей атмосфере одиночества человек со всей неизбежностью превращается в вопрос для самого себя*¹³⁴. Все больше поддаваясь колдовскому очарованию ночи, герой словно приближается к границе, опасной для человеческого сознания, соотносимой с безумием, в котором растворяется личность¹³⁵. Однако его спасает крик петуха, внезапно почудившийся напряженному слуху откуда-то издалека и приносящий внезапное озарение. В миг самосознания, рождающегося под влиянием сосредоточенного созерцания ночи и ее тайн, наступает долгожданное прозрение и освобождение от тревоги: *И впервые мне пришло в голову, что может быть именно то великое, что обыкновенно называют смертью, заглянуло мне в эту ночь в лицо, и что я впервые встретил ее спокойно и понял так, как должно человеку...*(452)

Через несколько лет после создания этих произведений произошла вторая любовная драма писателя. Женившись почти случайно, называя Анну Цакни своим «языческим увлечением»¹³⁶, не придавая никакого значения венчанию¹³⁷, и утверждая, что, собственно, никогда не испытывал к Анне какой-то особенно сильной любви¹³⁸, Бунин очень страдал, когда их отношения стали стремительно портиться. Узнав о том, что у жены нет и не было к нему настоящего чувства, писатель вновь подумывал о самоубийстве: *Я дошел до такого состояния, когда убивают себя – и истерически разрыдался вчера, потому что я почувствовал – я один, я нищий, я убит и мне нет помощи. И тогда она призналась, что не любит меня. Нет меры тоске моей – одной тоске и ничему более – ни грусти, ни самоупоению отчаянием.* (ПСС 11, 264-265) После окончательного разрыва, на который в значительной степени повлияла мачеха Анны, Бунин признался брату Юлию: *Если бы не слабая надежда на что-то, рука бы не дрогнула убить себя. (...) Давеча я лежал часа три в степи и рыдал и кричал, ибо большей муки, большего отчаяния, оскорбления и внезапно потерянной любви, надежды, всего,*

¹³⁴ Бубер М., *Два образа веры*, Москва 1995, с. 164.

¹³⁵ Безумие может рассматриваться как образ исчезновения и хаоса – *Словарь синонимов и знаков...*, с. 21.

¹³⁶ см. Муромцева-Бунина В., *Жизнь Бунина...*, с. 174.

¹³⁷ см. *ibidem*, с. 176.

¹³⁸ см. Кузнецова Г., *Грасский дневник*, [в:] *Полное собрание сочинений...*, т. 13, с. 325.

*может быть, не переживал ни один человек. (...) Как я люблю ее, тебе не представить. Дороже у меня никого нет*¹³⁹. (267-268)

6 февраля 1920 произошло событие, переломившее надвое судьбу писателя и открывшее очередную главу в истории «жизненных одиночеств» Бунина. *Испив чашу несказанных душевных страданий*, (ПСС 1, 22) будущий лауреат Нобелевской премии навсегда покинул Россию. Отныне он был изгнанником, который Родину мог видеть лишь в воспоминаниях и в снах. *Именно на расстоянии с наибольшей полнотой ощутил он то, что потаенно и глубоко жило в нем: Россию. (...) Ни крах первой, самой страстной любви, ни смерть маленького сына, отнятого у него красавицей-женой, ни даже кончина матери не потрясли и не перевернули его так, не помешали упорному и самозабвенному усовещиванию мастерства, стиля, формы*¹⁴⁰ – считает Олег Михайлов. До конца жизни писателя преследовало страшное чувство России (ПСС 9, 316). Отъезд на чужбину подействовал на него настолько удручающе, что Бунин впал в депрессию. К этому прибавились серьезные проблемы со здоровьем. В начале 1921 года после перенесенной операции, автор *Жизни Арсеньева* пребывал в таком подавленном состоянии, что не переставал жаловаться: *Вот, поправился, а зачем – неизвестно. Хуже жизни никогда не было*¹⁴¹. В дневниках за 1921 год преобладает тяжелое настроение, вызванное уверенностью, что жизнь кончена, ибо навсегда прервалась связь с Родиной и утрачен творческий дар. Казалось, тоска по Родине настолько его обескровила, что в первый год пребывания за границей он написал только одно стихотворение под названием *Изгнание* и один короткий рассказ. *Кто утолит в пустыне, на чужбине боль крестных ран?* (ПСС 2, 174) – вопрошает писатель, не скрывая давящего чувства одиночества, которое заставляло его видеть вокруг лишь пустыню жизни. *Картина мира, застывшая в душе художника, передается через боль, скорбь лирического героя. Эта боль священна, потому что она исходит от почившего Бога, простирающего «скорбные объятия».* Сам поэт ощущает внутри себя «боль крест-

¹³⁹ Похожие мысли наверняка должны были приходиться Бунину в голову много лет спустя, в эмиграции, когда в зените славы Нобелевской премии, но на пороге старости, от писателя внезапно ушла последняя любовь, Галина Кузнецова. Вновь страдание, тоска, одиночество, невозможность излить душу: 06. 07. 35 Grasse. Без конца длится страшно тяжелое для меня время время. (ПСС 9, 322) 26. 04. 36 Париж. Нынче дождь. Безнадежная тоска, грусть. Верно пора сдаваться. (323) 07.06.36 Grasse. Главное – тяжелое чувство обиды, подлого оскорбления – и собственного постыдного поведения. Собственно, уже два года болен душевно – душевно больной. (323) 16.08.36 Иногда страшно ясно сознание: до чего я пал! Чуть ни каждый шаг был глупостью, унижением! И все время полное безделье, безволие – чудовищно бездарное существование! (324)

¹⁴⁰ Михайлов О., *Жизнь Бунина. Лишь слову жизнь дана*, Москва 2002, с. 285.

¹⁴¹ *Устами Буниных...*, т. 2, с. 20.

ных ран». Уже с первой строки чувствуется напряженное, надрывное состояние поэта¹⁴² – замечает исследовательница Оксана Астащенко.

Всегда внутренне одинокий, автор *Жизни Арсеньева* в изгнании с особенной силой ощущал отторжение от прежней жизни, родственников и друзей, дорогих сердцу мест. После смерти брата Юлия, сломленный горем Бунин писал в дневнике: *Все равно – смерть всех любимых и одиночество великое – и моя смерть*¹⁴³! Кончина Юлия, долго скрываемая от писателя, стала для него очередным потрясением, заставившим в который раз вспомнить также о непреодолимой пропасти, пролегающей между ним и далекой Родиной. 08.01.1922 *Если бы верить в личное бессмертие, то ведь настолько было бы легче, а то невыносимо. (...) вспомнилась наша жизнь – Юлий, Евгений, и стало невыносимо тяжело. Я мучаюсь страшно, все время представляю себе, как он в последний раз лег на постель, знал ли он, что это последний раз? Что он был жалок, что умирал среди лишений. А затем – тяжело, что с ним ушла вся прежняя жизнь. (72) Я не страдаю о Юлии так отчаянно и сильно, как следовало бы, м. б. потому, что не додумываю значения этой смерти, не могу, боюсь... (76) Видел во сне (...). Я плакал, чувствуя к нему великую нежность, говорил ему, каково мне без него. Он спокоен, прост и добр. (78) Иногда опять мысль: а он в Москве, где-то в могиле, сгнил уже! – и уже не режет, а только тупо давит, только умственно ужасает. (80) Быстро текущее время пугало и наводило мысли о старости, а невозможность писать воспринималась художником как окончательная утрата смысла жизни: Дождь. Стараюсь работать. И в отчаянии – все не то! (80) (...) мучительное желание и себе писать, и чувство, что ничего не могу, что я полный банкрот – и что вот-вот откроется эта тайна. И тоска, тоска, и мысль, что теперь каждый день дорог, что старость уже на пороге, – да, уже форменная старость. (...) Тоска до слез. Опять бесплодно посижу, почитаю «Посл. Нов», от вестей которых плакать хочется, – и опять погибший день. (81-82)*

Предельное напряжение всех душевных сил, «одиночество великое», заставлявшее думать о собственной смерти – такова атмосфера, в которой создавались произведения, датированные 20-ми годами. В это время, как замечает исследовательница Л. Смирнова, *писателя стало привлекать путешествие во внутреннем мире человека, лишенное событийной канвы, подчиненное прихотливому движению пережи-*

¹⁴² Астащенко О., «Боль крестных ран» Тема изгнания в творчестве И. А. Бунина начала 20-х годов, [в:] *Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX-XX веков. Материалы науч.-практ. всерос. конф., посвящ. 127 годовщине со дня рождения И. А. Бунина*, под. ред. Благасовой Г., Белгород 1998, с. 143.

¹⁴³ *Устами Буниных...*, т. 2, с. 75

ваний, мысли, памяти¹⁴⁴. К произведениям подобного рода примыкает короткий рассказ *Пингвины* (1929), один из самых загадочных в творчестве Бунина. В этом тексте затронута тема мрачного странствия одинокого человека по Крыму и за его пределы. Своеобразный иррациональный свет, преобладающий в сюжете, убеждает читателя в том, что действие происходит во сне. По мнению Татьяны Каменецкой, *сны в контексте бунинского повествования оказываются основным способом создания субъектной организации, хронотопа, сюжета и общей картины художественного мира в произведениях*¹⁴⁵. Сон, как сфера бессознательного, в рассказе *Пингвины* не только участвует в формировании сюжетной линии, но и отражает онтологические искания писателя, а также выполняет роль воспоминания, иллюстрирует ностальгию по любимым местам. Специфическую атмосферу сновидения передают многочисленные повторы, отражающие неустойчивость человеческого сознания, зыбкость представлений о переживаемом, кажимость происходящего. Писатель достигает такого эффекта с помощью неопределенных выражений, создающих впечатление загадочности: *я ехал почему-то в Гурзуф, что-то тревожит, какая-то особенно грустная осень, какой-то удивительно тихий, молчаливый день, я как-то не заметил, все какие-то каменистые теснины, почему-то нигде ни одного огня, добежал по каким-то грязным и глухим переулкам*. (ПСС 5, 310-312) Характерны для поэтики сновидений также наречия «вдруг», «тотчас», описывающие резкие пространственно-временные смещения, которые создают иллюзию активного движения в рассказе. Герой, неизвестно как оказавшийся в поезде, который едет в Гурзуф, начинает отдавать себе отчет в том, что он совсем один, несмотря на то, что поезд полон людей, присутствие которых он лишь осознает, хотя их не видит. С этого момента начинается нагнетание ощущения полной оставленности, сопряженной с недоумением и страхом, доходящим в конце рассказа до ужаса. Антон Кемпински, известный польский психиатр, подобные состояния объясняет тем, что опасения, вызываемые одиночеством сродни страху смерти. Страх перед одиночеством часто становится темой снов: *Спящий человек остается один в поисках близких. С облегчением просыпается, чтобы вновь оказаться среди людей*¹⁴⁶.

Примечателен факт, что произведение пронизано семантикой смерти и ночи, неотделимой от понятия сна. Именно ночь вызывает

¹⁴⁴ Смирнова Л., Иван Алексеевич Бунин. Жизнь и творчество, Москва 1991, с. 127.

¹⁴⁵ Каменецкая Т., *Сны и сновидения в произведениях И. А. Бунина (1910-1920 гг.)*, «Известия Уральского государственного университета» 2007, нр 53, с. 35.

¹⁴⁶ Цит. по Elżbieta Dubas, *Edukacja dorosłych w sytuacji samotności i osamotnienia*, Łódź 2000, с. 57 (перевод на русский, мой – Ванда Кубяк)

представления о смерти, приоткрывая перед человеком некую завесу сознания: *Ночь приближает к неизвестному, а человек боится этого неизвестного, подсознательно предчувствуя свою кончину. Страх одиночества ночи становится страхом перед небытием*¹⁴⁷. Смерть царит в испуганном сознании героя-повествователя, который осознает, что *Пушкин давно умер и в Гурзуфе теперь мертво и пусто*. (ПСС 5, 311) Многообразие выражений, связанных со смертью усиливает контраст между думающим, чувствующим, движущимся героем и мертвенностью природы и городов: *езде страшно, мертво и пусто, поезд полон как-будто неживыми, в ровных степях безжизненно, скучно*. (311) Даже молчаливый и неподвижный ящик невольно ассоциируется если не с самой Смертью, то с проводником, везущим героя ей навстречу. С одной стороны герой осознает свое положение, об этом свидетельствует замечание: *Это и наяву бывает: страшно безжизненно, ничтожно кажется иногда все на свете...* (311) Но с другой стороны, он весь во власти сновидения и всеобъемлющего чувства одиночества, отчуждения от всего живого. *Странно, страшно, пусто, жутко* – такими словами писатель передает состояние героя, сначала на поезде в Гурзуф, затем пытающегося найти Бахчисарай и едущего на бричке по горной дороге: *Однако Бахчисарая я как-то не заметил, а в горах было жутко. Глушь, пустыня и уже вечереет. Все какие-то каменные теснины и провалы, и все лес, лес, корявый, низкорослый и уже почти совсем голый, засыпанный мелкой, желтой листвой: все карагач, подумал я, вкладывая в это слово какое-то таинственное и зловещее значение*. (311) В атмосфере загадочности даже простое название лесной породы звучит как мрачное заклинание. Необходимо напомнить, что в поэзии И. Бунина, одного из крупнейших поэтов-пейзажистов, природа, как правило, выглядит безлюдной, грозной и тревожной в своем безмолвии а человек перед ее лицом одинок и беззащитен¹⁴⁸. Типичный бунинский пейзаж пустынен и тих, его любимые эпитеты в описании природы – многократно выступающие также в рассказе *Пингвины* – это *пустынный, мертвый, неживой, безжизненный*.

Герой пытается преодолеть одиночество и стремится в Ялту, чтобы как можно скорее оказаться среди людей. Когда появляется такая мысль, картина мгновенно меняется и герой попадает туда словно по мановению волшебной палочки. Но и там все ассоциируется со смертью и одиночеством, появляется даже поразительное сравнение ночного города с кладбищем: *И тотчас я увидел Ялту, ее кладбищенски*

¹⁴⁷ ibidem.

¹⁴⁸ см. Эпштейн М., *Природа, мир, тайник вселенной...*, Москва 1990, цит. по [Электронный ресурс]: <http://www.nvkz.kuzbass.net/dworecki/other/e/4/bunin.htm> (26.02.2010).

*белеющие среди кипарисов*¹⁴⁹ дачи. (311) Героя окружает полное молчание, сгущающийся мрак и тишина – ни одного огня, ни одного прохожего, пустой, почти темный зал ресторана. Мотивы смерти, а посредственно и одиночества выступают также в смене времен года и времени суток. В начале путешествия-сновидения действие происходит в тихий осенний день, но по мере передвижения по Крыму герой замечает, что *смеркается, темнеет, вечереет* и вторая часть сна происходит уже зимой, во втором часу ночи – после мнимого пробуждения. Таким образом прослеживается процесс умирания дневного света (смеркается) и природы (осень в русской поэтической традиции всегда считалась порой смертной агонии, а зима – «посмертным» состоянием природы). Для дальнейшего развития сюжета автор использует интересный прием – в момент предельного напряжения страха герою кажется, что усилием воли он заставил себя проснуться. Тем временем сновидение продолжается, но подсознание переносит героя на кавказское побережье, в грузинский портовый город Поты¹⁵⁰. В гостиничном номере, освещенном *темным дрожащим светом* (311) свечи человек приходит в ужас от сознания своего полного одиночества: *И я вскопчил, ужаснувшись: что же я теперь буду делать? Выспался крепко, а ночи и конца не видно, и за окнами шумит крупный ливень, и я совершенно один во всем мире (...)*! (312)

Слова *совершенно один во всем мире* (311) – ключевые в рассказе. Они вплотную подводят как героя произведения, так и читателя не только к проблеме оставленности, заброшенности человека в чуждый, враждебный ему мир, но и к проблеме онтологического одиночества, связанного с самим фактом его существования. Как уже было сказано выше, не менее важен для нашего анализа факт одиночества человека перед лицом смерти. Охваченный смертельным страхом герой-повествователь оказывается *на каком-то страшном обрыве, горбатом и скалистом*, (312)¹⁵¹ над морской бездной, напоминающей не

¹⁴⁹ Кипарис в сознании многих народов является символом смерти. В Европе ассоциируется с печалью, скорбью, поскольку его использовали для изготовления гробов и бальзамирования тел. (см. Е. Шейнина, *Энциклопедия символов*, Москва 2001, с. 146) В творчестве Бунина он неоднократно выступает в описании кладбищ и предметов, связанных со смертью, см. нпр. стихотворение *Кипарисы* (1896), *Гробницы* (1912), *Война* (1915), *Богом разлученные* (1916), *Вот знакомый погост* (1917), *Эпитафия* (1917) итд.

¹⁵⁰ По воспоминаниям В. Муромцевой-Буниной, в 1904 г. писатель вместе с братом Юлием совершил трехнедельное путешествие по Кавказу. Об этой поездке сохранилась лишь одна лаконичная заметка, однако, не исключено, что именно тогда писатель побывал и в Поты. (Муромцева-Бунина В., *Жизнь Бунина...*, с. 239).

¹⁵¹ «Страшный обрыв» – возможно ассоциация с Байдарскими воротами, которые Бунин увидел во время своей первой поездки в Крым (14-15 апреля 1889 г.) В письме родителям юный путешественник так описывал свои впечатления от Байдар: *Байдарскими воротами называется широкий проход между двумя высокими горами. В этом проходе (...) построены искусственные*

что иное, как ад – место предельного и вечного отчаяния и изоляции от всего и всех: *внизу тьма, смола, пропасть, где гудит, ревет, тяжело ходит что-то безмерное, бугристое, клубящееся, как какой-то допотопный спрут (...).* (312) Инфернальные образы усугубляет присутствие загадочного элемента, появление которого возможно лишь в ситуации сна: траурных пингвинов, дерущихся с яростным визгом над головой героя. Перед лицом смерти, между двумя безднами – морем и космическим пространством, разверзающимся над головой – человек с особенной силой испытывает свою незащищенность и неприкаянность. По мнению О. Сливичкой *смерть так же укоренена в бытии, как и жизнь, но смерть – это безмерный ужас, смерть – это абсолютный конец. И не только смерть человека, но и смерть мгновения, конечность всего сущего. Борьба со временем и тщетность этой борьбы придают миру Бунина особую трагическую яркость*¹⁵². «Страшный обрыв» как некая черта над бездной – именно символ абсолютного конца земной жизни человека, конца, перед лицом которого каждый предельно одинок.

Смерть, одиночество, конец – эти слова лейтмотивом проходят также через все эмигрантские дневники писателя – он не переставал вести их до самой своей кончины. Особенно тяжелыми для Бунина стали военные годы: нищета, страх за Россию и невероятный уклад жизни на вилле «Жаннет». Там часто скрывались евреи, долгое время проживала Галина Кузнецова с Маргой Степун, о противоестественной связи которых Бунин прекрасно знал: *26. 02. 1941 Очень тосковал вчера перед сном. Дикая моя жизнь, дикие сожители. М., Г. – что-то невообразимое*¹⁵³. Горя добавлял и Леонид Зуров, долгие годы живший с четой Буниных и часто мучивший писателя хамством, подозрительностью и истериками. Впоследствии выяснилось, что у «приемного сына» Веры Николаевны было психическое заболевание. *Вот в каких условиях жил нобелевский лауреат. А если учесть, что после бомбежки Дрездена союзнической авиацией на его вилле поселились «девицы» – Марга Степун и прежняя любовь Галина Кузнецова – мучения его описанию не поддаются*, – замечает О. Михайлов¹⁵⁴. Неудивительно, что в таких условиях Бунина на каждом шагу одолевало отчаяние и безнадежность. Вот одна из записей того времени: *28.12.1941 Каждое утро просыпаюсь с чем-то вроде горькой тоски, конченности (для меня) всего.*

ворота.(...)но едва я вышел из ворот, как отскочил назад и замер от невольного ужаса: море поразило меня опять. Под самыми воротами – страшный обрыв (...) поглядишь вниз – холод по коже продирает; но все-таки красиво. (Муромцева-Бунина В., *Жизнь Бунина...*, с. 102).

¹⁵² Сливичкая О., «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина, Москва 2004, с. 64.

¹⁵³ Устами Буниных..., т. 3, с. 83

¹⁵⁴ Михайлов О., *Жизнь Бунина...*, с. 424.

«Чего еще ждать мне, Господи?» Дни мои на исходе. Если бы знать, что еще хоть десять лет впереди! Но: какие же будут эти годы? Всяческое бессилие, возможная смерть всех близких, одиночество ужасающее...¹⁵⁵ К депрессии – недугу, терзавшему Ивана Алексеевича на протяжении многих лет, постепенно добавлялись физические страдания. *Болезни не оставляли Бунина, и вместе с болезнями и полной невозможностью работать, материальные его дела пришли в окончательный упадок*¹⁵⁶ – вспоминает Андрей Седых. Обострение болезней совпало с войной и тяжелым материальным положением семьи. Дневниковые записи отражают постоянное ухудшение внутреннего состояния писателя. В день своего семидесятилетия он с горечью замечает, что на самом деле за ним ничего нет, а впереди лишь пугающее одиночество, которое в сознании Бунина стало синонимом смерти. Приведем несколько цитат, воспроизводящих эти тяжелые чувства: 09.09.1940 *Опять думал о том необыкновенном одиночестве, в котором я живу уже столько лет. Достойно написания*¹⁵⁷. 09.03.1941 *И вот старость – и опять нищета и страшное одиночество – и что впереди!*¹⁵⁸ 04.03.1942 *Нищета, дикое одиночество, безвыходность, голод, холод, грязь – вот последние дни моей жизни. И что впереди? Сколько мне осталось? И чего? Верно, полной гибели*¹⁵⁹. 29.04.1942 *Оч. тяжкая погода. И я тяжело, оч. тяжело болен душевно – до отчаяния. (...) Дикое одиночество, бесцельность существования. Да всего и не скажешь*¹⁶⁰. 06.05.1942 *Очень грустно и скучно – погибаю в одиночестве. Ни души, даже знакомой. И все воспоминания, воспоминания*¹⁶¹. 16.09.1942 *Все прекрасные дни. И все мука – тянет ехать в Cannes, Ниццу, видеть море, женщин, кого-то встретить, – одиночество страшное! – и все мысль: все это напрасно, будет только мука с автобусами – и мука воспоминаний моих прежних лет тут*¹⁶². Приведенные выше фрагменты из дневников звучат как крик о помощи, направленный в никуда, с пронзительным убеждением, что этот крик никем не будет услышан. Читая эти строки, полные мучительной горечи и безысходности, можно заметить, что писатель осознавал две параллельные силы – старость и депрессию, неумолимо убивавшие его некогда сильное, крепкое тело и душу. *Поглощение себя в Ничто*¹⁶³ (так вслед

¹⁵⁵ Устами Буниных..., т. 3, с. 123.

¹⁵⁶ Седых А., *Далекое, близкое*, Нью-Йорк 1979, с. 221.

¹⁵⁷ Устами Буниных..., т. 3, с. 69.

¹⁵⁸ ibidem, с. 87.

¹⁵⁹ ibidem, с. 129.

¹⁶⁰ ibidem, с. 134.

¹⁶¹ ibidem, с. 135.

¹⁶² ibidem, с. 140.

¹⁶³ Цит. по: Бахрах А., *Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям*, Москва 2006, с. 65.

за Л. Толстым Иван Алексеевич называл смерть), в действительности началось уже при жизни.

К позднему периоду бунинского творчества принадлежит внешне бессюжетная зарисовка *В Альпах* (1949), которая является также одним из последних произведений писателя. Единственный человек в рассказе – молодой кюре. В этом образе писатель сталкивает понятие «молодость» с обетом безбрачия, обязывающим католического священнослужителя, а значит человека, избранного Богом и добровольно избравшего одиночество, в какой-то мере исключившего себя из обычной мирской жизни. Слово «одинокий» использовано в произведении два раза – по отношению к духовному лицу и к фонарю на маленькой площади перед небольшой церквушкой. Писатель как будто сопоставляет этот *грустный фонарь, словно единственный во всем мире и неизвестно для кого светящий всю долгую осеннюю ночь* (ПСС 6, 266) с молодым служителем алтаря: (...) *черная фигура размашисто шагающего, развевая подол рясы, молодого кюре в больших грубых башмаках. Шагает, длинный, слегка гнутый, склонив голову, одиноко не спящий во всей этой дикой горной глуши в столь поздний час, обреченный прожить в ней всю свою жизнь, – шагает куда, зачем?* (266) И фонарь, светящий неизвестно для кого, и кюре, шагающий в неизвестном направлении порождают недоумение своей отстраненностью, ненужностью и затерянностью в сплошном мраке позднего часа. Неуютная осенняя ночь, спящее, словно мертвое селение, затерянное где-то в горах, *заброшенные каменные хижины*, (266) создают специфический колорит, пронизанный атмосферой мертвенности и безлюдности. Автомобиль движется от селения, в котором можно лишь угадывать присутствие жителей, мимо заброшенных домов и храма на площади с фонтаном. На мгновение в поле зрения рассказчика попадает старое дерево, как символ угасающей человеческой жизни: *Старое, обнаженное дерево возле фонтана, ворох опавшей, почерневшей, мокрой листвы под ним...*¹⁶⁴ (266) И наконец во тьме перед глазами путника появляется кладбище – последний приют человека на земле. *Кресты (...) точно ловят раскинутыми руками бегущие световые полосы автомобиля*, (266) – еще один сложный символ, обозначающий страдание и смерть, а также являющийся образом человека¹⁶⁵. В тексте появляются олицетворения – *одинокий, грустный фонарь, обнаженное дерево, бегущие световые полосы, кресты с раскинутыми руками*, – позволяющие установить

¹⁶⁴ В этих строчках можно заметить автоцитацию – см. стихотворение *Забывтый фонтан* (1902), также затрагивающее тему одиночества.

¹⁶⁵ *Словарь символов и знаков...*, с. 192.

параллели между изображаемыми предметами и жизнью личности, уделом которой является неизбежное одиночество.

Страшное, дикое, необыкновенное, ужасающее – столькими эпитетами Бунин не наделял даже устрашавшее его с детства явление, называемое смертью. Даже если писатель не называет одиночество по имени, то и так в его заметках постоянно появляются иносказательные определения тяжелого душевного состояния: *страшно тяжелое время, непрерывная мука, безнадежная тоска, тяжкое чувство обиды, несуществование никакой жизни, мое одинокое, вечно грустное Я, безвыходная скука, безнадежность, бесцельность существования, в жизни не осталось ничего*. Стоит только удивляться, что невзирая на страдания душевные и физические, писатель создавал свои самые совершенные произведения, через которые мотив одиночества проходит красной нитью и, зачастую даже не названный, приобретает не ситуативный, а постоянный характер. Олег Михайлов замечает, что на творчестве эмигрантской поры лежит тень безнадежности и губительного рока¹⁶⁶. Ему вторит Юрий Мальцев, подчеркивая, однако, что эти черты художественного мира, роднившие Бунина с модернистами, присутствовали у писателя и раньше, но в эмиграции они нашли свое дальнейшее развитие и углубление¹⁶⁷.

¹⁶⁶ См. Михайлов О., *От Мережковского до Бродского. Литература русского зарубежья*, Москва 2001, с. 62.

¹⁶⁷ У Бунина мы находим постоянное ощущение катастрофичности бытия, непрочности существования и беззащитности человека. Чувство неустрашимого одиночества (некоммуникабельность), столь близкое всем модернистам, результат, с одной стороны, усложнившейся психики, а с другой – дегуманизации форм жизни, пронизывает все творчество Бунина. Чувство неизбежности одиночества даже переходит в сладкое и печальное упоение им (...). (Мальцев Ю., Иван Бунин..., с. 147.)

ГЛАВА III

Лики одиночества в цикле *Темные аллеи* и в других произведениях позднего периода

1. Женское одиночество - томление страстного сознания

Наши размышления на тему женского одиночества уместно будет начать с произведения, созданного Буниным задолго до появления известного сборника рассказов *Темные аллеи*¹⁶⁸. Новелла *Полуночная зарница*, датированная 1921 годом, была написана после довольно продолжительного творческого молчания писателя, вызванного страданием от потери Родины и большой публицистической активностью, направленной на борьбу с большевизмом. Произведение логически вписывается в анализируемую нами тематику и раскрывает

¹⁶⁸ В самом названии цикла заложено понимание И. Буниным любви как безуспешной попытки преодолеть душевное одиночество, попытки, обрекающей человека на еще большую отчужденность и изоляцию. Эти мысли проскальзывают в известном письме Бунина Надежде Тэффи: (...) *содержание их (рассказов – прим. автора) вовсе не флиртное, а трагическое* (Письмо Ивана Бунина Надежде Тэффи от 23 февраля 1944 года, цит. по И. А. Бунин. *Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей*. (антология), сост. Аверин Б., Риникер Д., Степанов К., СПб 2001, с. 73). (...) *и все рассказы этой книги только о любви, о ее «темных» и чаще всего очень мрачных и жестоких аллеях.* (ibidem, с. 74). Валентина Заманская следующим образом раскрывает значение этого названия: *Темные аллеи страсти – это необъяснимые метафизические страсти, которые правят человеком, определяют его судьбу и судьбу другого. Основа их – инстинкт: в человеке вдруг заговорят прародимые хаосы и возьмут верх над тем, что приобретено веками истории, цивилизации, культуры (...)* (Заманская В., *Экзистенциальная традиция в русской литературе...*, с. 222). В центре внимания писателя страсть, отличительные черты которой – трагизм, жестокость, эгоизм и, в итоге, – «выжженная земля» человеческой души, лишенной надежды, зачастую утратившей способность любить и доверять. Конечным результатом такой любви-страсти как правило становится полное и непреодолимое одиночество, особенно если она настигает человека в немолодом возрасте.

сразу три существенные проблемы: естественное стремление к любви, зов пробуждающегося пола и одиночество юной девушки. В связи с этим мотивы, заключенные в новелле *Полуночная зарница* позволяют причислить это небольшое творение к самым характерным произведениям Ивана Бунина, затрагивающим феномен одиночества, который находится в центре нашего внимания.

Уже само название отсылает читателя к звезде любви (таково первоначальное название произведения) – Венере, которая достигает максимальной яркости незадолго до восхода и через некоторое время после захода Солнца, что дало повод называть ее также *Утренней* или *Вечерней звездой*¹⁶⁹. Планета получила свое название в честь богини любви римского пантеона. Вечерняя звезда была названа Гомером «Геспер» (лат. Люцифер). В новелле появляются различные значимые коннотации. Образ леса, в котором находится герой-повествователь, ассоциируется с райским садом: *все свежо, молодо, всего переизбыток, – зелени, цветов, трав, соловьев, горлинок, кукушек. И сладко, лесом, цветами, травами, пахнет легкий холодок зари.* (ПСС 4, 196) В природе буквально чувствуется любовное томление – в пруду *квохчет лягушка, томно, изнемогая от наслаждения, соловьи (...) гоняются друг за другом, (...) парами налетают вальдшнепы (...), щебечут где-то вблизи две птички (...).* (ПСС 4, 196-197) Цветущая на поляне яблоня напоминает наряженную невесту, но ассоциируется также с яблоком – символом искушения, соблазна, недозволенного плода. На траве, неподалеку от яблони сидит горбатая девка, чей вид резко контрастирует с красотой природы, совершенными формами привязанной к дереву лошади и чувством радости, довольства, которое испытывает рассказчик: *Верховая лошадь*¹⁷⁰, *кажущаяся под седлом еще легче и красивее, стоит под яблоней. (...) А я сижу на пне возле избы, и мне приятно, что я здоров, молод, что я хорошо езжу и что лошадь ценит это, любит меня, что она так женственна и породиста.* (см. 196-197) Создается определенный диссонанс, девушка кажется единственным негармоничным существом и потому одиноким существом в окружающем мире, вызывающем восторг своей упоительной красотой. Впрочем, в горбунье герой-повествователь замечает странное сочетание уродливости и прелести: (...) *страшная и прекрасная горбунья.* (198)¹⁷¹ О. Сливацкая

¹⁶⁹ *Словарь символов и знаков...*, с. 33

¹⁷⁰ Конь является символом мощи, жизненной силы и красоты, а также обозначает сферу инстинктивного, природного. см. *Словарь символов и знаков...*, с. 179–180. В Библии конь – это воплощение совершенного творения Божьего, символ силы и неутомимого бега. см. Е. Шейнина, *Энциклопедия символов...*, с. 90.

¹⁷¹ Синхронизация «прелестного и ужасного» (Сливацкая О., *Сюжетное и описательное в новеллистике И. А. Бунина*, «Русская литература» 1999, нр 1, с. 104.) весьма типична для бу-

считает, что с этой героиней в рассказ входит одна из главных бунинских тем – *двуединства ужаса и восторга*¹⁷². Рассказчик замечает ее тонкое, бледное лицо, маленькие босые ступни, ожерелье и странный взгляд в небо, (197) словно она кого-то с нетерпением поджидает и для этого кого-то принарядилась, надела ожерелье. Таинственное поведение девушки объясняет вернувшаяся из села мать. Становится понятно, что горбунья – юное существо, с такой силой объятное эротическим томлением, что понимание несбыточности надежд на воплощение любви доводит ее до попыток покончить с собой: (...) *два раза из омута вынимали... Пришла я как-то из села, а она в пруде по горло, топиться хочет... А наемдни с осинки сняла: собираю сушь в лесу, глядь, а она висит на суку, еле ногами травы касается, – уж краски по лицу пошли...* (197) Причина таится в странных и страшных словах героини: *Все, говорит, ходит Он ко мне, душит, настигает...* (197)¹⁷³ В короткой новелле *Полуночная зарница* своеобразно переплетаются мотивы библейские (искушение Евы змеем),¹⁷⁴ сказочные и фольклорные (сказания об огненном летающем змее), а также появляется отзвук древнерусской *Повести о Петре и Февронии*. С некоторой оглядкой к вышеперечисленному можно добавить также миф об Эросе и Психее, в котором демон любви под покровом ночи навещает свою возлюбленную, не разрешая ей, однако, видеть его.

нинского мышления и восприятия окружающего мира. В подтверждение этому можно привести хотя бы следующую цитату из дневника писателя: *10. 03. 32. Grasse. Темный вечер, ходили с Галей по городу, говорили об ужасах жизни. И вдруг – подвал пекарни, там топится печь, пекут хлебы – и такая сладость жизни.* (Устами Буниных, т. 2, с. 266, подчеркивание мое).

¹⁷² Сливницкая О., «Повышенное чувство жизни»..., с. 164.

¹⁷³ ibidem. Кем является странный «Он», легко догадаться, обратившись к другим произведениям Бунина – *Суходолу*, *Чистому понедельнику* итд.: *Уже все понимали теперь: по ночам вселяется в дом сам дьявол. Все понимали, что именно, помимо гроз и пожаров, с ума сводило барышню, что заставляло ее сладко и дико стонать во сне, а затем вскакивать с такими ужасными воплями, перед которыми ничто самые оглушительные удары грома. Она вопила: «Змий эдемский, иерусалимский душит мя!» А кто же этот змий, как не чорт, не тот серый козел, что входит по ночам к женщинам и девушкам? И есть ли что-либо в мире более страшное, чем приходы его в темноте, в ненастные ночи с немолчными перекатами грома и отблесками молний по старым иконам?* (Бунин И., *Суходол*, [в:] ПСС 3, 48) В «*Чистом понедельнике*» героиня называет влюбленного в нее мужчину змеем *в естестве человеческого, зело прекрасном.* (Бунин И., *Чистый понедельник*, [в:] ПСС 6, 196) См. также: Ермолай-Эразм, *Повесть о Петре и Февронии*, [в:] *Слово о древней Руси*, пер. и примеч. О. Гладковой, Москва 2000, с. 415.

¹⁷⁴ О мотиве искушения в творчестве И. Бунина исчерпывающе пишет в своих статьях О. Бердникова: *Безусловно, И. Бунина привлекает прежде всего эротическая грань темы первородного греха, открытие в человеке чувственности, пола, как источника познания себя и мира.* Исследовательница замечает, что многие бунинские рассказы содержат тему искушения, представленную либо на мотивном уровне, либо на уровне сюжета, «программируя» фабульную основу лирических и прозаических произведений. Бердникова О., *«Так сладок сердцу Божий мир...».* Творчество И. Бунина в контексте христианской духовной традиции, Воронеж 2009, с. 20).

Непонятым, пугающим, но сладостным для героини становится искушение, идущее от «потаенного, полуночного дружка». С одной стороны она защищается от него: *Что ты? Что ты? Пусты, не хочу!* (197) (...) *Не надейся, не надейся, с собой не положу! Всю постель закрещу!* (198) Пытается оградить себя от наваждения молитвой, но не в состоянии совладать с чувственностью, которая становится для нее и грехом, и источником наслаждения: *А самой, по голосу слышу, лестно, сладко...* (197) В связи с проблемой томления героини уместно здесь привести слова Николая Бердяева: *Один из главных источников одиночества человека лежит в поле. Человек есть существо половое, т.е. половинчатое, разорванное, не целостное, томящееся по восполнению. Самый факт существования пола есть уединение, одиночество и томление, желание выхода в другого. (...) Существует настоящий демонизм пола. Этот демонизм проявляется в загнанности пола внутрь и в его проявлениях вовне. В демонизме пола есть истребительность и смертоносность*¹⁷⁵.

Произведение Бунина освещает тему одиночества девушки-изгоя, «ошеломленной души», точно знающей, что человеческая любовь для нее недостижима и все же стремящейся к ней изо-всех сил: *Ну и пускай никто не возьмет, постыдится с такой-то под венец стать...* (198) Ее одиночество абсолютно и неразмыкаемо, ибо это «изоляция чужака», то есть человека, воспринимаемого обществом как отщепенец, отверженный, юродивый. Такое отличие, как несоответствие норме, физическое (уродство, инвалидность, недоразвитость и т.д.) или психическое (всевозможные психические расстройства), а также зачистую связанная с ними разница в поведении и мышлении вызывает у окружающих недоверие и враждебность и, как следствие – изоляцию от общества, невозможность выразить свои чувства и поделиться своим собственным взглядом на мир. Перспектива, с которой калека воспринимает окружающую реальность, порой значительно отличается от общепринятой, что влечет за собой проблему непонимания¹⁷⁶.

Горбатая девка в новелле *Полуночная зарница* привлекает внимание отрешенностью от всего окружающего и полной сосредоточенностью на своих внутренних, непонятных даже для матери, пере-

¹⁷⁵ Бердяев Н., *Дух и реальность*, Москва 2007, с. 307 – 308

¹⁷⁶ Олег Владимиров в своей статье верно замечает, что уже в творчестве Бунина 1900-х годов появляется контраст между светом, счастьем и бездной ужаса, бреда: *Бездна завораживает, притягивает, вызывает непрерывный интерес. Авторитет разума при этом все более расшатывается. Бунинские герои, как в стихах, так и в прозе – в той или иной степени бездумны: странники, влюбленные поэты, дети, старики, маргиналы. Писатель исключает их из социума, чтобы вплотную подойти к «безднам»* Владимиров О., *Метафизика «страшного» в творчестве И. А. Бунина* [в:] *Метафизика И. А. Бунина*, межвузовский сборник научных трудов, посвященных творчеству И. А. Бунина, под ред. Бердниковой О., Воронеж 2008, с. 9.

живаниях: *Девка сидит прямо, неподвижно, не слушает, пристально и странно глядит в темноту леса...* (198) (...) *слушает так, как будто говорят не про нее, а про кого-то другого (...).* (197) Особенно поразителен употребленный писателем оксюморон «живая покойница», еще более ярко подчеркивающий глубокую отчужденность девушки, закованность ее богатого внутреннего мира в увечное тело, как в тюремную камеру. *Нарядить да в гроб положить...*, (198) – говорит о ней мать. Однако, несмотря на полное одиночество девушки – *одна во всем мире* – рассказчик воспринимает горбунью как некое таинственное, избранное существо, перед внутренним взором которого открыты тайны и переживания, недоступные простым смертным¹⁷⁷. Тем самым, она освобождается от космического одиночества, становясь неотъемлемой частицей мира: (...) *и все, кроме человека, все с ней и в ней – и ночь, и лес, и вся вселенная, вся тайна ее – и уж так с ней и в ней, как нам никому не дано, потому что уже совсем вне нашего мира она, уже во власти этого Потаенного, Полночного, чья дивная и грозная Звезда горит перед зарею над лесом...* (198)¹⁷⁸ Далее же следуют слова, являющиеся фундаментом бунинского мировоззрения, отношения к телесности и любви: *И я обнимаю и целую сильную атласную шею своей бессловесной возлюбленной, чтобы слышать ее грубый запах, чтобы чувствовать земную плоть, потому что без нее, без этой плоти, мне слишком жутко в этом мире (...).* (198-199) Георг Шлегель в своей диссертации подчеркивает эту черту Бунина как художника, утверждая, что путь к искусству идет через чувственное восприятие, поскольку именно через плоть мира художник познает прекрасное и выражает его в своем творчестве. Более того, земная, чувственно воспринимаемая красота является для Бунина осязаемым воплощением всего того, что наполняет жизнь смыслом¹⁷⁹. Именно такой взгляд на мир позволил философу Ивану Ильину назвать Бунина художником

¹⁷⁷ Примечателен факт, что именно «благодаря» своей увечности героине предоставляется уникальная возможность почувствовать себя на границе разных миров – тяжелого, житейского (с его непреодолимыми ограничениями, болью и отчужденностью от других) и метафизического, недоступного в такой степени для других людей. С точки зрения Т. Никоновой: *Человеческая телесность становится инструментом и постижения связи (с двумя мирами – прим. мое), и преодоления границы.* (Никонова Т., *Онтологизация пространства в рассказах И. Бунина 1900-х годов*, [в:] *Метафизика И. А. Бунина...*, с. 91). Телесность горбуни, вызывающая невыносимые душевные страдания, становится тем «ключом» к такому единению со вселенной, какое недоступно простым смертным.

¹⁷⁸ *Переживания героини парадоксальны и непонятны даже для самого близкого человека – матери – они свидетельствуют о том, что, как многие бунинские герои, одинокие и забытые окружающими, девушка обнаруживает свое подлинное существование в пограничной ситуации связи с «Потаенным, Полночным», – отмечает Олег Владимиров (Метафизика «страшного» в творчестве И. А. Бунина [в:] Метафизика И. А. Бунина..., с. 17.)*

¹⁷⁹ Ср. Шлегель Г., *Художественная феноменология И. Бунина (Дух. Душа. Плоть)*, дис. канд. филол. наук, Иркутск 2001, с. 68, 76.

внешнего, чувственного опыта. Плоть для писателя – необходимый элемент укорененности в реальности и, пожалуй, единственное, хоть и сиюминутное спасение от одиночества, источник наслаждения и восторга. *Чувствовать земную плоть* (198) – по существу жизненное и творческое *credo* автора *Темных аллей*, обозначающее восприятие жизни при помощи всех чувств (осязания, обоняния, слуха, вкуса, зрения), причем восприятие упоительное, которое позволяет наслаждаться как запахами цветов, леса, так и грубым запахом лошади, называемой рассказчиком *бессловесной возлюбленной*, ибо все в мире заслуживает любви и восхищения.

Новелла *Дурочка* (1940) раскрывает тему женской инициации. В семи случаях из десяти, представленных в сборнике *Темные аллеи*, инициация происходит без согласия женщины, являясь тем самым проявлением насилия (*Степа, Дурочка, Гость, Таня, Второй кофейник, Железная шерсть, Ночлег*). Унизительное овеществление героини в глубоко интимном событии, затрагивающем ее сущность, становится причиной ее одиночества. Заглавная героиня – нищая безродная девка – становится жертвой обезличенной похоти и мужского эгоизма. Здесь представлена типичная ситуация слабого существа, которое односельчане ставят на самую низкую ступень, изгоя, не имеющего никаких прав, даже права распоряжаться собственным телом. Изгоя, как человеку, *стоящему вне какой-либо среды, общества, отвергнутому всеми*¹⁸⁰, сопутствует одиночество особого рода. Социальная группа – это совокупность людей, объединенных общностью интересов, профессии, деятельности и т.д. Кухарка слывет в селе дурочкой, то есть никто не воспринимает ее всерьез, зато каждый может воспользоваться ее беззащитностью. Такому человеку окружающие отказывают в праве на высшие чувства, а связь с «дурочкой» может привести к осмеянию мужчину, решившегося на это. Таким образом, героиня в прямом смысле приговорена к одиночеству и знает, что не может рассчитывать на любовь, замужество, ребенка. Ее не спасает даже факт, что самое близкое окружение состоит из духовенства. Один из его представителей, ослепленный минутной похотью, становится отцом ее ребенка. Безличность этого полового акта, проявляется в окружающей героев темноте. Дьяконов сын, нарочно распаляющий свое воображение, вместо того, чтобы бороться с греховными мыслями, *не владея собой, встал, прокрался в темноте через сенцы в кухню, где было черно и жарко, как в топленной печи, нашарил, протягивая вперед руки, нары, на которых спала кухарка, нищая, безродная девка,*

¹⁸⁰ См. *Современный толковый словарь русского языка* под ред. Кузнецова С., СПб 2002, с. 236.

слывшая дурочкой и она, от страха, даже не крикнула. (ПСС 6, 45) Темнота, чернота, в которой он крадется как вор, должна скрыть его грех. Она также скрывает от него лицо девушки, от которой семинаристу требуется лишь одно – разрядка *жесточкого телесного возбуждения*. Интимная близость в таком обезличенном варианте использования тела другого человека, превращается в свою противоположность, унижительную процедуру удовлетворения похоти. Но от этой связи рождается мальчик-урод¹⁸¹, которого отец *видеть не мог от злобного стыда за свое прошлое: жил с дурочкой!* (45)¹⁸² По приказу дьяконова сына, кухарка вместе с мальчиком изгоняется из дома и вынуждена просить милостыню.

Десятью годами ранее писатель создает сверхкраткую миниатюру с похожей тематикой. Героиня миниатюры *Людоедка*¹⁸³ (1930) тоже *нищая девка, сирота, безобразно-миловидная, очень тихая, почти дурочка*. (ПСС 5, 335) Несмотря на *отчаянное, но жалкое, детское сопротивление*, (336) девушка становится жертвой старосты, отставного солдата-гренадера, а поскольку результат насилия – беременность – вскоре становится явным, наказанию подвергается ни в чем не повинная и никому не нужная, не умеющая защищаться и не имеющая защитника сирота. Ее прогоняют со двора под злобные вопли недалекой старости, которая сама не умела бы объяснить, почему назвала тихую, несчастную девку людоедкой и волшебницей. Религиозная подоплека в обоих рассказах прочитывается между строк и приводит на мысль Нагорную проповедь: *Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное. Блаженны плачущие, ибо они утешатся. Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю. (...) Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят.* (Мф 5:1-7:29) Кротость и чистота сердца в данном случае является свойством героинь рассказов *Дурочка* и *Людоедка*.

¹⁸¹ Уродливость ребенка кажется не случайной, она отображает суть отвратительного поступка его отца.

¹⁸² Примечательно, что сын дьякона стыдится не содеянного насилия, а того, что не побрезговал презируемой всеми девкой. *Злобный стыд* не ведет к раскаянию, к перемене мышления, а напротив, чреват желанием уничтожить то, что его породило. Поэтому неожиданное появление мальчика среди собравшихся гостей, вызывает у семинариста взрыв ярости: *Все растерялись от неожиданности, а дьяконов сын, побагровев, кинулся на него подобно тигру и с такой силой швырнул вон из комнаты, что мальчик кубарем покатился в прихожую*. (ПСС 6, 46) Этот жестокий поступок, произошедший на глазах всех присутствующих, то есть и самого батюшки, который, казалось бы, обязан первым выразить протест, вызывает лишь неловкость и молчание.

¹⁸³ Это одно из тех произведений, о которых Юрий Терапиано выразился необыкновенно метко в своих воспоминаниях: *(...) столько концентрации, такая зоркость, такое умение передать (...) самое характерное, что невольно вспоминается принцип старой китайской и японской поэзии, требующей в немногих словах дать картину природы, настроение человека и философскую или религиозную идею*. (Терапиано Ю, Иван Бунин [в:] *Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974)*, Париж–Нью-Йорк 1987, с. 280).

Немецкий специалист по Новому Завету Герд Тайсен пишет: «*Нищие*», в соответствии с библейской традицией, являются как нищими в буквальном, так и в переносном, религиозном смысле: это люди, которые (в силу крайней нужды или по причине какого-либо иного недостатка) находятся с Богом в особых, доверительных и покровительствующих им отношениях. (...) «*Нищий*» – это всякий человек, поражённый в своих правах и угнетаемый сильными мира сего¹⁸⁴. Таким образом следует признать, что блаженство обещается людям не только за их душевные качества, но и по причине сострадания Бога к нищим, находящимся в положении исполненного горечи и трагизма. Фундаментальной чертой нищеты здесь нужно признать неспособность человека что-либо самостоятельно изменить в своей личной жизненной ситуации, равно как и отсутствие возможности повлиять на общественные отношения в благоприятном для себя смысле.

Все три проанализированные нами новеллы заключают в себе проблему одиночества отвергнутой обществом женщины – лишнего, незащитного создания, которое окружающие воспринимают как чужака, изгоя. Если учесть, что жизнь – это человеческие взаимоотношения, связи, встречи, то такая женщина исключена не только из общества, но и из жизни. Таким образом, она приговорена к полной изоляции, с которой связаны такие переживания, как покинутость, презрение окружающих, отверженность, отщепенство и ненужность.

Другой вид женского одиночества появляется в рассказе *Смарагд* (1940). Зарисовка заключает в себе хрупкий диалог, столкновение женского и мужского миропонимания. Это типичная для цикла *Темные аллеи* оппозиция, при которой влюбленная девушка причастна Божественной гармонии, ощущаемой через посредство ночного звездного неба. Если следовать словарю Владимира Даля, семантика заглавия объясняется следующим образом: *смарагд, камень изумруд. Смарагдовая зелень, изумрудная, густая, но яркая*¹⁸⁵. Это слово появляется в новейшем переводе «*Песни Песней*»: *Чтобы губы не увядали, створки век не смежались сном, – Освежите меня плодами, подкрепите меня вином. О смарагдовый ветер сада, ночи вороново крыло, напоите меня прохладой, ибо тело изнемогло*¹⁸⁶. Также Соломон сравнивается с изумрудным кольцом¹⁸⁷. Данной метафорой воспользовался Александр Куприн в своей повести *Суламифь*¹⁸⁸, где смарагд выступает как обе-

¹⁸⁴ Theißen G., Merz A., *Der historische Jesus. Ein Lehrbuch* 2001, с. 247 (перевод на русский мой – Ванда Кубяк).

¹⁸⁵ Даль В., *Толковый словарь живого великорусского языка*, т.4, Москва 1991, с. 231.

¹⁸⁶ *Песнь Песней*, Москва 2005, с. 17.

¹⁸⁷ *ibidem*, с. 392.

¹⁸⁸ Повесть *Суламифь* вышла в одном из сборников *Земля*, которые редактировал И. Бунин.

рег жизни и любви. Стоит заметить, что зеленоватый цвет неба часто появляется в рассказах И. Бунина (*Сосны, Тень птицы, У истока дней, Руся, Генрих итд.*). Смарагд также появляется в Откровении св. Иоанна Богослова как украшение четвертого основания стены Небесного Града Иерусалима после событий Страшного Суда. Вследствие перечисленных ассоциаций название рассказа становится метонимическим, поскольку определяет состояние влюбленной героини и отражает это состояние в небесном пейзаже. Зеленый цвет неба в космогоническом символизме обозначает мир, рождающийся в лоне первобытных вод. Будучи смесью синего и желтого, этот цвет является мистическим цветом, осуществляя связь между природным и сверхъестественным¹⁸⁹.

Произведение *Смарагд* начинается пластическим описанием вечернего неба: *Ночная синяя чернота неба в тихо плывущих облаках, везде белых, а возле высокой луны голубых. Приглядишься – не облака плывут – луна плывет, и близ нее, вместе с ней, льется золотая слеза звезды: луна плавно уходит в высоту, которой нет дна, и уносит с собой все выше и выше звезду.* (ПСС 6, 54) Звезда, уносимая луной ввысь является многозначным символом, коорый обозначает высокие устремления, идеалы, владеющие сердцем героини. Слово «слеза» появляется также в конце рассказа, когда девушка *прикусив губу, удерживает слезы*, (55) вызванные неожиданной выходкой молодого человека. Разговаривая о цвете ночного неба, Ксения и Анатолий на самом деле беседуют о любви: *Какой это цвет? Не могу определить! А вы, Толя, можете?* (54) Девушка обращается к герою с просьбой, которая на самом деле является попыткой привлечь его внимание к чуду и помочь выйти на ее уровень понимания красоты и любви. Однако его взгляд направлен на земное, на ее колени, платье, запрокинутую голову: *Платьице на ней ситцевое, рябенькое, башмаки дешевые, икры и колени полные, девичьи, круглая головка с небольшой косой вокруг нее так мило откинута назад...* (54) Поэтому он спрашивает удивленно: *Цвет*

Именно ему Куприн посвятил свою повесть. *Это кольцо со смарагдом ты носи постоянно, возлюбленная, потому что смарагд – любимый камень Соломона, царя израильского. Он зелен, чист, весел и нежен, как трава весенняя, и когда смотришь на него долго, то светлеет на сердце, если поглядеть на него с утра, то весь день будет для тебя легким. У тебя под ночным ложем я повешу смарагд, прекраснейшая моя: пусть он отгоняет от тебя дурные сны, утишает биение сердца и отводит черные мысли. Кто носит смарагд, к тому не приближаются змеи и скорпионы, если же держать смарагд перед глазами змеи, то польется из них вода и будет литься до тех пор, пока она не ослепнет. Толченный смарагд дают отравленному ядом человеку вместе с горячим верблюжьим молоком, чтобы вышел яд испариной. Смешанный с розовым маслом, смарагд врачует укусы ядовитых гадов (...).* Куприн А., Суламифь [в:] Собр. соч. в 9 томах, т. 5, Москва 1972, с. 17.

¹⁸⁹ См. Шейнина Е., *Энциклопедия символов...*, с. 363.

чего, Киса? (54) Ксения предпринимает еще одну попытку поговорить о том, что ее восхищает: *Я говорю про это небо среди облаков. Какой дивный цвет! И страшный и дивный. Вот уже правда небесный, на земле таких нет. Смарагд какой-то.* (54) Несмотря на эту попытку, юноша предпочитает оставаться на рациональном уровне: *Раз он в небе, так, конечно, небесный.* (54) Отвечает невпопад, не пытаясь понять и под-разумевая не то, что имеет в виду Ксения. Для него «небесный» – это просто ярко-голубой цвет неба. Она же употребляет данное слово, обращаясь к понятию неба, как чего-то прекрасного и чистого, как места пребывания Бога: *Только такой, что, верно, только в раю бывает.* (54) Анатолий не следует за ней, он реагирует снисходительно и трезво, нарочито конкретно «размышляя» над словами Ксении: *Только почему смарагд? И что такое смарагд? Я его в жизни никогда не видал. Вам просто это слово нравится.* (54) Начатый девушкой диалог не превращается в общение и не переходит на уровень, на котором она могла бы почувствовать себя понятой, а ведь Ксения пытается поделиться с героем чем-то особенно сокровенным, облекая это в возвышенные слова: *И когда вот так смотришь на все это, как же не верить, что есть рай, ангелы, Божий престол...* (54) В этом диалоге сталкиваются диаметрально противоположные представления о любви¹⁹⁰. Любовь в восприятии героини – редкий, драгоценный дар свыше. Но в представлении Анатолия, любовь не связывается с раем, небесами, она – нечто земное, праздник плоти, «ликующий биологизм». Поэтому его реакция становится вполне понятной – стоя у колен притягательной девушки, любуясь ее трогательной беззащитностью, *он кладет руку на ее колено, другой обнимает ее за плечи и полущутя целует в приоткрытые губы.* (54-55) Возвышенная чистота мечтаний сталкивается с земным, плотским порывом, к которому Ксения, очевидно, еще не готова, поэтому он вызывает у нее слезы. Небесная атмосфера свидания разрушена и девушка спасается бегством, оставляя героя в полном недоумении. С одной стороны, как утверждает И. Минералова, в «Смарагде» заключена общая для всех рассказов книги идея: *жизнь бы-стротечна, счастливое время молодости, когда видишь ярче, чувству-ешь острее, проходит слишком быстро...Как прекрасен, говорит автор,*

¹⁹⁰ Золотая слеза любви вписана по контрасту в темное небо: в пейзаже все так, как в бунинском представлении о любви. И этот рассказ, как и все рассказы «Темных аллей», о том, что любовь – такой редкий дар, который выпадает не на целую жизнь, а на миг, она драгоценней всех богатств мира. (Минералова И., Четыре этюда на заданную тему (Темные аллеи любви в прозе И. А. Бунина), [в:] *Творческое наследие И. Бунина на рубеже тысячелетий* (материалы международной научной конференции, посвященной 70-летию вручения Нобелевской премии и 50-летию со дня смерти писателя), под ред. Дякиной А., Борисовой Н., Елец 2004, с. 202.)

даже этот миг непонимания¹⁹¹. Но с другой стороны, «мг непонимания» становится постоянным элементом взаимоотношений мужчины и женщины, приводящим зачастую к невозможности душевного единения и вечной, непреодолимой разлуке.

Мария Цимборска-Лебода, известная польская исследовательница творчества В. Иванова усматривает в такого рода непонимании извечное столкновение «женского» (Anima) и «мужского» (Animus). По ее мнению, *Anima (...) наделена «ясновидящим оком», то есть глазом, как верховным органом познания у Платона (...). Этот орган связан с «Даймоном» в человеке и дает возможность постижения иной, невидимой действительности. Так что ясновидение Anima есть та способность, благодаря которой ей присуща мудрость (sophia), и она ведает тайное в Боге, открывая трансцендентную ей сущность. Доверяя свои стремления и действия «избирательной силе любви», Эросу, который «не слеп, а видит наяву», именно она, а не опирающийся на самого себя Animus, снабженный «слепым фонарем своего геометрического рассудка», материализованного и материалистического, открывает путь приобщения к трансцендентной Истине и акту спасения Личности*¹⁹².

В новелле *Ида* (1925) сквозит глубокая тоска по утраченному счастью, которое прошло мимо и осталось незамеченным. *Это история любви, упущенной как жизненный сюжет, но состоявшейся как душевное событие*¹⁹³, – считает Ольга Сливичкая. Во время завтрака с друзьями композитор Павел Николаевич шутовским стилизованным языком рассказывает историю, произошедшую якобы с одним из его приятелей, хотя сразу становится понятно, что он подразумевает самого себя. Оказывается, несколько лет тому назад в его жизни появилась девушка, *подруга его жены по курсам, настолько незатейливая, милая, что господин звал ее просто Идой, то есть только по имени*. (ПСС 4, 341) Бессознательно радуясь мимолетным встречам, испытывая эстетическое удовольствие от любования новой знакомой, рассказчик из-за типично мужской невнимательности не догадался, какие чувства испытывает к нему Ида. Он описывает внешность девушки с чисто художественной подробностью: *Голос грудной, до самых жабр волнующий (...)*. (342) Стоит заметить, что будучи композитором, то есть человеком с исключительно восприимчивым к звукам слухом, Павел Николаевич в первую очередь выделяет именно ее голос, и только затем описывает другие черты внешности Иды. (...) *а к этому голосу*

¹⁹¹ ibidem.

¹⁹² Цимборска-Лебода М., *Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви*, Люблин 2002, с. 159.

¹⁹³ Сливичкая О., «Повышенное чувство жизни»..., с. 204.

прибавьте все прочее: свежесть молодости, здоровья, благоухание девушки, только что вошедшей в комнату с мороза... Затем довольно высокий рост, стройность, редкую гармоничность и естественность движений... Было и лицо у нее редкое, – на первый взгляд как будто совсем обыкновенное, а приглядишься: zalюбуешься: тон кожи ровный, теплый, – тон какого-нибудь самого первого сорта яблока, – цвет фиалковых глаз живой, полный.... (342) Отметим, что в описании задействованы все пять чувств – слух, обоняние, зрение, осязание и вкус. Это обозначает полное наслаждение от любования объектом. Детально описанный портрет Иды нарочито обобщен, не индивидуализирован. Так можно восхититься любой красивой женщиной или произведением искусства. Ида же молчит – между ними не происходит ни одного разговора, лишь обмен краткими, незначительными фразами. Когда композитор вскользь говорит ей комплименты, (...) она в ответ только улыбается (...), *глядит ясно, по-девичьи (и немножко бессмысленно)*. (342) Мужчина и не подозревает, что ее *милая, но как-будто не совсем внимательная улыбка* (342) на самом деле является улыбкой безответно влюбленной девушки, которая не только не надеется на взаимность, но и не пытается ее добиться или хоть как-то намекнуть на свои чувства. Он даже не замечает, что она перестала появляться в его доме. *Вспомнит иной раз, почувствует, что ему чего-то недостает, вообразит сладкую муку, с которой он мог бы обнять ее стан (...), затоскует на минуту – и опять забудет*. (342) Спустя два года на большой железнодорожной станции герой внезапно слышит знакомый женский голос, который заставляет его восторгнуться, и с изумлением узнает приятельницу своей жены. Ида уже замужем, в расцвете молодости и прелести, ее муж – представитель одной из самых известных в России фамилий, но по небрежному отношению Иды сразу становится заметно, что она не любит мужа. Ссылаясь на воспоминания, которые наверняка будут неинтересны мужу, Ида увлекает героя рассказа в сторону и на засыпанной снегом платформе неожиданно объясняется ему в любви, спрашивая, знал ли он об этом. Возможно, это единственный случай за все пять лет молчания, когда женщина, говоря о своих чувствах, на мгновение размыкает свое одиночество и безответной влюбленности. Но и для героя этот момент становится одним из самых значительных в жизни: он вдруг понимает, *что, оказывается, он уже много лет зверски любит эту самую Иду*¹⁹⁴. (345) Её признание композитор описывает при помощи разных эпитетов: *неправдоподобное, сногшибательное по неожиданности, ужасу и счастью, страшное, дикое*. Бли-

¹⁹⁴ О подобном психическом феномене упоминает З. Фрейд в книге *Заклятие девственности* (с. 139).

зость героев длится ровно столько, сколько требуется для страстного поцелуя и шаг к этой близости делает женщина, поскольку ошеломленный герой красноречиво молчит. Ее вопрос и последовавшее за ним молчание мужчины определяет как страшное, жуткое. *Она поднялась и, вынув теплую руку из теплой, душистой муфты, обняла его за шею и нежно и крепко поцеловала одним из тех поцелуев, что помнятся потом не только до гробовой доски, но и в могиле.* (346) Этот кульминационный момент в рассказе является также самым важным моментом в жизни героев, ибо ничего другого им не дано. В нежном и в то же время крепком поцелуе, который героиня дарит возлюбленному на прощание, сосредоточилась вся тоска и томление лишь раз названной по имени любви, которая, возможно, будет длиться до конца их дней, став *самой страшной в мире связью.* (346)

Страшная связь, хотя и несколько другого рода, объединяет также героев рассказа *Галя Ганская (1940)*, из второй части сборника *Темные аллеи*. Он повествует о кратких, трагически оборвавшихся отношениях юной девушки (заглавной героини) с художником, в которого она с детства была влюблена. В произведении используется прием ретроспекции, многократно применявшийся И. Буниным в его творчестве. Пожилой художник рассказывает своему другу моряку о глубоко потрясших его событиях, которые произошли много лет тому назад, причем рассказывает настолько подробно и красочно, словно это случилось совсем недавно. Связь с Галей, одна из многих в жизни героя, вообразившего себя в молодости вторым Мопассаном по части любовных дел, (ПСС 6, 98) и отличавшегося *обращением с женщинами совершенно подлым по безответственности*, (99) обрела неожиданно трагическую развязку, отметившую его проклятием памяти, словно клеймом, на всю оставшуюся жизнь. Главный герой, познакомившись с Галей в доме ее отца, когда она была еще девочкой, уже тогда заметил очарование этого юного существа, восхищаясь ею, впрочем, лишь как прелестным ребенком. На некоторое время герой исчезает из ее жизни – уезжает на два года в Париж, где становится, по его собственным словам, пошлым, легкомысленным щеголем, впрочем, явно гордящимся этим. После возвращения случайно встречается с девушкой на улице. Эта встреча, одна из трех, подробно описанных рассказчиком, становится толчком к роковой развязке. Стоит обратить внимание на атмосферу, сопутствующую встрече: *чудесный апрельский день, множество нарядного, беззаботного и приветливого народа, скворцы, сыплющие немолчным щебетом, точно каким-то солнечным дождем.* (99) В ликование весенней природы как-то естественно вписывается идущая навстречу художнику молоденькая, милая, беспечная и

улыбчивая шестнадцатилетняя девушка, удивительно хорошенькая, тоненькая (...), во всем новеньком, светло-сером, весеннем. Личико под серой шляпкой наполовину закрыто пепельной вуалькой, а сквозь нее сияют аквамариновые глаза.(99)

Повествование ведется в настоящем времени, что дополнительно подчеркивает, насколько живо в памяти художника все произошедшее много лет назад. Герой любит Галей, однако случайное замечание невольно выдает его отношение к ней, как к женщине – для него она одна из многих: (...) *букетик фиалок, она с быстрой благодарной улыбкой глазами тотчас, как полагается у всех женщин, сует его к лицу себе.*(99) Первая встреча героев наедине приводит к пробуждению чувственности девушки и становится некой точкой отсчета. Все, что до сих пор было лишь мечтами и грезами подростка, начинает принимать опасные, реалистические очертания, вызывая противоречивые чувства: (...) *и страшно и ужасно хочется этого страшного.* (101) Иммануил Кант в *Метафизике нравов* таким образом описывает подобное состояние: *Половое влечение (...) в действительности есть величайшее чувственное наслаждение каким-либо предметом, не просто чувственное наслаждение предметами, которые нравятся при одном лишь размышлении о них, а наслаждение возбужденное*¹⁹⁵.

Вторая встреча героев происходит лишь через год после описанного эпизода и также весной. Теперь художник сам отправляется в усадьбу Ганских, в поисках Гали. В глаза ему сразу бросается наряд девушки, который на протяжении всего рассказа играет некую символическую роль, отражая внутренние изменения, происходящие в героине. *Даже как-будто и не барышня, а молоденькая женщина. (...) Зонтик белый, кружевной, платье и большая шляпа тоже белые, кружевные.*(101) Эта одежда ассоциируется с подвенечным платьем. Если при первой встрече серый цвет наряда подчеркивал ее юность, наивность, свежесть, то теперь Галя – невеста, прошедшая определенный отрезок пути в своем внутреннем развитии и готовая к тому, чтобы отдать себя возлюбленному. Обо всем этом молодой художник не догадывается, хотя замечает внешние изменения в облике и поведении героини. И в этот раз герой стремится приблизиться к ней. Однако примечателен факт, что он даже не пытается ее понять, разгадать душу девушки, ее стремления, чувства. Зато она безошибочно угадывает его – после попытки предъявить права на нее девушка убежденно говорит: *Ах, какой же вы негодяй. Какой негодяй...* (101) после чего молча удаляется, даже не оглядываясь.

¹⁹⁵ Кант И., *Метафизика нравов*, [Электронный ресурс]: [http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000502/\(08.10.2010\)](http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000502/(08.10.2010)).

Очередная встреча происходит через полгода. Случайно, на том же самом месте, которое девушка, смеясь, называет «роковым», и не предчувствуя, сколько правды таится в этой шутке. Художник замечает в Гале новую перемену: *такая веселость и свобода в разговоре, в смехе, и во всем обращении, точно замуж вышла.*(102) Неожиданно героиня сама предлагает пойти в мастерскую, намекая на первую встречу. В этом произведении И. Бунина, как и во многих других его рассказах, появляется момент женской инициации (нпр *Степа, Руся, Дурочка, Гость, Таня, Чистый понедельник, Три рубля, Метеор* и др). Эта «первая месса пола» в понятии Бунина – явление сродни космическому, по масштабу и грандиозности, поскольку в человеке происходят изменения, потрясающие все его основы, происходит огромная концентрация жизненных сил, которая как это ни странно, приближает к смерти. Этот парадокс напоминает о двойственной природе Эроса, который в позднем Риме был также богом смерти. Писатель многократно задумывался о роли эротического слияния в жизни человека, о чем свидетельствуют записи подобного рода в дневниках: *17. 11.33 Coitus – восторг чего? Само-зарождения? Напряжения жизни? Убийства смерти?* (ПСС 9, 318)

Галя самозабвенно отдается человеку, в которого была давно влюблена. В этом страстном и бездумном порыве проявляется ее «переизбыток жизни», заметный у многих героинь бунинских новелл, например у Оли Мещерской, (*Легкое дыхание*). Есть много общего в образах двух юных героинь: легкость, даже легкомыслие – и в проявлении чувств и в смерти¹⁹⁶. В данном же случае мы рассматриваем ситуацию молоденького, еще не окрепшего существа, столкнувшегося с демонической силой «необлагороженного» Эроса, как его называли русские философы. Одним из мыслителей, считавших, что любовь имеет демоническую природу, был Владимир Соловьев, который вслед за Платоном утверждал: *Явилась сила, средняя между богами и смертными – не бог и не человек, а некое демоническое и героическое существо. Имя ему – Эрот*¹⁹⁷. Человек, в которого Эрот вселяется, ис-

¹⁹⁶ ср. ПСС 12, 443. Феномен переизбытка жизни, как доминанты существования человека в творчестве Бунина особенно тонко подмечен Ольгой Сливницкой: *Чувство жизни проходит с человеком путь его развития. В молодости оно особенно остро, в его свете все сущее кажется особо поэтичным, любая деталь и обостряется чувством жизни и еще более обостряет его. Повышенное же чувство жизни вызывает жажду любви. Если судьба посылает любовь, которая по своим высоким человеческим меркам является Любовью, чувством личностным, человеческим, включающим в себя и Эрос (...), и многое другое, то эта любовь повышает чувство жизни настолько, что сама по себе уже не в состоянии его утолить и исчерпать. Так витками нарастает чувство жизни, повышаясь до нестерпимой остроты. Переизбыток жизни ведет к смерти, ибо экстремы сходятся.* (Сливницкая О., «Повышенное чувство жизни...», с. 169.)

¹⁹⁷ Соловьев В., *Жизненная драма Платона*, [в:] *Русский Эрос, или философия любви в России*, под ред. Шестакова В., Москва, 1991, с. 82.

пытывает «новую силу бесконечности», но это чревато опасностью разрушения личности. Другой русский философ, Василий Розанов, занимавшийся вопросами пола, также связывал любовь с демоническим началом. Он считал, что пол есть второе, темное, демоническое лицо человека и сравнивал его с зачарованным лесом, который всегда остается пугающей тайной¹⁹⁸. Существенный вклад в разработку проблемы пола привнес Николай Бердяев, обвинявший христианство в том, что оно «отравило» Эрос и привело к его вырождению, к «демонизации», с которой человек справиться не в состоянии¹⁹⁹. В ходе наших размышлений особенно важны высказывания этого философа о специфике женской любви, ибо он считает, что такая любовь легко превращается в неконтролируемую демоническую стихию, поскольку в отличие от мужской она захватывает все существо и женщина становится одержимой²⁰⁰. И так, Галя Ганская является не только носителем действия, но и жертвой лавины чувств, которую вызывает ее поведение. Ее последний поступок вполне закономерен, ибо, как считает Бердяев, *женщина отдается исключительно и безраздельно радости любви или страданию от несчастья, она вся растворяется в этом одном, всю себя в это одно вкладывает.(...) И в стихии женской любви есть что-то жутко страшное для мужчины, что-то грозное и поглощающее, как океан. Притязания женской любви так безмерны, что никогда не могут быть выполнены мужчиной*²⁰¹. Галя начинает это понимать, когда узнает, что художник собирается уехать. Внезапное осознание трагического несоответствия между ее любовью и чувствами человека, к которому героиня устремлена всей своей сущностью, разверзает перед сознанием Гали пропасть непонимания и отчужденности. **Этот момент глубокого одиночества записан Буниным между строк и прорывается в ее горестном вскрике во время ссоры с любовником**, собирающимся без нее уехать в Италию: *Я вас теперь поняла – все, все поняла! И если бы вы сейчас стали клясться мне, что вы никуда и никогда вовек не поедете, мне теперь все равно. Дело уже не в этом!*(103) Эмпирически неутолимая жажда любви²⁰² и понимание, что желаемое невозможно, толкает героиню на роковой шаг – она принимает яд. Смерть Гали Ганской так же стремительна и внезапна, как ее рывок навстречу любви в попытке посредством

¹⁹⁸ Розанов В., *В мире неясного и неразрешенного. Из восточных мотивов*, Москва 1995, с. 352.

¹⁹⁹ Бердяев Н., *Метафизика пола и любви*, [в:] *Русский Эрос...*, с. 237.

²⁰⁰ *ibidem*, с. 270.

²⁰¹ Бердяев Н., *Эрос и личность. Философия пола и любви*, СПб 2007, с. 143-144.

²⁰² *ibidem*, с. 39.

Эроса²⁰³ преодолеть непреодолимое – то есть трагическую разъединенность полов. Однако необходимо учитывать факт, что Эрос сам по себе не имеет созидательной силы, он также не может преодолеть отчужденность, которую испытывает влюбленный человек. Скорее наоборот, Бердяев считает, что *исключительно эротическая любовь заключает в себе элемент демониакальный и разрушительный*²⁰⁴. (...) *не знающая жалости и милосердия (...) она может быть безжалостной и жестокой, она совершает величайшие насилия*²⁰⁵. В данном случае акт насилия направлен героиней против себя самой.

Анализируя это явление, уместно будет обратиться также к размышлениям выдающегося английского писателя и ученого Клайва Стайплза Льюиса, известного своими работами по христианской апологетике. В своем произведении о видах любви и их христианском понимании (эссе *Любовь*) Льюис выделяет так называемую естественную любовь, которая захватывает всего человека. Слишком сильная влюбленность, как правило, пытается *брать на себя Божественные полномочия*²⁰⁶ и, занимая место Бога, становится бесом, разрушающим влюбленного: *Как и все виды естественной любви, влюбленность своими силами устоять не может. Но она так сокрушительна, сладостна, страшна и возвышенна, что падение ее поистине ужасно*²⁰⁷ – считает писатель. Именно такое падение становится уделом бунинской героини.

В чем же заключается женское одиночество Гали Ганской? Во-первых, она влюблена в почти незнакомого человека, видит его редко, живет мечтами и воспоминаниями случайных встреч. Создает себе идеальный образ молодого художника, далекий от реальности. Сначала она одинока в своих неразделенных чувствах, затем одинока в отношениях, поскольку любовник ищет прежде всего ее внешней красоты, и наконец одинока в смерти, к которой ее подтолкнуло сознание обмана и бессмысленности дальнейшей жизни. Иллюзорность чувства, дававшего героине ощущение полноты бытия, гармонии души и тела, приводит ее к граничной ситуации, которая может разрешиться лишь смертью.

Николай Бердяев утверждает, что обратной стороной проблемы одиночества является тема общения²⁰⁸. В рассказе *Мордовский сара-*

²⁰³ *Боль любви – в ее невоплотимости, невоплощаемости бесконечного в конечном. В этой трагическая предопределенность любой любовной встречи.* (Сливичкая О., «Повышенное чувство жизни»..., с. 219).

²⁰⁴ Бердяев Н., *Эрос и личность*...с. 175.

²⁰⁵ *ibidem*, с. 181.

²⁰⁶ Льюис К., *Из эссе «Любовь»* [в:] Шестаков В., *Эрос и культура. Философия любви и европейское искусство*, Москва 1999, Москва 1992, с. 340.

²⁰⁷ *ibidem*, с. 251.

²⁰⁸ Бердяев Н., *Самопознание*. СПб 2007, с. 49.

фан (1925) на первый план выдвигается проблема одиночества героев, связанная с невозможностью истинного общения. Эгоцентрическая замкнутость в сочетании со странными обстоятельствами знакомства не только исключает возможность «бытия-для-Другого», но и создает у читателя ощущение пошлости, наигранности происходящего²⁰⁹. Нелепость ситуации подчеркивают многочисленные эпитеты: *странная и вдобавок беременная женщина, ненужное и даже противное знакомство, несвязный и неловкий разговор, бестактный поцелуй, развязные* (ПСС 4, 347) движения. Уже в самом начале выражено отношение рассказчика к этому знакомству, которое он продолжает, несмотря на то, что ему стыдно и неприятно. Стоит соотнести этот факт с определенными убеждениями Бунина, который считает, что *человек лишь поле действия мировых сил*²¹⁰ и тем самым утверждает превосходство бессознательного начала в человеке, его подсознательного уровня над сознательным. Невольно вспоминаются слова из предсмертной записки актрисы Сосновской из рассказа *Дело корнета Елагина* (1925), написанного в том же году: (...) *не по своей воле*. (ПСС 4, 380) Поведение бунинских героев нередко поражает подчиненностью каким-то неведомым законам, словно лишаящим их воли и свободы выбора. Герой рассказа идет к своей странной знакомой и многократно задает себе вопрос: *Зачем иду я к ней (...) ? Зачем (...) это знакомство?* (ПСС 4, 347) Но не умея найти логического объяснения, он как – будто движим силой извне: *И вот опять иду, и даже спешу почему-то*. (347)

Стоит также упомянуть об отношении И. Бунина к браку: *Против такой формы жизни Бунин всегда энергично протестовал. Брак обычно был для него очагом скуки, приводящей к агрессии* (Крем Леодор, Алупка). Поэтизируя свободную связь или измену, писатель вписывается в старую европейскую традицию, которая с XII века превозносила любовь при одновременном умалении значения супружества²¹¹.

О беременных женщинах Бунин также высказывался крайне негативно: *Мне беременность и все, что с нею связано, всегда внушали отвращение. Не понимаю, как можно восхищаться женщиной, которая ступает непротиворечно, неся сосуд нерукотворный, в который небо снизошло – как пышно выразился Брюсов. Страсть Толстого к детопроиз-*

²⁰⁹ Человек всегда театрален в социальном плане. В этой театральности он подражает тому, что принято в данном социальном положении (...). В этом смысле театральность есть один из путей объективации. Бердяев Н., *Я и мир объектов...*, с. 290.

²¹⁰ Сливичкая О., «Повышенное чувство жизни»..., с. 187.

²¹¹ Cieřlik K., *Iwan Bunin, Zarys twórczości*. Szczecin 1998, с. 182.

водству (...) я никак (...) понять не могу. Во мне она вызывает только брезгливость. Как, впрочем, я уверен, в большинстве мужчин²¹².

Любопытно, что взгляды писателя на этот вопрос тождественны с мнением Н. Бердяева, утверждавшего, что: *Социализация пола и любви есть один из самых отталкивающих процессов человеческой истории, он калечит человеческую жизнь и причиняет неисчислимые страдания (...). Брак, на котором основана семья есть очень сомнительное таинство*²¹³. Философу принадлежат также следующие слова: *Отталкивание во мне вызывали беременные женщины.(...) У меня было странное чувство страха и еще более странное чувство вины. Но деторождение мне всегда представляется враждебным личности, распадением личности*²¹⁴.

По мнению Бердяева рождение – аналог смерти, а беременная женщина – ее предвестник. Упоминание о смерти в рассказе Бунина появляется три раза. Героиня рассказывает о своем первом умершем ребенке и убежденно говорит, что если Бог отнимет у нее второго, то она, скорее всего, *покончит с собой, не задумываясь ни на минуту*. (350) Однако кульминационный момент наступает, когда героиня приносит собственноручно сшитый сарафан: *В руках у нее что-то странное и страшное: длинный балахон из суровой крестьянской холстины с нашивками и вышивками на плечах, на рукавах, на груди и на подоле, темно-коричневыми и кубовыми шелками. (...) Я встаю и опять с притворным вниманием осматриваю, восхищаюсь, а меж тем мне уж просто невозможно: что-то мрачное, древнее и как-будто гробовое есть в этом балахоне, что-то жуткое и очень неприятное вызывает он во мне в связи с ее беременностью и тревожной веселостью. Вероятно умрет родами...* (349)

Как видно, над уютной гостиной вместо легкой атмосферы свидания витает дух смерти, обреченности героини, которая, по всей вероятности, умрет *не по своей воле*. Само название рассказа наводит на подобные ассоциации. Писатель несколько раз переименовывал произведение – *Черемисский сарафан*, *На огонёк*, *Мордовский сарафан*. Последнее название, заключающее в себе символ смерти²¹⁵, по-видимому, наиболее верно отражает замысел Бунина.

²¹² Одоевцева И., *На берегах Сены...*, с. 352–353.

²¹³ Бердяев Н., *Самопознание...*, с. 91–92.

²¹⁴ *ibidem*, с. 95.

²¹⁵ *ibidem*. Странное совпадение, если учесть, что в некоторых регионах Мордовии, а также в эрзянских селениях Заволжья существует старая традиция по которой пожилые женщины сами шьют себе похоронную одежду. Их хоронят в национальном костюме, то есть в сарафане (см. [Электронный ресурс:] <http://zubova-poliana.narod.ru/history-tradition-death.htm> (12.10.2010)).

В рассказе писателя существенно то, что, несмотря на чувство стыда, брезгливости и раздражения²¹⁶, герой испытывает странное влечение к своей беременной знакомой, которую считает довольно примитивным существом. Его взгляд на нее можно определить как «вещный», мужчина смотрит на нее как на объект. Он испытывает желание, которого сам не понимает и стыдится: *Очень возбуждена и, надо правду сказать, очень не плоха. Какая-то особая красота беременности, чудесный расцвет всего тела. Губы уже слегка воспалены, припухшие, но зато великолепно темны и блестящи глаза.*(348) При этом он замечает, что женщина готовилась к встрече, ходила к парикмахеру, надела болотно-зеленое бархатное платье, приоткрывающее полные груди и жемчуг между ними. (348) Герой рассматривает женщину очень внимательно, но не взглядом, ищущим сущности. Как отмечает Бердяев, *через лицо прежде всего личность приходит в общение с личностью. Восприятие лица совсем не есть восприятие физического явления, оно есть проникновение в душу и дух*²¹⁷. Однако взгляд бунинского героя лишь скользит по поверхности, и, отражая поверхностные намерения. Такое поведение характерно для человека, забывающего об исключительно важном элементе взаимоотношений – об уважении к личности другого.

Примечателен факт, что героиня рассказа находится в состоянии «двойного одиночества»: с одной стороны, она испытывает безразличие мужа, предоставившего ее самой себе. Чувство непонятости и ненужности ее сокровенного мира толкает женщину на поиски общения. Сосредоточившись на своих стремлениях, она жадно ищет любви везде, где только можно ее найти. С другой стороны, она не находит понимания у случайного любовника. Иронический внутренний монолог мужчины: *Она вообще вообразила кажется, будто жизнь ее приобрела какой-то радостный интерес, будто нашелся какой-то чуткий человек, который наконец оценит ее неоцененную мужем душу,* (348) – близок к истине. Она действительно старается «обмануть одиночество» и привлечь к себе внимание мужчины, о котором практически ничего не знает: *Говорит она только о себе. Обо мне, хотя из приличия, никогда, ни одного словечка.*(349) Это замечание доказывает, что героиня тоже смотрит на рассказчика как на объект, который можно использовать. Но, как пишет тот же Бердяев, *с объектом возможно лишь символическое общение, и оно не требует обоюдности, то есть ак-*

²¹⁶ Герой воспринимает ее как бестактную, аморальную, странную, скучную женщину, которая к тому же наводит на мысли о смерти.

²¹⁷ Бердяев Н., *Я и мир...*, с. 347.

тивности «ты» (...). Сообщения с объектом оставляют «я» одиноким²¹⁸. Таким образом, настоящее общение между героями невозможно: они слишком сосредоточены на самих себе, на своих ожиданиях и потребностях, чтобы по-настоящему видеть и слышать собеседника.

Эгоизм обращенный к эгоизму всегда оставляет человека одиноким, поскольку фактическое пребывание в одиночестве не отменяется вещественным присутствием других людей. Не меняет положения даже совершенно искренняя жалоба героини: *Для кого жертвовать собой? (...) Уж не для него ли, который вряд ли подозревает, что у меня есть своя личная жизнь, свои личные радости и горести, которыми мне во всем мире не с кем поделиться?* (350) Мужчина же лишь ждет момента, *тайная надежда* на который заставила его прийти в гости и с притворным вниманием слушать хозяйку и рассматривать ее поделки²¹⁹. Как было сказано выше, во взаимоотношениях женщины и Петра Петровича с самого начала в глаза бросается игровой момент, осознаваемый героем. Немаловажным является также факт, что повествование ведется от лица мужчины, с его точки зрения, которая в рассказе преобладает. С начала до конца он сохраняет холодноватую, несколько презрительную дистанцию по отношению к героине, о чем свидетельствуют его внутренние иронические монологи. Мужчина не только участник события, но и отстраненный наблюдатель, отличающийся стереотипным, довольно поверхностным, временами нелцеприятным, вейнингеровским взглядом на женщину и ее естественное желание нравиться²²⁰. Герой сознательно вовлекается в игру, результат которой сулит ему удовольствие. Поскольку он не ищет общения, то не может понять душевного голода собеседницы и теряется: *Говорит [она] без умолку, с необыкновенной выразительностью и с такой требовательностью внимания, что я вскоре начинаю шалеть, цепенеть и только бессмысленно и растерянно улыбаюсь.* (349)

В рассказе *Мордовский сарафан*, как и во многих других произведениях писателя, на первый план выдвигается одиночество женщины,

²¹⁸ ibidem, с. 294.

²¹⁹ Упомянутые в рассказе куклы могут обладать двойным значением: с одной стороны ассоциируются с человеческими поступками, являющимися результатом воздействия внешних сил, законов Универсума, на которые человек, как детерминированная личность не имеет никакого влияния. С другой же стороны, в русской народной традиции куклы всегда имели особое магическое значение. Кроме того, кукла была связана с представлениями людей о том, кто ими управляет. Например, в древнеиндийском эпосе «*Махабхарата*» люди сравниваются с марионетками, так как они подобно куклам не имеют собственной воли и управляются нитками, идущими от божества. – см. *Махабхарата, или Сказание о великой битве потомков Бхараты*, Москва 2010, с. 15.

²²⁰ Отто Вейнингер в 1902 году опубликовал работу *Пол и характер*, которая снискала ему славу женоненавистника, нелцеприятно и враждебно высказывавшегося о женщинах.

которое можно определить как одиночество межличностное и одиночество в браке. Назип Хамитов, современный философ, занимающийся исследованием этого феномена следующим образом характеризует одиночество в браке: *Большинство людей, переходя от романтизма юношеских влюбленностей к взрослой жизни, переходят не к любви, а к бытию, в котором нет места ни влюбленности, ни любви. В этом бытии любовь и влюбленность заменяются сексуальной зависимостью и материальной привязанностью, вызывающими тоску во временном одиночестве и скуку в совместном бытии*²²¹.

Такова ситуация главной героини рассказа и ее мужа. Она испытывает тоску по близости, душевной и физической, по глубокой интимности. «Интимность» необходимо понимать как совокупность эмоций и чувств, являющихся ключевыми ценностями и основой женского миропонимания. Поиски понимания и тепла, желание быть для кого-то важной толкает ее к попытке соблазнить незнакомого мужчину. Однако именно это естественное стремление делает героиню неспособной заметить другого человека и одарить его вниманием. Оказываясь в тупике своих ограничений, проистекающих из ее природных наклонностей, женщина обрекает себя на межличностное одиночество. Супружеская измена, как правило, является результатом одиночества в браке и становится поиском тайны и свежести отношений. Но будучи ложью и созданием очередной тайны (от супруга), она нарушает естественные связи и взаимное доверие, погружая ее участников в другой вид отчужденности и раздвоенности. Как говорит Хамитов, *это бегство от одиночества вдвоем к новому пестрому бытию, которое может быть лишь вспышкой, ведущей к новой серости и непреодолимой чуждости*²²².

В рассказе прослеживается определенная перспектива: молодой человек из бесконечной глубины космического пространства попадает в освещенную лампой гостиную (замкнутое пространство), затем вновь оказывается во тьме улицы, в полном одиночестве. Можно попытаться сузить данную перспективу еще больше и отметить существование трех концентрических сфер: внешний мир – комната – чрево матери, в котором развивается третий, безымянный участник сюжета – нерожденный ребенок²²³. Совершается движение от беско-

²²¹ Хамитов Н., *Философия одиночества. Опыт вживания в проблему. Одиночество женское и мужское*. Киев 1995, цит. по: [Электронный ресурс]: www.book.ariom.ru (24.11.2014).

²²² *ibidem*.

²²³ Присутствие третьего, невольного и беззащитного соучастника измены замечает А. Жолковский в своей статье: *Связь с беременной женщиной представляет собой не только более табуированный, но и более многофигурный вариант адюльтера, поскольку в запретном акте незримо, но вполне ощутимо, участвует еще один партнер – скрытый во чреве матери мла-*

нечно огромного и грандиозного (Вселенная) к крошечному и беззащитному (ребенок). Другими словами, от величественного молчания космоса к молчанию хрупкого бессловесного существа. Именно это создание, очутившееся в центре описанного события, оказывается наиболее одиноким.

После этого свидания, которое принесло герою близость лишь на физическом уровне и стало банальной сексуальной разрядкой, у мужчины появляется непреодолимое желание бежать. Молодой человек покидает замкнутое пространство комнаты и вновь остается один: *На улицах ни души (...). Облака уже не белеют вверху, густая чернота висит над Москвой.* (350) Эта тьма, пожалуй, созвучна мраку в его душе, испытывавшей иллюзию близости, которая на самом деле оказалась возвращением к исходной точке. Таким образом, заколдованный круг одиночества замыкается, а эта растаявшая близость обостряет переживание отчуждения от мира. «Встреча» героев, приводит к тому, что акцент смещается с поворота к Другому на самооценку, на использование других для решения своих проблем. Это, по словам Бубера, *есть «монологи, замаскированные под диалог»*²²⁴, отношения без взаимосвязи, где Другой выполняет роль средства.

Произведение *Дубки* (1943) также раскрывает проблему одиночества женщины в супружестве и ее отчаянные поиски душевной близости. В этом рассказе, по мнению О. Бетиной, появляются элементы русской готики, замеченные исследовательницей уже в раннем творчестве писателя (*Святые*, 1914). Писатели, увлекавшиеся готикой Средневековья, *обращались к фантастике, сверхъестественному, гиперболе в изображении чувств и в описаниях, к мистификации обыденного*²²⁵. В типичном английском готическом романе XI века сюжет развивается в старинном замке. Поскольку в России такой элемент традиции отсутствовал, то *русским аналогом европейского средневекового бастиона стал заброшенный дом (...)*²²⁶. Время действия точно обозначено рассказчиком – период царствования Николая I (1825-1855). Рассказывая о своей влюбленности в жену местного старосты, рассказчик подробно описывает мрачный пейзаж, окружающий усадьбу его дедушки: *Дика и поныне русская деревня, зимой пуце всего, а что уж*

денец. (см. Жолковский А., «Ахмат» Бунина, или *Краткая грамматика желания*. «Вопросы литературы» 2007, нр. 4, с. 317).

²²⁴ Бубер М., *Два образа веры*, Москва 1995, с. 230.

²²⁵ Скороденко В., *Готический роман*, [в:] *Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия*. Мультимедийное издание. М. Издатель: Кирилл и Мефодий; Разработчик: Нью Медиа Дженерейшн, 2008.

²²⁶ Бетина О., *Философия «русской готики» в рассказе И. А. Бунина «Святые»*, [в:] *Литература в диалоге культур* – 5, мат. межд. науч. конф., Ростов-на-Дону 2007, с. 32.

было в мои времена! таково дико было и Петровское с этой пустовавшей усадьбой на его окраине, называвшейся «Дубки», ибо при въезде в нее росло несколько дубов, в мою пору уже древних, могучих. Под теми дубами стояла старая грубая изба, за избой разрушенные временем службы, еще дальше пустыри вырубленного сада, занесенные снегами, и развалина барского дома с темными провалами вместо окон²²⁷. ПСС 6, 154)

Готический мотив проявляется в тексте не только в отсутствии домов соседей рядом с грубой, старой избой, но и в погоде, которая заставляет человека оставаться в пределах дома. Дикость, запустение, разрушенные строения ассоциируются с безлюдьем и одиночеством, тем более выразительным, что среди этого зимнего запустения живет молодая, красивая женщина со своим нелюбимым мужем. Рассказчик влюбляется в Анфису, *схожую скорее с испанкой, чем с простою русскою дворовой*. (154) Сравнение с испанкой раскрывает страстную натуру молодой женщины. Внешность Лавра производит тяжелое впечатление, он похож на атамана шайки разбойников со своим обветренным лицом в темно-красной бороде. Староста чем-то напоминает сильного и свирепого зверя: *Велик, плечист, туго подпоясан зеленой подпояской по короткому полушубку с цветными татарскими разводами, крепко обут в казанские валенки, кирпичное лицо горит с ветру, борода блестит тающим снегом, глаза – грозным умом...* (157) Горячая, южная красота Анфисы и рыжая борода Лавра резко контрастируют с зимней белизной пейзажа и выявляют беспокойный темперамент героев. Анфиса боится мужа, человека жестокого, сурового и пронизательно-го. Она знает: *Лавр зорек как орел, заметит что – убьет, рука не дрогнет!* (156) Однако желание хоть раз почувствовать себя любимой и ощутить прикосновение ласковых рук, заставляет ее пренебречь явной опасностью и назначить корнету прощальное свидание. *Стремительно-страстно* сверкнув глазами, женщина горячим шопотом признается рассказчику в любви: *Таилась я, а теперь скажу: горько мне будет расставаться с вами!* (155) Бушующая, но сдерживаемая страсть в рассказе прочитывается через символы огня и красного цвета. Анфиса сидит *в блеске и красном дыму лучины, которая трещит, слепит быстрым багровым пламенем, роняет огненные искры*. (155) На шее у нее коралловое (красное) ожерелье. В то же время красный – это цвет опасности, ревности и разрушения – у Лавра лицо кирпичного цве-

²²⁷ Л. Юрченко считает, что категория пространства в бунинском творчестве в первую очередь является духовным измерением, напрямую отражающим мир героев (Юрченко Л., *Миф русского пространства в повести И. А. Бунина «Суходол»* [в:] *Метафизика И. А. Бунина*, межвузовский сборник научных трудов, посвященных творчеству И. А. Бунина, под ред. Бердниковой О., Воронеж 2008, с. 76.) В данном случае задача пейзажа – подчеркнуть душевное одиночество молодой женщины.

та и рыжая борода. Лучина также является неким мерилom времени, обозначая краткий срок, отведенный для прощального свидания, для возможности героев побыть наедине. Затаенную сильную увлеченность, жажду ответной любви подчеркивает стремительность движений женщины: *вскочила, мигом скинула с меня шапку, бросилась на колени ко мне*. (156) На вопрос корнета, почему она так долго притворялась, Анфиса с отчаянием отвечает: *Ах, что ж я могла! Сердце заходило, как ты приезжал, видела твое мучение, да я крепка, не выдавала себя! Да и где могла открыться тебе? Ведь ни минуты не была глаз на глаз с тобой, а при нем даже взглядом не откроешься...* (156) Фактически она пленница своего мужа, подозрительно следящего за каждым ее движением.

Природа, сопутствующая этим событиям, усугубляет мрачное предчувствие надвигающейся катастрофы: *(...) на дворе прежестокый буран. (...) зги не видно в белой метельной мгле (...)*. (155) Метель, не помешавшая корнету добраться до избы, заставляет Лавра вернуться домой, и Анфиса каким-то внутренним чутьем угадывает приезд мужа: *(...) вдруг она вся чутко и дико выпрямляется, вскакивает, глядя на меня глазами Пифии: Слышишь? (...) Подъехал кто-то! Лошадь заржала! Он!* (156) Жалкое притворство не спасает Анфису от жестокой расправы и когда за корнетом закрывается дверь, она в последний раз становится лицом к лицу с человеком, который считает ее своей собственностью и обрекает на гибель. Рассказ *Дубки* полон терпкой страсти, ревности и томления пола. Человеческие чувства представлены здесь с необыкновенным, мучительным напряжением, которое разрешается смертью главной героини, так и не узнавшей счастье взаимной любви.

В новелле *Таня* (1940) раскрывается эмоциональное одиночество юной девушки, соблазненной барином. Заглавная героиня сирота, *без матери, отец нищий, беспутный мужик*. (ПСС 6, 76) Слово «сирота» этимологически включает в себе понятие одиночества, ибо имеет общеславянское происхождение и образовано суффиксальным способом от прилагательного сирь – «безродный, одинокий»²²⁸. Н. Хамитов так объясняет специфическое положение сироты в мире: *(...) смерть порождает наиболее безысходные формы одиночества. Одна из самых сильных — сиротство. Сиротой является человек, оставшийся без родителей в возрасте, когда он очень нуждается в них. (...) Его одиночество окружено этой пропастью, и ему необходимо строить мосты через нее, чтобы попасть в мир. Иной ребенок строит эти мосты, а иной пробует*

²²⁸ см. Современный толковый словарь русского языка...

*лететь через пропасть, и тогда сиротство уже в детском возрасте дарует ему мудрость. Сиротство есть раннее постижение тайны смерти всей полнотой бытия. (...)Одиночество сироты есть одиночество наедине с бытием*²²⁹.

Жизнь юной горничной лишена красок и радости. Среди прислуги у Тани нет ни одного близкого человека. Она, как каждая женщина, особенно лишенная семейного тепла и родительской ласки, мечтает о любви, поэтому внезапное внимание Петра дает ей возможность преодолеть одиночество. Связь с барином становится для девушки настоящим озарением, возможно, единственным в жизни.

Отношение к ней легкомысленного любовника ясно выражено в следующих цитатах: *В ту далекую пору он тратил себя особенно безрассудно, жизнь вел скитальческую, имел много случайных встреч и связей – и как к случайной отнесся и к связи с ней... (73) Как он мог, уезжая, вспоминать ее только случайно, (...), как он мог любить других и некоторым из них придавать гораздо больше значения, чем ей! (76)* Основными словами, определяющими характер этой связи являются «случайно», «мимоходом», «безрассудно». Пытаясь утешить девушку, плачущую после близости, произошедшей без ее воли, согласия и даже сознания, он лжет, что полюбил Таню «уже давно». Для героини же, это событие становится ослепительной вспышкой, полностью изменившей ее жизнь. *И она, рыдая, вдруг ответила ему женским бессознательным порывом – крепко и тоже будто бы благодарно обняла и прижала к себе его голову. Кто он, она еще не понимала в полусне, но все равно – это был тот, с кем она в некий срок, впервые должна была соединиться в самой тайной и блаженно-смертной близости. Эта близость обоюдная, совершилась и уже ничем в мире расторгнута быть не может, и он навеки унес ее в себе (...).(75)* Вскоре девушка сознательно отдает герою всю себя, живя лишь настоящим, не думая о том, что приближается момент разлуки. Она радуется, пребывая в блаженном неведении, ревнует его и начинает требовать от своего любимого исключительности, признания ее личности как единственной и неповторимой. Но именно этого Петр не в состоянии Тани дать. Для девушки он – первый и единственный, она для него – случайный эпизод вожделения, за который он не берет на себя ни малейшей ответственности. *У меня нет дома, Таня, я всю жизнь езжу с места на место... В Москве живу в номерах... И ни на ком никогда не женюсь... Оттого что уж такой я родился, (84)* – словно оправдывается герой, не говоря прямо, что на ней, любящей его девушке он не женится никогда. Таня воспринимает но-

²²⁹ Хамитов Н., *Философия одиночества...*

вость об отъезде любовника как «неразрешимый ужас», из которого нет выхода. Вместе с исчезновением Петра в душе девушки воцаряется горестное одиночество, которое любовника как будто распространяется на все вокруг: *И дом и вся усадьба опустели, умерли.* (85)

Обещание Петра приехать на Рождество оказывается обманом, и для Тани начинается тоска ожидания, изматывающая неизвестностью и по интенсивности переживаний сравнимая с агонией: *На Рождество он не приехал. Что это были за дни! В какой муке неразрешающегося ожидания, в каком жалком притворстве перед самой собой, будто и нет никакого ожидания, шло время с утра до вечера!* (85) Ее жадная вера, что он вот-вот приедет, высматривание любимого до боли в глазах не приносят результата, и в праздник Крещения в девушке словно обрывается какая-то струна и наступает молчание смерти: *Она взглянула еще раз на пустой двор в блестящем насте и поднялась, твердо сказав себе: конец, никого мне больше не нужно, ничего не желаю ждать! И пошла, наряженная, гуляющим шагом по залу, по гостиной, в свете зимней, желтой зари из окон, громко и беззаботно запела – с облегчением конченной жизни (...) увидала его пустую тахту, пустое кресло возле письменного стола, где когда-то сидел он с книгой в руках, и упала в кресло, головой на стол, рыдая и крича: Царица небесная, пошли мне смерть!* (85)²³⁰ Этот жалкий, горестный крик из глубины души выражает всю силу страдания девушки, а четыре раза повторенный эпитет «пустой» символизирует пустоту, образовавшуюся в ее сердце после отъезда барина – *пустой дом, пустой двор, пустая тахта, пустое кресло*. Одиночество Тани абсолютно: ей даже не перед кем излить свою боль, которую она вынуждена скрывать, стараясь жить как раньше. Когда он наконец появляется спустя месяц, то поражается перемене, произошедшей в жизнерадостной, свежей и подвижной девушке – ее словно сковывает лед застывшего, безнадежного страдания: (...) *она уже совсем похоронила в себе всякую надежду увидеть его хоть еще один раз в жизни. (...) Он был поражен, увидя ее, – так похудела и поблекла она вся, так несмелы и грустны были ее глаза.* (86)

Таня переживает внутренний траур и примирение с судьбой, но ее ранам суждено вновь открыться. Петр видит в ней перемены, но ста-

²³⁰ Необходимо отметить наличие реминисценций, использованных для расширения смысла произведения, проявляющихся особенно отчетливо в рассказе *Таня и Холодная осень* – поведение героини обнаруживает внутреннюю диалогичность с романом Льва Толстого *Война и мир* (Наташа Ростова, в смятении и тоске ожидающая князя Андрея, чье отсутствие становится слишком продолжительным, гуляет в любимом платье по залу, распевая со слезами и с притворным спокойствием приговаривает: *Ну и хорошо. И никого мне не нужно.* – Толстой Л., *Война и мир*, т. 2, ч. 3, [Электронный ресурс:] http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=123097) (03.05.2010).

рается не анализировать ее состояние, потому что ему пришлось бы сделать неудобные для себя выводы – что именно он виноват в горе девушки. Он *громко смеется, неестественно весело разговаривает* и кажется героине чужим и неприятным. Обоюдное притворство приводит к тому, *что все пошло как будто по-прежнему (...) И как будто возвратилось все прежнее.* (86) Слово «как будто»²³¹ – ключевое, оно подчеркивает видимость, кажимость прежних отношений. Но «прежнее» уже не удовлетворяет девушку, пережившую агонию одиночества: *Этого теперь ей было уже мало – нужно было или совсем, совсем прежнее, а не повторение, или нераздельная жизнь с ним, без разлук, без новых мучений, без стыда напрасных ожиданий.* (86)

В центре произведения – одиночество, связанное с переживанием разлуки, отлучения от близкого человека, в котором воплощен смысл жизни главной героини. Интересен творческий прием, использованный Буниным для определения внутреннего состояния героини. Он сравнивает Таню с животным, попавшимся в капкан и окруженным злым, беспомощным, отрывистым, безнадежным, плачущим лаем собак. (см. 86, 87) Героиня впервые упрекает своего соблазнителя, но делает это спокойно, без надрывности: *А ведь вы меня больше не любите, даром погубили. (...) Грех вам будет. Куда же я теперь денусь? (...) Прошло мое времечко.* (86) Девушка твердо уверена, что ее судьба решена – никого другого она уже не сможет полюбить, но и быть просто любовницей, к которой Петр заглядывает время от времени, она тоже не согласна. И в то же время она чувствует, что его отношение стало меняться, в нем нет уже былой нежности и восхищения. Барин нетерпеливо одергивает ее, не желая понимать, почему девушка не хочет довольствоваться обещаниями: *Почему же даром? Не говори глупостей. (...) А зачем тебе куда-нибудь деваться? (...) Не понимаю, что с тобой. (...) Я говорю, что ты душевно нездорова.* (86, 87) Этот диалог подчеркивает все углубляющуюся пропасть непонимания и отчуждения героев. Они говорят о разном и чувствуют по-разному. Для Тани оскудение источника нежности и ласки обозначает полную, необратимую смерть сердца. Она по-женски чутко замечает все нюансы поведения любимого человека и сравнивает их с прошлым: *Только прежде вы мне не говорили таких слов: А зачем тебе куда-нибудь деваться? Вы меня правда, любили, говорили, что милей меня не видали. Да и такая я разве была?* (87) В ответ на эту жалобу следует лишь раздраженное: *Я тебя не понимаю. Дай-ка мне папиросы со столика... (...) И что же все одно и то*

²³¹ «Как будто» – выражает сомнение, неуверенность в достоверности сообщаемого, предположительность, недоверие к сказанному, а также уверенность в обратном к тому, что утверждается – см. *Современный толковый словарь...*, с. 58.

же твердить – бывало, бывало... (87) Петр недоволен тем, что героиня не в состоянии воспринимать их отношения так же легко и беззаботно, как делает это он, искушенный дамский угодник. Лишь при виде залитого слезами лица Тани, герой начинает испытывать нечто вроде запоздалого раскаяния, сдерживаемого, впрочем, мыслью о своей свободе, которой он дорожит.

Рассказ *Темные аллеи* (1938) в нашем анализе можно воспринимать как некое логическое продолжение любовной истории, заключенной в предыдущей новелле. В этом произведении герои даны в момент старости, подведения итогов²³². «Человеком, не воскресшим к жизни», если воспользоваться выражением Л. Толстого, является герой рассказа – одинокий старик – военный с усталым взглядом, в холодный осенний день случайно заехавший на казенную почтовую станцию²³³. Осень – не просто время года, это состояние души героя. Грязи, слякоти, серости, ненастью соответствует внутреннее состояние Николая Алексеевича – грусть, опустошенность, усталость, рассеянность и неприязнь. Войдя в горницу, герой внезапно сталкивается с Надеждой, которую соблазнил и бросил много лет тому назад. В рассказе четко прослеживается противостояние двух жизненных позиций. Старик говорит: *Все проходит, мой друг. (...) Любовь, молодость – все, все. История пошлая, обыкновенная. С годами все проходит. Как это сказано в книге Иова? «Как о воде протекшей будешь вспоминать.» (...) Все проходит, все забывается.* (ПСС 6, 9) Он краснеет, бормочет, не глядит Надежде в глаза. Болезненно улыбаясь, отрицает возможность чувств, о которых говорит героиня. Словно оправдываясь, рассказывает о своей несчастливой судьбе, поруганной любви, измене жены, не оправдавшем надежд сыне. Кажется, будто герой кладет на чашу весов свои страдания, пытаясь перевесить боль, одиночество и душевные терзания Надежды, причиной которых стал он сам. В конце разговора Николай Алексеевич проявляет откровенную трусость, когда не желает больше слушать слов правды и велит хозяйке постоялого двора уйти.

²³² (...) выделяются две крайних поры – недолгого свечения юной мечты и горьких раздумий о бесславном финале пройденного пути, о годах, промелькнувших между этими «пиками» сказано кратко (Чаша жизни, Худая трава, Сны Чанга, Казимир Станиславович). Внимание к состоянию личности, понимающей, что надежда на счастье утрачена, везде обострено, хотя вовсе не однородно по результатам. (Кознова Н., Жизнь и смерть в художественном мире Л. Толстого и И. Бунина, [в:] *Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX-XX веков...*, с. 107.)

²³³ Вспоминая о том, как создавалось это произведение, Бунин приводит строки из стихотворения Николая Огарева «Обыкновенная повесть»: *Потом почему-то представилось то, чем начинается рассказ – осень, ненастье, большая дорога, тарантас, в нем старый военный. Остальное все как-то само собой сложилось, выдумалось очень легко, неожиданно, – как большинство моих рассказов.* (Бунин И., *Происхождение моих рассказов*, [в:] «Литература и жизнь» 1960, 5 августа)

Надежда же, напротив, тверда, спокойна, непреклонна и сдержанна. Не рассказывает о своих мытарствах, хотя у нее за спиной тридцать лет застывшего одиночества, когда нельзя ни забыть, ни простить, ни вернуть любимого человека. *Молодость у всякого проходит, а любовь – другое дело. (...) Все проходит, да не все забывается. (...) простить я вас никогда не могла. Как не было у меня ничего дороже вас на свете в ту пору, так и потом не было. Оттого-то и простить мне вас нельзя.* (9-10) В связи с этим появляется вопрос вины, стыда и прощения. Николай не просит прощения, хотя чувствует нечто похожее на раскаяние. Героиня подчеркивает, что не только «не могла» простить, но и «нельзя» этого сделать, а ведь простить – это значит освободить себя (а не обидчика) от тяжести в душе, очиститься и позволить зажить сердечным ранам. Словарь Даля, приводит следующие толкования корня «прост-»: отпускать, опустошать кого-то от вины, греха, освобождать от совершенного деяния²³⁴. Героиня рассказа исключает возможность прощения²³⁵, ибо для нее простить – значит забыть, а на это она не способна, даже ценою боли, которую причиняют воспоминания. Надежда последовательна в своих чувствах, хотя не отрицает бессердечности, с какой ее бросил легкомысленный любовник. Однажды полюбив, она остается верной избраннику на всю жизнь. Ее ситуацию выражает Назип Хамитов – это «аристократическое застывшее одиночество», определение, которое философ употребляет по отношению к женщине, томящейся от неразделенной любви²³⁶. Философ подчеркивает факт, что над женщиной гораздо более, чем над мужчиной, тяготеет мнение рода и в душе покинутой женщины всегда происходит борьба между любовью к одному, конкретному мужчине и зовом рода, который велит ей избрать кого-нибудь другого, лишь бы не остаться в одиночестве. Надежда, при своей волшебной красоте, решилась на такое одиночество: *Небось помните, как я вас любила. (...) Сколько ни проходило времени, все одним жила. Знала, что давно вас нет прежнего, что для вас словно ничего и не было, а*

²³⁴ Даль В., Толковый словарь живого великорусского языка в 3 томах, т. 3, Екатеринбург 1993.

²³⁵ (...) в прощении обычно подразумевается освобождение человека от вины (отмена наказания, помилование, дарование свободы) или отказ от вменения ранее принятых обязательств (к примеру, снятие долга). Сделать простым, – рассуждает Томильцева, – не означает, что это действие должно относиться только к прощаемому, оно применимо и к самому себе. Таким образом, прощение приобретает двуаспектность: чтобы освободить кого-то, требуется освободить себя (от гнева, горечи, обиды). Томильцева Д., Опыт прощения: социально-философский анализ, «Известия Уральского государственного университета» 2010, нр 1 (73), с. 7, 12.

²³⁶ Мистическое очищение неразделенной любви порождает трагический аристократизм. Однако к такому аристократизму, уравнивающему, или, точнее, соединяющему женское и мужское, приходят очень немногие. Ростки мистического переживания любви обычно настолько слабы, что неразделенная любовь просто выбрасывается в бессознательное и замирает там, становясь шрамом памяти. (Хамитов Н., Философия одиночества...)

вот... (9) Последующая пауза весьма многозначительна – в ней звучит и многолетнее страдание, и борьба с самой собой, чтобы *руки на себя не наложить*, (9) и невысказанное убеждение, что в Николае для нее воплотился весь мир и заменить любимого невозможно никем и никогда. В этом еще раз проявляются два противоположных представления о сущности любви. Для барина – это волшебные минуты молодости, любовная «горячка», которая неминуемо должна превратиться в «пошлую, обыкновенную историю». Для Надежды – необыкновенное чувство, способное преобразить всю жизнь. Она любила в юности и любит теперь, для него же связь с ней была лишь увлечением. Уходя к другой женщине, равной ему по социальному статусу, Николай никогда больше не оглянулся назад: *Сколько лет мы не видались? Лет тридцать пять? (...) Ничего не знаю о тебе с тех самых пор.* (8, 9) Оказавшись внезапно лицом к лицу со своим прошлым, герой начинает смутно осознавать, что в этом прошлом есть вещи, которых надо стыдиться. Чрезвычайно важны элементы поведения героя, выдающие его внутреннее замешательство, которое он испытывает, попав в неловкую для себя ситуацию. *Он быстро выпрямился, раскрыл глаза и покраснел. (8) Потом остановился и, краснея сквозь седину*²³⁷,

²³⁷ В данном случае необходимо обратиться к категории стыда, которую детально разрабатывает, например, Владимир Соловьев в своем труде *Оправдание добра*. Герой краснеет, увидев свою бывшую возлюбленную – причины такого стыда могут иметь источник в сознании: а) совершения постыдного поступка, б) связанного с ним раскаяния. Николай Алексеевич внезапно столкнулся со своим забытым прошлым, из-за которого теперь попал в неловкое положение. Осознавая, что случившееся когда-то не вполне «корректно» с его стороны, он также стыдится, что не узнал Надежду и что не интересовался ее судьбой. Герой «краснеет сквозь седину» – румянец, как правило, присущ юности. Появившись у пожилого человека, он может свидетельствовать о резком мысленном возвращении в мир молодости – «юношеский румянец». Стыдясь своего стыда, герой находится во власти сложных, противоречивых эмоций, ибо, с одной стороны, признался, что потерял в женщине самое дорогое, что имел в жизни, целует ее руку, перечеркивая социальное неравенство, а, с другой стороны, осознает, что слишком открылся перед ней. Чувство стыда может быть также связано с фактом, что он признал свою ошибку, испытывает неловкость из-за верности и постоянства Надежды, но не признает за ней права быть, даже в мыслях, близким человеком, женой, матерью его детей. Эти последние размышления ставят его лицом к лицу с мнением общества, которое для него важнее любых других ценностей. В своих размышлениях он не один, а постоянно перед лицом общества, которому дает право оценивать и осуждать его личную жизнь. Но считая себя человеком благородным, он стыдится поступка, который на закате жизни признает дурным – соблазнение дворовой крестьянки, оставшейся впоследствии одинокой на всю жизнь. (подробнее о категории стыда и стыдливости см. Kułakowska E., *Wstydę się, więc istnieję – o koncepcji wstydu w nowelistyce Waleria Brusowa w świetle europejskiej i rosyjskiej myśli filozoficznej*, [w:] *Российская литература в европейском контексте – III, сборник научных работ молодых филологов*, pod red. Łukaszewicz M., Piotrowska M., Warszawa 2010, s. 109-117, *Miasto bez wstydu i człowiek” – o antropologii artystycznej W. Brusowa (na materiale nieukończonej powieści «Семь земных соблазнов»)*, [w:] *Российская литература: тексты и контексты III*, pod red. Łukaszewicz M., Piotrowska M., Warszawa 2013, s. 167-176, *Aspekty kobiecego wstydu w nowelistyce W. Brusowa w kontekście myśli filozoficznej XIX-XX wieku*, [w:] *Российская литература: тексты и контексты I*, pod red. Łukaszewicz M., Celmer J.,

стал говорить. (9) Он покраснел до слез и, нахмурясь, опять зашагал. (9) Даже признавшись, что в Надежде потерял самое дорогое в жизни, он со стыдом вспоминал свои последние слова и то, что поцеловал у ней руку, и тотчас стыдился своего стыда. (11) Герой испытывает противоречивые чувства – с одной стороны, он подтверждает, что эта женщина дала ему не только лучшие, а истинно волшебные минуты, но с другой – уверяет себя, что поступил правильно, бросив ее. В итоге они оба одиноки, хотя переживают это состояние по-разному: бывшая дворовая крестьянка Надежда превратилась в справедливую но крутую хозяйку, а усталый и рассеянный барин Николай Алексеевич, если воспользоваться игрой слов, потерял всякую надежду и смысл жизни.

Произведения *Холодная осень* (1944) и *Месть* (1944) интересны с точки зрения нашего анализа тем, что помимо многократно упоминаемого выше эротического одиночества, в них появляется проблема одиночества как культурного и социального феномена. Нарушенная вследствие эмиграции культурная идентификация, исключенность из родной среды неизбежно приводит к состоянию внутренней и внешней изоляции. Поскольку эмигранты обычно испытывают дисбаланс системы культурных кодов, это сказывается на их восприятии мира как чуждого и враждебного. В связи с этим современный исследователь феномена одиночества Николай Покровский отмечает: *Переход из одной культурной доминирующей парадигмы в другую, причем далеко не всегда носящий осмысленно добровольный характер, заключает в себе большой потенциал возникновения одиночества как культурного феномена*²³⁸. Однако аналогичные ситуации характерны также для резких исторических перемен в общественной и культурной жизни отдельной страны, вызванных например, революцией или войной, как случилось в России в начале XX века. Социальное же одиночество связано прежде всего с количественной стороной доверительных контактов, в число которых входят отношения с родственниками и друзьями. По причине эмиграции большинство подобного рода связей разрушается, приводя к таким переживаниям, как тоска, потерянности и чувство оторванности от близких.

В новелле *Холодная осень* представлено одиночество женщины-эмигрантки, лишившейся своих близких, дома и Родины вследствие потрясений Первой мировой войны и большевистской революции 1917 года. Свое повествование героиня начинает с исторического события, ознаменовавшего начало войны: *Отец вышел из кабинета с*

Piotrowska J., Warszawa 2011, s. 143-151.).

²³⁸ Покровский Н., Иванченко Г., *Универсум одиночества...*, с. 52.

московской вечерней газетой в руках в столовую, где он, мама и я еще сидели за чайным столом, и сказал: Ну, друзья мои, война! В Сараеве убит австрийский кронпринц. Это война! (ПСС 6, 165) Наследник австро-венгерского престола эрцгерцог Франц Фердинанд был убит 28 июня 1914 года. Начавшаяся вскоре после этого события Первая мировая война длилась 4 года, 3 месяца и 10 дней, в результате военных действий погибло и умерло от ран более 10 миллионов человек, а ранено и искалечено было более 20 миллионов. Кроме того, многие мирные жители умерли от голода и эпидемий. На пороге этих глобальных потрясений происходит официальная помолвка героев бунинского произведения: *На Петров день к нам съехалось много народу, – были именины отца, – и за обедом он был объявлен моим женихом. Но девятнадцатого июля Германия объявила России войну...*(165)

Свой последний вечер с женихом героиня, спустя 30 лет, описывает с мельчайшими подробностями, мысленно перебирая их как единственные оставшиеся у нее драгоценности. Она помнит притворно простую фразу, оброненную отцом, рассеяннo курившим трубку: *Удивительно ранняя и холодная осень!* (165) Эти слова как будто предвещают слишком раннюю осень жизни самой героини, вызванную историческими событиями. Помнит она также старательность, с какой мать зашивала под лампой маленький шелковый мешочек, названный героиней роковым, в котором был золотой образок, сопутствовавший ее деду и отцу в годы прежних сражений. Женщина вспоминает эту деталь как *поразительную и жуткую*. Дом в начале новеллы выписан несколькими штрихами и выступает в качестве храма и оберега семейной любви и сплоченности: чайный стол, самовар, запотевшие от пара окна, висящая над столом жаркая лампа создают особое пространство, в котором пребывают близкие люди. Однако в тот сентябрьский осенний вечер все испытывают тревогу и притворяются спокойными, хотя еще даже не подозревают, что и эта уютная усадьба, и почти все члены семьи скоро перестанут существовать. У девушки на душе становится все тяжелее, ее жених тоже признается: *Все-таки грустно. Грустно и хорошо. Я очень, очень люблю тебя...* (166) Он замечает какой-то особенный свет из окон, блестящие глаза любимой, сверкающие ледяным блеском звезды и первый вслух говорит о своей возможной смерти: *Если меня убьют, ты все-таки не сразу забудешь меня?*(167) В ответ на горячий протест героини, молодой человек высказывает мысль, которую она запомнит на всю жизнь: *Ну что ж, если убьют, я буду ждать тебя там. Ты поживи, порадуйся на свете, потом приходи ко мне.* (167) В этих словах сквозит и вера в загробную жизнь, и уверенность в том, что даже смерть не сможет разлучить

два любящих сердца. Герой желает невесте быть счастливой даже в случае его возможной гибели на фронте. Святые отцы Церкви считают, что человек в вечности будет существовать в своей самой лучшей поре расцвета физических, духовных и интеллектуальных сил, и герой высказывает мысль, пронизанную той же верой. *Я буду ждать тебя там* обозначает также обещание быть всегда рядом с любимой, независимо от обстоятельств. Любовь, связывающая героев, кажется ему такой неразрушимой силой, которая неподвластна ни разлуке, ни страданиям, ни даже самой смерти. Поэтому их счастье возможно в ином мире. Но выход из дома, – пространства надежности и сплоченности – в вечерние сумерки символизирует также земное – скорую гибель жениха и исполненный страданий жизненный путь девушки. *Сперва было так темно, что я держалась за его рукав*, (166) – это жест доверия по отношению к человеку, который знает, куда идти, даже во тьме. В последующей жизни героиня навсегда теряет эту руку, схватившись за которую, могла бы чувствовать себя в безопасности.

После прощания с любимым героиня входит в опустевший дом. Ее поведение и чувства напоминают Наташу Ростову во время разлуки с князем Андреем: *Я пошла по комнатам, заложив руки за спину, не зная, что теперь делать с собой и зарыдать ли мне или запеть во весь голос...* (167) Кажется, что девушкой владеют противоречивые эмоции, которые можно назвать полярными, ибо рыдают от горя, а желание петь во весь голос возникает, когда человека переполняет огромное счастье. Но для объяснения этого парадокса можно привести пример из более раннего произведения *Таня*, о котором уже шла речь: героиня, истерзанная тоской по любимому человеку, *громко и беззаботно запела – с облегчением конченной жизни...* (ПСС 6, 85), а затем зарыдала, войдя в его комнату. Здесь прослеживается типичный для художественного мира Бунина прием – слишком большое страдание приобретает черты блаженства. Ольга Сливичкая называет эту черту *двуединством ужаса и восторга*²³⁹, схождением экстримов в пределах одной человеческой психики, неспособной справиться с нахлынувшими вдруг слишком сильными переживаниями.

Жених героини погибает через месяц в Галиции. Его не спас ни фамильный нательный образок, который в минуту прощания надела на него будущая свекровь, ни то, что *все перекрестили его с каким-то порывистым отчаянием...* (167), видимо предчувствуя беду. Спустя тридцать лет после его гибели, героиня помнит мельчайшие подробности прощания. Вскоре начинается революция и девушка теряет

²³⁹ Сливичкая О., «Повышенное чувство жизни»..., с. 164.

также родителей и дом: *Весной восемнадцатого года, когда ни отца ни матери уже не было в живых, я жила в Москве, в подвале у торговли на Смоленском рынке, которая все издевалась надо мной: «Ну, ваше сиятельство, как ваши обстоятельства?»* (167) Она выходит замуж за человека редкой, прекрасной души, пожилого военного в отставке (168), но спустя два года теряет и мужа, и родину: *Зимой, в ураган, отплыли с несметной толпой прочих беженцев из Новороссийска в Турцию, и на пути, в море, муж мой умер в тифу. Близких у меня осталось после этого на всем свете только трое: племянник мужа, его молоденькая жена и их девочка, ребенок семи месяцев.* (168). Путь, проделанный женщиной с дочерью родственников мужа лежит через Турцию, Болгарию, Сербию, Чехию, Бельгию во Францию. Об этих скитаниях, об одиночестве беженки, зарабатывающей на жизнь *очень тяжелым, черным трудом*, (168) женщина упоминает вскользь, без горечи и без жалоб на свою нелегкую судьбу. Девочка, которой героиня помогла выжить, осталась в Париже, *стала совсем француженкой, очень миленькой и совершенно равнодушной* (168) к своей приемной матери. Ее *холеные ручки с серебряными ноготками* (168) резко контрастируют с упоминанием героини о жизни в Ницце *чем Бог пошлет*. Женщина скорее всего влачит нищенское существование, в полном одиночестве, лишенная близких, своего дома и Родины. Единственным ее утешением являются слова, высказанные женихом в тот осенний прощальный вечер: *(...) я буду ждать тебя там. Ты поживи, порадуйся на свете, потом приходи ко мне...* (167) В заключительных фразах новеллы звучит крепкая вера героини в то, что жених ждет ее на небесах: *И я верю, горячо верю: где-то там он ждет меня – с той же любовью и молодостью, как в тот вечер.* (168) Ибо все, кроме их неугасимой любви всего лишь «ненужный сон»²⁴⁰. Этой уникальной встрече не суждено было длиться на земле. Последние слова, исполненные веры в скорое воссоединение, выводят читателя из земного пространства в пространство космическое, из линейного времени в вечное. Так, лишенная дома героиня стремится к дому, находящемуся за пределами земного мира.

Война и революция представлены Буниным как частные проявления мирового зла. Все произведение – это попытка писателя понять и осмыслить, как это зло, уничтожающее хрупкое счастье, отражается на судьбе отдельного человека. Несметная толпа беженцев, в кото-

²⁴⁰ Вячеслав Гречнев, анализируя данное произведение, замечает: *Невольно думаешь, что понадобилась целая жизнь, такая долгая и страшная, чтобы как нельзя убедительнее подтвердить, что встреча этих людей не была случайной, что действительно это была та редчайшая возможность, когда в беспредельном людском океане каждый из них нашел свою вторую половину, единственную и неповторимую.* Гречнев В., *О прозе XIX-XX в. – Л. Толстой, А. Чехов, И. Бунин, Л. Андреев, М. Горький*, СПб 2000, с. 174.

рой по воле рока очутилась героиня новеллы – это миллионы людей, выброшенных историческим взрывом за рубежи родины и по-своему одиноких.

О судьбе одинокой женщины-эмигрантки и о ее поисках любви повествует также новелла *Месть* (1944). Случайно встреченная в Каннах приехавшим на отдых художником, незнакомка явно стремится к уединению и предается безотрадным раздумьям: (...) *эта странная женщина пила по утрам кофе и обедала за отдельным столиком с неизменно сосредоточенным, мрачным видом, точно никого и ничего не видя, а после кофе куда-то уходила почти до вечера.* (ПСС 6, 180) Заглавие вызывает в сознании читателя определенные ассоциации – кровь (красный) и смерть (черный), сочетаясь с внешностью и одеждой героини: *черные густые волосы, крупная черная коса, обвивающая голову, сильное тело в красном с черными цветами платье из кретона (...).* (180) Описывая Марию, герой-повествователь прибегает к определениям *сильная, мрачная, зловещая* и сравнивает ее с богиней мести Немезидой. Женщина словно прячется со своими тяжелыми думами от других людей в тихом заливчике, среди скал. *Пустынная местность, нигде ни души, ни звука, такая тишина стояла во всей этой знойной пустыне* (181, 182) – эти определения еще ярче подчеркивают сознательную изоляцию героини. Познакомившись с ней, несколько смущенный художник пытается объяснить и оправдать свой дерзкий поступок: *(..) вид у вас был всегда не совсем обычный, на чем-то сосредоточенный. Держитесь вы одиноко, молчаливо, что-то как будто таите в себе...* (182) (...) *ищете одиночества.* (184)

Ее неожиданное признание совершенно чужому человеку оказывается рассказом о самом сокровенном – о браке, в котором царило уважение и привязанность, но не было страсти; о трудном расставании со спившимся в эмиграции мужем; об одиноких, заполненных трудом буднях; и, наконец, о роковой связи с незнакомым игроком. Она определяет его как пропадающего человека, негодяя с сумасшедшими глазами и все-таки говорит, что добровольно бросилась в омут опасного приключения. Казалось бы, успешная, но оторванная от семьи, близких, родины, всего прежнего уклада жизни, героиня стремится к любви, как бабочка к огню. Новый партнер – полная противоположность ее мужу, прекрасному, доброму, деликатному человеку, который, однако, сломался в новой реальности и оставил женщину одну. Эту случайную связь Мария объясняет естественной потребностью любви, близости, желанием иметь рядом родственную душу: *Кого я любила? Не знаю. Была, как говорится, потребность любви, которой я по-настоящему никогда не испытала...* (...) *Должна была видеть, кто он и в какое положение*

ние попала? Конечно должна. Да не хотелось видеть, думать – в первый раз в жизни жила такой жизнью, этим порочным праздником, всеми его удовольствиями, жила в каком-то наваждении.(186-187) Становится понятно, что замуж героиня вышла не по любви, а мошенник, с которым она связалась, вызвал у нее неизведанные дотоле чувства, хотя эта странная влюбленность, наваждение, как говорит сама женщина, не зиждилась на чувственности: *Как мужчина он мне ничего не давал и не мог дать, уже давно потерял мужские способности...*(186) Несмотря на это, партнер дает ей возможность ощутить себя необыкновенной, исключительной, помогает скрасить серость эмигрантского существования и «примерить» на себя роль богатой, легкомысленной дамы. Сознание порочности, безнравственности этих отношений не останавливает героиню, поскольку страх одиночества и желание близости оказываются сильнее угрызений совести. Символично, что любовник проигрывает в рулетку такие важные для женщины предметы, как обручальное кольцо и натальный крест, не только связывающие ее с прошлой жизнью, но и являющиеся святыней. Однако *порочный праздник*, закруживший Марию в вихре новых ощущений, продолжается не больше месяца и заканчивается позорным бегством человека, которого она полюбила. Вернувшееся чувство одиночества с новой силой охватывает женщину, осознавшую, что, несмотря на свою внутреннюю силу, она *просто баба и к тому же очень чувствительная, одинокая, несчастная*, (187) нуждающаяся в поддержке и любви.

Резюмируя, стоит подчеркнуть, что в рассмотренных нами эмигрантских произведениях Ивана Бунина явно прослеживаются общие черты женского одиночества. Во-первых, подавляющее большинство героинь представлено писателем в период юности, когда подверженность состояниям внутреннего отчуждения и изоляции особенно сильна. Во-вторых, женщина выступает в рассказах Бунина как существо, естественным стремлением которого является реализация себя в любви. Подобный аспект устремленности женщины к недостижимому, полному единению с мужчиной, точно раскрывает Н. Бердяев: *Отношение [женщины] к любви универсальное, она вкладывает в любовь всю полноту своей природы и все упование свое связывает с любовью*²⁴¹.

Бунинские героини – это прежде всего женщины, стремящиеся к любовной связи. Аспект самореализации через материнство, через любовь к ребенку практически отсутствует (единственным исключением является героиня рассказа *Дурочка*, но необходимо учитывать, что в ее

²⁴¹ Бердяев Н., *Эрос и личность...*, с. 143.

случае материнство является не осознанным выбором, а следствием насилия). Невозможность осуществить мечту о любви становится для них главной и самой болезненной причиной одиночества. Мир чувств бунинских героинь заключает в себе такие эмоции, как незащитность, беспомощность, внутренняя опустошенность, ненужность, отчуждение от людей, тоска по душевной близости и отчаяние.

Героини произведений *Полуночная зарница*, *Дурочка* и *Людоедка* являются примером женщин-изгоев, выброшенных за пределы общества. Таких женщин «нельзя», «стыдно» любить, в связи с чем внешняя отчужденность-изгнанность, одиночество-заклеймленность переплетается с невозможностью не только найти кого-нибудь близкого, но и обрести необходимый для каждой личности минимум чувства безопасности и защищенности.

Одиночество героинь произведений *Таня* и *Темные аллеи* связано прежде всего с несовместимостью социальных статусов, являющихся внешней причиной для расставания с возлюбленным. Любовная связь, осуществленная на эмоциональном и физическом уровне, но непродолжительная и внезапно прерванная, в итоге воплощается в явление, которое мы можем назвать «томлением отлученного сердца». Они продолжают любить покинувших их мужчин, но вся оставшаяся жизнь проходит под знаком «застывшего одиночества»²⁴², одиночества-отчаяния, одиночества-тоски, когда человек фактически становится узником своих чувств и воспоминаний.

Отдельным примером внешнего одиночества, усугубляющего чувство покинутости и изоляции, являются героини рассказов *Холодная осень* и *Месть*, ибо их уделом становится отрыв от привычных связей и родины. Полное одиночество стареющей, полунищей эмигрантки из произведения *Холодная осень* освещается единственной надеждой – встретить после смерти любимого жениха. Это одиночество-надежда верного женского сердца, смирившегося со своей земной долей, но простирающего свои упования в загробную жизнь.

Бунинские героини, как правило, пассивны в своем переживании одиночества, для них характерна погруженность в свой внутренний мир, бездеятельность и созерцательность. Исключением является Галя Ганская, которая свой протест выражает с помощью агрессии, направленной на саму себя. Этим поступком она решительно пресекает страдание одиночества, возникшего после разочарования в возлюбленном. Некоторым исключением также является Надежда из рассказа *Темные аллеи*, сумевшая устроить свою жизнь с материальной точки зрения и добившаяся уважения окружающих.

²⁴² Хамитов Н., *Одиночество женское и мужское...*

2. Бунинский взгляд на мужское одиночество – в погоне за Другим

Как известно, женские персонажи завладели бунинскими рассказами лишь в двадцатые годы прошлого столетия. До этого времени автор *Жизни Арсеньева* создал галерею ярких мужских портретов, в которых писатель показывает себя истинным виртуозом языка (капитан из *Снов Чанга*, *Ермил*, *Захар Воробьев*, *Игнат*, *Отто Штейн*, *Казимир Станиславович*). В каждом из рассказов исподволь, между строк, неявно, но довольно отчетливо прорисовывается наиболее характерная, общая черта каждого из персонажей – их одиночество. В силу жизненных обстоятельств, возраста или черт характера это может быть беспризорная и беспомощная старость Таганка (*Древний человек* 1901), Мелитона (*Мелитон* 1901) и Сверчка (*Сверчок* 1911), юрость Иоанна Рыдальца (*Иоанн Рыдалец* 1913), не востребуемая богатырская сила Захара Воробьева (*Захар Воробьев* 1912) итд. Однако в подавляющем большинстве случаев герой представлен в замкнутом пространстве своего внутреннего мира, в котором одиночество еще не является следствием главной движущей силы, характеризующей творчество писателя в эмиграции и проявляющейся уже в таких рассказах, как *Грамматика любви* (1915), *Легкое дыхание* (1916), *Сны Чанга* (1916). С момента, когда в рассказах все большее значение приобретают женские образы, появляется и новый тип героя – личности, «пораженной Эросом», пробуждаемой созерцанием женской красоты и пытающейся разгадать непостижимое – тайну женственности. Анна Саакянц в своих размышлениях на тему бунинской прозы утверждает: *Упор всегда сделан на устремленности Его к Ней, на упорном желании постигнуть магию и тайну неотразимого женского естества*²⁴³. Подобное замечание созвучно размышлениям Николая Бердяева о роли и значении женственности в жизни мужчины: *Без мистического влечения к женственности, без влюбленности в вечную женственность мужчина ничего не сотворил бы в истории мира, не было бы мировой культуры, бесполое всегда бессильно и бездарно. Но Прекрасная Дама неизбежно принимает конкретную и чувственную форму*²⁴⁴.

Итак, если учесть, что в цикле новелл *Темные аллеи* устремленность Его к Ней является главной темой, то бунинского мужчину нельзя рассматривать вне контекста взаимоотношений с женщиной. Однако данные отношения представлены практически лишь в одном измерении – эротическом. Необходимо заметить, что слово «эрос», ас-

²⁴³ Саакянц А., *О прозе Ивана Бунина*, [в:] Бунин И., *Собр. соч.* в. 3 т., Москва 1982, с. 517.

²⁴⁴ Бердяев Н., *Эрос и личность...*, с. 58.

социализирующееся в первую очередь с именем греческого божества половой любви, имеет более раннюю традицию. У Гомера «эрос» – это нарицательное имя существительное, обозначающее желание иметь. С этим желанием связано **страдание** из-за отсутствия желаемого или невозможности его достичь. Для Гесиода Эрос обозначает безличную могущественную силу. *Эрос в древней античной мифологии – всевластная мировая сила, всемогущее космическое начало. (...) обозначает необузданную страсть, лукавство и легкомыслие*²⁴⁵. Именно таким видом любви одержимы герои бунинских рассказов. В дальнейшем это замечание Вячеслава Шестакова будет использовано нами в анализе природы мужского одиночества в *Темных аллеях*. Однако сначала обратимся к типам мужчин, представленным в новеллах Ивана Бунина.

В данном сборнике представлены все возрастные категории, начиная с детей (*Дурочка, Красавица, Начало*) и заканчивая пожилыми мужчинами (*Темные аллеи, В Париже, Поздний час*). Это позволяет создать широкую картину различных любовных состояний. Герой в большинстве случаев молод, счастлив, упоен ощущением своей телесности. Радость физического существования усугубляется именно встречами с Ней или ожиданием этой встречи. *Появляется Она – и чувство радости жизни еще больше обостряется от впечатления Ее красоты*²⁴⁶. По социальному положению мужские персонажи близки Бунину – это дворяне, писатели, художники, военные, студенты. Собираательный портрет многих героев можно описать словами безымянного художника из рассказа «*Гая Ганская*»: *Я (...) вообразил себя вторым Мопассаном по части любовных дел и, возвращаясь в Одессу, ходил пошлейшим щеголем (...). К этому прибавь (...) обращение с женщинами, совершенно подлое по безответственности*. (ПСС 6, 98-99) Студент Павлик, герой новеллы *Антигона*, в усадьбе богатых родственников чувствует себя красивым, бодрым, манерным, двигается с невольным фатовством от сознания своей молодости и беспечности. О встреченной медсестре, поразившей его своей красотой, он думает: *(...)Можно начать незаметно ухаживать, прикинуться безумно влюбленным... Но добьешься ли чего-нибудь? А если и добьешься, что дальше? Как развязаться с этой историей?* (ПСС 6, 48). Молодой писатель (*Визитные карточки* 1940), который уже усвоил себе бесцеремонность с поклонницами, легкий и скорый переход от первых минут знакомства с ними к вольности обращения, якобы артистического (ПСС 6, 59), познакомившись на пароходе с бедно одетой замужней женщиной и немного поговорив

²⁴⁵ Шестаков В., *Философия любви в Древней Греции и Риме*, [в:] Шестаков В., *Эрос и культура...*, с. 12-13.

²⁴⁶ Сливичкая О., «Повышенное чувство жизни»..., с. 153.

с ней, понимает, что испытывает к ней влечение, всегда возникающее у него в пути к случайным спутницам (ср. 58).

Приведенные выше цитаты позволяют прийти к заключению, что герои бунинских новелл часто отличаются поверхностным восприятием окружающей действительности, *ведут легкое, мотыльковое существование, без глубин, без душевных драм*²⁴⁷ и полностью лишены чувства ответственности за свои поступки. Беспечность, легкость, с которой герой вступает с женщиной в мимолетную связь, проявляется как характерная мужская черта во многих рассказах анализируемого цикла. Лишь роковая встреча, которая оборачивается для героя жизненной трагедией, срывает пелену с его глаз и меняет беззаботный, легкомысленный взгляд на жизнь, позволяя ценой страдания перейти на более глубокий уровень истинного бытия. В *Темных аллеях* нередко случаи купли женщины (*Весной в Иудее, Мадрид, Ночлег, Барышня Клара, Сто рупий*), соблазнения невинной девушки (*Темные аллеи, Таня, Галя Ганская*) или обыкновенного насилия (*Дурочка, Гость, Степа*). Такое отношение мужчины к женщине можно определить как предметное. Женщина в его глазах превращается в объект, он ищет тело, а не лицо, через которое, по мнению Бердяева, *личность приходит в общение с личностью*²⁴⁸. Героиня в мужском восприятии – это вещь, самка, источник наслаждения, а также предмет эстетического любования. Но именно в таком подходе коренится одна из наиболее элементарных причин одиночества, ибо с объектами²⁴⁹ общение невозможно. *Сообщения с объектами оставляют «я» одиноким*²⁵⁰ – утверждает Бердяев. Таким образом, используя женщину в качестве защиты от чувства одиночества и отсутствия смысла жизни, мужчина на парадоксальным образом сам себя на это одиночество обрекает.

Одиночество подстерегает бунинских героев уже на пороге жизненного пути. Легко заметить, что дети в произведениях писателя появляются исключительно редко. В *Темных аллеях* они выступают всего два раза²⁵¹ – полностью оставленные и покинутые своими отцами. В рассказе *Дурочка* сын дьякона обрекает на бродяжничество своего маленького ребенка, которого прижил с кухаркой, а герой рассказа *Красавица*, опасаясь молодой жены, возненавидевшей его

²⁴⁷ ibidem, с. 154.

²⁴⁸ Бердяев Н., *Я и мир объектов...*, с. 347.

²⁴⁹ Под словом «объект» мы в данном случае подразумеваем не материальную вещь, а человека, отношение к которому можно определить как вещное, предметное. Такое отношение исключает общение, поскольку не требует взаимности, которую дает только другая личность.

²⁵⁰ ibidem.

²⁵¹ см. высказывания писателя о детях в его творчестве: Одоевцева И., *На берегах Сены...*, с. 364.

семилетнего мальчика, отказывается от него и перестает замечать в собственном доме²⁵². Однако данные примеры – исключение. Главная драма, как было сказано выше, разворачивается на уровне любовных отношений, в которых рассмотрению подлежат такие ситуации, как поиск, попытка мужчины захватить женское естество в акте обладания и, наконец, неизбежная утрата. Вечный поиск женственного Бердяев объясняет тем, что *мужчина не есть нормальный тип человека, но и вообще не человек еще сам по себе, не личность, не индивидуальность без любви. Мужчина только пол, половина (...)* ²⁵³. Тоска пола, ощущение неполноты, ущербности, попытка освободиться от этой оторванности толкает мужчину на поиски. Повторяющийся мотив такого поиска в новеллах И. Бунина показывает, что он обычно заканчивается случайной встречей в случайном месте. Мимолетностью, хрупкостью отличаются все любовные эпизоды, представленные писателем. Их недолговечность и иллюзорность проистекает из чувственности, живущей лишь настоящим, а бесконечное страдание, которое испытывают влюбленные герои, является неотъемлемой чертой любви-эроса, так как в ней есть трагическая ненасытимость. *Боль любви – в ее невоплотимости, невоплощаемости бесконечного в конечном. В этом трагическая предопределенность любой любовной встречи*²⁵⁴ – отмечает Ольга Сливичкая. Такова очередная причина одиночества героев, являющаяся прямым следствием природы любовного чувства, кото-

²⁵² Исследовательница Заманская тонко подмечает, что (...) *судьба мальчика превращается в нечто, что «больше» любой ситуации одиночества из андреевского рассказа: «круглое одиночество на всем свете» рядом с отцом. (...) Как будто сам он заброшен в мир по ошибке судьбы – инородное и никому не нужное существо из ушедшей в прошлое жизни матери, как будто сам он из ненужных вещей мамино сундучка.* (Заманская В., *Экзистенциальная традиция в русской литературе...*, с. 221). Пожалуй, одиночество тяжелее всего переживается именно в периоды наибольшей беззащитности, какими являются детство и старость. На закате жизни доминирующим становится сознание близости конца, боль из-за постепенной утраты привычного круга общения и невозможности установить новые, доставляющие удовлетворение контакты. В детстве закладываются основы личности и взаимоотношений с другими людьми. Эталонной для ребенка становится связь с матерью и отцом. Если эта связь по какой-либо причине нарушена (нпр. смерть родителя, равнодушие, отказ и отвержение), в ребенке навсегда формируется чувство тревожности и восприятие одиночества как непреодолимого состояния, на которое человек обречен и бессильно это изменить. Неокрепшая детская психика в принципе не способна справиться с такой деформирующей нагрузкой. С психологической точки зрения, именно короткая зарисовка *Красавица* является ярчайшим примером человеческого одиночества, настолько полного и безысходного, что каждое прочтение рассказа неизменно давит на болевые точки читателя, не смягчая и не уменьшая первое впечатление. Изоляция семилетнего ребенка, вызванная смертью горячо любимой матери, усугубляется ненавистью той, которая призвана ее заменить. Последним аккордом становится трусливая реакция отца, перечеркивающая не только право мальчика на любовь, но и отрицающая само его существование. Таким образом ребенок сначала оказывается во власти смерти социальной, а затем, вероятно и психической.

²⁵³ Бердяев Н., *Эрос и личность...*, с. 55.

²⁵⁴ Сливичкая О., *«Повышенное чувство жизни...»*, с. 219.

рым И. Бунин их наделяет. Присущий эросу эгоизм дополнительно углубляет пропасть между людьми, стремящимися к близости. Это явление французский феноменолог Э. Левинас объясняет следующим образом: *Если любить, значит любить любовь, которую дает любимая, то это значит также любить себя в любви и тем самым возвращаться к себе. Любовь в своем порыве не лишена двусмысленности: она в себе самой находит удовольствие, она наслаждение и эгоизм для двоих*²⁵⁵. Таким образом, мужчина, даже убежденный, что искренне любит женщину, в действительности прежде всего влюблен в свои ощущения, связанные с ней. Поскольку, согласно более поздним взглядам Николая Бердяева, эрос сам по себе не имеет созидательной силы, он также не может преодолеть отчужденность, которую испытывает человек, особенно влюбленный мужчина, стремящийся обладать предметом своего обожания. С одной стороны власть над женщиной создает иллюзию разрушения одиночества. С другой – мужчина, чувственно устремленный к женщине, пытается преодолеть ее «непреодолимую другость» и, пользуясь словами Эммануэля Левинаса, *в ласке, в нежности, мужское желание пытается поглотить, захватить женское*²⁵⁶. Однако эта мучительная попытка неизбежно заканчивается поражением, ибо будучи кем-то совершенно Другим, героиня приоткрывается герою только немного и на короткое мгновение, а потом удаляется, что приводит к сильнейшей трагедии в его душе. В момент расставания с любимой женщиной напряжение одиночества неоднократно достигает в жизни героя своего апогея, когда он решается на отчаянный шаг, то есть убийство или самоубийство, а если же продолжает жить, то эта жизнь становится непрерывным воспоминанием и тоской.

Примером героя с «усложненной психикой», довольно нетипичного для Бунина, является Митя из рассказа *Митина любовь* (1924). Незрелость героя, его неопытность и несознательность делает его слабым по сравнению с возлюбленной, которая позволяет себе шутки насчет его мальчишеской неловкости (ПСС 4, 383). Несмотря на то, что Катя и Митя почти в одном возрасте, *Катя нередко проявляла себя то в том, то в другом более взрослой (и невольно, то есть вполне естественно) выказывала свое превосходство над ним, и он с болью воспринимал это как признак ее какой-то тайной, порочной опытности* (384). Короткий период безоблачного счастья быстро сменяется мучительной ревностью и чувством, что Катя меняется под влиянием ненавистной герою театральной среды: *внезапно началось что-то страшное, (...) что-то изменилось, стало меняться в Кате.* (385) (...)

²⁵⁵ Левинас Э., *Тотальность и Бесконечное*, Москва 2000, с. 257.

²⁵⁶ ibidem.

Внутренняя невнимательность Кати к нему все росла, и вместе с тем, росли и его мнительность, его ревность (386). Впрочем, однажды она как-бы полусхоту признается, что не любит Митю и ни за что не выйдет за него замуж. Даже повышенная страстность девушки в минуты неполной еще близости вызывает Митину подозрительность, и в этом он прав. Поскольку герой знает, что развратный директор театральной школы, известный своими похождениями, имеет виды на его возлюбленную, юноше начинает казаться, что *Катя уже как бы находит с ним (директором) в мерзких, преступных отношениях* (386). Романтически экзальтированный Митя свои отношения с Катей считает чем-то необыкновенно возвышенным и целомудренным, *хотя они позволяли себе в те часы, когда оставались одни, слишком многое*. (387) *Все то, что глаз на глаз, делал с ней он сам, было полно для него райской прелести и целомудрия*. (387) Но одна лишь мысль о том, что то же самое Катя могла бы позволить другому мужчине, вызывает у него неподдельное отвращение и желание задушить девушку. Он не отдает себе отчета в том, что эти «целомудренные» проявления страсти, как ни странно, подготавливают Катю к тому, чтобы переступить последнюю черту близости – с другим. Отношения с Митей – лишь репетиция. Таким образом, именно он становится первой причиной падения любимой, предчувствуя лишь (...) *что ее непреодолимо тянет куда-то прочь от него и, может быть к чему-то такому, о чем даже и подумать страшно*. (386) Митя в одиночестве терзается ужасной ревностью, поскольку девушке надоедают постоянные ссоры, а признаться в том, что Митя прав в своих догадках, она не может и не хочет. Пытаясь усыпить бдительность юноши, Катя болтает о пустяках, *отлично понимая, что Митя не верит ей, и все-таки говоря, так как говорить теперь стало совсем не о чем* (389). Ведет себя с деланной *обольстительностью* и притворной страстностью, а провожая Митю на вокзал, обманывает его нежностью и заботливостью, уже зная, что бросит его. Итак, первая причина одиночества Мити коренится в его объекте любви, а вторая – в нем самом. Из-за Кати он одинок во-первых, потому, что с ее стороны по отношению к нему нет ответного чувства. Во-вторых – она не обладает теми идеализированными качествами, которыми наделяет ее влюбленный юноша. Культуролог В. Руднев даже высказывает предположение, что героиня дана Буниным как тяжелая истерическая личность²⁵⁷, имеющая склонность к демонстративным реакциям и высказыванию чужих мнений.

²⁵⁷ см. Руднев В., *Характеры и расстройства личности. Патопсихология и метапсихология*, Москва 2002, с. 100.

Мите свойственно состояние общей влюбленности, не направленной еще ни на кого конкретного: *Казалось тогда (в детстве), что именно эта весна и была его первой настоящей любовью, днями сплошной влюбленности в кого-то и во что-то, когда он любил всех гимназисток и всех девок в мире (398)*²⁵⁸.

Примечательно, что в рассказе лишь два раза появляется определение «одинокый» и оно относится именно к Кате: *Из всей огромной и безобразной толпы (...) он мгновенно выделил, увидел то, что «красотой своей сияя» одиноко стояло вдали и казалось совершенно особым существом, не только во всей этой толпе, но и во всем мире. (393) (...) Катя теперь такая как будто одинокая, жалкая, любимая только нежно! (394)* Такой является возлюбленная в наивном восприятии молодого человека, еще не осознающего, что это он обречен на страдания одиночества. После возвращения в деревню Митя приходил в себя, успокаивался и забывал ту обыкновенную Катю, которая в Москве так часто и так мучительно не сливалась с Катей, созданной его желанием (396). Получив первое письмо, юноша несколько дней жил в счастливом ожидании очередного. *Но Катя молчала. (...) Счастливая, даже гордая уверенность, с которой он несколько дней ждал второго письма, исчезла, – он томился и тревожился все сильнее (402).* С этого момента начинается медленное, мучительное прозрение, еще заглушаемое надеждой: *Письма не было и не было, он теперь не жил, а только изо дня в день существовал в непрерывном ожидании, все более томясь этим ожиданием и невозможностью ни с кем поделиться тайной своей любви и муки, поговорить о Кате, о своих надеждах на Крым. (404-405)* Митя окружен людьми – мать, староста, девки, но никого из них он не посвящает в святая святых своего сердца. Самым сокровенным Митя не делится даже с матерью, которая ведет себя с ним, как со взрослым, и в силу своей сдержанности, а может и равнодушия, лишь раз намекает на странное поведение сына. Таким образом, юноша остается совершенно один со свалившимся на него непосильным грузом чувств, эмоций, вожделения и муки ожидания. Общаясь лишь с мол-

²⁵⁸ Исследовательница Марина Смелковская опасность двоящегося в сознании Мити образа любимой девушки объясняет следующим образом: *Бунин особенно подчеркивает то, что Митя любит Катю, созданную его воображением, очень не похожую на ту, какой она есть на самом деле. Образ героини как бы двоится: с одной стороны, это мечта, приближенная к идеалу, с другой – легкомысленная, суетная, недалекая реальная женщина. Но именно такой тип женщин, по мнению автора, и способен вызывать самую страстную любовь. Это тип непредсказуемых, неустойчивых натур, которые не умеют любить, не умеют быть постоянными, не способны к самопожертвованию.* (Смелковская М., *О диалектическом единстве типического и индивидуального в рассказе Ивана Бунина «Митина любовь»*, [в:] *Творчество И. А. Бунина и философско-художественные искания на рубеже XX-XXI вв.*, под ред. Борисовой Н., мат. межд. науч. конф. посв. 135-летию со дня рождения писателя, Елец 2006, с. 123.).

чаливым, созданным своим воображением образом Кати, неистово требуя от нее сверхчеловеческого счастья, чего-то неопределенного, но прелестнейшего в мире, Митя все дальше уходит в мир своих несбыточных мечтаний, перестает замечать изменения в природе, за которыми еще недавно так жадно следил. *Катя стала уже истинным наваждением. Катя была теперь во всем и за всем даже до нелепости, а так как всякий новый день все страшнее подтверждал, что она для него, для Мити, уже не существует, что она уже в чьей-то чужой власти, отдает кому-то другому себя и свою любовь, всецело долженствующую принадлежать ему, Мите, то и все в мире стало казаться ненужным, мучительным и тем более мучительным и ненужным, чем более оно было прекрасно* (409). Все вокруг мучительно напоминает ему о возлюбленной, даже луна, в которую юноша вглядывается во время бессонных ночей. Эта ассоциация Кати с луной не случайна, поскольку данный многозначный символ соотносится с такими понятиями, как женщина, плодородие и смерть, а также выступает в качестве олицетворения пассивного начала²⁵⁹. В данном контексте луна также прочитывается как знак женской изменчивости и непостоянства.

Ссылаясь на философа Назипа Хамитова, можно назвать состояние Мити борьбой мальчишеского и юношеского. По мнению Хамитова, *одиночество есть врата из подросткового бесполого бытия в жизнь юноши и девушки.(...) Одиночество есть тайна юности, из него вырастает трагическое чувство самопознания*²⁶⁰. Философ утверждает, что именно мечтания делают подростка юношей. Но речь идет не о «стадных» (сексуальных и танатических) мечтаниях подростка, а о более реальных мыслях, направленных на обретение смысла своего существования и выбора жизненного пути: *Двигаясь к юноше, мальчик-подросток всегда должен пройти сквозь огонь одиночества. Этот огонь лишь опаляет его первобытные мечты, оставляя в них только его самого и превращая в дым родовое и коллективное*²⁶¹.

Поведение Мити показывает, что он все еще находится на грани между подростковым и юношеским возрастом. «Огонь одиночества» не опаляет его, а скорее сжигает полностью, и Митя оказывается неспособным выдержать это испытание. *И муки его стали достигать уже крайнего предела. Поля и леса, по которым ехал он, так подавляли его своей красотой, своим счастьем, что он стал чувствовать где-то в груди боль даже телесную* (411). Жажда абсолютной взаимности и осознание невыполнимости этого желания, причиняют Мите не толь-

²⁵⁹ Словарь символов и знаков..., с. 222.

²⁶⁰ Хамитов Н., *Философия одиночества...*

²⁶¹ ibidem.

ко душевную, но и физическую боль, ибо в тот момент, когда он начал подозревать отсутствие взаимности, его естество вошло в самое трагическое одиночество в жизни. *Неразделенная любовь есть трагическое бытие. На какой-то миг, для кого-то надолго, а для кого-то навсегда оно превращается в главный поток бытия, который низвергается в бездну. Переживая неразделенную любовь, мы всегда находимся на краю бездны*, считает Хамитов²⁶². И эту бездну выбирает Митя, принимая решение застрелиться. Воспринимая Катю как душу, воплотившую в себе мир, (ср. 398) он чувствует себя внезапно оторванным от всего самого главного, ибо, по мнению Бердяева, *мужчина-человек через женщину связан с природой, с космосом, вне женского он был бы отрезан от души мира, от матери-земли*²⁶³. Подсознательно отдавая себе в этом отчет, Митя предпринимает последнюю попытку удержаться на краю бездны – решается на сексуальную связь с крестьянкой, в которой ему чудится какое-то сходство с любимой девушкой: *Она тоже была невелика, подвижна. (...) И головка у нее была невелика, и темные глаза стояли и сияли почти так же, как у Кати*. (417) Однако стоит подчеркнуть две, казалось бы, малозначительные детали, появляющиеся в тексте в связи с очаровательной крестьянкой. Митя идет знакомиться с Аленкой по аллее, усеянной навозом, которым девки заделывают отверстия в валу. Некоторое время спустя, уже после совокупления, Аленка спрашивает Митю о продаже поросят, которых она планирует купить на деньги, полученные от него за свидание. Эти детали явно снижают тон повествования и являются тонким, но значительным намеком на характер Митиного поступка – свинья является символом нечистых желаний, превращения высшего в низшее, знаком морального разложения и греха²⁶⁴. Пытаясь избавиться от навяздения своей любви, подменить Катю другой женщиной, чуждой ему (то есть подменить индивидуальное родовым), Митя терпит поражение, причина которого, если применить слова Николая Бердяева, коренится в следующем: *В натуральной стихии рода есть вечный соблазн безличного сладострастия, противоположного Эросу. Сладострастие без благословения любви есть грех, унижение своей и чужой личности. Грязно и греховно делать человека простым орудием своего естественного наслаждения, а не путем слияния с высшей природой*²⁶⁵. Философ считает, что демонизм сладострастия является рабством природной стихии и ведет к потере личности²⁶⁶. Не случайно, зате-

²⁶² ibidem.

²⁶³ Бердяев Н., *Эрос и личность...*, с. 91.

²⁶⁴ см: *Словарь символов и знаков...*, с. 279.

²⁶⁵ Бердяев Н., *Эрос и личность...*, с. 64.

²⁶⁶ См. ibidem, с. 63.

вая свидание с Аленкой, Митя чувствует себя лишенным собственной воли: *Он чувствовал себя лунатиком, покоренным чьей-то посторонней волей, все быстрее и быстрее идущим к какой-то роковой, но неотразимо влекущей пропасти.* (422) Безысходная тоска пола, охватившая героя с момента пробуждения его чувственности и усилившаяся из-за разлуки с Катей, толкает Митю к Аленке²⁶⁷. Юноша нетерпеливо ждет условленного часа, *со странным, как бы прощальным чувством* (426) смотрит на дом, замечает на вечернем небе звезду Антарес²⁶⁸. Весь день терзаясь сильным телесным возбуждением, Митя удивляется, что оно владеет только телом, не касаясь души и не переходя в желание душевное, в блаженство, в восторг, в истому всего существа, хотя юноша помнит, что, встречаясь с Катей, почти терял сознание *от какого-то предсмертного блаженства* (389). Теперь же, после первого сексуального опыта, он не чувствует ничего, кроме полного разочарования и еще более глубокого одиночества. *В эротической сцене с Аленкой мы видим характерную для Бунина философию истерической неудовлетворенности человека элементарной сексуальной разрядкой, его поиск (заранее обреченный на неудачу) гармонии между телесным и душевным, и трагическое переживание отсутствия этой гармонии*²⁶⁹ – утверждает Вадим Руднев. Если обратиться к размышлениям Бердяева на тему душевной неудовлетворенности после полового акта, то можно отметить, что философ усматривает проблему в призрачности единения, которое дает насквозь безличный сексуальный акт: *Болезненная отчужденность так часто поражает ждавших экстаза соединения*²⁷⁰. *Сексуальный акт всегда есть частичная гибель личности и ее упований*²⁷¹.

Бунинский герой – типичный пример запечатленного в слове страдания, связанного с эротическим одиночеством. Эротическая любовь может стать наиболее глубокой интимностью, если охватывает все измерения человеческой личности – телесное, эмоциональное и душевное. Чем больше любимый человек представляется нам единственным и неповторимым, тем глубже становится желанная интим-

²⁶⁷ Похожий мотив мучительной тоски по любимой и попытки найти ее в других женщинах (*Ведь все это есть и в Ганьке, и в учительнице и даже в Глашке!* ПСС 6, 235), эротическое томление от общения с ними и отчаяние от понимания беспечности своих попыток (*Зменить ее все-таки никто не может...* ПСС 6, 240) можно найти в произведении *Апрель* (1938), которое является одним из вариантов повести *Митина любовь*, не вошедшим в окончательный текст.

²⁶⁸ Красная звезда Антарес на «спине» небесного созвездия Скорпион воспринималась в Европе как самый плохой огонь на небе. См. Шейнина Е., *Энциклопедия символов...*, с. 106.

²⁶⁹ Руднев В., *Характеры и расстройства личности...*, с. 102.

²⁷⁰ Бердяев Н., *Эрос и личность...*, 102.

²⁷¹ *ibidem*, с. 103.

ность, а чем она глубже, тем сильнее переживание эротического одиночества, в случае временного или постоянного отсутствия объекта нашей любви. Джон Мак-Грэв подчеркивает опасность, которая связана со склонностью людей идеализировать эротические отношения и ожидать от них слишком много: *Чем выше степень идеализации эротической любви, тем больше опасность одиночества, поскольку чрезмерные ожидания приводят к тому, что желаемое становится недостижимым и возможная неудача причиняет человеку огромные страдания. Одна из моделей одиночества предполагает, что именно пропасть между желаемым и реальным создает эмоциональную изоляцию. Однако идеал является тем, чего человек жаждет больше всего, а его отсутствие или утрата являются высшей степенью одиночества*²⁷². Прекращение эротических отношений, по мнению Мак-Грэва, порождает еще более глубокое и невыносимое одиночество, чем их изначальное отсутствие.

Последний день своей жизни герой проводит совсем один, потрясенный до глубины души полученным от Кати прощальным письмом. Шагая под проливным дождем по саду, Митя не перестает истерически плакать и перечитывать слова, которые звучат для него как смертный приговор. *Весь облитый, весь насквозь промокший, без единой кровинки в лице, с заплаканными, безумными глазами, он был страшен* (429). Своим видом юноша напоминает мертвеца: *От холода, от ледяной сырости воздуха большие руки его посинели, губы стали лиловыми, смертельно-бледное лицо с провалившимися щеками приняло фиолетовый оттенок* (429). Дождь, сырость и холод, сопутствующие настроению убитого горем Мити, не случайны и являются отражением предельно тяжелых чувств. Затяжной ливень напоминает всемирный потоп, несущий угрозу жизни. Слякоть, туман, мрачные, серые тучи, навевающие страх смерти, неизменно воспринимались И. Буниным как «тяжкая погода», отрицательно воздействующая на сознание. Мысль о рождении и исчезновении мира связана у писателя с двойственной стихией воды, которая может дать жизнь и убить ее. Со смертью также связаны цвета, употребленные Буниным в описании психологической агонии влюбленного юноши – *руки посинели, смертельно-бледное лицо с фиолетовым оттенком, лиловые губы*. Слова *почернеть, почерневший* приводят на мысль определение «почернеть от горя», что обозначает крайнюю степень душевного страдания. Единственный яркий цвет, выступающий в описании – зеленый, но и он

²⁷² Mac Graw John G., *Samotność: studium psychologiczne i filozoficzne*, tłum. Hankały A., Warszawa 2000, с. 84 (перевод на русский, мой – Ванда Кубяк).

напоминает о смерти²⁷³. (...)бесполезно! Все кончено и кончено навеки! (429) – понимает Митя, и неприкрытый, ничем не заглушаемый ужас случившегося, сознание своего одиночества без навсегда утраченной Кати отзывается в его естестве сильнейшей болью, от которой есть лишь одно избавление – смерть. В эти тяжелые часы Митя остается совершенно один – и в саду, и в своей комнате, в которой он закрывается на ключ. Вокруг него лишь мир галлюцинаций²⁷⁴, наполненный отвратительными видениями. Из залы были слышны голоса и смех. И они были ужасны и противоестественны своей отчужденностью от него, грубостью жизни, ее равнодушием, беспощадностью к нему... (431) Митя еще жив, но уже чувствует непреодолимую пропасть между собой, мучительно умирающим в одиночестве, и теми, чей смех он слышит за дверью. Для его воспаленного сознания окружающая действительность становится слишком нестерпимой, и рядом нет никого, кому Митя мог бы высказать свою боль²⁷⁵. Стоит заметить, что ни

²⁷³ Зеленый – знак разложения и плесени. Осирис, бог умирающей и воскресающей природы, покровитель и судья мертвых изображался зеленым. Шейнина Е., Энциклопедия символов..., с. 363

²⁷⁴ Сон Мити о противоестественном совокуплении, по нашему мнению представляет собой чрезвычайно интересное психологическое явление и требует детальной разработки, как и вообще мотив эротических сновидений в творчестве Ивана Бунина. Однако, поскольку это выходит за рамки предпринятого исследования, обратим внимание лишь на несколько интересных, хоть и неявных элементов: вуайеризм, подавленное детское влечение к молодой няньке и сексуальная символика – сигарета (по Фрейду, каждый продолговатый предмет подразумевает мужские половые органы (см. Фрейд З., Толкование сновидений, СПб 2012, с. 264), ящик комода, в который нянька прячет младенца, с одной стороны символизирует половую сферу женщины (см. ibidem), а с другой – нежелательную беременность – см. ibidem, с. 151). Маленький ребенок выступает как символ мужских или женских половых органов (см. ibidem, 268), а гимназическая комната обозначает женщину (см. ibidem, с. 264), открываемая дверь -- совокупление (см. ibidem, с. 260). Возможность прочтения этого и других бунинских произведений сквозь призму фрейдистского учения кажется нам весьма перспективной и многообещающей. Стоит упомянуть о том, что пути такого анализа наметила в своей кандидатской диссертации Анна Рожкова (см. Мотивы Запада и Востока в прозе И. А. Бунина, Днепрпетровск 2006, с. 94 – 107).

²⁷⁵ Райнер Мария Рильке дал подробный разбор бунинской повести, своеобразно переосмыслив образ Мити и его переживания. По поводу Митиной любви он писал: *Участь того, кто все же остается жить, конечно, лучше Митиной. (...) «Случай» Мити – это один из тех многочисленных случаев нетерпения (и притом один из самых чистых и трогательных), когда молодой человек теряет любопытство и способность ожидать течения событий и выхода из невыносимого положения и перестает верить в то, что за этими страданиями, в которые вступил и вовлечен был весь мир, должно последовать что-то иное, может быть, поначалу и не более легкое, но, во всяком случае, иное, которое в силу своей инакости должно было бы представлять более выносимым и переносимым.(...) Любимая, Катя, эта нежная, впечатлительная Катя, впервые дает ему тот взгляд на простор, который (быть может) приближается к великому бессознательно-знающему взгляду животного; но едва только он покидает любимую девушку, как от тоски и покинутости он заполняет эту открывшуюся ему беспредельную даль, это блаженство, которое есть не что иное, как пространство, - тоже любимым, близким ему миром, который он затем, с утратой Кати, по необходимости вместе с нею утрачивает, так что ему не остается ничего, кроме небытия, кроме «néant», в котором он храбро и последовательно гибнет. Малейшая доля любопытства (я намеренно применяю эту саму по себе ничтожную мерку) к тому состоянию, которое должно было последовать за*

мать, ни приехавшие недавно младшие брат и сестра не заинтересовались долгим отсутствием Мити.

Ольга Сливичкая считает, что страдание Мити, воспринимаемое им как безбрежное, проистекает из невоплощаемости любви. *Это проявилось не только в эпизоде с Аленкой: то, что любовь не воплощается в удовлетворении телесного желания, – это поверхностный уровень истины. Она невоплотима и в отношениях с Катей*²⁷⁶, хотя бы потому, что вместе с ней в его жизнь вторгается враждебная, чуждая ему и опустошающая атмосфера, которая заражает тревогой, поисками каких-то радостей вне круга, назначенного человеку. Эта атмосфера привносит также изломанность, отсутствие простоты, наигранность чувств, фальшь и скуку – все «дьяволово».

Развитие темы мужского одиночества выступает также в произведении, написанном двумя годами ранее. Его название – *В ночном море* (1923) – как считает цитируемая выше исследовательница, глубоко символично и философски насыщено: (...) *ночь, внесенная в заглавие, указывает на то, что наступило время высших истин*²⁷⁷, а океан – это символ космической жизни. Корабль, плывущий в ночном море – наиболее емкий символ космической жизни и человеческого существования²⁷⁸. На пароходе, совершающем ночной рейс, происходит случайная встреча бывших соперников, один из которых отнял у второго жену. В основу рассказа легли личные переживания И. Бунина, от которого к лучшему другу, Арсению Бибикову в 1894 году ушла горячо любимая Варвара Пащенко²⁷⁹.

Рассказ начинается с пластического описания ночной остановки парохода перед Евпаторией и погружением на него «восточной черни», напоминающей своим видом и поведением демонов или падшие души. Сравнение с преисподней появляется уже во второй строчке

этим отчаянием, могла бы еще спасти его, хотя он действительно погрузил весь мир, который он знал и видел, на маленький, устремляющийся от него прочь кораблик «Катя»... на этом кораблике ушел от него мир. Цит. по Сапаров К., Райнер Мария Рильке о повести Ивана Бунина *Митина любовь*, «Вопросы литературы» 1966, нр 9, с. 248. Используя взгляды австрийского психиатра Зигмунта Фрейда на связь либидо и характера, Митю можно отнести к эротическому типу личности, особенно сильно переживающему возможность утраты любимого человека, которая ведет к глубочайшему одиночеству. Подобная ситуация для этого типа личности равносильна смерти. (см. Фрейд З., *Заклятие девственности*, пер. с нем. Додельцева Р., СПб 2012, с. 149).

²⁷⁶ Сливичкая О., «Повышенное чувство жизни»..., с. 218.

²⁷⁷ ibidem, с. 208.

²⁷⁸ ibidem, с. 209.

²⁷⁹ Вера Муромцева-Бунина в своих воспоминаниях высказывает предположение, что рассказ *В ночном море* зародился и вырос из беседы, которую друзья провели наедине в день смерти Пащенко, скончавшейся от туберкулеза в 1918 г. (Муромцева-Бунина В., *Жизнь Бунина...*, с. 382.)

рассказа: *На пароходе и возле него образовался суший ад*²⁸⁰, (ПСС 4, 309) а такие определения, как *яростные крики, драка, вопли, стон, бешеная поспешность, вытаращенные глаза, судорожно цеплявшиеся за поручни руки*, (см. 309) усиливают впечатление inferнальной картины. В такой обстановке встречаются и мгновенно узнают друг друга два пожилых человека, которые когда-то любили одну женщину. Весь рассказ построен как разговор «двух знаменитостей», но, несмотря на то, что в прошлом один был победителем, а второй побежденным, без внимательного прочтения трудно определить, кому принадлежат отдельные реплики. С мертвенным спокойствием герои высказывают одни и те же мысли – о случайной встрече, разыгравшейся более двадцати лет тому назад любовной драме, о подстерегающей их смерти. Новелла посвящена анализу психологического феномена, каким является смерть всех чувств²⁸¹ – несчастливый соперник говорит о своей поруганной любви, многолетних терзаниях, муках ревности, но все это осталось в прошлом. Умерла даже боль воспоминаний, связанных с изменой и уходом жены к другому. «Идиотическое бесчувствие» испытывает и бывший соперник, спокойно рассказывающий о своей смертельной болезни. Слова *я ничего не чувствую*, (311) обозначающие на самом деле *мне уже все равно*, повторяются как лейтмотив на протяжении всего рассказа. Врач, говоря о своей близкой смерти, бесстрастно рассказывает: *Будущим летом вы вот так же будете плыть куда-нибудь по синим волнам океана, а в Москве, в Новодевичьем, будут лежать мои благородные кости. Ну и что же? Да то, что я почти ровно ничего не чувствую при мысли об этом. (...) Да ничего не чувствуют и все окружающие меня, таящие мою роковую тайну* (311). Его собеседник, равнодушно воспринявший эту весть, с таким же спокойствием отвечает на вопрос, испытывает ли он спустя столько лет чувство злости, отвращения, жажду мести: *Представьте себе: ровно ничего. (...) Да ведь вы это хорошо знаете и сами-то есть, что я ничего не чувствую. Иначе бы не спросили* (313). Высказывания героев приводят на мысль слова из Книги Экклезиаста: *В будущие дни все будет забыто. Нет памяти о прежних людях. И любовь их и ненависть и*

²⁸⁰ Ад как вечная смерть души связан с состоянием отверженности от Бога, то есть полного и необратимого одиночества без возможности изменить что-либо. Если обратиться к мифологии, корабль в этом случае можно соотнести с лодкой Харона, а Волгу – с рекой Стикс. Олег Владимиров, анализируя этот рассказ, приходит к выводу, что мертвенно спокойные, потерявшие способность переживать и бояться (а стоит заметить, что естественный, интуитивный страх в произведениях Бунина является показателем жизнеспособности), *пребывают в пограничной, предсмертной ситуации*. (Владимиров О., *Метафизика «страшного» в творчестве И. А. Бунина...*, с. 14.)

²⁸¹ ср. с размышлениями О. Сливичкой на тему этого рассказа: «Повышенное чувство жизни...», с. 206.

ревность давно исчезли, и уже нет им участия ни в чем, что делается под солнцем (Экк 9, 6).

Тем не менее слова писателя о пережитой когда-то драме, казалось бы, насыщены огнем былой страсти и огромной боли. В действительности его рассказ является повествованием о глубочайшей оставленности и опустошенности, какую испытывает человек, потерявший любимое существо, которое считал смыслом своей жизни. Потеря смысла всегда ставит человека перед сознанием экзистенциального одиночества, особенно полного и вселяющего отчаяние в отрыве от веры в Бога. Оба героя даже на пороге смерти отрицают Его существование: *Ну какая там у нас с вами вера...* (312) Эти взгляды созвучны веяниям XIX века, который принято называть веком отвержения Бога. Многие западные мыслители высказывали подобные мысли: Ницше объявил о смерти Бога, Шопенгауэр считал человека личностью, обреченной на саму себя, Сартр определял оставленность, затерянность человека в мире как результат отсутствия Бога. Как правило, философы-экзистенциалисты считали одиночество отрицательным явлением, разрушающим человека изнутри.

Стоит заметить, что, по мнению Ольги Сливичкой, подобное «идиотическое бесчувствие» не изначально. *О таких мыслях Аполлон Григорьев говорил, что это чувства, вымучившиеся до слов и определений. Иными словами, это сухость абсолютного конца, когда утрачены краски и соки живой жизни и обретена графичность философского обобщения*²⁸². Писатель называет себя особью с повышенной чувствительностью, повышенным воображением, то есть человеком, наделенным гораздо большей способностью переживать, чем окружающие. Поэтому он не преувеличивает, говоря о многолетних жестоких страданиях, которые выжгли его внутренний мир *точно каленым железом* (312) и лишили способности чувствовать и радоваться: *И вообще-то это ужасно, весь этот кошмар, который переживает мужчина, любовник, муж, у которого отняли, отбили жену и который по целым дням и ночам, почти непрерывно, ежеминутно корчится от мук самолюбия, страшных ревнивых представлений о том счастье, которое испытывает его соперник и от безнадежной, безысходной нежности – вернее половой умиленности – к потерянной самке (...). Вы меня, говоря без всякого преувеличения, просто пополам переломили. Я сросся, конечно, но что толку? Прежнего меня все равно уже не было, да и не могло быть. Ведь в какую святая святых моего существования вторглись вы!* (313)

²⁸² Сливичкая О., «Повышенное чувство жизни»..., с. 207.

Несмотря на то, что герои разговаривают предельно искренне, трагивая самые важные события своей жизни, невозможно не заметить полного равнодушия, с каким они относятся не только к воспоминаниям, к смерти когда-то любимой женщины и к факту собственной кончины в будущем, но и, по сути дела, друг к другу. У читателя создается впечатление, что каждый из них ведет не беседу, а монолог. Из этого следует, что герои **не хотят и не могут разорвать общением сковывающий их круг одиночества.**

В рассказе *Солнечный удар* (1925) на первый план тоже выдвигается одиночество мужчины, но корни этого одиночества необходимо усматривать не в трагедийности неразделенной любви, а в том, что «случайное дорожное приключение» превращается в чувство, которое, по Бунину, слишком сильно, чтобы продлиться.

Молодой поручик *с белесыми, выгоревшими от солнца усами и голубоватой белизной глаз, от загара казавшихся еще белее*, (ПСС 4, 339) проводит ночь со случайной попутчицей, встреченной на пароходе. В легком, довольном расположении духа, без сожаления и грусти прощается с ней, но, вернувшись в гостиничный номер, начинает понимать, что произошло нечто гораздо более значительное, чем мимолетный роман. *Вот и конец этому «дорожному приключению»!* (336), но отнюдь не конец безотчетной грусти, которая постепенно перерождается в тоску и ощущение *совершенно теперь опустевшего, безмолвного (волжского) мира.* (339) **Щемящее чувство пустоты** преследует поручика не только в номере, где еще пахнет ее духами, стоит ее недопитая чашка, а неприбранная постель напоминает об упоительной ночи. Оно настигает героя и в пустом коридоре, по которому он почти бежит, звеня шпорами, в пустой, прохладной столовой, на пустых улицах словно вымершего маленького городка: *Улица была совершенно пуста. Дома были все одинаковые, белые, двухэтажные, купеческие, с большими садами, и казалось, что в них нет ни души (...)* (338). Создается впечатление, что в своем бесцельном блуждании поручик идет не по городу, а через пустыню: *Он вернулся в гостиницу настолько разбитый усталостью, точно совершил огромный переход где-нибудь в Туркестане, в Сахаре.* (338) И везде его преследует вопрос: *Куда идти? Что делать?* (338) Действительно, в этом чужом городе ему некуда пойти, не с кем поговорить, ничто не может его отвлечь от мысли о том, что избавиться *от этой внезапной, неожиданной любви* (338) уже невозможно. Мысль о том, что *он уже никогда не увидит ее, (...)* 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 нее, что его охватил

ужас, отчаяние. (336) Не только вся дальнейшая жизнь кажется ему безнадежной, лишенной смысла пустыней, поручика ужасает даже мысль о бесконечном дне, который ему предстоит провести без нее в незнакомом, раскаленном от солнца городе. Одиночество поручика неразрешимо еще потому, что он не знает ни адреса своей возлюбленной, ни даже имени и уже не может и никогда не сможет поделиться с ней своими чувствами: (...) *высказать ей, чем-нибудь доказать, убедить, как он мучительно и восторженно любит ее... зачем доказать? Зачем убедить? Он не знал зачем, но это было необходимее жизни* (337). Однако сделать это невозможно, и поручика охватывает отчаяние – любимая женщина никогда не узнает о том, насколько важной для него она стала: *И прости, и уже навсегда, навеки...* (336)

Спустя сутки герой покидает город, отправляясь в прерванный любовным свиданием путь. Присутствие людей несколько смягчает боль разлуки с прелестной незнакомкой: *И необыкновенно приветливо, хорошо показалось от многолюдства этого парохода, уже везде освещенного и пахнущего кухней* (339). Встреча двух бунинских героев – случайность, которой словно и не было, ведь действие заканчивается там же, где и началось, – на пароходе. Однако теперь, сожженный солнцем, отчаянием и душевной жаждой герой, после мимолетной встречи начавший свое испытание одиночеством, *чувствует себя постаревшим на десять лет* (340)²⁸³.

В новелле *Муза* (1938) легко заметить многочисленные параллели с реальной историей любви Бунина к Варваре Пашенко. Во-первых, у Варвары и Музы Граф отец врач: *А я дочь доктора, живу от вас недалеко, на Пречистенском бульваре.* (ПСС 6, 26) Во-вторых, Бунин и герой новеллы – творческие люди. В-третьих, герои живут вместе без венчания: *В июне она уехала со мной в мою деревню, – не венчаясь, стала жить со мной, как жена, стала хозяйствовать* (28). Чувства героя, выраженные в момент расставания с любимой, созвучны мыслям, которые писатель высказывал в письмах Варваре: *Я не могу жить без*

²⁸³ Стоит здесь привести размышления Олега Михайлова, объясняющего не только неизбежность, но даже необходимость одиночества героев, испытывавших слишком большую влюбленность: Бунин не собирается оправдывать какими-то высокими словесами чувственный порыв своего поручика, напротив, он даже подчеркивает сугубую «скоромность» его исходных желаний. Однако постепенно – и как бы против воли героев – они вступают в заколдованный мир совершенно новых отношений, которые действуют на них сильно и больно, и тем больнее, чем яснее мысль, что все кончено, что они расстались навсегда. Дорожное приключение перерастает в редкостную и благородную ошеломленность души, потрясение, которое силой слова передается и читателю. Трудно отыскать рассказ, который в столь сжатой форме и с такой силой передавал бы драму человека, познавшего вдруг подлинную, слишком счастливую любовь. Счастливую настолько, что, продлись близость с этой маленькой женщиной еще один день (оба знают это), и любовь, осветившая всю их серую жизнь, тотчас бы покинула их, перестала быть «солнечным ударом». (Михайлов О., *От Мережковского до Бродского...*, с. 45-46.)

тебя, за одни эти колени, за юбку, за валенки готов отдать жизнь! (29) – *Вся душа переполнена безграничной нежностью к тебе, весь живу тобой!* (ПСС 11, 53) Определенные детали тоже подчеркивают сходство реальной и вымышленной женщины: (...) *и меня волновал этот запах, волновало ее соединение мужественности со всем тем, женственно-молодым, что было в ее лице, в прямых глазах, в крупной красивой руке (...).* (ПСС 6, 26) Иногда, среди какого-нибудь душевного разговора я позволял себе целовать ее руку – до того она мне нравилась, (ПСС 11, 15 – 16) – вспоминал писатель в своем дневнике. Муза – консерваторка, Варвара тоже мечтала о консерватории и готовилась стать актрисой. Внешне они тоже похожи. Вышла к чаю утром девица высокая, с очень красивыми чертами лица, в пенсне. (ПСС 11, 15) (Варвара). (...) у порога стоит высокая девушка в серой зимней шляпке, в сером прямом пальто, в серых ботиках, смотрит в упор (Муза). (ПСС 6, 25) В характере и внешности Варвары было что-то мужское, Вера Муромцева-Бунина в своих воспоминаниях написала о ней: *Она и в мое время была стриженной, в пенсне, всегда одинаково одета в тайкер, даже и на юбилеях. Она в женском клубе имела поклонниц, ее, как я уже писала, называли «наш Гегечкори»*²⁸⁴. Герой новеллы тоже замечает в своей гостье соединение мужской решительности с женственностью лица и фигуры.

Сюжет новеллы весьма прост: в один сырой мартовский день, в жизни героя, не первой молодости²⁸⁵, далеко не бедного, реализующего свои мечты о живописи, неожиданно появляется высокая рыжеволосая девушка с глазами цвета желудя. Немаловажной деталью является факт, что первым словом, произнесенным девушкой в мо-

²⁸⁴ Муромцева-Бунина В., *Жизнь Бунина...*, с. 382.

²⁸⁵ Возраст героя является важной деталью, если сопоставить переживание любовных разочарований молодыми людьми, у которых еще все впереди и пожилыми, умудренными опытом и понимающими, что не стоит обольщаться мечтами о будущем. Примечательна фраза, которую роняет Муза: *А на самом деле вы моя первая любовь.* (ПСС 6, с. 27). В этих словах уже заключается обреченность их отношений, ибо первая любовь предполагает и вторую и очередную. В случае Музы трудно даже говорить хотя бы о страстной влюбленности, во всех ее действиях виден рассудок и обдуманность поступков, несмотря на ее молодость и «неопытность», которую она подчеркивает. Создается впечатление, что она на самом деле не знает, что такое любовь и называет этим словом то, что к любви никакого отношения не имеет. Но у нее есть преимущество возраста, чего нельзя сказать о мужчине. И хоть жизнь иногда посылает неожиданный сюрприз (см. *Чистый понедельник*), то это в подавляющем большинстве случаев лишь редкое исключение из правил. Утрата любимого человека на пороге старости – это почти всегда приговор, влекущий за собой одиночество, безысходность и отчаяние, порождаемое сознанием, что больше надеяться не на что. Такой человек остается один на один со своим страданием и теряет мотивировку к чему бы то ни было в своей жизни. *Зрелость героев Бунина – это не отдаленно-нереальная возможность конца, но неизбежно-реальная конечность всего*, – констатирует Валентина Заманская (*Экзистенциальная традиция в русской литературе...*, с. 220). Об этом, пожалуй, как никто другой знал сам И. Бунин, на пороге старости тяжело перенесший расставание со своей последней пассией, Галиной Кузнецовой.

мент знакомства становится «я». Дальнейшее развитие сюжета показывает, что в жизни этой эмансипированной, самоуверенной героини, главными являются ее собственные чувства, она не умеет и не желает принимать во внимание переживания другого человека. С художником, изумленным внезапным вторжением, она с первой минуты разговаривает в повелительном тоне. Героиня ведет себя бесцеремонно и уверенно, очаровывает его непринужденностью. В произведении неявно, подспудно звучит мотив искушения – героиня приказывает купить яблоки, которые, как известно, символизируют соблазн, запретный плод²⁸⁶. *А съевши яблоко и выпив чашку чаю, глубже подвинулась на диване и похлопала рукой возле себя: теперь сядьте ко мне. Я сел, она обняла меня, не спеша поцеловала в губы, отстранилась, посмотрела и как будто убедившись, что я достоин того, закрыла глаза и опять поцеловала – старательно, долго.* (27) Это новый тип Евы – эмансипированной женщины, хорошо владеющей собой, искушающей «навверняка» и обдумывающей каждый свой шаг. Ее имя – Муза – тоже многозначительно, поскольку по-гречески обозначает «мыслящая». Даже ее признание в любви кажется чем-то обдуманным, но не прочувствованным, в нем не задействовано сердце. В сумраке комнаты, под влиянием неожиданного поцелуя, художник быстро поддается соблазну, опрометчиво называя эту встречу счастьем: *Что я чувствовал, легко себе представить. Откуда вдруг такое счастье! Молодая, сильная, вкус и форма губ необыкновенные...* (27) Герой бросает свои мечты об искусстве, выполняет все требования возлюбленной – не расстается с ней, поселяется на даче в Подмоскovie, затем, летом, уезжает в свое имение. Однако Муза исчезает так же внезапно, как и появилась – уходит к владельцу соседнего имения, о котором сказано, что он *одиноким, бедный помещик, щуплый, рыженький и недалекий – и недурной музыкант.* (28) Внешне поступок Музы лишен какой-либо логики – достаточно прочесть, в каких условиях живет сосед: *я (...) пошел к жалкой усадьбе Завистовского: аллея голых деревьев, ведущая к ней по полю, потом въезд во двор, слева старый, нищий дом, в доме темно...(...). Поднялся на обледелое крыльцо, с трудом отворил тяжелую дверь в kloках обивки (...)* (29). Поражает прежде всего бесчувственность и жестокость, с которой героиня объявляет художнику о конце их связи: *Дело ясно и кончено. Сцены бесполезны* (29). Равнодушным «почему?» отвечает она на просьбу не говорить в его присутствии на «ты» с новым лю-

²⁸⁶ *Словарь символов и знаков...*, с. 498. В этом же источнике появляется следующая заметка: *В символике яблока задействован его цвет – красный, символизирующий физическую красоту. Поскольку круглые формы ассоциируются с женским началом, яблоко получает сексуальный подтекст. По форме оно схоже с женской грудью. В этой связи яблоко может истолковываться в расширительном плане как образ земных желаний (см. ibidem).*

бовником. Одним этим словом она уверенно перечеркивает все, что было между ней и бывшим возлюбленным (содержателем? жертвой временного каприза?). Внешне незначительный разговор емко и точно выражает душевное состояние героев. В новелле почти ничего не сказано о чувствах главного героя-повествователя. Вначале он очарован телесностью девушки, затем принимает как должное совместную жизнь. И лишь в конце становится ясно, как глубоко и страстно успел он полюбить эту жестокую женщину и что для него обозначает ее утрата. *Сердце у меня колотилось уже в самом горле, било виски. Я поднялся и, шатаясь, вышел вон.* (29) Предельная краткость изложения не стирает трагическую суть произошедшего²⁸⁷, скорее наоборот, является примером высокого литературного мастерства Ивана Бунина.

Страдание подобного рода находим в новелле *Зойка и Валерия* (1940). Любовью-отчаянием, по словам Юрия Мальцева, становится для главного героя, Жоржа Левицкого чувство к дачной знакомой Валерии Остроградской. Простой, чувствительный, инфантильный и услужливый, он страдает от одиночества, усугубляемого время от времени новой влюбленностью. (...) все звали его просто Жоржем или Жоржиком. (...) даже дети (...) обращались с ним как с каким-нибудь дальним и бездомным родственником, (ПСС 6, 62) который с утра до вечера просиживает в доме очередных знакомых. Его внешность почему-то вызывает у доктора Данилевского ассоциации с Кавказом и Востоком: *сухая худоба, некоторая гнущность его тела, его слегка кривые ноги и впалый живот, обтянутое тонкой кожей лицо в веснушках, ястребиные глаза и рыжие, круто выющиеся волосы* (см. 63). Левицкий также отличается «турецкой» влюбчивостью, над которой посмеиваются окружающие. Сравнение Левицкого с турком является тонким намеком на факт, что жители Востока с давних времен славятся большими знатоками в области любви. Несколько болезненный вид студента тоже приводит на мысль распространенный в древности взгляд на влюбленность как на опасную болезнь²⁸⁸. Студент признается, что в нем течет не только турецкая, но и польская кровь, что кажется немаловажной деталью в понимании дальнейшего развития сюжета²⁸⁹.

²⁸⁷ Александр Волков в своем исследовании цикла *Темные аллеи* подчеркивает частый мотив жестокой борьбы за счастье, даже за счет другого: *Некоторые из героев рассказов Бунина столь эгоцентричны, что чужие страдания как-то не доходят до них, а собственные жестокие поступки им кажутся вполне естественными, не заслуживающими порицания.* (Волков А., *Проза Ивана Бунина*, Москва 1969, с. 340.)

²⁸⁸ См. Алекперли Ф., *Тысяча и один секрет Востока*, т. 2, кн. 6 *Брак и семья*, Баку 2001, с. 37.

²⁸⁹ Параллели можно отыскать в других новеллах: Мария Сосновская – чистокровная полька (см. ПСС 4, 364), польские корни есть также у Гали Ганской, после самоубийства которой один из друзей говорит: *Вот сумасшедший народ эти проклятые поляки и польки!* (ПСС 6, 103). О. Сухачева отмечает, что с середины 20-х годов в творчестве Бунина появляются

Внешность Валерии Остроградской, в которую Левицкий влюбляется с первого взгляда, тоже имеет в себе нечто восточное, однако ей не хватает женственности, нежности и таинственности. Она скорее напоминает средневековых тюркских воительниц²⁹⁰, которые отлично ездили верхом, владели оружием и сражались с мужчинами: *(...) она была очень хороша: крепкая, ладная, с густыми темными волосами, с бархатными бровями, почти сросшимися, с грозными глазами цвета черной крови, с горячим темным румянцем на загорелом лице, с ярким блеском зубов и полными вишневыми губами. Руки у нее были маленькие, но тоже крепкие, ровно загорелые, точно слегка прокопченные.* (65)²⁹¹ В этом описании на первый план выдвигается грубая властность и плотское начало. По сравнению с Валерией (лат. сильная) Левицкий кажется особенно жалким и слабым. С самого начала героиня ведет себя с ним повелительно, то и дело ему что-нибудь приказывает. Валерии нравится играть с ним, мучить резкой сменой настроений, то кокетничать, провоцируя к близости, то пренебрежительно-равнодушно отталкивать. Счастье, связанное с пребыванием рядом с Валерией быстро сменяется чувством покинутости и отчаянием, когда девушка перестает его замечать и влюбляется в доктора Титова: *Среди всего этого дачного счастья Левицкий был вдвойне несчастен, чувствуя себя с утра до вечера жалким, обманутым, лишним. День и ночь он думал одно и то же: зачем, зачем так скоро и безжалостно приблизила она его к себе, сделала не то своим другом, не то рабом, потом любовником, который должен был довольствоваться редким и всегда неожиданным счастьем только поцелуев, зачем говорила ему то «ты», то «вы», и как у нее хватило жестокости так просто, так легко вдруг перестать даже замечать его в первый же день знакомства с Титовым?* (66) Он готов рыдать от боли из-за ее равнодушия, но не в состоянии уехать. Природа контрастирует с состоянием героя, тем острее чувствующего свое горе, чем веселее другие люди и прекраснее расцвет природы. Он весь в плену своей безответной любви и намеренно ищет уединения, осознавая свое «позорное несчастье», заметное и понятное всем вокруг.

загадочные, прекрасные, гордые польки, которые, страдая от одиночества, балансируют между жизнью и смертью, приносят страдания или смерть герою или сами решаются на суицид. (см. Сухачева О., *Польский текст Ивана Бунина* [в:] *Антропология литературы: методологические аспекты проблемы* (сборник научных статей), ч. 3, Гродно 2013, с.172.)

²⁹⁰ После купания героиня обвязывает голову полотенцем, которое у подглядывающего за ней Гришки ассоциируется с чалмой – мусульманским головным убором.

²⁹¹ На такую важную деталь женской внешности обращает внимание Ольга Бердникова в статье *Мотивы искушения в творчестве И. А. Бунина в аспекте христианской антропологии*, „Вестник ВГУ”. Серия: Филология. Журналистика, Белгород 2009, нр. 1, с. 282-283).

Кульминационным моментом в новелле становится обращение студента к небу, в попытке обрести внутренний покой и совладать с противоречивыми чувствами. В последний вечер своей жизни Левицкий два раза выходит из дома. Первая прогулка приносит ему новый прилив любовной муки, плотского томления и одиночества, преодолеть которое ему хотелось бы даже агрессией, мстостью за свое страдание: *Вот бы поймать! Поймать и задушить, изнасиловать!* (70) Вторая, когда всюду становится темно и мертво, обращает его мысли к идеальному, возвышенному. Созерцание звездного неба вызывает у героя духовный порыв: *(...) уходящая все глубже и глубже ввысь звездность и там какая-то страшная, черно-синяя темнота, провалы куда-то... и спокойствие, молчание, непонятная, великая пустыня, безжизненная и бесцельная красота мира... безмолвная вечная религиозность ночи... и он один, лицом к лицу со всем этим, в бездне между небом и землей...* (71) Внутренняя мольба о пощаде, о милости, приносит герою чувство соединения с небом и *некоторое отрешение от себя, от своего тела.* (71)²⁹² Эта молитва облагораживает, успокаивает и наполняет жалостью к девушке, которая тоже мучается безответной влюбленностью. Возвышенные чувства способны спасти Левицкого, однако появляется Валерия и разбивает эту возможность неожиданным предложением близости. Половой акт лишь усугубляет чуждость Валерии и студента, подчеркивает различие их устремлений. Она отдается молодому человеку, словно мстя Титову, отвергнувшему ее чувства. Но мстит она также Левицкому, которому дарит интимность в первый и последний раз: *Помнишь это место? Тут я тебя в первый раз поцеловала. Поцелуй меня тут в последний раз...* (72) Горячие слезы Левицкого, по всей вероятности, вызваны сознанием кощунственности, оскорбительности, даже некоторой насильственности этого полового акта для них обоих. Эту догадку подтверждает отвращение, с которым отталкивает его Валерия²⁹³. Гадливый жест девушки заставляет студента испытать всю глубину одиночества отвергнутого и униженного мужчины. Гибнет очарование любви, то тонкое, неуловимое, как нежный запах, почти не выразимое словами, но хрупкое

²⁹² Вячеслав Гречнев замечает довольно сложный сплав мыслей и чувств, сопутствующий созерцанию Левицким ночного неба: *тут и ощущение своей причастности, слитности с земной пылинкой и светом звезд, и сиротская неприкаянность, ненужность, которая и бросит его вскоре под колеса поезда.* Гречнев В., *О прозе XIX-XX вв.*, с. 14.

²⁹³ По мнению В. Сарычева, этот жест и гадливость сразу же после интимной близости с молодым человеком ясно свидетельствует о том, что *это мгновение не стало событием ни для нее, ни для него, и лишь подтолкнуло несчастного студента к самоубийству.* Сарычев В., *Нестерпимый трагизм жизни. Мировоззрение И. А. Бунина, [в:] Творчество И. А. Бунина и философско – художественные искания на рубеже XX-XXI вв., мат. межд. науч. конф. посв. 135-летию со дня рождения писателя, Елец 2006, с. 22.*

чувство, которое как бы надстраивается над страстью, прорывает ее телесную оболочку и влечет в завораживающую своей сладостной неизвестностью даль²⁹⁴. Погибает и несчастный Левицкий, чей разлад с миром и самим собой слишком велик, а внутренние противоречивые стремления несовместимы. Видимость и сущность, чистота и греховность, духовное и плотское, желаемое и действительное, а также безысходное одиночество приводят к драматической коллизии²⁹⁵.

В новелле *Генрих* (1940) выведен совсем другой мужской персонаж, герой донжуанского типа – писатель Глебов, любящий окружать себя красивыми женщинами. Он живет беззаботно, «играючи», избегая слишком серьезных отношений, стараясь не брать на себя никаких обязательств. Эти связи случайны и кратковременны, когда обрываются одни, устанавливаются другие. В момент, высветленный Буниным, герой связан с четырьмя женщинами – юной наивной Надей, женщиной-вампом Ли, цыганкой Машей и переводчицей Генрих²⁹⁶. Типичным и неизбежным элементом таких взаимоотношений является ложь. В толковом словаре Даля мы находим следующее определение этого слова: *Ложь – то, что солгано, слова, речи, противные истине. Лгать – врать, говорить или писать ложь, неправду, противное истине*²⁹⁷. В академическом словаре русского языка дано следующее толкование: *Ложь – неправда, намеренное искажение истины*²⁹⁸. Нас будет интересовать категория лжи в связи с феноменом общения. На огромную роль обмана и его разнообразные проявления в жизни индивида и общества пристальное внимание обращал Николай Бердяев, который писал: *Мир захлебывается от лжи. Лгут не только люди лживые по природе, но и правдивые. Лгут не только сознательно, но и бессознательно. (...) Из мира все более исчезает личная совесть, и все меньше слышится ее голос*²⁹⁹. Проблемой лжи в контексте общения занимался также польский священник и философ Юзеф Тишнер, опре-

²⁹⁴ ibidem.

²⁹⁵ Ермоленко Г., *Образ темной аллеи в новелле Ивана Бунина «Зойка и Валерия»*, [в:] *Dzieło literackie jako dzieło literackie*, pod red. Majmieskułow A., Bydgoszcz 2004, с. 307.

²⁹⁶ Исследовательница Наталья Лозюк в своей статье замечает специфическую фигуру любовных отношений: *Все женские персонажи новеллы оказываются включенными в ситуацию любовного треугольника, но, пожалуй, только Надя не догадывается об этом по своей наивности. В новелле два типа треугольников: один классический – женщина (Генрих) и двое мужчин-соперников (Глебов и Шпиглер), второй образован постоянным вращением основания вокруг одной из своих вершин. «Зафиксированной» вершиной выступает (...) Глебов. (...) Фигура вращающегося треугольника придает динамичность повествованию и обуславливает сложную систему повторов. Ли знает о Наде, но не знает о Генрих. Генрих знает о Ли и о Маше, но не знает о Наде. Лозюк Н., *Композиционный ритм в новелле И. Бунина «Генрих»*, «Вестник ВГУ». Серия: Филология. Журналистика, 2008, нр 2.*

²⁹⁷ Даль В., *Толковый словарь живого великорусского языка в 4 томах*, Москва 1955, т. 2, с. 241.

²⁹⁸ *Современный толковый словарь русского языка...*, с. 324

²⁹⁹ Бердяев Н., *Парадокс лжи*, «Человек» 1999, нр. 2, с. 102.

делявший данный феномен как один из видов насилия, воздействующего на взаимосвязи Я и Ты: *Ложь – это и особый случай взаимоотношений Я и Ты: в его основе лежит подача неправды как правды*³⁰⁰. Мыслитель отмечал диалогический характер лжи, поскольку она всегда направлена на другого человека. В ней взаимность оказывается нарушенной: *заключенное в обмане притворное правдоподобие влечет за собой потребность неустанно переходить в диалоге с иным от взаимосвязи Я-Ты к отказу от взаимности на уровне Я-Он*³⁰¹, вследствие чего лгуший как бы играет на двух сценах – одна сцена предназначена для него и для его знания правды, а вторая – для обманываемого, который попадает в мир иллюзии, в мир искаженной реальности. Герой в новелле прибегает ко лжи 6 раз – три раза обманывает своих любовниц, один раз предлагает Генрих солгать, а два раза пытается обмануть самого себя. Наде, которая хочет проводить его на вокзал и мечтает поехать вместе с ним, Глебов с притворной заботой объясняет: *Надюша, ты же сама знаешь, что это невозможно, меня будут провожать совсем незнакомые тебе люди, ты будешь чувствовать себя лишней, одинокой* (ПСС 6, 105). Писатель отлично знает, что на вокзале его будет ждать Ли и хочет избежать разоблачения. *А за то, чтобы поехать с тобой, я бы, кажется, жизнь отдала! – А я? Но ты же знаешь, что это невозможно...* (105) – невозможно, потому что он едет с Генрих. Надя очень молода, верит Глебову безоговорочно и, по всей видимости, сама еще не научилась притворяться и лгать. Совсем другим типом женщины является Ли: *тонкая, длинная, в прямой черно-маслянистой каракулевой шубке и в черном бархатном большом берете, изпод которого длинными завитками висели вдоль щек черные букли*. (106) *Она вынула из муфты руку, голубовато-бледную, изысканно-худую, и, извиваясь, порывисто обняла его (...)* (106). Эта любовница наделяется змеиными чертами, она опытная искусительница и можно предполагать, что стихия лжи и притворства ей даже более близка, чем Глебову. Она «зло смотрит» на героя своими страшными в своем великолепии черными глазами, (106) с внешним безразличием называет его негодяем и не дает себя обмануть оправданиями: *Эта дурочка совсем еще ребенок, Ли, как тебе не грех думать Бог знает что. – Молчи. Я-то не дурочка* (106). Даже по-женски проницательная догадка насчет «стервы-спутницы» оказывается верной, хотя убедиться в этом у Ли нет возможности. Глебов не совсем искренен даже с Генрих, которую называет «лучшим товарищем» и сам признается, что с ней одной ему

³⁰⁰ Тишнер Ю., *Избранное: Философия драмы. Спор о существовании человека*, пер. с польского Твердислова Е., т. 2, Москва 2005, с. 90.

³⁰¹ *ibidem*, с. 94.

всегда легко, свободно, можно говорить обо всем действительно как с другом (107). Он деланно-иронически описывает ей Машу, стараясь показать, что не придает этой связи ни малейшего значения и таким образом пытается избежать ревности Генрих. Герой наделяет цыганку неприятными чертами: *очень худа и даже не хороша, плоские дегтярные волосы, грубое кофейное лицо, бессмысленные синеватые белки, лошадиные ключицы. Просто несчастье!* (108), – притворно восклицает Глебов. Итак, в его жизни преобладает притворство и игра³⁰². Интересным образом объясняет смысл подобного типа поведения Александр Демидов: *Хотя игра так же побуждает стремиться к успеху, ее «счастье» находится в ней самой, оно нам известно, как точно определенная цель. Игра – с ее волнениями и напряжением – не выходит за свои пределы и остается в себе самой. Игра дарит людям «наслаждение настоящим»*³⁰³. Нечто похожее имеет в виду французский мыслитель Эммануэль Левинас, используя понятие *jouissance*, которое толкует как *наслаждение жизнью*³⁰⁴. В данном случае источником наслаждения жизнью является искусная игра с разными женщинами. Но, играя таким образом, Глебов **создает пространство одиночества в жизни обманутых им женщин и в собственной жизни**, поскольку ложью отделяет себя не только от других людей, но и от собственных чувств. На уровень истинного существования герой восходит лишь в Ницце, где с нетерпением и все возрастающей тревогой ожидает ту, которая должна стать единственной. Мучительное ожидание час за часом отрывает его от игровой сферы, обнажая перед Глебовым его истинные чувства. (...) *ждал, что сейчас постучат в дверь (...), ел жидкий суп с кореньями и ждал, (...), курил в вестибюле и опять ждал, все больше волнуясь и удивляясь: что это со мною, с самой ранней молодости не испытывал ничего подобного!* (112) Томление вызывает в нем беспокойство, брезгливость и злобу. Мужчина пытается лгать самому себе: *Ну и черт с ней. Все понятно.* (115) Эта мысль почему-то доставляет ему удовольствие, что, впрочем, объяснимо огромным напряжением, вызванным

³⁰² Большой вклад в разработку проблемы внес российский философ и филолог Михаил Бахтин, касавшийся в своих исследованиях соотношений игры и искусства, а также игры и жизни. (Бахтин М., *Автор и герой в эстетической деятельности* [в:] *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 68.)

³⁰³ Демидов А., *Феномены человеческого бытия...*, с. 21.

³⁰⁴ Однако наслаждение жизнью у Левинаса тесно связано с использованием: *наслаждение вещами или страдание (из-за них) – вот цели. Сами инструменты, вещи, «предназначенные для...», становятся предметами наслаждения. Наслаждение вещью – будь то инструмент – состоит не только в том, что ее используют по назначению (перо, чтобы писать, молоток, чтобы забивать гвозди), но и в том, что используя ее, мы огорчаемся или радуемся. Вещи, не являющиеся инструментами (кусоч хлеба, огонь в камине, сигарета), также доставляют наслаждение (...).* Левинас Э., *Тотальность и Бесконечное...*, с. 152.

мукой ожидания. Глебов испытывает противоречивые чувства: с одной стороны, жаждет объясниться Генрих в любви, с другой стороны, ревность склоняет его причинить любимой боль: *Если бы сейчас вдруг постучали в дверь и она вдруг вошла, спеша, волнуясь, (...) я бы, кажется, умер от счастья! Я сказал бы ей, что никогда в жизни, никого на свете так не любил, как ее, что Бог многое простит мне за такую любовь, простит даже Надю, – возьми меня всего, всего, Генрих! Да, а Генрих обедает сейчас со своим австрияком. Ух, какое это было бы упоение – дать ей самую зверскую пощечину (...) (113)* Мука ожидания, наслаждение собственной болью, упоение от мысли о мести – и все-таки неизведанное ранее чувство одиночества из-за отсутствия женщины, которую, как оказалось, нельзя заменить никем другим. Пытаясь справиться с новыми для него эмоциями, Глебов гуляет по набережной, напивается, но возвращаясь в отель, *белый как мел, мертвеющими губами (113)* спрашивает, нет ли телеграммы. Приведенные эпитеты наводят читателя на мысль о смерти и раскрывают состояние героя как смертную тоску. Такое же впечатление вызывает головокружительный полет в бездонную темноту, испещренную огненными звездами, (см. 113) который испытывает герой, прежде чем заснуть. Не в силах больше переносить чувство покинутости, оскорбления своей мужской гордости, Глебов собирается в путь, *стараясь больше не думать о ней и не жалеть о своей бессмысленной, испорченной поездке (114)*, на которую возлагал столько радужных надежд. Но преодолеть тоску он не в силах. Кульминационный момент наступает в последних строчках новеллы, когда герой из краткой газетной заметки узнает об истинной причине молчания Генрих. Реакция мужчины не оставляет сомнений в глубине и правдивости его чувств: *И вдруг вскочил, оглушенный и ослепленный как бы взрывом магния (114)*. Героиня исчезает из жизни Глебова, оставляя влюбленного в нее мужчину в пустоте и мраке своей недостижимости и несуществования среди живых, что для него означает полную утрату смысла, сосредоточившегося в одном единственном человеке³⁰⁵. Герой вынужден будет вернуться в

³⁰⁵ Елена Капинос в своей статье отмечает художественную значимость такой концовки: *Скупая, холодная газетная официальная хроника дает возможность автору поиграть в отношения близости-отдаленности между героями, изменение дистанции между ними, а также между автором и героями, становится одним из главных механизмов, которые дают тексту лирическую перспективу. (...) Смерть героини рассказа «Генрих» будто бы упрятана от глаз Глебова, расстояние, краткость и скупость газетной строки укрывают непроницаемым покровом кульминационное событие во всей его трагической яркости. Однако именно отдаленность события и скупое сообщение о нем увеличивают его эмоциональное воздействие (...). Случайное происшествие для других оживает «за кадром» только для одного Глебова (и для читателя), только для Глебова на миг является Генрих из мертвого мира, поскольку из всех читателей зарубежных новостей только он может представить и пережить последние*

созданный собой самим мир игры, в котором с этого мгновения его ждет лишь боль воспоминаний³⁰⁶.

Другую картину мужской отчужденности Бунин рисует в новелле *Ворон* (1944), представляя в ней четверых по-своему одиноких героев. Заглавный герой – отец повествователя – ассоциируется с птицей, которая является символом смерти и хаоса. *Как хтоническое существо, ворон связывается с несчастьем и смертью. (...) Это птица вещая и зловещая*³⁰⁷. Как символ греха он противопоставляется белой голубке, олицетворяющей невинную душу. Он персонифицирует обман, гибель, разрушение и нечистоту.

Об отце рассказчика известно, что *не было человека более тяжелого, более угрюмого, молчаливого, холодно-жестокоего в медлительных словах и поступках. Невысокий, плотный, немного сутулый, грубо черноволосый, темный длинным бритым лицом, большеносый, был он и впрямь совершенный ворон (...) поводил своей большой вороньей головой, косясь блестящими вороньими глазами (...)* (ПСС 6, 173). Создается впечатление, что этот человек создает вокруг себя мрачную, мертвенную атмосферу. Вместе с дочерью и сыном живет он в казенной квартире, которую герой-повествователь описывает как мертвую, холодную и пустую. Когда в доме появляется новая гувернантка, *точно солнце засияло вдруг (...), всю ее [квартиру] озаряло присутствие той юной, легкой* (173), робкой, худенькой, белокурой девушки, в которую быстро влюбляется герой-повествователь и которой начинает интересоваться Ворон, угрюмо наблюдающий за сближением своего сына и Елены. В то же время он ведет с девушкой странные, несколько оскорбительные разговоры, искушая ее картинами будущего и напоминая о ее бедности: *(...) вам скорей всего придется всю жизнь прожить в бедности. (...) А потом, разве не бывает так, что некоторые мечты вдруг сбываются?* (174-175) Ворон оскорбляет также сына, пытаясь уменьшить его значение в глазах девушки. Однако это не мешает чувству молодых людей развиваться и крепнуть. Но это недолгое и хрупкое

мгновения своей возлюбленной.(...) Как и в «Жизни Арсеньева», кульминацию рассказа готовит отсроченный финал: героиня уже умерла, но герой еще не знает об этом, а когда узнает, повествование набирает такую реверсивную силу, что все, случившееся прежде, читатель видит абсолютно по-другому. (Капинос Е., *Взаимопритяжение и взаимоотталкивание героев в нарративе рассказа И. А. Бунина «Генрих»*, «Гуманитарные науки в Сибири» 2008, нр 4, с. 46).

³⁰⁶ Валентина Заманская считает, что экзистенциальным сюжетом рассказа является трагедия упущенного мига. Наказанием за такую невнимательность к жизни, состоящей из ценных мгновений, становится обреченность на одиночество. В рассказе «Генрих» показан эпицентр трагедии и экзистенциальной ситуации – один из контрапунктов экзистенциального сюжета «Темных аллей», – замечает В. Заманская. (Заманская В., *Экзистенциальная традиция в русской литературе...*, с. 223–224).

³⁰⁷ *Словарь символов и знаков...*, с. 53.

счастье рушится по воле Ворона – он прогоняет сына из дома и женится на его возлюбленной. В новелле внимание привлекает противопоставление черного и белого цвета. Белокурая девушка в легкой белой блузке, сравниваемая влюбленным юношей с сияющим солнцем, символизирует юность, неискушенность и чистоту, а грубо черноволосый Ворон в черном фраке ассоциируется с отчаянием, ночью, смертью и деструктивными силами. Эти силы словно воплощаются в его младшей дочери Лиле – молчаливой, резкой и злобной девочке, очень похожей на маленького вороненка. Входя в жизнь молодых людей, Ворон действует как негативное, inferнальное начало, которое уничтожает зарождающийся союз. В итоге он становится «владельцем» *прелестной молоденькой жены* (177), чьи чувства и симпатии ему безразличны, и может не опасаться сына, которому связал руки своими угрозами. В новелле представлена сокрушительная сила эгоизма человека, делающего окружающих несчастными и одинокими, ибо вряд ли холодная драгоценная оправа в состоянии заменить близкое, любящее сердце.

Сюжет рассказа предполагает неоднозначное прочтение, поскольку внимательный анализ высвечивает фольклорный, сказочный подтекст, придающий рассказу глубину и многозначность. Мифологические и фольклорные ассоциации типичны для Бунина. В цикле *Темные аллеи* они появляются многократно в таких рассказах, как *Зойка и Валерия*, *Генрих*, *Антигона*, *Красавица*, *Баллада*, *Железная шерсть* и т.д. Образ ворона, появляющийся в детском сознании героя-повествователя при мысли об отце, актуализирует мотив тотемических мифов, показывающих связи первобытного рода с животными, потомками которых считали себя люди. Ворон также часто является весьма неоднозначным героем русских народных сказок. Сказочные элементы появляются как бы вскользь при описании внешности и поведения отца – тут и благотворительный киоск *в виде русской избышки*, и рослая дама в парче и кокошнике, изображающая боярыню и *сказочные города*, которые рисует Лиля. Если проследить аналогию еще дальше, то образ ворона, символизирующего мир мертвых, сочетается со сказочным воплощением зла – Кощеем, который владеет мертвым царством, несметными материальными сокровищами, но не имеет высших ценностей³⁰⁸. Дом отца-Ворона тоже отличается мертвенностью и холодом огромных, пустых, *зеркально-чистых комнат*³⁰⁹. Сказочные коннотации появляются также в описании новой гувернантки – *точно солнце засияло вдруг* (173) – это сравнение отсылает к

³⁰⁸ Афанасьев А., *Русские народные сказки*, Москва 2010.

³⁰⁹ ср. также Андерсен Г. Х., *Снежная королева*, Москва 2014, с. 51.

значению имени «Елена» и к мифопоэтическому образу Жар-птицы, излучающей необыкновенный, волшебный свет и приносящей людям счастье. Имя Елена (греч. свет, светлая) в изначальной форме звучало «селена» - так греки называли луну. В русских сказках Елена Прекрасная³¹⁰ является символом всепобеждающего очарования, прекрасных женских качеств и высокой духовности. Таким образом, создается треугольник – Елена Николаевна (Елена Прекрасная) – отец (Кощей) – рассказчик (Иван-царевич), спасающий девушку из плена сил тьмы. В данном случае герой-повествователь, соотносимый с Иваном-царевичем, под влиянием страсти совершает роковую ошибку и вынужден покинуть родительский дом. Елена, соблазненная богатством, навсегда остается в мертвом царстве: *На шейке у нее темным огнем сверкал рубиновый крестик, тонкие, но уже округлившиеся руки были обнажены, род пеплума из пунцового бархата был схвачен на левом³¹¹ плече рубиновым аграфом. (177)*

Поздний час (1938) является рассказом-воспоминанием, в котором герой-повествователь мысленно переносится в Россию, в тот город, где ему довелось испытать светлую и чистую, но недолговечную любовь, пресеченную смертью возлюбленной. Заглавие рассказа глубоко символично. Бунин использует название как рефрен, неоднократно подчеркивая, что все события, к которым возвращается в памяти его герой, происходят именно *в поздний час*³¹². Итак, прежде всего поздний час – это глухое ночное время, когда бодрствующий человек особенно остро испытывает обособленность от шумной дневной жизни, где он может встретить себе подобных. В пустом, спящем городе не угадывается ни малейшего движения – пуст словно *окаменевший*

³¹⁰ ibidem.

³¹¹ Эта, казалось бы, незначительная деталь, тоже свидетельствует о причастности Елены к темному, негативному миру Ворона – в фольклоре «левый» имеет отрицательный характер. Для нечистой силы типично пристрастие к левой стороне, что отмечается не только в поведении, но и в одежде: надевание левого сапога на правую ногу и наоборот, причёсывание волос исключительно на левую сторону, обладание только левым ухом, запахивание левой полы тулупа на правую. (См. Иванов В., Топоров В., *Славянские языковые моделирующие системы*, Москва 1965, с. 91-98; ср. также Фрейд З., *Толкование сновидений...*, с. 265.)

³¹² Елена Новикова, размышляя над смыслом заглавия, выделяет несколько значимых аспектов: *Прежде всего поздний час – это час желаемого одиночества, сосредоточенности всех чувств и души, и в то же время час одиночества всеми оставленного человека (все умерли), это – бесконечность одиночества в последнем земном пристанище (одиноко лежал удлиненный камень), поздний час – это час разговора влюбленных душ с дальними звездами – час счастья, и поздний час воспоминаний об этом через много лет. Поздний час – это час прощания со всем дорогим в земном мире, час утрат и потерь, но это и час, когда души касается таинственное «что-то» (...), это час, когда каменная и ухабистая мостовая переходит в главный проспект – ровный, бесконечный и человек стоит лицом к лицу перед лучистой немой звездой – жилищей неземных пространств и вестницей вечности. (Новикова Е., «Путешествие в прошлое» как символ прощания с Родиной (рассказ И. А. Бунина «Поздний час»), [в:] *Творческое наследие И. А. Бунина: традиции и новаторство*, Орел 2005, с. 90).*

от древности (ПСС 6, 30) мост, молчалив белый колесный пароход с освещенными иллюминаторами, безлюдны улицы и ведущая в город мощеная дорога. *В городе не было нигде ни единого огня, ни одной живой души. Все было немо и просторно, спокойно и печально – печалью русской степной ночи, спящего степного города.* (31) В контраст этому рассказчик вспоминает момент, когда среди толпы, наблюдающей за ночным пожаром, он впервые решился прикоснуться к руке своей избранницы: *И в тесноте, в толпе, среди тревожного, то жалостливого, то радостного говора отовсюду сбежавшегося простонародья, я слышал запаха твоих девичьих волос, шеи, холстинкового платья и вдруг решился, взял, весь замирая, твою руку...* (31) Теперь же вокруг героя царит тишина и молчание, но даже пятнистый тротуар, сквозисто устланный черными, шелковыми кружевами теней (ср. 31), порождает ассоциации с возлюбленной: *У нее было такое вечернее платье, очень нарядное, длинное и стройное. Оно необыкновенно шло к ее тонкому стану и черным молодым глазам. Она в нем была таинственна и оскорбительно не обращала на меня внимания.* (31)

Герой преследует конкретную цель – ведомый тоской воспоминаний, он хочет еще раз увидеть дом, в котором жила семья девушки. Но не решается, осознавая, что там уже живут другие люди и ничего не осталось от прежних времен: *Твой отец, твоя мать, твой брат – все пережили тебя, молодую, но в свой срок тоже умерли. Да и у меня все умерли, и не только родные, но и многие, многие, с кем я в дружбе или приятельстве начинал жизнь (...)* (32) Герой совершенно одинок, не только физически в этом спящем городе, но и душевно, поскольку похоронил и любимую, и членов своей семьи, и друзей. Композиционным центром рассказа становится момент воспоминания о теплой августовской ночи, когда, возможно, произошло первое свидание героев наедине. В сознании пожилого уже мужчины соединяется и безгрешное сияние месяца и отраженный блеск крыши дома и *тепящаяся одинокая зеленая звезда* (33) и *лучистое мерцание глаз* (33) влюбленной девушки.

Последнее место, куда переносится герой в своем путешествии-сне, – это городское кладбище, место последнего упокоения той, что так дорога его сердцу: *(...) у меня была, кроме Старой улицы, и другая цель, в которой мне было страшно признаться себе, но исполнение которой, я знал, было неминуемо. И я пошел – взглянуть и уйти уже навсегда.* (33) Исследовательница Д. Иванова считает кладбищенский пейзаж в прозе И. Бунина исключительно важным элементом, поскольку он соединяется с философскими размышлениями автора

о конечности человеческой жизни³¹³. Порой кладбищенские пейзажи выполняют характерологическую функцию, выявляют мироощущение героев, проходящих к могиле и оценивающих тех, кто покоится в земле³¹⁴ – пишет далее исследовательница. Сам Бунин неоднократно упоминал о своем интересе к «некрополиям»: (...) меня влекли все некрополи, кладбища мира! Это надо заметить и распутать! (ПСС 13, 345) Меня всегда, как ни странно, тянуло к кладбищам (...). Сколько я их на своем веку перевидал. И даже писал о них. (...) А страсть к кладбищам – русская, национальная черта³¹⁵. Но с другой стороны, писатель часто высказывал и свое отвращение ко всему, что связано со смертью и погребальными обрядами: Я хотел бы, чтобы меня завернули в холст и отправили в Египет, а там положили бы в нишу на лавку и я высох бы. А в землю – это ужасно. Грязь, черви, ветер завывает³¹⁶.

В рассказе *Поздний час* «город мертвых», увиденный глазами рассказчика в предрассветное время, представлен очень подробно: Как поздно и как немо! Месяц стоял за деревьями уже низко, но все вокруг, насколько хватал глаз, было еще ясно видно. Все пространство этой рощи мертвых, крестов и памятников ее узорно пестрело в прозрачной тени. Ветер стих к предрассветному часу – светлые и темные пятна, все пестрившие под деревьями, спали. (34) Стоит заметить, что изображение кладбища построено на тех же ключевых образах, что и описание сада, в котором встретились влюбленные, и описание спящего города. Но в «городе мертвых» нет ни звуков, ни красок, лишь вечный сон, **немота и ощущение одиночества**, испытываемое единственным живым человеком среди молчаливых крестов и памятников. В произведении четко прослеживается смысловая цепочка: одиночество – тишина – отсутствие людей – холод сердца – смерть.

Неожиданное появление таинственного существа словно уподобляет повествователя усопшим, лежащим вокруг: (...) вся голова у меня сразу оледенела и стянулась, сердце рванулось и замерло. (...) Но сердце в груди так и осталось стоять. И так, с остановившимся сердцем, неся его в себе как тяжкую чашу, я двинулся дальше. (35) Оледенение, остановившееся сердце – признаки смерти и в то же время ощущения героя, приближающегося к концу своего пути – к могиле возлюбленной: (...) передо мной, на ровном месте, среди сухих трав, одиноко лежал удлинённый и довольно узкий камень, возглавием к стене. (35) Путешествие завершено, и повествователь оказывается лицом к лицу с жестокой,

³¹³ См. Иванова Д., *Поэтика кладбищенского пейзажа в прозе И. А. Бунина*, [в:] *Творческое наследие И. А. Бунина на рубеже тысячелетий...*, с. 71.

³¹⁴ ibidem.

³¹⁵ Одоевцева И., *На берегах Сены...*, с. 339.

³¹⁶ *Устами Буниных...*, т. 3, с. 219.

хотя уже давно принятой реальностью – мертвенным молчанием холодного камня, скрывающего то, что осталось от *просто убранных темных волос, ясного взгляда, легкого загара юного лица* (см. 32) любимой им когда-то девушки. Живы лишь яркие, свежие воспоминания о ней. Поскольку герой ставит под сомнение загробную жизнь, у него нет надежды на встречу, как у героини *Холодной осени*, которая живет лишь ожиданием свидания с погибшим женихом в ином мире. *Если есть будущая жизнь и мы встретимся в ней, я стану там на колени и поцелую твои ноги за все, что ты дала мне на земле.* (33) *Если есть*, – но если нет, герою остается *взглянуть и уйти уже навсегда.* (33)

Рассказ *В одной знакомой улице* (1944) назван Буниным по первой строке стихотворения *Затворница*, которое принадлежит Якову Полонскому. Пожилой герой прогуливается *весенней парижской ночью (...) в сумраке от густой, свежей зелени, под которой металлически блестят фонари (...)*. (ПСС, 6, 141) Ощущение легкости, молодой бодрости навеивает воспоминания о первой любви, о девушке, с которой ему не удалось связать свою жизнь. Эта былая любовь продолжает жить в его душе, как единственное событие в жизни, которое стоит помнить. Дочь дьячка из Серпухова, ее заплетенная, довольно бедная, русая коса, *простонародное лицо, прозрачное от голода, глаза тоже прозрачные, крестьянские, губы той нежности, что бывают у слабых девушек...(...)* *млечная девичья грудь с твердевшим недозрелой земляникой острием* (141-142) и моменты близости, когда казалось, что на свете только они одни – все эти воспоминания заставляют героя чувствовать себя помолодевшим и почти счастливым. Но последние слова рассказа звучат как приговор, вынесенный героем всей своей последующей жизни, которая прошла как ненужный сон. В словах *Больше ничего не помню. Больше ничего и не было* (ПСС 6, 142) сосредоточена вся горечь одиночества человека, по каким-то неизвестным читателю причинам навсегда потерявшего любимую.

В данной главе мы проанализировали разные виды мужского одиночества, представленные Буниным в сборнике *Темные аллеи*. Эта тема представлена столь же обширно и многогранно, как в случае женского одиночества. В произведении *Генрих* проблема одиночества выступает как следствие жизни-игры, которую ведет главный герой с несколькими любовницами одновременно. Героев таких произведений, как *Митина любовь* и *Зойка и Валерия* характеризует романтическая идеализация отношений с женщиной, превращающаяся в конце жизненного пути в одиночество неразделенной любви, одиночество-неслиянность. Рассказ *В ночном море* повествует об одиночестве-опустошенности, покинутости, вызванной предательством и

разлукой с любимой женщиной. Женское непостоянство также становится причиной трагедии героя рассказа *Муза*. Кроме того, необходимо подчеркнуть, что в бунинском художественном мире источником как мужского, так и женского одиночества многократно становится стремление мужчины удовлетворить свое самолюбие. (см. *Стена, Антигона, Гость, Галя Ганская, Речной трактир, Пароход «Саратов», Ворон*).

3. Лицом к лицу – таинство встречи

Основной темой в данной главе, станет явление реже всего выступающее в произведениях Ивана Бунина – настоящая взаимная любовь, как «природное»³¹⁷ душевно-телесное единение любящих. *Великая надежда человека на преодоление одиночества связана с любовью и дружбой. Любовь и есть преодоление одиночества, выход из себя в другого, отражение другого в себе и себя в другом*³¹⁸, – пишет Николай Бердяев в книге *Я и мир объектов*. Другой великий мыслитель XX века, французский феноменолог Эммануэль Левинас, казалось бы, разрушает своим высказыванием эту надежду, заключенную в словах русского философа: *Одиночество субъекта изначально не в том, что он беспомощен, а в том, что он предоставлен на растерзание самому себе, вязнет в себе*³¹⁹. Возникшая связь, называемая любовью, не является единством, поскольку его нет изначально. Подобные противоречивые взгляды типичны также для автора *Темных аллей*, который постоянно балансирует между надеждой на то, что любовь способна спасти человека от одиночества, и горьким сознанием его непреодолимости.

Данная проблема ярко освещена в рассказе, озаглавленном *В Париже* (1940). Жизнь русских эмигрантов, Ольги и Николая, встретившихся случайно в небольшой столовой, отмечена фактом тройного одиночества – чужбины (оба они вдали от родины), языка (несмотря на хорошее знание французского, это в каком-то смысле изолирует их от остальных людей и делает чужими для общества, в котором они живут) и покинутости, оставленности (Николая бросила жена, муж Ольги живет в Югославии). В случае женщины сказывается еще одиночество бездомности – она живет в отеле, лишена собственного дома. И. Бунин представляет типичную, ничем не примечательную

³¹⁷ Благасова Г., *Двуединое начало в бунинской концепции любви*, [в:] *Творчество И. А. Бунина и русская литература XX века*, Белгород 2000, с. 17.

³¹⁸ Бердяев Н., *Я и мир объектов...*, с. 308.

³¹⁹ Левинас Э., *Время и Другой. Гуманизм другого человека*, СПб 1998, с. 63–64.

ситуацию: бывший военный, человек со грустными глазами. заходит поужинать в русскую столовую. По его поведению можно определить, что он привык к своему изолированному состоянию – об этом свидетельствует факт, что, войдя в зал, он выбирает столик в самом дальнем углу – инстинктивно уединяется, несмотря на то, что зал почти пуст. Почти сразу замечает женщину, при приближении которой его полутемный угол освещается. Стоит обратить внимание на эту немаловажную деталь – она является символом – предвестником необыкновенного события, начала отношений, еще не осознанных и не предчувствуемых героями. Вместо того, чтобы бросать тень, что присуще каждому физическому объекту, женщина вносит свет, хотя герой еще не знает ее, между ними нет еще никакой связи, даже самой элементарной, соответствующей месту: официантка – клиент. Но уже есть ее движение к нему, предвещающее встречу³²⁰. Их взгляды пересекаются, хотя в этот момент они друг для друга всего лишь объекты, *которые можно изучить и описать – непрочное объединение обозначенных словами свойств*³²¹ – по словам Мартина Бубера. Встреча дает возможность создания определенного Я-Ты отношения между ранее неопределенными, безличными, находящимися как бы в полутьме Ним и Нею. Если создать философский контекст для бунинского рассказа и учесть точку зрения вышеупомянутого мыслителя, то можно сказать, что зарождение отношений – это озарение того, что прежде было скрыто и незаметно, момент, когда мы замечаем Другого. Можно смотреть на вещи, познавать их свойства и использовать их. Как это ни парадоксально, такое отношение возможно также и к людям. Познающий взгляд естествен и необходим для существования в мире, однако при «вещном» взгляде человек не проникает вглубь, скользит лишь по поверхности.

Еще до знакомства с женщиной Николай смотрит на нее именно таким «вещным» взглядом – то есть, замечает цвет ее волос, черные глаза, платье, приятный тембр голоса. Замечая и анализируя ее внешность, он видит женщину не как Ты (что, впрочем, еще даже невозможно), а как нечто постороннее, чужое. Она просто красивая незнакомка, на которую он уже смотрит с интересом. Для Ольги он все время остается во мраке объектности, как один из многих анонимных клиентов. О том, что она его «не видит», свидетельствуют такие признаки ее поведения, как *безучастно-вежливое* приближение, зау-

³²⁰ В рассказе в большинстве случаев инициатива принадлежит женщине – она подходит к его столику, в кинотеатре берет его руку и прижимает к себе, в квартире Николая именно она делает первый шаг к сближению.

³²¹ Бубер М., *Я и Ты*, [Электронный ресурс:] <http://orel.rsl.ru/nettext/foreign/buber/0.html> (01.02.2011).

ченный тон, безразличная реакция на неприятное замечание о женщинах. Но взгляд Николая в течение нескольких минут превращается из «вещно-оценивающего» в ищущий другого человека: *Да, из году в год, изо дня в день, втайне ждешь только одного – счастливой любовной встречи, живешь, в сущности, только надеждой на эту встречу...* (90)

Надежда человека на любовь, которая поможет преодолеть одиночество, выйти из себя в Другого³²², кажется обоснованной. По словам Бердяева, *«Я» переживает жгучее, острое чувство одиночества. Чтобы не быть одиноким, нужно сказать «мы», а не «я»*³²³, ибо, несмотря на необходимость одиночества для рождения самосознания личности, человек тоскует по возможности выхода из этого состояния, по общению с другим. Индивиду присуща глубокая потребность получить подтверждение своего бытия и ценности в глазах Другого, он жаждет быть увиденным и услышанным³²⁴. Если этого не происходит, часто наступает погружение в эгоцентризм, разрушающий личность, и потеря смысла жизни. *Прорыв же к общению есть прорыв за объективацию к действительному существованию*³²⁵. То есть, согласно Бердяеву, ощущение спасения, преодоления изоляции дает именно любящий человек, его лицо, предполагающее истинное общение, познание Другого. По мнению Эммануэля Левинаса, невозможно представить себе ситуацию, в которой одиночество было бы превзойдено, ибо оно вписано в природу существующего – человек как монада без дверей и окон, и своим существованием он не может поделиться ни с кем³²⁶. По Бердяеву также, человек одинок уже потому, что он есть. Высказывая похожую мысль: *Сознание разделяет и делает одиноким*, русский философ тут же добавляет: *и оно же делает усилие соединить и преодолеть одиночество*³²⁷. В отличие от Левинаса, он считает учение о закрытых монадах ошибочным и неверным, поскольку таким образом невозможно было бы вхождение в «мы». Кроме того, *монада может открываться для одного и закрываться для другого. (...) Она может переживать глубокое одиночество. Но это ее судьба, а не метафизическое определение*³²⁸.

Переходя к рассказу Бунина, отметим, что во время короткого разговора герои рассказа находят нечто общее – не только возможность поговорить на родном языке, что помогает снять дополнительные

³²² см. Бердяев Н., *Я и мир объектов...*, с. 283.

³²³ *ibidem*.

³²⁴ *ibidem*.

³²⁵ *ibidem*.

³²⁶ Ср. Левинас Э., *Время и Другой...*, с. 28-29

³²⁷ Бердяев Н., *Я и мир объектов...*, с. 280.

³²⁸ *ibidem*.

барьеры, но и похожую жизненную ситуацию, невысказанную надежду на счастливую встречу. Все это способствует быстрому сближению (действие происходит в течение четырех дней). В тот же вечер, в полутьме кинотеатра герои делятся наболевшим – прежде всего чувством одиночества и неприкаянности. *Живу одна. В сущности ужасно (...). Ночью, в дождь страшная тоска. Раскроешь окно – ни души нигде, совсем мертвый город (...).* (93) *Живу тоже один (...). И главное – полное одиночество. Жена меня еще в Константинополе бросила.* (93) *Друзей нет. А знакомства плохая утеха* (94). И Ольгу, и Николая сближает и помогает понять друг друга общая беда, вызывающая сочувствие и невольную заботу о собеседнике. Герои обмениваются первыми прикосновениями. Эти нежные жесты выражают направленность на другого, они словно говорят ему: «Я тебя чувствую. Твое существование для меня важно». Они также позволяют «обмануть одиночество». Действительно, его можно лишь обмануть, отодвинуть на время, и такой временный обман возможен при помощи эроса. В связи с этой точкой зрения, высказанной Левиным, отметим полное расхождение взглядов двух мыслителей на тему пола и эротических отношений. Николай Бердяев рассматривает пол как один из главных источников одиночества³²⁹. Пол в понимании Левиного нельзя рассматривать как взаимодополнение друг другом парных элементов, ибо это предполагает предшествование целостного, постулирование любви как слияния. По мнению французского философа, любовь основана на непреодолимой дружости, на невозможности тотальной целостности. Это исключает столь важную для взглядов Бердяева андрогинность. Любовь – непреодолимая дуальность людей, находящихся в ситуации лицом к лицу³³⁰ друг с другом. У Бунина же в ситуации – еще не любви, но эротического отношения – оказываются герои рассказа.

Стоит обратить внимание на игру света, столь существенную на протяжении всего произведения. Сырой парижский вечер, слабо освещенная столовая, в которой впервые встречаются Ольга и Николай (его угол освещается, когда подходит она!), мглистое небо над городом, сумрак кинотеатра, полутемная карета – такова атмосфера, окружающая их в первые дни знакомства. Яркий свет как будто не случайно вспыхивает в момент, предшествующий интимной бли-

³²⁹ *Человек есть существо половое, т. е. половинчатое, разорванное, не целостное, томлящееся по восполнению. Пол вносит глубокий надрыв в «Я», которое бисексуально. «Я» целостное и полное должно было быть муже-женственным, андрогинным. Преодоление одиночества в общении есть прежде всего преодоление одиночества полового, выход из уединения, соединение в половой целостности. Самый факт существования пола есть уединение, одиночество и томление, желание выхода в другого.* (Бердяев Н., *Я и мир объектов...*, с. 307.)

³³⁰ оборот, часто употребляемый Э. Левиным.

зости. Этот свет имеет символическое значение. Поясняя феноменологическое значение слова «свет», Левинас пользуется совпадением во французском слове «sens» значений «чувство» и «смысл», а также происхождением от этого корня слова «sensation» – ощущение, восприятие, впечатление. Таким образом (...) здесь умственное и чувственное оказываются неразрывно связанными³³¹.

После яркой вспышки, данной эротическими отношениями³³², встречи, обозначенной смыслом сближения, мужчина и женщина у Бунина – «удаляются в свою тайну» – возникшая связь не является единством, поскольку его нет изначально. По мнению Левинаса, любовное наслаждение, волнующее тем, что в нем пребывают вдвоем, теряет признаки слияния, познания, поскольку эрос – это *отношение с дружостью, с тайной, с будущим*³³³. Люди стремятся к состоянию «вдвоем», ослабляющему и притупляющему чувство одиночества. Однако бунинское трагическое восприятие мира не позволяет писателю поставить на этом точку или даже оставить многоточие. Писатель подводит своих героев к последней черте, к предельной постановке проблемы одиночества – смерти. Бердяев считает, что *прохождение через смерть есть прохождение через абсолютное одиночество, через разрыв со всеми. Смерть есть разрыв со всей сферой бытия, прекращение всех связей и общений, абсолютное уединение. (...) Смерть и значит, что больше ни с чем нет связей и общений, что одиночество стало абсолютным*³³⁴. Для Левинаса же – *приближение смерти означает, что мы вступили в отношения с тем, что есть нечто совершенно другое (...). Мое одиночество не подтверждается, но разбивается смертью. (...) Следовательно, лишь через страдание, через отношение со смертью съжившееся в своем одиночестве существо оказывается в области, где возможна связь с другим*³³⁵.

Глубоки и пронзительны по своему звучанию последние строчки произведения *В Париже*. При виде старой летней шинели любимого человека, которого только что проводила в последний путь, женщина разражается рыданиями. Примечателен ее жест, словно ищущий, жаждущий ответного прикосновения: (...) *прижала (шинель) к лицу*. (97) Поднести к лицу – значит максимально приблизить к себе, создать особого рода близость, подразумевающую безграничное доверие и нежность. Прижать к лицу одежду – значит попытаться ее посредством осязать самого человека, которому она принадлежит, вдох-

³³¹ Левинас Э., *Время и Другой...*, с. 115-116

³³² Для Левинаса эротические отношения – это лишь прототип взаимоотношения с Другим.

³³³ Э. Левинас, *Время и Другой...*, с. 96.

³³⁴ Бердяев Н., *Я и мир...*, с. 295.

³³⁵ Левинас Э., *Время и Другой...*, с. 75-76

нута его запах и ощутить хотя бы иллюзию близости. Огромной выразительностью обладают также слова *вся дергаясь от рыданий*. (97) Дергающееся, вздрагивающее человеческое тело невольно наводит на мысль об агонии, о мучительном умирании. Поскольку душевная мука может быть не менее, а в некоторых случаях даже более сильной, чем физическая, то несложно предположить, что такое страдание стало уделом героини, потерявшей самого близкого человека. В последнем, заключительном предложении рассказа И. Бунин сумел сосредоточить всю глубину страдания одинокого сердца, «молящего о пощаде» то ли Бога, то ли судьбу, то ли себя самое заклиняющего перед лицом невыносимой боли³³⁶.

В дневнике И. Бунина мы находим короткую заметку: *Ночью во мне пела «Лунная соната». И подумать только, что Бог все это – самое прекрасное в мире и в человеческой душе (глагол тут пропущен – М. Г.) с любовью к женщине, а что такое женщина в действительности? (30. 07. 33 Грасс)*³³⁷. Одиннадцать лет спустя на свет появляется произведение *Чистый понедельник* (1944), за которое писатель благодарил Бога, умоляя Его продлить силы для одинокой, бедной жизни в этой красоте и работе. (с 8 на 9 мая 1944)³³⁸. Таким образом, самая любимая новелла Бунина неразрывно связана в сознании писателя не только с восторженной благодарностью за возможность создать это прекрасное произведение, но и с ощущением печали и одиночества. Стоит отметить одну, казалось бы, случайную деталь – писатель слышит в душе музыку гениального композитора и связывает ее с любовью к женщине, загадочному, непонятному существу, вызывающему самое прекрасное чувство на свете. В восприятии героя новеллы его возлюбленная овевана тайной, которую ему не дано разгадать. На протяжении всего произведения ей сопутствует *Лунная соната*, начало которой героиня часто играет: (...) *она все разучивала медленное, сомнамбулически прекрасное начало Лунной сонаты, – только одно начало (...)*. (ПСС 6, 190) В последний их вечер также звучит эта музыка: (...) *пианино звучало началом Лунной сонаты – все повышаясь, звуча чем дальше, тем все томительнее, призывнее в сомнамбулически-призывной грусти*. (197) *Лунная соната* в данном случае выполняет роль классического музыкального кода и, являясь отражением чувств и мыслей героини, позволяет проникнуть в ее душу и осветить непростую борьбу, которую она ведет с самой собой. Для расшифровки данного кода стоит обра-

³³⁶ Анализ рассказа *В Париже*, особенно заключительные абзацы, был создан под влиянием беседы с Марией Цимборской-Лебодой, давшей мне совершенно новый взгляд на это бунинское произведение.

³³⁷ *Устами Буниных*. т. 3, с. 288.

³³⁸ *ibidem*, т. 3, с. 165.

титься к истории создания *Четырнадцатой сонаты до-диез-минор*, которую Бетховен называл „*Quasi una fantasia*“. Она была посвящена возлюбленной композитора, Джульетте Гвиччарди, которая в 1803 году вышла замуж за графа Голленберга. Это был тяжелый период в жизни Бетховена. Композитор переживал минуты страшного одиночества и отчаяния – как раз начались проблемы со слухом, которые в конце концов привели к полной глухоте. Любовь к Джульетте на короткий миг осветила его жизнь вспышкой счастья, но вскоре пришла горечь разочарования и ощущение измены. Все эти чувства вылились в прекраснейшее произведение музыкального искусства, в котором Бетховен с поразительной проницательностью и точностью проник в самые сокровенные глубины человеческой психики и сумел запечатлеть многоголосую гамму страстей, обуревающих личность, страдающую от любви, вожделения и одиночества.

Исследователь жизни Бетховена, Борис Кремнев, предлагает следующую трактовку начала *Четырнадцатой сонаты: До-диез-минор соната начинается задумчивым адажио. Оно окрашено в мгlistые тона, сливающиеся с беспокойной тьмою фона. Мерно колышущиеся, томительно монотонные звуки передают непрерывную и упорную работу мысли. Глухие и сдержанные басы подчеркивают ее напряженность. Вдруг звуковую зыбь пронзают три ноты. Одинаковые по высоте, они различны по ритмическому рисунку, заостренному, как наконечник стрелы. Три одиноких звука щемят сердце болью нерешенных, но требующих решения вопросов. Мысль бьется, печально и настойчиво ищет исхода, и, не найдя его, раздробленная на куски, снова погружается в пучину мучительных раздумий*³³⁹.

Именно это начало сонаты является любимым мотивом постоянно погруженной в глубокие раздумья главной героини *Чистого понедельника*. Свойственная ей созерцательность отличает девушку от влюбленного в нее героя-повествователя, который старается не думать, не додумывать, чем закончатся их странные отношения, и надеется, что с течением времени избранница примет его любовь и изменит свои взгляды на брак: (...) она раз навсегда отвела разговоры о нашем будущем. Она была загадочна, непонятна для меня, странны были и наши с ней отношения, – совсем близки мы с ней все еще не были, и все это без конца держало меня в неразрешающемся напряжении, в мучительном ожидании – и вместе с тем я был несказанно счастлив каждым часом, проведенным возле нее. (189)

³³⁹ Кремнев Б., *Бетховен. Жизнь замечательных людей*, Москва 1961, с. 39.

С самого начала писатель подчеркивает внутреннюю несовместимость героев, разницу их жизненных установок и ценностей. Он – богатый провинциал из Пензенской губернии, поселившийся в Москве и живущий жизнью богемы, «капустников», литературных вечеров и дорогих ресторанов. Герой склонен к *болтливости, к простосердечной веселости* (191), прост и несколько поверхностен, *постоянно готов к счастливой улыбке, к доброй шутке* (190). Он некритически впитывает в себя очередные впечатления, как типичный представитель молодого поколения начала XX века, с его характерной *лихорадочной погоней за эмоциями, безразлично за какими*³⁴⁰. Однако герой *Чистого понедельника* к полубогемной московской среде принадлежит лишь отчасти и воспринимает ее как «карнавал жизни», многое считает *московскими причудами* (197). В нем нет того типичного болезненного *неистового напряжения, вечного возбуждения, обостренности*³⁴¹, которые подмечает в своих современниках литературный критик и поэт Владислав Ходасевич. Молодой человек влюблен в загадочную барышню, встреченную однажды на лекции Андрея Белого, но его чувства кажутся вполне искренними и не наигранными. По-мужски чувственно и внимательно герой замечает малейшую черточку внешности своей возлюбленной: (...) *у нее 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 оттенен был темным пушком* (...). (190-191) Мужчину глубоко волнует и бархатистая мягкость губ и слегка пряный запах волос и нежное, полное начало груди и изумительная гладкость всего тела, которое он боготворит. Эстетическое, восхищенное любовование девушкой естественным образом сочетается с мучительным желанием близости и эта цель волнует героя гораздо сильнее, чем сознание, что он не понимает внутреннюю жизнь своей возлюбленной. Герой часто спрашивает, зачем героиня делает то или другое, но редко получает прямой ответ. Создается впечатление, что московская красавица не заинтересована в том, чтобы единственный и любимый,

³⁴⁰ Вот как описывал Владислав Ходасевич эмоциональную атмосферу того времени: *Все «переживания» почитались благом, лишь бы их было много и они были сильны. (...) «Личность» становилась копилкой переживаний, мешком, куда ссыпались накопленные без разбора эмоции (...) Любовь открывала для символиста или декадента прямой и кратчайший доступ к неиссякаемому кладезю эмоций. (...) Поэтому все и всегда были влюблены: если не в самом деле, то хоть уверяли себя, будто влюблены; малейшую искорку чего-то похожего на любовь раздували изо всех сил. Недаром воспевались даже такие вещи, как «любовь к любви».* Ходасевич В., *Конец Ренаты*, [в:] Некрополь, Москва 2006, с. 18-19.

³⁴¹ *ibidem*, с. 17.

по ее утверждению³⁴², мужчина смог узнать и разделить предмет ее постоянных размышлений. Девушка словно считает его неспособным к созерцанию и внутренним поискам, которым предается сама. Поэтому чаще всего молодые люди говорят о чем-то постороннем, а не о том, что их на самом деле волнует. Отстраненность их разговоров ярко отражает один из диалогов:

- Вы дочитали *«Огненного ангела»*?
- *Досмотрела. До того высокопарно, что совестно читать.*
- *А отчего вы вчера вдруг ушли с концерта Шляпина?*
- *Не в меру разудал был. И потом желтоволосую Русь я вообще не люблю.*
- *Все-то вам не нравится!*
- *Да, многое... (192)*

Ответные реплики девушки кратки, сдержанны, а герой вынужден придумывать тему для разговора, чтобы привлечь к себе ее внимание. Их объединяют светские развлечения: рестораны, концерты, поездки в театр. У героини есть и другая жизнь, о которой молодой человек знает, но которую не понимает: *на курсы ходила скромной курсисткой, завтракала за тридцать копеек в вегетарианской столовой на Арбате (191)*. Есть у нее и такая грань, о которой он не имеет ни малейшего понятия. В Прощеное воскресенье девушка делится с ним частицей этой неизвестной ему жизни: *Я, например, часто хожу по утрам или по вечерам, когда вы не таскаете меня по ресторанам, в кремлевские соборы, а вы даже и не подозреваете этого... (194)* И, не договаривая, обрывает мысль, словно махнув на героя рукой: *Да нет, вы этого не понимаете! (194), (...) вы меня не знаете. (194)* Но ведь она сама никогда не говорит с ним о своих заветных поисках, ограничиваясь лишь намеками и редкими замечаниями. Героиня производит впечатление думающей, созерцательной личности, ведущей какую-то непонятную и непостижимую для окружающих внутреннюю работу: *(...) она была чаще всего молчалива: все что-то думала, все как будто во что-то мысленно вникала; лежа на диване с книгой в руках, часто опускала ее и вопросительно глядела перед собой... (191)*. Девушка читает книги современных писателей, привозимые героем: Гофмансталя, Шницлера, Тетмайера, Пшибышевского, но с большим удовольствием заучивает наизусть отрывки из особенно полюбившихся преданий и легенд: *Я русское летописное, русские сказания так люблю, что до тех пор пе-*

³⁴² Несколько иначе интерпретирует чувства и мысли героини литературовед Олег Лекманов в своей статье *«Чистый понедельник»*. Три подступа к интерпретации, «Новый мир» 2012, № 6, см. [Электронный ресурс:] http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/6/113.html (05.06.2011).

речитываю то, что особенно нравится, пока наизусть не заучу. (196) Свое влечение к храмам, монастырям и кладбищам девушка объясняет отнюдь не верой и опровергает удивленное замечание героя о ее религиозности: *Это не религиозность. Я не знаю что...* (194) Ее влечет нечто, но названия этому героиня не находит. Рассказывая о своем посещении Зачатьевского и Чудова монастырей, она просто говорит о своих чувствах: *Ах, как было хорошо!* (196) Похороны архиепископа на раскольничьем кладбище для нее *красота и ужас.* (194) Нельзя не заметить, что во всем этом для героини главное – эстетическое восприятие, собственные ощущения и переживания, связанные с русской историей, православием, стариной. Она несколько фамильярно восхищается *высокими, могучими, в длинных черных кафтанах* (194) монахами, а об известнейшей в России чудотворной иконе высказывает невероятное для верующего замечание: *Три руки! Ведь это Индия!* (195) На самом деле непонятно, какие ценности притягивают девушку. Ее размышления, скорее всего, являются отражением типичного для духа той эпохи *состояния религиозного беспокойства и искания*³⁴³. Духовный идеал героини, несмотря на намеки и вскользь оброненные фразы, остается не до конца понятным, хотя цитируя по памяти отрывок из *Повести о Петре и Февронии*, она пытается приблизить героя к своим заветным мыслям. Этот момент в рассказе является ключевым для понимания развязки сюжета. Историю княжеской пары героиня воспринимает как символ любви, верности и духовного подвига. Она привлекает древнюю историю осознанно, ожидая конкретного отклика со стороны молодого человека, подтверждения его серьезного отношения к соединяющей их любви, готовности перенести испытания по примеру муромского князя и его благочестивой жены. Но в ответ девушка получает лишь шуточный, поверхностный ответ: *Я шутя сделал страшные глаза: Ой, какой ужас!* (196) И ей приходится продолжить рассказ, пытаясь не обращать внимания на его игривый тон. В то же время герой начинает испытывать беспокойство, не понимая: *что это с ней нынче?* (197) Создается впечатление, что героиня не хватает в молодом человеке углубленности, направленности на духовное. Этот короткий диалог вновь подтверждает, что герои говорят на разных языках.

Героиня непонятна также в минуты неполной близости с любимым. С одной стороны, она называет его *змеем в естестве человеческом, зело прекрасным* (198), но с другой – не избегает искушения и сама часто создает для этого благоприятные условия. Ведь не слу-

³⁴³ Бердяев Н., *Самопознание...*, с. 129

чайно имеющий ключ от ее квартиры герой иногда в сумерки застаёт девушку *в одном шелковом архалуке, отороченном соболем* (192). Ласки мужчины она принимает в молчании, сдерживая свою страсть: *И она ничему не противилась, но все молча. Я поминутно искал ее жаркие губы — она давала их, дыша уже порывисто, но все молча. Когда же чувствовала, что я больше не в силах владеть собой, отстраняла меня, садилась и, не повышая голоса, просила зажечь свет, потом уходила в спальню.* (192) Повторение слов *но все молча* невольно наводит на размышления о намерениях героини, терзающей своей нерешительностью влюбленного в нее молодого человека. Она как-будто вслушивается в себя, в свое тело и чувства, испытывает свою силу, способность сопротивляться искушению. Чувствуя физическое влечение к герою, она, однако, именно в такие мгновения сомневается в своей любви:

— *Нет, это выше моих сил! И зачем, почему надо так жестоко мучить меня и себя!*

Она промолчала.

— *Да, все-таки это не любовь, не любовь...*

Она ровно отозвалась из темноты:

— *Может быть. Кто же знает, что такое любовь?* (192)³⁴⁴

Но ведь несколькими днями раньше герой слышит совсем другие уверения: *А что до моей любви, то вы хорошо знаете, что, кроме отца и вас, у меня никого нет на свете. Во всяком случае, вы у меня первый и последний. Вам этого мало?* (191)

Молчание³⁴⁵ возлюбленной имеет также другой смысл, поскольку она не говорит того, что он жаждет услышать – ответных признаний в любви, страстных восклицаний в минуты близости. Может ей нечего герою сказать? Или, может, она настолько не уверена в своих чувствах, что предпочитает до поры до времени не бросать слов на ветер? Скорее всего, для «Шамаханской царицы» все не так определено, как для ее поклонника, она сама не знает, чего хочет – земного счастья или воплощения своего монашеского призвания.

³⁴⁴ Такой же вопрос задает сам себе юный Митя в повести *Митина любовь* (см. ПСС 4, 389). Глубоко пессимистичный ответ на него дает сам Бунин устами своей героини в рассказе «Маленький роман»: *Что такое эта мириада раз воспетая людьми любовь? Может быть, дело-то и не в самой любви. В письмах одного умершего писателя я недавно прочла: «Любовь — это когда хочется того, чего нет и не бывает».* (ПСС 2, 266).

³⁴⁵ По мнению Заманской, мотив молчания присутствует практически в каждом рассказе цикла и в *Чистом понедельник*, выявляется исключительно ясно. Исследовательница утверждает, что в этом произведении *молчание – это знание, решение, поступок, исход героя. В мотиве молчания находит свое завершение еще один экзистенциальный цикл человеческого бытия: из молчания в молчание...* (Заманская В., *Экзистенциальная традиция в русской литературе...*, с. 228). Но молчание — это также сознательный отказ от общения, уход от другого в собственное неразмыкаемое одиночество, которое героиня выбирает добровольно, а рассказчику приходится лишь смириться с ее невысказанным вслух решением.

Несовместимость героев отчетливо проявляется и в их понимании счастья. Пожалуй, это одно из ключевых понятий в произведении. Если обратиться к толковому словарю, мы найдем следующее определение счастья: *Состояние высшей удовлетворенности жизнью, чувство глубокого довольства и радости, испытываемое кем-либо, внешнее проявление этого чувства*³⁴⁶. В Чистом понедельнике это слово повторяется девять раз, причем в большинстве случаев его произносит герой, уверенный, что знает его значение. Девушка же спорит с ним, утверждая, что, во-первых, непонятно, чем счастье является, а, во-вторых, оно все равно недостижимо: *Счастье, счастье... «Счастье наше, дружок, как вода в бредне: тянешь – надулось, а вытацишь – ничего нету» (193)*³⁴⁷. Такие разногласия являются результатом разного восприятия данного явления. Для более полного понимания феномена счастья стоит обратиться к труду польского философа Владислава Татаркевича *Счастье и совершенство человека*. Автор книги, раскрывая перед читателем калейдоскоп мнений, оценок, суждений мыслителей различных эпох по этому вопросу, приходит к выводу, что счастье и удовольствие не тождественны, то есть жизнь, наполненная различными удовольствиями не обязательно должна быть одновременно счастливой, ибо *счастьем является такое удовлетворение, которое пронизывает все сознание, до самых его глубин. (...) Кто живет глубокими чувствами, тот страдает так же глубоко, как и радуется*³⁴⁸. Поскольку счастье состоит из совокупности разнообразных факторов, очень трудно найти однозначное определение данного феномена, которое подходило бы для каждого человека. Гораздо легче определить идеальное счастье, которому, по мнению Татаркевича, присущи три главные черты – целостность, постоянство и полнота: *(...) счастье следует определять как полное и длительное удовлетворение жизнью в целом. Эти три момента отмечал еще Кант, определивший счастье (Gluckseligkeit) как удовлетворение всех наших склонностей, как с точки зрения их широты (Extension), так и силы (Intension) и продолжительности (Protension). Полное, целостное удовлетворение, продолжающееся всю жизнь, – это очень высокая мера счастья, идеал счастья*³⁴⁹. Но человеческой психике чуждо непрерывное ощущение

³⁴⁶ Современный толковый словарь..., с. 814.

³⁴⁷ Разгадка этого вопроса по Бунину довольно проста, ибо он считает, что на земле достичь счастья невозможно. Оно является лишь возможностью, неуловимой вероятностью гармонии.

³⁴⁸ Татаркевич В., *О счастье и совершенстве человека*, пер. с польского Коноваловой Л., Москва 1981, с. 43.

³⁴⁹ ibidem, с. 41.

радости, потому что в конце концов даже такие положительные эмоции могут стать однообразными и мучительными.

С понятием счастья принято связывать удовольствие, которое можно определить как положительные переживания различной силы и длительности, связанные с телом или психикой. По мнению Татаркевича, *когда мы достигаем приятного состояния наивысшей интенсивности, мы говорим о счастье (...) в психологическом смысле(...). Оно имеет скорее черты радости чем удовлетворения, ибо наивысшую интенсивность создает аффект, а не интеллектуальное чувство*³⁵⁰. Чувства, отличающиеся высшей степенью интенсивности и экстенсивности, которые люди привыкли называть счастьем, имеют две формы: или упоения, или умиротворенности. Упоение характеризуется наивысшим напряжением и психическим подъемом, а умиротворенность – полным расслаблением. Оба эти состояния встречаются в любви. Однако счастье нельзя воспринимать как непрерывную череду приятных эмоций. Парадокс заключается в том, что человек может быть счастлив не только не испытывая удовольствия, но и наоборот, страдая физически и психически: *И в силу этого, пользуясь двузначностью, мы говорим, что можно быть счастливым, не познав счастья*³⁵¹, – утверждает философ. Развивая эту мысль, Татаркевич приходит к выводу, что страдания счастьем не помеха. Сплетаясь с радостью, боль может стать частью положительного переживания: *Так бывает при ожидании страстно желаемого, на пути к которому возникают препятствия, и необходимы усилия, чтобы его достичь, ожидание препятствия и усилие сами по себе неприятны, но они легко забываются, когда ожидание сбывается, и даже делают его более приятным*³⁵².

В свете размышлений Владислава Татаркевича, становится понятно, почему молодой человек, несмотря на муку неопределенности и ожидания, все же чувствует себя счастливым, пребывая рядом с любимой. Для него смысл жизни прост и понятен, он сосредотачивается в одной единственной женщине и в отношениях с ней. Герой страстно уверяет возлюбленную в своих чувствах, а в общении с ней видит смысл своего настоящего и будущего. И хотя героиня отказывает ему в полной близости, что кажется молодому человеку невыносимым, это необыкновенное напряжение сочетается с чувством счастья просто потому, что любимое существо позволяет ему быть рядом: *я (...), закрывая от счастья глаза, целовал мокрый мех ее воротника и в каком-то восторженном отчаянии летел к Красным воротам. И завтра*

³⁵⁰ ibidem, с. 78.

³⁵¹ ibidem, с. 80.

³⁵² ibidem, с. 85.

и послезавтра будет все то же, думал я, — все та же мука и все то же счастье... Ну что ж — все-таки счастье, великое счастье! (193) Мука и радость, восторг и отчаяние – таковы чувства влюбленного мужчины, сопряженные с непрестанным ожиданием полного, абсолютного счастья. В одно мгновение весь мир способен для него сузиться даже до ее следов на снегу: *Я шел за ней, с умилением глядел на ее маленький след, на звездочки, которые оставляли на снегу новые черные ботинки* (194).

Совсем иначе воспринимает мир героиня. Она ищет смысл жизни в более широком аспекте: в летописных сказаниях и легендах, в православных обрядах, в *слишком новой громаде Христа Спасителя* (192), в древних московских монастырях и в *жестяном и чугунном бое часов* на Спасской башне. С меньшей уверенностью она продолжает этот смысл искать также в светских развлечениях, любимых блюдах, дорогих мехах, лекциях и «капустниках». Но девушка осознает, что для нее нет счастья ни в одном человеке, ни в одной вещи или занятии. Даже чувство, испытываемое ею к молодому красавцу, не приближает героиню к тому идеалу счастья, который она вынашивает в своем сердце. Мечущаяся между духом и плотью, между сиюминутным и вечным, героиня временный покой и умиротворение находит в стенах храмов, в звуках церковных песнопений и тишине кладбищ.

Стоит заметить, что у героев есть одна общая черта, которая таится в гедонистическом отношении к жизни. Это касается как героя, так и героини. Оба имеют все основания чувствовать себя счастливыми в психологическом плане, то есть испытывать довольство собой и своим бытом. Они молоды, богаты и красивы, а значит, лишены многих повседневных забот и огорчений. Героиня любит хорошо одеваться и может себе это позволить. Обладая отменным аппетитом, она ест не меньше героя и *обедает и ужинает с московским пониманием дела*, (190) а *шоколаду съедает за день целую коробку*. (190) Она гурманка, которой поглощение пищи доставляет явное удовольствие. Девушка знает толк в вине и частенько «подстегивает» свое настроение бокалом хорошего спиртного. Удовольствие ей доставляет пение цыган, дорогие сигареты, задумчивое смакование начала *Лунной сонаты*. Ее мучительно тянет изведать все радости тела, поэтому, подвергаясь искушению плотской любви, героиня в не меньшей степени сама становится источником и виновницей искушения. «Чувственный», по нашему мнению, обозначает не что иное, как «переживающий в себе мельчайшие подробности земного бытия». Эта способность предоставляет богатейшую палитру оттенков чувств и эмоций, но именно одаренному ею человеку труднее всего обрести счастье в его обыден-

ном понимании, поскольку такой человек постоянно находится в состоянии внутреннего беспокойства и напряжения. Такова безымянная героиня анализируемого произведения.

Несмотря на все жизненные обстоятельства, необходимые для довольства жизнью, девушку нельзя назвать счастливой и умиротворенной. Неожиданное согласие на полную близость становится последней попыткой героини преодолеть пропасть между ней и поклонником. Казалось бы, сбывается самая заветная мечта молодого человека – любимая ночью приглашает его к себе. Но, как ни странно, радости он не испытывает. Напротив, герой поражен, ошеломлен и растерян. Он чувствует себя, как перед прыжком в пропасть. Минуты, предшествующие близости, показывают, насколько молодые люди на самом деле далеки друг от друга. Об этом свидетельствует факт, что они молчат в карете, возвращаясь домой, не произносят ни слова и в лифте. Важнейшее в их жизни событие происходит в каком-то холодном отчуждении, а мрачная картина ночной Москвы создает атмосферу крайней отдаленности людей, которым через несколько минут предстоит соединиться в телесной близости, воспринимаемой как высшая степень единения влюбленных. Духовное единение не происходит, но это чувствует лишь героиня, которая после первой проведенной вместе ночи не спит, смотрит на мужчину и плачет: *(...) прижалась своей щекой к моей, – я чувствовал, как моргает ее мокрая ресница.* (199) После физического соединения, ее одиночество становится еще более острым, а пропасть отчуждения настолько глубокой, что принять решение о немедленном отъезде в Тверь не составляет для нее большого труда. Сознательно избранный девушкой путь иночества, отречения от земных радостей и от любви, является на самом деле согласием на другой вид одиночества – одиночества перед Богом, о котором Бердяев высказывается следующим образом: *Религия означает связь, и она может быть определена как преодоление одиночества, как выход из себя, из замкнутости, как обретение общности и родства. (...) но одиночество преодолевается не потому, что есть религия, религия есть лишь отношение, она вторична и преходяща. Мое одиночество преодолевается потому, что есть Бог. Бог и есть преодоление моего одиночества, обретение полноты и осмысленности моего существования*³⁵³. *Но в религиозной, церковной жизни можно испытывать очень острое и жгучее, необычайно мучительное одиночество. (...) Усиление духовности может означать усиление одиночества, ибо может сопровождаться разрывом социальных отношений объективированного мира. (...) Но*

³⁵³ Бердяев Н., *Я и мир объектов...*, с. 311.

*окончательное преодоление одиночества происходит лишь в плане духовном, лишь в мистическом опыте, где все во мне и я во всем*³⁵⁴.

Более понятно одиночество, ставшее уделом героя и повергнувшее его в бездну растерянности и отчаяния: *Я исполнил ее просьбу. И долго пропадал по самым грязным кабакам, спивался, всячески опускаясь все больше и больше. Потом стал понемногу оправляться — равнодушно, безнадежно...* (200) Потеряв самое дорогое, что у него было в жизни, молодой человек испытывает надрывную боль тоски и оставленности. Прежде радостная и беззаботная, жизнь теперь оборачивается к нему своей трагической стороной, показывая всю безысходность существования без родной души. Глубину падения героя отображают *грязные кабаки*, в противовес дорогим ресторанам, куда он возил героиню. Преобладающим чувством для него становится тоскливое ощущение пустоты, которое молодой человек пытается преодолеть, постоянно напиваясь до потери человеческого облика. Это помогает ему хотя бы на время забыться, не думать о постигшей его трагедии. Даже оправившись спустя два года, он не в состоянии испытывать ничего, кроме *равнодушия и безнадежности*. Чувство пустоты, как правило, для человека гораздо опаснее страдания, поскольку пустота обозначает погружение в ничто, утрату жизненных сил, необходимых для плодотворного существования. *Elan vital*³⁵⁵ – основное понятие интуитивной философии Анри Бергсона – в переводе обозначает неукротимый порыв, созидательную силу, без которой невозможны ни развитие личности, ни творческая деятельность, ни способность любить. Согласно нашим размышлениям, человек, лишенный этой жизненной силы, страдает от сознания бессмысленности своих действий и от одиночества, вызванного неспособностью сосуществовать с другими людьми.

Подобную «остановку жизни», вызванную утратой объекта любви, можно наблюдать в следующем анализируемом нами произведении. Необыкновенным событием, светлым таинством становится для героев рассказа *Руся* (1940) их встреча в скучной, ничем не примечательной местности за Подольском. Неожиданная остановка поезда на маленькой станции, вызывает у главного героя лавину воспоминаний о событиях, произошедших двадцать лет тому назад. Он пытается поделиться с женой своими чувствами, однако не находит у нее понимания и замыкается в себе, сдержанно роняя слова. Жена бесцеремонно, с типично женским любопытством расспрашивает его: *Ну и что же у*

³⁵⁴ ibidem, с. 313.

³⁵⁵ Бергсон А., *Творческая эволюция*, [в:] *Собрание сочинений в 5 томах*, т.1, см. [Электронный ресурс:] <http://psylib.org.ua/books/bergs01/index.htm> (05.06.2011).

вас с этой девицей было? Настоящий роман? Ты почему-то никогда не рассказывал мне о ней. Какая она была? Я знаю этот тип. У меня на курсах такая подруга была. Истеричка, должно быть. (...) А как ее звали? (...) Это что же за имя? (...) Ну и что же, ты был очень влюблен в нее? (ПСС 6, 37) (...) А она? (...) Ну расскажи хоть в двух словах, чем и как ваш роман кончился. (...) Почему же ты не женился на ней? (38) Жена нетерпеливо понукает его, с некоторым пренебрежением называет первую любовь мужа *скучающей дачной девицей*, (см. 36) истеричкой, удивляется странному имени Руси, не замечая, что своим поведением и вопросами бережит раны мужа и отнимает у него желание поделиться с ней чем-то самым сокровенным и дорогим, хранимым на дне сердца. Поэтому, защищаясь, он начинает отшучиваться и иронизировать, но ночью мысли о прошлом овладевают им с новой силой. Герой вспоминает, что вначале ничто не предвещало любовной истории: *Первое время она все приглядывалась к нему. Когда он заговаривал с ней, темно краснела и отвечала насмешливым бормотанием. За столом часто задевала его, обращаясь к отцу: Не угощайте его, папа, напрасно. Он вареников не любит. Впрочем, он и крошки не любит, и лапши не любит, и просто-квашу презирает, и творог ненавидит.* (39) Руся почему-то избегает называть репетитора своего брата по имени, используя лишь местоимение «он». Выходя на балкон, где молодой учитель после обеда коротал время за книгой, *стояла, заложив руки за спину, и поглядывая на него с неопределенной усмешкой.* (39) Однако ее что-то влечет к этому мужчине, и Руся наконец решает пойти ему навстречу, предлагая покататься по озеру. Герои пытаются скрыть друг от друга свои настоящие чувства, очевидно опасаясь, что они не взаимны, поэтому разговаривают подчеркнуто насмешливо. Но незначительное, казалось бы, происшествие с ужом, которого испугалась Руся, заставляет их заговорить по-другому, более просто и искренне: *Впервые заговорила она с ним просто, и впервые взглянули они друг другу в глаза прямо.* (40) Этот первый взгляд в глаза становится переломным моментом в их отношениях. Он является как бы их новой, настоящей встречей лицом к лицу. Перестает преобладать «вещный», объективирующий взгляд, о котором было сказано выше. В одно мгновение происходит то, что, пользуясь словами Бердяева, можно назвать *верной отраженностью в другом*³⁵⁶: «Я» имеет глубокую потребность быть верно отраженным в другом, получить подтверждение своего «я» в другом, жаждет быть увиденным и услышанным. (...) «Я» жаждет, чтобы какое-либо другое «я» в мире, какой-либо другой (не объект) окончательно его признал, ут-

³⁵⁶ См. Бердяев Н., *Я и мир объектов...*, с. 287.

вердил, увидел его в красоте, услышал, отразил. В этом глубокий смысл любви³⁵⁷. Детский испуг девушки, ее беззащитность и красота вызывают у героя прилив нежности. Руся же, словно в ответ, кладет его картуз на колени и прижимает к груди, бессознательно выражая этим жестом желание обнять и прижать к сердцу голову юноши. В этой сцене многое сказано без слов, поэтому не удивляет быстрый переход от деланной насмешливости и холодности к близости: *Вдруг она опять взвизгнула – и лодка повалилась на бок (...) он едва успел вскочить и поймать ее под мышки. (...) Тогда он опять схватил ее и, не понимая, что делает, поцеловал в хохочущие губы. Она быстро обняла его за шею и неловко поцеловала в щеку...* (41) На следующий день происходит объяснение в любви, а ночью, на другом берегу озера, Руся отдается своему возлюбленному, таким образом заключая с ним неразрывный брачный союз: *Под сарафаном у нее была только сорочка. Она нежно, едва касаясь, целовала его в края губ. Он с помутившейся головой кинул ее на корму. Она испуганно обняла его...* (41) Стоит заметить, как после этой близости, ставшей для обоих первой мессой пола, (ПСС 4, 381) изменяется отношение героя к Русе: *Он больше не смел касаться ее, только целовал ее руки и молчал от нестерпимого счастья (...) как что-то священное целовал холодную грудь. Каким совсем новым существом стала она для него!* (41 - 42) Герои переживают полное единение душ и тел, относятся друг к другу как к святыне. Им кажется, что удалось преодолеть одиночество и это счастье будет продолжаться всегда. Однако даже в момент этого «нестерпимого» счастья, упоения близостью и гармонией, девушку не покидает тревожная мысль о матери. Невидимое присутствие этой странной женщины давит и угнетает героиню, подозревающую, откуда может прийти неожиданный удар. Мать Руси, (...) *родом какая-то княжна с восточной кровью, страдала чем-то вроде черной меланхолии. Выходила только к столу. Выйдет, сидит и молчит, покашливает, не поднимая глаз, и все перекладывает то нож, то вилку. Если же вдруг заговорит, то так неожиданно и громко, что вздрогнешь.* (37) Так много лет спустя вспоминает ее герой. Руся, называя возлюбленного мужем, упоминает об угрозе, высказанной матерью: *Мама говорит, что она не переживет моего замужества (...).* (41) Девушка подсознательно чувствует, что она заложница в своей семье и что принадлежит полоумной матери, которая сделает все возможное, чтобы воспрепятствовать счастью Руси и не делить ее ни с кем. Жалобное восклицание – *я сейчас не хочу об этом думать...* (41) – вот единственная попытка девушки защитить свое хрупкое, сиюми-

³⁵⁷ ibidem.

нутное блаженство. Если обратиться к толковому словарю, то станет ясно, каким заболеванием страдает мать: *Μελανχολία* (от др.-греч. *μελαγχολία* «меланхолия», из *μέλας* «чёрный, тёмный» + *χολή* «желчь; гнев») — мрачное настроение, уныние, тоска. Устар. психическое расстройство, для которого характерно беспричинно угнетенное состояние, иногда с бредовыми идеями, депрессия³⁵⁸. В русской терминологии использовалось определение – «мрачное помешательство» — термин, обозначавший в начале XX века один из видов психических расстройств. При депрессии больные часто страдают от гипертрофированного ощущения одиночества, что, возможно, было присуще также матери Руси, не желавшей расставаться с дочерью. От одиночества страдала также сама Руся, поскольку нормальные, доверительные отношения с матерью не были возможны. Именно мать оказывается роковым препятствием, разрушающим гармонические чувства влюбленных и не позволяющим осуществиться их любви: *Через неделю он был безобразно, с позором, ошеломленный ужасом совершенно внезапной разлуки, выгнан из дому.* (42) Писатель подчеркивает нелепое, истеричное, театральное поведение матери и ее попытку повлиять на решение Руси с помощью эмоционального шантажа. Появление этой героини сопряжено с ощущением неминуемой катастрофы, что подчеркивается черным цветом: истрепанный черный халат, черные сверкающие глаза сумасшедшей. Неудачная попытка убить человека, которого она считает своим соперником, отнимающим у нее дочь, все-таки приводит к желаемому результату – молодой человек покидает дом, в котором встретил свою первую и, возможно, единственную любовь. Бунин показывает, как легко болезнь, несовершенство, эгоизм и зависть одного человека способны разрушить самое прекрасное и одухотворенное чувство других. Герои не успели испытать одиночество в своих взаимоотношениях. Они не пережили умирания любви, засыпанной пылью повседневности. Их уделом стало трагическое одиночество разлученных существ, которым никогда больше не дано воссоединиться. О том, насколько важны для героя эти неожиданным нахлынувшие двадцать лет спустя воспоминания, свидетельствует фраза любимой, которую он пронес в сердце сквозь годы: *А я так люблю тебя теперь, что мне нет ничего милее даже вот этого запаха внутри картуза, запаха твоей головы и твоего гадкого одеколona!* (44) Свое отношение к Русе герой высказывает по латыни: *Amata nobis quantum amabitur nulla!* (*Возлюбленная нами, как никакая другая возлюблена не будет*), (42) чтобы избежать ревности жены, с которой у него,

³⁵⁸ Современный толковый словарь..., с. 341.

по-видимому, весьма поверхностные, внешне благополучные, но на самом деле мучительно скучные и обыденные отношения, суть которых Бунин мастерски определяет одним словом – «могильно». (см. 43)³⁵⁹

Невозможность длительного счастья, даже при взаимной любви, по-бунински ощущают и высказывают безымянные герои из рассказа *Качели* (1945). Это произведение о необычной встрече, которая приносит ослепительную вспышку эмоций и сознание того, что все быстро кончится. Три незначительных эпизода – в гостиной, на качелях и в усадебной аллее – это взволнованные, временами радостные, временами полные печали диалоги влюбленных. Действие рассказа происходит в течение одного вечера. Читатель ничего не знает ни о прошлом героев, ни о том, кто они и как давно знакомы. Ясно лишь то, что синеглазая красавица и молодой человек, называющий себя знаменитым живописцем, переживают внезапный расцвет трепетно-возвышенных чувств, подъем всех своих душевных сил и способности ощущать жизнь в ее прелести. На качелях девушка смотрит на героя пристально, бессмысленно и радостно, (ПСС 6, 188) но это не мешает ей заметить красоту вечернего неба: *Ау! А вон первая звезда и молодой месяц и небо над озером зеленое, зеленое – живописец, посмотрите, какой тонкий серпик!* (188) От внимания героя не ускользает запах росы и любимых битков в сметане, готовящихся к ужину, (...) и синие глаза и прекрасное счастливое лицо... (188) Героиня задумчиво произносит фразу, в которой сквозят трагические нотки: *Да, счастливее этого вечера, мне кажется, в моей жизни уже не будет...*, (188) словно подтверждая, что здесь, на этих качелях она обрела всю полноту человеческого счастья. Однако и она, и ее возлюбленный понимают, насколько мимолетно и хрупко это любовное счастье. Об этом свидетельствует диалог: *Что же нам теперь делать? Идти к бабушке и, упав на колени, просить его благословения? Но какой же я муж? Нет, нет, только не это. А что же? Не знаю. Пусть будет только то, что есть...Лучше уж не будет.*(189) Этот короткий диалог заключает в себе бунинскую концепцию любви как ослепительного мгновения, сотрясающего глубинные основы человеческой личности. Даже если это обыкновенная влюбленность, свойством которой является кратковременность, то и так это счастливое мгновение расширяется до масштабов целой жизни, и запоминается на всю жизнь. Никто и ничто

³⁵⁹ Внешне удачный брак становится для героя жалким подобием яркой, насыщенной, действительной жизни, мгновения которой были ему даны возлюбленной. Поскольку этого уже не вернуть, герой навсегда остается внутренне одиноким, раздраженно отмахиваясь и оставляя в одиночестве также свою жену, связь с которой он воспринимает как досадную необходимость и которая не способна понять его переживаний, связанных с прошлым.

не препятствует гармоничному чувству героев, но, несмотря на это, оно окрашено тревогой и грустью неизбежности конца соединившей их любви.

Для понимания рассказа важно также пространство, связанное с аллеями и уголком сада, где герои раскачиваются на качелях: *В сумерки, перед ужином, когда в поварской жарили пахучие битки с луком и в росистом парке свежело, носились, стоя друг против друга, на качелях в конце аллеи, визжа кольцами, дуя ветром, развевавшим ее подол.* (188) Герои находятся между звездным летним небом и росистой землей. Взлетая высоко вверх, героиня боится упасть с этой высоты: *Ой, мы сорвемся!* (188) Этот возглас, как и само раскачивание на качелях, таит в себе скрытый смысл. Символика качелей включает в себе эротические коннотации³⁶⁰, олицетворяя физическое влечение героев друг к другу. В славянской языческой традиции качание на качелях и на ветвях деревьев считалось одним из любимых занятий русалок³⁶¹, а также способствовало быстрому замужеству девушек. Кроме того, качели являются символом вращательного движения космоса. В индуизме качели символизируют процветание, любовь и союз между землей и небом. С ними связан следующий индуистский обычай: после церемонии бракосочетания молодожены садятся на качели, установленные под навесом³⁶². В ведийской традиции они также использовались для жертвоприношений в период зимнего солнцестояния³⁶³. Таким образом, парение героев в воздухе глубоко символично и может обозначать краткость счастья, возвышенных чувств, а возможное падение на землю, которого так боится героиня – это возвращение к серым будням и земным заботам.

Этому рассказу созвучно еще более короткое произведение, написанное годом ранее – *Далекий пожар* (1944). Похожий сюжет – двое молодых людей *поздно после ужина сидят на ступеньках крыльца*³⁶⁴. В рассказе, словно припев, повторяется слово «темный» – *темный дом, темная ночь, темная степь, чернота степи*. Влюбленные одни, они

³⁶⁰ Топоров В., *Странный Тургенев*, Москва 1988, с. 115. См. также Фрейд З., *Толкование сновидений*, СПб 2012, с. 257.

³⁶¹ В связи с качаньем леших и русалок на древесных ветвях возник старинный обычай ставить в начале весны (на Светлой и Троицкой неделях) качели как необходимую принадлежность тогдашних игр, – обычай, строго осуждаемый моралистами допетровской эпохи. До сих пор крестьяне свивают на Троицу ветви двух смежных берез, чтобы, цепляясь за них, могли качаться русалки. Афанасьев А., *Древо жизни. Избранные статьи*, Москва 1983, с. 344.

³⁶² *Словарь символов и знаков...*, с. 161.

³⁶³ См. *ibidem*.

³⁶⁴ Бунин И., *Далекий пожар*, [в:] *Жизнь Арсеньева. Темные аллеи. Рассказы 1932-1952*, Москва 1988, с. 564.

вместе, но почему-то и здесь *спокойная грусть непонятности всего*³⁶⁵ и предчувствие, что все скоро кончится. Эта тревога заставляет героя обнять девушку и, глядя на пылающий в дали пожар, спросить: *Ты меня еще любишь?*³⁶⁶ Героиня дает странный, но типичный для бунинского художественного мира ответ: *Люблю, милый. И все пройдет! Все пройдет: и моя любовь, и этот пожар, и эта прекрасная и оттого такая печальная ночь*³⁶⁷. Любовная гармония, как и во многих других произведениях писателя, пронизана печалью и сознанием, что *все пройдет*. Девушка не уверяет своего любимого в вечных чувствах, поскольку знает, что кратковременность и мимолетность – неотъемлемый элемент жизни, а значит и любви, которая всегда стремится к тому, что недостижимо – к вечному единению, разрушающему одиночество. В рассказе появляется мотив огня, в мировой традиции обозначающего любовную страсть: *И далекий пожар за темной степью, на далеком краю ее черноты: невысокая, зубчатая гряда красного пламени. Горит уже давно, однообразно. Иногда видно, как по пламени проходят тени дыма*³⁶⁸. По мнению Ирины Поповой, в позднем творчестве Бунина чаще появляется семантическая оппозиция дым/огонь, чем огонь/дым, что обозначает угасание страсти и боль воспоминаний³⁶⁹.

О кратковременности гармонии между влюбленными говорит герой произведения *В такую ночь... (1949)*³⁷⁰ Восхищенно посматривая на тридцатилетнюю казачку, с которой гуляет летней августовской ночью по обрыву над морем, он высказывает частую в произведениях Бунина мысль: *Хорошо только короткое счастье*. (ПСС, 6, 263) *Оживленное лицо в веснушках*, (262) продолговатая загорелая ступня спутницы, ее *грудной, хохлацкий голос* (263) волнуют героя и влекут его к женщине. Его чувства, которым, как он сам утверждает, не суждено

³⁶⁵ ibidem.

³⁶⁶ ibidem.

³⁶⁷ ibidem.

³⁶⁸ ibidem.

³⁶⁹ Стихия огня как лингвокультурный феномен в художественной прозе И. Бунина, вбирая в себя опыт мировой культуры, подверглась творческой переработке художника слова, проходит путь от горения до дыма. Несмотря на то, что цикл рассказов позднего периода «Темные аллеи» признан «энциклопедией любви», «огня страсти» в них нет (узальные жар любви и огонь любви присутствуют в цикле только в качестве цитаций). Любовь, по Бунину, эфемерна и скоротечна. Все, что от нее остается, – дым и воспоминания. Огонь, созерцающий красоту природы и передающий ее, – сквозной образ, проходящий через все этапы творчества И. Бунина, «дым любви» – результат его семантической эволюции – составляют часть идиолекта Бунина – прозаика, характеризуют особенность его миропонимания и специфику национальной картины мира. (Попова И., Стихия огня как лингвокультурный феномен в художественной прозе И. Бунина, [в:] Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве, материалы конгресса, т. 1, ч. 2, СПб 2008, с. 195-196.)

³⁷⁰ Похожий мотив появляется в дореволюционном стихотворении *Он видел смоль ее волос* (1916).

быть продолжительными, рождаются на фоне вечной гармонии природы: стоящей низко луны и сонного шума волн.

Подводя итог нашим размышлениям над проблематикой данной главы, можно прийти к следующим выводам: надежда человека на преодоление одиночества любовью оказывается тщетной, ибо с онтологической точки зрения одиночество субъекта изначально и непреодолимо. По утверждению Бердяева любовь является попыткой выхода из себя в другого, отражения другого в себе и себя в другом³⁷¹. Но любовь-Эрос, создавая мимолетную иллюзию телесно-эмоционального единения, не в состоянии разрушить преграду между людьми. Этой мысли вторит Левинас, утверждающий, что *связь с другим (...) – это тайна. Эта связь с другим никогда не будет фактом использования некоей возможности. Характеризовать ее необходимо в терминах, отличных от тех, которыми описывают отношения со светом. Кажется, ее прообраз можно найти в любовных отношениях. «Крепка как смерть любовь»*³⁷². Двое любящих и стремящихся к единению людей образуют непреодолимую парность, в которой каждый удаляется в свою тайну.

³⁷¹ См. Бердяев Н., *Я и мир объектов* ..., с. 235.

³⁷² Левинас Э., *Время и Другой*..., с. 75-76

ГЛАВА IV

Взаимоотношения героев и проблема отчуждения в художественном мире Ивана Бунина

1. Одиночество в браке

Одной из тем, остающихся на периферии внимания исследователей бунинского творчества, являются брачные отношения героев его произведений. Как нами уже было сказано выше (см. Женское одиночество) автор *Жизни Арсеньева* вписывается в европейскую традицию, умаляющую значение брака, как очага скуки³⁷³, в котором не только полностью исчезает между супругами искренняя любовь, взаимопонимание и доверие, но и само общение сведено до минимума³⁷⁴. Позиция И. Бунина по отношению к любви и браку обнаруживает сходство со взглядами Николая Бердяева, считающего лицемерием заключение половой любви в рамки брака. *С любовью устроиться нельзя, и она не подлежит никакому упорядочиванию. В любви нет перспективы устроенной в этом «мире» жизни. В любви есть роковое семя гибели в этом «мире», трагической гибели юности.(...) над любовью нельзя ни богословствовать, ни морализировать, ни социологизировать, она вне всего этого, она не от «мира сего», она нездешний цветок, гибнущий в среде этого мира. Рост любви трагически невозможен*³⁷⁵ – утверждает русский философ. По его мнению, семья прежде всего является хозяйственной ячейкой, мирским институтом благоустройства, биологи-

³⁷³ Ср. Cieřlik K., *Iwan Bunin...*, с. 182.

³⁷⁴ Такой брак, который не доставляет супругам никакого удовлетворения, но сохраняется по каким-либо обязательствам, иногда называют «пустой раковиной» (см. Водопьянова Н., *Психодиагностика стресса*, СПб 2009, с. 180).

³⁷⁵ Бердяев Н., *Эрос и личность...*, с. 127.

ческим и социологическим упорядочиванием жизни рода³⁷⁶. С любовью брак не имеет ничего общего, поскольку семья является результатом родовой необходимости. Семья отрицает брачную тайну, в ее идеологии скрывается что-то лицемерное. Семейное благоустройство – это не что иное, как могила любви, ее омертвление, окостенение. Такой взгляд на брак легко проследить в бунинских произведениях. Ярче всего, пожалуй, он сквозит в следующем отрывке из «Жизни Арсеньева»: (...) стал однажды Николай рисовать мне мое будущее, – ну что ж, сказал он, подшучивая, – мы, конечно, уже вполне разорены, и ты куда-нибудь поступишь, когда подрастешь, будешь служить, женишься, заведешь детей, кое-что скопишь, купишь домик, – и я вдруг так живо почувствовал весь ужас и всю низость подобного будущего, что разрыдался... (ПСС 5, 37)

Не будет преувеличением сказать, что семейные отношения писатель считает кратчайшим путем к умерщвлению любви, явления свободного и прихотливого³⁷⁷. Автор *Темных аллей* никогда не описывает счастливую жизнь любящих друг друга супругов, словно глубоко убежден в невозможности такого сценария³⁷⁸. Представляя мужчину и женщину, связанных узами брака, писатель, как правило, показывает их на грани разрыва, в состоянии адюльтера или же представляет воспоминания об ушедшем супруге, нередко много лет спустя. Последнее в подавляющем большинстве случаев является описанием переживаний покинутого мужа. Цикл рассказов *Темные аллеи* открывает одноименное произведение, в котором затронута тема разрыва брачных отношений и связанных с ним страданий. Николай Алексеевич, случайно встретившись спустя много лет с соблазненной им дворовой девушкой, пытается перед ней оправдаться собственным страданием: (...) *никогда я не был счастлив в жизни, не думай, пожалуйста. Извини, что, может быть, задеваю твое самолюбие, но скажу*

³⁷⁶ ibidem, 128.

³⁷⁷ Одиночество после свадьбы зачастую вызывает у людей разочарование и горечь, поскольку возлагая на супружество слишком большие надежды, они как правило чувствуют себя обманутыми и брошенными, забывая о том, что эти надежды в принципе неосуществимы обречены на провал. (см. Водопьянова Н., *Психодиагностика стресса...*, с. 181).

³⁷⁸ В реальной жизни Бунин тоже искал свою Музу вне брака, в то же время не представляя возможным расстаться с Верой Муромцевой, отношения с которой он понимал весьма своеобразно: *Люблю ли я ее? Разве я люблю свою руку или ногу? Разве я замечаю воздух, которым дышу? А отсеки мне руку или ногу или лиши меня воздуха - я изйду кровью, задохнусь, умру. (...) Но сказать, что я ее люблю (...). Нет, или, вернее люблю, как себя, не замечая этого. (...) Возможно, что это и есть самый высокий, правильный род любви - по завету Христа: Люби ближнего, как самого себя. Без преувеличений, трагедий и мук. Не замечая своей любви.* (Одоевцева И., *На берегах Сены...*, с. 325). О феномене восприятия другого как части себя см. Фрейд З., *Тотем и табу*, СПб 2012, с. 215. Любовь же страстную, мучительную, лишаящую разума, воспринимаемую как наказание и лютая казнь, Бунин считал самой неподдельной, великой любовью. (см. Одоевцева И., *На берегах Сены...*, с. 324).

откровенно, – жену я без памяти любил. А изменила, бросила меня еще оскорбительней, чем я тебя. (...) Впрочем, все это тоже самая обыкновенная, пошлая история. (ПСС 6, 10)

Пошлой, обыкновенной историей называет свой разрыв с женой другой Николай – герой рассказа *В Париже*. Он живет с *постоянной раной в душе* (ПСС 6, 88) после того, как на второй год совместной жизни его бросила горячо любимая жена. Всегда сдержанный и молчаливый, в момент откровения мужчина изливает душу перед новой знакомой: *История очень обыкновенная. (...). Бросила на второй год замужества. (94) Также был мальчишка, красавец гречонок, чрезвычайно богатый. И в месяц, два не осталось и следа от чистой, трогательной девочки, которая просто молилась на белую армию, на всех на нас. Стала ужинать с ним в самом дорогом кабаке в Пера, получать от него гигантские корзины цветов... (...) Нелегко было забыть ее, – прежнюю, екатеринодарскую... (95)*

Эмиграция и тяжелые условия жизни разбили также брак героини рассказа *Месть*, чей муж, бывший участник Белого движения, не выдержал потери Родины и жалкого положения изгнанника, вынужденного тяжелой работой добывать средства к существованию. Женщине пришлось расстаться с ним, поскольку муж *начал спиваться и спился до того, что потерял работу и превратился в настоящего босняка*. (ПСС 6, 185) Она вспоминает его как *прекрасного, доброго, деликатного человека*, (185) но, несмотря на это, им не удалось сохранить брак.

Не по любви выходит замуж героиня рассказа *Натали*, которая еще до замужества высказывается о своем будущем супруге с нескрываемым отвращением: *Ваш кузен, этот, простите, упитанный, весь заросший черными блестящими волосами, картавящий великан с красным сочным ртом...* (ПСС 6, 125) Натали выходит за него, пытаясь забыть о человеке, которого любит и который, по ее убеждению, изменил ей в тот же вечер, когда они объяснились друг другу в любви. Примечательно, что венчание происходит *при пустой церкви*, (132) – вероятно, это условие поставила жениху Натали. Она не хочет делиться с родственниками и знакомыми этим событием, потому что на самом деле брак для нее – драма разбитого сердца, которое отдает себя во власть чуждого ему человека. Такой брак является добровольным изгнанием, отречением от счастья. Виталий Мещерский случайно встречает супругов на балу в Воронеже. Они танцуют – ловко, легко и внешне гармонично. Однако мелкая деталь, подмеченная Мещерским, выдает их сложные взаимоотношения: Натали танцует *несколько откинувшись, опустив глаза*, (133) она как будто бессознательно пытается оградиться от мужа хотя бы таким неуловимым жестом. Взгляд, бро-

шенный на Виталия, выдает ее подлинные чувства. Но она принадлежит другому и этот другой бесцеремонно увлекает Натали подальше от любимого: *он, со старательностью грузного человека, ловко скользнув на лакированных носках, круто повернул ее, губы ее приоткрылись вздохом на повороте, серебристо мелькнул подол платья, и они, удаляясь, пошли глиссадами обратно.* (133)

Взгляд и вздох – единственное, что может себе позволить верная супруга и добродетельная мать³⁷⁹, если воспользоваться словами пушкинской Татьяны. Некоторое время спустя, уже после смерти мужа, Натали приоткрывает перед Виталием свои тогдашние чувства: *Я видела вас на балу в Воронеже... Как еще молода была я и как удивительно несчастна!* (138)

Не по любви вступает в брак также Ида, героиня одноименного рассказа. Случайно встретив на вокзале композитора, которого не переставала любить в течение пяти лет, девушка, по словам рассказчика, сохраняет завидное самообладание: *что значит, друзья мои, женщина! – даже бровью не моргнула.* (ПСС 4, 343) Но небрежный кивок в сторону мужа выдает ее отношение к этому браку: *(...) наш герой (...) мгновенно понял по взгляду, которым она скользнула по студенту, что, конечно, она царица, а он раб, но раб, однако, не простой, а несущий свое рабство с величайшим удовольствием и даже гордостью.* (344) Пренебрегая приличиями, она уходит с рассказчиком на платформу и признается ему в любви: *я любила вас целых пять лет и люблю до сих пор.* (345) Несмотря на знатность и богатство, Ида одинока в браке с замечательным во всех отношениях, но нелюбимым человеком. Такая жизнь требует постоянного напряжения и притворства, борьбы со своими чувствами и с горечью, что рядом не тот, к кому стремится сердце.

Стесненные жизненные обстоятельства, искушение богатством заставляют практически продать себя юную девушку из рассказа «Ворон»: *бедная девушка, дочь одного из мелких подчиненных* (ПСС 6, 173) своего будущего мужа, вынуждена отказаться от любви к его сыну. В своих притязаниях на нее Ворон груб и циничен, напоминая гувернантку о маленьком жаловании ее отца и о том, что кроме Елены в семье еще пятеро детей. (см. 174) В такой ситуации брак больше похож на торговую сделку, в которой не может быть и речи о взаимной любви и душевной близости.

Несчастлива в браке героиня рассказа *Памятный бал* (144), перед которой встает искушение измены мужу с влюбленным в нее тридцатилетним отставным офицером. Ее чувства к супругу кажутся пара-

³⁷⁹ Пушкин А., *Евгений Онегин*, [в:] *Сочинения*, Москва 1949, с. 331.

доксом: *Подумать только! Ровно вдвое старше меня, до сих пор первый пьяница во всем полку, вечно весь багровый от хмеля, груб как унтер, днюет и ночует у какой-то распутной венгерки, а вот поди ж ты! Влюблена!* (252) Безответная любовь к недостойному ее человеку, оставляет женщину в одиночестве, но она продолжает быть прежде всего верной себе и не ищет временного утешения в объятиях другого.

Кроме брачных отношений, в которых царит изначальное отчуждение, но, несмотря на это, внутреннее благородство женщины заставляет ее хранить верность мужу, Бунин описывает ситуации супружеской измены. Активным лицом, как правило, является жена, пытающаяся вырваться из опостылевшего ей брака и оправдывающая свое поведение. Такова героиня рассказа *Мордовский сарафан*, она увлекает молодого знакомого и жалуется на одиночество и непонимание со стороны мужа: *ее муж даже не человек будто, а нечто дикое в своей приверженности спать при малейшей возможности. (ПСС 4, 350) (...) спит до десяти, едет на службу, обедает, снова спит и снова уезжает!* (349) Скука, серость отношений толкают к измене также героиню рассказа *Визитные карточки*, которая жалуется, что по глупости вышла замуж слишком рано, а ее муж *очень хороший и добрый, но, к сожалению, совсем не интересный человек...* (ПСС 6, 59) Авторские характеристики женщины вызывают ощущение усталости и разочарования, что замечает даже случайный попутчик, решивший воспользоваться подвернувшейся возможностью. Эти героини вне брака ищут отношений, которые вновь (или впервые) позволят им чувствовать себя желанными, любимыми и нужными. Рискуя своей жизнью, бежит с любовником от ревнивого мужа героиня рассказа *Кавказ*, не думая и не желая думать, какие страдания этот поступок у него вызовет. Анализируя причины супружеской измены, философ Назип Хамитов отмечает, что адюльтер может быть вызван **либо сексуальным либо эротическим одиночеством**. В первом случае измена является результатом недопонимания двоих и может быть чем-то случайным. Во втором же случае – она становится проявлением глубокой, непреодолимой чуждости, которая склоняет человека к поиску родного и созвучного вне брака. Таким образом, один из супругов, или оба бегут от одиночества вдвоем, пытаясь преодолеть мучительную для них связь, скрепленную материальными обязательствами, детьми, привычкой, приличиями³⁸⁰. В художественном мире Бунина измена, как правило, является вызовом существованию с его серостью, монотонностью и неизбежным отчуждением. Она может стать результатом

³⁸⁰ См. Хамитов Н., *Философия одиночества...*

любопытства, жажды новых ощущений, желания разрушить оковы одиночества и насытиться обладанием другим человеком, схватить ускользающее счастье.

В позднем рассказе *Алупка* (1949) скука и монотонность царит в отношениях доктора и его жены. Анализ их короткого разговора дает возможность определить характеры и взаимоотношения героев. Он – спокойный, насмешливый, статичный. В течение всего разговора полулежит в качалке, лишь раз приподнимается, чтобы взглянуть на жену. Она же представлена с помощью резких штрихов – быстро входит, вбегает на террасу, говорит возбужденно, обрадованная новостью, что в Ялту приехали артисты Малого театра. Женщина реагирует резко, раздраженно, она недовольна времяпрепровождением с мужем, которое его вполне устраивает: *Будешь вне себя, когда в этой милой Алупке день и ночь задыхаешься от жары и духоты! (264) (...) мне твоя Алупка и этот «семейный» пансион осточертели! (...) Мы, мы! Слышать не могу этого мы! Мы ведь все-таки не сямские близнецы, Алексей Николаевич! (264)* Слова «я больше не могу» звучат в разговоре четыре раза, что обозначает крайнюю степень раздражения женщины, изнывающей от скуки не только в местности, выбранной мужем для отдыха, но и в отношениях с ним, полностью лишенных романтики и тайны. Этот брак представляется читателю тесной, душной комнаткой, в которую после ссоры убегает жена и где *воздух горяч и неподвижен, в окно, открытое на совсем уже померкшее небо, нет ни малейшего дуновения. (265)*

Неподвижный воздух, в котором задыхается героиня – таково определение ее душевного томления и безысходности в отношениях с человеком, не разделяющим интересов жены и пытающимся поддерживать в глазах окружающих иллюзию «идеального супружества». Неподлинность и поверхностность отношений неизбежно вызывают чувство одиночества и отчужденности. *Брак несет в себе удивительное затишье и замирание. (...) Он вызывает к жизни некое абсолютное молчание. Реки двух одиночеств сливаются и кружатся в озере. Это озеро может быть прекрасным и милым – с живописными лесами, скалами и полями вокруг, но оно всегда – остановка движения*³⁸¹ – считает Хамитов. Именно такое затишье И. Бунин воспринимает как смерть любви, ибо писатель убежден, что любовь – это страсть, а страсти не присущи молчание, длительность и скука. Он воспевает напряженное и сильное переживание влюбленности, которое по своей природе кратковременно и дает ощущение внезапной близости физической

³⁸¹ ibidem.

и душевной. Однако со временем волнующие чувства притупляются и сходят на нет. Внутренняя отчужденность становится сильнее единения, достигаемого посредством полового контакта. Прекрасное становится уродливым, праздничное – обыденным. Герои Бунина не знают зрелой, терпеливой, выстраданной любви, поэтому длительные супружеские отношения неизменно превращаются для них в одиночество вдвоем.

2. Вокруг драмы телесности

*Одиноким приходит человек в эту жизнь с первым вырвавшимся криком страдания, требующим глотка воздуха; одиноким покидает он этот мир с последним вздохом, стараясь произнести слово. (...) он (человек) так и остается отшельником, заключенным в камеру своего тела. (...) Это пожизненное одиночество – тяжкое бремя³⁸², – эта цитата из труда философа Ивана Ильина станет нашим введением в размышления о телесности в творчестве Ивана Бунина, являющейся для этого писателя главным элементом человеческого существования. Мировосприятие автора *Жизни Арсеньева* всегда отличалось необыкновенной остротой и чувственностью. Сам Бунин свою исключительно развитую сенсуальность объяснял таким образом: (...) чувствую свою связь со «зверем», со «зверями» – и нюх у меня, и глаза и слух – на все – не просто человеческий, а нутряной – «звериный». (ПСС 14, 204)*

Категория телесности в художественном мире Бунина нередко становится предметом отдельных рассуждений: *Кто это я? То, что есть мое подлинное я, не есть, конечно, мое тело. Да что такое мое тело? Я и тела своего не понимаю. И близко ли оно мне как следует, по настоящему? (...) Так что же такое «я»? И чем оно, в свою очередь, отлично от других? И есть ли у меня подлинная власть над этим я? Ведь что во мне происходит всю жизнь? Какая-то всегда разрозненная разнообразная чепуха мыслей и чувств, живущая какой-то совершенно самостоятельной, своей собственной и совершенно непонятной мне жизнью! И потом: какая, вообще, раздвоенность проявлений этого моего я? Вот я говорю и то и другое с тем или другим человеком, но разве всем моим я? Все время есть во мне что-то совсем другое, что, наряду с тем, все время живет совсем по-другому, думает и чувствует другое³⁸³.*

Для большинства философов отправной точкой мышления о теле остается платоновский дуализм. Как известно, Платон считал, что

³⁸² Ильин И., *Одиночество...*, с. 163.

³⁸³ Бунин И., *На извозчике*, цит. за Мальцев Ю., *Иван Бунин...*, с. 327.

существуют две отдельные субстанции – душа и тело, причем тело является тюрьмой души. Для античного философа тело – прежде всего источник иллюзий и ограничений, с которым душа борется за свое освобождение. Аристотель же утверждал, что освобождения требует не душа, а тело. Такую парадигму борьбы позаимствовал Ф. Ницше, писавший о «дионисийской стихии» в человеке. Интересующий нас феномен онтологического одиночества тела затронут также экзистенциалистом Жаном Полем Сартром в философском труде *Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии*, опубликованном в 1943 году. Мыслитель различает в теле два онтологических порядка: тело-для-себя и тело-для-Другого³⁸⁴. Тело-для-себя является, собственно, тем, как каждый человек субъективно воспринимает, чувствует и осознает себя. Это первое измерение человеческого бытия, во внутренней перспективе не имеющее предметных свойств. Но второе измерение: тело-для-Другого – это то, как нас воспринимают окружающие. Будучи телом-для-Другого человек становится объектом, поскольку взгляд замечает отдельные внешние свойства, не проникает внутрь и не может увидеть конкретное существование в его целостности. По мнению Сартра, мое тело является предметом для Другого, ибо его взгляд в состоянии меня опредметить, то есть разместить в пространстве и во времени, описать физические и психические особенности.

Категория телесности, называемая в творчестве Бунина «ликующим биологизмом», выступает как фактор, предопределяющий характер и причину отчужденности. Каждый рассказ писателя излучает упоение телесностью, доходящее до наивысшего напряжения, граничащего с болью³⁸⁵, которое испытывает герой, любясь женской красотой (вспомним хотя бы грустный вздох провансальца, измученного созерцанием красоты незнакомой попутчицы (*Камарг* 1944). (ПСС 6, 178) Такая расточительность природы, безудержно щедро воплотившей свое совершенство в женском теле, на каждом шагу преследует мужчину. Важную роль играет его взгляд, неизбежно сосредотачивающийся на теле героини, которое само по себе будучи материальным объектом, является носителем определенных душевных свойств. Необходимо отметить, что насколько бунинским героям доступно внешнее женское тело-для-Другого, настолько тело-для-себя остается непередаваемой тайной. Игорь Карпов в своем исследовании

³⁸⁴ Сартр Ж. П., *Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии*, Москва 2000.

³⁸⁵ В связи с этим замечанием уместно вспомнить слова слова К. Льюиса: *Наслаждение, доведенное до предела, мучительно, как боль. От счастливой любви плачут, как от горя.* (Льюис К., *Из эссе «Любовь»* [в:] Шестаков В., *Эрос и культура. Философия любви и европейское искусство*, Москва 1999, Москва 1992, с. 336).

подмечает существенное свойство бунинского творчества: *Монологическое сознание Бунина оперирует только видимостью, фактурностью, «внешним телом» – как явлениями эстетическими и чувственными, тогда как половая близость есть явление прежде всего «внутреннего тела», данного нам в ощущениях, в своей внутренней незавершенности. Изображение «внутреннего тела» требует перехода с предметной, вещной изобразительности на изобразительность или символическую, или метафорическую, или психологическую*³⁸⁶. Примечательно, что мотивы любви и половых отношений стали центральными в творчестве автора *Темных аллей* лишь в эмиграции, найдя наиболее полное отражение в данном цикле новелл. В феврале 1941 года пожилой Бунин записал в своем дневнике поразительные строчки: *Часто думаю с удивлением и горем, даже ужасом (ибо – не воротись!) о той тупости, невнимательности, что была у меня в первые годы жизни во Франции (да и раньше) к женщинам. То дивное, несказанно прекрасное, нечто совершенно особенное во всем земном, что есть тело женщины, нигде не описано никем. Да и не только тело. Пытался – выходит гадость, пошлость*³⁸⁷. Теперь же творческое воображение писателя направилося на создание чувственных женских портретов.

Как известно, отличительной чертой бунинского творчества является чувственно-эмоциональное и эстетическое восприятие писателем женской красоты, не имеющее ничего общего с грубым бездуховным натурализмом и порнографией, из-за которых Бунин неоднократно резко критиковал своих современников³⁸⁸. Однако писатель далек и от толстовских проповедей на тему половой морали. В его произведениях обрисованы черты не только реальной женскости, но и настоящей женственности. Некоторые его новеллы даже лишены сюжета и полностью посвящены созерцанию красоты героинь (*Сторукий, Камарг*). Писатель, подобно художнику или скульптору создает прекрасные чувственные образы, тщательно подыскивая слова для описания женского тела: *Скинув сорочку, она вся коричневая от загара, сильная крепкая, пошла по голышам к светлой, прозрачной воде, напрягая красивые щиколотки, подергивая крутыми половинками зада, блестя загаром бедер; (ПСС 6, 181) (...)стройная как мальчик (...) вся голая, серо-сиреневая, с той особенностью женского тела, когда оно нервно зябнет, становится туго и прохладно.*(61)

³⁸⁶ Карпов И., *Проза Ивана Бунина*, Москва 1999, с. 134.

³⁸⁷ *Устами Буниных...*, т. 3, с. 81.

³⁸⁸ Приведем лишь несколько высказываний писателя на эту тему: *Педераст Кузьмин с его полуголым черепом и гробовым лицом, раскрашенным как труп проститутки (...)буйнейший пьяница Бальмонт, незадолго до смерти впаавший в свирепое эротическое помешательство, морфинист и садистский эротоман Брюсов (...).* (см. ПСС 9, 29-31)

Для наших размышлений о теле в творчестве Ивана Бунина фундаментальным является труд философа Ивана Ильина *Творчество И. А. Бунина* [в:] *О тьме и просветлении. Книга художественной критики*. Бунин – Ремизов – Шмелев. Ильин мастерски освещает проблему телесности в творчестве Бунина и способ восприятия писателем данного аспекта, а также ведет читателя к источникам именно такой перцепции. Называя Бунина художником внешнего опыта, философ утверждает: *Внешний опыт прилепляет нас к чувственным восприятиям и состояниям. Мы обращаемся к миру зрением, слухом, обонянием и осязанием, воспринимаем его мускульными ощущениями, пространственным созерцанием, чувством холода, тепла, боли, тяжести, голода и т.д. Мы живем нашим телом, прислушиваемся к нему и воспринимаем мир именно через него. Именно постольку мир является нам миром материальных вещей, миром света, цвета, красок, линий, плоскостей, масс, движений, звуков, запахов..., постольку люди предстоят нам как живые тела, доступные нам только со стороны своей телесности, постольку холод, голод, телесная мука и вызываемые ими страсти кажутся нам важнейшими состояниями человека. И самая любовь воспринимается нами как чувственная влюбленность и половая страсть*³⁸⁹.

Анализируя творчество нобелевского лауреата, необходимо помнить, что в подавляющем большинстве произведений именно телесное является для бунинских героев главной реальностью. В художественном мире Бунина женщина – это прежде всего тело, волнующее, воодушевляющее и манящее героя. Ильин подчеркивает свойственную бунинскому художественному акту точность передачи ощущений и переживаний человеческого тела: (...) *нередко вещи показываются так, как если бы сквозь них глядела человеческая телесность*³⁹⁰. По мнению философа, в произведениях Бунина редко появляется нечувственная, духовная любовь, о которой писали Платон, Данте, Петрарка, Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Достоевский, Шмелев: *Бунин творит из другой любви и пишет о другой любви. Художник обостренно-чувственного мировосприятия и наслаждения, он раскрывает любовь инстинкта, предельно-чувственную, земную, плотскую страсть, человеческое сладострастие, не причастное серафическому духу, любовь не ведущую и не строящую, а терзающую и опьяняющую...*³⁹¹ Именно поэтому в рассказах писателя рядом с чувственностью царит отчужденность, непонимание, измена, разлука. Необлагороженный Эрос в

³⁸⁹ Ильин И., *Творчество И. А. Бунина*, [в:] *О тьме и просветлении. Книга художественной критики*. Бунин – Ремизов – Шмелев, [в:] *Собрание сочинений...*, т. 6 кн. 1, с. 197.

³⁹⁰ *ibidem*, с. 230.

³⁹¹ *ibidem*, с. 232.

его чистом виде не может принести ничего другого, ибо не обладает способностью созидать. Бунин-художник «грешит» эротичностью воображения, упоенным представлением жизненного процесса, любви, страха, страдания, одиночества, смерти, – всех тех элементов, которые свойственны любому человеческому существованию. Поскольку в центре внимания писателя неизменно оказывается состояние чувственной влюбленности, то главной сферой его художественного видения становится углубленное исследование родового, полового инстинкта³⁹². Ильин отмечает такие черты художественного акта автора *Темных аллей*, как инстинктивность, чувственность, эротичность, «опьянительность». Чувственная страсть, многократно описанная Буниным, считает философ, *это чувственный зной, а не чувство. Если это любовь, то безостаточно ушедшая в тело. Она требовательная, несытая, напористая, эгоистическая, холодная, мучительная и горькая. Это любовь, заболевшая плотью и ушедшая в нее*³⁹³.

Телесность тесно связана с такими понятиями, как эротическая любовь, интимность, близость. Поскольку эротическая любовь является одной из ключевых тем *Темных аллей*, то, как мы уже заметили выше, главной причиной страданий героев становится одиночество, связанное с ее отсутствием либо внезапной утратой. Этот вид деприкации мы определяем как одиночество тела, или эротическое одиночество. В художественном мире анализируемого нами цикла эротическая любовь заменяет все остальные виды человеческих отношений, то есть дружбу, привязанность, родственные чувства и т.д. Разрыв отношений приводит к драматической потере смысла жизни и крушению надежд, которыми человек себя тешил. В таком случае чувство одиночества приобретает космические размеры и в восприятии человека становится непреодолимым. Связанная с этим состоянием боль нередко приводит к самоубийству или к многолетним страданиям на грани сумасшествия. Герой бунинского рассказа *В ночном море*, от которого к любовнику ушла жена, признается: *И ведь это из-за нее сходил я с ума буквально день и ночь, целые годы. Из-за нее плакал, рвал на себе волосы, покушался на самоубийство, пил, загонял лихачей, в ярости уничтожал свои лучшие, ценнейшие, может быть, работы...* (ПСС 4, 314)

В рассказе *Начало* (1943) показан переломный момент в жизни двенадцатилетнего мальчика, еще ребенка, впервые столкнувшегося с реальностью женского тела на совершенно другом, не осознаваемом до сих пор уровне и испытывавшего в связи с этим происшествием неизвестные ему ранее сладостно-томительные чувства эротического

³⁹² См. *ibidem*, с. 233.

³⁹³ *ibidem*, с. 239.

влечения. Пробуждение чувственности рассказчик сравнивает с потерей невинности. (ПСС 6, 151) До встречи в вагоне с *черноглазой молодой дамой* (152) гимназист *детски счастлив и спокоен*, едет домой на рождественские каникулы, *беззаботно и мирно* мечтая о простых мальчишеских развлечениях. Но из поезда, *шатаясь и все еще млея от только что пережитого, смутно и горестно-сладко думая только о нем*, (153) выходит уже не счастливо умиротворенный ребенок, а внезапно повзрослевший человек, который за короткое время успел испытать и зарождение нового чувства и страстное, хотя еще не вполне осознанное влечение, и муку ревности и ненависти к «сопернику». Эта метаморфоза происходит под влиянием телесности, впервые увиденной «взрослыми, мужскими» глазами. *Жарко натопленное пространство вагона с красными бархатными диванами*, от которых, как замечает автор, *было как будто еще жарче и душевнее*, (151) создает атмосферу беспокойного ожидания. Появление дамы и ее спутника вызывает у мальчика естественное любопытство, заставляющее его внимательно всматриваться в *мертвенную, но прекрасную бледность* случайной попутчицы, расположившейся на соседнем диване. Мир мальчика внезапно сужается и фокусируется на ее теле, которое, как он чувствует, являет собой нечто совершенно иное, чем тело матери или сестры: (...) *ничего более, кроме нее, ее лица и тела, не видел (...) Остановившимися глазами, с пересохшим ртом* (153) он ловит малейшие движения дамы, замечает коротко остриженные волосы, *со страшной яркостью видит тот ни с чем не сравнимый женский нежный телесный цвет*, (153) случайно мелькнувший на долю секунды, когда она, не глядя, поправляла чулки. Ее, по видимому, не смущает присутствие ребенка, на которого ни дама, ни путешественный с ней барин не обращают внимания, не догадываясь, что с ним происходит.

Ошеломленный мальчик созерцает прежде всего лицо незнакомки. Читатель с удивлением узнает, что у нее *гелиотропные, но женски молодые губы*. (153) Этому странному в данном контексте сочетанию стоит посвятить немного больше внимания. *Гелиотроп* – *травянистое или кустарниковое декоративное растение с лиловыми или белыми душистыми цветками*³⁹⁴. Если обратиться к более расширенной палитре оттенков, то мы обнаружим, что гелиотроповый цвет – это нежный, светло-фиолетовый оттенок, светлее орхидеяного, но темнее фиалкового и бледно-пурпурного³⁹⁵.

³⁹⁴ Современный толковый словарь..., с. 123.

³⁹⁵ Примечателен факт, что писатель обычно использует похожие оттенки, описывая смерть – *лиловой чернотой* покрыты губки сестры Нади в *Жизни Арсеньева*, а также подчеркивая экзотичность чьей-то красоты – *сизые губы с синеватым пушком у камаргианки (Камарг)*, *лиловые* – у племянницы Аида (*Весной, в Иудее*).

Юный герой рассказа *Начало* замечает, что (...) *бледное до прозрачной белизны лицо с очень явными на нем черными бровями и ресницами потеряло всякое выражение...* (153) Такой образ, в сочетании с *гелиотропными*, то есть голубовато-лиловыми губами, *неподвижным лицом* и *мертвенной бледностью* ассоциируется скорее со смертным ликом, чем с лицом молоденькой женщины, вызывающей восхищение. Однако сон – родной брат смерти, отсюда возможные ассоциации. Стоит также отметить, что гелиотроповый цвет часто встречается в пейзажах Исаака Левитана, с которым некоторые критики сравнивали Бунина: (...) *в газете «Курьер», в номере 3185, была напечатана статья Глаголя о стихах Бунина, где критик, сам будучи художником, сравнивает Бунина с Левитаном. «Бунин в области стиха такой же художник, каким является «поэт русского пейзажа» Левитан – в живописи.»*³⁹⁶

Взгляд гимназиста, в какой-то момент переставший быть детским, скользит по лицу незнакомки, *на чистой белизне которого так дивно выделялись тонкие черные брови и черные сомкнутые ресницы*, уже тревожно и жадно смотрит *на темный пушок над полураскрытыми губами, совершенно мучительными в своей притягательности (...)*. (153) Пожалуй, главным эпитетом в данном предложении является слово «мучительный», поскольку в рассказе *Начало* автором описано мгновение, когда, по меткому определению Николая Бердяева, мир «поймал» Адама и владеет им *через пол, в точке сексуальности прикован Адам к природной необходимости*³⁹⁷. Мальчик «пойман» Эросом, впервые постигая и поглощая все то непередаваемое, что есть в лежащем женском теле, *в полноте бедер и тонкости щиколоток (...)*. (153) Тонкость, полнота, нежность, сомкнутость, полураскрытость, притягательность и непередаваемость – такими словами двенадцатилетний подросток уже умеет описать женское тело, покоящееся перед его глазами на бархатном вагонном диване. Задолго до написания *Темных аллей*, Иван Бунин в *Митиной любви* попытался словами передать ощущения ребенка, связанные с открытием пола: *Еще в младенчестве дивно и таинственно шевельнулось в нем нечто невыразимое на человеческом языке. Когда-то и где-то (...) он, совсем маленький, стоял с какой-то молодой женщиной, вероятно со своей нянькой, – и вдруг что-то точно озарилось перед ним небесным светом, – не то лицо ее, не то сарафан на полной груди, – и что-то горячей волной взыграло в нем, истинно как дитя во чреве матери.* (ПСС 4, 396)

С нежностью и слабостью молодой дамы в рассказе Бунина резко контрастирует «хищная» внешность ее спутника, описанного не-

³⁹⁶ Муромцева-Булнина В., *Жизнь Бунина...*, с. 205-206.

³⁹⁷ Бердяев Н., *Эрос и личность...*, с. 100.

сколькими резкими штрихами: (...) *рослый барин с желтыми совиными глазами, в оленьей шапке (...), в блестящей оленьей дохе.* (152) Он стоял во весь свой мощный рост, с торчащими вверх наушниками оленьей шапки(...) У него хищные круглые глаза(...). (152) Второе упоминание о звере появляется в конце рассказа, когда мальчик вспоминает о том, что дома ждет его *волчонок, взятый на охоте в августе в логове убитой волчицы и теперь сидевший (...)* в яме в саду, из которой еще осенью (...) уже так дико и чудесно воняло зверем. (154) Можно предположить, что эти упоминания не случайны и, будучи символами, несут определенную смысловую нагрузку. Сова в некоторых культурах является предвестницей несчастья и смерти, а волк олицетворяет похоть и деструктивное, хаотическое начало³⁹⁸. Сопоставление мужчины со взрослым хищником и мальчика с волчонком раскрывает тайное противостояние, уже обозначившееся в непонятной ненависти, испытываемой гимназистом к этому незнакомому человеку, которому, по всей видимости принадлежит восхитившая его женщина³⁹⁹.

Завороженность мужчины красотой женского тела наблюдается также в произведении *Натали*. Неопытный студент Виталий Мещерский вначале воспринимает любовь как чувственное приключение и не более того: *Приехав домой на каникулы, я решил, что настало и для меня время быть как все, нарушить свою чистоту, искать любви без романтики (...).* В поисках любовных встреч (115) юноша попадает в дом своего дяди и, увидев соблазнительную кузину, сразу же решается на роман с ней. Девушка тоже стремится к легкому флирту. Вечером, в день приезда к Черкасовым, Виталия ожидает только Соня, благодаря чему они могут свободно поговорить наедине. Мещерский смотрит на кузину с жадным восхищением, чувствуя, что его мечты «о любви без романтики» сбываются. Он полностью поглощен рассматриванием физической прелести Сони. Думает с воодушевлением, что под ночным халатиком девушки вероятно ничего нет, и она со смехом подтверждает эту дерзкую догадку. За ужином Соня рассказывает Мещерскому о своей подруге по гимназии, подробно описывая ее внешность: золотые волосы в сочетании с огромными черными глазами, обрамленными длинными ресницами, стройность и хрупкость золотистого тела. (см. 116) Это, конечно, вызывает любопытство Мещерского, но лишь на мгновение. Разговор молодых людей имеет шуточный оттенок, но они оба намекают друг другу на возможность флирта. Стоит заме-

³⁹⁸ *Словарь символов и знаков...*, с. 50, 397.

³⁹⁹ Пользуясь словами Владимира Плешкова «археидея» открытия человеком эротического чувства смыкается в этом рассказе с осознанием любви как «звериного» инстинкта, время пробуждения которого наступает для каждого человека. (Плешков В., *Концепция человека в творчестве И. Бунина*, дис. канд. филол. наук, Елец 1997, с. 204.)

тять, что не только студент смотрит на кузину как на потенциальную любовницу, которая поможет ему «нарушить чистоту» и приобрести опыт сексуальных отношений. Соня тоже охотно идет навстречу его желаниям, стремясь развлечься с молодым, похожим на грузина Мещерским. Оба, не зная еще настоящей любви, легко, хотелось бы сказать, легкомысленно относятся к своим чувствам и жажнут любовных приключений. В тот же вечер юноша *долго и жадно* целует ее, испытывая головокружительную радость. Познакомившись с Натали и искренне восхищаясь ею, герой все-таки не смеет даже подумать о возможности *поцеловать ее с такими же чувствами, с какими целовал вчера Соню!* (123) С одной стороны – осознание женственности, тайны, трепетное восхищение Натали, с другой – «телесное упоение» Соней. Поскольку юноша еще очень неопытен, он легко принимает это упоение за любовь, искренне удивляясь: *отчего же нельзя любить двух?* (121) Не умея разобраться в своих чувствах и *все мучительнее и восторженнее следя тайком за Натали, за каждым ее движением*, (123) он все больше привязывается к тем отношениям, которые приносят ему *изнурительно-страстные* минуты с Соней. Тяжелое плотское влечение, соединенное с трепетом юноши, который впервые соприкасается с женской наготой – таково внутреннее состояние студента. Однако к роману с Соней он изначально относится как к чему-то временному, что неизбежно должно кончиться: *Не навек же я связан с Соней. (...)но что же делать, этого, рано или поздно, все равно не избежишь...* (128) Это его первые настолько близкие встречи с тем женским, что так пленительно для молодого человека в Соне: полные колени, обнаженная до плеча рука и даже родинка на левой щеке. Это все то, что, как бессознательно чувствует Мещерский, можно будет найти у многих других женщин. Он знает, что Соня у него первая, поэтому их отношения страстны, новы до головокружения. Но она не единственная и не последняя, поскольку ей не дано завоевать сердце молодого человека. Радость близости с Соней – чисто физическая и почти не зависит от объекта, с которым связана. Но именно вожделение приводит к драме – из-за нее Мещерский теряет ту, которую считает воплощенным совершенством, и остается в одиночестве – без Натали и без Сони, память о которой становится как увядшая роза, оставленная его любовницей после одного из свиданий.

Камарг и Сто рупий – две лирические миниатюры из цикла *Темные аллеи* – яркий пример присущей всему творчеству Бунина «внешней изобразительности» и эротического ощущения бытия. Обе миниатюры бессюжетны, это статические портреты безымянных героинь, появление которых воспринимается рассказчиком как почти сакраль-

ное явление красоты, молчаливое и созерцаемое в молчании⁴⁰⁰. Бунин не случайно рисует словом выразительные портреты восточных красавиц. В произведениях писателя постоянно отражаются различные культурные и религиозные традиции: христианская, иудейская, языческая. Не последнюю роль играет также индуССко-буддистская культура, отображенная во многих рассказах (*Братья, Готами, Соотечественник* и др.)⁴⁰¹. В контексте анализируемого феномена человеческой телесности не лишним будет подчеркнуть, что героями бунинских рассказов в основном становятся люди, которые, по словам писателя, «вышли из Цепи» (ПСС 8, 51) бытия, то есть *люди с повышенной жизненностью, близкие к архаическим слоям бытия*⁴⁰², не подчиняющиеся обычным законам нравственности. По мнению И. Ильина, которого мы уже цитировали выше, *это существа, которые живут прежде всего и больше всего инстинктом, во всей его первобытной ценности, непосредственности, несомненности, родовой – предковой древности, наивности, жестокости и первозданности*⁴⁰³.

Основу повествования в миниатюре *Камарг* составляет детальная зарисовка прекрасной женщины, вошедшей в вагон на маленькой станции. Тщательно подобранные эпитеты, мельчайшие подробности внешности, схваченные внимательным взглядом наблюдателя, выдают его отношение к прекрасной спутнице. Рассказчик любит ее, замечая не только *синеватый пушок на верхней губе, длинные, золотисто-карие глаза, полуприкрытые смугло-коричневыми веками, жесткий шелк смольных волос*, но и *женственную гибкую талию, а также худую, голую, блестящую тонкой загорелой кожей ступню*. (см. 78) В описании камаргианки несколько раз появляются эпитеты *древне-дикое лицо, первобытная истома, мумийные пальцы*. Красавица вызывает восхищение, но в то же время в ней чувствуется нечто пугающее, вызывающее ассоциации с животным миром. Ее движения грациозны, но эта грациозность сродни змеиной – *прошла по вагону, извиваясь*

⁴⁰⁰ Как утверждает Марина Байцак, *сакральность этого события требует торжественной пышной статики изображения. Экзотический портрет здесь приобретает функцию иконы. Интермедиальное пространство текста отсылает нас к общей тенденции живописи конца XIX – начала XX века – интерес ко всему древнему, архаическому и экзотическому*. (Байцак М., *Поэтика описания в прозе Ивана Бунина: живопись посредством слова*, автореферат на соискание ученой степени, Омск 2009, с. 5.)

⁴⁰¹ Можно предположить, что и в «Темных аллеях» выбор определенной женской внешности обусловлен идеологемной направленностью Бунина – писателя: его внимание к особям, людям, в которых ярко выражено древнее и современное. Прямые наследники наших пращуров – героини рассказов «Камарг», «Сто рупий», «Весной, в Иудее». (Карпов И., *Любовь: первая, последняя, единственная* (Тургенев, Шмелев, Чехов, Бунин) [Электронный ресурс] [http://www.litsovet.ru/index.php/materialred?materialid=101915.\(07.04.2011\)](http://www.litsovet.ru/index.php/materialred?materialid=101915.(07.04.2011)).

⁴⁰² Сливцкая О., «Повышенное чувство...», с. 181.

⁴⁰³ Ильин И., *Творчество И. А. Бунина...*, с. 220.

всем своим цыганско-испанским телом, (178) руки шелушат фисташки с обезьяньей быстротой и ловкостью. (178) Даже сизый цвет ее губ невольно напоминает о чем-то древнем. Желая закрепить в сознании читателя ощущение экзотичности этого необыкновенного создания, писатель обращается к образам Индии и Древнего Египта, например, в емком описании рук женщины: *сухие, индусские, с мумийными пальцами*⁴⁰⁴. По мнению Ирины Щербицкой, автор представляет читателю роскошный портрет женщины-богини, своеобразного идеала, желанного, но недостижимого. *Здесь отражается авторское представление об исключительной силе прекрасного, стихийно и таинственно воплощающегося в женском облике*⁴⁰⁵ – замечает исследовательница. Не случайно и меткое сравнение провансальца, восхищенно наблюдающего за камаргианкой, с мощным быком, объатым томительным физическим влечением.

Вторая безымянная красавица, из рассказа *Сто рупий*, производит впечатление неземного создания *как будто с другой планеты*. (179) В ее портрете тоже используется упоминание о некой первобытности, архаичности – *тропически крепкое маленькое тело, черные бархатные ресницы – подобие тех райских бабочек, что так волшебнo мерцают на райских индийских цветах*. (179) Обе женщины привлекают внимание своей необыкновенной внешностью и обе кажутся отделенными от окружающих незаметным, но прочным барьером. Камаргианка в вагоне занимает одноместную скамью и сидит *будто никого не видя*, ее глаза *глядят как-то внутрь себя* (179) хотя вокруг много людей, которые пристально и с нескрываемым интересом ее разглядывают. Девушка из миниатюры *Сто рупий* пребывает в молчании и неподвижности: *Единственное, что шло к ней, была бессловесность. И она полужала и молчала, мерно мерцая черным бархатом своих ресниц-бабочек, медленно помахивая веером*. (179) Как это ни парадоксально звучит, барьером, отделяющим этих женщин от окружающих, является их красота. Чтобы более подробно проанализировать данный парадокс, обратимся к размышлениям польского мыслителя о. Юзефа Тишнера, который в книге *Философия драмы* посвящает много места этому неуловимому, но вполне очевидному явлению. Стоит процитировать

⁴⁰⁴ ibidem. Не случайно здесь обращение к индуизму как древнейшей религии мира. Также упоминание о цыганско-испанском теле женщины включает в себе информацию о ее индийских, а значит, древних корнях – согласно лингвистическим и генетическим исследованиям, предки цыган вышли из Индии в 6 веке группой около 1000 человек. Предположительно, они, по обычаю того времени, были подарены в качестве придворных музыкантов одним из индусских правителей персидскому шаху. (см. *Народы России: Атлас культур и религий*, под ред. Журавского А., Казьминой О., Тишкова В., Москва 2011).

⁴⁰⁵ Щербицкая И., *Стилистические особенности цикла И. А. Бунина «Темные аллеи»*, дис. канд. филол. наук, Махачкала 2008, с. 50.

хотя бы некоторые из его высказываний: *Красота – это не гармония, не пропорции, не ритм. Это нечто другое и нечто большее*⁴⁰⁶. Несмотря на то, что мы не знаем точно, в чем заключается суть красоты, бывают моменты, когда мы без всякого сомнения и колебаний можем сказать: Она (он) прекрасна. Человек, которого мы видим, очаровывает нас⁴⁰⁷. Столкнуться с красотой другого человека, поддаться его обаянию, очароваться другим – все это с таким трудом поддается пониманию и в то же время так глубоко захватывает того, кто с ней встречается, что сама она должна быть признана не как один из рядовых фактов человеческой будничности, а как событие, в значении близком тому, какое этому слову дал Хайдеггер⁴⁰⁸. По глубокому убеждению Тишнера, красота обладает такими качествами, как трансцендентность, бесценность, неповторимость и, как это ни странно – жестокость. Ее хрупкость порождает драматическую глубину, которой лишены произведения искусства. Превышая способности человеческого восприятия и будучи недоступной, она может обернуться для очарованного безумием и страданиями⁴⁰⁹. Ибо настоящая красота прихотлива и свободна. Нельзя обладать этим чудом, поскольку *открыть красоту как красоту – значит отречься от обладания красотой. Ее как и свет нельзя иметь исключительно для себя. (...) Красота позволяет себя открыть, но не дает собой завладеть*⁴¹⁰. Она жестока и способна заставить страдать открывшего ее⁴¹¹. На психофизическом уровне отношений между мужчиной и женщиной, боль и тоску может вызвать вожделение, которому не суждено насытиться. Необходимо отметить, что вожделение является экспрессией телесности. Польский философ считает, что *тело – место, пространство, заполняемое*

⁴⁰⁶ Тишнер Ю., *Избранное: Философия драмы...*, с. 73.

⁴⁰⁷ ibidem.

⁴⁰⁸ ibidem, с. 73-74.

⁴⁰⁹ Если обратиться к польскому переводу Песни Песней (Библия Якуба Вуйка, созданному в 1599 году, можно найти следующую цитату: *Zraniłś serce moje, siostró moja, oblubienico, zraniłś serce moje jednym okiem twoim i jednym włosiem szyi twojej. (Pnp 4, 9 - BJW)*. Красота девушки именно ранит влюбленного мужчину, она настолько совершенна, что любование ею причиняет боль. Его чувства взаимны, но даже это не избавляет влюбленного от страдания.

⁴¹⁰ ibidem, с. 81.

⁴¹¹ Похожее мнение высказывает известный греческий православный философ и богослов Ян-нарас Христос, утверждая, что "конечная цель" красоты — достижение полноты общения и отношения с личным логосом мира. Она вызывает жажду телесного соединения и самоотдачи. Но человек не в состоянии ответить на этот призыв, поскольку слишком слаб, ограничен и эгоистичен в своих стремлениях. Не умея преодолеть себя, не будучи способным на самоотдачу, благодаря которой возможно отношение, он воспринимает телесную красоту Другого как нечто мучительное и недостижимое. Природная индивидуальность извращает зов красоты, воспринимая его как приглашение к самонаслаждению. Таким образом, чувственный опыт красоты влечет за собой безысходность, муку и неутолимую жажду. (см. Яннарас Х., *Личность и Эрос*, пер. Вдовина Г., Москва 2005, [Электронный ресурс:] <http://www.e-reading.biz/book.php?book=1021282> (02.06.2010).

вожделениями. (...) *Вожделение – проявление первой степени сознания, где ключевую роль играют инстинкты (...) Идеальным примером вожделения, направленного на другого, является сексуальное вожделение. (...) Можно сказать, оно – своеобразный мост между тем, что телесно и нетелесно*⁴¹².

Таким образом, вожделение следует рассматривать как неотъемлемое свойство телесности, возникающее в ее глубинах и проявляющееся внешне в виде голода, жажды, желания. Как проявление низшей сферы человеческой личности, оно отличается субъективностью и односторонностью, но как элемент биологической стороны человека вожделение вне нравственности. Ему присущ поиск объекта, способного его удовлетворить. *Вожделения заставляют действовать, но каков смысл этих действий, какова их цена – этого они не знают. Они избегают боли, алкают удовольствия, хотят подчинить себе все, что есть в человеке, но при этом сами не ведают, чем являются*⁴¹³. Страстное, чувственное половое влечение ослепляет человека и заставляет искать пути к соединению с желаемым объектом, а невозможность удовлетворения вызывает тоску и чувство одиночества. Эротическое желание, заключающее в себе стремление обладать очаровавшим объектом, порождает трагедию невоплотимости, ибо красота одновременно близка и враждебна, обещает и отказывает, делает счастливым и несчастным, она жестока и добра одновременно. Одним словом, *красотой является то, что хотелось бы иметь при себе, но чего, однако, иметь нельзя*⁴¹⁴ – повторяет Тишнер и продолжает свои размышления: *Красота превышает человека, открывает перед ним иной, непостижимый мир, а потом – как бы мимоходом – отталкивает его и не подпускает к себе. Всякое сближение с красотой означало бы ее профанацию*⁴¹⁵. *Красота не позволяет к себе прикоснуться – и даже если разрешит, то всегда ценой какой-либо жертвы. Общась с красотой, находишься скорее от нее дальше, чем ближе*⁴¹⁶.

Находясь в русле этих размышлений, мы предлагаем именно так понимать завершительные строки миниатюры *Камарг*: *Это камар-ганка – почему-то очень грустно сказал, проводив ее глазами, мой сосед, измученный ее красотой, мощный как бык провансалец с черным, в*

⁴¹² Тишнер Ю., *Избранное: Философия драмы...*, с. 268, 272. см. также Додельцев Р., *Фрейд о сексуальности и любви* [в:] Фрейд З., *Заключение девственности...*, с. 8.

⁴¹³ *ibidem*, с. 273.

⁴¹⁴ *ibidem*, с. 83.

⁴¹⁵ В миниатюре *Сто рупий* одна краткая, заключительная фраза создает резкий контраст – неземная прелесть оказывается вовлеченной в слишком земной контекст иллюзорной доступности, что создает возможность профанации. И хотя текст внезапно обрывается, эта профанация происходит в читательском воображении.

⁴¹⁶ Тишнер Ю., *Избранное: Философия драмы...*, с. 79.

кровяных жилках румянцем. (178) В этих словах таится разгадка бунинского восприятия совершенства как боли, которая становится уделом человека не только из-за невозможности обладать ею даже в сексуальном акте, но и из-за сознания ее мимолетности, в то время, когда хотелось бы переживаемое «теперь» превратить в вечность, то есть увековечить момент восхищения, изумления, очарованности и счастья⁴¹⁷. Однако, по Бунину, идеал должен быть недостижим, иначе он разрушается, как происходит в миниатюре *Сто рупий*. Восточная богиня оказывается проституткой, в связи с чем *физиологический акт возможен, но духовное любование героиней исчезает безвозвратно, оказываясь опошленным вторжением правды жизни. Чувство погребло, может восторжествовать только похоть*⁴¹⁸.

Подтверждением размышлений о сущности красоты как источника страдания может быть рассказ *Лита* (1943), который не был опубликован при жизни писателя. Летней лунной ночью беседа едва знакомых людей: сильной, уверенной в своей красоте женщины и безымянного героя, поддавшегося ее очарованию с первого взгляда: *Как-то сразу вы меня поразили*⁴¹⁹. Близость озера, таинственная обстановка предрасполагают к тому, что в восхищенном воображении мужчины возникают ассоциации Литы с мифическим существом, обитающим в воде и выходящим на берег в лунные ночи⁴²⁰. Однако образ русалки не только заставляет любоваться, но и предостерегает о серьезной опасности, ибо эти загадочные обитательницы водной стихии являются олицетворением губительной женской красоты⁴²¹. В славянской мифологии русалки особенно опасны для мужчин, которых завлекают пением или необычайно прекрасной внешностью: *разводит руками, закидывает назад голову, манит к себе на пышные перси (...), обещает и тысячи неслыханных наслаждений, и груды золота, и горы жемчуга перекатного*⁴²². Однако неосторожному встреча с русалкой грозит гибелью. В похожей ситуации находится герой рассказа, вслух мечтающий увидеть нимфу, а втайне томясь волнующей близостью Литы: *Я хотел сказать о русалках: может быть, они в самом деле существуют? Представьте себе: сидим, а она вдруг неслышно подплывает к берегу, ложится в воде в двух шагах от нас – и смотрит. Глаза*

⁴¹⁷ См. Тишнер Ю., *Избранное: Философия драмы...*, с. 76.

⁴¹⁸ Плешков В., *Концепция человека в творчестве И. Бунина...*, с. 185.

⁴¹⁹ Бунин И., *Лита*, [в:] *Жизнь Арсеньева. Темные аллеи. Рассказы...*, с. 556.

⁴²⁰ Зеленин Д., *Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки*, Москва 1995, с. 174., см. также Велецкая Н., *Символы славянского язычества*, Москва 2009.

⁴²¹ См. *Словарь символов и знаков...*, с. 368.

⁴²² Мельников П., *В лесах*, Москва 1995, кн. 1, с. 211.

*страшные, пристальные. Тело белое, великолепное*⁴²³. Слова «в самом деле» заставляют подозревать, что схваченный в рассказе диалог – продолжение разговора, начатого ранее. *Страшные, пристальные*⁴²⁴, *раскосые*, как у ведьмы, глаза есть и у Литы, а о ее белом, великолепном теле, скрываемом одеждой, герой наверняка думает с невольной дрожью, усиливающейся из-за интимной ночной обстановки. Героиня безошибочно угадывает мысли своего собеседника, вслух реагируя на них резким отказом: *Все одно, все одно у вас на уме! (...) Поразила, не поразила, но неужели вы не понимаете, что этого никогда не будет? (...) Я только помучить люблю*⁴²⁵. Герой находится в состоянии жгучего вожделения, мучительного в своей неразрешимости, а женщина безжалостно и сознательно усиливает эти ощущения. Примечателен факт, что в данном случае героиня сама провоцирует восприятие себя как тела, эпатируя своей наготой. Не позволяет мужчине перейти от чисто телесного к нетелесному, то есть к восприятию себя как личности. Воплощаясь в роль русалки, она как-будто выходит навстречу мыслям героя, однако ее намерения далеки от желания близости: *Я уже русалка, лежу именно так, как вам хотелось, с дикими глазами* (...) ⁴²⁶. Несмотря на предупреждение, что *этого никогда не будет*⁴²⁷, женщина продолжает искушать героя: *Поцелуйте мне груди. Они у меня тугие, красивые...*,⁴²⁸ ставя его в ситуации «возможности – невозможности» обладания ее красотой.

В несколько ином положении находится герой рассказа *Антигона*, случайно встретивший в доме своего дяди прелестную сиделку. Заметив, что ее комната находится рядом, *он точно заболел сразу ее ночной близостью вот тут, за стеною, и ее недоступностью*. (50) Студент воспринимает Антигону сквозь призму ее тела, и, восхищаясь им, жаждет наслаждения, которое это тело сулит: *Вот так женщина! (...) И что можно отдать за любовь такой женщины?* (48) О намерениях молодого человека свидетельствует факт, что он хочет *прикинуться безумно влюбленным*, (48) чтобы добиться близости с медсестрой. Легко заметить, что движет им не что иное, как похоть, то есть *грубо-чувственное половое влечение*⁴²⁹, в корне отличающееся от чистого преклонения перед красотой. Похоть, как чувство эгоистичное, не

⁴²³ Бунин И., *Лита...*, с. 556.

⁴²⁴ ср. Гумилев Н., *Русалка* [Электронный ресурс]: <http://slova.org.ru/gumilev/rusalka/> (26.02.2012).

⁴²⁵ Бунин И., *Лита...*, с. 556.

⁴²⁶ *ibidem*, с. 557.

⁴²⁷ *ibidem*, с. 556.

⁴²⁸ *ibidem*, с. 557.

⁴²⁹ *Современный толковый словарь...*, с. 591.

имеет ничего общего с любовью или даже влюбленностью, почитающей и ценящей человека, на которого она направлена. Любви свойственно искать благо для любимого. Похоть, напротив, имеет своей целью использовать других для удовлетворения своих желаний. Студент Павлик размышляет о характере понравившейся ему женщины, однако эти размышления являются попыткой оценить, насколько велики шансы любовного приключения, к которому он стремится: *Хоть бы просто так увидеть ее, поболтать с ней... узнать, какой у нее голос, какой характер, глупа ли она, или напротив, очень себе на уме, скромно ведет свою роль до какой-нибудь благоприятной поры. Вероятно, очень блюдущая себя и знающая себе цену стерва. И скорее всего глупа... Но до чего хороша!* (51) Менее понятным в данной ситуации кажется поведение Антигоны. Ровный, скромный голос, приветливое бесстрастие и тихо улыбающиеся глаза не дают возможности однозначно оценить эту женщину. По всей видимости, она опытна, но писатель не раскрывает загадку ее опыта, делающего Антигону спокойной и бесстрастной даже в ситуации согласия на близость с незнакомым мужчиной. Такое поведение позволило некоторым исследователям считать Антигону существом бездуховным, телесным. Но так ли это? Или же ее удивительная невозмутимость проистекает из уподобления мужчине и его желанию обладать? (...) *высокая, статная красавица в сером холстинковом платье, в белом переднике и белой косынке, с большими серыми глазами, вся сияющая молодостью, крепостью, чистотой, блестящем холёных рук, матовой белизной лица* (48) и с неморгающим взглядом напоминает скорее холодную статую какой-нибудь богини, чем простую медсестру, катающую стариков и старух в креслах на колесиках. (48) Пользуясь мнением Ивана Ильина, можно предположить, что непонятные чувства, владеющие бесстрастной Антигоной, это *чувства элементарные, родовые, древние, бездуховные, или, вернее, додуховные. В них живет особь, а не личность. В них человек биологически индивидуален, но духовно, а иногда и психологически, еще не стал или уже не стал личностью и потому вся жизнь этих «чувств» разворачивается в атмосфере некоего неизменного холода*⁴³⁰. Таким образом, хладнокровие героини проистекает из владеющего ею холода инстинкта, который беспокоит, изводит, терзает, но может совсем миновать сердце, оставляя его бесстрастным⁴³¹. Кроме того, Антигона такова,

⁴³⁰ Ильин И., *Творчество И. А. Бунина...*, с. 238.

⁴³¹ См. *ibidem*, с. 239. Исследователь Г. Шлегель в своей диссертации утверждает: *Женственность Антигоны лишена восприимчивой эротики, волнующей чувственности. В ней отсутствует вечно женственная, загадочная, таинственная сущность. Нам ближе взгляд М. Штерн, считающей, что героиня этого рассказа является примером парадоксального женского характера, в котором женственность, очарование сочетаются с внутренней холод-*

какой видит ее томящийся от вожделения мужчина, который замечает лишь то, что ему в данный момент нужно. Внутренний мир героини скрыт не только от Павлика, но и от читателя. Все, что он может увидеть и к чему может прикоснуться – это ее *тело-для-Другого*, то есть то, что видимо, слышимо, осязаемо и даже обоняемо: *Он открыл глаза и радостно встретил ее неморгающий взгляд, с обморочным головокружением почувствовал терпкий запах ее подмышки...* (53)

Крайняя степень овеществления женщины и ее тела, причем также ею самой, показана Буниным в рассказе *Барышня Клара* (1946). Данное произведение заключает в себе не только подробное описание внешности заглавной героини, но и Ираклия Меладзе, ставшего ее убийцей. Портрет грузина напоминает запись из следственного протокола, составленного по словам свидетелей: *Был он, как всегда, без всякой причины, довольно мрачен с виду, невысок, слегка гнут, худощав и крепок, чуть не до бровей заросший по низкому лбу красноватыми жесткими волосами, лицом брит и смугл. Нос имел ятаганом, глаза карие, запавшие, руки сухие, маленькие, с волосатыми кистями, ногти острые и крепкие, круглые (...)*⁴³². Некоторые детали описания приводят на мысль черты, присущие зверю, например, обезьяне: низкий волосатый лоб, волосатые руки, глубоко посаженные глаза. Сын богатого купца, приехавший по делам из Владикавказа в Петербург, в ресторане случайно замечает *могучую брюнетку*, которая кажется ему верхом красоты⁴³³, хотя героиня тоже напоминает крупное, несколько пугающее животное. От нее веет грубой чувственностью⁴³⁴. Примечательно, что герой разглядывает женщину типично по-мужски: *роскошное тело, высокие груди и крутые бедра*⁴³⁵ притягивают его внимание в первую очередь. Лишь после этого он вглядывается в лицо: (...) *черные глаза с наклепленными стрелчатыми ресницами блестят величаво и независимо, тонкие, оранжево накрашенные губы гордо*

ностью, расчетливостью, властолюбием. Впрочем, оригинальность бунинского осмысления подобных противоречий человеческой природы в том, что они кажутся не парадоксами, а тем, что, как говорится, в порядке вещей. (...) Самые невероятные противоположности уживаются и становятся неразделимыми в неповторимом и ярком облике его героев. (Шлегель Г., *Художественная феноменология Ивана Бунина* (Дух. Душа. Плоть), дис. канд. филол. наук, Иркутск 2001, с. 138; Штерн М., *В поисках утраченной гармонии: Проза И. А. Бунина, 1930-1940-х годов*. Монография, Омск, с. 20.)

⁴³² Бунин И., *Барышня Клара*, [в:] *Жизнь Арсеньева. Темные аллеи*, Москва 2006, с. 426.

⁴³³ Ср. *ibidem*.

⁴³⁴ М. Байцак замечает: *Барышня Клара стара и вульгарна, но бушующая в ней стихия пола безлична, неукротима и гибельна. Таково еще одно проявление парадоксальной природы Эроса, которая сохраняет свое величие даже в самых низменных и вульгарных проявлениях.* (Байцак М., *Поэтика описания в прозе И. А. Бунина: живопись посредством слова*, дис. канд. филол. наук, Омск 2009, с. 114.)

⁴³⁵ Бунин И., *Барышня Клара...*, с. 426.

*сжаты, крупное лицо бело, как мел, от пудры...*⁴³⁶ Издалека он еще не замечает того, что в более близкой перспективе вызовет у него скорее отвращение, чем удовольствие: *пористое меловое лицо, густо засыпанное пудрой, оранжевые губы в трещинках, страшные наклепанные ресницы, широкий серый пробор среди плоских волос цвета ваксы (...)*⁴³⁷. Белое как мел лицо ассоциируется со смертью или с маской, скрывающей настоящие черты героини. Она словно скрыта за толстым слоем грима и играет роль величавого и независимого существа, которое вполне довольно своим положением в обществе. Узнав, что это проститутка и ее *роскошное тело* имеет свою цену, Меладзе тут же решает использовать подвернувшуюся возможность. В центре рассказа – инстинкт безликой, разрушающей похоти, вышедшей из-под управления разума. Мужчина хочет обладать, причем сию минуту и любое промедление вызывает у него злобу и раздражение. В карете он думает даже не о самой проститутке, как о женщине, а лишь о частях ее тела, вызывающих в нем жгучее вождение: *(...) он замолк, держа ее по мокрому котику то за талию, то за широкий зад, и уже мучился, думал только о нем (...)*⁴³⁸.

В рассказе два раза появляется слово «одиночество». В первом случае оно относится к Ираклию Меладзе и обозначает состояние скуки, которое герой хочет развеять в обществе проститутки. Во втором случае оно употребляется для описания квартиры барышни Клары в восприятии героя: *Сдерживая нетерпение и уже злобу от ее медлительности и чувствуя, как жарко, душно и глухо в этой одинокой квартире, он все же постарался быть любезным (...)*⁴³⁹. Интересно, что именно мужчина, покупающий услуги пожилой проститутки, подсознательно чувствует ее отъединенность от других вследствие рода занятий и отсутствия собственной семьи. Стоит также обратить внимание на цветовую символику в интерьере квартиры, в котором повторяются розовые элементы: *рогатый розовый абажур, розовый свет лампочки, розовое вино*. Черные (крашенные) волосы героини отливают чем-то малиновым, а на стене приемной висит картина Юлия Клевера *Зимний закат*, тоже изобилующая розоватыми оттенками. Этот элемент кажется неслучайным, поскольку, как известно, розовый, будучи ненасыщенным красным, является цветом античной богини Венеры. Это также телесный цвет, отсылающий фантазию читателя к

⁴³⁶ ibidem, с. 427.

⁴³⁷ ibidem, с. 429.

⁴³⁸ ibidem, с. 428.

⁴³⁹ ibidem.

обнаженному женскому телу. Кроме того он считается цветом любовной интрижки⁴⁴⁰.

В описании внешности героини писателем использован контраст – черного и белого. Одея она в атласное черное платье, черную шляпу и черную котиковую шубу. Раздевшись, женщина накидывает на голое тело *черный, шитый золотыми драконами халат*⁴⁴¹. Являясь одним из доминирующих цветов в сборнике *Темные аллеи*, черный, как правило, обозначает смерть или серьезную угрозу. По мнению Марины Байцак, такая гипертрофия черного цвета *выражает смертельную опасность, которую таит в себе стихия пола*⁴⁴². По принципу контраста, лицо и тело женщины отличаются белизной: *Он жадно взглянул на ее голые пятки, похожие на белую репу (...)*⁴⁴³. *Он осмелел и распахнул халат с драконами на большом, полногрудом белом теле с густыми черными волосами ниже широкого волнистого живота*⁴⁴⁴. Отдавая себе отчет в том, что проститутка уже немолода, мужчина все-таки уже не в состоянии справиться с искушением: *Она уже старая, – подумал он (...) но уже совсем шалея от величины и белизны этого голого тела, круглых грудей, красные соски которых были почему-то очень малы, и мягкого зада, тяжело лежащего на его коленях*⁴⁴⁵. Стоит заметить, что физиологическое описание пожилой проститутки производит намеренно отталкивающее впечатление. Встретив неожиданное сопротивление, уже совсем не владея собой, Меладзе пытается изнасиловать барышню Клару и случайно убивает ее. Описание момента смерти женщины вызывает у читателя не сочувствие, а скорее безразличность: *Она, икнув, упала навзничь, раскинув руки, и широко раскрыла рот – из него густо лилась кровь*⁴⁴⁶. В данном рассказе И. Бунин показывает грубый, чувственный, безобразный облик сладострастия, владеющего человеком⁴⁴⁷. Чисто физиологическое, предметное отношение героя к женщине, делает невозможным какое-либо общение на человеческом уровне и заканчивается трагедией.

В произведении находит свое отражение проблема фетишизма, упоминаемая в работах Владимира Соловьева и Николая Бердяева. В

⁴⁴⁰ См. Шейнина Е., *Энциклопедия символов...*, с. 365.

⁴⁴¹ Бунин И., *Барышня Клара...*, с. 428.

⁴⁴² Байцак М., *Поэтика описания...*, с. 108.

⁴⁴³ Бунин И., *Барышня Клара...*, с. 428.

⁴⁴⁴ *ibidem*, с. 429.

⁴⁴⁵ *ibidem*.

⁴⁴⁶ *ibidem*.

⁴⁴⁷ *Вместо поэзии священного ужаса – не поддающееся определению, чисто бунинское ощущение бесчувственной, застывшей, безжалостной, отвратительной пустоты (...)*. (Штерн М., Богданова Т., *Итоговая книга И. А. Бунина «Темные аллеи»: мифопоэтический аспект*, [в:] *Лирическая книга в современной научной рецепции. Коллективная монография*, под ред. Мирошниковой О., Омск 2008, с. 145)

философском труде *Смысл любви* Соловьев подчеркивает ненормальность подобного рода отношения человека к телу Другого, поскольку *часть ставится на место целого, принадлежность – на место сущности*⁴⁴⁸. По утверждению философа, все тело является лишь частью женского существа и восприятие женщины исключительно как тела – тоже вид фетишизма, проявляющегося наиболее ярко в ситуации встречи с проституткой: (...) *люди, так или иначе покупающие тело женщин для удовлетворения чувственной потребности и тем самым отделяющие тело от души, должны быть признаны ненормальными в половом отношении, психически больными, фетишистами в любви или даже некрофилами*⁴⁴⁹. Николая Бердяев вторит ему, называя фетишизм дроблением любви на оторванные, временные состояния и считая его виновником глубокого одиночества:⁴⁵⁰ *Болезнь эта состоит в том, что предметом любви делается не цельный человек, не живая, органическая личность, а часть человека, дробь личности, например, волосы, руки, ноги, глаза, губы вызывают безумную влюбленность, отдельная, отвлеченная от сущности часть превращается в фетиш. При фетишизме ощущение личности любимого теряется, индивидуальности человека не видно.*(...) *Любовь исключительно плотская, физиологическая, столь распространенная в нашем мире есть фетишизм, так как в ней нет ощущения полной личности, всецелой индивидуальности.* (...) *Современная литература (с особенной силой – Мопассан) изображает это безумное одиночество человека, этот солипсизм, разрыв с «ты», с реальностями мира. Только сила Эроса может вывести из этого одиночества, но Эроса не дробимого, ощущающего все-целость личности, божественная сила индивидуально-мистической любви*⁴⁵¹.

Рассказ *Мадрид* (1944), написанный Буниным несколько дней спустя, также повествует о женщине легкого поведения, но имеет совершенно другой оттенок. При описании барышни Клары автор *Окаянных дней* использует нарочито грубые, отрицательные эпитеты, свидетельствующие о вульгарности героини и о ее внутреннем безобразии: *широкий, голый зад, голые пятки, похожие на белую репу, широкий волнистый живот, страшные наклепанные ресницы, пористое лицо. Молоденькая, наивная проститутка Поля наштрихована любовно-ласкательно: небольшая, курносенькая, немножко широкоскулая, (...) улыбка милая, несмелая, голосок чистый.* (157) Мужчина, принимающий ее предложение провести вместе время, сразу проникается к девушке

⁴⁴⁸ Соловьев В., *Смысл любви*, [в:] Шестаков В., *Эрос и культура. Философия любви и европейское искусство...*, с. 365.

⁴⁴⁹ *ibidem*.

⁴⁵⁰ см. Бердяев Н., *Эрос и личность...*, с. 39.

⁴⁵¹ *ibidem*, с. 39-41.

симпатией: (...) *на редкость милая девчонка!* (158) (...) *что за прелесть мордашка у тебя!* (159) Писатель умышленно использует уменьшительные эпитеты, подчеркивая ее незащищенность и нежность: *каракулевая шапочка, пальтецо с каракулевым воротничком, холодная щечка, черное платьице*. Если у барышни Клары *оранжевые губы в трещинках*⁴⁵², то у Поли – *деликатно сжатые губки*. (161) Сняв ботики, она *стоит на ковре маленькими ногами в одних чулках, трогательно уменьшившись в росте*. (160) Девушка прижимается к герою *тихо, ласково, с мелким, счастливым смехом*. (160, 162) В рассказе сквозит сочувствие к сиротской судьбе юной, милой девочки, вынужденной таким образом зарабатывать себе на жизнь: *Живет с какими-то стервами, над какой-нибудь прачешной, каждый вечер выходит с ними как на службу, чтобы заработать под каким-нибудь скотом два целковых – и какая детская беспечность, простосердечная идиотичность!* (161)⁴⁵³

Внутренний смысл произведения – одиночество молоденького, беспомощного существа, еще не испорченного дыханием разврата. Поля для мужчин – всего лишь тело, которое можно купить для минутного развлечения. Она отдает себе отчет в том, что часто рискует жизнью, встречаясь с незнакомыми: *Может кто и убьет. Наше дело такое. Идешь неизвестно куда, неизвестно с кем, а он либо пьяный, либо полоумный, кинется и задушит либо зарежет...* (161) Однако она сама тянется к некоторым своим клиентам, одаряя их чем-то гораздо более ценным, чем только физическая разрядка, ибо дает им свое доверие и искреннюю ласку. Девушка помнит доброту еврея-шулера, к которому привязалась настолько, что пошла его провожать на вокзал и побежала за поездом. Трогателен, женственен, но и жалок этот поступок юного создания стремящегося к любви и заботе, которых лишено из-за несправедливых жизненных условий.

Короткий рассказ *Крем Леодор (1944)*, редко привлекающий внимание исследователей, повествует о сложных взаимоотношениях героев, о преобладании объективирующего взгляда на женщину, о вожделении и равнодушии. В произведении почти нет действия, есть лишь несколько взволнованных реплик. Однако не стоит забывать, что в высказываниях героев всегда выражается их психологическая характеристика и душевное состояние. Диалог важен также с точки зрения косвенного психологизма, поскольку ему неизбежно сопутствует мимика говорящих, их взгляды и движения. Мужчина с *тревожными су-*

⁴⁵² Бунин И., *Барышня Клара...*, с. 429.

⁴⁵³ Примечательно, что герой рассказа тоже пользуется услугами юной проститутки, дает ей заработать, но себя «скотом» не считает.

*масшедшими глазами*⁴⁵⁴ устраивает сцену ревности своей недалекой, но бесспорно прелестной жене (содержанке?). Герой весь во власти своего влечения к этой женщине, но его терзает беспокойство, что кто-то другой может у него отнять то, что он считает своей полной собственностью. Герой ведет себя театрально: *сверкает глазами, сдвигает брови, говорит резко и громко, страстно, старательно, книжно, выделяя запятые и придаточные предложения*⁴⁵⁵. Поведение мужчины ясно свидетельствует о том, что он почти не владеет собой – швыряет окурки, нервно щелкает портсигаром, закуривая очередную папиросу и *отрывисто затягиваясь, полоумно взглядывает назад, в зеркало*⁴⁵⁶, в котором отражается женщина в кимоно, невозмутимо полулежащая на оттоманке и читающая газету. Его состояние определяется тремя словами – *тревожный, сумасшедший, полоумный*. Мужчина пытается угрожать своей собеседнице, хотя, по-видимому, не умеет найти аргументы, которые заставили бы ветреную красотку вести себя по-другому. Все усилия напрасны, потому что женщина не слушает его, продолжая просматривать газетные объявления и притворяясь, что не понимает причины упреков. В ее внешности нарочито детские черты сочетаются с женскими: *коротенькая розовая сорочка, синие ангельские глаза с пушистыми ресницами и мягко выгнутая талия, овальный зад*. Такой видит ее мужчина. Он также замечает *толстенькие ноги с золотыми ногтями*⁴⁵⁷ и то, как женщина женственно и красиво полулежит на оттоманке на атласных подушках. Эта поза необыкновенно притягательна, герой отворачивается от жены, осознавая всю власть над ним этого полного, вожаемого тела, но не может сдержаться, чтобы не поглядывать на героиню тайком.

Героя данного произведения также можно назвать фетишистом, ибо его характеризует влюбленность в отдельные части тела жены, вследствие чего ее образ дробится, исчезает целостность, а значит, женщина как личность в его восприятии перестает существовать. Она становится инструментом для удовлетворения похоти. По мнению Николая Бердяева, любовный фетишизм уничтожает великий смысл любви, имеющей власть соединять личность с другой личностью и преодолевающей пропасть отчуждения между ними. *Любовь к отдельным сторонам духа и плоти, к оторванным частям, к прекрасным глазам и чувственным губам, к духовному аромату отдельных*

⁴⁵⁴ Бунин И., *Крем Леодор*, [в:] *Стихотворения. Рассказы. Окаянные дни. Темные аллеи*, Москва 2004, с. 499.

⁴⁵⁵ *ibidem*.

⁴⁵⁶ *ibidem*.

⁴⁵⁷ *ibidem*.

*черт характера или обаянию ума – тоже фетишизм, тоже потеря ощущения личность*⁴⁵⁸ – считает русский философ.

В рассказе *Пароход «Саратов»* (1944) на первый план выдвигается упоение героя своей телесностью, возбуждающим ощущением себя самого и природы в ее расцвете. Все его чувства обострены, и офицер инстинктивно радуется майскому дождю, оставившему запах весенней сырости и мокрой пряной листвы, а также своей бодрости и свежести *после нескольких часов непрерывного питья, куренья, смеха и болтовни* (169). Молодой человек радуется также короткому сну, после которого должно наступить свидание. Ему приятно ощущать легкость движений своего молодого, крепкого тела: *Все было прекрасно: и зелень, и фонари, и предстоящее свидание, и вкус папиросы, которую ухитрился закурить на лету. И все сливалось в одно: в счастливое чувство готовности на все, что угодно. Водка, бенедиктин, турецкое кофе? Вздор, просто весна и все отлично...* (169) Эту счастливую готовность подстегивает сознание, что через несколько минут он встретится с красивой, принадлежащей ему женщиной и эта встреча сулит очередное наслаждение. На вошедшую в комнату любовницу Павел Сергеевич смотрит как всегда с ненасытным восхищением. Она *длинная, волнистая, в узком и пестром, как серая змея, капоте с висящими, разрезанными до плеча рукавами*, (170) с длинными бледными пальцами и раскосыми глазами. Женщина не случайно ассоциируется с животным, символизирующим искушение и опасность⁴⁵⁹. Такое сравнение Бунин нередко приводит, описывая капризных, сильных и коварных в своей прелести женщин⁴⁶⁰. Новость, что любовница, которую офицер считает своей собственностью, хочет уйти к другому, он сначала воспринимает как шутку и не относится серьезно к словам женщины. Но постепенно начинает понимать, что это правда, хотя *все еще не веря той нелепости, неожиданности, которая вдруг разбила все его радостные надежды на этот вечер (...)*. (171) Примечательно, что мысли офицера сосредоточены прежде всего на себе самом, на собственных планах и надеждах, которым что-то вдруг пытается помешать. Он не собирается расставаться со своей содержанкой, которая является для него предметом роскоши, дорогостоящей вещью. Ею можно похвастаться перед знакомыми и поднять свою ценность в собственных

⁴⁵⁸ Бердяев Н., *Эрос и личность...*, с. 40.

⁴⁵⁹ Змея по древним поверьям разных народов отождествляется также с женским началом и, являясь сакральным сексуальным символом, олицетворяет непреодолимое плотское искушение. (см. *Словарь символов и знаков...*, с. 139.). Это один из самых противоречивых символов, обозначающий как божественную природу и мудрость, так и хтонические (демонические) силы. (см. *Энциклопедия символов...*, с. 107)

⁴⁶⁰ См. *Генрих, Антигона, Камарг*.

глазах и в глазах окружающих⁴⁶¹. Сам поверхностный и грубоватый, офицер не пытается понять чувства и настроения героини, даже если они тоже не отличаются глубиной. Для Павла Сергеевича она – прежде всего прекрасное тело: ноги с розовыми пятками, колени, длинные пальцы, губы, раскосые глаза, – то есть набор красивых элементов, доставляющих мужчине животное удовольствие. Поэтому его *радостная готовность на все* оборачивается бессмысленным, атавистическим жестом насилия, в результате которого героиня погибает, а сам офицер, похоронив вместе с ней свое прекрасное настоящее и будущее, попадает на каторгу. Один единственный поступок, совершенный под влиянием эмоций, низвергает его на последнюю ступень общественной лестницы и ставит в один ряд с обычными преступниками. В эпилоге Бунин описывает бывшего офицера, потерявшего лоск и элегантность, *с худым, коричневым от загара телом (...), с темной, наполовину выбритой головой, заросшими щеками и лихорадочно сверкающими глазами.* (см. 172) Если в начале рассказа мужчина испытывал пьянящую радость жизни, а здоровое тело, подхлестываемое табаком и вином, давало ощущение ничем не ограниченной свободы, то теперь это же тело испытывает незнакомое для него раньше страдание и унижение. Худое, изможденное, оно заковано в кандалы и лишено свободы движений. Незначительное действие – *пристально смотрел на горбами летящую глубоко внизу, вдоль высокой стены борта, густо – синюю волну и от времени до времени поплевывал туда,* (172) – является одной из немногих вещей, которые может себе позволить некогда самоуверенный и гордый офицер, теперь лишенный возможности распоряжаться своей жизнью.

В рассказе *Гость* (1940) дан в откровенно сниженном плане мотив соблазнения взрослым мужчиной невинной девушки. Похожий сюжет, но с большей дозой глубины и драматизма появляется в произведениях *Степа*, *Дурочка*, *Людоедка* и, в определенной мере, в главном рассказе цикла *Темные аллеи*. Героиня рассказа кажется внешне грубоватой и непривлекательной: *невысокая, плотная как рыба, девка, вся пахнущая чадом кухни: мутные волосы, в толстых ушных мочках дешевые сережки с бирюзой, чухонское лицо в рыжих веснушках, налитые си- зой кровью и точно масляные руки*⁴⁶². У нее тяжелая походка и полные

⁴⁶¹ Екатерина Батаева обращает внимание на следующий факт: для поддержки мужского «престиж-кода» важно не только то, насколько он успешен в разных сферах своей жизни, но и то, какая женщина рядом с ним находится. Красивая, молодая женщина выполняет роль «символического инструмента», зеркала, в котором нарцисстически настроенный мужчина видит свой собственный увеличенный и идеализированный образ. (см. Батаева Е., *Женская геронтология в телерекламе*, «Социологический журнал» 2012, нр 3, с. 106)

⁴⁶² Бунин И., *Гость*, [в:] *Жизнь Арсеньева. Темные...*, с. 323.

колени цвета свеклы⁴⁶³. Однако быстрый, пронизательный взгляд неожиданного гостя замечает в ней нечто такое, что побуждает его использовать факт отсутствия дома хозяев и изнасиловать молодую кухарку. Вторжение в интимный мир другого человека, чреватое разрушением этого мира, всегда достойно осуждения, хотя в данном случае писатель не высказывает прямо свое мнение, описывая происшествие скорее как анекдот. Страшному черному господину Адаму Адамычу, видимо, не чуждо искусство: он называет Сашу *фламандской Евой*⁴⁶⁴, намекая на ее рубенсовскую внешность, вызвавшую у него вспышку чувственности и желание немедленно удовлетворить сексуальное влечение. Важным моментом в рассказе является быстро и грубо осуществленное сближение, оскорбительное по своему бездуховному характеру. Стоит здесь процитировать мнение Бердяева, которое созвучно убеждениям самого Бунина: *В натуральной стихии рода есть вечный соблазн безличного сладострастия, противоположного Эросу. Сладострастие без благословения любви есть грех, унижение своей и чужой личности. Грязно и греховно делать человека простым орудием своего естественного наслаждения (...)*⁴⁶⁵. Похоть, которой движим героиню, в корне эгоистична. Это зоологическое, абсолютно бездуховное желание обладать чужим телом, хочет этого другой человек, или нет, возможно это или невозможно, запретно ли, наказуемо ли. Похоть не признает взаимности, она направлена на удовлетворение одного лишь животного инстинкта. Оскорбленная женщина реагирует рыданиями, однако, когда проходит первое потрясение, неожиданные мечты начинают закрадываться в душу Саши, познавшей физическую близость. Она (...) *заснула, в сладкой надежде, что Адам Адамыч завтра опять придет, что она увидит его страшные глаза и что, Бог даст, господ опять не будет дома*⁴⁶⁶. Парадоксальным образом, надругавшийся над героиней человек становится ей близок, но надеждам на новую встречу не суждено сбыться, и Саша остается совершенно одна со своими чувствами и мечтами.

Своеобразная грубость, простонародность внешности героини подчеркнута также в рассказе *Второй кофейник* (1944). Бедная сирота Катька, чудом избежав публичного дома, попадает в среду московской богемы и становится натурщицей. Вследствие этого занятия, она воспринимается прежде всего как необходимый предмет художнического обихода: (...) *желтоволосая, невысокая, но ладная, еще совсем*

⁴⁶³ ibidem, с. 324.

⁴⁶⁴ ibidem.

⁴⁶⁵ Бердяев Н., *Эрос и личность*...с. 64.

⁴⁶⁶ ibidem, с. 324.

молодая, миловидная и ласковая. (...) стоит вся голая, простонародно развитая телом, прикрывая рукой золотистые волосы внизу. (163) С шестнадцати лет скитается по мастерским, становясь и натурщицей, и любовницей, и хозяйкой (163) очередного художника, пользующегося ее услугами. Со спокойствием рассказывает о том, как стала жертвой насилия: (...) художник Ярцев (...). Я с ним год жила, вот как с вами. Он и невинности меня лишил всего на втором сеансе. Вскочил вдруг от мольберта, бросил палитру с кистями и сбил мне с ног на ковер. Я испугалась до того, что и крикнуть не смогла. Вцепилась ему в грудь, в пинжак, да куда тебе! Глаза бешеные, веселые... Как ножом зарезал. (164) О своем отношении к насильнику Катька говорит: Конечно, любила. Очень боялась. Надругался надо мной, выпимши, не приведи Господи. Я молчу, а он: Катька, молчать! (164) Мимовольная жалоба на произошедшее проскальзывает в словах: Как ножом зарезал. Это сравнение образно описывает суть события – насилие становится поступком, равноценным убийству беззащитной девушки. Однако смирившись со своей судьбой, она учится выживать в далекой от благородного романтизма художнической среде, становится ее бессловесным орудием, одиноким и беззащитным, постоянно меняющим «хозяев». Несмотря на это, она ведет себя покорно, беззаботно и даже радостно. О своих злоключениях говорит: Со смеху помрешь! (164) Художник участвует в диалоге как бы между прочим, слушая рассеянно, и не обдумывая свои реплики. На рассказ об изнасиловании роняет: Да, да, ты мне это уже рассказывала. Молодец. (164) Молодцом он называет Ярцева, что подтверждает, насколько невнимательно художник относится к чувствам своей временной сожительницы.

Рассказы *Гость и Второй кофейник* приоткрывают перед читателем важные грани женской сущности. Профанация, которой подвергается тело и психика жертвы в момент насилия, оставляет последствия на всю последующую жизнь. Однако самое страшное заключается в том, что женщина в состоянии смириться с этим фактом и воспринимать его как нечто естественное. Таким образом, она дает себя поработить и опредметить. *Женщина необыкновенно склонна к рабству (...)*⁴⁶⁷ – замечает Бердяев. Саша и Катька – существа неразвитые, ограниченные в своем восприятии реальности. Возможно, они даже не подозревают, насколько уродливы их взаимоотношения с мужчинами. Но чувство одиночества и жажда хоть какой-то формы близости заставляет их тянуться к насильникам. Избиваемая и унижаемая пьяницей-художником Катька, кажется, и не представляет себе, что жизнь может вы-

⁴⁶⁷ Бердяев Н., *Эрос и личность...*, с. 189.

глядеть иначе. Она испытывает огромную потребность чувствовать себя нужной – даже в роли предмета мимолетного удовлетворения пьяной страсти. Жизнь героини представляет собой крайний случай овеществления женщины. Ей приписана роль пассивного объекта созерцания, желания, потребления, и Катька безропотно принимает на себя эту роль.

Отношение к женскому телу как к источнику грубого плотского наслаждения прослеживается также в короткой зарисовке *Ахмат* (1944 – 1946). Объектом желания крепкого пожилого купца с черными бровями и глазами, с белоснежной бородой⁴⁶⁸ является беременная баба, которая сидит на земле рядом с телегой. В произведении появляется намек на многократное нарушение героем важного табу – совращение за деньги чужих беременных жен: *В зрелые годы был я великий злодей в сих случаях: самая моя лютая страсть была к беременным. Никаких денег не жалел на них*⁴⁶⁹. Свое извращенное вожделение купец откровенно называет лютой, непреодолимой страстью и хоть кажется, что он раскаивается в этом (*Грех и вспоминать!*)⁴⁷⁰, но все же вспоминает, приметив предмет своей похоти. Несмотря на то, что ему уже за семьдесят, прежние желания продолжают владеть им с не меньшей силой, чем раньше. Молодая беременная женщина сидит, *расставив колени от круглого, тугого живота*⁴⁷¹. Она олицетворяет женственность, беззащитность и какую-то тайну: *На лице та особенная, нежная, миловидная непорочная миловидность, что бывает у беременных, – лицо как в жару, глаза светят тихим, святым блеском*⁴⁷². Непорочность, святость героини сталкивается с греховными, сладострастными помыслами купца, что заставляет думать о святотатстве. Однако писатель его не критикует⁴⁷³. Неявным олицетворением греховного либидо является *жаркий, пыльный день*⁴⁷⁴, в который происходит действие.

Произведение *Весной, в Иудее* (1946) повествует о встрече молодого археолога и бедуинки. Рассказывая об этом много лет спустя, герой вспоминает: *Эти далекие дни в Иудее, сделавшие меня на всю жизнь хромым, калеккой, были в самую счастливую пору моей молодости.(...) в эти светоносные весенние дни, все казалось мне бесконечно радостным,*

⁴⁶⁸ Бунин И., *Ахмат*, [в:] *Жизнь Арсеньева. Темные аллеи. Рассказы...*, с. 566.

⁴⁶⁹ *ibidem*.

⁴⁷⁰ *ibidem*.

⁴⁷¹ *ibidem*.

⁴⁷² *ibidem*.

⁴⁷³ Исследователь А. Жолковский в связи с этим произведением замечает: *Все выразительные ресурсы рассказа брошены исключительно на монументализацию осуждения, каковое, оказавшись бессильным против греховного либидо, тем убедительнее свидетельствует о его неистребимости.* (Жолковский А., «Ахмат» Бунина или Краткая..., с. 317.)

⁴⁷⁴ Бунин И., *Ахмат...*, с. 567.

счастливым: в первый раз был я тогда на Востоке, совершенно новый мир видел перед собою, а в этом мире – нечто необыкновенное: племянницу Аида. (201) Сюжет рассказа строится на двух библейских мотивах, какими являются грешная связь царя Давида и Вирсавии, жены его слуги, а также история любви, рассказанная в Песни Песней. Стоит упомянуть о том, что Песнь Песней – едва ли не самая загадочная книга Священного Писания, состоящая из стихов об упоении жизнью, чувственной любовью, вечно юной свежестью. Эта книга вдохновляла бесчисленные поколения поэтов и мыслителей на переводы, подражания и комментарии. Вариации на тему Песни Песней можно встретить у Александра Пушкина, Афанасия Фета, Валерия Брюсова, Михаила Волошина, Анны Ахматовой, Бориса Пастернака, Марины Цветаевой, Александра Куприна и многих других.

Случайно встреченная на стоянке бедуинов племянница шейха Аида с первого взгляда вызывает в археологе цепь ассоциаций: Суламифь, Песнь Песней, Вирсавия. Героем овладевает чувственное восхищение и желание обладать этой экзотической красотой: *Оглянись, оглянись, Суламифь! – подумал я. (...) И проходя мимо шатра, она слегка повернула голову, повела на меня глазами: глаза эти были необыкновенно темные, таинственные, лицо почти черное, губы лиловые, крупные – в ту минуту они больше всего поразили меня... Впрочем, одни ли они! Поразило все: удивительная рука, обнажившаяся до плеча, державшая на голове жестянку, медленные, извилистые движения тела под длинной кубовой рубахой, полные груди, поднимавшие эту рубаху...* (204)⁴⁷⁵

Ошеломленный молодой человек в рассказе Бунина легко добывается близости с таинственной красавицей. Он ничего о ней не знает, едва владеет языком, на котором говорит бедуинка. Герой не раздумывает над причинами, побудившими девушку принять его предложение. Словно безделушку, он покупает ошеломившую его красоту за золотую монету: *Я положил в ладонь несколько медных монет, потом, замирая от волнения, вынул и показал ей золотой фунт. Она поняла и опустила ресницы, покорно склонила голову и закрыла глаза внутренним сгибом локтя, навзничь легла на кровать, медленно обнажая ноги, прокопченные солнцем, вскидывая живот призывными толчками...* (205) Молчаливое, покорное склонение головы как будто указывает на то, что бедуинка не может отказать дерзкому предложению археолога,

⁴⁷⁵ Обратившись к *Песни Песней*, можно в ней найти описания, соответствующие внешности юной бедуинки: *Черна я, но красива. Не смотрите на меня, что я смугла – ибо солнце опалило меня (...). О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! Глаза твои голубиные. Пленила ты сердце мое, сестра моя, невеста. Пленила ты сердце мое одним взглядом очей твоих (...). Два сосца твои, как двойня молодой серны, пасущаяся между лилиями. Уста твои как отличное вино.* (Песнь Песней, 1, 4-5; 1, 14; 3, 9; 4, 5; 7, 10)

как Вирсавия не посмела отказать царю Давиду. Не случайна и прямая ссылка на эту библейскую историю: *На одном повороте лестницы*⁴⁷⁶ она приостановилась: там, глубоко внизу за узким окном, виден был древний «Водоем пророка Иезекииля», зеленоватая вода которого лежала, как в колодце, в квадрате соседних сплошных домовых стен с решетчатыми окошечками, – та самая вода, в которой купалась Вирсафия, жена Урия, наготой своей пленившая царя Давида. Приостановясь, она заглянула в окно и, обернувшись, с радостным удивлением взглянула на меня своими удивительными глазами. (204 – 205) Писатель сознательно проводит прямую параллель между двумя событиями, объединяя их местом⁴⁷⁷ – водоемом, в котором иудейский царь увидел прекрасную жену своего слуги. Однако если связь Давида с Вирсавией указана как грехопадение, за которым следует неминуемая расплата и угрызения совести, то любовный эпизод между молодым европейцем и бедуинкой описан прежде всего как естественное, «утробное» поведение, типичное для бунинских героев. Им свойственно следование зову плоти, приводящее к «диалогу тел», даже если они говорят на разных языках и пользуются разными культурными штампами. Однако краткий, как правило, «диалог» в данном случае прерывается внешними обстоятельствами и не возобновляется никогда, хотя забыть о нем герою не позволяет его собственное тело, изувеченное, как бы «заклеймленное» выстрелом Аида, мстящего за связь археолога с его племянницей.

Слепое, жестокое вожделение владеет марокканцем из рассказа *Ночлег* (1949), приехавшим на постоялый двор в маленькой гористой местности на юге Испании⁴⁷⁸. Въезд героя в пустынный городок сразу

⁴⁷⁶ Такие детали, как узкий коридор («Мадрид», с. 159; *Галя Ганская*, с. 99; *Апрель*, с. 236), тесный лифт (*В Париже*, с. 96; *Чистый понедельник*, с. 199) крутая, темная лестница (*Барышня Клара*, с. 428, *В одной знакомой улице*, с. 142, *Ночлег*, с. 207) непосредственно перед физической близостью появляется как в других рассказах из анализируемого сборника так и в созданных в то же время, но не вошедших в цикл *Темные аллеи*. Писатель нередко помещает своих героев в тесное купе или каюту (*Генрих*, с. 108, *Визитные карточки*, с. 60), поскольку такие места создают особую возбуждающую атмосферу. В связи с этой, казалось бы, случайной подробностью, стоит обратиться к известному исследованию Зигмунта Фрейда, заметившего, что в снах (...) *лестница и восхождение по ней символизируют почти всегда коитус* (...) (Фрейд З., *Толкование сновидений*, СПб 2012, с. 272), а тесные помещения и проникновение в них также имеют ярко выраженный сексуальный характер (ibidem, с. 260–261)

⁴⁷⁷ Во время своего свадебного путешествия по Палестине в 1907 году И. Бунин с Верой Николаевной остановились именно в этой гостинице, описанной в рассказе. В дневниках Бунина заметка об этом отсутствует, но Вера Муромцева-Бунина отмечает в своих воспоминаниях данную деталь, ставшую, по всей вероятности, импульсом к написанию рассказа: *Внизу подо мной водоем, в котором Давид увидал купающуюся Вирсафию. Я вижу, как из одного окна опускается в него кожаное ведро.* (Муромцева-Бунина В., *Жизнь Бунина...*, с. 336.)

⁴⁷⁸ О прямой связи испанской темы с темой страсти пишет Н. Михеева в статье *Испания в «Темных аллеях» И. Бунина*, [в:] *Русская литература в европейском контексте II*, под ред. Piotrowskiej J., Warszawa 2009, с. 284.

приоткрывает одну его важную для повествования черту – явную жестокость: он едет на хромающем на правую ногу жеребце, игнорируя его боль, хотя мог бы спешиться и вести животное, чтобы облегчить ему дорогу. Марокканца также характеризует то, что он жадно ест и пьет. (ПСС 6, 207) С одной стороны, такое поведение можно объяснить голодом и усталостью путника, но с другой обозначает грубую телесность героя, привыкшего немедленно удовлетворять свои физические потребности. Портретные зарисовки марокканца и героини отличаются яркой контрастностью. (...) *круглоликая девочка лет пятнадцати, с челкой на лбу, в эспадрильях на босу ногу, в легоньком платьице цвета блеклой глицинии*, (206), своей легкостью и невинностью похожа на мерцающего светлячка. Она описана с использованием большого количества глаголов движения: *выскочила, мелькнула вон, вбежала, оживленно блеснула глазами, быстро затопала по лестнице, ловко вильнула в темноте, весело отскочила от окна* итд. Марокканец же, напротив, высок, тяжеловесен и груб: он (...) *сидел, широко расставив ноги, обутые в толстые кожаные башмаки, над которыми были узко схвачены по щиколке широкие штаны из той же белой шерсти. (...) Очень высокий ростом, он был широк от бурнуса и тем меньше казалась его голова в феске. По углам его верхней губы курчавились жесткие черные волосы. Курчавились такие же кое-где и на подбородке. Голова была слегка откинута назад, отчего особенно торчал крупный кадык в оливковой коже*. (207) Тонкие, почти черные цепкие пальцы, маленькая голова и пронзительные птичьи глаза напоминают хищную птицу, готовую броситься на свою добычу. С момента приезда, между марокканцем и девочкой устанавливается безмолвное общение: она пугается от его *быстрых, внезапных взглядов на нее, от его синеватых белков, выделявшихся на сухом и рябом темном лице с узкими губами*. (207) Подросток испытывает страх перед этим непонятным человеком, подсознательно чувствует опасность, точно также, как собака, которая пытается защищать свою хозяйку, инстинктивно осознавая исходящую от марокканца угрозу. Мужчина же молчит, читатель угадывает его мысли по взглядам, бросаемым на девочку и по тому, как нервно он затягивается, обжигая пальцы окурком.

Юная героиня сирота, о смерти ее родителей мы узнаем из разговора старухи с марокканцем. Единственное близкое существо и одновременно ее защитница – черная собака, *приблудным щенком забежавшая откуда-то лет пять тому назад на постоянный двор, выросшая на ее глазах и привязавшаяся к ней с той преданностью, на которую способны только собаки*. (209) Она заменяет девочке, живущей в вымирающем городке, семью и друзей. Именно эта собака первой чувствует

опасность, исходящую от гостя: *Марокканец спешился возле порога, и собака тотчас вся подалась вперед, сверкнув глазами и словно с омерзением оскалив белые страшные зубы.* (206) И именно она спасает героиню от поругания, убивая насильника: *Защищая лицо от пасти собаки, растянувшейся на нем, обдававшей его огненным псиным дыханием, он метнулся, вскинул подбородок и собака одной мертвой хваткой вырвала ему горло.* (211)

Собака – один из главных персонажей в рассказе и она становится вершительницей правосудия. Этот персонаж может вызывать недоумение, но при более внимательном анализе становится заметно, что его роль органично вписывается в структуру произведения. Заметим, что действие рассказа происходит в католической стране. Марокканец, въехав в город, замечает *церковь с голубой статуей Мадонны под порталом*, (206) а затем – девочку в платьице цвета блеклой глицинии. Писатель употребляет в ее описании сложный оттенок, который можно назвать голубовато-сиреневым. Здесь сама собой напрашивается параллель между Мадонной и невинным, радостным созданием. В отличие от черного марокканца, она ассоциируется с легкостью и светом, чему способствует светлое платье и светляк, севший ей на челку. (см. 210) Охраняющая ее собака является весьма неоднозначным символом. В Католической Церкви, в отличие от Православной, собака считалась символом хранительницы христианских догм и защитницы от еретиков. Собаку можно также увидеть в христианской иконографии, как спутницу святых, например Маргариты Кротонской, Роха, Доминика. Доминиканцев, задачей которых было охранять Церковь от ереси и проповедовать истину называли «псами Господними» за их рвение и преданность Папе. Одним из элементов их облачения был черный плащ с капюшоном. Таким образом, становится понятной символика черной собаки, защищающей невинность своей госпожи от язычника марокканца. Также не случайно она вносит в рассказ смерть. В мифологии собаку часто связывали с Царством мертвых, поскольку считалось, что эти животные могли видеть духов. В России существует древнее суеверие, согласно которому собака воеет к покойнику, поскольку она способна заметить подкрадывающуюся к человеку Смерть. Все эти поверья и сделали собаку спутницей древних богов смерти – египетского Анубиса, индуистского Ямы и греческих Аида и Гекаты. Харона, перевозчика в страну мертвых часто представляли в виде собаки, а врата ада охранял трехглавый пес со змеиным хвостом – Цербер.

Заключительным аккордом наших размышлений о природных силах плоти, бушующих в бунинских героях, станет анализ фольклоризированного текста *Железная Шерсть* (1944). В этом произведении И.

Бунин обращается к стилизации, сказу, чтобы показать национальные корни определенной культуры, представленной в цикле *Темные аллеи*. В рассказе задействовано фольклорное предание о сожительстве медведя с женщиной. Медведь являлся тотемным животным многих североευропейских народов, с ним также был связан фаллический культ. Это животное считалось способным к оборотничеству, поскольку медведь по своему строению отличается поразительным сходством с человеком. В древних верованиях это сходство нашло свое отражение в представлениях о медведях как первопредках. Российский историк и политолог Андрей Зубов в своих лекциях, собранных под общим названием *История религии. Кн. 1. Доисторические и внеисторические религии*, упоминает о медвежьем культе, имеющем свои корни еще в плейстоцене и до самого недавнего времени сохранявшемся в Европе: *Наше слово «медведь» – поедатель, знаток (ведующий) меда, возникло в результате табуирования, запрета на произнесение подлинного имени зверя. Таким именем могло быть или общеевропейское рикптос (отсюда санскритское рикшас, греческое – арктос), или иное, древнее индоевропейское слово для обозначения этого животного (...)»⁴⁷⁹. Поскольку настоящее имя нельзя было произносить, чтобы не навлечь на себя гнев зверя, люди называли его другими именами. В словаре Даля указано 37 названий: зверь, лесник, леший, лесной черт, Михайло Иванович Топтыгин итд. Также его называли дедушкой, хозяином, лесовым человеком и т.д.⁴⁸⁰. В своих исследованиях Андрей Зубов замечает повсеместность медвежьего культа⁴⁸¹. В средневековой христианской традиции медведь, особенно черный, означал зло, воплощение дьявола, жестокость, жадность, плотский аппетит. Он являлся символом опасного, бессознательного инстинкта, а также подчеркнутой похотливости, то есть олицетворял телесную, грешную природу человека.*

Бунина интересует темное, плотское вожделение, спрятанное в глубинах человеческого подсознания и обретающее зооморфный облик в рассказе *Железная Шерсть*. Звериное обличье похоти не случайно, ибо медведь всегда считался олицетворением безудержной силы,

⁴⁷⁹ Зубов А., *История религии. Книга 1: Доисторические и внеисторические религии*, Москва 1997, с. 58

⁴⁸⁰ Даль В., *Толковый словарь...*

⁴⁸¹ В северном полушарии, как в Старом, так и в Новом Свете повсюду распространено почитание медведя. Медвежьи праздники, на которых посвященные вкушают мясо этого зверя, правильным образом принесенного в жертву, - составляют главный нерв религиозной жизни многих народов. Медведь повсюду именуется братом, отцом человека. Он может превращаться в человека, а шаман - в медведя. Предания о сожительстве медведя с женщиной (то есть о единстве брачном, когда между мужем и женой происходит обмен качествами) во множестве имеются, даже среди русских тем более обычны они среди туземных народов Сибири. Ibidem, с. 224.

в столкновении с которой у человека не было ни малейших шансов победить. Странник, скитающийся по свету *вот уже шестой десяток лет*⁴⁸² – выходец из глухой, северной, древней России, где живы разнообразные предания и поверья и где человек является лишь частицей природного мира: *Зверя много, птицы несть числа, филинов ушастых видишь (...). Есть носатый лось, есть прекрасный олень – плачем и зовом звенит в бору к своей подружке... (...) Летом же качается, шатается по лесам медведь широколапый, в дебрях леший свещет, аукает, на дудках играет. В ночи утопленницы туманом на озерах белеют, нагими лежат на берегах, соблазняя человека на любоддеяние, ненасытный блуд. И есть не мало несчастных, что токмо в сем блюде и упражняются, провождают с ними ночь, день же спят, в тресовицах пылают, оставя всякое иное житейское попечение... Несть ни единой силы в мире сильнее похоти – что у человека, что у гада, у зверя, у птицы, пуще же всего у медведя и у лешего!*⁴⁸³

Медведь Железная Шерсть и леший Лес являются олицетворением грубо-чувственного полового влечения, сладострастия и *ненасытного блуда*. Они нападают на женщин и девушек в лесу и многие из них сами стремятся к этому *прельстительному страшному соитию*⁴⁸⁴. Похоть в данном случае синонимична страсти⁴⁸⁵, то есть сильному любовному чувству, с преобладанием физического, чувственного влечения, которое неподвластно рассудку. Слово «страсть» скрывает в себе три значения: сильное чувство наслаждения, страдание и страх, ужас. Таким образом, женщина, отдающаяся медведю или лешему, оказывалась на грани телесных и психических возможностей – крайнего физического наслаждения и сильнейшего страха смерти, который только подстегивал переживания. Поскольку медведь считался существом божественным, соитие с ним давало возможность соприкоснуться с потусторонним миром. Похоть воспринимается как дьявольское наваждение, влияние нечистой силы, соблазняющей женщин, которые отдаются во власть демонов болезни и безумия. Этому

⁴⁸² Бунин И., *Железная Шерсть*, [в:] *Жизнь Арсеньева. Темные аллеи...*, с. 437.

⁴⁸³ *ibidem*.

⁴⁸⁴ *ibidem*, с. 438.

⁴⁸⁵ Согласно учению Православной Церкви, *страсть есть гипертрофическое, уродливое расширение естественной потребности, удовлетворение которой властно подчиняет человека, деформируя весь строй эмоциональной, интеллектуальной и духовной жизни. Воля оказывается не только искаженной, но фактически плененной. Страсть напоминает жестокого тирана, который вселился в человека и мучает его. На это указывает и этимология слова страсть (от славянского глагола страдать). Человек, одержимый страстью, страдает, потому что его естественные потребности болезненно и противоестественно расширены. (...) Созревшая и укоренившаяся страсть является невидимым идолом, поставленным внутри человека. Ему он служит и поклоняется.* (Иеромонах Иов (Гумеров), [в:] «Вопросы священнику», 19.03.2007, [Электронный ресурс:] <http://www.pravoslavie.ru/answers/6914.htm> 02.10.2011).

наваждению подвержены также мужчины, неспособные противиться животному зову своих инстинктов. В свою первую брачную ночь рассказчик узнает, что его юная прелестная жена согрешила прелюбодеянием и, покаявшись, решила уйти в монастырь. Герой реагирует бешенством и совершает над ней акт насилия. Его *озверение необузданной страстью*⁴⁸⁶ становится причиной самоубийства девушки: *Она же, в одном исподнем, убежала из спальной горницы в лес и там на своем брачном поясе повесилась*⁴⁸⁷. Жизнь героини заканчивается там, где был совершен первый грех и у ее ног, словно сожалея о случившемся, сидит соблазнитель – великий медведь. Таким образом, стихия пола, ворвавшись в жизнь молодых людей, приводит к катастрофе. Это *несказанное бедствие*, постигшее героя, навсегда оставило отпечаток на его судьбе. Он выбрал одинокую, скитальческую жизнь *сирого странника*, который поминутно искупляет свой тяжкий грех.

Подводя итоги данной части главы, стоит выделить несколько главных причин телесного одиночества бунинских героев. Они одиноки, поскольку отличаются неспособностью заметить сущность другого человека под оболочкой красивой внешности и сосредоточены на телесности, сулящей наслаждение. В итоге в центре внимания оказывается не Другой, а Я сам и мое упоение собой. Глядя на женщину взглядом, выражающим жадное восхищение, бунинский герой зачастую попадает в паутину фетишизма, овеществления женского тела, а если попытка овладеть героиней даже против ее воли заканчивается неудачей, то его вожделение оборачивается страданием от неудовлетворенности и недоступности красоты. Человеческое общение заменяется страстью, похотью и насилием.

3. Одиночество, игра и суицид

*Есть лишь одна по-настоящему серьезная философская проблема – проблема самоубийства. Решить, стоит или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить, значит ответить на фундаментальный вопрос философии. Все остальное – имеет ли мир три измерения, руководствуется ли разум девятью или двенадцатью категориями – второстепенно*⁴⁸⁸. С такого знаменательного вступления начинает Альбер Камю свое известное сочинение *Миф о Сизифе*. Однако размышления над данным феноменом имеют свои корни уже в античной традиции.

⁴⁸⁶ Бунин И., *Железная Шерсть...*, с. 439.

⁴⁸⁷ *ibidem*.

⁴⁸⁸ Камю А., *Миф о Сизифе*, [в:] *Посторонний*, Москва 2009, с. 111.

Суицид был предметом раздумий греческих и римских философов, таких как Аристотель, Демокрит, Эпикур, а также Сенека (теоретик самоубийства), Марк Аврелий и многих других. Более поздние философы, вплоть до наших времен также неоднократно обращались к теме суицида, начиная с христианских мыслителей (Бл. Августин, Св. Иоанн Златоуст, Фома Аквинат, Тимофей Александрийский) и заканчивая такими представителями европейской философской мысли, как Артур Шопенгауэр, Фридрих Ницше, Альбер Камю, Эмиль Чоран и т.д. С процитированной выше мыслью А. Камю перекликаются соответствующие фрагменты работ таких русских мыслителей, как Федор Достоевский, Лев Толстой, и, в определенной степени, Владимир Соловьев, Николай Бердяев, Анатолий Кони и др.

Обращаясь к русской истории, необходимо напомнить о том, что царствование Петра I ознаменовало в сознании русского общества начало процесса секуляризации и детеизации, приведших в конце XIX века к формированию иррелигиозных пластов общества, составлявших заметное большинство. Речь шла прежде всего о невежественном простонародье, далеком от интеллектуальных достижений своего времени. По словам Андрея Зубова, *религия оставалась больше суммой бытовых суеверий и благочестивых обычаев, нежели осознанным исканием Царствия Божия и правды его. Жизнь народа большей частью была бедной, невежественной и грубо материалистичной по своим целям*⁴⁸⁹. Десять веков христианской проповеди, считает Зубов, не принесли в России устойчивых результатов, более того, во многих так называемых «глухих» местностях люди не знали даже основной христианской молитвы, какой является «Отче наш»⁴⁹⁰. Также высшие, образованные слои, впитавшие в себя западные ценности, подвергались процессу детеизации. В начале XX века, ставшего для России «смутным временем», усилилась борьба атеизма и истовой веры в Бога. Не удивительно, что под влиянием таких тенденций данный период в России ознаменовался всплеском самоубийств, всегда являвшимся одним из ярчайших симптомов социальной неустойчивости индивида и общества в целом. Уже в 1914 году проф. прот. Александр Смирнов в своей статье констатировал: *Самоубийство превратилось в какую-то эпидемическую болезнь... В последние годы число самоубийств возросло у нас (в России) до угрожающих цифр*⁴⁹¹. Самоубийство в Рос-

⁴⁸⁹ Зубов А., *Потеря веры в Бога (секуляризация и детеизация сознания) и политический радикализм в России в начале XX века*, „Przegląd Rusycystyczny” 2006, Z. 2 (114), с. 21.

⁴⁹⁰ Иван Бунин, не понаслышке знавший быт темных и невежественных крестьян, во многих предреволюционных произведениях описывал безверие народа и дикость нравов (*Деревня, Ермил, Веселый двор, Игнат, Ночной разговор* итд.).

⁴⁹¹ Смирнов А., *Самоубийство и христианский взгляд на жизнь*. (публичная лекция) Санкт-Пе-

сии начала XX века превратилось в явление национального масштаба⁴⁹² – вторит ему современный русский филолог Александр Кобринский во вступительной статье к сборнику *А сердце рвется к выстрелу...*, в котором представлены стихи тринадцати известных русских поэтов Серебряного века, покончивших жизнь самоубийством.

В европейском общественном сознании рубежа XIX–XX столетий также происходили серьезные сдвиги, сменявшие теоцентризм предшествующих эпох воинствующим антропоцентризмом, утверждавшим право человека по своему усмотрению распоряжаться не только своей жизнью, но и смертью. Известнейшие европейские умы (Шопенгауэр, Ницше, Камю, Сартр) проповедовали суицид, как одну из допустимых возможностей человеческой воли.

На русской почве трактовка причин и сути этого важнейшего экзистенциального вопроса была несколько иной. В статье *Философский анализ суицида* Ирина Красненкова отмечает, что русские философы относились к суициду как к попытке личности, оказавшейся в «пограничной ситуации», найти выход из жизненного тупика⁴⁹³. В то же время нравственная сторона проблемы, как правило, не ставилась под сомнение и оценивалась не только как негативный и заразительный социальный акт, но прежде всего как вопиющее нарушение заповедей Бога, который воспринимался как единственный императив, имеющий право распоряжаться человеческой жизнью и смертью. Николай Бердяев в статье *О самоубийстве* касается одной из самых болезненных тем для русской эмиграции, представителем которой был И. Бунин, мучительно переживавший потерю родины. Бердяев рассматривает суицид как смертный грех, нарушающий заповедь «Не убий», ибо, в соответствии с учением Церкви, философ считает акт лишения себя жизни убийством живого существа, созданного Богом. По глубокому убеждению мыслителя, именно отсутствие или потеря веры в близость и помощь Бога может стать решающим шагом на пути к самоубийству, ибо человек не в состоянии в горе вынести одиночество и чувство бессмысленности собственного страдания⁴⁹⁴.

тербург 1914.

⁴⁹² Кобринский А., *А сердце рвется к выстрелу...*, Москва 2003, с. 6.

⁴⁹³ См. Красненкова И., *Философский анализ суицида*, [в:] *Идея смерти в российском менталитете*, под ред. Хен Ю., СПб 1999, с. 38.

⁴⁹⁴ *Самоубийство есть психологическое явление. (...) Оно совершается в особую, исключительную минуту жизни, когда черные волны заливают душу и теряется всякий луч надежды. Психология самоубийства есть прежде всего психология безнадежности. (...) Безнадежность означает невозможность представить себе другое состояние, она всегда есть дурная бесконечность муки и страдания, т.е. предвосхищение вечных адских мук, от которых человек думает освободиться лишением себя жизни. Душа целиком делается одержимой одним состоянием, одним помыслом, одним ужасом, которым окутывается вся жизнь, весь мир. (...) Человек пе-*

Размышления Николая Бердяева на тему суицида и его причин были как нельзя более близки Ивану Бунину, испытывавшему всю горечь эмигрантской жизни. Кроме того, формирование писателя происходило в кризисный период рубежа эпох, что не могло не повлиять на отношение автора *Темных аллей* к вопросам смысла жизни, смерти и вечности. Танатологическая проблематика, как одна из доминант мировоззрения Бунина, стала основой сюжета целого ряда лирических и прозаических произведений писателя. К ним относятся такие рассказы как *Худая трава*, *Легкое дыхание*, *Преображение*, а также стихотворения *Гробница Сафии*, *Без имени*, *Настанет день, исчезну я...* и др. Знаменательно, что Бунина привлекала загадка не только «обычной», естественной смерти, но и насильственной, а значит, и самой неожиданной, чудовищной и необъяснимой, какой является самоубийство. Данная проблема затрагивалась писателем уже в раннем, дореволюционном творчестве (*Братья*, *Сын*, *Веселый двор*) и впоследствии нашла свое развитие на чужбине (*Митина любовь*, *Дело корнета Елагина*). Последний сборник новелл (*Темные аллеи*) изобилует примерами добровольного ухода героев из жизни (*Часовня*, *Зойка и Валерия*, *Галя Ганская*, *Железная Шерсть*, *Кавказ*). В рассказах из данного сборника, а также в более ранних повестях самоубийство, как правило, совершается под влиянием сильнейших эмоций, порожденных готовящейся или наступившей потерей любимого человека (*Митина любовь*, *Галя Ганская*), из-за невозможности соединить духовное и плотское (*Зойка и Валерия*), вследствие измены (*Кавказ*) или надругательства (*Железная Шерсть*). В одном случае причиной самоубийства становится модная декадентская игра в смерть (*Дело корнета Елагина*). Примечателен также возраст бунинских самоубийц – он варьируется от шестнадцати до тридцати лет. В трех из перечисленных произведений жертвами суицида становятся женщины – Галя Ганская, Мария Сосновская, крестьянка из *Железной Шерсти*. Самым частым орудием самоубийства является револьвер, в двух случаях яд и веревка, а один из героев погибает под колесами поезда. Тем самым творчество лауреата Нобелевской премии, насквозь пронизанное танатологическими мотивами, вписывается в европейскую и русскую литературу, в которой проблематика суицида, особенно на рубеже XIX-XX веков получила глубокую художественную и философскую трактовку.

реживает муку несчастной любви. В одной точке сгущается тьма и вытесняет все многообразие жизни. Человек видит лишь бесконечность, вечность несчастной любви. Он ни в чем не видит никакого смысла, а потому и ничего не видит притягательного в своей жизни. Он перестает видеть смысл в жизни всего мира, все окрашивается для него в темный цвет безнадежной бессмыслицы, все осмысленное вытесняется (...). (Бердяев Н., *О самоубийстве*, [Электронный ресурс] http://www.gumerinfo/bogoslov_Buks/Philos/Berd/Suid.php01.02.2010)

О смерти, по своему признанию, Бунин думал «вечно»⁴⁹⁵, поэтому не стоит удивляться, что эта тема постоянно появлялась не только в произведениях, но и в дневниках писателя. Бунин сам признавался, что неоднократно стоял на краю гибели и душевные терзания подсказывали ему один, казалось бы, верный выход из сложившейся ситуации: *Неужели вы не знаете, что любовь и смерть связаны неразрывно? Каждый раз, когда я переживал любовную катастрофу, – а их, этих любовных катастроф, было немало в моей жизни, вернее почти каждая моя любовь была катастрофой, – я был близок к самоубийству. (...) Даже с Верой Николаевной. Ведь я был еще женат, и моя первая жена назло не желала со мной развестись. Я боялся, что Вера Николаевна откажется... Но жизнь без нее я себе не представлял. Если бы она не решилась, отказала мне, я непременно...*⁴⁹⁶

Не случайно в этом высказывании рядом находятся слова «любовь» и «катастрофа». Бунинскую «философию самоубийства» точнее всего определяет фраза, произнесенная ребенком в рассказе *Часовня*: *Он был очень влюблен, а когда очень влюблен, всегда стреляют себя.* (201) Александр Бахрах, близко знавший писателя, заметил, что Бунин часто идентифицировался со своим кумиром, Львом Толстым в переживании боязни смерти и бессмысленности жизни: *В «Записках сумасшедшего» Толстой не зря писал: Я живу, жил и должен жить, и вдруг – смерть, уничтожение всего. Зачем же жизнь? Умереть? Убить себя сейчас же? Боюсь. Дождаться смерти, когда придет? Боюсь еще хуже. Жить, стало быть. Но зачем? Чтобы умереть? (ПСС 14, 400)* Бахрах вспоминал, что Бунин даже не сумел найти соответствующих слов, которыми мог бы откликнуться на эту цитату. По свидетельству мемуариста, он просто молча выделил весь абзац и подчеркнул отдельные слова. Его красноречивый жест показал, насколько тревожные размышления Л. Толстого были созвучны его собственным заветным думам, никогда не покидавшим писателя. (400) Страх смерти и полное отрицание загробной жизни заставляли Бунина необыкновенно дорожить всем земным, видя в нем единственную ценность: *Бунин категорически отрицал возможность загробной жизни, что противоречило бы высшей логике, если бы после «минутного» пребывания на этой планете (иногда по отношению к ней он упортеблял эпитет мерзкая, иногда прекрасная) предстояли мириады, зоны лет какого-то непонятного, нерасшифруемого существования, поскольку ничего не было до рождения. «Раз есть начало, значит должен быть и конец», (491) – рассуждал автор *Жизни Арсеньева*, вопреки учению Церкви о*

⁴⁹⁵ *Устами Буниных...*, т. 2, с. 249.

⁴⁹⁶ Одоевцева И., *На берегах Сены...*, с. 312.

бессмертии человеческой души и вечной жизни, уготованной каждому по его заслугам.

Суицид в художественном мире Бунина связан с двумя немаловажными категориями – разбушевавшейся неутолимой страстью и чувством глубокого одиночества, которое охватывает героя при мысли о дальнейшем существовании без любимой (любимого). Насколько страшной кажется такая картина будущего самому писателю, можно определить по высказываниям и дневниковым записям разных лет⁴⁹⁷.

По поводу тесной связи Эроса и суицида в художественном пространстве бунинских рассказов метко выразился Вадим Руднев: *Инвариантная схема эротического дискурса Бунина заключается в том, что его герои в буквальном смысле погибают от любви, они не могут перенести ее тяжести, потому что больше никакой доминанты в их сознании нет – ни идеи власти, ни интеллектуальных устремлений, ни инстинкта продолжения рода, ни сангвинического приятия бытия во всех его противоречиях*⁴⁹⁸. Причем у Бунина речь не идет о духовном либо экзистенциальном опыте. Его герои не в состоянии выдержать испытание любовью на психофизическом уровне. Будучи *натурами с резко выраженным неутоленным и неудовлетворенным полом, который и не может быть утолен*, (ПСС 4, 376) они воспринимают завладевшую ими страсть как нечто невыносимое и либо кончают с собой (*Митина любовь, Галя Ганская, Часовня*), либо стремятся к самоубийству вдвоем (*Дело корнета Елагина*). Если же они все-таки не погибают, то влачат жалкое существование в ожидании физической смерти (*В ночном море*).

Так происходит именно потому, что бунинский герой, безраздельно поглощенный эротической стихией, не видит никакого другого смысла в своей жизни. Такая гибель становится уделом Гали Ганской. Ее бегство из мастерской художника навстречу смерти представлено символически: *И распахнув дверь, с размаху хлопнула ею и зачатила каблучками вниз по лестнице*, (ПСС 6, 103) по той самой узкой, темной лестнице, по которой совсем недавно поднималась, ведомая страстью, со своим любовником. Движения девушки резки, стремительны, Галя *неожиданно вбегают*, хлопает дверью, не оставляя себе времени для раздумий и анализа происходящего, хватая молниеносно действующий яд и уходит, скорее даже убегает из жизни, отомстив своим поступком ветреному художнику. Такой же стремительностью

⁴⁹⁷ Если ты [Вера Николаевна] вдруг умрешь, я не знаю, что буду делать. Приму что-нибудь и конец. Страшные мысли – вдруг останусь один. Куда деваться? Как жить? Самоубийство? Лишить себя жизни? Господи, как странна человеческая душа! (Устами Буниных, т. 3. с. 126, 148, 28.)

⁴⁹⁸ Руднев В., *Характеры и расстройства личности...*, с. 100.

и недуманием отличаются последние действия героя рассказа *Зойка и Валерия* – одинокого, влюбчивого и весьма посредственного, ничем не примечательного студента Левицкого⁴⁹⁹. Роковое решение покончить с собой кажется на первый взгляд алогичным, поскольку герой принимает его в ту ночь, когда исполняется его заветная мечта – долгожданная физическая близость с neodступной прежде Валерией. Но сразу после этого момента оказывается, что чувства героя далеки от ожидаемых: *Он пластом лежал рядом с ней, прильнув щекой к хвойным иглам, на которые текли его горячие слезы.* (72) При чтении последних строк, читателя охватывает еще большее недоумение: *Он [Левицкий] решительно (...) понесся, колотясь по шпалам, под уклон, навстречу вырвавшемуся из-под него, грохочущему и слепящему огнями паровозу.* (72) Примечательно, что в данных двух рассказах почти вскользь появляется мотив стремительного движения вниз: (...)зачастила каблучками вниз по лестнице (Галя Ганская), (...)понесся (...) под уклон (...) навстречу (...) паровозу (*Зойка и Валерия*). Валерия Остроградская, которая становится причиной гибели героя, тоже переживает своеобразное падение, раскачиваясь на качелях: *С визгом колец жутко летит вверх и, как подстреленная, стремительно несется вниз, приседая и развевая подол.* (70) Эпизод с качелями происходит после того, как девушка узнает, что доктор Титов отверг ее чувства. Согласно мнению Г. Ермоленко, выраженному в статье *Образ «темной аллеи» в новелле Ивана Бунина «Зойка и Валерия»*, возможно прочтение рассказа с мифопоэтической точки зрения. Следуя мифологическим ассоциациям, мотив падения и гибели героя созвучен полету Икара или Фазтона, выпросившего у своего отца Гелиоса разрешение править солнечной колесницей. Как вырвавшаяся из-под контроля упряжка погубила неумелого возницу, так студента Левицкого убили внутренние противоречия⁵⁰⁰, с которыми он не сумел совладать.

⁴⁹⁹ Однако Н. Михеева считает, что глубокое несоответствие между слабой, жалкой натурой Левицкого и *поистине космическим потрясением* (Сливицкая О., *Повышенное чувство жизни...*, с. 171), вызванным первой близостью с Валерией, не является случайным или даже невозможным поскольку в художественном мире писателя такое может случиться практически с любым героем. Исследовательница подмечает также весьма любопытную деталь, лишний раз подтверждающую, что смертоносный для Левицкого Эрос не только движет повествованием, но и определяет поведение персонажей – внимательное прочтение первой части рассказа позволяет Михеевой сделать вывод относительно рода деятельности доктора Данилевского, (в семью которого вхож главный герой). По всей видимости он занимается венерическими заболеваниями, которые напрямую соединяют Эрос и смерть. (Михеева Н., *Композиционные ритмы в новелле И. А. Бунина «Зойка и Валерия»*, [в:] *Метафизика И. А. Бунина*, межузовский сборник научных трудов, посвященных творчеству И. А. Бунина, под ред. Бердниковой О., Воронеж 2008, с. 117–118). В таком контексте неслучайной кажется и предполагаемая специальность самого Левицкого, студента пятого курса медицинского факультета.

⁵⁰⁰ *чистоты и любовной одержимости, духовных и плотских порывов.* (Ермоленко Г., *Образ*

В произведении *Дело корнета Елагина* (1925), писатель касается нескольких интересных и актуальных тем: двойного самоубийства под влиянием роковой страсти, декадентской эстетизации добровольного ухода из жизни, а также своеобразной рецепции символизма. Большое значение, с точки зрения исследуемой нами темы, имеет также заключенное в рассказе явление игры, как одного из феноменов человеческого бытия. Игровые формы обнаруживаются во многих сферах человеческой деятельности и имеют свои истоки уже в древности. Гегель усматривал начало греческого искусства в игре-забаве: *Таково субъективное начало греческого искусства, в котором человек вырабатывает из своей телесности, в свободном красивом движении и с мощным искусством, художественное произведение. Греки сперва сами преобразовывали себя в прекрасные формы, а затем объективно выражали их в мраморе и на картинах. Мирные состязания на играх, на которых каждый показывает, каков он, очень древни*⁵⁰¹.

А. Демидов определяет игру как действие, выводящее человека за рамки обыденности, в «магическое измерение», которое находится среди обыденной жизни и обладает определенной двойственностью: с одной стороны, эта сфера выступает как действительность в реальном мире, а с другой – в мире иллюзорном. *Игра витает над действительностью, как некая неуловимая видимость*⁵⁰². Исследователь считает, что игра выступает по отношению к ее участникам как особая реальность, которая захватывает их сознание, втягивает в себя и заражает своим духом⁵⁰³. В игре различаются два вида: репрезентация (например, спектакль) и воображение себя самого кем-нибудь. Михаил Бахтин в своих исследованиях касается проблемы взаимосвязи между игрой и жизнью. «Игра в жизнь», которой предаются некоторые люди, позволяет человеку становиться то «автором», то «героем» своих поступков, что в конечном счете дает возможность смотреть на себя как бы глазами Другого. Однако человек, «подсматривающий» за самим собой, отличается, по мнению Бахтина, авантюрно-героическим сознанием, поскольку таким человеком движет желание быть героем, быть любимым, испытать «фабулизм жизни» (то есть жить красочно и разнообразно, не так, как другие). Совокупность этих черт Бахтин характеризует как *наивный индивиду-*

«темной аллеи» в новелле Ивана Бунина *Зойка и Валерия*, [в:] *Dzieło literackie jako dzieło literackie*, pod red. Majmieskułow A., Wydgoszcz 2004, с. 303-311.)

⁵⁰¹ Гегель Г., *Лекции по философии истории*. 1822-1831, [Электронный ресурс:] <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000388/st009.shtml> (02.01.2010)

⁵⁰² Демидов А., *Феномены человеческого бытия...*, с. 17.

⁵⁰³ *ibidem*, с. 20.

ализм или наивный паразитизм⁵⁰⁴. Наивность философ усматривает в необходимости для такого сознания присутствия других, от которых человек ожидает любви, поклонения, оценки его действий – другими словами, авантюрно-героическое сознание «одержимо другими» и не может без них существовать. Восприятие такого сознания обладает завершенностью и законченностью: *Если человек «играет жизнь», для него жизнь выглядит в принципе уже завершенной и увенчанной (славой, любовью, героической кончиной, памятью потомков и т.п.). «Авантюрный герой» в воображении как бы видит свою жизнь со стороны в целом и оценивает ее эстетически, упивается эстетическим переживанием*⁵⁰⁵ – анализирует Александр Демидов мысль Бахтина. Этим суждениям созвучны взгляды Вадима Руднева, усматривающего сходство авантюрного героя с истерической личностью: сознанию последней присуща диалогичность, поскольку ее выражение нуждается в реакции Другого, в свидетелях и соучастниках. Одиночество для истерической личности невыносимо и неприемлемо. Любое событие теряет смысл, если вокруг нее нет других людей. Даже собственную смерть истерик разыгрывает как спектакль, в котором участвуют зрители и партнеры. Смерть становится самым ярким и красочным аккордом, заключительным актом представления, в котором истерику отведена главная роль⁵⁰⁶.

Образ Марии Сосновской, главной героини произведения *Дело корнета Елагина*, создан по законам декадентской эстетики⁵⁰⁷. Польская актриса, возомнившая себя героиней декаданса, живет в духе художественной атмосферы конца XIX века, в которой витает «бацилла смерти», распространяемая произведениями декадентов. Реальность в ее случае крайне ограничена, поскольку актриса не только на сцене, но и в обычной жизни полностью погружена в свой специфический мир. В этом ей помогают вино и наркотики. Она стремится к тому, чтобы о ней ходили волнующие и неправдоподобные слухи. *Вообще она сама собой почти никогда не бывала, – говорил на суде свидетель За-*

⁵⁰⁴ См. Бахтин М., *Автор и герой в эстетической деятельности*, [в:] *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 40-43.

⁵⁰⁵ Демидов А., *Феномены человеческого бытия...*, с. 37.

⁵⁰⁶ См. Руднев В., *Характеры и расстройства личности...*, с. 104-105.

⁵⁰⁷ По мнению Ольги Сухачевой, Сосновская – собирательная пародия на роковых женщин начала века (нпр. В. Комиссаржевскую, В. Холодную, О. Глебову-Судейкину) и Бунин в ее образе высмеял изломанность и притворство, а также выразил свои взгляды на литературно-художественную атмосферу начала XX века (см. Сухачева О., *Польский текст Ивана Бунина* [в:] *Антропология литературы...*, с. 172. О том, что представители декадентства и символизма вызывали у Бунина открытую неприязнь, свидетельствуют хотя бы воспоминания Н. Берберовой: *весь символизм, мимо которого он прошел, (был) чем-то противным, идиотским, ничтожным, к которому он был либо глух, либо яростно враждебен.* (Берберова Н., *Курсив мой: автобиография*, Нью-Йорк 1983, с. 293.).

лесский, очень близко и долго ее знавший. – Играть, дразнить – это было ее постоянное занятие. Довести человека до бешенства нежными загадочными взглядами, многозначительными улыбками или вздохом беззащитного ребенка – на это она была великая мастерица. (ПСС 4, 369) Актриса окружена толпами поклонников, без которых ее «игра в жизнь» не имеет ни малейшего смысла. О себе она говорит: *Моя главная цель – жить и пользоваться жизнью. Купор должен попробовать все вина и ни одним вином не упиваться. Так же должна поступать и женщина с мужчинами.* (367) Однако в этой изломанной, порочной, пресытившейся славой, окруженной поклонниками и уже не умеющей любить душе таится глубокое одиночество и понимание, что «все это не то». В ее жизни рано появилась тень смерти – отец актрисы покончил с собой, когда ей было всего три года. В семье она чувствовала себя одинокой и непонятой: *Я росла одиноко, за мной никто не смотрел. Я была в своей семье, да и во всем мире, всем чужая... Одна женщина, – да будет проклято ее потомство! – развращала меня, доверчивую, чистую девочку... А во Львове я искренне полюбила одного человека, как отца, который оказался такой негодяй, такой негодяй, что я вспомнить не могу о нем без ужаса!* (367) Ей не знакома любовь и доверие, поскольку окружающим ее поклонникам нужно только прекрасное тело: *Весь мир смотрит на меня миллионами плотоядных глаз, как когда я бывала маленькая в зверинце...* (365) *Все, все требуют моего тела, а не души...* (366) И актриса принимает правила игры, но платит за известность и поклонение *припадками тоски, отчаяния, сильным нервным расстройством, потерей памяти и галлюцинациями.* (см. 369)

Имя Сосновской ассоциируется с личностью Марии Вечеры, возлюбленной кронпринца Австро-Венгрии Рудольфа, а также с художницей Марией Башкирцевой. Так же, как у Башкирцевой, у героини рассказа врачи констатировали начало туберкулеза, а ее мечты о совместном самоубийстве с любимым в точности напоминают обстоятельства гибели Марии Вечеры. Сходство, конечно, не случайно, поскольку Бунин зачастую сознательно использовал прием соответствия имен и судеб. (ПСС 9, 293, 391)⁵⁰⁸ Фамилии главных героев также имеют символическое значение, отсылающее к проблематике смерти⁵⁰⁹. Поведенческий код актрисы создан на основе образов и

⁵⁰⁸ Иван Бунин неоднократно перечитывал дневники Башкирцевой. Его отношение к художнице заметно менялось на протяжении всей жизни – писатель постепенно переходил от критики и неприятия к сочувствию и пониманию.

⁵⁰⁹ Сосновская – сосна считается символом смерти, поскольку ее пень не пускает ростков. Кроме того ее древесина обладает такими свойствами, что любые растущие рядом растения погибают.

Елагин – образ ели в мифологии с одной стороны обозначает божественный огонь и дерз-

мотивов, заимствованных из творчества и «смертестроительства» декадентов. Мария Сосновская увлекается писаниями Артура Шопенгауэра, а ее дневники изобилуют цитатами из Сенеки, Зигмунта Красинского, а также французского поэта и драматурга Альфреда де Мюссе. Она постоянно говорит и пишет о смерти: *Если бы не мать, я убила бы себя. Это мое постоянное желание.* (ПСС 4, 366) *Я выберу себе прекрасную смерть. Я найму маленькую комнату, велю обить ее траурной материей. Музыка должна играть за стеной, а я лягу в скромном белом платье и окружу себя бесчисленными цветами, запах которых и убьет меня.* (366) В этих словах тоже замечен игровой момент, о котором было сказано выше. Прочитав *Египетские ночи* Пушкина, Сосновская предлагает своим поклонникам заплатить жизнью за ночь с ней. По вечерам она имеет привычку посещать кладбище, пользуется случаем посмотреть на покойника в часовне, а в своей квартире *одну из комнат отвела (...) специально для самоубийства,* (368) собрав в ней коллекцию оружия, ядов и т.д. Кроме того актриса, несмотря на свое странное пристрастие к атрибутике смерти, панически ее боится, *плотоядно любя жизнь.* (см. 369) Именно этот страх заставляет ее искать «сообщника», чтобы на другую сторону не переходить в одиночестве, а войти в смерть вместе с любовником. Поэтому Сосновская ищет человека с похожей структурой личности, способной в такой же мере стремиться к смерти⁵¹⁰. Как известно, в декадентской литературе постоянным был мотив великой любви, которую любящие спасали смертью. Двойное самоубийство декаденты воспринимали как путь в истинное инобытие, которое, в отличие от преходящего бренного мира, будет длиться вечно. Однако чувство к Елагину, которое актриса называет любовью, является лишь одним из самых действенных способов побега от себя самой. Такая любовь насквозь эгоистична. Об этом явлении пишет Макс Шелер: *Любовь в данном случае (...) – всего лишь красивое название, которое скрывает попытку побега от себя самого, постоянное отвержение к себе самому*⁵¹¹.

Игровой элемент в жизни актрисы, уже вследствие избранной ею профессии, имеет огромное воздействие на ее способ мышления и поведение. Играя в смерть, Мария Сосновская вовлекает своего любов-

кое безрассудство, а с другой – это дерево связано с похоронной семантикой. Мотив похорон под елкой известен во многих русских и славянских песнях. Венками из еловых веток принято украшать могилы. Также оба дерева в древности использовались для костров при жертвоприношениях. (См. *Мифы народов мира*, Энциклопедия в 2-х томах, т. 2, Москва 1994, Шейнина Е., *Энциклопедия символов...*, с. 144, 150.)

⁵¹⁰ Marx J., *Idea samobójstwa w filozofii od antyku do współczesności*, Warszawa 2003, с. 325 (перевод на русский мой – Ванда Кубяк).

⁵¹¹ Scheller M., *Resentyment i moralność*, przeł. Garewicz J., Warszawa 1977, s. 105. (перевод на русский, мой – Ванда Кубяк).

ника в эту игру, полностью подчиняет своей воле и делает орудием своей смерти. (...) я взяла всю твою душу, все твои мысли, (381) – говорит она Елагину, который впоследствии на суде признается, что беспрекословно повиновался ей во всем. Однако, согласно бунинской концепции, совершив убийство, корнет не следует за любимой женщиной. (...) я как-то забыл об этом. (...) мной овладело полное безразличие... Так же безразлично отношусь я и теперь к тому, что живу. (382)⁵¹²

Тема несчастливой любви и самоубийства является также центральной для произведения *Часовня* (1944). Эта бессюжетная зарисовка могла бы стать логическим продолжением *Митиной любви*, неким ее вторым эпилогом. Сильный накал чувств, которым завершается повесть, естественным образом переходит в тишину *летнего жаркого дня на давно заброшенном кладбище*. (ПСС 6, 201) В первом же предложении миниатюры появляется эпитет «одинокая», относящийся к старой, полуразрушенной часовне. По мнению И. Китковской *название выражает основную идею рассказа*⁵¹³. Замысел писателя заключается в том, чтобы показать часовню как нечто, таящее в себе тление, чужеродное в живом, разноцветном и динамичном мире. Являясь символом смерти, часовня словно приносит в мир ее холодное дуновение: *Дети из усадьбы, сидя под часовней на корточках, зоркими глазами заглядывают в узкое и длинное разбитое окно на уровне земли. Там ничего не видно, оттуда только холодно дует*. (201) Дети не знают еще волнения сердца и услышанный где-то рассказ о юноше, наложившем на себя руки, создает в их сознании образ любви, как чего-то опасного и рокового, непременно разрушающего жизнь охваченного ею человека (см. 201) В этом косноязычном детском объяснении выражен сквозной сюжет «Темных аллей», основной идейно-тематический комплекс⁵¹⁴ сборника, если воспользоваться словами Миньоны Штерн. Продолжая развивать данную мысль, необходимо признать, что по мнению детей, *лежащие в железных ящиках бабушки и дедушки*, видимо, никогда не любили, если им удалось дожить до старости. Таким образом, любовь предстает перед читателем не как животворящая сила, а как безумие, влекущее к неминуемой гибели. *Дядя, который сам себя за-*

⁵¹² Юзеф Тишнер, размышляя о структуре и смысле игры в человеческой жизни, замечает: *Кто играет, подразумевает и проигрыш. (...) Не удивительно, если проигравший умрет. Но проигравшие живут. Лишь некоторые совершают самоубийство. Живут так, словно умерли. Живут обреченные с печалью, самые несчастные, словно черные силуэты или жертвы меланхолии*. (Тишнер Ю., *Избранное: Философия драмы...*, с. 294-295.)

⁵¹³ Китковская И., *К вопросу о связности текста* (И. Бунин «Часовня»), „*Žmogus ir žodis. Vilniaus pedagoginis universitetas*“ 1999, t. I, nr. 3, с. 74.

⁵¹⁴ Штерн М., *В поисках утраченной гармонии...*, с. 21.

стрелил, (201) непонятен детям, но можно догадываться, что он не был понятен и тем, среди которых когда-то жил.

В художественном пространстве зарисовки *Часовня* господствуют противопоставления: *жарче – холоднее, солнце – тьма, печет – холодно дует, здесь – там. Здесь – то есть в настоящем – поле, усадьба, синее море неба, солнце, цветы, травы, мухи, шмели, бабочки.* (см. 201) Противопоставлением является реальность *там* – жуткая, загадочная и притягательная своей непонятной тайной: *Там ничего не видно (...).* (201) *Там* – темно и холодно, как ночью, там стоят *железные ящики*. И. Китковская констатирует наличие в зарисовке многочисленных контрастов. Контрастны прежде всего действующие лица: *Именно дети, как нельзя лучше, подчеркивают живую любознательность, движение, веселье, полноту жизни, ее радость. По контрасту с ними там, в темноте, лежат бабушки и дедушки – все старые*⁵¹⁵. Значимо также противопоставление динамики и статики – *мы можем играть, бегать, сидеть на корточках, а они всегда лежат.* (201) Кроме того контраст заметен и на уровне проявления признака. *Здесь* характеризуется разнообразием, яркостью, а *там* царит вечное однообразие, темнота и холод. Границей между двумя реальностями является характерный для художественного мира Бунина образ окна: *(...) узкое и длинное разбитое окно на уровне земли*⁵¹⁶. Именно с него начинается действие. Дети *зоркими глазами* заглядывают в это таинственное окно. Здесь хотелось бы привести высказывание Федора Степуна о творческом зрении автора «*Жизни Арсеньева*»: *Бунин думает глазами, и лучшие страницы его наиболее глубоких вещей являются живыми доказательствами того, что созерцание мира умными глазами стоит любой миросозерцательной глубины. У Бунина же зрение предельно обострено. Ему отведены не только орлиные глаза для дня, но и совиные для ночи. Поистине он все видит*⁵¹⁷. Однако создается впечатление, что, останавливаясь на пороге смерти, писатель может лишь беспомощно воскликнуть: *Там ничего не видно!* (201) После смерти брата Юлия, тяжело переживая эту утрату, Бунин говорил: *Если бы верить в личное бессмертие, то ведь настолько было бы легче, а то невыносимо*⁵¹⁸. Идея этой небольшой зарисовки, бесспорно, передает мировоззренческую позицию автора. Таким образом, *одинокая, вся дико заросшая цветами и травами, крапивой и татарками, разрушающаяся кирпичная часовня*, (201) в ху-

⁵¹⁵ Китковская И., *К вопросу о связности текста (И. Бунин «Часовня»)*..., с. 74.

⁵¹⁶ *ibidem*. Окно воплощает возможность прохода, проникновения (...). Оно находится на границе внешнего и внутреннего, видимого и невидимого и в этой связи отражает мотив опасности. (Словарь символов и знаков..., с. 282.)

⁵¹⁷ Степун Ф., *Портреты*, СПб 1999, с. 157. (Выделение мое – В. К.)

⁵¹⁸ *Устами Буниных...*, т. 2, с. 72.

дожественном восприятии писателя становится символом забвения, «поглощения себя в ничто», а буйство трав и цветов обозначает не жизнь, торжествующую над смертью, а скорее время, торжествующее над жизнью и памятью. Согласно размышлениям Поля Рикера, современного французского философа, забвение является внушающей опасения угрозой: *Забвение прежде всего, и в самом общем виде предстает как ущерб, нанесенный надежности памяти – ущербность, слабость, пробел*⁵¹⁹. Если говорить об окончательном забывании, связанном со стиранием следов, оно переживается как угроза: именно в борьбе с таким забыванием мы используем память, чтобы замедлить его развитие, даже чтобы воспрепятствовать ему⁵²⁰. Представитель философской герменевтики считает, что забвение печалит человека по той же причине, что старение и смерть, поскольку является знаком неизбежного, непоправимого⁵²¹. Этот страх смерти как физиологического процесса и как полного исчезновения из памяти живущих, растворения в «несуществовании» является характерной чертой бунинского творчества. Единственным оружием против гроба беспамятства, по Бунину, является словесное ремесло. Федор Степун тонко подмечает эту немаловажную деталь, говоря, что *для творчества Бунина характерно сочетание какого-то предельного, кальвинистически-мрачного отчаяния и трепетания твари перед крышкой гроба с редкой силой творческого преображения земных обликов и свершений нашей брэнной жизни*⁵²².

В рассказе *Кавказ* (1937) роковое решение принимает обманутый и покинутый супруг женщины, решившей на несколько недель сбежать с любовником в горы. О его характере, отношении к жене и жизненных ценностях читатель узнает благодаря высказываниям жены: *Мне кажется, (...) что он что-то подозревает, что он даже знает что-то, – может быть, прочитал какое-нибудь ваше письмо, подобрал ключ к моему столу... Я думаю, что он на все способен при его жестоком, самолюбивом характере. Раз он мне прямо сказал: «Я ни перед чем не останавлиюсь, защищая свою честь, честь мужа и офицера!» Теперь он почему-то следит буквально за каждым моим шагом (...).* (11) Примечательно, что жалуясь любовнику на подозревающего измену офицера, героиня ни разу не употребляет слово «муж» и не называет его имени. Такой стиль обезличивает мужчину, с которым она связана узами брака, и подчеркивает полное отсутствие какого бы то ни было поло-

⁵¹⁹ Рикер П., *Память, история, забвение*, перевод с французского: Блауберг И., Вдовина И., Москва 2004, с. 574.

⁵²⁰ ibidem, с. 590.

⁵²¹ См. ibidem.

⁵²² Степун Ф., *Сочинения*, Москва 2000, с. 686.

жительного отношения к нему. Более того, она играет роль жертвы, преследуемой и запугиваемой, которая *должна быть страшно осторожна*. (11)

Итак, уже в завязке сюжета на первый план выдвигается одиночество героев в браке. Любимая, но не отвечающая своему мужу взаимностью, героиня рвется из супружеской клетки к человеку, который сумел затронуть ее чувства. Вне брака она находит свое зыбкое счастье, ощущение которого помогает хотя бы на время подавить чувство одиночества и отсутствия смысла жизни. Соглашаясь на обман, томительное ожидание и смертельный риск, женщина физически покидает мужа, уже раньше оставленного ею в душевном, психологическом плане. Но подлинно трагическим персонажем в этом произведении оказывается покинутый офицер, а не героиня с ее любовником⁵²³. Его центральную роль жертвы любовной коллизии отмечает Ольга Сливницкая: *Именно он пережил трагедию, именно его самоубийство составляет одновременно и кульминацию повествования и его развязку, т.е. дает двойной эстетический эффект*⁵²⁴.

Пожалуй, самым ярким воплощением бунинского понимания проблемы суицида является главный герой *Митиной любви*, испытывающий агонию отвергнутой любви. Юношу терзают противоречивые чувства – восхищение окружающим миром, жажда счастья и сознание, что оно недостижимо без Кати. *Крайнее изнеможение, которого он достиг*, (ПСС 4, 413) выматывающее душу ожидание вестей и постепенно растущая уверенность в том, что в Москве произошло нечто ужасное и любимая девушка навеки потеряна, приводит героя к мысли о самоубийстве: (...) *он сам ощутил, как смертельная бледность стягивает его лицо, и твердо сказал вслух, на всю аллею: Если через неделю письма не будет, – застрелюсь!* (411) *Застрелюсь!* – подумал Митя *твердо* (...). (412) Дважды подчеркнутая писателем твердая решимость Мити покончить с собой борется в сознании юноши с пониманием, насколько противоестественна и дика подобная мысль: *Митя и сам не мог не понимать, что нельзя вообразить себе ничего более дикого, как это: застрелиться, раздробить себе череп, сразу оборвать, биеение крепкого молодого сердца, оборвать мысль и чувство, оглохнуть,*

⁵²³ Надежда Евстафьева замечает, что в поведении любовников проскальзывает что-то убогое, жалкое и воровское (см. Евстафьева Н., *Новелла и рассказ – ведущие жанровые формы в книге И. А. Бунина "Темные аллеи"*, «Вопросы русской литературы», 1986, Вып. 1, с. 95), а обманываемый муж ведет себя с большим достоинством (см. с. 96).

⁵²⁴ Сливницкая О., «Повышенное чувство жизни»..., с. 146. Н. Евстафьева высказывает мнение, что трагическое решение офицера является не актом отчаяния, а результатом понимания того, что идеал любви и достоинства человека незыблемы, он несовместим с тривиальным, житейским представлением о ней. (см. Евстафьева Н., *Новелла и рассказ – ведущие жанровые формы в книге И. А. Бунина "Темные аллеи..."*, с. 96–97).

ослепнуть, исчезнуть из этого несказанно прекрасного мира, который только теперь впервые открылся перед ним, мгновенно и навеки лишиться всякого участия в той самой жизни, где Катя и наступающее лето, где небо, облака, солнце, теплый ветер, хлеба в полях (...). (412) Раздробить, оборвать, оглохнуть, ослепнуть, исчезнуть, лишиться, – нагромождение глаголов, обозначающих последовательную утрату всех пяти чувств, разрушение и отчуждение, резко контрастирует с перечислением всего того, что Мите дорого и ради чего стоит жить⁵²⁵. Необходимо также упомянуть об автобиографичности чувств и переживаний автора в *Митиной любви* и других рассказах, затрагивающих проблему суицида, что подчеркивала в своих воспоминаниях Вера Муромцева-Бунина⁵²⁶.

Резюмируя вышесказанное, стоит подчеркнуть, что в бунинской трактовке отсутствует нравственная оценка суицида. Нет страха перед Богом или чувства вины за совершаемый смертный грех, ибо художественным мир, в котором существуют герои бунинских произведений – это мир, лишенный типичных христианских ценностей и Бога в его христианском понимании. В связи с этим, сталкиваясь с событиями, превосходящими их силы, герои оказываются в ловушке глубочайшего внешнего и, главное, внутреннего одиночества. В момент отчаяния и психической агонии они оказываются перед выбором – уйти в небытие или остаться жить без любви. Николай Бердяев в статье *О самоубийстве* объясняет эту проблему следующим образом: (...) *страшно одиночество и покинутость для человека, который не видит и не чувствует Бога. Тогда разворачивается бездонная черная яма. Внешнее одиночество и покинутость можно выдержать только с Богом*⁵²⁷. По мнению автора *Темных аллей*, отрицающего милосердный Божественный Промысел, самоубийство страшно и отвратительно лишь тем, что лишает человека возможности жить, любить и чувствовать. Отнять у себя бесценный дар жизни позволительно только тому, кто потерял любовь, осознаваемую как «жизнь жизни», ибо без нее дальнейшее существование не имеет смысла. В художественном мире писателя проблема суицида предстает как бегство в Ничто от абсурда невыносимых душевных страданий.

⁵²⁵ Внутреннее состояние этого героя можно объяснить цитатой из книги исследователя Юрия Рюрикова: *Безнадежная любовь вобрала в себя всю его жизнь, захватила все пространство его души, вытеснив оттуда все остальное. В ней сгустился весь смысл его жизни, а вся жизнь вне ее потеряла свой смысл. Это любовь-болезнь, чувство, которое можно назвать «мономания» - единственная и всепоглощающая страсть (...).* (Рюриков Ю., *Мед и яд любви. Семья и любовь на сломе времен*, Москва 1990, с. 474.)

⁵²⁶ Муромцева-Бунина В., *Жизнь Бунина...*, с. 27.

⁵²⁷ Бердяев Н., *О самоубийстве...*

ГЛАВА V

Возрасты одиночества в романе «Жизнь Арсеньева»

В *Жизни Арсеньева*⁵²⁸ (1927–1929), самом крупном произведении Ивана Бунина, тема одиночества становится одной из основных метафизических тем повествования и появляется уже на первых страницах бунинского романа. В воспоминаниях Алексея Арсеньева о начале его жизни в захолустной усадьбе преобладает грустное, ностальгическое настроение: *Каждое младенчество печально: скуден тихий мир, в котором грезит жизнью еще не совсем пробудившаяся для жизни, всем и всему еще чуждая, робкая и нежная душа. (...) это время несчастное, болезненно-чувствительное, жалкое* (ПСС 5, 9).

Первые проблески человеческого сознания тесно связаны с ощущением собственной беспомощности, которое естественным образом сглаживается присутствием матери. Младенец крайне болезненно переживает одиночество именно в силу полной зависимости от окружающих. Событие рождения становится первым трудным переживанием реальности разлуки с материнским телом, в симбиотической

⁵²⁸ Вынесенное в заглавие слово «жизнь» является в романе ключевым и встречается более ста сорока раз. По мнению Валентины Заманской *это сверхконтекстное экзистенциальное слово (...), «не равное себе» автономное, на определенной стадии начинающее жить своей самостоятельной, внутренней жизнью; слово, выходящее за свои пределы, неноминативное, рождающее в своем бытийном семантическом пласте*. (Заманская В., *Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века...*, с. 210). Реализуя через это слово главную экзистенциальную концепцию произведения, (см. *ibidem*, с. 211) с нашей точки зрения, писатель подразумевает под ним и слово «одиночество», которое неразрывно связано с каждым человеческим существованием. Таким образом, произведение о «жизни» становится произведением об «одиночестве», причем необходимо подчеркнуть, что имеется в виду «жизнь» как явление общее для всех людей вообще. Единичная история Алексея Арсеньева, с его радостями и горестями – лишь частный случай онтологической жизни.

связи с которым ребенок пребывал на протяжении девяти месяцев, не ощущая себя как нечто отдельное. В первом крике новорожденного слышится отчаяние отчуждения, но полное осознание произошедшего приходит к нему намного позднее.

Попытку осмысления младенческого восприятия мира делает Михаил Эпштейн в книге *Отцовство. Метафизический дневник*, утверждая, что начало жизни – (...) *это глушь, заброшенность, стремительное выпадение в пустоту (...). Это время величайшей растерянности и одиночества, разрыва природно-непосредственных и необретения общест-венно-условных связей с миром, время гигантского, ни с чем последующим не сравнимого отчуждения*⁵²⁹.

Для новорожденного проблема фактического одиночества – это в первую очередь реальная угроза гибели. Ему нужны другие, чтобы выжить. Лишенный способности рационального мышления, не имеющий возможности соотнести свои впечатления с прошлым опытом, он не столько сознателен, сколько чувствителен и живет в вечном «сейчас». Страдая даже от минутного отсутствия матери, младенец не может облегчить свое состояние надеждой, поскольку последняя напрямую зависит от ощущения времени и от полученного ранее опыта. Наверное поэтому в восприятии Алексея Арсеньева младенчество предстает несчастным, жалким и болезненным периодом⁵³⁰. Память, как известно, избирательна и взрослый герой с удивлением замечает, что невольно запомнил *только минуты полного одиночества* (9), несмотря на то, что родился в большой и, по-своему, дружной и счастливой семье. Даже самая первая вспышка сознания, с которой начинается действие памяти, высвечивает не людей, а пустую комнату и яркие предосенние лучи солнца. Переосмысливая свои последу-

⁵²⁹ Эпштейн М., *Отцовство. Метафизический дневник*, СПб 2003, с. 123.

⁵³⁰ Валентина Заманская считает такое мироощущение следствием того, что бунинский человек во-первых, не индивидуализирован, а во-вторых, он асоциален, в его истории отсутствует описание процесса осваивания мира и адаптации к нему: *Его человек – это лишь проект, который заброшен в мир – в полное, глухое и тоскливое одиночество детства. Осу-ществление личности остается за кадром. И не столько мир создает человека, сколько сам человек самоосуществляется в мире людей. Он открывает мир, замечает его, принимает его в свое сознание. При этом он не столько дитя мира людей, сколько существо, в одиночестве своем равное другим одиноким, бессознательным проектам (...).* (Заманская В., *Экзистенци-альная традиция в русской литературе...*, с. 211). Продолжая свои размышления, исследо-вательница утверждает, что *Жизнь Арсеньева* ни в коем случае нельзя воспринимать как традиционную автобиографию, ибо сюжет бунинского произведения – не период оформ-ления личности как таковой, а процесс объективации человека между двумя важнейшими моментами, какими является момент рождения и смерти. Этот процесс имеет признаки случайности, неукорененности в бытии. Такое мироочувствие приводит к убеждению, что *жизнь – это только путь из одиночества детства в одиночество смерти.* (см. *ibidem*, с. 212) см. также размышления на тему детского одиночества в монографии В. Захаровой *Проза Ив. Бунина: аспекты поэтики*, Нижний Новгород 2013.

ющие детские воспоминания, Арсеньев воспринимает их сквозь призму опыта, которого не могло быть у ребенка, не осознававшего еще, что он растет *в великой глуши* (9), в одинокой усадьбе, окруженной пустынными полями, зимой превращавшимися в *безграничное снежное море*, а летом погруженными в *вечную тишину, в загадочное молчание* (9).

Маленький Алеша принимает свое одиночество как нечто данное, естественное. Рядом с ним семья, нянька, слуги, но в его памяти запечатлеваются лишь моменты глубокого одиночества: *Вот вечереет летний день. (...) пустой, широкий двор в тени, а я (совсем, совсем один в мире) лежу на его зеленой холодеющей траве, глядя в бездонное синее небо, как в чьи-то дивные и родные глаза, в отчее лоно свое. [...] Плывет (...) высокое белое облако ... (...) Сесть бы на это облако и плыть, плыть на нем в этой жуткой высоте, в поднебесном просторе, в близости с Богом и белокрылыми ангелами, обитающими где-то там, в этом горнем мире! Вот я за усадьбой, в поле. Вечер как будто все тот же – только тут еще блещет низкое солнце – и все так же одинок я в мире. (...) А не то вижу я себя в доме и опять в летний вечер и опять в одиночестве. Солнце скрылось за притихший сад, покинуло пустой зал, пустую гостиную, где оно радостно блистало весь день: теперь только последний луч одиноко краснеет в углу на паркете (...) (9).*

Целый ряд зрительных и звуковых эпитетов создает атмосферу грусти и отдаленности от других: вечная тишина, притихший сад, тихая звезда, безмолвная прелесть, пустой двор, пустая гостиная, таинственная чернота. Тишина, безмолвие, пустота подразумевают отсутствие людей и пребывание ребенка наедине с самим собой. Однако, вопреки ожиданиям, это одиночество не пугает, не рождает чувство бессилия и тревоги, оно завораживает и вызывает лишь печаль, желание полностью погрузиться в созерцание. Такие моменты в произведении Бунина лишены драматизма, они важны с точки зрения пробуждения самосознания, ибо заставляют соотносить свое существование с окружающим миром.

Чуждость нежной младенческой души всему и всем – это антиципация одной из основных истин, понимание которой связано у Арсеньева с естественным процессом развития детского сознания. «Я есть, следовательно, я одинок» – такое мнение о том, что одиночество имманентно присуще человеческому существованию, а также об обреченности каждой личности на экзистенциальное отчуждение неоднократно высказывалось русскими и западноевропейскими мыслителями. Например Иван Ильин в своих размышлениях подчеркивает, что факт одиночества человека коренится в своеобразии и не-

повторимости каждой личности⁵³¹. Невозможно «впустить» другого человека в свою душу, испытать одинаковые психические состояния или ту же физическую боль. Еще более радикально к этому вопросу относится французский феноменолог Э. Левинас, с точки зрения которого бытие предстает как предельное, так называемое онтологическое одиночество, заключающееся в самом факте наличия существующих. *Помыслить себе ситуацию преодоленного одиночества – значит подвергнуть проверке принцип связанности существующего и его акта-существования (...)*, – постулирует Левинас в своем известном труде *Время и Другой. Гуманизм другого человека*⁵³².

Столкновение в сравнительно коротком тексте таких противоположностей как глубокое отчуждение (*совсем, совсем один в мире*⁵³³) и причастность к *горнему миру*⁵³⁴ можно объяснить, обратившись к размышлениям исследовательницы О. Сливцкой: *Феномен творчества Бунина обладает одной особенностью: с какой стороны к нему ни подходить, он производит двоящееся впечатление. (...) Это заставляет предполагать, что оксюморонность (сочетание противоположностей) – это последовательно выдержанный структурный принцип бунинского художественного мира. Бунин сосредоточен на таком качестве бытия как полярность. Его интересуют крайние точки, «экстремы» (...)*⁵³⁵.

В качестве крайних точек во второй главе произведения выступают резко противопоставленные друг другу земной мир, в котором герой одинок и горний мир, откуда пришла его душа. «Здесь», в земном мире – тишина, пустота, чуждость. «Там» – простор, родственность, близость.

С течением времени герой отмечает крепнущую связь с людьми, осознает рядом не только мать, которая с самого начала являлась для Алеши совсем особым существом (13), неразрывно связанным с ним самим. В его жизнь постепенно входят отец, братья, младшие сестры,

⁵³¹ см. Ильин И., *Поющее сердце. Книга тихих созерцаний...*, с. 328.

⁵³² Левинас Э., *Время и Другой...*, с. 28-29.

⁵³³ Это выражение, многократно варьирующееся в разных рассказах дореволюционной поры и эмигрантского периода (см. *Туман, Пингвины...*), весьма характерно для бунинского мировосприятия и точно определяет экзистенциальный подход писателя к проблеме одиночества.

⁵³⁴ «Горний мир – в русской философии обозначает Космос как истинный предвечный мир, содержащий в себе творческий замысел мира идеального, разумного, богособразного, как божозадающего. Это «тамошний» мир, в отличие от мира «здешнего», земного, называемого «дольним». Горний мир, как мир космический, возвышенный и чистый, не может быть познан человеческими чувствами; это мир умопостигаемый. По мнению философов, представления о существовании и образе этого мира заключены в бессознательной сфере человеческой психики и содержатся в индивидуальном и коллективном архетипе культуры.» (Безрукова В., *Основы духовной культуры. Энциклопедический словарь педагога*, Екатеринбург 2000.)

⁵³⁵ Сливцкая О., *Повышенное чувство жизни...*, с. 7.

а ощущение беспомощности и печали мало-помалу вытесняется чувствами любви, привязанности, симпатии. На смену младенческому отчуждению приходит самая яркая, счастливая и беззаботная пора в жизни героя-повествователя. Мир Алеши день ото дня расширяется, охватывает все большее пространство. В этот период меняются отношения с близкими – родители дарят чувство защищенности, рядом младшая сестра Оля, с которой можно делиться интересными открытиями и незатейливыми радостями. Дети становятся более самостоятельными и сознательно отдаляются от взрослых, ищут возможности узнавать мир без их вмешательства⁵³⁶. Укорененность в бытии, почти отсутствовавшая у младенца, становится теперь все более глубокой и проявляется в моменты восхищения красотой мира без прежней непонятной боли. Происходит интенсивное *приобщение самой земли* (13) посредством всех органов чувств, возникает радость пребывания в собственном теле и запоминаются исключительно светлые, солнечные мгновения. Для своих игр дети выбирают самые густые заросли сада, пустой скотный двор, *пленительно-страшную своей серой соломенной громадой ригу* (17), поражающую воображение *зловещей пустотой, обширностью, сумраком*, (19) а также Провал – глубокую лощину неподалеку от усадьбы. Провал Алексей считает *самым глухим из всех глухих мест на свете* (19) и часто прячется там, чтобы размышлять и впитывать в себя красоту и гармонию природы, пока еще по-детски, неосознанно, любуясь прелестью Богородичного цветка в густой траве, нежными трелями овсянок и своей уединенностью. Впечатлительного мальчика привлекает пустота, глушь и тишина, он с нескрываемой радостью тянется к *благословенной пустынности* (19) таких мест.

После смерти младшей сестры Нади, естественная тяга к уединению сменяется истовым религиозным стремлением к пребыванию наедине с Богом. Внезапное столкновение с ужасом чужой и собственной смертности вызывает в детской душе глубокое потрясение. *Я вдруг*

⁵³⁶ Такое стремление временно освободиться от надзора взрослых, Эрик Эриксон объясняет расширением географии ребенка, начиная с микросферы, то есть собственного тела и его возможностей, затем его воздействия на игрушки и другие предметы и заканчивая открытием макросферы – мира, разделяемого с другими. *Тогда что же такое детская игра? Мы видели, что она не эквивалентна взрослой игре и не является отдыхом. Играющий взрослый уходит в сторону от действительности и входит в другую реальность; играющий ребенок продвигается вперед к новым ступеням мастерства в овладении этим миром и собой. Я выдвигаю предположение, что детская игра есть инфантильная форма человеческой способности осваивать жизненный опыт, создавая модели ситуаций, и овладевать действительностью через эксперимент и планирование* – утверждает Эриксон в книге *Детство и общество* (СПб 1996, цит. по: [Электронный ресурс]: <http://www.rulit.net/books/detstvo-i-obshchestvo-read-210573-1.html> (25.11.2014))

понял, что и я смертен (39) – эта истина пробуждает у ребенка страх, лишает чувства безопасности и прежней радостной укорененности в бытии. Возвращается младенческое ощущение собственной беспомощности и выброшенности во враждебный и чуждый мир. Пытаясь справиться с тревогой за существование свое и родных, внутренне опозоренный и оскорбленный (см. 39) мальчик погружается в жития святых и в мечтания о мученичестве: *Я жил только внутренним созерцаньем этих картин и образов, отрешился от жизни дома, замкнулся в своем сказочно-святом мире, упиваясь своими скорбными радостями, жаждой страданий, самоизнурения, самоистязания* (40). Глаголы «отрешиться» и «замкнуться» указывают на полную внутреннюю изоляцию Алексея от людей, на его отказ от общения со смертными и поиск спасения в Боге. Поскольку самым близким примером для него является мать, *с ее слезами, грустью, постами и молитвами, с ее жаждой отрешения от жизни*, (37) мальчик бессознательно подражает ей, прячась в пустых комнатах и проводя на коленях целые часы. Его вера полна страха и скорби, хотя как каждый ребенок, Алеша обладает необычайной восприимчивостью к впечатлениям, связанным с верой, кроме того он инстинктивно тянется к Тому, Кто, по утверждению взрослых (матери, няньки) способен утолить душевную боль и защитить от неумолимого безобразия смерти. Несколько месяцев спустя Алеша Арсеньев назовет это состояние душевной болезнью, *болезненно-восторженным временем* (60) и будет с удивлением вспоминать свое бегство от людей в молитвенное уединение.

Новый период одиночества начинается в жизни мальчика в десятилетнем возрасте, после поступления в гимназию и переезда из родной и знакомой обстановки в чужой город. *Как ужасно было начало этой жизни! Уже одно то, что это был мой первый городской вечер, первый после разлуки с отцом и матерью, первый в совершенно новой и убогой обстановке, (...) в среде до нелепости чуждой и чуждой мне (...)* – уже одно это было ужасно (52), – вспоминает Арсеньев, подчеркивая, что даже погода в тот тяжелый день была под стать его настроению: *А на дворе, как нарочно, было сумрачно, к вечеру стало накрапывать, бесконечная каменная улица, на которую я смотрел из окошечка, была пуста, мертва (...)* (52). Непривычная для выросшего в деревне ребенка обстановка, чужие и, главное, чуждые люди, отсутствие родных и удручающая погода вызывают у Алеши ощущение оставленности и страха, что так будет продолжаться всегда. Поведение соседа-гимназиста, похожего на зверька, *попавшего в клетку* (52) является неким зеркальным отражением чувств самого Арсеньева. Но даже быстро свыкнувшись с новыми обстоятельствами, Алексей часто испыты-

вает грусть своей *отчужденности от всех* (58), особенно бесцельно бродя по городу осенними вечерами и наблюдая за толпой людей вокруг: *У всех свои дела, свои разговоры, все живут своей привычной жизнью взрослых людей, – не то что одинокий и грустный гимназист, еще не принимающий в ней никакого участия* (58). О такой типичной для подростка болезненной оторванности от окружающего мира, упоминает Николай Покровский в книге *Универсум одиночества*, объясняя данный факт тем, что подросток уже не контролируется так строго как ребенок и в то же время его жизнь еще не обременена хлопотливостью и озабоченностью, присущей более зрелому периоду⁵³⁷. С одной стороны, не утружденный серьезными обязанностями подросток имеет возможность предаваться мечтам и размышлениям, но с другой, он лишен детской радостной непосредственности и доверия к «всесильным» взрослым. Таким образом он оказывается в своеобразной жизненной и эмоциональной пустоте. Отрочество сложно именно из-за своего переломного характера, неспособности определить свое место в жизни и постичь ее цель. Повышенная эмоциональность и неумение совладать с ней, приводят к тому, что подросток сам себя не понимает и нередко испытывает отчуждение от самого себя. *Чувство ненужности своего существования* (67) вызывает жажду коллективности, принадлежности к группе сверстников, которая поможет ему самоутвердиться. По меткому замечанию американского психолога Эрика Эриксона, *подростковый ум есть по существу ум моратория – психологической стадии между детством и взрослостью, между моралью, уже усвоенной ребенком, и этикой, которую еще предстоит развить взрослому*⁵³⁸.

Юность становится для Арсеньева временем мечтаний, первой трогательной влюбленности и первых разлук. Согласно Назипу Хамитову: *Одиночество в юности есть стремление к уединению, столь непостижимое для предшествующего подросткового возраста. (...) Одиночество есть тайна юности. Из него вырастает трагическое чувство самопознания (...)*⁵³⁹. Ученый считает, что проходя через огонь одиночества, мальчик-подросток теряет все ненужное, наносное и обретает себя самого как неоспоримую ценность. Юности присущ и ужас одиночества, выбрасывающий человека за пределы безопасного, знакомого мира, и сознательное стремление к уединению, необходимому для углубленного созерцания. *Юноша овладевает стихией одиноче-*

⁵³⁷ см. Покровский Н., Иванченко Г., *Универсум одиночества...*, с. 323.

⁵³⁸ Эриксон Э., *Детство и общество...*

⁵³⁹ Хамитов Н., *Одиночество женское и мужское. Опыт вживания в проблему*, Киев 1995, цит. по: [Электронный ресурс]: www.book.ariom.ru (24.11.2014).

ства, преобразует ее в уединение и тем самым созидает внутри себя космос и зажигает в этом космосе свет⁵⁴⁰, – отмечает Хамитов.

Арсеньев увлеченно погружается в свой внутренний мир, испытывая неподдельную радость существования, омрачаемую, пожалуй, только стесненным материальным положением семьи. Его окрыляет чувство того, что «все впереди», чувство своих молодых сил, телесного и душевного здоровья (...), свободы и уверенности движений, легкого и быстрого шага, смелости и ловкости (...) (101). Естественным дополнением к этому наслаждению жизнью становится первая случайная влюбленность, почти лишенная полового влечения и потому кажущаяся безмятежной и чистой. Такое состояние открывает в человеке целую сокровищницу необыкновенных переживаний, но как каждый влюбленный, Арсеньев не замечает объекта своих чувств в его реальном измерении. Анхен становится для героя поводом для восторженного созерцания и упоения своими возвышенными и сладостными иллюзиями. В этом случае не столь важен конкретный предмет увлечения⁵⁴¹. Важна сама прелесть новых отношений и любование ими. Даже отъезд девушки вызывает у шестнадцатилетнего юноши грусть и боль, что уже некому сказать, как я ее люблю и сколько на свете прекрасного, наслаждаться которым мы могли бы вместе (...) (105). В этом высказывании на первый план выдвигается именно сожаление, что «уже некому сказать слово «люблю», а не страдание из-за реальной разлуки с любимым существом. В эту пору поведение Алеши Арсеньева определяется двумя типичными для юношеского возраста потребностями: контакта с другими людьми и обособления. На смену первой влюбленности в Анхен приходит романтическое увлечение Лизой, отношение к которой Арсеньев описывает следующим образом: Мои чувства к Лизе Бибиковой были в зависимости не только от моего ребячества, но и от моей любви к нашему быту, с которым так тесно связана была когда-то вся русская поэзия. Я влюблен был в Лизу на поэтический старинный лад и как в существо, вполне принадлежавшее к нашей среде (111). Юноша также вступает в некое подобие дружбы с петербургской родственницей соседа Алферова, ловкой, высокой, веселой и энергичной (113) девочкой Асей, общение с которой вызывает у Арсеньева первое, еще неосознанное телесное волнение. Дневные разговоры и развлечения с подругами переплетаются с одинокими прогулками под луной. Очарование летней ночи, восхищенное пребывание наедине с безмолвной природой, отзываются в душе Алеши

⁵⁴⁰ Ibidem.

⁵⁴¹ Герой-повествователь говорит о своей первой возлюбленной: Анхен была простенькая, молоденькая девушка, только и всего. Но в ней ли было дело? (ПСС 5, 89).

желанием выразить словами всю прелесть созерцаемого и понять *что же это такое и что с этим делать!* (104) Герой отдает себе отчет в том, что уединение создает условия, необходимые для творческого процесса, поэтому находит возможность гармонически сочетать дневное общение с людьми и ночное одиночество, ради которого он лишает себя сна. Лишь ночью, в сумрачных комнатах старой усадьбы, в необыкновенном безмолвном царстве лунного сада (см. 104), пьянея от сладкого запаха цветущей липы и вслушиваясь в полуночную тишину, Арсеньев углубляется в свой внутренний мир, размышляя *все об одном: о загадочном, томительно-любовном счастье жизни (...)* (105). В анализируемом тексте ночное одиночество описывается Буниным как чрезмерная тишина всего мира, безмолвное царство, сумрак, таинственность, бесконечная даль мелких звезд, пустота поляны перед домом и ясный, пустой небосклон. (см. 104-105) Состояние героя можно определить как продуктивное творческое уединение, прямо противоположное негативному, разрушающему одиночеству. Само слово «уединение», употребленное Буниным в *Жизни Арсеньева* всего два раза, включает в себе богатую палитру смыслов: с одной стороны — это состояние умиротворенной отрешенности от всего ненужного, наносного, а с другой стороны — связь с чем-то (кем-то) исключительно важным и ценным⁵⁴². Уединение всегда представляет собой сознательный, волевой акт и предполагает освобождение, как правило, временное, от отношений с окружающими. По Александру Демидову, *одиночество-уединение — это добровольное избегание контактов с другими людьми, преследующее цель сосредоточиться на каком-то деле, предмете, самом себе*⁵⁴³. Примечательно, что Иван Бунин ценил творческое уединение как вид сознательной изоляции, считая его полезным и приемлемым для творческой личности, в отличие от остальных типов одиночества — тягостных, мучительных и синонимичных самой смерти, которую автор *Жизни Арсеньева* всегда панически боялся.

Юношеский период внутреннего становления — это для Арсеньева также время зарождающейся сексуальной чувственности, которая проявляется в смутном беспокойстве при взгляде на голые колени баб и девок у пруда или на лироподобное тело (см. 113) Аси, во время конных прогулок. Он продолжает поэтизировать плоть, хотя все явственнее осознает и другую составляющую мира Любви, то есть

⁵⁴² Для героя в период ранней юности такую ценность представляет собственное и чужое творчество, общение с природой и поэтическая влюбленность то в одну, то в другую девушку.

⁵⁴³ Демидов А., *Феномены человеческого бытия...*, с. 86.

безликий инстинкт. Испытывая неразделенные любовные чувства по отношению к Лизе Бибиковой, юноша не воспринимает эту ситуацию как несчастье и не чувствует себя одиноким, несмотря на то, что уже успел узнать вкус взаимности и необыкновенной гармонии отношений с Анхен. Но первый сексуальный опыт с горничной брата, девушкой чуждой ему во всех отношениях, открывает перед Арсеньевым совсем другую перспективу — мир безвольного подчинения инстинкту, мир отчаяния, одиночества и унижения. Главный герой оказывается пленником тяжелого плотского влечения, полностью лишенного душевной близости и понимания. Радость свиданий с Тонькой — чисто физическая, безлика по своей природе. Пьянящее чувство победы, испытываемое героем, быстро сменяется мучительным сознанием собственного позорного падения и глубокого отчуждения в отношениях с девушкой.

Причиной такого вида одиночества Николай Бердяев считает порабощение человека необлагороженным Эросом и в труде *Смысл творчества* философ высказывает следующую мысль: *Человек, привязанный к Еве рождающей, стал рабом природы, рабом женственности, отделенной (...) от (...) подобия Божьего. (...) От природы, от женственности некуда уйти, тут никакое бегство невозможно*⁵⁴⁴.

По мнению мыслителя, фетишизм чисто плотской, физиологической любви перечеркивает возможность встречи с Другим как с личностью и приводит к чувству жгучего одиночества, поскольку теряется ощущение подлинной встречи.

Именно поэтому юный Арсеньев воспринимает свою неожиданную физическую близость с девушкой, которую не любит, как убийство, его томит *смертельная тоска, чувство чего-то ужасного, преступного и постыдного (...) (124)*. Исследователь Алексей Смоленцев утверждает, что столь тяжелые переживания вызваны тем, что *в художественном мире «Жизни Арсеньева» мир Любви обретает гармонию лишь в том случае, когда основой телесного чувства служит духовное, когда инстинкт проявляется в облачении Духа*⁵⁴⁵. Ужаснувшись своему падению, Арсеньев неумело пытается противостоять инстинкту, придать чисто физической близости черты гармоничных духовных отношений. Он как бы отчаянно закликает реальность, восклицая: *Ах, как я люблю и буду любить ее!* (125) Но обмануть себя герою не удастся. Сразу после этих слов в тексте появляется вполне закономерное: *С этого дня началось для меня ужасное время. Это было настоящее помеша-*

⁵⁴⁴ Бердяев Н., *Смысл творчества* [в:] *Эрос и личность*, СПб 2007, с. 100.

⁵⁴⁵ Смоленцев А., *Иван Бунин. Гармония страдания*, [Электронный ресурс]: <http://www.filgrad.ru/texts2/asmol3.htm> (29.09. 2014).

тельство, всецело поглощавшее мои душевные и телесные силы, жизнь только минутами страсти или ожиданием их и муками жесточайшей ревности, когда к Тоньке приходил повидаться муж (...) (125). Как спасение от наваждения герой воспринимает новость о внезапном отъезде любовницы, но полное душевное выздоровление приходит к нему лишь спустя год.

Очередной этап жизненного пути Арсеньева начинается в двадцатилетнем возрасте, когда герой принимает решение покинуть родительский дом.

Задачей стадии, следующей за отрочеством и ранней юностью (стадия ранней взрослости) является обретение близости — способности связывать себя отношениями интимного и товарищеского уровня и умения сохранять верность таким отношениям, даже если они требуют компромиссов и значительных жертв, — отмечает Николай Покровский в своем обширном исследовании, посвященном половозрастным особенностям переживания одиночества⁵⁴⁶.

Главным событием этого жизненного периода для Арсеньева становится влюбленность в Лику. Отношения с ней с самого начала лишены гармонии, герой эмоционально зависим от своей переменчивой, капризной возлюбленной, которой часто надоедает излишняя сентиментальность Алексея, жадно стремящегося завоевать ее внимание, ежеминутно ревнующего девушку ко всем мужчинам. *Это было счастье нелегкое, изнурительное и телесно и душевно (...) (182). Мне стало казаться, что не все благополучно и в нашей близости и в согласованности наших чувств, мыслей, вкусов, а значит и в ее верности: этот «вечный раздор между мечтой и существенностью», вечную неосуществимость полноты и цельности любви я переживал в ту зиму со всей силой новизны для меня и как будто страшной незаконности по отношению ко мне (183).*

Пожалуй, основная черта взаимоотношений героев — эгоизм. Страстное желание Арсеньева заставить Лику жить только им и для него, попытки вложить в ее душу свои собственные мечты и чаяния, сталкиваются с *беспощадным безучастием* (185) и невнимательностью девушки к внутреннему миру героя⁵⁴⁷. Несмотря на физическую близость, между ними нет взаимопонимания и в начале совместной

⁵⁴⁶ Покровский Н., Иванченко Г., *Универсум одиночества...*, с. 327.

⁵⁴⁷ Эти беседы напоминают многократные попытки самого Ивана Бунина создать душевную близость с женой, Анной Николаевной Цакни. В письме Брату Юлию писатель жаловался: *Мне самому трогательно вспомнить, сколько раз и как чертовски хорошо я раскрывал ей душу, полную самой хорошей нежности — ничего не чувствует — это осиновый кол какой-то (...). ни одного моего слова, ни одного моего мнения ни о чем — она не ставит даже в трынку.* (ПСС 11, 275-276).

жизни, Арсеньев часто упрекает Лику в том, что она предпочитает весело проводить время в кругу знакомых, вместо того, чтобы каждую свободную минуту посвящать ему, чуждающемуся людей. Но девушка тоже с укоризной замечает: *Ты только о себе думаешь, хочешь, чтобы все было только по-твоему (...). Ты бы, верно, с радостью лишил меня всякой личной жизни, всякого общества, отделил бы меня от всех, как отделяешь себя...* (183) Арсеньев действительно отстраняется от людей, считая, что высокомерие, отчужденность и заносчивость в обращении с другими обостряет его творческую наблюдательность. Его напряженность и нарочитая гордость вызваны отчасти неуверенностью в себе, сознанием своей бедности (даже на балы он вынужден ездить в чужом фраке), которое усиливает враждебность Алексея к потенциальным соперникам. С другой стороны, будучи эгоцентрической личностью, герой смотрит на окружающих свысока, чувствуя свое внутреннее превосходство над ними и позволяя себе называть многих из них «мерзкими животными». Примечательно, что такое человеконенавистничество Арсеньева проистекает главным образом из страха потерять любимую и желания обладать ею безраздельно. Его раздражают любые проявления самостоятельности Лики, ее участие в театральном кружке, танцы с другими мужчинами и естественное женское желание нравиться. Презрение к людям и ощущение собственной исключительности, а также горькое понимание того, что душевная близость с Ликой невозможна, вызывает у Арсеньева чувство отчуждения и обиду. Однако, когда после внезапной и долгой разлуки героиня полностью преображается, становясь именно такой, какой ее мечтал видеть Арсеньев, молодой человек воспринимает девушку лишь как существенное дополнение к своей жизни. Так происходит потому, что к этому моменту он находит свою жизненную цель и опору в творчестве, ставя превыше всего свободу и собственные желания. Однако объективировать другого человека — значит исключать возможность общения с ним, как с личностью, а это неминуемо приводит к мучительному одиночеству вдвоем. Не понимая этого, Арсеньев легкомысленно растрчивает любовь героини, не отказывая себе ни в чем, словно упиваясь своей вседозволенностью и в то же время ограничивая мир своей возлюбленной до себя самого: *(...) живи только для меня и мной, не лишай меня моей свободы, своеволия, - я тебя люблю и за это буду еще больше любить. Мне казалось, что я так люблю ее, что мне все можно, все простительно* (234). В этом высказывании ключевыми являются слова «своеволие», «люблю» и «все простительно». Герой Бунина пытается сочетать несочетаемое, наивно полагая, что чувство, называемое им любовью, оправдывает все

его измены, эгоизм и невнимательность по отношению к Лике. Желая быть свободным и во всем первенствующим, требуя от девушки преданности, отказа от себя, непоколебимой веры в его, Арсеньева, исключительность и право на своеволие, герой даже не замечает, как начинает подавлять и унижать Лику, делая ее несчастной и одинокой.

Созданный Буниным герой — ярый индивидуалист, изо всех сил защищающий неприкосновенность своего внутреннего мира даже от любящей его девушки. Доминантным элементом его мировосприятия является чувственный эгоцентризм. Всем своим поведением Арсеньев доказывает, что понимает любовь как чувство для себя, восхищение своими переживаниями, которые воспринимаются им скорее с эстетической точки зрения. Ему не нужна любовь-привязанность, ибо, по мнению героя, такая любовь не вдохновляет, не повышает творческую энергию, напротив, она сковывает человека, а значит — для одаренной личности является бесполезной тратой сил и времени. По своему складу характера Арсеньев «бродник», бродяга, жаждущий как творческих порывов и чувственного наслаждения, так и замкнутости в «святая святых» своего внутреннего мира. Тяга к одиночеству является постоянной составляющей его характера, а отношения с одной женщиной в конце концов превращаются в мучительный заколдованный круг, выход из которого возможен лишь в смерть. Потеряв ту, которая необходима ему как воздух, герой действительно задыхается, подумывая даже о самоубийстве и не представляя себе дальнейшего существования без Лики. Это время острого страдания, тоски и ужаса, вызванного потерей самого близкого человека, становится сложнейшим испытанием, выпавшим на долю Арсеньева. Детское отчуждение, отроческая романтическая отрешенность, мучительное несоответствие духовного и телесного в отношениях с Тонькой и даже первая продолжительная разлука с Ликой, когда во время бессонных ночей герой с удивлением спрашивал себя: *как теперь жить и зачем жить?* (196), не вызывали в нем такого безысходного отчаяния, какое он переживает сначала после побега девушки, а затем на весть о ее смерти. Но именно эта боль одиночества и попытки ее преодоления облагораживают Арсеньева, способствуют его духовному росту и позволяют спустя много лет вспомнить умершую Лику *с такой силой любви, радости, с такой телесной и душевной близостью, которой не испытывал ни к кому никогда* (249).

Заключение

Завершая исследование феномена одиночества в прозе Ивана Бунина эмигрантского периода, стоит остановиться на нескольких, на наш взгляд, наиболее важных положениях и выводах:

- Характер и мировосприятие будущего лауреата Нобелевской премии сформировались в специфической обстановке русской провинции, ее природных просторов и обособленной жизни дворянских усадеб. Немаловажное влияние на бунинское переживание одиночества оказала мать писателя, склонная к аскетизму и меланхолии. В дальнейшем на формировании личности Ивана Бунина сказались отношения с первой любовью, Варварой Пашенко, закончившиеся разрывом и приведшие к тяжелому предсуйцидальному состоянию автора *Жизни Арсеньева*, продолжавшемуся несколько лет.
- Уже в раннем творчестве писателя наметились основные мотивы, к которым следует причислить скитальчество, затерянность человека во Вселенной, стремление к слиянию с природой и в то же время ощущение одиночества и собственного ничтожества перед ее лицом. Одиночество человека и самодостаточность не нуждающейся в нем природы явно проступает в ранней лирике и прозаических произведениях Ивана Бунина. Необходимо отметить, что в этот период межличностные отношения интересуют писателя лишь в небольшой степени, поэтому и проблема отчужденности от себе подобных на первый план выступает редко.
- Главными символами одиночества, появляющимися в дореволюционных рассказах автора *Темных аллея* становятся: ночь, которая ассоциируется со смертью и с чувством глубокой отчужденности от всего живого, туман, как олицетворение неизвестности и непонятной опасности, а также мрак, тишина, море, пустынные пейзажи и безмолвная бесконечность космической бездны.
- Важное место в творчестве Бунина занимает исследование русского национального характера, сформировавшегося под влиянием необъятных просторов русской земли. В настоящей монографии большое внимание уделяется анализу проблемы одиночества в работах русских философов, ибо именно они помогают рассмотреть трагедию одиноких и эгоцентрических ге-

роев автора *Темных аллей* в определенном философско-культурологическом контексте. Для русского менталитета характерно стремление к общинности и массовости, поэтому одиночество традиционно воспринимается русскими не только как утрата придающих смысл жизни социальных связей, но и как лишение чувства собственной идентичности. В связи с вышесказанным, важным является анализ «синдрома эмигранта», который терзает на чужбине многих бунинских героев, потерявших свои семьи и пытающихся обрести хотя бы минутное ощущение близости и любви.

- Нами были проанализированы разные аспекты женского и мужского одиночества, его причины и способы их представления писателем. В процессе исследования было выявлено, что для бунинских героинь характерна тоска по душевной и физической близости. Они часто лишены поддержки и любви со стороны семьи, переживают сиротство, обездоленность, страдают от отсутствия чувства безопасности и являются особенно уязвимыми с психологической и социальной точки зрения. Для этих женщин характерны такие состояния как беспомощность, пассивность, ненужность, тоска по любимому человеку и отчаяние. Героини тянутся к любви, неоднократно становясь жертвами соблазнителей, что, как правило, приводит к обману, боли и чувству унижения на всю оставшуюся жизнь. Такие переживания в еще большей степени усугубляют их сознание одиночества.
- Мужские модели одиночества в цикле *Темные аллеи* несколько менее разнообразны, но не уступают женским по силе переживаний. Одну из главных причин депривации бунинских персонажей мы усматриваем в их отношении к женщине. В некоторых рассказах она воспринимается ими как вещь, самка, предмет наслаждения, эстетического любования, одним словом, объект. Однако поскольку с объектами общение невозможно, человек всегда в таких случаях остается в одиночестве и испытывает внутреннюю опустошенность. Следующая причина отчужденности заключается в том, что женщина всегда предстает перед героем как тайна, как кто-то совершенно Другой и эта «другость» по своей природе непреодолима. К чувству полной разобщенности приводит героя также идеализация эротических отношений. Несоответствие между реальным и идеальным зачастую воспринимается персонажем как невыносимое страдание.
- Тема тоски и разочарованности жизнью проходит красной нитью через произведения писателя эмигрантского периода.

Именно теперь в рассказах автора *Жизни Арсеньева* на первое место выдвигаются межличностные отношения, поиски любви и глубокое сознание неизбежного, непреодолимого одиночества. Ощущение пустоты жизненного пространства, характерное для начального периода творчества Бунина сменяется чувством отчужденности героев от себе подобных и желанием преодолеть его любой ценой, неоднократно даже ценой жизни. В связи с этим, нами был предпринят анализ проблемы человеческой чувственности и тесно связанных с ней понятий телесности, красоты и вожделения.

- Изучение категории телесности, играющей важную роль в творчестве лауреата Нобелевской премии, позволило раскрыть еще один существенный аспект человеческого одиночества. Одно из измерений бытия – тело-для-Другого – делает человека объектом для окружающих, поскольку они не в состоянии увидеть конкретное существование Другого в его целостности. Именно категория телесности выступает в художественном мире Бунина как фактор, предопределяющий характер и причину отчужденности. Нами было выявлено, что фактурность, видимость, «внешнее тело» в монологическом сознании писателя превалируют, что позволило ему создать необыкновенно чувственные женские портреты. В то же время важно отметить, что именно телесное в большинстве рассказов автора *Темных аллей* является главной реальностью, вследствие чего для героя-мужчины женщина – это прежде всего прекрасное тело, предмет вожделения и восхищения. Такое отношение к героине объективирует ее, что становится очередной причиной взаимной изоляции героев, которые не способны к длительным отношениям.
- Нами был выдвинут и доказан тезис, согласно которому женская красота в художественном мире Бунина также является одной из причин одиночества героев. Обладая трансцендентностью, неповторимостью, хрупкостью и драматической глубиной, которой лишены произведения искусства, красота превышает возможности человеческого восприятия. Обладание ею невозможно, что порождает ненасытимое вожделение, которое в свою очередь, ведет к страданию. Вожделение, будучи неотъемлемым свойством телесности, ищет объект, способный его удовлетворить, а невозможность удовлетворения страстного полового влечения приводит героев бунинских рассказов к тоске и чувству одиночества. Одним из проявлений овеществления женщины и ее тела является проституция, насилие и фетишизм

- явления, проанализированные нами в контексте одиночества в человеческих взаимоотношениях. Вслед за Н. Бердяевым, мы считаем, что фетишизм является дроблением любви на некие временные состояния и приводит к глубокому отчуждению героев.
- В художественном пространстве *Темных аллея* наблюдается тесная связь Эроса и суицида, что также важно с точки зрения нашего исследования. Нам удалось выявить, что взгляды лауреата Нобелевской премии на этот вопрос сформировались под влиянием русских и европейских философов. На мировоззрение Бунина в немалой степени повлияла также атмосфера кризисного периода рубежа эпох, который в России ознаменовался всплеском самоубийств, красноречиво свидетельствовавшим о нравственной неустойчивости общества вследствие процесса атеизации. В связи с этими явлениями, проблематика самоубийства нашла свое яркое отражение в русской и европейской литературе рубежа XIX-XX веков. Творчество автора *Чаши жизни* не является исключением, ибо, пронизанное танатологическими мотивами, вписывается в общую тенденцию. Герои бунинских рассказов, как правило, решаются на отчаянный шаг в момент утраты человека, в котором сосредоточился весь смысл их жизни, а значит сталкиваясь с ситуацией глубочайшего внешнего и внутреннего одиночества. Поскольку они лишены веры в Божественное присутствие, невыносимые душевные страдания и сознание полного одиночества приводят их к самоубийству, которое само по себе является одним из самых трагических проявлений человеческой оставленности на этом свете.

Подводя итог, стоит подчеркнуть, что предложенное исследование отнюдь не исчерпывает разработку темы одиночества в творчестве Ивана Бунина. В качестве перспектив дальнейшего изучения данного феномена обозначим его осмысление на протяжении всего творчества Ивана Бунина (в дореволюционной прозе, лирике разных лет, мемуарном и эпистолярном наследии). Кроме того, в осмыслении нуждается влияние философии Дальнего Востока на развитие темы одиночества в поэзии и прозе автора *Темных аллея*.

Streszczenie

Iwan Bunin (1870 – 1953) to jeden z najwybitniejszych pisarzy rosyjskich ubiegłego stulecia, którego twórczość do dziś przyciąga uwagę czytelników i badaczy. Specyfika jego dorobku literackiego, którą zauważali już współcześni pisarzowi krytycy, polega przede wszystkim na tym, że w swoich utworach potrafił on uchwycić subtelne odcienie ludzkich uczuć, tęsknot i pragnień. W centrum twórczości I. Bunina są rozważania o sensie życia, pięknie, przemijaniu, miłości i osamotnieniu jednostki ludzkiej wśród innych.

Przedmiotem rozważań niniejszej pracy, złożonej ze wstępu, pięciu rozdziałów, zakończenia, streszczenia i bibliografii jest zagadnienie samotności w stosunkach międzyludzkich.

We **Wstępie** w sposób skrótowy przedstawiony został problem samotności, obecny w prozatorskich utworach Iwana Bunina powstałych na emigracji. Poza tym wyjaśniono zasadność podjęcia tematu rozprawy, omówiono jej cel, zakres oraz metodologię badań.

Rozdział pierwszy (*Феномен одиночества в русской философской мысли*) stanowi przegląd istniejących teorii samotności w rozwoju rosyjskiej myśli filozoficznej. Do niezwykle istotnych, z punktu widzenia naszych rozważań nad kategorią samotności, należą m. in. dzieła Nikołaja Bierdiajewa, gdyż w kręgu myśli tego wybitnego rosyjskiego filozofa samotność stanowi jedno z najważniejszych pojęć. Odwołano się również do prac Iwana Iljina, wyrażającego pogląd o tym, że źródło samotności tkwi w odrębności i niepowtarzalności każdej ludzkiej istoty. Zdaniem myślicie-la, wszyscy ludzie, od narodzin do śmierci są skazani na samotne trwanie, gdyż przeżywanie radości, zachwyty, bólu, rozpacz itd. jest sprawą głęboko indywidualną i niemożliwą do przekazania drugiej osobie⁵⁴⁸. Zwrócono się również do dzieł Lwa Szestowa, który nazwał to zjawisko głównym problemem filozoficznym⁵⁴⁹.

Rozdział drugi (*„Я одинок и ныне – как всегда.” Проблема одиночества в биографии и мировоззрении И. Бунина*) poświęcony jest analizie i interpretacji wybranych opowiadań Iwana Bunina, powstałych w różnych latach oraz niefikcjonalnej twórczości pisarza, na którą składają się: pamiętniki, prowadzone w latach 1920–1953; wspomnienia jego współczesnych; listy do starszego brata Julija i pierwszej miłości Warwary Paszczenko.

⁵⁴⁸ patrz: Ильин И., *Аксиомы религиозного опыта...*, s. 7.

⁵⁴⁹ patrz: Шестов Л., *Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления*, [в:] *Сочинения*, Москва 1995, s. 218.

Niezwykła wartość osobistych notatek Bunina polega na tym, że pozwalają one prześledzić rozwój jego osobowości, charakteru, specyfikę jego myślenia i spojrzenia na świat oraz na różne zagadnienia literatury, sztuki, polityki, stosunków międzyludzkich. Przekonany o tym, że jego zapiski nie będą przez nikogo czytane (przed śmiercią zabronił publikowania swoich listów, nie chciał również, aby publikowano pamiętniki, choć tę opinię wyrażał mniej stanowczo), zawsze powściągliwy w okazywaniu swoich uczuć w utworach, nie pozwalający sobie na „emocjonalny ekshibicjonizm”, w pamiętnikach Bunin otwiera się całkowicie, wyraża myśli bez skrupowania, nawet czasem nie dbając o językowe niuanse. Materiały tego typu niewątpliwie stanowią cenne źródło wiedzy na temat wewnętrznych, głęboko intymnych reakcji pisarza na wydarzenia, pogłębiające w nim uczucie samotności, które towarzyszyło mu od dzieciństwa do ostatnich chwil życia. Do najbardziej istotnych doświadczeń tego typu zaliczono rozczarowania miłosne, walkę z ubóstwem, rozłąkę z ukochaną Ojczyzną, śmierć bliskich osób, choroby itd. Analiza fenomenu samotności, wyrażnie odzwierciedlonego w ego-dokumentach autora *Życia Arseniewa*, pozwoliła sformułować wnioski o dominującej roli tego zjawiska w światopoglądzie i biografii Bunina. Ponadto pomogła ujawnić bogactwo semantyczne tej tematyki w ujęciu pisarza. Samotność według niego wiąże się z egzystencjalnym doświadczeniem cierpienia, rozpacz, bezradności, zagubienia, trwogi, bezsensu, pustki, nicości, niezrozumienia, opuszczenia, zdrady, milczenia, beznadziejnej tęsknoty i in.

Rozdział trzeci (*Лику одиночества в цикле „Темные аллеи” и в других произведениях позднего периода*) stanowi próbę analizy zjawiska samotności w cyklu opowiadań *Ciemne aleje* oraz w innych wybranych utworach okresu emigracyjnego. W rozdziale podjęte zostały rozważania dotyczące tego, co wyróżnia przedstawione przez pisarza stosunki międzyludzkie, zawężone w większości analizowanych przypadków do relacji kobieta-mężczyzna. Ta część pracy została podzielona na trzy części.

W pierwszej części skoncentrowano uwagę na przyczynach i rodzajach kobiecej samotności. Przeprowadzona analiza pozwoliła wyróżnić poszczególne odmiany badanego fenomenu, występujące w tekstach Iwana Bunina – *samotność społeczną*, *samotność emocjonalną* i *samotność wynikającą z braku więzi rodzinnych*⁵⁵⁰. Na podstawie interpretacji konkretnych tekstów, zdołano wyłonić obraz kobiety tęskniącej, której podstawowym życiowym celem jest odnalezienie miłości, a najważniejszym dramatem – ból niespełnionych pragnień. W centrum uwagi Bunina niejednokrotnie okazują się kobiety-odszczępińcy, istoty wykluczone, „nietykalne”, wy-

⁵⁵⁰ Według klasyfikacji J. Rembowskiego, patrz: Rembowski J., *Samotność*, Gdańsk 1992, s. 29.

rzucane na margines społeczności. Dzieje się tak z powodu fizycznego kalectwa, faktycznego lub domniemanego upośledzenia umysłowego, czy też nędzy, często wynikającej z sieroctwa. Takich kobiet, według przekonania otoczenia „nie wolno”, „wstyd”, „nie wypada” kochać. Dlatego zewnętrzne odrzucenie, wygnanie i napiętnowanie owocuje niemożliwością znalezienia kochanej osoby i osiągnięcia koniecznego dla każdego człowieka minimum poczucia bezpieczeństwa.

Kolejną przyczyną niemożności realizacji kobiecych pragnień wiąże się z różnicą statusów społecznych kobiety i mężczyzny. Krótki i nietrwały romans przekształca się w takim przypadku w zjawisko, określone przeze mnie jako „tęsknota odłączonego serca”, wywołująca samotność-rozpacz, samotność-pustkę, w sytuacji, gdy człowiek faktycznie staje się więźniem własnych uczuć i wspomnień.

Inną odmianą kobiecej samotności w dziełach Bunina jest sytuacja „utrąty korzeni”, wynikająca z emigracji. Pociąga ona za sobą oderwanie od Ojczyzny, domu, rodziny, znajomych, a nawet języka ojczystego, stanowiącego nieodłączny element tożsamości. Osoba, która nie może rozmawiać w swoim ojczystym języku, nie jest w stanie nawiązać bliskiego kontaktu z innymi, postrzega otoczenie jako obce, a przez to wrogie. Bardzo często czuje się samotna i opuszczona. Zaburzona identyfikacja społeczno-kulturowa nieuchronnie nasila poczucie izolacji i zmarginalizowania, co stało się konkluzją, wynikającą z analizy takich utworów jak *Холодная осень*, *В Париже* i *Мечть*.

W drugiej części rozdziału omówiono zagadnienie samotności mężczyzny, rozpoznawanej przez pryzmat poglądów Bierdiajewa, Rudniewa, Lévinasa i McGraw'a. Z punktu widzenia autora *Ciemnych alei* zawsze jawi się ona jako wynik zachwyty nad kobietą i chęci zawładnięcia jej tajemniczą istotą. W odczuciu Buninowskich protagonistów kobieta jest bowiem kimś zagadkowym, skrywającym się i całkowicie Innym, jeśli posłużyć się wypowiedzią Emmanuela Lévinasa. Kobiecość nieustannie wymyka się poznaniu, przez co staje się tajemnicą, a tym samym niepoznawalną innością, której bohaterowie utworów nie potrafią przeniknąć i pojąć.

Punktem wyjścia do rozważań nad sednem męskiej samotności, widzianej oczami Iwana Bunina jest analiza natury Erosa jako starożytnego bóstwa, przemożnej siły, biorącej człowieka w swoje posiadanie i rozpalającej ogień jego zmysłów. Cierpienie samotności buninowskich bohaterów wynika z kruchości i iluzoryczności relacji, powstających pod wpływem miłości-Erosa, którą cechuje tragiczne nienasycenie. Analiza tekstów Bunina pozwoliła ustalić również inne przyczyny męskiej samotności: powierzchowne, przedmiotowe traktowanie partnerki; niezdolność do wzięcia odpowiedzialności za drugą osobę; przesadne idealizowanie więzi erotycznej,

co w konsekwencji doprowadza do rozczarowania, wewnętrznego spustoszenia i niejednokrotnie do samobójstwa.

Trzecia część rozdziału stanowi analizę utworów zawierających przykłady obopólnej (kobiety i mężczyzny) fascynacji i zauroczenia. To zjawisko zostało zbadane w oparciu o fundamentalny dla niniejszej monografii pogląd E. Lévinasa, przeświadczającego o tym, iż z ontologicznego punktu widzenia samotność człowieka jest niemożliwa do przezwyciężenia, nawet za pomocą miłości. Zdaniem francuskiego filozofa, każdy człowiek jest jak zamknięta monada, jego doświadczenie jest czymś nieprzechodnym, nieprzekazywalnym innemu bytowi. Zatem, rozwijając tę myśl, jeśli samotność jest implikowana przez sam fakt istnienia, to miłość jest nieustannym, lecz nigdy nie osiągającym swojego celu zmaganiem, dążeniem do tego, by przełamać inność, przekroczyć dwoistość bytów.

Istotne w tym rozdziale okazało się podkreślenie związku między samotnością i płcią, demoniczną naturą Erosa, oraz „triumfującym biologizmem”. Impulsem badawczym stały się tu prace Wasilija Rozanowa, Nikołaja Bierdiajewa, Clive’a Staples’a Lewisa i Olgi Sliwickiej. Uwzględniono również cenne, z punktu widzenia danych rozważań, badania Marii Cymborskiej-Lebody, zajmującej się m. in. kategorią cielesności i hermeneutyką Erosa.

Rozdział czwarty (*Взаимоотношения героев и проблема отчуждения в художественном мире Ивана Бунина*) stanowi próbę interpretacji takich aspektów i sytuacji ludzkiego życia jak samotność w małżeństwie, dramat cielesności i samobójstwo w prozie autora *Życia Arseniewa*. Ponadto swoją kontynuację znajduje tu analiza tak istotnego zjawiska kulturowego, jakim jest gra (zabawa).

Pierwsza część rozważań ukazuje typowy dla twórczości Bunina negatywny obraz małżeństwa. W utworach pisarza jest ono przedstawione jako siedlisko oschłości, nudy i frustracji. Na podstawie analizy poszczególnych opowiadań i nowel wykazano, iż według pisarza relacje małżeńskie są najkrótszą drogą do uśmiercenia miłości, a tym samym do niszczącej samotności we dwoje.

Kolejny etap postępowania badawczego koncentruje się na kategorii cielesności, odgrywającej ogromną rolę w relacjach międzyludzkich, zawartych w utworach autora *Życia Arseniewa*. Analizując fenomen ontologicznej samotności ciała, przywołano poglądy egzystencjalisty J-P. Sartre’a, który w dziele *Byt i Nicość* stwierdza istnienie dwóch porządków – ciała jako bytu-dla-siebie i ciała jako bytu-dla-Innego. W rozważaniach dotyczących cielesnego wymiaru egzystencji w emigracyjnej prozie Bunina oraz spokrewnionych z nim pojęć piękna, zmysłowości, pożądania i fetyszyzmu (niejednokrotnie cechującego stosunek buninowskiego bohatera do

kobiecego ciała), sięgnięto do prac Iwana Iljina, Józefa Tischnera, Nikołaja Bierdiajewa i Władimira Sołowjowa. Inspiracja dziełami tych filozofów pozwoliła dojść do następującej konkluzji: wymienione aspekty ludzkiego istnienia, wiążące się z kategorią cielesności, w opowiadaniach pisarza występują jako najczęstsze przyczyny cierpienia i samotności bohaterów. Z jednej strony wzmagają one egocentryzm, powodują skupienie się na tym, co zewnętrzne i na własnej przyjemności, z pominięciem, a niejednokrotnie wręcz przekreśleniem drugiego człowieka jako osoby, z drugiej zaś ukazują ludzką bezradność wobec głębi i nieuchwytności piękna.

W ostatniej części rozdziału IV interpretacji zostały poddane te teksty pisarza, w których pojawiają się wątki związane z „grą w życie” i samobójstwem. Za punkt odniesienia dla przeprowadzonych rozważań posłużyły następujące prace: *Mit o Syzyfie* Alberta Camusa, *O samobójstwie* Nikołaja Bierdiajewa oraz studium rosyjskiego lingwisty i filozofa Wadima Rudniewa *Charaktery i zaburzenia osobowości*. W toku analizy kontekstualnej ujawniono, że w późnej twórczości Iwana Bunina dane motywy pozostają w ścisłym związku z rzeczywistością pozatekstową – ogólną atmosferą przełomu XIX i XX wieku oraz późniejszymi tendencjami samobójczymi, panującymi wśród przedstawicieli pierwszej fali emigracji rosyjskiej.

W celu przedstawienia szerszego kontekstu historycznego uznaliśmy za zasadne zwrócić się do opracowań, przedstawiających pogańskie wierzenia prostego ludu rosyjskiego oraz proces ateizacji wyższych warstw społecznych. Zjawiska te na początku XX wieku doprowadziły do epidemii samobójstw w Rosji, co niewątpliwie znalazło swoje odzwierciedlenie w twórczości Iwana Bunina.

Rozdział piąty. (*Возрасты одиночества в романе «Жизнь Арсеньева»*)

W ostatnim rozdziale namysłowi poddano sposoby przeżywania samotności na różnych etapach rozwoju człowieka. Dokładna analiza *Życia Arseniewa* pozwoliła wysnuć następujące wnioski: samotność ontologiczna⁵⁵¹, przedstawiona w największym utworze Iwana Bunina zasadniczo różni się od jej odmian, występujących w zbiorze opowiadań *Ciemne aleje*. W zamyśle autora stanowi ona bowiem integralny element rozwoju osobowości. Samotność, wynikająca z samego faktu istnienia osoby ludzkiej jawi się nie jako dramat, napełniający człowieka lękiem i bólem, lecz jako szansa wnikliwej i uważnej refleksji nad sobą samym i otaczającym światem. Na pewnym etapie adolescencji Aloszy Arseniewa samotność, a raczej odosobnienie staje się pożądanym stanem, koniecznym do rozpoznania

⁵⁵¹ Tadeusz Gadacz proponuje następujące ujęcie tego typu samotności: człowiek *jest samotny, ponieważ stanowi odrębną, niepowtarzalną jednostkę (...). Istnienie poszczególnych ludzi przypomina jednoosobowe łodzie, w których nikt inny już się nie zmieści*. (Gadacz T., *O umiejętności życia...*, s. 105 – 106).

i doskonalenia twórczego daru. Zauważalne staje się dążenie do przebywania w ciszy, na łonie przyrody. Jest to jeden z nielicznych przykładów tak zwanej samotności pozytywnej w twórczości Iwana Bunina, dążenie do której cechuje utalentowane jednostki, pragnące poświęcić się sztuce⁵⁵². Poczynając od pierwszych przeblysków świadomości w niemowlęctwie, gdy poczucie samotności nie wynika z braku bliskich i kochających osób i postrzegane jest jako niezrozumiały dla bohatera smutek i zadziwienie, poprzez okres wczesnego dzieciństwa z jego względną samodzielnością i zachwytem nad każdym drobiazgiem, Iwan Bunin prowadzi swojego bohatera do poznawania trudniejszych odmian samotności. Stają się nimi rozłąka z rodziną w związku z opuszczeniem domu i nauką w gimnazjum, bolesne usidlenie przez fizyczność w przypadkowej relacji ze służącą, trudne zmagania w związku „dwóch egoizmów” (Arseniew i Lika) i w końcu tęsknota za utraconą na zawsze kobietą, nieosiągalność której czyni z niej „tą jedyną i najważniejszą”.

Podsumowując, należy stwierdzić, że badanie motywów i symboli samotności w utworach prozatorskich Iwana Bunina pozwoliło wyłonić następujące odmiany tego zjawiska:

Osamotnienie wobec przyrody, wszechświata⁵⁵³ i nierozzerwalnie związane z tą postacią wyobcowania **osamotnienie egzystencjalne**, wynikające z poczucia braku sensu życia, lęku przed śmiercią, bezradności, trwałego stanu emocjonalnej i duchowej izolacji. Sytuację osamotnienia przywołują tu następujące motywy i symbole: kosmiczna, morska (oceaniczna) bądź piekielna otchłań, mgła, mrok, noc, cisza, milczenie, bezkresna przestrzeń, szczyty górskie, chaos, śmierć.

Osamotnienie Obcego. W opowiadaniach Bunina jest on postrzegany jako inny, gorszy, wyklęty. Inność wynika z odmienności zachowań, osierocenia, nietypowego wyglądu zewnętrznego. Inny w tekstach pisarza napotyka barierę społecznej nieufności, wrogości i często staje się obiektem kpin, co nieuchronnie powoduje niemożność nawiązania miłosnej relacji czy zbudowania więzi przyjaźni. Nierzadko taka sytuacja prowadzi do bezdomności. Pozbawienie dachu nad głową, swoistego azylu bezpieczeństwa,

⁵⁵² Jednak owa samotność pozytywna na dalszych etapach rozwoju Arseniewa coraz wyraźniej współbrzmi ze specyficznym rodzajem osamotnienia, które Elżbieta Dubas określa w natępujący sposób: *Osamotnienie twórców, myślicieli, artystów, pionierów przemian, reformatorów, osób, pełniących wyjątkowe funkcje, których nie można z nikim dzielić. Twórczość wymaga odosobnienia, ale często rodzi też niezrozumienie, wyobcowanie, zazdrość.* (Dubas E., *Edukacja dorosłych w sytuacji samotności i osamotnienia*, Łódź 2000, s. 121). Podobny los spotyka osoby o nad wyraz rozwiniętym indywidualizmie. (patrz ibidem).

⁵⁵³ Poszczególne rodzaje osamotnienia ujmuję zgodnie ze schematem zawartym w książce Elżbiety Dubas *Edukacja dorosłych w sytuacji samotności i osamotnienia*, Łódź 2000, s. 118-120. Patrz również podział, zaproponowany przez Dorotę Ruszkiewicz (*Życie w pojedynkę: ucieczka od rodziny czy znak naszych czasów?*, Łódź 2008).

zapewniającego określony status społeczny, dodatkowo potęguje poczucie wykluczenia, bycia „wyrzuconym na margines”.

Osamotnienie wobec przemian historycznych (rewolucja 1917 roku i wojna domowa) i w konsekwencji ***osamotnienie emigranta***, przeżywane jako pozbawienie tożsamości językowej i kulturowej, oderwanie od Ojczyzny, stanowiącej szersze pojęcie domu, wyłączenie z powiązań rodzinnych, często zerwanie relacji małżeńskich i zniszczenie struktur towarzyskich, zburzenie całego dotychczasowego układu życia. Powoduje to u bohaterów Bunina poczucie zagrożenia, wyalienowania wobec obcej kultury i zwyczajów, wywołuje potrzebę poszukiwania więzi uczuciowej z przedstawicielami własnego kraju bądź skazuje na życie wspomnieniami.

Osamotnienie w małżeństwie jako doświadczenie rozbicia wspólnoty osobowej, życia „obok siebie”, wypalenia uczuciowego, czy też pierwotnego braku miłości. Świadomość bezsensownego trwania w skostniałym, martwym związku, często wzbudza pragnienie wyrwania się z tego więzienia w jakikolwiek sposób, bez względu na konwenanse i uczucia małżonka.

Osamotnienie płci, w szerszym znaczeniu – ***osamotnienie ciała***, wynikające z nieprzekazywalności istnienia oraz ze swoistej nieprzejrzystości ludzkiego ciała, stwarzającej niebezpieczeństwo skupienia się jedynie na zewnętrżności i traktowania jej jako jedynej formy samowyróżniania się osoby. Osamotnienie płci wiąże się z przedmiotowym traktowaniem ciała, szczególnie kobiecego i postrzeganiem go przez pryzmat popędu. Kolejna przyczyna tkwi w samej istocie kobiecości, którą cechuje zagadkowość i nieuchwytność. Ponadto wynika ono z faktu, iż piękna nie da się zawłaszczyć.

Osamotnienie wobec śmierci Innego, zdrady, porzucenia przez bliską osobę. Zerwanie więzi uczuciowych z wyżej wymienionych powodów dla Buninowskich protagonistów staje się najbardziej bolesną stratą w ich życiu i najtrudniejszą postacią żałoby, niejednokrotnie pociągającą za sobą śmierć wszelkich uczuć i pragnień. Lekiem na „złamane serce” lub pustkę po zmarłym, w wielu przypadkach trwającą latami, są często wspomnienia.

Wreszcie ***osamotnienie samobójcy***⁵⁵⁴, które występuje w opowiadaniach pisarza jako krańcowa, najgłębsza postać wyobcowania istoty ludzkiej, spowodowanego dezintegracją społeczną i osobowościową. Samobójstwo jest aktem woli, sprzecznym z podstawowym prawem biologicznym i nakazami moralnymi. Z tym rodzajem samotności łączy się:

⁵⁵⁴ Warto wspomnieć również o pięciu wymiarach alienacji, prowadzących do samobójstwa, które swoim artykule wskazuje za Melvinem Seemanem w prof. Brunon Hołyst: są to poczucie anomii, bezsilności, bezsensu, izolacji i samowyobcowania. (Hołyst B., *Suicydogenne aspekty samotności*, [w:] Domieracki P., Tyburski W., *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*, Toruń 2006, s. 281.

osamotnienie wobec samego siebie, wynikające z odrzucenia własnej osoby oraz zanegowania jakichkolwiek wartości w życiu poza utraconymi uczuciami;

osamotnienie wobec innych – umieranie w izolacji od ukochanej osoby lub kogoś, kto mógłby okazać współczucie, stwarza tragiczną perspektywę, której może dorównać jedynie wizja życia pozbawionego miłości;

c) osamotnienie wobec własnej śmierci, będącej tą graniczną sytuacją⁵⁵⁵, która ostatecznie pozbawia człowieka tego, co w przeświadczeniu Bunina jest najważniejsze – możliwości odczuwania, zachwycania się i kochania.

⁵⁵⁵ **Sytuacje graniczne**, pojęcie odgrywające ważną rolę w filozofii Karla Jaspersa. Odnosi się ono do skrajnych sytuacji egzystencjalnych, takich jak: porzucenie, nieuleczalna choroba, śmierć itp. Ich świadome przeżycie i doświadczenie pozwala, według Jaspersa, na odczytanie "szyfrów transcencji", sensów świata ukrytych w różnych wydarzeniach.

Summary

This book is dedicated to the phenomenon of loneliness in the emigration prose of the first Russian Nobel Prize Laureate in Literature – Ivan Bunin. The issue is closely related to the problem of the existence of a human being and its contact with others. Both pre-revolutionary and later literary oeuvre of the writer features the atmosphere of loneliness, homelessness, mental and spiritual isolation from God and other people, and even from the person themselves. “Existentials” (the term created by M. Heidegger) of human life, such as loneliness and death constitute a permanent, I would say, ontological characteristic of the existence of Bunin’s protagonists, which manifests itself on all levels of interpersonal relations, presented in his works. It must be underscored that in the book of the author of *The Life of Arseniev* being alone is always negative. It takes various forms i.e. loneliness, rejection, alienation, introversion, desolation, abandonment. It is not about solitude which means conscious choice or serene, hopeful life acceptance. Solitude allows the person to meet themselves or God, and becomes the source of peace and joy. However, Bunin’s protagonists “have nowhere to go” because to their minds God does not exist. The protagonists perceive loneliness as some kind of curse. Their attempts at escaping from the loneliness condemn them to seek illusory and ephemeral solace in the arms of another person, which consequently creates the consciousness of even deeper desolation and alienation.

Undertaking the task of studying the manifestations and examples of the title issue in the late literary output of Ivan Bunin, one should discuss the “philosophy of love” of the writer, for love story constitutes the most important event in most of his books. The ultimate value in Bunin’s world of contrasts and antinomies is the erotic love, which is ecstatic and short-lived. The understanding of Eros as the aspiration of a being to achieve the primal “whole” (Berdyayev) and at the same time the yearning for the infinity, shows the deep relationship of Bunin’s thought with philosophical reflection (works by V. Solovyov, N. Berdyayev), which made a valuable contribution to the Russian culture at the turn of the 19th and 20th centuries.

The subject of interpretation in this book are the short novels and short stories by Ivan Bunin in the book of short stories entitled *Dark Avenues*, and selected prose works created during the years 1920-1949, as well as the diaries and letters by the author. The narrowing of the field of research is not accidental and ensues from the general purpose of the book i.e. the pres-

entation of complexity and multi-aspect nature of the studied issue in the short stories, in which it appears as an element of interpersonal relations, mainly sexual ones.

Библиография

Источники: литературные, эпистолярные и др.:

- Бунин И., Полное собрание сочинений в 13 томах, Москва 2006.
- Бунин И., *Жизнь Арсеньева. Темные аллеи. Рассказы 1932-1952*, Москва 1988.
- Бунин И., *Стихотворения. Рассказы. Окаянные дни. Темные аллеи*, Москва 2004.
- Бунин И., *Жизнь Арсеньева. Темные аллеи*, Москва 2006.
- Бунин И., *Собрание сочинений в 6 томах*, Москва 1987.
- Бунин И., *К моему завещанию*, [в:] *Полное собрание сочинений в 13 томах*, Москва 2006, т. 10, с. 195.
- Бунин И., *К моему литературному завещанию*, [в:] *Полное собрание сочинений в 13 томах*, Москва 2006, т. 10, с. 195.
- Муромцева-Бунина В., *Жизнь Бунина. Беседы с памятью*, Москва 2007.
- Бунин и Кузнецова. *Искусство невозможного: дневники, письма*, Москва 2006.
- Письма Буниных (1936-1961) к художнице Муравьевой-Логоиновой*, Париж 1982.
- Письма И. А. Бунина [в:] На родной земле. Литературно-художественный сборник*, Орел 1958.
- Бунин И., *Письма 1885-1904 гг.*, под ред. Михайлова О., Москва 2003.
- Устами Буниных: дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и др. архив. материалы*, под ред. М. Грин, Frankfurt/Main 1981-1982.
- Кузнецова Г., *Грасский дневник*, [в:] *Полное собрание сочинений в 13 томах*, Москва 2006, т. 12, (с. 361–465), т. 13 (с. 376–386).
- Куприн А., *Суламифь* [в:] *Собрание сочинений в 9 томах*, т. 5, Москва 1972, с. 3–28.
- Чехов А., *Письмо к Бунину 15 января 1902 года*, [в:] *Полное собрание сочинений в 13 томах*, Москва 2006, т. 13, с. 65.
- Чехов А., *Огни*, [в:] *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 7, Москва 1978.

Критическая литература.

Статьи. Монографии. Воспоминания:

- Аверин Б., *Жизнь Бунина и жизнь Арсеньева: поэтика воспоминания*, [в:] И. А. Бунин: *Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке*

- русских и зарубежных мыслителей и последователей, (антология),* сост. Аверин Б., Риникер Д., Степанов К., СПб 2001, с. 651–677.
- Адамович Г., *Митина любовь*, [в:] *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве И. А. Бунина*, под ред. Мельникова Н., Москва 2010, с. 301–303.
- Адамович Г., *Солнечный удар И. Бунина*, [в:] *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве И. А. Бунина*, под ред. Мельникова Н., Москва 2010, 325–326.
- Астащенко О., *Самоубийство в отрочестве человека и отрочество века в прозе И. А. Бунина*, [в:] *Творчество И. А. Бунина и философско-художественные искания на рубеже XX-XXI вв.*, под ред. Борисовой Н., Атамановой Е., Елец 2006, с. 260–262.
- Астащенко О., «*Боль крестных ран*» (тема изгнания в творчестве И. А. Бунина начала 20-х годов), [в:] *Творчество И. А. Бунина и русская лит. XIX-XX вв. Материалы науч.-практ. всероссийской конференции, посвященной 127 годовщине со дня рождения И. А. Бунина*, под ред. Благасовой Г., Белгород 1998, с. 142–149.
- Бабореко А., *И. А. Бунин: материалы для биографии (с 1870 по 1917)*, Москва 1967.
- Байцак М., *Поэтика описания в прозе И. А. Бунина: живопись посредством слова*, дис. канд. филол. наук, Омск 2009.
- Байцак М., *Поэтика описания в прозе Ивана Бунина: живопись посредством слова*, автореферат на соискание ученой степени, Омск 2009
- Бахрах А., *Бунин в халате. По памяти, по записям*, Москва 2006.
- Берберова Н., *Курсив мой: автобиография*, Нью-Йорк 1983.
- Бердникова О., *Бунинская концепция художника в контексте романа об искусстве в русской и европейской прозе* [в:] *Bounine revisitée, Cahiers de l'émigration russe* 4, Paris: (Institut d' Études Slaves), 1997, с. 53–60.
- Бердникова О., «*Так сладок сердцу Божий мир...*». *Творчество И. Бунина в контексте христианской духовной традиции*, Воронеж 2009.
- Бердникова О., *Мотивы искушения в творчестве И. А. Бунина в аспекте христианской антропологии*, «Вестник ВГУ». Серия: Филология. Журналистика, Белгород 2009, нр. 1, с. 279–287.
- Бердникова О., *К вопросу о художественной антропологии И. А. Бунина*, «Вестник Тюменского государственного университета» 2009, нр 1, с. 129–136.
- Бетина О., *Философия «русской готики» в рассказе Ивана Бунина «Святые»*, [в:] *Литература в диалоге культур-5. Материалы международной научной конференции*, под ред. Григорьевой Е., Ростов- на-Дону 2007, с. 32–33.

- Бетина О., Феномен «русской готики и мотив Синей бороды в рассказе И. А. Бунина «Дубки», [Электронный ресурс]: http://palomnic.org/bibl_lit/obzor/bunin/dubki/ (08.12.2011).
- Билык М., «Нет смерти для того, кто любит жизнь...» (тема смерти в «крымских» произведениях И. Бунина [в:] *Культура народов Причерноморья* 2004, нр 52, т. 1, с. 68–71.
- Благасова Г., Иван Бунин: Жизнь. Творчество. Проблемы метода и поэтики, Белгород 2001.
- Благасова Г., Двудвиное начало в бунинской концепции любви, [в:] *Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX-XX века*, под ред. Благасовой Г., Белгород 2000, с. 15–20.
- Богданова И., Оппозиция «любовь – смерть» в прозе И.А. Бунина, [в:] *Писатель, творчество: современное восприятие*. Сборник научных статей, Курск 1999, с. 108–109.
- Болдырева Е., «Генетическое досье» романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»: формирование автобиографической поэтики в мемориальном авантексте, «Ярославский педагогический вестник» (Гуманитарные науки) 2012, т. 1, нр 2, с. 226–229.
- Бунджулова Б., «Жизнь Арсеньева» как энциклопедия бунинского стиля, „Болгарская русистика” 1993, нр 4, с. 16–19.
- Бжоза Г., Структура эпического пространства в романе Ивана Бунина «Жизнь Арсеньева», „Studia Rossica Posnaniensia”, 1970, Z. 1, с. 111–131.
- Ван Баак, Й., О поэтике тела как локуса в мире (на материале произведений Бунина), «Weiner Slavistischer Almanach» 2004, Bd. 54 (204), S. 273–289.
- Винокур Н., «Один из тех, которым нет покоя...», «Журнал Вестник online» 2003, нр 23(334) [Электронный ресурс]: <http://www.vestnik.com/issues/2003/1112/win/vinokur.htm> (11.01.2008)
- Владимиров О., Метафизика «страшного» в творчестве И. А. Бунина [в:] *Метафизика И. А. Бунина*, межвузовский сборник научных трудов, посвященных творчеству И. А. Бунина, под ред. Бердниковой О., Воронеж 2008, с. 8–20.
- Волков А., *Проза Ивана Бунина*, Москва 1969.
- Гречнев В., *Русский рассказ конца XIX-XX века*, Ленинград 1979.
- Гречнев В., *О прозе XIX-XX вв.: Лев Толстой, Антон Чехов, Иван Бунин, Леонид Андреев, Максим Горький*, СПб 2000.
- Грудцина Е., *Поэтика цикла И.А. Бунина «Темные аллеи»*, дис. канд. филол. наук, Ижевск 1999.
- Дмитриевская Л., Портрет героини «Чистого понедельника» И. А. Бунина, [в:] *Национальный и региональный «космо-психо-логос» в художественном мире писателей русского подстепья (И.А. Бунин, Е.И. Замятин, М.М. Пришвин)*, Елец 2006, с.91–96.

- Долгополов Л., *О некоторых особенностях реализма позднего Бунина: (опыт комментария к рассказу «Чистый понедельник»)*, „Русская литература” 1973, нр 2, с. 93–109.
- Долгополов Л., *Рассказ «Чистый понедельник» в системе творчества И. Бунина эмигрантского периода* [в:] *На рубеже веков. О русской литературе конца XIX–начала XX века*, Ленинград 1985, 319–342.
- Дунаев М., *Иван Алексеевич Бунин*, [в:] Дунаев М., *Вера в горниле сомнений. Православие и русская литература в XVII– XX веках*, Москва 2003, с. 191–196.
- Дякина, А., *Иван Бунин – поэт Серебряного века*, Елец 2000.
- Евстафьева Н., *Своеобразие жанровых форм в книге И.А.Бунина «Темные аллеи»*, автореф. дис. канд. филол. наук, Харьков 1990.
- Евстафьева Н., *Новелла и рассказ – ведущие жанровые формы в книге И.А.Бунина «Темные аллеи»*, „Вопросы русской литературы” 1986, вып.1, с. 94–100.
- Евстафьева Н., *Повествовательная стратегия игры в повести И. Бунина «Дело корнета Елагина»*, «Вісник харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, Серія: Філологія, 2007, вип. 52, нр 787, с. 330–332.
- Егорова О., *Единство в многообразии (о книге И. Бунина «Темные аллеи»)*, А-страхань 2002.
- Ермоленко Г., *Образ «темные аллеи» в новелле Ивана Бунина «Зойка и Валерия»*, [в:] *Dzieło literackie jako dzieło literackie*, pod red. Majmieskułow A., Bydgoszcz 2004, с. 303–311.
- Ермоленко Г., *Принципы развертывания текста в рассказе И. А. Бунина «Мордовский сарафан»* [в:] *«Образ мира, в слове явленный...»: сборник в честь 70-летия профессора Ежи Фарыно*, pod red. Bobryka R., Urban J., Mnicha R., Siedlce 2011, s. 379–389.
- Жолковский А., *«Ахмат» или Краткая грамматика желания*, „Вопросы литературы” 2007, нр 4, с. 310–321.
- Зайцев Б., *Две Веры*, [в:] *Золотой узор: Роман, повести*, Москва 1991.
- Заманская В., *Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий*. Учебное пособие, Москва 2002.
- Захарова В., *Мифологема дома в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева»* [в:] *Творческое наследие И. А. Бунина: традиции и новаторство*, (мат. науч. конф. посвящ. 135-летию со дня рождения И. А. Бунина), под ред. Волкова Е., Орел 2005, с. 85–89.
- Захарова В., *Проза Ив. Бунина: аспекты поэтики*, Нижний Новгород 2013.
- Иванова Д., *Поэтика кладбищенского пейзажа в прозе И. А. Бунина*, [в:] *Творческое наследие И. А. Бунина на рубеже тысячелетий*, под ред. Дякиной А., Борисовой Н., Елец 2004, с. 71–73.

- Иван Бунин и Общество любителей русской словесности, под ред. Воротникова Л., Москва 2007.
- И. А. Бунин: Новые материалы, Вып. I, сост. ред. Коростелева О., Дэвис Р., Москва 2004.
- Ильин И., *Творчество И. А. Бунина*, [в:] *О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелев*, [в:] *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 6 кн. 1, Москва 1996, с. 210–269.
- Казьмина М., *Типология женских образов в прозе И. А. Бунина*, [в:] *Царственная свобода: О творчестве И. А. Бунина*, межвузовский сборник научных трудов к 125-летию со дня рождения писателя, под ред. Мущенко Е., Воронеж 1995, с. 155–168.
- Канатьева А., *Холодная осень в одной знакомой улице (о цитатных заглавиях в сборнике «Темные аллеи» И. А. Бунина)*, „Вестник Литературного института им. А. М. Горького”, Москва 2008, нр. 2, с. 88–94.
- Капинос Е., *Взаимопритяжение и взаимоотталкивание героев в нарративе рассказа И. А. Бунина «Генрих»*, „Гуманитарные науки Сибири” 2008, нр. 4, с. 46–49.
- Капинос Е., *Марфо-Мариинская обитель в рассказе И. Бунина «Чистый понедельник»*, „Гуманитарные науки Сибири” 2009, нр. 4, с. 15–19.
- Капинос Е., *Формы и функции лиризма в прозе И. А. Бунина 1920-х годов*, дис. на соиск. уч. ст. доктора филол. наук, Новосибирск 2014.
- Карпенко Г., *Творчество И. А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков*, Самара 1998.
- Карпенко Г., *Образ «сотворенного мира» в творчестве И. А. Бунина и ветхозаветная традиция* [в:] *Царственная свобода: О творчестве И. А. Бунина*, межвузовский сборник научных трудов к 125-летию со дня рождения писателя, под ред. Мущенко Е., Воронеж 1995, с. 155–168, с. 35–44.
- Карпов И., *Проза Ивана Бунина*, Москва 1999.
- Келдыш В., *Русский реализм начала XX в.*, Москва 1975.
- Китковская И., *К вопросу о связности текста (И. Бунин «Часовня»)*, „Žmogus Ir žodis. Vilniaus pedagoginis universitetas” 1999, t. I, nr. 3., 72–76.
- Кобринский А., *А сердце рвется к выстрелу...*, Москва 2003.
- Колядич Т., *Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра*, Москва 1998.
- Колядина А., *Дневниковая форма как «новый» способ письма в литературе XX века (на примере «Окаянных дней» (1935 г.) Бунина и «Календаря природы» (1925 г.) Пришвина)*, [в:] *Творческое наследие И. А. Бунина: традиции и новаторство*, (Материалы международной научной конференции посвящ. 135-летию со дня рождения И. А. Бунина), под ред. Волкова Е., Орел 2005, с. 102–111.

- Копылова Н., *О мотиве одиночества в лирике И. Бунина*, [в:] *И. А. Бунин в начале XXI века: материалы и статьи*, Межвуз. сб. науч. тр., посвящ. тв-ву писателя, Воронеж 2005, с. 45–54.
- Красников М., *Феномен лжи в межличностном общении*, „Общественные науки и современность” 1999, нр. 2, с. 176–185.
- Кретов А., *Морфологический анализ сборника рассказов И. А. Бунина «Темные аллеи»* [в:] *Царственная свобода: О творчестве И. А. Бунина*, межвузовский сборник научных трудов к 125-летию со дня рождения писателя, под ред. Мущенко Е., Воронеж 1995, с. 131–147.
- Кулабухова М., *Автобиографическое начало и художественный вымысел в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»* [в:] *Творчество И. А. Бунина и русская лит. XIX–XX вв.* Материалы науч.-практ. всероссийской конференции, посвященной 127 годовщине со дня рождения И. А. Бунина, под ред. Благасовой Г., Белгород 1998, с. 156–159.
- Кулабухова М., *Воплощение русской философской мысли в романах И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» и М. А. Булгакова «Белая гвардия»* [в:] *Творческое наследие И. А. Бунина на рубеже тысячелетий*, под ред. Дякиной А., Борисовой Н., Елец 2004, с. 35–41.
- Курбатова Ю., *Синтез художественных методов начала XX века в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»*, [Электронный ресурс]: http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2010/24-24.pdf. (11.02.1913).
- [Квятковска И.,] Kwiatkowska J., *Русская философская лирика на рубеже XIX–XX вв.*, Toruń 2003.
- Крутикова Л., *«Жизнь Арсеньева» – итоговая книга И. А. Бунина* [в:] *Бунинский сборник* Материалы международной научной конференции посвящ. столетию со дня рождения И.А.Бунина, Орел 1974, с. 17–35.
- Лавров В., *Холодная осень. И. Бунин в эмиграции (1920–1953)*, Москва 1989.
- Лапинская И., *О воздействующем эффекте рассказа И. А. Бунина «Темные аллеи»*, [в:] *И. А. Бунин в диалоге эпох*. Межвузовский сборник научных трудов, посвященный творчеству И. А. Бунина, под ред. Бердниковой О., Воронеж 2002, с. 164–171.
- Лекманов О., *«Чистый понедельник». Три подступа к интерпретации*, «Новый мир» 2012, нр 6. [Электронный ресурс]: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/6/113.html (08.06.2009).
- Летопись жизни и творчества И. А. Бунина: 1970–1909*, под. ред. Морозова С., Т.1, Москва 2011.
- Линков В., *Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина*, Москва 1989.
- Линков В., *История русской литературы XIX века в идеях*, Москва 2002.
- [Леннквист Б.] Lönnqvist B., *Иван Бунин в эмиграции: в поисках утраченного мира*, „Studia Slavica Finlandensia”, 2003, t. XX, с. 85–91.

- [Леннквист Б.] Lönnqvist B., *Паронимия как текстопорождающий принцип: пыл/пыль у Ивана Бунина (анализ рассказа «Солнечный удар»)*, [в:] *Dzieło literackie jako dzieło literackie*, pod red. Majmieskułow A., Bydgoszcz 2004, с. 159–165.
- Лифаль С., *Письмо А. К. Бабореко. 6 февраля 1974 г.* [в:] Бабореко А., *Дороги и звоны: Воспоминания. Письма*, Москва 1993
- Лозюк Н. Ю., *Композиционный ритм в новелле И. Бунина «Генрих»*, „Вестник ВГУ”. Серия: Филология. Журналистика, 2008, nr 2, с. 63–68.
- Лотман Ю., *Два устных рассказа Бунина (К проблеме «Бунин и Достоевский»)* [в:] *О русской литературе. Статьи и исследования (1958-1993): История русской прозы. Теория литературы*, СПб 2005, с. 731–742.
- Мальцев Ю., *Иван Бунин. 1870-1953*, Frankfurt/Main 1994.
- Марченко Т., *Опыт архетипического прочтения рассказа «Руся»: к интерпретации поздней бунинской прозы* [в:] *Ежегодник Дома русского зарубежья им. Александра Солженицына*. вып. I., Москва 2010, с. 107–140.
- Марченко Т., *Поэтика совершенства. О прозе И. А. Бунина*, Москва 2015.
- Минералова И., *Четыре этюда на заданную тему (Темные аллеи любви в прозе И. А. Бунина)*, [в:] *Творческое наследие И. Бунина на рубеже тысячелетий* Материалы международной научной конференции посвящ. 70-летию вручения Нобелевской премии и 50-летию со дня смерти писателя), под ред. Дякиной А., Борисовой Н., Елец 2004, с. 200—207.
- Михайлов О., *Строгий талант*, Москва 1976.
- Михайлов О., *Жизнь Бунина. Лишь слову жизнь дана*, Москва 2002.
- Михайлов О., *Иван Алексеевич Бунин (1970—1953). Великий изгнанник* [в:] *От Мережковского до Бродского: литература русского зарубежья*, Москва 2001, с. 31–84.
- Михеева Н. *Испания в «Темных аллеях» И. Бунина*, [в:] *Русская литература в европейском контексте II*, под ред. Piotrowskiej J., Warszawa 2009, с. 283–290.
- Михеева Н., *Композиционные ритмы в новелле И. А. Бунина «Зойка и Валерия»*, [в:] *Метафизика И. А. Бунина*, межвузовский сборник научных трудов, посвященных творчеству И. А. Бунина, под ред. Бердниковой О., Воронеж 2008, с. 111–118.
- Михеичева Е., *Философский рассказ в творчестве И. А. Бунина: особенности поэтики* [в:] *Творческое наследие И. А. Бунина: традиции и новаторство*, Материалы международной научной конференции посвящ. 135-летию со дня рождения И. А. Бунина, под ред. Волкова Е., Орел 2005, с. 58–65.
- Мраморнов О., *Иван Бунин перед загадкой русской души*, „Новый мир” 1995, nr 9, [Электронный ресурс:] www.magazines.russ.ru/m/mramornov (08.09.2009).

- Николина Н., *Рассказ Ивана Бунина «Холодная осень»: концептуализация времени*, [в:] *Филологический анализ текста: учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений*, Москва 2003, с.
- Никонова Т., *Онтологизация пространства в рассказах И. Бунина 1900-х годов*, [в:] *Метафизика И. А. Бунина*, межвузовский сборник научных трудов, посвященных творчеству И. А. Бунина, под ред. Бердниковой О., Воронеж 2008, с. 84–91.
- Ничипоров И., *«Поэзия темна, в словах невыразима...» Творчество И. А. Бунина и модернизм*, Москва 2003.
- Новикова Е., *Мировосприятие и философия автора и героев в художественном мире И. А. Бунина*, дис. канд. филол. наук, Елец 2002.
- Новикова Е., *«Путешествие в прошлое» как символ прощания с Родиной (рассказ И. А. Бунина «Поздний час»)*, [в:] *Творческое наследие И. А. Бунина: традиции и новаторство*, Материалы международной научной конференции посвящ. 135-летию со дня рождения И. А. Бунина), под ред. Волкова Е., Орел 2005, с. 89–93.
- Одоевцева И., *На берегах Сены*, Москва 2010.
- Орлицкий Ю., *Стиховое начало в прозаических миниатюрах Ивана Бунина* [в:] *Творчество И. А. Бунина и русская лит. XIX–XX вв.* Материалы научно-практической всероссийской конференции, посвященной 127 годовщине со дня рождения И. А. Бунина, под ред. Благасовой Г., Белгород 1998, с.167–170.
- Пожиганова Л., *Языковая игра «Ассоциативный эксперимент» в рассказе И. А. Бунина «Смарагд» (цикл рассказов «Темные аллеи»)*, [в:] *Русская литература в формировании современной языковой личности*, под ред. Бухаркина П., Рогожиной Н., Юркова Е., СПб 2007, с. 316–324.
- Пономарев Е., Аболина М., *Рассказ И. А. Бунина «Речной трактир»: материалы для научного комментария*, Вестник СПбГУКИ 2014, нр 2 (19), с. 144–148.
- Попова И., *Стихия огня как лингвокультурный феномен в художественной прозе И. Бунина*, [в:] *Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве*, материалы конгресса, т. 1, ч. 2, под ред. Бухаркина П., Рогожиной Н., Юркова Е., СПб 2008, с. 193–195.
- Попова О., *Родовая память в судьбе дворянской усадьбы в русской прозе конца XIX – начала XX веков*, «Вестник пермского университета», вып. 2, 2009, с. 112–117.
- Пращерук Н., *Феноменология И. А. Бунина: авторское сознание и его пространственная структура*, дис. канд. филол. наук, Екатеринбург 1999.
- Сапаров К., (предисловие): *Р.М. Райнер Мария Рильке о повести И. А. Бунина «Митина любовь»*, «Вопросы литературы» 1966, нр. 9, с. 247–249.

- Решетова Л., Полозков Ю, *Социальное пространство в мемуарах И. А. Бунина* [в:] *Творческое наследие И. Бунина на рубеже тысячелетий*, под ред. Дякиной А., Борисовой Н., Елец 2004, с. 207–212.
- Рогачевская Е., *Художественное пространство аллеи в творчестве И.А.Бунина*, [в:] *Актуальные проблемы филологии в вузе и школе, Материалы 6-ой Тверской межвузовской конференции ученых-филологов и шк. учителей*, Тверь 1992, с. 155–156.
- Рожкова А., *Эрос и смерть как доминанты художественного мира И. Бунина*, [в:] *Вестник Крымских литературных чтений: (сборник научных статей)*, под ред. Курьянова С., вып. 2, Симферополь 2006, с. 3–8.
- Рябова С., *Феноменология страсти и страстности в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»*, автореф. на соиск. канд. степени, Иркутск 2010.
- Саакянц А., *И. А. Бунин*, [в:] *Бунин И., Жизнь Арсеньева. Повести и рассказы*, Москва 1989, с. 5–44.
- Саакянц А., *Проза Бунина 1914-1931 годов*, [в:] *Бунин И., Собрание сочинений в 6 томах*, Москва 1988, т. 4, с. 643–664.
- Сазонова Ю., *И. А. Бунин. «Весной, в Иудее» и «Митина любовь»* [в:] *И. А. Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и последователей, (антология)*, сост. Аверин Б., Риникер Д., Степанов К., СПб 2001, с. 416–418.
- Сарычев В., *Нестерпимый трагизм жизни. Мировоззрение И. А. Бунина*, [в:] *Творчество И. А. Бунина и философско-художественные искания на рубеже XX-XXI вв. Материалы международной научной конференции посвященной 135-летию со дня рождения писателя*, под ред. Борисовой Н., Елец 2006, с. 291–302.
- Сафронова Э., *И.А. Бунин и русский модернизм (1910–ые годы)*, Вильнюс 2000.
- Седых А., *Далекие, близкие.*, Нью-Йорк 1979.
- Сливицкая О., *Сюжетное и описательное в новеллистике И. А. Бунина*, «Русская литература» 1999, нр 1, с. 89–110.
- Сливицкая О., *«Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина*, Москва 2004.
- Симонов Г., Ковалева-Огороднова Л., *Бунин и Рахманинов: биографический экскурс*, Москва 2006.
- Солоухина О., *О нравственно-философских взглядах И. А. Бунина*, „Русская литература” 1984, нр 4, с. 47–59.
- Смелковская М., *О диалектическом единстве типического и индивидуального в рассказе Ивана Бунина «Митина любовь»*, [в:] *Творчество И. А. Бунина и философско-художественные искания на рубеже XX-XXI вв. Материалы международной научной конференции посвящ. 135-летию со дня рождения писателя*, под ред. Борисовой Н., Елец 2006, с. 120–126.

- Смелковская М., *Художественное воплощение факта в рассказе И. Бунина «Дело корнета Елагина»* [в:] *Творческое наследие И. Бунина на рубеже тысячелетий*, под ред. Дякиной А., Борисовой Н., Елец 2004, с. 97–100.
- Смирнова Л., *Иван Алексеевич Бунин: жизнь и творчество*, кн. для учителя, Москва 1991.
- Смоленцев А., *«Ты приглядишься, там не совсем темно...» (о некоторых аспектах религиозного символизма в творчестве И. А. Бунина)*, [в:] *Метафизика И. А. Бунина*. Межвузовский сборник научных трудов, посвященный творчеству И. А. Бунина, под ред. Бердниковой О., Воронеж 2008, 51–61.
- Спивак Р., *Энергожизнь рассказа И. Бунина «Темные аллеи»*, «Вестник пермского университета», вып. 4(10) 2010, с. 156–164.
- Старостина Н., *«Страшная тоска»: проблема одиночества в творчестве Ивана Бунина и Надежды Тэффи в 1920–40-е гг. во Франции* [в:] *Феномен одиночества. Актуальные вопросы гигиены культуры*, Санкт-Петербург 2014, с. 159–171.
- Степун Ф., *Портреты*, СПб 1999.
- Степун Ф., *Сочинения*, Москва 2000.
- Сухачева О., *Польский текст Ивана Бунина* [в:] *Антропология литературы: методологические аспекты проблемы* (сборник научных статей), ч. 3, Гродно 2013, с. 168–175.
- Таирова И., *Колесо бессмертия в «мусульманском» стихотворении И. А. Бунина*, [в:] *Литература в диалоге культур-5*. (материалы международной научной конференции), под ред. Григорьева Е., Ростов-на-Дону 2007, с. 219–220.
- Твардовский А., *О Бунине*, [в:] *Бунин И., Собрание сочинений в 6 томах*, т. 1, Москва 1987, с. 5–42.
- Fedorovskaya S., *Образ природы в дневниках И. А. Бунина – отражение мировосприятия писателя*, Kandidatuppsats/ SU. Stockholm 2008.
- Fedorovskaya S., *Дневниковая проза И. А. Бунина: устойчивые темы*, Masteruppsats/ SU. Stockholm 2009.
- Fedorovskaya S., *Славянская мифология и ее отражение в дневниковом наследии И. А. Бунина*, Umeå 2014.
- Хайнади З., *Чувственное искушение слов. Бунин. «Жизнь Арсеньева. Юность»*, «Вопросы литературы» 2009, нр 1, с. 253–270.
- Цимборска-Лебода М., *Дискурс любви и телесности в творчестве Ивана Бунина и Гайто Газданова*, [w:] *1 Congreso Internacional de Rusística. „Langus, Vision del Mundo y Texto”*, Granada 2011.
- Цимборска-Лебода М., *Любовные истории и дискурс телесности в прозе писателей русской диаспоры в Париже: З. Гиппиус, М. Осоргин, Г. Газданов*,

- И. Бунин, [в:] *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 12. Warszawa 2012, с. 37–43.
- Шабанова А., *Традиции отечественной литературы и своеобразие подхода в раскрытии женских образов в лирике И. А. Бунина* [в:] *Творческое наследие И. Бунина на рубеже тысячелетий*, под ред. Дякиной А., Борисовой Н., Елец 2004, с. 105–107.
- Шестакова Э., *Кавказ – главный герой рассказа И. А. Бунина «Кавказ»*, [в:] *Південний архів, випуск 45. (Збірник наукових праць. Філологічні науки)*, Херсон 2009, с. 134–143.
- Шестакова Э., *Проблема кинематографического кода в художественном мире И. А. Бунина (на материале рассказа «Пароход Саратов»)* [в:] *Память литературного творчества* (сб. ст.) под ред. Сазоновой Л., Москва 2014, с. 99–111.
- Шестакова Э., *Местоимение как имя в мире И. А. Бунина* [в:] *Имя в литературном произведении: художественная семантика*, под ред. Сазоновой Л., Москва 2015, с. 268–287.
- [Шигети А.] Szigethi A., «Утробность» и «духовность» мироощущения. Опыт духовной антропологии в позднем творчестве Бунина, [в:] *Sub Rosa. Köszöntő könyv Léna Szilárd tiszteletére*, Budapest 2005, с. 538–541.
- Ширина Е., *Идейно-художественные функции пейзажа в цикле рассказов И. А. Бунина «Темные аллеи»* [в:] *Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX–XX веков. Материалы науч.-практ. всерос. конф., посвящ. 127 годовщине со дня рождения И. А. Бунина*, под ред. Благасовой Г., Белгород 1998, 190–198.
- Штерн М., *В поисках утраченной гармонии. Проза И. А. Бунина 1930–1940-х*, Омск 1997.
- Штерн М., «Темные аллеи» И. А. Бунина как лирическая книга в прозе, [в:] *Лирическая книга в современной научной рецепции. Коллективная монография* под ред. Мирошниковой О., Омск 2008, с. 126–139.
- Шлегель Г., *Художественная феноменология Ивана Бунина (Дух. Душа. Плоть)*, дис. канд. филол. наук, Иркутск 2001.
- Щербицкая И., *Стилистические особенности цикла И. А. Бунина «Темные аллеи»*, дис. канд. филол. наук, Махачкала 2008.
- Щербицкая И., *Символизм пространства в цикле И. А. Бунина «Темные аллеи»*, «Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена» 2007, т. 22, нр 53, с. 255–260.
- Юрченко Л., *Миф русского пространства в повести И. А. Бунина «Суходол»* [в:] *Метафизика И. А. Бунина*, межвузовский сборник научных трудов, посвященных творчеству И. А. Бунина, под ред. Бердниковой О., Воронеж 2008, с. 74–83.
- Brzykcy J., *Poezja emigracyjna Iwana Bunina (1920–1953)*, Toruń 2009.

- Cieślak K., *Iwan Bunin. Zarys twórczości*, Szczecin 1998.
- Cieślak K., Skwara M., Kazimierski J., *Znani – nieznani. Studia*, Szczecin 1997.
- Cieślak K., Skwara M., *Kultura Rosji przełomu stuleci (XIX-XX). Życie intelektualne. Sztuka. Literatura*, Warszawa 1991.
- Duraj M., *O źródłach literackich cyklu Iwana Bunina «Ciemne aleje»*, „Przegląd Humanistyczny” 1980, nr 7/8, s. 255–257.
- Kwiatkowska J., *Kategoria przeszłości w Dziennikach Iwana Bunina (lata emigracji 1929 – 1953)*, [w:] *Studia Rossica XVII*, pod red. Wołodźko-Butkiewicz A., Łucewicz L., *Dzienniki pisarzy rosyjskich*, Warszawa 2006, s. 381–393.
- Maciejewski Z., *Etopeja postaci dalszego planu jako czynnik psychologiczny kreacji podmiotu mówiącego w powieści Iwana Bunina „Życie Arseniewa”*, [w:] *Powieść rosyjska XIX i XX wieku*, pod red. Poręby S., Katowice 1984, s. 38–59.
- Maciejewski Z., *Z problemów dekompozycji temporalnej opowiadania w powieści autobiograficznej neorealistów rosyjskich. Poetyka retrospekcji*, [w:] *Literatura i komunikacja. Od listu do powieści autobiograficznej*, pod red. Blaima A., Maciejewskiego Z., Lublin 1998, s. 369–393.
- Paszkiewicz A., *Opowieści Iwana Bunina z lat 1913-1916. Wybrane zagadnienia poetyki*, Wrocław 1990.
- Paszkiewicz A., *Fabuły opowiadań Iwana Bunina lat dziesiątych*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 6, 1982, s. 21–36.
- Sałańczykowska J., *Iwan Aleksejewicz Bunin (1870–1953) [w:] Prozaicy pierwszej fali emigracji rosyjskiej 1920-1940*, Gdańsk 2003, s. 26–40.
- Witczak P., *Иван Бунин в воспоминаниях Н. Берберовой, И. Одоевцевой и З. Шаховской* [w:] *Polilog. Studia Neofilologiczne* pod red. Nefaginej. G., nr 3, Słupsk 2013, s. 41–51.
- Zahradka M., *Charakter nazvu Buninových proz*, „Rossica Olomucensia” XLV, pod red. Pechala Z., Olomouc 2007, s. 145–167.
- Burkhardt Dagmar, *«Я была горячая, отчаянная...» Causerie über Bunins Novelle «Volki»*, «Weiner Slavistischer Almanach» 2005, Bd. 55 (205), S. 229–239.

Работы по философии, психологии и религии:

- Августин Аврелий, *Учение о душе и познании. Вера и разум*, [w:] *Антология мировой философии в 4 томах*, т. 1, под ред. Соколова В., Москва 1969, с. 581–605.
- Аврелий Марк *Наедине с собой. Размышления*, [w:] *Антология мировой философии в 4 томах*, т. 1, под ред. Соколова В., Москва 1969, с. 519–525.
- Алейникова О., *Одиночество: философско-культурологический анализ*, дисс. на соиск. ст. канд. филос. наук, СПб 2005.

- Белянин В., *Основы психолингвистической диагностики (Модели мира в литературе)*, Москва 2000.
- Бергсон А., *Творческая эволюция*, [Электронный ресурс]: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/bergs/ (30.08.2011).
- Бердяев Н., *Парадокс лжи*, „Человек” 1999, нр 2.
- Бердяев Н., *Самопознание*, СПб 2007.
- Бердяев, *Эрос и личность. Философия пола и любви*, СПб 2007.
- Бердяев Н., *Дух и реальность*, Москва 2007.
- Бердяев Н., *Истоки и смысл русского коммунизма*, Москва 1990.
- Берштейн Е., *Трагедия пола: две заметки о русском вейнингерианстве*, [в:] *Эротизм без берегов: сб. статей и материалов*, Москва 2004.
- Бубер М., *Два образа веры*, Москва 1995.
- Бубер М., *Я и Ты*, [Электронный ресурс] <http://orel.rsl.ru/nettext/foreign/buber/0.html> (12.01.2013).
- Вальц Л., *Проблема отчуждения в русской экзистенциальной философии (Н. Бердяев, Л. Шестов)*, „Вестник МГТУ” 2007, т. 10, нр 3.
- Гагарин А., *Экзистенциалы человеческого бытия: одиночество, смерть, страх (от античности до Нового времени). Историко-философский аспект: дис. доктора философских наук*, Екатеринбург 2002.
- Гадамер Г.-Г., *Актуальность прекрасного*, Москва 1991.
- Демидов А., *Феномены одиночества человеческого бытия*, Минск 1999.
- Духновский С., *Переживание дисгармонии межличностных отношений*, Курган 2005.
- Зубов А., *История религии. Кн.1: Доисторические и внеисторические религии. (курс лекций)*, под ред. Липкиной Т., Москва 1997.
- Зубов А., *Потеря веры в Бога (секуляризация и детеизация сознания) и политический радикализм в России в начале XX века*, „Przegląd Rusycystyczny” 2006, нр 2 (114), с. 20–24.
- Идея смерти в российском менталитете*, под ред. Хен Ю., СПб 1999.
- Иеромонах Иов (Гумеров), *Вопросы священнику*, [Электронный ресурс]: <http://www.pravoslavie.ru/answers/6914.htm>. (05.03.2009).
- Ильин И., *Аксиомы религиозного опыта. Исследование в 2 томах*, Москва 2002.
- Ильин И., *Я вглядываюсь в жизнь. Книга раздумий*, [в:] *Собрание сочинений в 10 томах*, Москва 1994.
- Ильин И., *Поющее сердце. Книга тихих созерцаний*, [в:] *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 3, Москва 1994,
- Камю А., *Миф о Сизифе*, [в:] *Посторонний*, Москва 2009.
- Кант И., *Метафизика нравов*, [Электронный ресурс]: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000502/> (08.10.2009).

- Кьеркегор С., *Несчастнейший*, пер. Ю. Балтрушайтиса, Москва 2002.
- Левинас Э., *Время и Другой. Гуманизм другого человека*, СПб 1998.
- Левинас Э., *Тотальность и Бесконечное*, Москва 2000.
- Левченко Л., *Проблема самотності: гендерний контекст*, дис. на здобуття наук. ст. канд. філос. наук, Переяславл 0 Хмельницький 2007.
- Лейбниц Г., *Монадология*, [в:] *Антология мировой философии в 4 томах*, т. 2, под ред. Соколова В., Москва 1970, с. 450–464.
- Льюис К., *Любовь. Страдание. Надежда*, Москва 1992.
- Луцевич Л., *Россия и Запад. Из истории усвоения идей (на пути к андрогинной целостности)*, [Электронный ресурс]: <http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?article126> (21.02.2015).
- Маслов Р., *Философия телесности: зеркальная сущность человека*, Саратов 2004.
- Ницше Ф., *Так говорил Заратустра*, Москва 2011.
- Олифинович Н., Зинкевич-Куземкина Т., Велента Т., *Психология семейных кризисов*, Речь 2006.
- Паскаль Б., *Мысли*, Москва 1994.
- Паскаль Б., *Мысли*, [в:] *Антология мировой философии в 4 томах*, т. 2, под ред. Соколова В., Москва 1970, с. 303–307.
- Паскаль Б., *Из Мыслей* [в:] Ларошфуко Ф., *Суждения и афоризмы*, Москва 1990.
- Подорога В., *Феноменология тела. Введение в философскую антропологию*, Москва 1995.
- Покровский Н., Иванченко Г., *Универсум одиночества. Социологические и психологические очерки*, Москва 2008.
- Психология телесности. Между душой и телом*, под ред. Зинченко В., Леви Т., Москва 2007.
- Рикер П., *Память, история, забвение*, пер. Блауберг И., Вдовина И., Москва 2004.
- Розанов В., *Люди лунного света*, СПб 2008.
- Розанов В., *В мире неясного и неразрешенного. Из восточных мотивов*, Москва 1995.
- Романова Н., Дробышевский В., *Свобода, одиночество, право (религиозно-философский аспект)*, Чита 2003.
- Руднев В., *Характеры и расстройства личности. Патопсихология*, Москва 2002.
- Рюриков Ю., *Мед и яд любви. Семья и любовь на сломе времен*, Москва 1990.
- Русский Эрос, или философия любви в России*, под ред. Шестакова В., Москва 1991.

- Сартр Ж.-П., *Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии*, Москва 2000.
- Смирнов А., *Самоубийство и христианский взгляд на жизнь*. (публичная лекция), СПб 1914.
- Соколова М., *Проблема тела в русской религиозной философии конца XI – начала XX века в контексте христианской антропологической традиции*, „Известия смоленского государственного университета” 2009, nr 1 (5), с. 215–222.
- Соловьев В., *Сочинения в 2 томах*, Москва 1990.
- Соловьев В., *Жизненная драма Платона*, [в:] *Русский Эрос, или философия любви в России*, под ред. Шестакова В., Москва, 1991.
- Соловьев В., *Смысл любви*, [в:] Шестаков В., *Эрос и культура. Философия любви и европейское искусство*, Москва 1999.
- Франк С., *Реальность и человек*, Москва 2007.
- Фрейд З., *Толкование сновидений*, СПб 2012.
- Фрейд З., *Заключение девственности*, пер. с нем. Додельцева Р., Санкт-Петербург 2012.
- Фрейд З., *Тотем и табу*, СПб 2012.
- Фромм Э., *Искусство любить*, Москва 2009.
- Татаркевич В., *О счастье и совершенстве человека*, пер. Коноваловой Л., Москва 1981.
- Тишнер Ю., *Мышление в категориях ценности*, т. 1, Москва 2005.
- Тишнер Ю., *Философия драмы*, т. 2, Москва 2005.
- Тихонов Г., *Феномен одиночества: теоретические и эмпирические аспекты*, автореф. на соиск. канд. степени, Ижевск 2006.
- Томильцева Д., *Опыт прощения: социально-философский анализ*, „Известия Уральского государственного университета” 2010, nr 1 (73).
- Хайдеггер М., *Время и бытие: статьи и выступления*, Москва 1993.
- Хамитов Н., *Одиночество женское и мужское. Опыт вживания в проблему*, [Электронный ресурс]: www.book.ariom.ru. (03.04.2009).
- Цимборска-Лебода М., *Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви*, Lublin 2002.
- Цимборска-Лебода М., *Женщина и/как Другой в философском и художественном дискурсах (предварительные тезисы)*, [w:] *Kobieta i/jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI wieku*, Rossica Lublinensia V, pod red. Cymborskiej-Lebody M., Lublin 2008, s. 11–20.
- Цимборска-Лебода М., *Каинов ответ Богу, или Ответственность (Я-для-Другого): от Достоевского до Левинаса* [в:] *Русская словесность в мировом культурном контексте*, Москва 2008, с. 214–221.

- Цимборска-Лебода М., *Еще о герменевтике Эроса: Вяч. Иванов – Бенъямин – Маритен – Левинас*, [в:] *Consortium Omnis vitae*, Сборник статей к 70-летию профессора Ф. П. Федорова, под ред. Stankiević A., Švarcbands S., Daugavpils 2009, с. 635–645.
- Цимборска-Лебода М., *О концептуализации тела и телесности в русском литературно-философском символизме («тело-душа-дух»*, [в:] *От Кибирова до Пушкина*, под ред. Лекманова О., Москва 2011, с. 675–686.
- Чеснов Я., *Телесность человека: философско-антропологическое понимание*, Москва 2007.
- Швалб Ю., *Одиночество*, Киев 1991.
- Шестов Л., *Шекспир и его критик Брандес*, [в:] *Собрание сочинений в 6 томах*, т.1, СПб 1911.
- Шестов Л., *Киркегард и экзистенциальная философия*, Москва 1992.
- Шестов Л., *Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления*, [в:] *Сочинения*, Москва 1995.
- Шестаков В., *Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство*, Москва 1999.
- Шопенгауэр А., *Метафизика половой любви*, СПб 2008.
- Эпштейн М., *Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии*. Москва 1990, [Электронный ресурс]: <http://www.nvkz.kuzbass.net/dworecki/other/e/enter.htm> (21.11.2011).
- Эпштейн М., Тульчинский Г., *Философия тела. Тело свободы*, Санкт-Петербург 2006.
- Янкелевич В., *Смерть*, Москва 1999.
- Яннарас Х., *Личность и Эрос*, [Электронный ресурс]: <http://www.e-reading.biz/book.php?book=1021282> (12.05.2009).
- Adamiak M., *O kobiecie, która nawiedza myśl. Kobieta jako figura inności w koncepcji podmiotu Emmanuela Levinasa*, Warszawa 2007.
- Baczyński W., *Dialogiczny wymiar samotności w filozofii dramatu*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne”, nr 2 (9) 2006, s. 5–21.
- Bukowska M., *Zagadnienie samotności we współczesnej polskiej literaturze naukowej*, Kraków 2008.
- Buber M., *Wychowanie*, przeł. Grygiel S., „Znak”, 1968, nr 16.
- Cackowski Z., *Ból, lęk, cierpienie*, Lublin 1997.
- Cioran E., *Na szczytach rozpacz*, przeł. Kania I., Kraków 1992.
- „Do źródeł miłości” – *filozoficzne i pedagogiczne problemy miłości*, praca zbiorowa pod red. Kalki K., Warszawa 1996.
- Dąbrowski M., *Swój/Obcy/Inny. Gdzie jesteśmy?*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 3 (402) 2007, s. 1–10.
- Dubas E., *Edukacja dorosłych w sytuacji samotności i osamotnienia*, Łódź 2000.

- Elzenberg H., *Kłopot z istnieniem*, Kraków 1994.
- Emmanuel Levinas: *Filozofia, Teologia, Polityka*. Materiały konferencyjne pod red. Liszczyca A., Warszawa 2006.
- Filozofia a śmierć*, pod red. Wójtowicza M., Kani W., Katowice 2007.
- Gadacz T., *O samotności, o spotkaniu*, Kraków 1995.
- Gadacz T., *O umiejętności życia*, Kraków 2002.
- Gajda J., *Wartości w życiu człowieka. Prawda, miłość, samotność*, Lublin 1997.
- Heidegger M., *Filozofia egzystencjalna: wybór tekstów*, oprac. Kostyszak M., Wrocław 1992.
- Kępiński A., *Melancholia*, Warszawa 1979.
- Kijaczko S., *Wobec bycia. Filozoficzny problem samobójstwa*, Opole 2005.
- Koncepcje i problemy filozofii zła*, pod red. Jaranowskiego M., Toruń 2009.
- Kosiewicz J., *Bóg, cielesność i przemoc*, Warszawa 1997.
- Kossak J., *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*, Warszawa 1971.
- Mac Graw J. G., *Samotność: studium psychologiczne i filozoficzne*, Warszawa 2000.
- Malej I., *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia – literatura – sztuka)*, Wrocław 2008.
- Marx J., *Idea samobójstwa w filozofii od antyku do współczesności*, Warszawa 2003.
- Maslow A., *W stronę psychologii istnienia*, przeł. Wyrzykowska I., Poznań 2004.
- Osińska K., *Doświadczenie samotności*, [w:] *Samotność chciana i niechciana*, pod red. Matusiak A., Kraków 2009.
- Ruszkiewicz D., *Życie w pojedynkę: ucieczka od rodziny czy znak naszych czasów?*, Łódź 2008.
- Sartre J.P., *Szkic o teorii emocji*, Kraków 2006.
- Scheller M., *Resentyment i moralność*, przeł. Garewicz J., Warszawa 1977.
- Scherer G., *Filozofia śmierci: od Anaksymandra do Adorno*, przeł. Szymona W., Kraków 2008.
- Ślęczek- Czakon D., *Problem wartości i jakości życia w sporach bioetycznych*, Katowice 2004.
- Wadowski J., *Dramat pytań egzystencjalnych*, Wrocław 1999.
- Weininger O., *Płeć i charakter*, przeł. Ortwin O., Warszawa 1994.
- Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*, pod red. Domerackiego P., Tyburskiego T., Toruń 2006.
- Людина в есенційних та екзистенційних вимірах*, відп.ред. Табачковський В., Київ 2004.
- Theißen G., Merz A., *Der historische Jesus*, Göttingen 2001.

Работы по теории литературы:

- Бахтин М., *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975.
- Бахтин М., *Автор и герой в эстетической деятельности*, [в:] *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979.
- Бахтин М., *Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках*, [Электронный ресурс]: http://sbiblio.com/biblio/archive/bahtin_problema/ (02.03.1912).
- Лотман Ю., *Структура художественного текста*, Москва 1970.
- Хализев В., *Теория литературы*, Москва 2002.
- Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. Borowski A., Kraków 1997.
- Faryno J., *Wstęp do semantycznej interpretacji tekstu literackiego (dla studentów-rusycystów)*, Warszawa 1972.
- Gadamer H. G., *Tekst i interpretacja*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, pod red. Burzyńskiej A., Markowskiego M. P., Kraków 2006, с. 213–241.
- Гłowiński М., Okopień-Sławińska А., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991
- Markiewicz H., *Głównе problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1990.
- Mitosek Z., *Teorie badań literackich*, Warszawa 2005
- O wartościowaniu w badaniach literackich*, studia pod red. Sawickiego S., Panasa W., Lublin 1986.
- Ricoeur P., *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. Bieńkowska E., Bortnowska H., Cichowicz S. i in., Warszawa 2003.
- Skwarczyńska S., *Kierunki w badaniach literackich. Od romantyzmu do połowy XX w.*, Warszawa 1984.
- Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954.
- Teorie literatury XX wieku* (antologia), pod red. Burzyńskiej A., Markowskiego M., Kraków 2006.

Дополнительные материалы и исследования:

- Адамович Г., Бунин, «Знамя», 1988, кн. 4, с. 178–191.
- Алекперли Ф., *Тысяча и один секрет Востока*, т. 2, кн. 7, *Брак и семья*, Баку 2001.
- Афанасьев А., *Русские народные сказки*. Москва 2010.
- Афанасьев А., *Древо жизни. Избранные статьи*, Москва 1983.

- Батаева Е., *Женская геронтология в телерекламе*, «Социологический журнал» 2012, № 3, с. 96–111.
- Бондач А., *Каноны о самоубийствах*, [в:] «Встреча» – студенческий православный журнал Московской духовной академии, под ред. Королева П., № 1 (26), Москва 2008, с. 17–19.
- Вересаев В., *Литературные портреты*, Москва 2000.
- Выготский Л., *Психология развития человека*, Москва 2005.
- Гудонене В., *Парадигма женственности в литературе и живописи Серебряного века*, [в:] *Kobieta i/jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI wieku*, Rossica Lublinensia V, pod red. Cymborskiej-Lebody M., Lublin 2008, с. 127–136.
- Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре, Эпоха модернизма*, (сборник статей) под ред. Иоффе Д., Москва 2008.
- Егоров Б., *Обман в русской культуре*, СПб 2012.
- Егоров О., *Дневники русских писателей XIX века: Исследование*, Москва 2002.
- Еременко А., Бойчук С., *Эротизм в жизни и творчестве великих философов: преодоление стереотипов* [в:] *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і Літературознавство*, міжвузівський збірник наукових статей, випуск XXVII, частина III, Бердянськ 2013, с. 100–106.
- Ермолай-Эразм, *Повесть о Петре и Февронии*, [в:] *Слово о древней Руси*, пер. и примеч. О. Гладковой, Москва 2000.
- Зеленин Д., *Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки*, Москва 1995.
- Н. Карамзин, *Письма русского путешественника*, [в:] *Избранные сочинения в 2 томах*, Москва-Ленинград 1964.
- Кремнев Б., *Бетховен*, Москва 1961.
- Левяш И., *Культурология*, Минск 2004.
- Мажарина Ю., *Мемуары как вид публицистического творчества*, Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика 2011, № 2, с. 199–206.
- Маслов Р., *Философия телесности: заркальная сущность человека*, Саратов 2004.
- Мельников П., *В лесах*, Москва 1995.
- Мергелишвили Т., *К вопросу о поэтике мемуаров русского зарубежья*, „Болгарская русистика”, под ред. доц. Занглигер В., София 2004, № 3-4, с. 47–58.
- Митина С., *Философский эго-текст: бытие в культуре*, автореферат на соиск. уч. ст. доктора филос. наук, Саранск 2008.
- Михеев М., *Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX)*, Москва 2007.

- Оскоцкий В., *Писательские дневники: жанровое своеобразие и функциональное многообразие (из истории русской послеоктябрьской литературы)*, [в:] *Literatura i komunikacja. Od listu do powieści autobiograficznej*, pod red. Blaima A., Maciejewskiego Z., Lublin 1998, 143–165.
- Положенцев В., *Солнце и снег (пейзаж в рассказах Ивана Бунина «Солнечный удар» и «Ида»: миг и вечность)*, [в:] *Творческое наследие И. Бунина на рубеже тысячелетий*, под ред. Дякиной А., Борисовой Н., Елец 2004, с. 122–127.
- Сапогова Е., *Смысловое кодирование экзистенциального опыта в автобиографических текстах*, *Zeszyty Naukowe PWSZ im. Witelona w Legnicy* 2011, nr 15(2), s. 49–62.
- Сискевич А., Уразаева Т., *Эрос как проявление демонического начала в творчестве А. Ахматовой*, «Вестник ТГПУ», Серия: Гуманитарные науки (Филология), 2007, вып. 8 (71), с. 34–37.
- Струве Н., *Православие и культура*, Москва 1992.
- Темкин Э., Эрман В., *Махабхарата, или Сказание о великой битве потомков Бхараты*, Москва 2010.
- Терапиано Ю., Иван Бунин [в:] *Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974)*, Париж–Нью-Йорк 1987, с. 280–283.
- Топоров В., *Странный Тургенев*, Москва 1988.
- Хван А., *Ключевые образы-символы и приемы словесной живописи в новеллистике И. А. Бунина*, [в:] *Творческое наследие И. Бунина на рубеже тысячелетий*, под ред. Дякиной А., Борисовой Н., Елец 2004, с. 139–143.
- Ходасевич В., *Конец Ренаты* [в:] *Некрополь*, Москва 2006.
- Чудинова В., *Поэтика исповеди в рассказах и повестях А. П. Чехова 80-х – начала 90-х годов*: дис. канд. филол. наук, Москва 2001.
- Шаховская З., Бунин [в:] *В поисках Набокова. Отражения*, Москва 1991.
- Шемякина М., *Дневники И. А. Бунина и М. М. Пришвина в аспекте авторских размышлений о человеке* [в:] *Творческое наследие И. Бунина на рубеже тысячелетий*, под ред. Дякиной А., Борисовой Н., Елец 2004, с. 232–239.
- Шульженко В., *Концепт «Кавказ» в русской литературе и его интерпретация в историко-культурном контексте (XIX–XXI вв.)*, „*Rossica Olomucensia*” XLIV, pod red. Pechala Z., Olomouc 2006, с. 567–375.
- Dąsał M., *Męskie inicjacje – rytuały w życiu współczesnego mężczyzny* [w:] *Męskość w kulturze współczesnej* pod red. Radomskiego A., Truchlińskiej B., Lublin 2008, s. 91–100.
- Duras M., *Pisać*, Warszawa 1995.
- Gruszewska L., *(Auto)biograficzne paradygmaty myślenia*, [w:] *Literatura i komunikacja. Od listu do powieści autobiograficznej*, pod red. Blaima A., Maciejewskiego Z., Lublin 1998, 404–414.

- Kułakowska E., *Wstydzę się, więc istnieję – o koncepcji wstydu w nowelistyce Waleria Brusowa w świetle europejskiej i rosyjskiej myśli filozoficznej*, [w:] *Русская литература в европейском контексте – III*, pod red. Piotrowskiej J., Łukaszewicz M., Warszawa 2010, s. 109–117.
- Lis R., *W łodach Prowansji. Bunin na wygnaniu*, Warszawa 2015.
- Ndiaye I., *Buninowska apoteoza bezdomności* [w:] *Hipertrofia tęsknoty za utraconym domem w poezji emigrantów rosyjskich „pierwszej fali”*, Olsztyn 2008, s. 128–142.
- Nowicki W., *Powieść jako (auto)biografia. Autobiografia jako krytyka*, [w:] *Literatura i komunikacja. Od listu do powieści autobiograficznej*, pod red. Blaima A., Maciejewskiego Z., Lublin 1998, s. 415–420.
- Мъдростта на вековете: Мисли, афоризми, крилати изречения и народни мъдрости от 30 столетия*, София 1971.
- Samotność chciana i niechciana*, pod red. Matusiak A., Kraków 2009.
- Truchlińska B., *Filozofuczno-kulturowe aspekty problemu męskości* [w:] *Męskość w kulturze współczesnej* pod red. Radomskiego A., Truchlińskiej B., Lublin 2008, s. 41–57.
- Gruza M., Narkiewicz M., *Wizerunek kobiety w życiu religijnym i społecznym głównych wyznań świata* [w:] *Wymiary kobiecości i męskości – od psychobiologii do kultury*, pod red. Bartosz B., Warszawa 2011, s. 109– 121.
- Zalewska S., *Samotność i osamotnienie w doświadczeniach i narracjach małżeńskich*, Warszawa 2015.

Энциклопедии, словари и учебные пособия:

- Агеносов В., *Литература русского зарубежья*, Москва 1998.
- Введение в литературоведение. Хрестоматия. Учебное пособие для филол. спец. вузов*, сост. и ред. Николаев П, 2-е изд., испр. и доп., Москва 1988.
- Даль В., *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т.4, Москва 1991.
- Даниелян Э. С., *Литература русского зарубежья (1920–1940)*, Ереван 2005.
- Иллюстрированный мифологический словарь*, под ред. Стрельцова Е., Калининград 2001.
- История русской литературы в трех томах*, под ред. Благого Д., т.3, Москва-Ленинград 1963.
- Литература русского зарубежья («первая волна» эмиграции: 1920-1940 годы)*, под ред. Смирновой А., Волгоград 2003.
- Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918-1940)*, под ред. Богомолова Н., т. 3, часть 1, А–З, Москва 1999. с. 177–203.

- Лихачев Д., *Заметки о русском*, Москва 1981.
- Полторацкий Н., *Русская литература в эмиграции*, Питтсбург 1972.
- Русская литература конца XIX – начала XX века*, под ред. Смирновой А., Москва 1993.
- Иван Бунин [в:] *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)*, под ред. Келдыша В., кн. 1, Москва 2001, с. 540–580.
- Раев М., *Россия за рубежом: история культуры русской эмиграции 1919-1939*, Москва 1994.
- Рогалевич Н., *Словарь символов и знаков*, Минск 2004.
- Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века*, Москва 1997.
- Русский энциклопедический словарь*, под ред. Прохорова А., Москва 2001.
- Современный толковый словарь русского языка*, под ред. Кузнецова С., СПб 2002.
- Соколов А., *Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов*, Москва 1991.
- Скороденко В., *Готический роман*, [в:] Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия. Мультимедийное издание. М. Издатель: Кирилл и Мефодий; Разработчик: Нью Медиа Дженерейшн, 2008.
- Струве Г., *Русская литература в изгнании: опыт исторического обзора зарубежной литературы*, Нью-Йорк 1956.
- Словарь литературных терминов*, под ред. Тимофеева Л., Минск 1974.
- Шейнина Е., *Энциклопедия символов*, Москва 2007.
- Historia literatury rosyjskiej*, pod red. Drawicza A., Warszawa 1997.
- Literatura rosyjska w zarysie*, pod red. Barańskiego Z., Semczuka A., Warszawa 1976.
- Literatura staroruska (antologia)* pod red. Jakubowskiego W., Łuźnego R., Warszawa 1971.
- Mucha B., *Historia literatury rosyjskiej*, Wrocław 1989.
- Sielicki F., *Введение в литературоведение. Проводник тематyczny dla studentów filologii rosyjskiej*, Wrocław 1989.
- Sierotwiński S., *Słownik terminów literackich*, Kraków 1994.
- Słownik terminów literackich*, pod red. Sławińskiego J., Wrocław-Warszawa-Kraków 2002.
- Słownik symboli*, pod red. Kopalińskiego W., Warszawa 1990.
- Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, pod red. Fasta P., i Rożka L., Katowice 1992.
- Teorie literatury XX wieku (podręcznik)*, pod red. Burzyńskiej A., Markowskiego M. P. Kraków 2007.

Указатель произведений И. Бунина

Алупка (1949) 11, 152
Антигона (1940) 92, 118, 167, 175
Ахмат (1944 – 1946) 179
Барышня Клара (1946) 93, 169, 181
В Альпах (1949) 49
Весной, в Иудее (1946) 179
В ночном море (1923) 36, 103, 123, 157, 191
В одной знакомой улице (1944) 122, 181
Ворон (1944) 117, 150
В Париже (1940) 92, 123, 149, 181, 223
В такую ночь (1949) 11, 145
Второй кофейник (1944) 58, 177, 178
Галя Ганская (1940) 65, 92, 93, 123, 181, 189, 191, 192
Генрих (1940) 113, 118, 122, 175, 181
Гость (1940) 58, 67, 93, 123, 176, 178
Далекий пожар (1944) 144
Дело корнета Елагина (1925) 11, 70, 189, 191, 193
Дубки (1943) 75
Дурочка (1940) 58, 67, 89, 90, 92, 93, 94, 176
Железная шерсть (1944) 58, 118, 184, 189
Жизнь Арсеньева (1927–1929) 36, 203, 225
Зойка и Валерия (1940) 110, 118, 123, 189, 192, 193
Ида (1925) 11, 63, 150
Изгнание (1920) 43
Кавказ (1937) 151, 189, 199
Камарг (1944) 154, 155, 161, 162, 175
Качели (1945) 142
Крем Леодор (1944) 70, 173
Лита (1943) 11, 166
Людедка (1930) 11, 59, 90, 176
Мадрид (1944) 93, 172
Месть (1944) 84, 87, 90, 149, 223
Митина любовь (1924) 11, 36, 95, 100, 123, 133, 189, 191
Мордовский сарафан (1925) 11, 69, 73, 151
Муза (1938) 107, 123
Натали (1941) 149, 160

- Начало* (1943) 92, 157
Ночлег (1949) 58, 93, 181
Памятный бал (1944) 11, 150
Пароход «Саратов» (1944) 123, 175
Перевал (1892–1898) 37, 40
Пингвины (1929) 11, 44
Поздний час (1938) 119
Полуночная зарница (1921) 11, 53, 90
Руся (1940) 61, 67, 138
Смарагд (1940) 60
Солнечный удар (1925) 11, 106
Сто рупий (1944) 93, 161
Таня (1940) 58, 67, 77, 86, 90, 93
Темные аллеи (1938) 80, 90, 92
Туман (1901) 39, 206
Холодная осень (1944) 79, 84, 90, 223
Часовня (1944) 189, 190, 191, 197
Чистый понедельник (1944) 67, 128



ISBN 978-83-64881-29-9