

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Саркисян Рузанна Александровна

Поэтика цикла рассказов И. Бунина «Темные аллеи»

Специальность 01.03 — Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель —

кандидат филологических наук, доцент

Л. Г. Акопян

ЕРЕВАН — 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
---------------	---

Глава 1. Проблема жанра «Темных аллей» И. Бунина. Циклообразующие связи как определяющие факторы жанра.....	10
§1. О проблеме жанра «Темных аллей» И. Бунина.....	10
§2. О теории прозаического цикла в контексте определения жанра «Темных аллей» И. Бунина	15
§3. О жанре произведений цикла	22
§4. Межтекстовые связи как один из главных аспектов теории цикла. Функции межтекстовых связей в «Темных аллеях» И. Бунина.....	31
Глава 2. Своеобразие композиции, сюжета и мотивов цикла И. Бунина «Темные аллей».....	39
§1.Композиция, композиционный ритм.....	39
§2. Моделирование сюжетов произведений цикла	63
§3. Мотив и тема. Символика мотива.....	70
§4. Сенсорные коды «Темных аллей».....	113
§5.Функции художественной детали	117
§6. Хронотоп. Функции хронотопа.....	125
Глава 3. Система образов цикла «Темные аллей». Авторская модальность.....	132
§1.Типология женских образов.....	132
§2. Типология мужских образов.....	148

§3. Зооморфные образы.....	152
§4. Образ автора.....	154
Заключение.....	1
64	
Список литературы.....	161

ВВЕДЕНИЕ

«Темные аллеи» Ивана Бунина относятся к числу тех произведений мировой литературы, которые обладают способностью снова и снова привлекать к себе внимание читателей и ученых-исследователей, потому что по своим содержательным, стилистическим и жанрово-композиционным особенностям «Темные аллеи» – абсолютно оригинальное и самобытное явление.

«Темные аллеи» – последнее крупное художественное произведение Бунина, над которым он работал с 1937 по 1953 годы. Первое их издание вышло в 1946 году в Париже и состояло из 38 рассказов и новелл, позже писатель добавил к ним еще два рассказа. Так составилась устойчивый круг текстов, всего 40, которые вошли в окончательное издание «Темных аллей»

Это произведение создавалось в самые тяжелые для Бунина времена, в Грассе, небольшом городке на юге Франции в годы Второй мировой войны. В. Н. Муромцева-Бунина писала, что «Темные аллеи» появились «отчасти потому, что хотелось уйти во время войны в другой мир, где не льется кровь, где не сжигают живьем...»[«Новый мир» 1969:218]. Поэтому кажется закономерным обращение писателя к таким вечным, вневременным категориям, как любовь, память, жизнь, смерть. Но «Темные аллеи» – это, прежде всего, произведение о любви, всегда недолговечной, несчастливой, порой несовместимой с обыденностью и самой жизнью. Таково бунинское понимание любви, которое нашло свое выражение во всех произведениях, составляющих «Темные аллеи». В них авторскому замыслу подчинено все: жанровая специфика, особый ритм и композиционная схема, модели сюжетов и система образов. Лирический характер бунинского повествования позволяет уместить на относительно небольшом текстовом пространстве множество оттенков и смыслов, а название «Темные аллеи» становится образом, проходящим через все произведения цикла и символизирующим мрачную, жестокую, по убеждению автора, природу любви.

«Темные аллеи» Бунина представляют большой интерес не только с точки зрения содержания составляющих его текстов, но и с точки зрения их

художественной оригинальности. Поэтому неудивительно, что на протяжении многих лет это произведение вызывает к себе самое пристальное внимание ученых и литературоведов, исследователей творчества Бунина. Стилистические особенности бунинского текста позволяют взглянуть на связанные с ним вопросы поэтики под разными углами зрения. Предметом изучения становятся проблемы стиля, жанра, хронотопа, моделирования сюжета, а также авторской позиции и религиозного аспекта «Темных аллей». И это далеко не весь круг вопросов, оказавшийся в центре внимания исследователей бунинского цикла. Интерес к нему не ослабевает и в наше время. В последние годы в России появился ряд научных работ, посвященных этому произведению; к «Темным аллеям» обращаются не только русские исследователи, но и европейские (например, Roza Fedulova- Touja, Claire Oshar , Rene Guerra во Франции).

К числу основных работ, на которые опирается большинство исследователей, относятся такие произведения, как «Проза Ивана Бунина» А. Волкова, «Жизнь Бунина. Лишь слову жизнь дана» и «Строгий талант: И. Бунин. Жизнь. Судьба. Творчество» О. Михайлова, «Холодная осень. Иван Бунин в эмиграции» В. Лаврова, «Иван Бунин» Ю. Мальцева. В большинстве из них говорится об обстоятельствах жизни и о творчестве Ивана Бунина; книга Ю. Мальцева посвящена анализу «внутренней», душевной жизни писателя.

Начало научных исследований цикла «Темные аллеи» относится примерно к 1955 году (первые отклики появились еще при жизни писателя), когда в печати вышло эссе Г. Адамовича «По поводу «Темных аллей», в котором автор рассматривает преимущественно содержательную сторону произведений и вступает в полемику с теми критиками, которые обвиняли Бунина в излишнем натурализме [Адамович, 1955: 115-117]. В 1965 году в советском издательстве «Художественная литература» вышло в свет первое собрание сочинений И. Бунина под редакцией А. Твардовского, в седьмом томе которого были опубликованы все 40 рассказов цикла «Темные аллеи». Это стало поводом для обращения исследователей к проблемам поэтики бунинского цикла. Одной из первых работ стал очерк М. Иофьева «Поздняя новелла Бунина», опубликованная в 1965 году, в котором основное внимание

уделено рассказу «Чистый понедельник». Среди других исследований следует отметить работу Д. Лихачева «Темные аллеи» (1981) и статью Е. Б. Рогачевской «Художественное пространство аллеи в творчестве И. А. Бунина», посвященную проблеме хронотопа и его символического значения в цикле. К числу наиболее значимых научных работ о бунинском цикле относятся также труды Н. П. Евстафьевой «Своеобразие жанровых форм в книге И. А. Бунина «Темные аллеи» и «О жанре и композиции лирической миниатюры в книге И. А. Бунина «Темные аллеи», в которых рассматривается проблема жанра произведений, составляющих бунинский цикл. Этот же вопрос стоит в центре внимания И. Сухих в статье «Русская любовь в «Темных аллеях». Система мотивов цикла рассматривается в таких работах, как «К вопросу о мотиве смерти в книге И. А. Бунина «Темные аллеи» А. А. Коновалова и «Проза позднего Бунина» А. А. Саакянц. Говоря об исследовании творчества Бунина и его «Темных аллеях», нельзя не упомянуть труды О. В. Сливичкой, среди которых особое значение для нашего исследования имеют такие статьи, как «Фабула – композиция – деталь бунинской новеллы», «Сюжетное и описательное в новеллистике Бунина», а также книга «Повышенное чувство жизни. Мир Ивана Бунина».

В последние годы интерес литературоведов к «Темным аллеям» возрос. Появился ряд диссертационных исследований, в которых это произведение изучается в самых разных аспектах. К числу наиболее заметных работ последнего периода можно отнести работу И. Щербицкой «Стилистические особенности цикла И. А. Бунина «Темные аллеи», в которой автор рассматривает стиль «Темных аллеях» в аспекте единства содержания и формы, а также исследование М. Мельник «Лингвистическое моделирование сюжета: На материале цикла рассказов И. Бунина «Темные аллеи», в котором изучается схема моделирования сюжетов в компонентах цикла, а также закономерности развития сюжета в зависимости от типа образов героинь. А. Круглова в исследовании «Темные аллеи» И. Бунина в контексте его творчества эмигрантского периода: феноменология жанра и стиля» уделяет большое внимание проблеме жанра, а также системе мотивов и образов «Темных аллеях». Интерес представляет также работа Н. Лозюк «Композиционный ритм в

новеллах И. А. Бунина («Темные аллеи»)), в которой автор изучает особенности композиционного построения произведений, составляющих цикл. Исследователь приходит к выводу о том, что каждое из них обладает своим, особенным ритмом, функция которого подчинена задаче смыслообразования. Следует отметить также работу И. Кирилловой «Феномен финальной книги в русской прозе начала 20 века», в которой автор в качестве одного из примеров финальной книги рассматривает и бунинские «Темные аллеи». Она считает, что это произведение Бунина можно определить как «финальная книга» в силу таких ее характеристик, как мемуарность, итоговость, объективность повествовательной манеры. Надо отметить и такие диссертационные исследования, как «Язык одежды в творчестве И. А. Бунина: характерологические и сюжетобразующие функции» Ю. Поповой, «Поэтика описаний в прозе И. А. Бунина: живопись посредством слова» М. Байцак и «Концепция человека в творчестве И. А. Бунина» В. Плешкова. В свете проблем, представляющих интерес для нашей работы, необходимо назвать и такие научные исследования литературоведческого характера, как «Поэтика авторского прозаического цикла» Е. Афониной, где делается попытка обоснования категории «авторский» цикл и теории прозаического цикла, а также «Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе», автор которого, С. Нестерова, делает попытку типологии циклического текстопостроения малой эпической прозы. Можно выделить также работу О. Егоровой «Проблема циклизации в русской прозе первой половины 20 века», где основной темой изучения стала циклизация малых форм как пути создания новых жанровых структур, актуальных для литературы начала 20 века. В исследовании «Структура «Арабесок» Н. В. Гоголя и вопросы поэтики русского прозаического цикла 20-30-х годов 19 века» В. Киселева сформулирован и обоснован значимый и для нашей работы принцип антиномичности как условия формирования цикла.

Итак, цикл «Темные аллеи» активно изучается в последние два десятилетия, и круг исследований весьма широк. Однако поэтика бунинского цикла во всем разнообразии не была исследована в достаточной мере, и цель нашей работы – дать представление о некоторых актуальных проблемах, связанных с этим

произведением. В своем исследовании мы делаем попытку обосновать предложенное нами определение жанра «Темных аллеи» как прозаического авторского цикла, изучаем композицию этого произведения в ее целостности (как композицию «сверхтекста»), а также особенности композиции составляющих ее текстов. Мы подробно рассматриваем систему мотивов и их символику, категории художественной детали и хронотопа с точки зрения их функциональности и символичности, а также систему персонажей, образ автора и способы выражения авторской модальности в произведениях цикла.

Актуальность. Актуальность работы определяется прочно укоренившейся в теоретической мысли последних десятилетий принципами системного подхода, проявившимися почти во всех областях научного знания, в том числе и в филологических дисциплинах. В контексте этой доминирующей научной парадигмы особую значимость для литературоведения приобретает изучение разнообразных сверхтекстовых организаций, как поэтических, так и прозаических. В этом аспекте и было предпринято настоящее исследование, посвященное изучению книги И.А. Бунина «Темные аллеи» как циклового единства и выявлению разноуровневых межтекстовых связей между произведениями, обеспечивающих целостность прозаического цикла.

Объектом исследования являются разножанровые произведения малой эпической формы, объединенные в цикл, а также жанровая специфика «Темных аллеи» как циклового единства.

Предмет исследования: круг вопросов, связанных с анализом жанра, композиционной и сюжетной структур текстов цикла, с системой его мотивов и образов. Эти проблемы рассматриваются с точки зрения циклового единства «Темных аллеи».

Научная новизна работы заключается, во-первых, в определении жанра «Темных аллеи» как прозаического авторского цикла, во-вторых, в комплексном подходе к анализу цикла «Темные аллеи» по принципу единства жанровой, композиционной и сюжетной структур.

Цель диссертации: выявить структурную и содержательную целостность «Темных аллей» И. Бунина на основе анализа особенностей поэтики цикла.

В нашей работе поставлены следующие задачи:

- рассмотреть различные точки зрения на определение жанра «Темных аллей» в аспекте генезиса и теории прозаического цикла и обосновать определение жанра этого бунинского произведения как прозаического авторского цикла;
- определить типы композиционного построения и роли структурных компонентов текстов цикла;
- изучить особенности построения сюжетов произведений цикла, провести типологию сюжета и его элементов;
- охарактеризовать функцию и символику мотива и художественной детали в произведениях цикла «Темные аллей»;
- рассмотреть категорию хронотопа в аспекте его циклообразующей и смыслообразующей функций;
- исследовать систему образов персонажей цикла «Темные аллей» с точки зрения их типологии, архетипа и образной иерархии;
- выявить способы выражения авторского «я» и авторской модальности в цикле.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что в нашей работе представлен разносторонний анализ комплекса индивидуальных особенностей поэтики И. Бунина, нашедших выражение в цикле «Темные аллей». В работе в контексте исследуемых проблем рассматриваются тексты цикла, которые были недостаточно изучены исследователями этого бунинского произведения.

Основными **методами исследования** являются аналитический метод, направленный на выявление и систематизацию особенностей поэтики цикла, а также сопоставительный и описательный методы.

Практическая значимость исследования заключается в том, что данные работы могут быть использованы в преподавании курса стилистики, а также в курсах по истории русской литературы первой половины 20 века и литературы русского зарубежья.

Теоретической и методологической основой для исследования стали труды русских формалистов и структуралистов В. Шкловского, Б. Томашевского, В. Жирмунского и Ю. Лотмана, а также литературоведческие исследования М. Бахтина.

Апробация работы. Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Саркисян Р. А. Основные мотивы цикла И. А. Бунина «Темные аллеи» // Материалы международной конференции «Мирный Кавказ как фактор развития региона», Степанакерт. – Ереван: «Лимуш», 2012. – Стр. 562-566.

2. Саркисян Р. А. О системе персонажей цикла И. А. Бунина «Темные аллеи» // Вестник Университета Месроп Маштоц. – Ереван: Лимуш, 2015. – Стр. 357-367.

3. Саркисян Р. А. Функции художественной детали в цикле И. Бунина «Темные аллеи» // Вестник Ереванского Университета. Русская филология. – Ереван, 2016. – Стр. 42-48.

4. Саркисян Р. А. Образ автора и способы выражения авторской модальности в цикле И. Бунина «Темные аллеи» // Вестник Университета Месроп Маштоц. – Ереван: Лимуш, 2016г. – Стр. 358-364.

5. Саркисян Р. А. Сюжет, моделирование сюжетов произведений цикла И. А. Бунина «Темные аллеи» // Вестник Российско-Армянского (Славянского) университета №1. Ереван, 2016г. – Стр. 127-133.

6. Саркисян Р. А. Функции мотивов цикла И. А. Бунина «Темные аллеи» // Образование и наука в Арцахе 1-2 (Научно-методический и научно-популярный журнал для учащихся и учителей). – Ереван, 2016. – Стр. 32-38.

Цели и задачи диссертационного исследования определяют его структуру. Диссертация состоит из Введения, трех глав, разделенных на параграфы, Заключения и списка литературы.

ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА ЖАНРА «ТЕМНЫХ АЛЛЕЙ» И. БУНИНА. ЦИКЛООБРАЗУЮЩИЕ СВЯЗИ КАК ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ ФАКТОРЫ ЖАНРА.

§1. О проблеме жанра «Темных аллеей» И. Бунина.

«Темные аллеи» Ивана Бунина можно отнести к произведениям мировой литературы, темой которых стали такие вневременные понятия, как любовь, смерть, память. Сам автор считал, что «Темные аллеи» – «самое совершенное по мастерству» его произведение, своеобразный итог всей жизни [Бунин 1966: 366]. Это произведение занимает особое место в творчестве Бунина, поскольку в нем сосредоточены все характерные черты «творческого почерка» писателя.

«Темные аллеи» стали предметом изучения с 60-х годов прошлого века, когда было опубликовано первое собрание сочинений И. А. Бунина. С тех пор возрос интерес читателей, а также критиков и литературоведов к творческому наследию писателя. Появился ряд научных работ, посвященных его произведениям, в том числе, и «Темным аллеям».

В исследованиях, в которых рассматриваются различные аспекты поэтики этого последнего бунинского произведения, большое внимание уделяется проблеме его жанра. На современном этапе исследований в достаточно обширном и разнообразном по характеру материале по этому вопросу прослеживается несколько основных направлений. Современные исследователи высказывают разные мнения как о жанре «Темных аллеей», так и о жанре составляющих его произведений. Общим для всех является то, что «Темные аллеи» рассматриваются как целостное единство, состоящее из нескольких самостоятельных текстов. От того, как связаны между собой эти тексты и как они участвуют в формировании и реализации замысла «Темных аллеей» в целом, зависит определение их жанровой принадлежности.

В последние годы в работах, темой которых является проблема жанра «Темных аллея», наметилось несколько тенденций. Во-первых, в научной литературе это произведение традиционно называется «книгой рассказов», «сборником рассказов» или «циклом рассказов и новелл», во-вторых, в работах современных исследователей делаются попытки уточнить жанр «Темных аллея», при этом некоторые ученые опираются на уже имеющиеся определения, другие высказывают собственную точку зрения на эту проблему.

Так, современные исследователи творчества И. Бунина, А. Круглова и И. Кириллова считают, что «Темные аллея» следует относить к такому художественному явлению, как книга [Круглова2009: 36-43] или «финальная книга» [Кириллова 2006: 10-11].

Книга как жанровое явление стала популярна в 20 веке, потому что литература этого периода с ее новыми течениями и жанровыми модификациями породила множество сложных художественных образований, жанр которых трудно было определить точно. Например, стали популярны «книга рассказов», «книга новелл» или «книга стихов», которую В. Брюсов называет «замкнутым целым, объединенным одной мыслью...Книга раскрывает свое содержание последовательно, от первой страницы до последней» [Брюсов1975:604 –605]. Книга рассказов (стихов, новелл) – это отдельно изданная группа произведений, принадлежащих перу одного и того же автора, публикуемых впервые или издававшихся ранее. Связующим и главным условием книги является объединение текстов по доминирующему признаку (по доминирующей мысли). Этот структурный принцип сближает книгу с такой жанровой формой, как цикл. Однако некоторые ученые считают, что в книге связь между частями более тесная, чем та, которая соединяет тексты внутри цикла [Фоменко 1992]. Из этого следует, что книга может рассматриваться как один из вариантов циклизации, в котором составляющие его произведения обладают меньшей самостоятельностью, а некоторые из них, являющиеся смысловой осью книги, невозможно заменить или изъять.

Ряд ученых, обращаясь к истории создания «Темных аллея», отмечают, что тексты, составляющие это произведение, создавались в течение конкретного

времени и печатались отдельным изданием под общим заглавием. «Я тебе писал когда-то, что у меня набралась целая новая книга (вся о любви)», – писал Бунин Б. Зайцеву в письме от 11 ноября 1943 года [Иван Бунин 2001], в письме к Тэффи: «...вся эта книга называется по первому рассказу – «Темные аллеи»... [Бунин 1977: 35]. Поэтому некоторые исследователи называют «Темные аллеи» книгой рассказов и новелл и подчеркивают, что это бунинское произведение обладает «отточенным, максимально сгущенным повествованием, в котором каждое слово наделено большим количеством смыслов, которые умножаются друг на друга» [Круглова 2009: 36-43]. Отмечается, что особенностью жанра «Темных аллей» является то, что некоторые мотивы, общие для всего творчества Бунина, становятся здесь основными приемами текстопостроения; большая роль при этом отводится композиции, построенной на ряде эпизодов в дороге. Отмечается также, что «Темные аллеи» обладают единой пространственно-временной структурой с повторяющимися элементами хронотопа, а также обилием деталей в создании того или иного образа, «что обусловило густотность и выразительность стилистической манеры автора. Учитывая жанровую, методологическую и даже составную неопределенность данного произведения, мы считаем единственно верным определить жанр «Темных аллей» как книгу», – к такому заключению приходит А. Круглова [Круглова 2009:36-43].

Похожее мнение высказывают сторонники определения бунинского произведения как «финальной книги». И. В. Кириллова, изучив все стороны этого художественного явления, приходит к выводу о том, что «Темные аллеи» подходят под определение «финальная книга», потому что обладают свойственными ей определенными признаками. Она считает, что в истории литературы одной из наиболее важных проблем является проблема творческой эволюции писателей и характеристика различных этапов творчества, связанных, в том числе, и с возрастом авторов. Книги, созданные в конце творческого пути писателя, характеризуются не только уникальностью художественного мышления, но и переживаниями, свойственными человеку в последний период жизни, и размышлениями о старости и смерти. Такие произведения обладают типологическим сходством поэтики и

проблематики. Жизнь как дорога, любовь и неизбежная разлука, смерть – такова проблематика «Темных аллей». Мемуарность, созерцательность, переоценка нравственных ценностей, обращение к прозаическим жанрам, форма «сверхтекста» обусловили жанровую и стилистическую оригинальность этого произведения. Система мотивов «финальной книги» Бунина, как считает И. Кириллова, основывается на таких ключевых явлениях и понятиях бытия, как время, история, память, любовь, Бог, а главное, на четко осознаваемой неизбежности смерти. Именно сознанием близости смерти объясняется усиление момента интимности и откровенности в финальной книге, что свойственно и «Темным аллеям». В исследовании И. Кирилловой отмечается также, что «Темные аллеи» обладают стилистически упрощенной манерой письма по сравнению с более ранними произведениями писателя, сжатой экспрессивностью и стремлением к лаконизму. Лаконизм здесь достигается повторяемостью схем текстов (тематическим единством), а также общностью сюжетов, типов героев, образной и мотивной систем, вариативностью (когда варьируются социально-культурные обстоятельства, коллизии или детали хронотопа), чередованием временных планов, а также убыстрением или замедлением темпоритма. В «Темных аллеях» как в финальной книге прошлое также осмысливается и изображается как некая точка, событие, определившее всю дальнейшую жизнь героев. Поэтому повествование в этом произведении обладает оценочной и эмоциональной самодостаточностью, отсутствием ярко выраженной идеологичности социального или политического характера, «итоговостью» содержания. Такие тексты «адресованы себе, культуре или бытию, ориентированы на мифостроительство, проблематику онтологического уровня и извлечение универсального смысла существования» [Кириллова 2006: 10-14].

Еще одно мнение о жанровой принадлежности «Темных аллей» высказывает С. В. Нестерова. Она считает, что по жанру это бунинское произведение цикл-сборник. Как отмечает исследователь, несмотря на то, что произведения, представляющие собой объединения самостоятельных текстов, продолжают создаваться и вызывать интерес у читателей и критиков, на сегодняшний день

окончательно не сформирована теоретическая база для анализа явлений циклизации в эпической прозе. Поэтому современные ученые в своих работах как будто избегают термина «цикл», используя вместо него иные жанровые наименования: «роман в рассказах», «роман-цикл» и т. д. Основываясь на критерии закрытости/открытости (циклы с жесткой связью между элементами и циклы с минимальным скреплением частей), исследователь выделяет четыре типа циклов: структурированные циклы, циклы с рамой, цикл-роман и цикл-сборник, к которому она относит и «Темные аллеи» И. Бунина. Эта точка зрения обосновывается тем, что цикл-сборник не имеет рамы, то есть элемента, «скрепляющего» тексты. Функцию обрамления берет на себя заглавие, которое является словосочетанием субстантивированного типа, где определяющее слово, относясь к каждому из составляющих цикл текстов, объединяет их внутри общего понятия. В многообразии таких циклов выделяются циклы-сборники со сквозными персонажами и циклы-сборники без сквозных персонажей, к которым, как считает С. Нестерова, можно отнести и «Темные аллеи» [Нестерова 2012:88-94].

Следующее определение жанра «Темных аллей» заключается в том, что это бунинское произведение является авторским циклом. Авторский цикл рассматривается как особая форма индивидуального авторского высказывания, которая возникает в определенной коммуникативной ситуации и преследует определенные коммуникативные цели определенного субъекта. К такому выводу приходит Е. Афонина в статье «К определению понятий «цикл» и «циклизация» [Афонина 2003: 16-24]. В этом случае избранные автором заглавия и последовательность частей произведения (в данном случае самостоятельных текстов) являются формальными знаками его волеизъявления. Эти два признака текстового единства становятся «сигналами» его завершенности. Е. Афонина считает, что возникновение такой художественной формы является закреплением случайных результатов общей тенденции к объединению текстов. Авторский цикл представляет собой определенный устойчивый тип текста с устойчивой структурой, с определенными внутренними закономерностями, то есть постоянно воспроизводимыми свойствами и признаками. Авторский цикл является целостной

формой высказывания. Это значит, что для выражения своего замысла автору понадобилось создать произведение, объединив структурно самостоятельные тексты в единство. Такое произведение репрезентируется и воспринимается как целостность, не допускающая изменений и дополнений, оно имеет законченную форму, форму цикла. Это утверждение основывается на понятии о «намеренности», сформулированное в теории высказывания М. Бахтина. Оно подразумевает создание индивидуального высказывания как реализацию авторского замысла и «речевой воли» автора, намеренность характеризует литературные тексты как конкретные высказывания определенного типа определенного субъекта-индивидуума [Бахтин 1996:159-206].

§2.0 теории прозаического цикла в контексте определения жанра «Темных аллеи».

Можно заметить, что все определения жанра «Темных аллеи», предложенные различными учеными, обладают общим признаком: «Темные аллеи» рассматриваются как целостное единство, состоящее из определенного количества самостоятельных текстов, то есть это бунинское произведение имеет циклическую природу.

На разных этапах изучения цикла как художественного явления литературоведами высказывались различные точки зрения на жанрообразующие принципы и основные факторы, позволяющие определять единство текстов как цикл, а также на природу цикла и многочисленные варианты циклизации.

Изучение вопроса о цикле в русской литературе показывает, что изначально циклизация рассматривалась в контексте поэтического творчества, хотя, как отмечает Л. Ляпина, в уже 19 веке В. Белинский писал о цикловой природе «Героя нашего времени» Лермонтова, не употребляя самого термина «цикл» [Ляпина 1999: 261-262].

Появление лирических циклов В. А. Сапогов связывает с творчеством А. Блока и поэтов его времени, а началом изучения цикла считает 40-50-е годы 20 века [Сапогов 1966:90]. Позже, в 60-90-е годы исследование циклизации шло по двум направлениям: изучались произведения циклического характера различных авторов

19-20 веков и делались попытки создания теории лирического и прозаического цикла.

Было установлено, что в 20 веке явление циклизации становится характерным как для культуры в целом, так и для литературы. Ведущую роль цикла в литературе начала 20 века Н. Л. Лейдерман [Лейдерман1976: 9] объясняет рядом факторов, которые вызвали изменения жанровой системы, рождение новых стилевых тенденций, формирование новых литературных течений и направлений. К ним Лейдерман относит зарождение новой эстетической концепции личности (появление нового типа героя) или изменения в господствующей концепции личности. Такие изменения происходят под влиянием как внешних, так и внутренних факторов, к которым относятся радикальные изменения, происходящие в общественном бытии из-за изменений социальной формации, политического строя или катаклизмов общенационального масштаба. Янушквич А. С. утверждает, что причина постоянного обращения поэтов и прозаиков к циклической форме кроется в ее компенсаторской функции: «Когда разрушаются традиционные формы целостности, цикл как бы удерживает художественное произведение от распада и энтропии, выполняет объединяющую функцию, связывая воедино различные произведения. Так развивается цикличность художественного мышления, когда автор задумывает и создает произведение в рамках более широко контекста из нескольких произведений» [Янушкевич 2008: 63-81].

По мнению Л. Акопяна, циклизация была особенно актуальна для творчества поэтов-символистов, поэзия которых тяготела к поиску новых форм, прежде всего, жанровых. Такой «находкой» стал лирический цикл, который, как отмечается, «таил в себе открытие новых возможностей. Для символистов лирический цикл был не только способом организации поэтических текстов. В существенной мере циклизация была для них особой формой поэтического мышления» [Акопян 2005: 5].

На современном этапе развития литературоведения существует множество исследований, посвященных поэтике цикла и циклизации лирических произведений, а типы, структура и принципы объединений эпических форм исследованы мало. Традиция собирать прозаические тексты в целостное единство по доминирующему

признаку издавна присуща литературе. В русской литературе прием циклического текстопостроения укрепляется и развивается в 19 веке. Так, например, о циклическом происхождении жанра таких произведений 19 века, как «Русские ночи» В. Одоевского, «Повести...И. А. Белкина» А. Пушкина, «Герой нашего времени» М. Лермонтова, «Миргород» Н. Гоголя, «Записки охотника» И. Тургенева говорится в многочисленных исследованиях.

В первой половине 20 века прием циклического текстопостроения становится одним из ведущих в литературе в силу названных выше причин, а также потому, что «большая» жанровая форма (поэма или роман) перестает быть востребованной или не является авторской задачей.

Когда в середине 20 века литературоведы обратились к изучению природы и поэтики прозаического цикла, стало ясно, что предстоит ответить на вопросы о едином определении прозаического цикла как жанрового явления, провести разграничение между понятиями «цикл» и «циклизация», определить признаки, по которым текстовое единство можно отнести к циклу, а также выявить особые случаи циклического текстопостроения (такие, как цикл-сборник, редакторский цикл, авторский цикл и т. д.). Нужно отметить, что изучение прозаического цикла во многом опирается на данные изучения поэтики лирического цикла: «прозаический цикл сохраняет многие признаки лирического цикла» [Гареева 2004: 19-27].

Основным признаком произведений циклической формы является то, что они представляют собой единство относительно самостоятельных текстов, между которыми существует множество разнохарактерных связей. М. Дарвин считает, что «художественный цикл следует считать не столько жанром, сколько сверхжанровым единством или такой художественной системой, в которой составляющие ее элементы (отдельные произведения), сохраняя целостность, могут давать различный и непредсказуемый с точки зрения одного жанра художественный эффект»; каждое произведение, входящее в цикл, может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлеченной из него, теряет некоторую долю своей смысловой значимости [Дарвин 1983: 14].

В научных исследованиях о цикле и циклизации, появившихся в последние годы, содержание термина «цикл» дополняется и уточняется. С. Нестерова приводит такое определение цикла: «Цикл – это сверхжанровое единство, обладающее относительно устойчивым типом структуры и характеризующееся единством самостоятельных элементов, взаимодействующих друг с другом» [Нестерова 2012]. В. Киселев считает, что цикл – это целостная структура, имеющая ряд обусловленных функций. По его мнению, цикл формирует не единство произведений на всех уровнях, а их противоречие. Цикл не имеет жёсткого единства текстов и допускает – в пределах авторских намерений – вариации состава и расположения своих частей. К опорным функциям цикла исследователь относит интегративную и сегрегативную функции. Их суть в цикле сводится к тому, что каждая часть в рамках цикла имеет свою специфику, но каждое произведение в цикле стремится к предельной уникальности и единичности. Вариантом действия сегрегативной функции является выход произведения за пределы цикла как не «стыкующееся» с «качеством» целого. Интегративная функция, напротив, выявляет глубинную повторяющуюся связь частей. Совместное действие этих функций «позволяет уловить в различном – повторяющееся, а в тождественном – различное...» [Киселёв В. 2000].

Многообразие произведений, имеющих циклическую форму, привело к тому, что для объединения текстов в единое целое появилось множество оснований, в том числе и независимо от наличия или отсутствия специальных авторских указаний. При этом не всегда понятия «автор текста» и «автор цикла» тождественны друг другу.

Различают несколько типов цикла. М. Дарвин считает, что «автор-создатель отдельно взятых произведений и автор-создатель всего цикла полностью совпадают» [Дарвин 2000: 485-489], и в этом случае можно говорить об «авторском» цикле. Если организующую цикл функцию берет на себя читатель/редактор, то речь идет о «неавторском» цикле. Циклы могут быть первичными (задуманные автором заранее) и вторичными (объединять написанные в разное время и по разным поводам произведения), «связанные» (связанные линейно) и «свободные» (не

выстроенные автором, имеющие «концентрическую» композицию). Л. Е. Ляпина выделяет авторские текстопостроения как «собственно циклы», а «вторичные» (читательские, редакторские и т.п.) как «смежные явления циклизации» [Ляпина 1999: 29].

Как отмечалось, понятие об авторском прозаическом цикле основывается на положении М. Бахтина о намеренности и «речевой воле» автора, то есть о направленности авторского замысла («интенции») и «речевой воли» автора к созданию целостного произведения, где каждый элемент подчинен общей структурной закономерности. Интенция как важное условие создания целостного произведения приравнена Я. Мукаржовским к понятию «преднамеренность»: «Художественное произведение...как целое может вызывать в сознании воспринимающего отношение к любому его переживанию или комплексу переживаний... Поэтому в художественном произведении весьма важно смысловое единство, а преднамеренность – это та сила, которая соединяет воедино отдельные части и придает смысл произведению» [Мукаржовский 1975: 164-192]. Преднамеренность, или авторская интенция лежит в основе принципа объединения отдельных текстов в единое целое, а также в основе внутреннего сюжета цикла и связывает все его компоненты в определенной последовательности. «Первое, что формировало концепцию, своеобразную философию прозаического цикла, было стремление к единству мирообраза, интеграции единой мысли, превращающей частные и отдельные истории, рассказы, повести в систему и целостность. Соотношение частного и общего, бытового и бытийного, тенденцию и авторскую интенцию к собиранию и обобщению разнообразных жизненных материалов...» А. Янушкевич считает предпосылками для создания прозаического цикла [Янушкевич 2008:63].

Итак, среди различных циклических форм в литературе можно выделить авторский прозаический цикл, то есть произведение, задуманное автором изначально, в котором написанные в одно время или в определенный промежуток времени тексты объединены в целостное единство; систему особым образом организованных относительно друг друга элементов, общность которых

прослеживается на всех его уровнях: на уровне мировоззрения автора, а также на композиционном, сюжетном, образном, стилистическом и речевом уровнях. Авторский прозаический цикл существует не как группа текстов, а как единый текст с общим, данным автором названием, его «внутренняя структура» построена по принципу монтажа: самостоятельные тексты, составляющие цикл, взаимодействуют друг с другом и в результате формируют общее значение цикла, его «сверхсмысл». Е. Афонина так описывает структуру авторского прозаического цикла: «В цикле в рамках одной системы существует некоторое количество автономных систем. Такой структурный признак цикла можно назвать полицентрическим» [Афонина 2003: 16-24]. Выделяются две модели полицентрической системы. Одна модель характеризуется наличием «сквозных», или общих для всех текстов цикла героев, и называется циклом с «плавающей» системой персонажей. Другая модель получила название «система систем». Она характеризуется отсутствием общих для всех текстов цикла персонажей и тем, что взаимоотношения между текстами внутри цикла выражаются через сходность сюжетных ситуаций и поведения героев.

Если обратиться к истории создания «Темных аллей», то можно отметить, что И. Бунин работал над этим произведением в период с 1937 по 1953 годы. Прошло четыре года после присуждения ему Нобелевской премии, началась оккупация Франции фашистами. Не желая жить по новым порядкам, надеясь на покой и уединение, Бунин уехал из занятого немцами Парижа в любимый им Грасс, где, как известно, поселился на вилле «Жаннет». Кроме Буниных, на вилле в разное время жило еще несколько человек, а вскоре определился круг постоянных ее обитателей: Иван Алексеевич и Вера Николаевна Бунины, писатель Леонид Зуров и поэтесса Галина Кузнецова, считавшаяся «литературной дочерью» и ученицей Бунина. Она прожила в семье писателя в общей сложности около 15-ти лет. Ее книга, «Грасский дневник», опубликованная в 1967 году, стала основным источником сведений об этом периоде жизни Бунина.

Сначала нужда, лишения, вызванные войной, которую Бунин ненавидел, за «дьяволово дело – убийства и разрушения всего» [Устами Буниных 1982: 129]. Ухудшалось здоровье, наступала старость, остро ощущалась и печалила, и пугала

мысль о неотвратимости смерти. Еще одно обстоятельство, едва ли не главное, по свидетельству буниноведов, способствовало угнетению духа писателя: его «последняя любовь» Галина Кузнецова оставила его ради оперной певицы Марги Степун. Бунин тяжело переживал разрыв и ее отъезд, считал себя оскорбленным, а свое состояние после разлуки определял так: «Собственно, уже два года болен душевно, – душевно больной!..» [Устами Буниных 1982: 19]. В начале войны Кузнецова и Степун, опасаясь преследований со стороны немцев, уехали из Парижа и вновь поселились на вилле «Жанетт», что, конечно, не могло особенно радовать Бунина.

Все эти внешние и внутренние обстоятельства способствовали тому, чтобы с увлечением, почти без перерывов, работать над рассказами и новеллами, которые потом войдут в цикл «Темные аллеи»: «Нынешней осенью все хотелось писать (и писал)...Боккаччио написал Декамерон во время чумы, а я вот Темные аллеи» [Новый мир 1969:218].

Произведения, которые позже вошли в «Темные аллеи», Бунин писал еще в 30-е годы, параллельно с работой над романом «Жизнь Арсеньева». Поначалу это были редкие рассказы и новеллы, объединенные общей темой, темой любви, которая долго длиться не может и заканчивается разлукой или смертью. Позже из них стал вырисовываться ряд произведений, объединенных общей тематикой: «Вчера, как и предыдущие дни, – уже дней пять теперь, – пишу заметки в серой тетради», «Начал «Русю», «Набросал «Волки»... «Написал «Антигону»... С месяц пишу, не вставая», – записывает Бунин в дневнике осенью 1940 года [Устами Буниных 1982:71]. Позже, готовя «Темные аллеи» к печати, Бунин обращал особое внимание на очередность расположения текстов, придавая этому большое значение: «В конце этой книги...надо прибавить «Весной, в Иудее» и «Ночлег» [Бабореко 2004: 412-422].

Таким образом, если проследить творческую историю «Темных аллеи», то можно заметить, что они обладают всеми «внешними» признаками авторского прозаического цикла: произведения, вошедшие в цикл, были созданы в один временной промежуток, он был опубликован под одним, данным автором названием,

его основной состав повторяется в различных изданиях, несмотря на то, что в разное время его количество варьировалось от 11 до 40 произведений. 38 рассказов, написанные в период с 1937 по 1945 год, были разделены на три части: 1.«Темные аллеи», «Кавказ», «Баллада», «Степа», «Муза», «Поздний час»; 2. «Руся», «Красавица», «Дурочка», «Антигона», «Смарагд», «Гость», «Волки», «Визитные карточки», «Зойка и Валерия», «Таня», «В Париже», «Галя Ганская», «Генрих», «Натали»; 3.«В одной знакомой улице», «Речной трактир», «Кума», «Начало», «Дубки», «Мадрид», «Второй кофейник», «Железная Шерсть», «Холодная осень», «Пароход «Саратов», «Ворон», «Камарг», «Сто рупий», «Мечь», «Качели», «Чистый Понедельник», «Часовня». Последние два рассказа, «Весной, в Иудее», и «Ночлег», были написаны позже и включены в издание 1953 года. О происхождении названия цикла Бунин писал: «Перечитывал стихи Огарева и остановился на известном стихотворении: Была чудесная весна, Они на берегу сидели, Во цвете лет она была, Его усы едва чернели. Кругом шиповник алый цвел, Стояли темных лип аллеи... Почему-то представилось то, чем начинается мой рассказ, – осень, ненастье, большая дорога, тарантас, в нем старик военный...Остальное все как-то само собой сложилось, выдумалось очень легко, неожиданно, – как большинство моих рассказов...» [Бунин 1958].

«Качество» самостоятельных текстов, составляющих цикл, определяет тип текстопостроения. В цикл объединяются, как правило, произведения малых эпических форм: рассказы, новеллы, очерки, миниатюры и т.д. Отличительной чертой текстов, составляющих цикл «Темные аллеи», является то, что они обладают признаками, свойственными и эпическим, и лирическим произведениям. От эпоса в них есть определенная выраженность фабулы, от лирики – наличие субъекта повествования, выделенность какой-либо детали, особая значимость лейтмотивов. В лиро-эпическом произведении есть сюжет, хотя и уступающий описательности, на передний план выступают подчеркнутые мелкие детали окружающей героев среды, звуковой фон произведений, насыщенность и многообразность лаконичных форм. В лирическом прозаическом произведении рассказывается о каком-либо отдельном сюжете из жизни героя, повествование

сосредоточено вокруг одного персонажа и одного события его «внутренней» жизни. В лиро-эпическом повествовании нет медленного движения и постепенных переходов, эффект достигается с помощью драматического напряжения и резкого обрыва фабулы. Такие признаки свойственны и циклу «Темные аллеи», поэтому это бунинское произведение можно отнести к лирической прозе: в нем есть сочетание эпики и лирики, в текстах цикла присутствует лирический герой, эмоционально воспринимающий происходящее и находящийся в центре повествования, при этом автор часто отождествляется со своим героем, а центральным событием его «внутренней» жизни становится, как правило, встреча с героиней. Кроме того, в произведениях, составляющих цикл, на первом плане оказывается и поиск особого ритма повествования, а также поэтических тропов, сравнений и ассоциаций: «Сам Бунин видел в своих исканиях в области мелодики и метафоризации прозы как бы продолжение стихотворчества» [Биографический словарь 2000: 129].

Отличительной чертой цикла «Темные аллеи» является и то, что связи между составляющими его текстами в итоге оказываются жанрообразующими. Они прослеживаются на всех уровнях цикла как «свехтекста», при этом стилевые доминанты при всем их разнообразии равноценны по отношению друг к другу.

Итак, «Темные аллеи» И Бунина обладают всеми «внешними» признаками авторского прозаического цикла и лиро-эпическим характером повествования.

§3. О жанре произведений цикла

В цикл «Темные аллеи» входят разножанровые произведения. Если учесть, что циклизации подвергаются, как правило, произведения одного жанра, то можно отметить, что еще одной особенностью бунинского цикла является жанровое разнообразие составляющих его текстов. Сам Бунин называл свои произведения рассказами: «Перечитал свои рассказы для новой книги... называется по первому рассказу чудесно — «Темные аллеи!» [Бунин 1988:130]. Исследователи (О. Михайлов., Н. Сухих) считают, что все тексты цикла можно отнести к жанру рассказа, но они содержат и элементы других малых литературных жанров, таких, например, как миниатюра, этюд, анекдот, сценка, баллада, сказ [Михайлов 1984: 8-19; Сухих 2001:219].

Большинство произведений «Темных аллеи» обладают признаками жанра рассказа: они имеют малый объем и единство изображенного в нем художественного события, повествование сгруппировано вокруг отдельного эпизода, в нем присутствуют развернутые психологические характеристики персонажей или событий. Повествование во многих произведениях строится по этой схеме, а в рассказах «Темные аллеи», «Муза», «Руся», «Антигона», «Визитные карточки», «Речной трактир», «Холодная осень», «Ворон», «Чистый Понедельник», «Пароход «Саратов» говорится о событиях, как об уже свершившихся. Этот эффект достигается благодаря приему ретроспекции, который у Бунина всегда имеет несколько пластов. Например, кажется, что о случившемся автор или герой рассказывают, спустя некоторое время. Такой прием позволяет автору дать более подробную, эмоционально насыщенную картину событий и портретно-психологическую характеристику героев.

Некоторые исследователи [Иофьев 1967: 277-320; Лихачев 1981: 182-184; Евстафьева 1986: 94-100] считают, что по жанру тексты «Темных аллеи» являются новеллами. Рассказ и новелла обладают сходными признаками, но в случае с бунинским циклом между этими двумя жанрами можно провести разграничения.

Точное определение жанра новеллы представляет некоторую сложность. Она возникает потому, что в литературоведении нет однозначного ответа на вопрос, какое произведение можно назвать новеллой. В американском и европейском литературоведении не ставится различий между рассказом и новеллой. В русском литературоведении существуют различные взгляды на определение этого жанра. Б. Томашевский называет рассказ «русским синонимом международного термина «новелла» [Томашевский 1996: 243]. Б. Эйхенбаум проводит различия между новеллой и рассказом, считая, что новелла сюжетна, а рассказ более психологичен и рефлексивен, ближе к бессюжетному очерку. Он считает, что предметом новеллы является свершившееся «неслыханное событие» [Эйхенбаум 1927]. К характерным чертам новеллы Эйхенбаум относит краткость, острый сюжет, нейтральный стиль изложения, отсутствие психологизма, неожиданную развязку. Новелла отличается и типичной структурой: завязка (иногда ей предшествует экспозиция), кульминация,

развязка, при этом в ходе повествования происходит неожиданный «соколиный» поворот, так называемый «пуант», который в «Поэтике» Аристотеля соответствует моменту узнавания, или перипетии [Аристотель, пер. Гаспарова 1983]. В. Шкловский, рассматривая кольцевую структуру новеллы, говорит о том, что «описание счастливой взаимной любви не создает новеллу. Для новеллы нужна любовь с препятствиями. Например, А любит Б, Б не любит А; когда же Б полюбила А, то А уже не любит Б» [Шкловский 1929: 68-90]. Таким образом, выделяется главный отличительный признак новеллы – наличие элемента драматизма. Вместе с тем, изображая удивительные случаи и события, «новелла сознательно подается как своего рода фрагмент, осколок универсальной картины мира» [Мелетинский 1990: 6].

Мнение о том, что все тексты «Темных аллеи» являются по жанру новеллами, существует и в современном буниноведении. И. Щербицкая, вслед за Н. Евстафьевой, считает произведения цикла новеллами и делит их на две группы: «стержневые» и «традиционные» [Евстафьева 1986: 94-100; Щербицкая 2008: 23-24]. Новеллы этих двух типов имеют сходные черты: острота, быстрота действия, короткий временной промежуток, в котором происходит действие, экономная образная система, упрощенный конфликт, описательность повествования. Главной чертой новелл первой группы («стержневые» новеллы) считается многоплановость, наличие в них внутренней, «подводной» линии. Ко второй группе относятся новеллы, в которых описательность не является центральным элементом повествования: будучи неотъемлемой составляющей стиля повествования, она не несет особой смысловой нагрузки. Таким образом, в цикле «Темные аллеи» большинство новелл относятся к «стержневому» типу.

В цикле есть ряд произведений, которые трудно отнести исключительно к жанру новеллы или рассказа потому, что такие произведения обладают признаками и рассказа, и новеллы. При этом важную роль в структуре и содержании таких произведений играет поворот сюжета, то есть «пуант», который часто помещен в концовку. Обычно финал рассказа имеет нивелирующую действие функцию, но концовка некоторых бунинских произведений доводит действие до высшей точки развития и обрывает его. Этот прием становится логическим завершением

произведения. Поэтому некоторые исследователи называют тексты «Темных аллей» «повествовательными рассказами» или «лирическими рассказами» [Сухих 2001: 219; Круглова 2009: 29-35]. Н. Сухих называет повествовательный рассказ самым длинным и сложным жанром, жанровой опорой бунинского цикла [Сухих 2001: 220]. В повествовательном, или лирическом рассказе, в отличие от новеллы, круг героев не расширяется, но у них появляется история, а фабула строится на чередовании эпизодов. Кроме того, в лирическом рассказе дается «история жизни» героя/героев, которая в финале получает свое завершение. Такие произведения, как правило, заканчиваются либо смертью героев, либо событием, которое в контексте бунинского цикла приравнено к смерти (отъезд, разлука, измена). К повествовательным, или лирическим рассказам можно отнести такие произведения, как «Степа», «Зойка и Валерия», «Таня», «Генрих», «Натали», «Галя Ганская», «Холодная осень», «Пароход «Саратов», «Ворон», «Речной трактир» и др. Все эти рассказы имеют схожую, «новеллистическую» композицию.

Рассматривая сюжет и композицию текстов «Темных аллей», Ю. Мальцев утверждает, что стремление к лаконизму лишило эти бунинские произведения таких структурных элементов, как завязка и развязка [Мальцев 1994: 45-46]. Но можно заметить, что в рассказах и новеллах цикла эпизоды, имеющие различный объем, берут на себя функции элементов сюжета, то есть в произведениях цикла есть экспозиция, завязка, кульминация, перипетии, развязка, которые часто «сдвинуты» с места или проявляются неявно.

Многие лирические рассказы начинаются с экспозиции, например, в рассказе «Степа» в качестве экспозиции выступает эпизод, в котором говорится, о том, что из-за сильного ливня герой, купец Красильщиков, оказался в доме мещанина Пронина. В начале рассказа «Генрих» в описании московского вечера дается первое представление о герое, который мчится в санках по Тверской (здесь в качестве экспозиции выступает вся первая часть произведения). В рассказе «Натали» роль экспозиции отведена эпизоду, в котором раскрываются намерения героя: «Приехав домой на каникулы, я решил ...нарушить свою чистоту, искать любви без романтики и ...стал ездить в поисках любовных встреч по соседним имениям, по родным и

знакомым». В рассказе «Галя Ганская» экспозиция играет особую роль. Ее главным элементом является беседа героев на террасе кафе и обозначение времени года и его приметы: «Был апрель, и художник восхищался: как прекрасен Париж весной и как очаровательны парижанки в первых весенних костюмах». Апрель и образ женщины в весеннем костюме станут главными мотивами всего произведения.

Завязка во многих рассказах цикла имеет особое значение: часто в ней сосредоточены основные мотивы произведения. Например, в завязке рассказа «Зойка и Валерия» прослеживается модель всего дальнейшего повествования, связанная с чувствами, которые испытывает героиня, Жорж Левицкий, к окружающим его женщинам: Левицкий – семейство Данилевских – платоническая любовь к Дарии Тадиевне – «некоторые чувства к Зойке» – появление Валерии, к которой Левицкий испытывает любовь и жажду обладания.

В завязке рассказа «Степа» главная роль отведена картине грозы и дороги. Сначала рисуется пейзаж, гроза, «напоминающая конец света», дорога, превратившаяся в сплошной серый поток, а потом без всякого перехода дается история героя, который жил в Москве, а летом приехал в свою тульскую усадьбу, похожую на богатую дачу. Это противопоставление двух миров предвосхищает встречу героев, предупреждает о том, как по-разному воспримут происшедшее героиня и герой рассказа.

В кульминации лирических рассказов можно заметить такую закономерность: высшая точка развития действия совпадает со сценой близости героев. В рассказе «Натали» две кульминационные точки, они распределены по разным частям произведения: это сцена с Соней во время ночной грозы и одна из последних сцен, тихая летняя ночь в ротонде с деревянными колоннами.

Если рассматривать цикл «Темные аллеи» с точки зрения целостности, как свертхтекст, обладающий собственной композицией, то можно заметить, что рассказы «Натали» и «Генрих» расположены в самом центре цикла, они – девятнадцатое и двадцатое по счету произведения из сорока. Эти два рассказа выступают в роли своеобразной «кульминационной точки» для всего цикла. Именно в них заключена главная идея всего цикла: «Ах, Генрих, как я люблю вот такие

вагонные ночи, эту темноту в мотающемся вагоне, мелькающие за шторой огни станции — и вас, вас, «жены человеческие, сеть прельщения человеком!» Эта «сеть» нечто поистине неизъяснимое, божественное и дьявольское...». В рассказе «Натали»: «...за что так наказал меня Бог, за что дал сразу две любви, такие разные и такие страстные, такую мучительную красоту обожания Натали и такое телесное упоение Соней».

Развязка лирических рассказов цикла «Темные аллеи» совпадает с «пуантом», поворотом действия, когда повествование обрывается неожиданной концовкой. Например, из-за пустой ссоры травится ядом Галя Ганская, умирает Натали, когда герои наконец счастливы вместе, гибнет героиня рассказа «Генрих», единственная возлюбленная героя. Так в лирических рассказах реализуется свойственный новелле элемент драматизма.

Произведения, которые обладают характерными для новеллы чертами и которые можно безоговорочно отнести к жанру новеллы, занимают в бунинском цикле центральное место. В качестве примера можно рассматривать новеллу «Кавказ», композиционно разбитую на части. «Пуант» в ней смещен к финалу, переворачивающему все представление о рассказанной истории. Такие произведения, как «Дубки», «В Париже», «Барышня Клара», «Весной, в Иудее» также можно отнести к жанру новеллы: в них есть «упрощенный» конфликт, небольшой круг персонажей, многоуровневый подтекст и четко выраженный элемент драматизма, неожиданный поворот действия.

Жанровое разнообразие бунинского цикла находится в прямой зависимости от приемов представления «картины изображенного мира».

Острота, занимательность, необычная ситуация лежит в основе произведений, которые можно назвать рассказами-анекдотами. Одним из основных признаков таких произведений является «предельная сжатость, экономность и точность изображения, интонация, передача сути в живой речи» [Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов 1925: 25]. Например, манера повествования в рассказе «Гость» передает непосредственную, живую манеру разговора, рассказывания анекдота: «Гость позвонил раз, другой — за дверью тихо,

никакого ответа». Далее завязывается ситуация в духе Боккаччо: в отсутствие хозяев визитер соблазнил новую кухарку. В небольшом тексте Бунин уместает смесь анекдотических смыслов: и ставшую легкой добычей кухарку, и ее упоительный плач после случившегося, и возведение чухонки в рыжих веснушках в ранг Евы, пусть и «фламандской», и ее надежду на следующий визит Адама Адамыча в отсутствие господ.

Некоторые рассказы-анекдоты имеют так называемый второй смысл, то, что принято называть «подводным течением» произведения. В рассказе «Кума» анекдотическая схема, обманутый муж, оставивших жену и кума одних на даче, усложняется. «Второй смысл» повествования заключается в том, что кума влюблена в своего кума так, что готова даже нарушить церковный запрет на близкие отношения между крестными родителями. А для кума – это очередная интрижка, его больше привлекают ее обнаженные руки, а не ее чувства. Поэтому, играя роль счастливого любовника, он уже составляет план отъезда. След «Декамерона» и здесь оказался бы явным, если бы не подтекст повествования: обмануты чувства и ожидания влюбленной женщины.

В рассказе «Баллада» повествование имеет так называемый «балладный» характер: для этого лиро-эпического жанра характерна прерывистость, фрагментарность изложения эпической темы, повествование в нем окрашено лирическим тоном, его темой является преступление, преступная страсть, и в ней есть элемент чудесного [Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов 1925:90-93]. В рассказе «Баллада» говорится о преступной страсти старого князя, ставшей препятствием на пути к счастью влюбленных, о ночном побеге и чудесном Господнем волке, совершившем жестокое, но справедливое наказание.

К произведениям такого рода можно отнести и рассказ «Железная Шерсть», в котором главным мотивом является мотив вожделения как «темной стороны» любви. Здесь также есть элемент чудесного (любовь лесного зверя к девушке), мотив наказания, искупления греха, а речевая манера близка сказовой.

В рассказах «В одной знакомой улице», «Поздний час», «Волки», «Начало» в качестве жанрообразующего элемента выступает общий настрой, интонация повествования. Это рассказы, в которых повествование имеет балладное начало. Оно лирично и обладает особым ритмом, ритмической динамичностью, что сближает его с поэтической манерой изложения. А. Твардовский писал: «Нельзя не остановиться на той отчетливо выраженной у Бунина индивидуальности письма, по которой вообще в русской прозе отличаются ее великие мастера — на особой музыкальной организации, если так можно выразиться, этого письма... Бунин вошел в русскую литературу со своей музыкой прозаического письма, которую не спутаешь ни с чьей иной...» [Бунин 1966:7-49]. «Музыка прозаического письма» наиболее свойственна рассказам цикла, имеющим «балладный» характер повествования, кроме того, текст одного из таких рассказов, «В одной знакомой улице», построен на «перекличке» со стихотворением Я. Полонского.

В «Темных аллеях» особое место занимают произведения, жанр которых определяется по-разному. Это произведения небольшого объема; они кажутся частью целого, отрывком или наброском (эскизом), планом к задуманному рассказу, так как охватывают менее обширный художественный материал. Эти произведения принято называть лирическими миниатюрами, которые, в свою очередь, можно разделить на сценку, этюд, случай. Такая конкретизация жанра позволяет выявить особенности этих произведений на всех уровнях.

Например, рассказы «Смарагд», «Второй кофейник», «Качели» построены по драматургическому принципу. Это фрагменты текстов, действие в которых происходит в ограниченном пространстве и в ограниченный промежуток времени, а само действие построено на репликах персонажей. Небольшие вставки текста от имени повествователя напоминают авторские ремарки. Благодаря этому реплики персонажей создают впечатление непосредственно совершающегося события, сценки. Например, рассказ «Качели» воспринимается как отрывок из большого произведения: герои в нем не названы по именам, роль автора сводится к кратким замечаниям, по ходу действия становится ясно, что была предыстория отношений. Интонационно и структурно близок «Качелям» рассказ «Смарагд». Эта небольшая

сценка имеет подтекст несбывшихся ожиданий, несчастной любви. В рассказе «Второй кофейник» роль автора сближается с функцией автора в драматическом произведении. Она близка чеховской «внешней точке зрения автора», выраженной в ремарках, когда автор наблюдает происходящее как бы «со стороны». Герой этого рассказа только подает реплики, действие построено на монологе героини. Все эти рассказы обладают общими признаками. Роль автора в них минимальна, действие начинается сразу, без экспозиции и завязки, повествование лаконично и тяготеет к смысловой завершенности. В пьесе сцена заканчивается, как правило, появлением новых персонажей, уходом героев со сцены и т. д. В рассказах-сценках «Темных аллеи» герои уходят со сцены в буквальном и переносном смысле, когда действие исчерпано: например, героиня «Второго кофейника» уходит с авансцены (с подиума, на котором позировала художнику), удаляются по аллее герои рассказа «Качели», убежала в слезах героиня «Смарагда».

Рассказ-случай в цикле Бунина – это произведение, в центре которого лежит изображение ограниченного во времени и пространстве происшествя или явления, нарушившего привычный ход событий. Действие в таких произведениях завершено, доведено до логического конца. Это отличает рассказ-случай от других вариантов жанра лирических миниатюр цикла. К таким произведением можно отнести, например, рассказ «Камарг». Он начинается с появления камаргианки в вагоне поезда, все действие рассказа представляет собой описание внешности, костюма, жестов, манер этой экзотической красавицы и заканчивается не только с ее выходом из вагона, но и заключительной репликой попутчика-провансальца, «измученного ее красотой».

В цикле «Темные аллеи» тот или иной жанр редко присутствует в «чистом виде». Многие произведения цикла обладают признаками, характерными для разных жанров. Например, сложно точно определить жанр произведения, которое называется «Мечь». Его завязка – это случайная встреча героев в пансионе в Каннах, сюжет анекдотичен (герой тайком приходит за героиней на пляж, подсматривает за ней, она купается обнаженная, зная, что он за ней наблюдает), ритм динамичен, а в качестве «пуанта» выступает неожиданная концовка, смена

ритма и настроения повествования. Все произведение похоже на небольшой спектакль, срежиссированный героиней, в котором она же сыграла главную роль.

Ряд ученых [О. Михайлов 1984: 5-12; Н. Сухих 2001:219] считают, что некоторые тексты «Темных аллей» имеют характер эскиза, наброска, и называют их этюдами. Эти произведения также берут на себя функцию завязки большого произведения, при этом они обладают смысловой законченностью и самостоятельностью. К рассказам-эпизодам можно отнести рассказы «Красавица», «Дурочка», «Сто рупий», «Часовня». В них в «концентрированном» виде представлены характерные для большинства произведений цикла особенности композиции, построения сюжета, хронотоп и мотивы, среди которых скрытое за внешней красотой уродство, мотив страсти, продажной любви, смерти, наказания за насилие.

Нужно отметить, что существуют и другие точки зрения на жанр произведений, составляющих цикл «Темные аллеи». Современные исследователи бунинского цикла [Лозюк 2009:145-153] предлагают называть эти произведения в соответствии с характером их концовок «экстенсивными новеллами» и «интенсивными романами».

§4. Межтекстовые связи как один из главных аспектов теории цикла. Функции межтекстовых связей в цикле «Темные аллеи» И. Бунина.

Важным аспектом теории цикла является вопрос межтекстовой связности. Рассматривая проблему связей между текстами, Ю. Лотман отмечает, что «кроме коммуникативной функции, текст выполняет и смыслообразующую, выступая в данном случае не в качестве пассивной упаковки заранее данного смысла, а как генератор смыслов, не как изолированный текст, а как текст в контексте, текст во взаимодействии с другими текстами» [Лотман 1992: 144-147]. Это высказывание Ю. Лотмана можно отнести и к циклу, так как цикл рассматривается как единство относительно самостоятельных текстов, между которыми существует множество различных связей и которые, взаимодействуя друг с другом, формируют его значение. Такое множество связей между текстами цикла Л. Акопян называет межтекстовыми циклообразующими связями: «Межтекстовыми циклообразующими

связями будем называть множество всех формальных и смысловых отношений, которые возникают между поэтическими текстами в пределах циклового пространства» [Акопян 2005: 43].

Известно, что межтекстовые связи – это содержащиеся в том или ином конкретном тексте выраженные с помощью определенных словесных приемов отсылки к другому конкретному тексту (или другим конкретным текстам) [Горшков2000:124-134]. Межтекстовые связи понимаются как вполне определенное, имеющее реальное воплощение, свойство текста. Говоря о межтекстовых связях в цикле, нужно отметить особенности их характера и функций внутри такого единства текстов: при наличии тождественных формальных и смысловых отношений в нескольких текстах цикла один из них становится «предшественником» для другого.

Качественные и количественные характеристики межтекстовых связей определяют их типологию.

Л. Акопян объединяет все многообразие межтекстовых связей в лирическом цикле в термин «отношение», так как этот термин выражает всю совокупность связей, функционирующих в цикле. Термин «отношение» устанавливает также факт наличия связей между текстами вне зависимости от их качественных и количественных характеристик [Акопян 2005: 44]. Поскольку вопросы теории лирического цикла являются отправными для создания поэтики прозаического цикла, то такая типология межтекстовых связей оказывается достаточно состоятельной и для авторского прозаического цикла. При этом нужно учитывать, что прозаический цикл является более сложным единством, чем лирический, потому что формально и композиционно он ограничен меньше и выявляет большее многообразие смыслов. Можно заметить, что композиционная структура «Темных аллей» И. Бунина разнообразна, ее анализ обнаруживает множество связей на всех уровнях текстов.

Лирический цикл, состоящий из n текстов, Л. Акопян называет n -мерным циклом. Содержащиеся в нем тексты обозначаются как T_1, T_2 и т.д., отношения, связывающие эти тексты, обозначаются R . В зависимости от степени связности

текстов выделяется максимально связный цикл, достаточно связный цикл и минимально связный цикл.

Максимально связный цикл это «идеальная модель», в которой каждый отдельный текст связан отношением R со всеми другими текстами данного цикла. Такая модель характерна для лирического цикла, в котором тождественность формальных и смысловых отношений, которые реализуются, например, через межтекстовый повтор, рождает новые смыслы. Достаточно связным является цикл, в котором каждый отдельный поэтический текст связан отношением R хотя бы с одним текстом данного цикла. Минимально связным текстом Л. Акопян называет такие текстовые единства, в которых компоненты связаны друг с другом «не внутренними смысловыми сопряжениями, а по некоторому достаточно внешнему признаку, например, тематическому, хронологическому и пр.» [Акопян 2005: 44-46].

Такая степень связности может быть характерна и для прозаического цикла, в котором тексты часто объединяются именно по какому-либо внешнему признаку, а межтекстовые связи выражаются имплицитно.

Л. Акопян выделяет два типа межтекстовых циклообразующих связей: «К линейному типу относятся ...связи, существующие между сопредельными текстами и развертывающие так называемый «лирический» сюжет. Радиальный тип связности – это такая разновидность, при которой связность между текстами...осуществляется благодаря смысловому сопряжению текстов...и основана на принципе межтекстового повтора» [Акопян 2005: 47-48].

Изучая характер связей между текстами, составляющими бунинский цикл, можно прийти к выводу о том, что «Темные аллеи» — это многомерный минимально связный цикл (количество n здесь равно 40), в котором тексты обнаруживают большую связность, то есть отношений R, с одними и меньшую связность с другими текстами. Они могут устанавливать связи как радиального, так и линейного типа. Поэтому многомерный прозаический цикла будет иметь сложную схему, в которой должны учитываться степень и характер связности текстов между собой.

Межтекстовые связи в «Темных аллеях» реализуются на всех уровнях текста: содержательном, жанрово-композиционном, образном, речевом, звуковом,

предметном и т. д. Тексты цикла можно объединить в группы по характеру и типу отношений.

Например, можно выделить группу, в которой отношения осуществляются через заглавия, их типы и функции. Заглавия десяти текстов цикла представляют собой имена героинь («Степа», «Муза», «Руся», «Антигона», «Зойка и Валерия», «Таня», «Галя Ганская», «Генрих», «Натали», «Барышня Клара»), три названия обозначают героинь, но не называют по имени («Красавица», «Дурочка», «Кума»), одно обозначает героя («Ворон»).

Четыре рассказа сближаются через цитатные заглавия, которые являются цитатами из стихотворений Фета, Полонского Огарева и одно устойчивое сочетание, «Чистый понедельник».

Заглавия шести рассказов и новелл обозначают хронотоп произведения («В одной знакомой улице», «Поздний час», «Кавказ», «Дубки», «Мадрид»).

Еще одна группа может состоять из текстов, в которых есть общность образов персонажей. Например, образ студента, приехавшего в усадьбу или на дачу и встретившего там свою любовь, является общим для рассказов «Руся», «Антигона», «Зойка и Валерия», «Натали», «Ворон»). В рассказах «Муза», «Антигона», «Генрих» героини похожи друг на друга внешне. Общие черты есть и у экзотических героинь рассказов «Камарг», «Сто рупий», «Весной, в Иудее». Два похожих образа есть и в рассказах «Баллада» и «Ночлег»: волк в первом черная собака во втором защищают героинь, попавших в беду.

В следующую группу можно объединить произведения, которые обладают межтекстовыми связями на уровне композиции и архитектоники. Некоторые тексты цикла разделены на части, например, «Кавказ», «Натали», «Таня», «Генрих». Такое деление текста передает перемену настроений, состояний, героев, течение времени и подчеркивает, обособляет финал.

Межтекстовые связи в цикле выражаются и через повторение одних и тех же элементов в некотором множестве текстов. Особенно важным представляется роль повтора в циклообразовании, который пронизывает все уровни поэтического текста и приобретает циклообразующую функцию на лексическом уровне. Выделяется пять

типов межтекстового повтора, который «является фактором структурообразующим» [Акопян 2005: 49]. Это собственно лексический повтор, семантический повтор, то есть повторяемость лексико-семантических корреляций данного слова, к которым относятся корреляции по сходству (синонимы) и корреляции по контрасту (антонимы); тропеистический повтор, при котором на месте повторяемого слова стоит его образный коррелят-троп; тезаурусный повтор, при котором представленный в одном тексте образ связывается с другим образом в другом тексте по контекстно обусловленным и/или культурно предопределённым связям на уровне коннотативного компонента лексического значения; ассоциативный повтор, при котором межтекстовая связь между образами предопределена индивидуально-авторскими ассоциациями и представлениями.

В прозаическом цикле лексический повтор играет ведущую роль, а как является одним из основных циклообразующих факторов.

Анализируя типы повторов в «Темных аллеях», можно заметить, что и в текстах цикла центральное место занимает лексический повтор. Например, одно из наиболее часто встречающихся слов в произведениях цикла является слово «аллея». Оно присутствует в нескольких рассказах («Муза», «Зойка и Валерия», «Антигона» и др.), и эти произведения устанавливают между собой межтекстовые связи на основе лексического повтора. К этому типу повтора примыкают тезаурусный и ассоциативные повторы, когда, например, образ аллеи в текстах цикла связывается с образами тропинки, сада («Поздний час», «Натали» и др.) или, например, с образами «нескольких древних...могучих дубов» («Дубки»). Примером тезаурусного повтора может быть эпитет «золотой». В ряде произведений он образует связи золотой – оранжевый – ржавый – «цвета спелой кукурузы» («Муза», «Натали», «Генрих») и «золотая слеза звезды» («Смарагд»). Примером семантического повтора могут быть определения «темный», «чистый», «стройный». Они появляются в первом рассказе цикла, и далее их лексико-семантические корреляции встречаются почти во всех произведениях, образуя, например, связи темный – черный – гробовой; чистый – белый – светлый – бледный – мертвенный; длинный – долгий; стройный – сухой.

Таким образом, схема минимально связного прозаического цикла может представлять собой группы текстов, объединенных по характеру межтекстовых связей, в свою очередь каждая группа может устанавливать связи с другими группами на уровне повторов.

Межтекстовые связи, характерные для прозаического цикла, реализуются в каждом его произведении в эксплицированной и имплицитной форме. В цикле «Темные аллеи» такие связи можно выявить на тематическом уровне и на уровне мотивов. Для всех произведений бунинского цикла главными темами являются тема любви и тема России, постоянными мотивами становятся мотивы памяти, смерти, любви, эротический мотив, а также мотивы дороги и аллеи.

Межтекстовые связи в «Темных аллеях» имеют функцию развития основных мотивов цикла, среди которых главное место занимает мотив любви. Каждое произведение, будучи достаточно самостоятельным, участвует в создании значения цикла в целом, его основной идеи: «...любовь, ее мрачные и порой жестокие аллеи».

Итак, вопрос о жанре «Темных аллеи» является одним из актуальных вопросов, касающихся творчества И. Бунина. Множество исследователей предлагают различные определения жанра этого бунинского произведения, но общим для всех является мнение о том, что «Темные аллеи» – это целостное единство, состоящее из нескольких самостоятельных текстов. Традиционно это произведение И. Бунина называют сборником или книгой рассказов и новелл.

В современном буниноведении существует несколько мнений о жанре «Темных аллеи». «Учитывая жанровую, методологическую и даже составную неопределенность данного произведения, мы считаем единственно верным определить жанр «Темных аллеи» как книгу», – считает современный исследователь творчества И. Бунина А. Круглова [Круглова 2009: 36-43], поскольку «Темные аллеи» имеют признаки, характерные для такого жанрового явления, как книга: тексты, которые входят в состав этого бунинского произведения, создавались в течение определенного (конкретного) времени, печатались отдельным изданием и под общим заглавием, повествование насыщено множеством смыслов, которые умножаются и дополняют друг друга.

И. Кириллова считает, что «Темные аллеи» И. Бунина можно отнести к жанру «финальной книги», которая «адресована себе, культуре или бытию, ориентирована на мифостроительство, проблематику онтологического уровня и извлечение универсального смысла существования» [Кириллова 2006:10]. Отличительными особенностями таких произведений являются мемуарность, созерцательность, переоценка нравственных ценностей, а также стилистически упрощенная манера письма, лаконизм, тяготение к сжатой экспрессивности, «итоговый» характер повествования. «Темные аллеи» имеют особый ритм, который позволяет добиться лаконичной формы для воплощения масштабных тем, а также характеризуются отсутствием ярко выраженной идеологичностью, оценочной и эмоциональной самодостаточностью, «итоговостью» характера содержания. Поэтому, по мнению И. Кирилловой, по жанру «Темные аллеи» И. Бунина – «финальная книга».

Ряд исследователей считают, что это произведение обладает чертами, характерными для цикла-сборника. Так, например С. В. Нестерова отмечает, что «Темные аллеи» как целостное единство текстов не имеют рамы, функцию обрамления берет на себя заглавие, в котором определяющее слово «аллеи» коррелирует с каждым из текстов, объединяя их внутри общего понятия, поэтому жанр этого произведения можно определить как цикл-сборник [Нестерова 2012:88-94].

Рассматривая принципы текстопостроения в «Темных аллеях», можно отметить, что наиболее точно оно соответствует организации авторского прозаического цикла. В основе понятия об авторском прозаическом цикле лежит положение М. Бахтина о «намеренности», которая означает направленность авторского замысла («интенции») и «речевой воли» автора на создание целостного произведения, где каждый элемент подчинен общей структурной закономерности [Бахтин 1996:159-206].

Таким образом, «Темные аллеи» – это авторский прозаический цикл, произведение, задуманное автором изначально, в котором написанные в одно время тексты объединены в целостное единство, система особым образом организованных относительно друг друга элементов, общность которых прослеживается на уровне

мировоззрения автора, а также на композиционном, сюжетном, образном, стилистическом и речевом уровнях. Авторский прозаический цикл существует не как группа текстов, а как единый текст, его «внутренняя структура» основана на монтажной композиции, в которой самостоятельные произведения взаимодействуют друг с другом и эти взаимоотношения формируют общее значение цикла, его «сверхсмысл». «Темные аллеи» И. Бунина обладают и «внешними» признаками авторского прозаического цикла: составляющие его произведения были написаны в один временной промежуток, цикл был опубликован под единым, данным автором названием, его основной состав повторяется в различных изданиях.

Цикл «Темные аллеи» состоит из 40 разножанровых произведений. Их отличительной чертой является то, что они обладают признаками, свойственными и эпическим, и лирическим произведениям. От эпоса в них есть определенная выраженность фабулы, от лирики – наличие субъекта повествования, который становится композиционным центром повествования, выделенность какой-либо детали, особая значимость лейтмотивов, в текстах цикла присутствует лирический герой, эмоционально воспринимающий происходящее и находящийся в центре повествования, при этом автор часто отождествляется со своим героем. В произведениях, составляющих цикл, на первом плане оказывается и поиск особого ритма повествования, а также поэтических тропов, сравнений и ассоциаций. Поэтому цикл «Темные аллеи» можно отнести к лирической прозе.

Жанр произведений, которые входят в состав «Темных аллей», традиционно определяются как рассказ и новелла. Однако они обладают признаками, позволяющими уточнить их поджанровые характеристики. Так, наряду с рассказами и новеллами, в бунинском цикле можно выделить лирический рассказ, рассказ-эпюда, рассказ-анекдот, рассказ-сценку.

Важную роль в циклообразовании играют межтекстовые связи. В «Темных аллеях» они проявляются на уровне различных отношений между текстами и на уровне повторов. Основываясь на типологии межтекстовых связей, предложенной Л. Акопяном, и изучив характер связей между текстами, составляющими бунинский цикл, можно прийти к выводу о том, что с точки зрения межтекстовых связей «Темные аллеи» – это многомерный минимально связный прозаический цикл, в

котором тексты могут устанавливать связи как радиального, так и линейного типа. Поэтому схема межтекстовых связей в «Темных аллеях» может состоять из групп, в которые объединяются произведения цикла по принципу общности элементов на всех структурах повествования. Межтекстовые связи в «Темных аллеях» обеспечивают одно из главных условий циклообразования: развивают центральные мотивы цикла.

ГЛАВА 2. СВОЕОБРАЗИЕ КОМПОЗИЦИИ, СЮЖЕТА И МОТИВОВ ЦИКЛА И. БУНИНА «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»

§1. Композиция и композиционный ритм.

Исследование композиции циклового единства представляет определенную сложность, потому что изучению подлежит конструкция единого целого с закономерно связанными между собой частями. Другими словами, в композиции цикла нужно выявить связь частей и их последовательность, учитывая при этом, что каждая часть в цикле обладает собственной композицией. Части цикла, как правило, связаны между собой по принципу монтажа, суть которого сформулирована С. Эйзенштейном: «...два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество...больше похожее не на сумму их, а на произведение...»[Эйзенштейн 1956:253]. Таким образом, «монтажная» композиция цикла организует его самостоятельные части в единое целое, и тогда смысловое значение цикла превышает сумму смысловых значений составляющих его произведений.

Особенностью композиции циклического текстопостроения является то, что в цикле функцию композиционных единиц берут на себя относительно самостоятельные тексты. Каждый самостоятельный текст в цикле представляет собой не завершённый художественный мир, а только его часть. Он находится во взаимодействии с другими текстами-фрагментами и устанавливает с ними связи на всех уровнях, в том числе и композиционном. Е. Афонина в своем исследовании «Поэтика авторского прозаического цикла» [Афонина 2005: 88-116] отмечает, что в цикле присутствуют два основных принципа взаимодействия текстов-эпизодов:

комплементарность и/или концентричность. Принцип концентричности основан на механизме развертывания начального сегмента текста, в качестве которого может выступать абзац или даже одно предложение, семантическая структура которого концентрически развертывается от текста к тексту и в конце концов становится семантической структурой всего цикла. Развертываясь, структура осложняется новыми элементами, так как начальный сегмент может быть моделью всего текста или может являться его частью. Комплементарность – механизм, основанный на том, что ослабление связей на одном уровне структуры компенсируется усилением связей на других уровнях, при этом комплементарность также может быть моделью всего текста. Таким образом, именно комплементарность и концентричность становятся основой образования единого, общего для всего цикла смысла: смыслы возникают не только в отдельных текстах, но и становятся результатом взаимодействия типологически одинаковых элементов разных текстов цикла. Как следствие, формируются общие для всего цикла компоненты – «сверхсюжет», «сверхмотив», «сверхобраз». В цикле «Темные аллеи» такие компоненты имеют явно выраженный характер. Это проявляется на уровне мотива (аллеи, дороги, памяти, смерти, разлуки и т. п.); на уровне сюжета (к примеру, приезд героя в усадьбу, на дачу), встреча с героиней, короткий роман, разлука; на уровне образа (например, «общий» для всех частей цикла образ любящего мужчины, «обреченного на постижение драматической сущности любви» и т. д.

Таким образом, композиция цикла обладает некой «двуслойностью», «двуплановостью», то есть его организацию можно считать «конструкциями в конструкции». В этом случае цикл можно рассматривать как сверхтекст, а составляющие его тексты могут брать на себя функции пролога, кульминации и эпилога. В начале цикла (в таких произведениях, как, например, «Темные аллеи», «Кавказ», «Степа») сосредоточены ключевые для сверхтекста элементы: композиция, сюжетное построение, мотивы, образная система. В конце цикла (например, в рассказах и новеллах «Часовня», «Весной, в Иудее», «Ночлег») такие элементы приобретают характер заключения, «итоговости».

Взяв за основу «теорию высказывания» [Бахтин 1996: 159-206] для типологии авторского прозаического цикла и исследуя особенности циклического построения, можно выявить роль такого аспекта композиции, как архитектоника, или внешнее построение цикла. В «Темных аллеях» архитектоника становится формой выражения авторских интенций: располагая тексты в определенном порядке, автор указывает на сходство сюжетных линий, образов героев или героинь, рассматривает похожие ситуации с различных точек зрения, выбирает для них тот или иной финал.

Цикл «Темные аллеи» состоит из сорока текстов разных жанров. Он разделен на три части, первая состоит из шести, вторая – из четырнадцати и третья – из двадцати текстов. В каждой из трех частей собраны произведения, которые, как отмечалось, обладают сходными чертами. Например, в первой части расположены шесть рассказов и новелл, в которых есть тема обмана, предательства, убийства. Во второй части цикла объединены следующие четырнадцать произведений, в которых главной темой является тема расставания, отъезда, смерти. В третьей части цикла расположены произведения, в которых автор рассматривает различные проявления любви: первую влюбленность, продажную любовь, любовь, которая может довести до преступления, любовь к женщине, которая остается для героя загадкой и т. п. Такое деление цикла на части способствует постепенному разворачиванию его общего содержания.

Функцию вступления или пролога в цикле-сверхтексте берет на себя рассказ «Темные аллеи». Его можно рассматривать в качестве начального эпизода в аспекте «заданности», «программности» для всего цикла. Композиция рассказа «Темные аллеи» построена по принципу монтажа, такая «раскадровка» частей делает каждый фрагмент относительно самостоятельным. Расположенные рядом, они рожают новые отношения внутри повествования и новый смысл, который, в свою очередь, является составляющей смысла рассказа в целом. В повествовании присутствуют лексические повторы, организующие текст, например: «...стройный старик – военный, еще чернобровый, но с белыми усами...» – «Тотчас вслед за тем в горницу вошла темноволосая, тоже чернобровая и тоже еще красивая не по возрасту женщина...»

Название первого рассказа дало название всему циклу. Исследователи [Агеева 2014: 255-264; Афонина 2005: 35-44] отмечают, что заглавия циклов при всем их разнообразии достаточно отчетливо тяготеют к одной из двух моделей: заглавия с указанием на множественность эпизодов, которые создают установку на эпичность, сюжетность повествования («Записки охотника» И.Тургенева, «Записки юного врача» М. Булгакова и др.), и символично-метафорические заглавия, указывающие на лиричность, «бессюжетность» входящих в него текстов. В заглавии бунинского цикла оба этих типа синтезированы: оно указывает и на множественность фрагментов и подчеркивает одновременную лиричность и эпичность повествования.

В первом рассказе цикла сосредоточен круг вопросов, стоящих в центре внимания автора (на уровне сюжета, образов, мотивов), в нем присутствует и вся система стилистических приемов, характерных для цикла в целом. В тексте рассказа есть свойственное большинству произведений цикла четкое разделение на абзацы и «сверхфразовые единства», а также элементы контекстно-вариативного членения [Гальперин 1981: 51]: речь автора, повествование, описание, несобственно-прямая речь и т.д. Здесь же впервые появляется образ темных аллей, постоянный для всего цикла, имеющий символическое значение коллизий любви, а также мотив аллеи, мотив воспоминания, характерный для лирического цикла, и мотив дороги, характерный для эпического цикла. В рассказе «Темные аллеи» содержание и функции этих мотивов дополняются: мотив воспоминания осложняется мотивами былой любви и в широком смысле – утраченной родины. Мотив дороги всегда символичен и имеет в «Темных аллеях» три ключевых для цикла значения: «жизненный путь» героев, их эмоциональное состояние на определенном этапе повествования и образ несбывшегося счастья и прошедшей «мимо» жизни.

Также осложнен в рассказе образ повествователя. В нем два центральных персонажа, Николай Алексеевич и Надежда. Однако обычно в цикле «Темные аллеи» образ главного героя совмещает две функции: функцию главного персонажа и функцию повествователя. Образ Николая Алексеевича наделен чертами главного героя, который характерен для всех произведений цикла: его внешность, психотип,

социальная принадлежность или совпадают с главными героями других произведений, или угадываются, или могут отождествляться с ними. Так, например, в новелле «Дубки» образ главного героя-рассказчика явно соотносится с фигурой Николая Алексеевича; помимо внешних деталей, тождество образов устанавливается и на уровне межтекстового повтора: «На козлах тарантаса сидел крепкий мужик... а в тарантасе стройный старик-военный в большом картузе и в николаевской серой шинели....» (рассказ «Темные аллеи») – «Шел мне тогда, друзья мои, всего двадцать третий год, — дело, как видите, давнее, еще дней блаженной памяти Николая Павловича, — только что произведен я был в чин гвардейского корнета...» («Дубки»). Образ Надежды, героини первого рассказа, также становится ключевым для цикла в целом. В других произведениях цикла женщины, образы которых связаны с мотивами любви-страсти, жертвенной любви, внешне похожи на героиню рассказа «Темные аллеи».

Конструкция первого рассказа делится на три макроситуации: 1) главный герой заезжает в придорожную горницу, 2) герои встречаются после долгой разлуки, 3) отъезд главного героя. Такая композиционная модель характерна для большинства новелл и рассказов цикла «Темные аллеи». Это ситуация встречи главных героев, которая может иметь варианты: приезд главного героя («Темные аллеи», «Степа», «Поздний час», «Руся», «Антигона», «Таня», «Галя Ганская», «Натали», «Кума», «Дубки», «Ворон», «Ночлег»); случайная встреча («Муза», «Визитные карточки», «Зойка и Валерия», «В Париже», «Начало», «Барышня Клара», «Мадрид», «Мечь», «Весной в Иудее»); тайное свидание героев («Кавказ», «Генрих», «Пароход «Саратов»). Центральную часть произведения составляет развитие «истории любви», схема которой может иметь варианты: первая встреча героев и их дальнейшие отношения, тайное свидание или тайный отъезд. Заключительная ситуация имеет такие варианты, как отъезд героя/героини (разлука, измена) и/или смерть героини/героя. И наконец, повествовательное время рассказа «Темные аллеи» совпадает с повествовательным временем большинства рассказов и новелл цикла: действие в них начинается и разворачивается вечером или ночью.

Цикл «Темные аллеи» обладает зеркальной композицией, ее замыкает рассказ «Ночлег», который становится «зеркальным» отображением первого текста цикла. Так цикл приобретает смысловую и структурную завершенность. В «Ночлеге» повторяется ситуация первого рассказа, а «Холодное ненастье ... тульской дороги» заменено июньской ночью в «глухой гористой местности на юге Испании», горница – постоялым двором. Используется традиционная завязка, ситуация, в которой главный герой (марроканец) заезжает в придорожную гостиницу. Описывая марроканца, Бунин указывает на схожие с героем первого рассказа черты внешности: у Николая Алексеевича «седые волосы ...с начесами на висках к углам глаз слегка курчавились, красивое удлинненное лицо с темными глазами хранило кое-где мелкие следы оспы», марроканец имеет «небольшое, очень смуглое лицо, изъеденное оспой», «по углам его верхней губы курчавились жесткие черные волосы». Марроканец пытается обесчестить девочку; любовь для него – недолгая страсть. Заключительный эпизод «Ночлега» становится своеобразным итогом всего цикла; смысл его заключается в том, что любовь и страсть, лишённые духовности, приносят гибель.

Композиционной осью цикла «Темные аллеи» выступает, на наш взгляд, рассказ «Натали». Конфликт в нем построен на противопоставлении двух любовных начал – «телесного упоения» и «мучительной красоты». Очевидно, что этот конфликт является основополагающим в цикле в целом и разрешается только в последнем рассказе «Ночлег». Полярные точки цикла – рассказы «Зойка и Валерия» и «Чистый понедельник». Главным мотивом первого является мотив любви-обладания, любви-вожделения, которому противопоставлен мотив любви-преклонения и духовной близости в «Чистом понедельнике».

Рассматривая конструкции произведений, составляющих цикл «Темные аллеи», можно выделить и два типа композиционной организации текстов: «блочный» и «сегментный» [Лозюк 2009: 26-48, 96].

К произведениям с блочным членением относятся рассказы и новеллы, текст которых разделен автором на части (блоки), или подглавки. Эти части текста обозначены цифрами или оделены друг от друга чертой. Композиция произведений

с сегментным членением подразумевает, что текст собирается на основе нескольких равноправных сегментов (частей), каждый из которых способен добавлять новые оттенки смысла к прочтению и пониманию повествования.

К произведениям с блочным типом членения текста можно отнести новеллы и рассказы «Кавказ», «Таня», «Руся», «Генрих» и «Натали». В них деление текстов на части обусловлено сюжетной схемой. Рассказы «Кавказ», «Генрих» и «Таня» моносюжетны, время действия в них ограничено: действие происходит в течение трех недель, семи дней, четырех месяцев. Но повествовательное время в таких произведениях оказывается заполненным, насыщенным постоянной сменой событий и «состояний» героев, и каждое из них приобретает особую значимость. В рассказе «Руся» отделена только концовка. Здесь такое обособление, на наш взгляд, композиционно «отбрасывает» события в прошлое, то есть организует ретроспективную модель произведения и сюжетно и по смыслу отделяет счастливое прошлое от безрадостного настоящего.

Рассказ «Натали» разделен на небольшие подглавки, в нем можно выделить две сюжетные линии: герой–Соня и герой–Натали. Каждая часть рассказа имеет свою тему: первая – приезд героя, далее первая встреча, третья – березовая аллея, четвертая – объяснение, пятая – гроза, шестая – разлука, седьмая – встреча. Концовка рассказа отделена от основного текста чертой: «В декабре она умерла на Женевском озере в преждевременных родах». Такое заключение разрешает конфликт рассказа, подводит итог линии герой - Натали и соответствует общему замыслу цикла.

Сопоставление рассказов с блочным композиционным членением показывает, что «Кавказ», «Генрих» и «Натали» имеют похожие конструкции. Они состоят из семи частей, и в каждой прослеживается объединение частей в два крупных, противопоставленных друг другу блока. В «Кавказе» и «Генрих» связь между блоками четко выражена, она проявляется на уровне сюжета, мотивов и т.п., в «Натали» каждый из составляющих рассказ блока обладает смысловой законченностью.

В рассказе «Таня» три блока, но они не самостоятельны, как в «Натали», композиционная структура этого рассказа строится по принципу «нанизывания» частей. В «Русе», несмотря на простую архитектуру, блочное членение усложнено: в нем два блока, первый разделен на две части, которые обрамляют второй блок. Такое блочное разделение рассказов и новелл предполагает, что каждый блок, в свою очередь состоит из нескольких повествовательных частей, обладающих собственным ритмом.

Рассматривая композицию произведений цикла «Темные аллеи», О. Сливацкая приходит к выводу о том, что «...в биполярном бунинском мире все подчинено закону маятника» [Сливацкая 1974: 90– 102]. «Закон маятника», то есть постоянная смена ритма повествования, актуален для большинства рассказов и новелл цикла, более явно он действует в текстах с блочным членением. В текстах, разделенных автором на части (блоки), ритм повествования меняется при переходе от блока к блоку. Это может достигаться различными приемами: градацией, инверсией, противопоставлением и т.п. Таким образом, ритм повествования позволяет рассматривать тексты «Темных аллей» с точки зрения их целостности, взаимосвязи и взаимозависимости всех составляющих их элементов, и в то же время как «динамическую, протяженную во времени, воспринимаемую последовательно ...художественную форму» [Лозюк 2009:26]. Он становится механизмом, благодаря которому в произведениях цикла «разными темпами» происходит процесс «развертывания» (представления) картины художественного мира.

Под таким углом зрения можно рассмотреть новеллу «Кавказ», также построенную по принципу монтажа. Каждый абзац представляется кадром, в котором происходит завершённое на данный момент действие. Основную часть текста занимают описания. В первом блоке описывается поездка героев на юг, во второй – жизнь героев на Кавказе. Два блока противопоставлены друг другу. Быстрый ритм первого блока (описание кратких свиданий, лихорадочного ожидания, тревоги, смена пейзажей за окном поезда) переходит в размеренный темп второго, в котором рассказывается о жизни героев, скрывшихся от всех в иллюзорной

безопасности побережья. В новелле «Кавказ» (как и в цикле в целом) Бунин использует такой прием, как фонетическое оформление повествования. Аллитерации приобретают стилистическую функцию и становятся приемом развития сюжета. Как правило, они характеризуют героев, место и ситуацию, или могут предсказывать, в каком ключе будет далее развиваться действие. Так, в новелле «Кавказ» последняя часть первого блока начинается фонетическим сочетанием «ге-га-гр-кр» («Из Геленджика и Гагр она послала ему по открытке...»), вызывающим «агрессивные» ассоциации и создающим ощущение надвигающейся катастрофы. Такое же звуковое сочетание возникает в финале новеллы, когда конфликт разрешается смертью мужа героини.

Во втором блоке изображается жизнь героев на Кавказе, и быстрый темп повествования сменяется размеренным, медленным, передающим плавный ход времени. Словам «поспешно», «спешила», «немедля» противостоят слова «шел», «расходился», «проходил», «плавно ходили», которые передают ощущение проходящего времени, краткости счастья.

Если основными цветовыми определениями первого блока новеллы «Кавказ» были «бледный», «темный», то во втором блоке преобладают определения «чистый», «светлый», «белый», к которым можно добавить и «стеклянный», «прозрачный». Мрачные краски первого блока сменяются ярким рисунком второго, но и здесь поддерживается напряженный ритм повествования. Во-первых, главный образ второго блока в эмотивном плане – это «безнадежно-счастливый вопль как будто все одной и той же бесконечной песни», во-вторых, в предпоследней части второго блока возникает образ ночной грозы, появляются слова «страшный», «злобный», «гробовой», «чернота», а также традиционный для всего цикла образ-предупреждение: «Тогда в лесах просыпались и мяукали орлята, ревел барс, тьякали чекалки...».

В новелле «Кавказ» высшая точка напряжения действия смещена к финалу и совпадает с концовкой произведения. Она становится развязкой сюжета. Первый и второй блок новеллы связывается повтором: «Из Геленджика и Гагр она послала ему по открытке...» – «Он искал ее в Геленджике, в Гаграх, в Сочи...». В финале на

первый план выступает прежде второстепенный персонаж и меняется характер повествования. Подробное описание жизни героев на берегу моря, картина южной грозы сменяются скупым перечислением действий мужа героини и заканчивается сценой его самоубийства. Финал новеллы приобретает новое содержание: оба героя любят героиню и боятся ее потерять, измена жены, то есть ее нелюбовь, смертельна для мужа и лишает его жизнь смысла. Такая развязка расставляет смысловые акценты: жертвой оказываются не тайные любовники, а обманутый муж.

Как считает Е. Эткинд, композиционный ритм прозы «основан на соотношениях словесно-образных масс...и проявляется в пределах большого контекста» [Эткинд 1974: 121]. При этом, по мнению Ю. Тынянова, идея композиционного ритма позволяет рассматривать художественное произведение не как «замкнутую симметричную целостность, а как развертывающуюся динамичную целостность» [Тынянов 1965: 28]. Учитывая, что произведения цикла «Темные аллеи» имеют лиро-эпическое начало, можно заметить, что ритм в них «становится одним из композиционных средств, с помощью которых осуществляются эмоционально-словесные сопоставления и повышается семантическая емкость художественного произведения» [Волкова 1974: 84].

Эти свойства композиционного ритма можно рассмотреть на примере рассказа «Руся», в котором также соблюдается принцип блочного членения текста. Центральную часть рассказа составляет внутренний монолог-воспоминание героя. Конструкция рассказа делится на два композиционных блока. Первый блок разделен на две части, и они обрамляют второй блок, и на первый план выходит ретроспективный характер повествования. В «Русе» четко обозначена общая для большинства рассказов и новелл цикла повествовательная форма «рассказ в рассказе». Две части первого блока расположены в начале и конце произведения. Они берут на себя функции завязки и развязки сюжета произведения. Центральной частью рассказа становится второй блок. В этом рассказе (как и в других текстах цикла с блочным типом членения) действие подчинено «закону маятника». Поэтому можно отметить, что блоки в таких произведениях противопоставлены друг другу и эта позиция выражается через композиционный ритм.

Так, размеренный ритм первого блока в «Русе» строится при помощи двух компонентов: картины маленькой железнодорожной станции и диалога героев, обычного дорожного разговора. Например, выделяется единственный звук, «равномерный и как будто тоже сырой скрип дергача», олицетворяющий унылое, безрадостное течение жизни. Пока герои беседуют, чтобы скоротать время, разговор идет в неспешном ритме, реплики героя описательны; как только интерес героини к давней знакомой ее мужа выходит за пределы простого любопытства, речь героя становится краткой, отрывистой, с долгими паузами. Такая манера речи скрывает и одновременно подчеркивает внутреннее волнение и напряжение героя и здесь становится элементом завязки сюжета. Последнюю часть первого блока составляет перечисление действий, обычных в дороге: «И, умывшись и почистив зубы, они затворились... в тесноте купе, разделись... и легли на глянцевитое полотно простынь и на такие же подушки....». Покой, свежее глянцевитое полотно простынь и подушек, то есть дорожный комфорт, диссонирует со всей обстановкой запустения бедной дачи, дырявой душегубки, показанной во втором блоке, и содержит скрытое противопоставление настоящего с прошлым.

Ритм второго блока передает движение поезда. Он ассоциируется с ходом железнодорожного вагона, в котором герой вспоминает свою давнюю возлюбленную.

Ломаная композиция подчеркивает ретроспективный характер повествования. Сначала изображается разгар романа с Русей, потом – начало их отношений. Так же построена ситуация разлуки героев. Плавный ритм описания, передающий ощущение абсолютного счастья, резко сменяется скупым, четким тоном сообщения: «Через неделю он был безобразно, с позором, ошеломленный ужасом совершенно внезапной разлуки, выгнан из дому». Именно здесь помещен ударный, поворотный момент рассказа.

Пространство действия обозначено так: «Дом, конечно, в русском дачном стиле и очень запущенный, хозяйева были люди обедневшие, за домом некоторое подобие сада, за садом не то озеро, не то болото, заросшее кугой и кувшинками, и неизбежная плоскодонка возле топкого берега». Слова «конечно», «некоторое

подобие», «неизбежная» служат средством передачи внешней атмосферы рассказа, атмосферы скучной дачной жизни-болота. Далее, с развитием сюжета, автор употребляет вместо слова «болото» слово «вода», и образ водоема приобретает другое значение. В рассказе «Руся» все повествование насыщено символикой. Так, действие во втором блоке разворачивается вокруг «не то озера, не то болота», то есть воды, и здесь можно проследить близость с общим контекстом рассказа «Темные аллеи», в котором герой, Николай Алексеевич по утверждению Р. Спивак [Спивак 201: 156-164], ссылаясь на Библию, высказывает бунинскую точку зрения на любовь: «Как это сказано в книге Иова? Как о воде протекшей будешь вспоминать». Мотив утраченной любви усиливается различными деталями: уж в старой лодке, страх каких-то странных существ; все «...ныли комары, летали ...страшные бессонные стрекозы. И все где-то что-то шуршало, ползло, пробиралось», то есть, насыщен и звуковой фон рассказа. В дачной местности царит «невообразимая тишина», но в повествовании постоянно упоминается о различных звуках: нытье комаров, шум дождя, кваканье лягушек, шорох, шуршание. Звучащая тишина передается ритмикой фраз, в которых слышатся шипящие и свистящие звуки: «Все казалось, что кто-то есть в темноте прибрежного леса, молча тлеющего кое-где светляками, – стоит и слушает. Иногда там что-то осторожно шуршало».

Первый блок заканчивается длинным периодом, в котором центральными являются образы Руси и двух журавлей. Повествование становится менее прерывистым, в этой части оно состоит из нескольких распространенных конструкций, плавно переходящих одна в другую. Целью такого ритмического рисунка является максимальное сближение образа Руси с образами птиц. В народе журавли считались «божьими птицами», олицетворением преданности, праведности, милосердия, а журавль со змеей в клюве является символом борьбы со злом [Славянская мифология. Энциклопедический словарь 2002]. Настороженность и преданность, праведность и милосердие автор проецирует и на образ Руси. Неслучайно птицы подпускают к себе только ее и «смотрят на нее благосклонно». Это сходство подчеркивается и описательно: «...она, мягко и легко разбежавшись к ним в своих разноцветных чуньках, вдруг садилась перед ними на корточки,

распустивши на влажной и теплой зелени побережья свой желтый сарафан...», то есть пластика ее движений напоминает птичью. И понятно, почему в ломаной композиции рассказа этот фрагмент помещен после эпизода с полусумасшедшей матерью, когда Руся отказалась от своего возлюбленного. Последнее признание героини в любви следует после сцены изгнания и воспоминания о журавлях потому, что оно становится доказательством преданности героини своему чувству, несмотря на неизбежную разлуку. Концовка рассказа совпадает с заключительной частью первого блока. Смысловая доминанта основана на скрытой антитезе: прошлая жизнь и давняя возлюбленная героя противопоставлены его жизни в настоящем. Итоговой репликой рассказа становится не латинский стих о любви, помещенный в его концовку, а обыденное действие и ничего не значащая фраза, возвращающая героя к привычной жизни. В структуре всего рассказа выделяются два резких перехода: от первого блока ко второму (ночь в купе поезда), и от второго блока к первому (эпизод в вагоне-ресторане). Так внутри рассказа замыкаются две системы, выделенные в два самостоятельных блока, пересекающихся при помощи множества разноуровневых связей.

Рассказ «Таня», состоящий из девяти подглавок, объединенных в три блока, имеет другую форму блочного членения. Композиционно текст собран «нанизыванием» частей на сюжетный стержень, а сюжет организуется чередованием приездов/отъездов героя. Ритмический рисунок рассказа прерывистый, неровный, все его части – это относительно самостоятельные эпизоды, в которых есть законченное действие. Благодаря этому создается впечатление, что действие рассказа прерывается паузами, которые здесь являются не только структурообразующим элементом, они превращаются в художественную деталь, придающую повествованию краткость, емкость и одновременно эмоциональное напряжение. Иными словами, распознав характер и функцию паузы в этом рассказе, можно выяснить значение ситуаций и образов произведения в целом. Паузы здесь сродни «физиологическим» паузам во время речи: «Есть паузы физиологические. Они появляются тогда, когда не хватает воздуха ... или когда поражена центральная нервная система» [Колесников 2001:56]. Атмосфера

«отсутствия воздуха» передается через ритм, который руководит всем ходом произведения. Ему подчинена композиция рассказа. Экспозиция и завязка сюжета отодвинуты в середину и конец первого блока, рассказ сразу начинается с определения ситуации и места героев в повествовании. Характерный для «Темных аллей» прием ретроспекции в рассказе «Таня» приобретает двойную функцию: во-первых, реализует мотив памяти, во-вторых, становится принципом организации повествования. Развязка действия предельно лаконична, состоит из двух предложений: «Это было в феврале страшного семнадцатого года. Он был тогда в деревне в последний раз». Финал рассказа предсказуем, он лишен определенной доли «ударности», в то же время его содержание вносит новый смысл в повествование: любовь-жалость к крестьянской девочке возведена в ранг любви Петрарки к Лауре, любви-памяти, горькой утраты, к которой примешивается горечь от утраты родины. Финал в рассказе «Таня» приобретает особое значение. В некоторых произведениях бунинского цикла в судьбы героев вмешиваются роковые обстоятельства или исторические события, поэтому при перечитывании и осмыслении этих рассказов и новелл, когда финал уже известен, появляются и новые значения образов, хронотопа и художественных деталей, по-новому раскрывается смысл произведения. В рассказе «Таня» такой эффект достигается различными приемами и образами. Прежде всего, это «замкнутость» всего повествования. Каждый фрагмент «замыкается» на себе, он закончен, самодостаточен, исчерпан и в смысловом отношении. Замкнута и образная система, в которой два второстепенных персонажа, необходимых для динамики сюжета, стоящих далеко на втором плане, и два главных героя. «Замкнутость» повествования подчеркивается наличием закрытых пространств: «успокоительная в простоте» усадьба, отгороженная комната горничных, вокзал, шарaban на дороге. «Закрывает» пространство и сильная вьюга, которая занесла усадьбу снегом по самые окна, отгородив героев от внешнего мира, от будущей разлуки.

Все повествование насыщено образами-символами, а также образами, предсказывающими или предвосхищающими дальнейшее действие или финал рассказа. Мотив луны, один из наиболее часто встречающийся в цикле, является

знаком новой жизни, а также перемен в душевном состоянии героя. Образ тумана, возникающий в центральной части второго блока, – один из ключевых для рассказа. В небольшом абзаце он встречается несколько раз. Такая многократность употребления этого образа в сочетании с его цветовым оформлением создает мистическую атмосферу осеннего вечера. Кроме того, образ тумана передает и душевное состояние героя, в любви которого к Тане есть ощущение неопределенности, невозможности будущего: «А что я могу? Увезти ее с собой? Куда, на какую жизнь?..» Туман олицетворяет и будущее героев, атрибуты пейзажа придают ему зловещую окраску: «...видны были дымно-красные огни, какие-то дикие за сизостью тумана», он превращает счастье усадебной жизни, которая так дорога автору, в пустыню с «мертвой враждебностью всего того, что справа и слева, впереди и сзади, всего того неведомого, что так зловеще скрыто в этой все гуще и чернее бегущей на него дымной тьме». Образ тумана становится элементом мотива памяти, а рассказ «Таня» рассматривается не только в контексте «разновидности любви», но и в эмоционально-оценочном контексте личной трагедии от потери родины.

К середине второго блока ритм повествования замедляется, становится менее динамичным, он передает спад накала чувств героев. На смену ускоренному темпу туманной дороги приходит мерный ритм снежной бури, последней преграды между героями и внешним миром. Описание снежной бури становится доминантой второго блока. Буря в рассказе «Таня» имеет традиционное для бунинского цикла значение: во всех произведениях «Темных аллей» автор стремится спрятать, укрыть любовное чувство своих героев. Но снежный пейзаж напоминает герою Москву, его прежнюю жизнь, и становится понятно, что его отъезд неизбежен. Этот отъезд, завершающий второй блок, предсказывает окончательный отъезд героя, уже навсегда. Неслучайно начальная часть третьего блока, в которой говорится о новом приезде героя, лаконична и сдержанна. Любовные отношения как будто отходят на второй план: за сценой новой встречи сразу возникает тема отъезда, и все дальнейшее повествование направлено на развитие финала. За картиной будущего летнего счастья следует картина ночи перед разлукой. Снова возникает образ полной луны,

через который финал рассказа сближается с его началом. В картину последней встречи автор включает и звуковой образ, «...злой и беспомощный, отрывистый лай собак над ямой в елках: там сидела лисица, которую поймал в капкан и принес на барский двор лесник Казаковой». Злобный лай обступивших лису псов символизирует будущие несчастья. Этот образ перекликается с общим контекстом «Окаянных дней», и это выставляет рассказ «Таня» в более широком ракурсе, чем история любви крестьянки и барина накануне революции.

Рассказы и новеллы с *сегментным* типом композиционного членения преобладают в цикле «Темные аллеи». Они отличаются меньшей членимостью текста повествования и небольшим количеством развернутых фрагментов. Как правило, они обладают упрощенной (по сравнению с текстами с блочным типом членения) конструкцией, и композиционный ритм в них более разнообразен и подвижен.

Например, в рассказе «Муза» есть два ключевых момента: встреча с героиней и расставание с ней, и два связующих звена – жизнь до Музы и жизнь с ней. По характеру описания и эмоциональной насыщенности два этих момента противопоставлены друг другу. Так реализуется основной композиционный прием организации рассказа, прием «контрастного монтажа» [Мальцев 1994: 60-61]. Повествование разделено на четыре сегмента. Рассказ назван именем героини, и это необычное имя сразу привлекает внимание и позволяет рассчитывать на то, что и его носительница также необычна и интересна. Однако действие начинается не с героини, в первом сегменте речь идет о главном герое. При этом в одном фрагменте темп повествования разнообразен. Это обусловлено содержанием частей: сначала герой-повествователь говорит о своем увлечении живописью, потом о зимнем Арбате, и наконец, о том мартовском дне, когда он впервые увидел Музу Граф. В первых двух частях начального сегмента изображается московская жизнь тамбовского помещика, увлеченного рисованием. Он «вздумал учиться живописи», и это выражение передает ироническое отношение героя к своим занятиям. Далее идет череда лексем с негативным значением: «бездарный художник», «неопрятный толстяк» и т. п. В двух небольших абзацах говорится и о других обстоятельствах

столичной жизни героя, которые не соответствуют, противоречат друг другу. У «бездарного, но довольно известного художника» бархатная гранатовая куртка, но грязно-серые гетры; жил рассказчик на богемном уже тогда Арбате, в гостинице с дешевым ресторанчиком на первом этаже, а упоминает известный дорогой ресторан «Прага», время проводил с представителями столичной богемы, в характеристике которых рядом стоят два определения с противоположным содержанием: «молодые и потрепанные», «одинаково приверженные бильярду и ракам с пивом», никак не вписывающимся в богемный образ. Далее следует описание зимнего пейзажа, отличающийся от картин зимнего города в цикле. Здесь нет традиционного белого цвета, ощущения покоя или праздника, как в других «зимних» рассказах «Темных аллей». Вместо «сказочного морозного вечера» («Генрих») или празднично «темнеющего московского серого зимнего дня» («Чистый понедельник») – непрестанно валящий снег и кислый запах пива и газа в тускло освещенном ресторане.

Во втором сегменте характер и ритм повествования меняются. Пейзажный фрагмент предвосхищает появление героини, ритм передает ощущение ожидания: «Но вот однажды в марте, когда я сидел дома, работая карандашами, и в отворенные форточки двойных рам несло уже не зимней сыростью мокрого снега и дождя, не по-зимнему цокали по мостовой подковы и как будто музыкально звонили конки, кто-то постучал в дверь моей прихожей». В этом небольшом фрагменте темп повествования приобретает пунктирный характер, передавая одновременно и движение: «Я крикнул... я подождал... я встал, отворил...», и эмоциональное состояние героя, состояние ожидания. Здесь зашифровано и имя и занятие героини: «...музыкально звонили конки..» – «консерваторка Муза Граф». Далее следует подробное описание героини, в котором два преобладающих цвета: серый – в обуви и одежде, и оттенки коричневого, глаза цвета желудя и ржавые волосы. В текстах «Темных аллей» серый цвет встречается часто и имеет несколько смыслов. В рассказе «Муза» он предупреждает о некоторой загадочности образа героини, и в то же время трехкратное повторение этого эпитета говорит о «серости» ее самой, но здесь «серость» синонимична прямолинейности, категоричности, практицизму.

Кроме того, внешняя «серость» контрастна поведению героини. Ее главное качество – внутренняя свобода, не ограниченная ни условностями, ни нравственными принципами. Об этой свободе говорят ее «прямые глаза», и такая оригинальная метафора передает излишнюю прямолинейность ее натуры. В то же время Бунин зрительно «утяжеляет» ее внешность. У нее крупные руки, округлые и полновесные колени, она «удобно уселась на диване». Изображение облика Музы лишено лиризма, он контрастен ее поэтическому имени.

Принцип антитезы выдержан и в схеме расстановки персонажей рассказа, в которой образ героини занимает главное место. Такое противопоставление мужского и женского характерно для произведений Бунина. Образ Музы противопоставлен двум мужским персонажам, в характеристиках которых прослеживаются общие черты. Оба малопримечательны, Засвистовский музыкант, а рассказчик занимается живописью. Здесь скрыта причина неожиданного интереса героини к ним и подтекст ее имени: она хочет стать чьей-нибудь музой. Во втором сегменте противопоставление образа Музы образу главного героя передается и через композиционный ритм: они по-разному воспринимают ситуацию. Прерывистый ритм, восклицательная интонация передает воодушевление рассказчика: «Что я чувствовал, легко себе представить. Откуда вдруг такое счастье! Молодая, сильная, вкус и форма губ необыкновенные...». Тут же реплика Музы звучит диссонансом: «Я хочу послезавтра пообедать с вами в «Праге».

В третьем сегменте рассказывается о новой жизни героя в старинной подмосковной усадьбе. Замкнутое пространство города, гостиничного номера, картинных галерей и выставок сменяется пространством усадьбы, окруженной сосновыми лесами, с недостроенными дачами (можно заметить аллюзию на чеховский «Вишневый сад») и почти никакой мебелью. В цикле «Темные аллеи» дача или усадьба являются «территорией любви», но на даче возникают отношения, которые имеют оттенок недолговечности, непостоянства или подтекст «подмены чувств». Так, в рассказах «Муза» и «Кума» любовная история героев разворачивается на даче, и это говорит о временности, недолговечности их отношений.

На контрасте построен и третий сегмент рассказа. Он состоит из двух параллельных пейзажных зарисовок. В первом центральными являются слова «солнце», «блестящий», зной, пар». Они возникают, когда по сюжету Муза приезжает на дачу к герою. Во второй зарисовке ключевыми являются образы дождя и ливня. Сегмент начинается и заканчивается образом воды, «пруда или озера». В начале фрагмента это реальный пруд, в конце – призрачные озера, на которые похожи ночью на серебряные поляны. Выше отмечалось символическое значение водоема в цикле «Темные аллеи», и иллюзорные озера, образ которых замыкает третий сегмент, олицетворяют обманчивую надежду на вечную любовь. Так в рассказе «Муза» через образы-символы выражается основная идея цикла: счастливая любовь – иллюзия. Исходя из этого, можно понимать значение образа главной героини (если вспомнить при этом обстоятельства романа Бунина с Варварой Пашенко, которую исследователи считают прототипом Музы) так: она стала его музой, потом изменила ему и разрушила веру в счастливую любовь.

В последнем сегменте рассказа расставлено несколько смысловых и стилистических доминант. В финальной части появляется новый образ, «некто Засвистовский». Такой композиционный прием, включение нового персонажа на финальном этапе развития действия, характерен для новелл и рассказов цикла «Темные аллеи». Именно образ, стоящий в сюжетной схеме на втором плане, берет на себя ведущую роль в развязке конфликта.

В рассказе «Муза» повествовательное время хронологически рассчитано: действие начинается с зимы, встреча с героиней происходит в первый день весны, их роман длится весной, летом и осенью (автор показывает трансформацию чувств от страсти до спокойной, «будничной» любви), расставание происходит также зимой, на Рождество. С описания предрождественского вечера ритм повествования снова меняется. То же, что и в первом сегменте, состояние ожидания передается прерывистостью речи рассказчика: «Я... поехал в город. Возвратился уже при луне... Нигде не нашел ее... Сел за самовар один... Пошел и прилег... Внезапно заснул... Внезапно очнулся...». Таким образом, в повествовании, которое занимает год, два дня – день встречи и день расставания – сюжетно выделены, акцентированы и

одинаково значимы, что проявляется и на композиционном уровне: оба события будто зеркально отображают друг друга.

В середине последнего сегмента возникает ряд общих для цикла образов: большая дорога, низкая бледная луна, аллея голых деревьев и первое, что увидел герой в доме соперника, – краснеющая открытая прогоревшая печка. Меняется и речь героя: он переходит на повествование в настоящем времени, и вместе с образами, которые предсказывают дальнейшие события, это создает эмоциональный фон действия. Ритм напряженного ожидания далее выражается паузами в диалоге рассказчика и Засвистовского. Оба боятся сказать правду: герой – о своих подозрениях, его собеседник – о том, что Муза ушла к нему. Неожиданное появление героини становится поворотным моментом в повествовании. И снова герои противопоставлены друг другу: Муза, сев на диван напротив другого, «бугристого», на котором сидел ее прежний любовник, подводит конец их отношениям. Детали сцены расставания отсылают к началу рассказа; при первой встрече с героем Муза так же удобно уселась на диване, так же, как и тогда, герой замечает ее колени под серой юбкой. И так же, как и в первом сегменте, возникает эротический мотив, но здесь он окрашен в тона отчаяния: герой потерял очень дорогого для себя человека. И ружье он взял с собой не для того, чтобы убить Музу или Засвистовского, а потому, что от горя был близок к самоубийству. Нарочитая вульгарность последних слов подчеркивает новую расстановку героев в любовном треугольнике: «Я поднялся, и, шатаюсь, пошел вон».

Композиционный тип сегментного членения текста имеют и рассказ «Начало» и новелла «Дубки». Архитектоническое разделение в них сведено к минимуму, повествование построено на монологе героя. Новелла «Дубки» структурно разделена на четыре неравномерных сегмента, организованных авторской речью. Функции автора и рассказчика совмещены, он выступает как непосредственный участник действий, вспоминающий о своем прошлом и как будто исповедующийся. Автор четко обозначает хронологические рамки своего повествования: «Дело, как видите, давнее, еще дней блаженной памяти Николая Павловича», указывается и конкретное время действия рассказа: герой приехал домой на святки в

двухнедельный отпуск (сразу после седьмого января) и уехал на Крещение, не раньше и не позже девятнадцатого января. Эпоха воссоздана различными приемами (например, герой поет модный в 19 веке романс на стихи Антона Дельвига «Когда душа, просилась ты погибнуть иль любить», слова которого предсказывают развязку любовной истории героя), главным из которых является собственно речь героя-рассказчика. Она лишена лаконизма и насыщена словами и оборотами, характерными для разговорной речи начала 19 века: «рязанская вотчина», «пренебрегу всем своим карьером», «чаял в неизъяснимом нетерпении». Такая манера повествования выражается и через синтаксис. Он подчинен композиции: монолог-воспоминание подразумевает имитацию живой разговорной речи, передающей волнение и нетерпение героя: «Наконец прошла ночь,— я до самого утра то трубку курил, то ром пил, нимало не пьянея, все разгораясь в своих безрассудных мечтах,— прошел и короткий зимний день, стало темнеть, а на дворе — прежестокый буран».

В двух первых сегментах есть множество цветовых определений. Красный, несколько его оттенков и чистый белый здесь противопоставлены друг другу. При этом цвета, обрамляющие образы персонажей, приобретают символическое значение. «Кирпичное» лицо и темно-красная борода старосты Лавра имеет значение устрашения, насилия. Герой, приехавший на свидание к Анфисе, застаёт ее сидящей «в блеске и красном дыму лучины», а лучина «слепит быстрым багровым пламенем, роняет огненные искры...». Такая переключка эпитетов символизирует кровь, страшную смерть, предвосхищает убийство. Белый цвет возникает в обрамлении героини. В кульминационной части новеллы белый встречается трижды, причем герой едет на свидание с Анфисой в белой метельной тьме, она накрыла стол белой скатертью и сидит спиной к белому от снега окошку. Повторение белого цвета заключает в себе мотив невиновности героини в том, что она полюбила другого. В новелле «Дубки» большое имеет значение и звуковое оформление повествования. Здесь аллитерация служит приемом характеристики Анфисы: «...она, близ стола, спиной к белому от снега окошку, сидит в шелковом

сарафане в миткалевой сорочке... в коралловом ожерелье». Такой звуковой повтор передает мягкость, женственность образа героини.

Символично в новелле и изображение пространства. Сначала герой характеризует обстановку русской деревни: «Дика и поныне русская деревня...». Далее разворачивается картина полуразрушенной усадьбы: «Таково дико было и Петровское с этой пустовавшей усадьбой на его окраине... Под теми дубами стояла голая изба, за избой разрушенные временем службы, еще дальше пустыри вырубленного сада, занесенные снегами, и развалина барского дома с темными провалами окон без рам». Все это говорит об упадке, умирании. Картина дополняется изображением незаполненного, пустого пространства, «саратовских степей с их могучими ветрами и вьюгами»; короткой дороги в Петровское, где живет Анфиса. Так образно в рассказе реализуется мотив преступной любви, несущей собой смерть. Ограниченное же пространство «Дубках» как бы спрятано, совершенно отделено от остального мира. Усадьба на окраине деревни, метельная тьма, окутавшая все вокруг, создают ощущение полной оторванности места действия от внешнего мира. Так автору скрывает, прячет преступное чувство своих героев. Кроме того, дорога к любимой, «прежестокий буран», сильная метель становятся здесь одновременно испытанием чувств героя (и мысли не возникло не ехать) и символом рокового события.

В третьем и четвертом сегменте доминанты текста меняются. «Подмена» происходит снова при помощи смены ритма. Этот переход привязан к ситуации свидания, когда с дороги неожиданно возвращается домой Лавр. Повествование, изображающее любовные объятия, обрывается: «...уже не владею собой, как вдруг она вся чутко и дико выпрямляется, вскакивает, глядя на меня глазами Пифии:- Слышишь?..». С этого момента второстепенный персонаж берет на себя главную роль, то есть происходит своеобразная подмена ролей. Этот персонаж ведет дальнейшее повествование и организует «ритм напряжения», который проявляется в том числе, и через его жесты: «Вот тут-то он и взошел, весь косматый от снега, в бараньем треухе и тулупе, глянул, молвил... усердно положил тулуп на хоры, снял, отряхнул тулуп и, вытирая полый полушубка мокрое лицо и бороду, не спеша

заговорил». Неспешность, тщательность, медлительность жеста не скрывает, а подчеркивает внутреннее напряжение персонажа.

Концовка новеллы составляет четвертый сегмент: Лавр удавил жену своей зеленой подпояской. Интонация этой части повествования отсылает к первому и третьему сегменту, к портретной характеристике старосты, данной в начальном фрагменте: «...рослый мужик, из которого легко мог бы выйти атаман шайки муромских разбойников» и в третьем сегменте: «Признаюсь, живописен он был! 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». Так образ старосты Лавра перекликается с образами Соловья-разбойника или разбойника Кудеяра, промышлявших в муромских лесах. О Кудеяре в одной из песен поется: «Я ведь за душу твою одинокую Множество душ загубил, Я ль виноват, что тебя, черноокою Больше, чем жизнь, полюбил» [Музыкальная энциклопедия 1973-1982]. Финал новеллы придает всему произведению новый смысл: герои пострадали из-за любви. Лавр наказал жену за грех измены, пусть и не случившейся, и сам стал жертвой своей любви к ней: «Был он бит плетью и отправлен в Сибирь, в рудники».

В некоторых произведениях цикла «Темные аллеи» повествование имеет так называемый «сценарный» характер. Это произведения с сегментным композиционным членением, в которых происходит смешение типов повествования: текст делится на единицы-фрагменты, чувства и переживания героев передаются через внешние детали, такие, как пейзаж, обстановка, реплики персонажей.

Именно такой синтетический тип композиции характерен для рассказа «Кума», который делится на три сегмента. Первый сегмент описателен, а два следующих строятся на основе ритмического и смыслового противопоставления. Здесь композиционный ритм отходит на второй план, а автор выступает в своеобразной роли художника, рисующего картины дачной жизни.

«Сценарному» типу повествования соответствует и тип синтаксических конструкций первого сегмента. В первых двух абзацах описание действия полностью отсутствует. Начало второго сегмента описательно, здесь рисуется сцена июньского

дачного вечера. Таким образом, описания в первом и втором сегменте играют роль ремарок; изображая героя, автор заключает его характеристику в скобки. Далее действие передается короткими односоставными предложениями («Руки в соку – подставляет блестящий локоть. Чуть коснувшись его губами, говорит с запинкой»).

При таком типе повествования ведущая роль отводится подтексту. В рассказе «Кума» он реализуется и через конфликт, и с помощью различных стилистических средств.

В первом и втором сегменте представлена начальная сцена: богатая дача под Москвой, красивая нарядная хозяйка-купчиха, муж (который в рассказе только упоминается), сильный, здоровый, крепкий. Это описание выдержано в стиле богатой купеческой жизни: самовар на столе, хозяйка холеными руками чистит ягоды. Создается впечатление живописного полотна, на котором изображены типичные детали купеческого быта. Они присутствуют и в изображении героини, и в описаниях обстановки, ночного свидания, а также в характеристике главного героя, которая противоречит купеческому «довольству летней жизни». По описанию он производит впечатление человека более образованного, культурного, чем кума, он знаток и собиратель древних русских икон.

Во втором сегменте центральное место занимает разговор героев, в который включен небольшой монолог, где кум, по сути, объясняется своей куме в любви. Герои ведут полушутливый разговор, и значительным кажется не только то, что они говорят, а как. Поцеловав локоть кумы, герой говорит, запинаясь, удачно парирует реплики; кума «улыбается рассеянно, будто занятая только своим делом», услышав признание в любви, «посмотрела исподлобья», «...посмотрела длительно». Значение жеста выдает истинные мотивы поведения и высказываний героев. Плавный, размеренный ритм монолога героя отличает его от всего темпа повествования.

Начало третьего сегмента интонационно перекликается с признанием героя. Появляются картины не гаснущей всю ночь зари и утреннего тихого дождя, и возникают традиционные для «Темных аллей» мотив дождя и мотив тишины. Они сопровождают ключевые моменты в сюжете: тих темный дом, по которому кум

пробирается из спальни кумы, тих утрениий дождь в день отъезда героя. Мотив тишины имеет в рассказе два значения: передает умиротворенность героя и в то же время подчеркивает его отношение к произошедшему: связь с кумой для него ничего не значащий эпизод. Кума, видимо, очередной «экспонат» в его «любовной коллекции», и он говорит обычными в такой банальной ситуации фразами. Так, он признается в любви стихами, а позже вспоминает знаменитый афоризм Прутова, который выдает его истинное отношение к куме. В отношениях с женщинами для него есть только определенный «вкус», определенный интерес, ему важна телесная сторона любви. Так герой как бы отстраняется от того, что происходило накануне вечером и ночью. Если обратиться к хронотопу рассказа и вспомнить, что ночью, после свидания с кумой он продумывал маршрут отъезда – Москва – Тироль или озеро Гарда, то становится ясно, что для героя короткий роман с кумой всего лишь интрижка.

Герои этого рассказа не названы по именам. Автор лишь обозначает их как «хозяйка, друг мужа, кума, кум», и любовные чувства возникают между кумом и кумой, что церковь считает грехом. Но сцена с поцелуем руки героини и фраза из Саади говорят о том, что сердце кумы «ушло из рук», а кум, похоже, «сказал уму: прощай». Так начинает реализоваться подтекст, связанный в большей степени с образом героини. На первый план выступает мотив «запретной любви», который каждый из героев преступает из разных побуждений. Поэтому заглавие рассказа, называющее героиню, указывает на то, что единственное событие, изображенное в рассказе – ночное свидание – значимо именно для нее, причем настолько, что она готова нарушить церковный запрет. Несмотря на внешнюю простоту, образ кумы достаточно сложен и загадочен. На первый взгляд, она занимает пассивную позицию в соотношениях героев. В первых двух сегментах ее жесты скупы, а реплики лаконичны. Кума скромна и молчалива, однако именно она приглашает кума на ночное свидание. А в третьем сегменте позиции персонажей меняются, и теперь кума берет на себя ведущую роль. При этом она старается быть как можно проще, говорит, «не поднимая глаз». Эти стилистические приемы призваны не назвать, но обозначить глубину чувств женщины. Но такое несоответствие, внешняя

традиционность образа купчихи и несвойственная ей смелость и безоглядность в проявлении чувств, неинтересны герою. Он коллекционер, собиратель, и все, что не типично для его «коллекции», не привлекает его. Можно заметить стилистическую близость рассказа «Кума» к анекдоту или типологическую – к новеллам Боккаччо, но, на наш взгляд, конфликт в рассказе гораздо глубже. Один из героев неизбежно окажется несчастен, и тогда анекдот о соблазнении кумом кумы превращается в историю предательства и несчастной любви.

Подобная типология композиционной структуры произведений малого жанра основана на разноуровневых связях внутри текста, в том числе, и на уровне моделирования сюжета.

§2. Моделирование сюжетов произведений цикла.

Б. О. Корман назвал композицию «сетью отношений между сюжетами, охватывающими в совокупности все произведение» [Корман 1981: 45]. Понимание сюжета как совокупности событий, воссоздаваемых в произведении, восходит к работам А. Н. Веселовского. Не разграничивая понятий «сюжет» и «фабула», в своем труде «Историческая поэтика» он называет сюжет схемой действий и комплексом мотивов [Веселовский 1989: 301]. Однако существует традиция отделять эти понятия друг от друга. Так, Б. Томашевский называет фабулой совокупность событий, о которых сообщается в произведении, а сюжетом – ту же совокупность событий в порядке, в котором они изложены в произведении [Томашевский 1999]. Современный ученый В. Хализев дает более простое определение сюжета: сюжет – это «цепь событий, изображенная в литературном произведении, то есть жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющихся друг друга положениях и обстоятельствах» [Хализев 1999: 202-209]. Изложенная в произведении «цепь событий» подразумевает прямо или опосредованно связанные между собой элементы сюжета: пролог, экспозицию, завязку, перипетии, кульминацию развязку, эпилог; сюжет может быть осложнен вводными эпизодами, лирическими отступлениями и т. д. Произведения малого жанра, к числу которых относятся тексты «Темных аллей» Бунина, тяготеют к краткости и точности изложения в целом и к лаконичности с точки зрения сюжета. За редким исключением

произведения цикла имеют простой сюжет, поэтому возникает вопрос о моделировании сюжета рассказов и новелл «Темных аллей», а также вопрос о сюжетопостроении в так называемых лирических миниатюрах.

Моделирование сюжетов произведений «Темных аллей» связано с их типологией, которая имеет ряд особенностей. Нужно отметить существование в цикле так называемого «сверхсюжета», который реализуется посредством «сверхмотивов». «Сверхсюжет» в бунинском цикле имеет следующую схему: встреча влюбленных, препятствия на пути к счастью, разлука/смерть. Он обрамляется такими «сверхмотивами», как мотив дороги, мотив встречи, мотив памяти, мотив смерти/ разлуки.

Тип сюжетов большинства произведений «Темных аллей» обусловлен их жанровой спецификой: действие в них происходит стремительно, сюжетные элементы четко выражены, а развязка несет большую содержательную нагрузку. Такие сюжеты можно назвать динамическими. Главными приемами композиционного построения сюжета в «Темных аллеях» являются приемы хронологической (фабульной) последовательности и ретроспекции. Мотив воспоминания, общий для всего цикла, становится основой, на которой выстраивается сюжетная линия 12 рассказов и новелл, таких, как «Баллада», «Поздний час», «Руся», «Галя Ганская», «Ворон» и др. В этих произведениях, за исключением рассказа «Ворон», прием ретроспекции четко выражен. Он обозначается на композиционном и содержательном уровне: прогулка по ночному городу, стихи о знакомой улице и старом доме с «завешенным» окном вызывают у героя воспоминания о счастливом прошлом («Поздний час», « В одной знакомой улице»), о своих возлюбленных вспоминают герои «Руси» и «Холодной осени», «Речного трактира» и «Гали Ганской» и т. д. Прошлое в них выражается также при помощи «времени персонажа», в состав которого входит «субъективное восприятие времени героем произведения, его биографическое время и время его действия» [Николина 2003:31-34]. Наиболее четко это прослеживается в рассказе «Ворон», где прием ретроспекции не обозначен структурно, как в других текстах. Хронотоп здесь конкретизируется в тексте рассказа один раз, в начале третьего абзаца: «Весной

того года я окончил лицей, и приехав из Москвы, просто поражен был: точно солнце засияло вдруг в нашей прежде столь мертвой квартире...», то есть выражение «того года» здесь указывает на конкретное время и вместе с тем реализует прием ретроспекции.

В бунинском цикле с помощью приема ретроспекции раскрывается смысл произведений. Так, в названных рассказах и новеллах обращение в прошлое – это обращение и к той или иной «разновидности» любви, и к определенному типу героини, вызвавшей эту любовь.

О моделировании сюжетов произведений цикла «Темные аллеи» существует ряд исследований, авторы которых приходят к различным выводам. Один из исследователей творчества Бунина, Ю. Мальцев, утверждает, что произведения, входящие в цикл «Темные аллеи», лишены привычной сюжетной схемы, например, в них отсутствует завязка [Мальцев 1994:46]. М. Мельник в своей работе «Лингвистическое моделирование сюжета (на материале цикла рассказов И. Бунина «Темные аллеи»)» делает выводы о том, что цикл Бунина является идеальным материалом для создания нарративной модели, так как каждый текст цикла самодостаточен, но при этом внутри цикла сюжеты повторяются [Мельник 2001: 8-10]. Она высказывает также мысль о том, что внешность героини и сюжет коррелируют друг с другом, то есть развитие сюжета зависит от типа внешности героини.

Можно заметить, что в бунинских текстах основные элементы сюжета (завязка, кульминация и развязка) формально сохранены, при этом та или иная сюжетная модель обусловлена жанром произведения.

Большинство текстов «Темных аллей» моносюжетны. Исключение составляют рассказы «Зойка и Валерия», «Натали» и «Генрих», в которых две, три или четыре сюжетных линии, развивающихся параллельно. Особенностью бунинских текстов является и то, что почти каждый из них имеет подтекст, который реализуется в основном с помощью мотивов. В то же время сюжетопостроение некоторых произведений меняется в угоду приему ретроспекции и/или мотиву воспоминания. В этом случае привычное расположение элементов сюжета

нарушается. В произведениях, в которых на первый план выходит мотив памяти, действует простая схема: «настоящее, обращенное в прошлое», когда прошлое оценивается и осмысливается с позиций настоящего. Примером может служить рассказ «Поздний час», в котором воспоминания героя, составляющие сюжет повествования, наглядно проиллюстрированы: герой вернулся в город своего детства и юности, и теперь, бродя по улицам, вспоминает и «видит» свое прошлое с позиций настоящего.

Другая схема инверсивности сюжета осложнена тем, что она возникает внутри текста-воспоминания, в котором нарушена хронология повествования. Такая сюжетная схема часто сдвигает элементы сюжета с места, отдаляя экспозицию или завязку или располагая развязку перед ключевыми эпизодами повествования. Таков тип построения сюжета в рассказах «Таня» и «Руся». В первом рассказе экспозиция и завязка даны «postfactum», то есть после обозначения основных событий повествования; во втором инверсивность частей сюжета встречается два раза: после развязки любовной истории (герой был изгнан из дома героини) следуют два эпизода, имеющих реверсивный характер (сцена с журавлями и сцена последнего признания в любви). Такая модель сюжета выдвигает на первый план эмотивный аспект повествования.

Жанровое разнообразие произведений, составляющих цикл, дает возможность по-разному моделировать их сюжеты. В своем исследовании М. Мельник [Мельник 2001:11-16] утверждает, что в рассказах и новеллах цикла «Темные аллеи» существует закономерная связь между типом завязки и финалом произведения.

Элементы сюжета в текстах цикла можно выделить в группы по их основной функции.

В одну группу можно объединить завязки типа «дорога/путник», которые присутствуют в рассказах и новеллах «Темные аллеи», «Степа», «Визитные карточки», «Начало», «Ночлег». В них мотив дороги и мотив путника возникает именно в завязке, где сразу дается образ главного героя. В большинстве случаев перипетии сюжета либо сведены к краткому упоминанию препятствий («Темные

аллеи», « Степа»), либо отсутствуют вообще. Кульминацией становится сцена любовного свидания героев (в рассказе «Начало» описание восприятия мальчиком-гимназистом женской красоты его случайной попутчицы по эмоциональной напряженности равна кульминационным сценам остальных произведений цикла). Типом развязки здесь становится тип «обман/разлука»: героини покинуты и обмануты своими возлюбленными, например, рассказ «Визитные карточки» заканчивается самообманом героини и разлукой героев.

Два произведения, новеллы «Кавказ» и «Генрих», максимально сближены в контексте цикла «Темные аллеи». Их экспозиция и завязка похожи, они могут быть отнесены к типу «гостиница/железная дорога». Экспозиция обеих новелл представляет номер в гостинице, куда приходят героини, также типологически близкие друг другу. Завязка повествования пространственно организована на железной дороге и в вагоне поезда, кульминация совпадает с дорожными зарисовками и пейзажами, в обоих случаях в развязку вводится новый персонаж, который берет на себя функцию разрешения конфликта. В случае с такими типами экспозиции и завязки – *это насильственная смерть, убийство*.

Еще один тип завязки присутствует в бунинском цикле: «приезд героя в усадьбу». Он организует рассказы «Антигона», «Таня», «Натали» и новеллу «Дубки». В рассказе «Ворон» такой завязке предшествует экспозиция, которая коррелирует с названием. В этих произведениях сюжетопостроение традиционно: в них присутствуют экспозиция и завязка, в них есть и коллизии, кульминационные моменты, и типичная для них развязка: *разлука или смерть*.

В рассказе «Натали» несколько сюжетных линий (герой – Соня, герой – Натали, жизнь героя после разлуки с обеими героинями, судьба Натали); развиваясь параллельно, каждая из них достигает своей кульминационной точки и приобретает собственное разрешение. К финалу рассказа все линии сюжета объединяются в его главной теме – «мучительной» любви героя к Натали, и продолжают свое развитие, разрешаясь в финальном блоке рассказа смертью героини. Моносюжетная новелла «Дубки» обладает похожей схемой: приехавший в усадьбу молодой гвардейский корнет испытывает «горестную» любовь к жене старосты Анфисе; любовь эта также

заканчивается смертью героини. Типом развязки в этих произведениях становится *«разлука/смерть»*. В финале *«Антигоны»*, расставаясь с ней, герой *«был готов кричать от отчаяния»*, в *«Тане»* герои расстались в феврале 1917 года, с женьбой Ворона на героине влюбленные *«умерли» друг для друга*.

Такая типология завязок произведений цикла *«Темные аллеи»* основана на определенной формальности моделирования сюжета, которая может обладать и жанрообразующей (т.е. циклообразующей) функцией. Поэтому можно отметить, что сюжетные схемы некоторых произведений цикла образуют *«парное тождество»*, например, новеллы *«Поздний час» – «В одной знакомой улице»* и рассказы *«Речной трактор» – «Галя Ганская»*. Первые две новеллы объединяет ретроспективный характер повествования и мотив воспоминания о покинутой родине. *«Парное тождество»* во втором случае реализуется именно через сюжетопостроение, основным элементом которого является монолог героя. Обстоятельства, в которых произносятся монологи, также похожи: действие происходит в тракторе (*«Речной трактор»*) и в кафе (*«Галя Ганская»*). Оба героя мысленно возвращаются в прошлое, и становится ясно, что их прошлое гораздо значимее и важнее настоящего. Типы завязки рассказов *«Речной трактор»* и *«Галя Ганская»* одинаковы; этот тип можно назвать *«случайная встреча»*. Далее мотив случайной встречи становится элементом построения сюжета: такие встречи с героинями оказываются главными, поворотными в ходе развития сюжета. В системе мотивов этих двух рассказов одним из значимых является скрытно или явно выраженный эротический мотив.

Сходны и развязки этих двух произведений. Финальные фразы как бы продолжают друг друга: *«Я хотел застрелиться, – тихо сказал художник, помолчав и набивая трубку.– Чуть с ума не сошел»*. Смысл этих слов героя - рассказчика из *«Гали Ганской»* раскрывается далее в *«Речном тракторе»*: *«...ведь ото всего остаются в душе жестокие следы, то есть воспоминания, которые особенно жестоки, мучительны, если вспоминается что-нибудь счастливое»*. Финальные слова первого рассказа не только передают горечь и сожаление о смерти Гали, осознание вины и греха за ее смерть. Герой хотел застрелиться еще и потому, что закончилось счастье любви.

Кроме сюжетных, или фабульных произведений, в состав цикла входят произведения, в которых, как отмечает В. А. Келдыш, есть тяготение к «более обобщенному и концентрированному изображению действительности» [Келдыш 1979:3-27]. Это так называемые «лирические миниатюры», в которых также присутствуют основные элементы сюжета. Сюжет в них сводится к констатации какого-либо состояния или значимого действия и несет в себе конкретный смысл. Лирическая миниатюра (как и жанры сценки, этюда и т.п.) всегда обладает смысловой законченностью, поэтому исчерпанность ее формы соответствует исчерпанности сюжета. В лирической миниатюре всегда есть эмоциональная динамика, а ее скрытый смысл играет важную роль. В бунинской миниатюре через ее подтекст раскрывается содержание символа, лежащего в основе сюжета. В лирическом этюде «Красавица» символический подтекст заключен в его названии. Образ героини олицетворяет внешнюю красоту, которая скрывает злую и безжалостную натуру. Женская красота – богатство, доставшееся заурядному чиновнику, но красота не значит «нравственность», «сострадание», «душевная красота». Несоответствие внешнего совершенства и несовершенства внутреннего, т.е. «душевного уродства» составляет символический подтекст миниатюры «Красавица».

Рассказ-миниатюра «Дурочка» отличается от других произведений «Темных аллей», потому что в нем действуют нетипичные для цикла персонажи, есть несвойственный ему хронологический топос и схема взаимоотношений действующих лиц. Однако это различие исчезает, когда на первый план выходит подтекст. Миниатюра начинается и заканчивается изображением животной страсти. И если в начале рассказа этот образ лишен символичности и о плотских желаниях героя сказано сразу, то в двух финальных блоках он раскрывает подтекст произведения. Семинарист-отличник безжалостно выгнал своего сына и его блаженную мать со двора, чтобы они не портили картину его собственной исключительности и положительности. В небольшой миниатюре автор излагает один из основных принципов своего понимания любви: такая ее разновидность, как природная, в определенном смысле животная похоть, способна вырождать человеческое,

духовное в личности. Здесь можно заметить переключку с миниатюрой «Красавица» (в бунинском цикле они расположены рядом и хронологически чередуются): внешнее – не всегда отражение внутреннего.

Финальную часть рассказа образует портрет сына дурочки и семинариста. Портрет подводит своеобразный итог повествованию, раскрывает внутреннюю интригу. Ребенок, который родился не от любви, а от насилия, похож на поросенка, но он не виноват в отцовском грехе, поэтому слова, которыми описывается его внешность, уменьшительно-ласкательные: «кабанья красная шерстка... расплющенный носик с широкими ноздрями», «блестящие ореховые глазки».

Итак, можно сделать заключение о том, что типология сюжетов цикла «Темные аллеи» определяется жанровым разнообразием входящих в него произведений, а при моделировании сюжетов обнаруживается закономерная связь между типом завязки и финалом произведения.

§3. Мотив и тема. Символика мотива.

Важную роль в моделях сюжетов произведений бунинского цикла играет мотив.

В литературоведении о природе и сути мотива в художественном произведении есть несколько определений. А. Н. Веселовский в своей «Поэтике сюжетов» называет мотивом «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения». Он утверждает, что мотив устойчив и неразложим и обладает устойчивым набором значений [Веселовский 1989:305].

В. Пропп, в отличие от А.Н. Веселовского, считает, что «мотив не одночленен и не неразложим» [Пропп 2001: 15]. В качестве первичного элемента сюжета он рассматривает функции действующих лиц (то есть поступок действующего лица, значимый для хода действия), которые повторяются и которые можно сосчитать; все функции распределяются по действующим лицам так, что можно выделить «круги действия» и, соответственно, типы персонажей. В результате детального анализа сказок с разными сюжетами В. Пропп приходит к выводу о том, что

последовательность функций персонажей всегда одинакова, и такая последовательность образует категорию мотива.

«Важно найти такое определение термина «мотив», – пишет А. Бем, – которое давало бы возможность выделить его в любом произведении...» [А. Бем 1918:3-7]. Кроме этих толкований термина «мотив», в литературоведении существуют и другие его определения, в основе которых лежит функциональный подход, выявляющий его практическую значимость в тексте. Так, согласно точке зрения Б. Н. Путилова, мотив – это схема, формула, единица сюжета в виде некоего элементарного обобщения, а также сама единица в виде конкретного текстового воплощения. В качестве основных функций мотива Путилов называет конструктивную (мотив – составляющая единица сюжета), динамическую (мотив выступает как организованный момент сюжетного движения), семантическую (мотив имеет свои значения, определяющие содержание сюжета), продуцирующую (мотив продуцирует новые значения и оттенки значений в силу заложенных в нем способностей к изменению и варьированию) [Путилов 1994:172].

Б. М. Гаспаров предлагает рассматривать мотив в интертекстуальном аспекте, для которого характерно совмещение понятий мотива и лейтмотива. При этом мотивом он называет семантический повтор за пределами текста произведения, а лейтмотивом – семантический повтор в пределах текста произведения [Гаспаров1994:30].

Таким образом, к основным признакам мотива относятся повторяемость (функционально-семантический повтор), традиционность, то есть устойчивость существования, и наличие семантического инварианта и его вариантов.

Эти определения наиболее точно подходят к тем сюжетным элементам, которые выступают в текстах цикла «Темные аллеи» в качестве мотивов. В роли мотива, по мнению Гаспарова, «может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте...» [Гаспаров 1994:30].

С развитием различных литературных жанров мотивная структура художественного произведения становится более разнообразной и приобретает сложную функциональную нагрузку. В произведениях литературы русского зарубежья, в том числе и в «Темных аллеях», тематическая и моделирующая (структурообразующая) функции мотива [Томашевский 1996:71, Хализев1999:267, Целкова 2004:73] выходят на первый план (например, мотив солнца, мотив воды, мотив смерти в «Солнце мертвых» И. Шмелева; мотив пути, мотив странничества в творчестве Б. Зайцева и др.). Мотив становится основным элементом, создающим подтекст, «подводное течение» содержания, поэтому возникает необходимость разграничить такие категории, как мотив и тема. Она обусловлена тем, что у Бунина тематика цикла «Темные аллеи» предельно близка к его системе мотивов. В то же время жанровая специфика этого бунинского произведения позволяет отделить их друг от друга. Б.Томашевский [Томашевский 1999] называет темой единство значений отдельных элементов произведения, которое объединяет компоненты художественной конструкции. В. Жирмунский считает, что «каждое слово, имеющее вещественное значение, является для художника поэтической темой, своеобразным приемом художественного воздействия» [Жирмунский 1977: 30].

Уже отмечалось, что оставаясь самостоятельными, тексты в системе цикла становятся и эпизодами, фрагментами единого авторского высказывания. Каждый текст внутри цикла устанавливает связи с другими текстами на различных уровнях. На основе концентрического принципа взаимодействия компонентов цикла выделяются сверхсюжет, а также сверхтема, сверхмотив, сверхобраз, т. е. «элементы», общие для всего цикла и четко выраженные в структуре его произведений. Исходя из утверждения Жирмунского, сверхтему цикла «Темные аллеи» можно определить как тему любви, ее двойственной природы, «телесной» и «духовной» ее разновидностей, любви прошедшей и всегда несчастливой.

Таким образом, в системе сюжетов бунинского цикла можно выделить общие мотивы (так называемые «сверхмотивы») и частные мотивы. К сверхмотивам можно отнести мотивы, обрамляющие сверхсюжет «Темных аллеи»: мотив встречи/

приезда, мотив памяти, мотив смерти/разлуки, мотив любви-эроса. При этом эти мотивы могут иметь сюжетообразующую и смыслообразующие функции.

Сверхмотивы цикла «Темные аллеи». Сверхмотив встречи/приезда в «Темных аллеях» имеет сюжетообразующее значение. В текстах цикла повествование начинается, как правило, с момента встречи героев («Темные аллеи», «Натали», «Муза», «Антигона» и др.). Иногда встреча «отодвинута» с первого места в сюжетной композиции (в текстах, где на первый план выходит прием ретроспекции, например, в «Русе», «Гале Ганской», «Речном трактире», «Весной в Иудее» и т. д.). В рассказах и новеллах «Кавказ», «Поздний час», «Холодная осень», «Зойка и Валерия» сюжет строится на повторяющемся в каждом следующем эпизоде мотиве приезда/отъезда героя или героев. Так, в «Зойке и Валерии» герой (Левицкий) приезжает летом на дачу Данилевских, далее у Данилевских стала появляться Дария Тадиевна и Левицкий влюбился в нее, в потом приехала из Харькова Валерия Остроградская и Левицкий влюбился теперь в нее, но эта любовь серьезнее, глубже всех его предыдущих влюбленностей, далее приезжает доктор Титов и Левицкий мучается ревностью, потом приехали гости «насладиться дачным счастьем», что только усилило терзания Левицкого, и в последней, шестой части наступает развязка – отъезд Левицкого и его самоубийство.

Сверхмотив памяти. «Темные аллеи» Бунина традиционно называют произведением «о любви и памяти об «утраченной» России». В прошлом, то есть для Бунина и тысячи подобных ему эмигрантов в России, остались прежняя жизнь, любовь, счастье. Учитывая обстоятельства создания это произведения (в эмиграции, спустя почти 20 лет после отъезда с родины), можно заметить, что контекст памяти актуален для всего цикла в целом: в тех рассказах и новеллах, в которых прием ретроспекции отсутствует, мотив памяти выражен имплицитно. Эмоционально-выразительный план повествования организован так, что подразумевается, что герой вспоминает о прошедших событиях. Такую повествовательную окраску имеют, например, рассказы «Таня», «Муза», «Волки», «Ворон». Таким образом, мотив памяти становится и сверхмотивом, и частным мотивом (в произведениях, где сюжет построен на воспоминании героя о прошлом).

Сверхмотив любви-эроса отражает бунинскую концепцию любви. «Эрос» – значимая сторона этого мотива, потому что бунинское понимание любви складывается из нескольких составляющих. Оно близко мифологической и философской трактовке этого понятия: в древнегреческой мифологии Эрос олицетворяет чувственную любовь, телесное влечение и противостоит смерти. У Платона Эрос, будучи космической силой, пронизывает и отношения между полами, и художественное творчество, а известный психоаналитик начала 20-века Зигмунд Фрейд называл Эросом персонифицированное обозначение сексуального инстинкта. Понятно, что мы пытаемся дать упорядоченную, упрощенную схему сверхмотива любви в творчестве Бунина, подводя под нее философскую и культурологическую базу. Можно систематизировать мировоззренческие взгляды художника, но очевидно, что нельзя систематизировать его внутренние эмоции, переживания, убеждения, которые формируют его отношение к тому или иному явлению бытия. Они складываются на протяжении всей его жизни, формируются и обогащаются со временем, с приобретением жизненного и душевного опыта. Поэтому, говоря о сверхмотиве любви-эроса в «Темных аллеях», мы относим его, наряду с сверхмотивами памяти и смерти/разлуки, к ключевым, значимым мотивам повествования.

Сверхмотив разлуки/смерти. Развязка всех произведений цикла «Темные аллеи» имеет два варианта: это разлука главных героев или смерть одного из них. Через сверхмотив разлуки/смерти передается авторский взгляд на любовь: она не может быть буднично-счастливой, настоящая любовь обрывается «на взлете» и оставляет только мучительные воспоминания.

Таким образом, все сверхмотивы цикла «Темные аллеи» связаны между собой и выстраиваются в последовательную цепь концептуально-значимых элементов сюжета.

Рассматривая смысловую структуру романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», Б. Гаспаров приходит к выводу о том, что повествование в романе организовано по принципу лейтмотивного построения. «Имеется ввиду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем

множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами» ...» [Гаспаров 1994:30].

На наш взгляд, такое лейтмотивное построение характерно и для бунинского цикла. Во-первых, внутри каждого компонента «Темных аллеи», как правило, встречается определенный образ-мотив, который потом повторяется и варьируется в тексте. Во-вторых, рассматривая «Темные аллеи» как некое смысловое единство, состоящее из самостоятельных частей, можно заметить, что множество мотивов переходят из одного текста в другой, обеспечивая концептуальные, интертекстуальные и сюжетные связи. Такие мотивы можно назвать *частными*, то есть актуальными для ряда текстов внутри цикла произведений. Они содержат элементы символизации и имеют не только словесную, но и «предметную», «понятийную» закреплённость в тексте. Но частные мотивы не существуют в цикле сами по себе, играя лишь связующую роль. По мнению Б. Томашевского, они являются мельчайшими единицами сюжета: «сюжет – совокупность мотивов в той последовательности, в какой они даны в произведении» (Томашевский 1999: 121]. Наряду с сверхмотивами, мотивы участвуют в моделировании сюжета и смыслообразовании. Наличие мотива и его место в том или ином фрагменте текста обусловлено его символикой, т. е. скрытым значением.

Рассматривая систему наиболее часто встречающихся частных мотивов цикла «Темные аллеи», мы пришли к выводу о том, что их можно разделить на группы по определенному признаку. Так, можно выделить группу мотивов со значением «место действия», отдельно выделив как место действия «аллею», группу мотивов со значениями «вода/водоем», «горница», «дорога», «луна/солнце/звезда», «цвет», мотив со значением «длинный», а также группы мотивов «животные звуки» и «странные, таинственные» образы.

Мотивы со значением «места действия». Мотив аллеи. Одним из ключевых мотивов бунинского цикла является мотив аллеи. В эту группу можно включить такие варианты образа аллеи, как парк, сад, «несколько ...древних, могучих дубов» («Дубки»), «...вековые деревья, уходящие в небо» («Муза»), «... над деревней вырисовывались деревья, которых мы не замечали днем» («Кавказ»). При этом

мотивом аллеи обрамляется все, что имеет важное значение для героя: любовь, любовное томление, объяснение в любви, недолговечное счастье, близость с героиней, прощание с ней.

Мотив усадьбы. С мотивом аллеи связан мотив усадьбы, барского дома, дачи, имения. В зависимости от конкретного места действия можно отметить особенности развития сюжета. Герой приезжает в усадьбу или имение, рассчитывая на небольшое любовное приключение, встречает героиню, и интрижка превращается в глубокое подлинное чувство («Натали», «Антигона», «Таня»). Дача в произведениях цикла означает неуют, неустроенность жизни героя, его беспокойство, постоянное напряжение и одновременно говорит о недолговечности любовных отношений с героиней: «Никак не ожидал я и этого—дачи под Москвой: никогда еще не жил дачником, без всякого дела...» («Муза»). Рассказ «Кума» сразу начинается с обозначения места действия: «Дачи в сосновых лесах под Москвой. Мелкое озеро, купальни возле топких болот», и оно также предсказывает модель финала.

Мотив воды/водоема. Мотив дачи (усадьбы, имения) часто сопровождается мотивом воды. В бунинском цикле мотив воды реализует образ утраченной любви. Он впервые появляется в рассказе «Темные аллеи» и далее возникает в разных вариациях почти во всех текстах цикла. Такими вариациями выступают образы болота, озера, моря. Можно заметить, что все это – стоячая вода, тогда как в рассказе «Темные аллеи», как отмечалось, мотив утраченной любви передается и через реминисценцию из Библии о протекшей воде. Таким образом, цепочка мотивов участвует в формировании сверхсмысла цикла: любовь проходит, в силу обстоятельств разлука неизбежна, но удержать бы, остановить эти краткие мгновения счастья.

Мотив луны связан с сверхмотивом любви-эроса. Это один из наиболее часто встречающихся образов в цикле «Темные аллеи». Мотив луны (как и мотив солнца) не только является одним из компонентов сюжета, но играет, как нам кажется, связующую все мотивы цикла роль. Можно предположить, что автор неслучайно придавал образу луны такое большое значение. Мотив луны – сквозной для всех

текстов цикла. В первый раз он появляется в новелле «Кавказ» и уже здесь выражает свое особое, насыщенное символикой, значение: «Как чудесно дробился, кипел ее (речки) блеск в тот таинственный час, когда из-за гор и лесов, точно какое-то дивное существо, пристально смотрела поздняя луна!» Эпитет «поздний» здесь перекликается и с названием рассказа «Поздний час», в котором основным мотивом является мотив луны, «месячного света», «большого месяца». Очевидно, что для автора «тот таинственный час» в новелле «Кавказ» равнозначен «позднему часу» в одноименном рассказе, часу, когда герой с грустью вспоминает свою возлюбленную.

Одним из вариантов мотива луны выступает «лунный свет». Впервые этот мотив появляется в рассказе «Муза». Можно заметить, что и в рассказе «Муза», и в других текстах цикла мотив луны, лунного, месячного света сопровождается образом «странного», «зеленоватого», «прозрачного полусвета» или «зеленоватой, лучистой звезды». В рассказе «Натали» этот мотив дополняется образом «розовой» планеты Юпитер.

Такая группа мотивов характерна для рассказов «Муза» («Темнело по вечерам только к полуночи: стоит и стоит полусвет запада по неподвижным, тихим лесам. В лунные ночи этот полусвет странно мешался с лунным светом...»), «Руся» («И стоял и не гас за чернотой низкого леса зеленоватый полусвет...»); «Смарагд» («Приглядишься – не облака плывут–луна плывет, и близ нее, вместе с ней, льется золотая слеза звезды...»), «Качели» («А вон первая звезда и молодой месяц и небо над озером зеленое, зеленое–живописец, посмотрите, какой тонкий серпик» и др. В рассказе «Мадрид» также появляется мотив «месячного света», он добавляет определенное звучание банальной, казалось бы, ситуации, в которой мужчина привел в свой гостиничный номер девушку-проститутку. В неустроенной жизни бездомного и одинокого героя встретила добрая бесхитростная душа, простая, как ее настоящее имя, относящаяся к своей профессии просто, без излишней рисовки или надрыва, способная пожалеть, посочувствовать, оценить доброе к себе отношение. На очень короткое время она скрасила жизнь, наверное, не очень счастливого героя.

Сочетание образов лунного света и «зеленоватой», «золотой звезды» в цикле «Темные аллеи» выражает состояние влюбленности, первой любви и памяти о возлюбленной героя. Например, в рассказе «Поздний час», в котором множество образов-символов, главное место занимает мотив месяца и месячного света. Он появляется в каждом сегменте рассказа и становится одним из ключевых образов, играющих важную роль в раскрытии его значения. Герой приезжает в город, где когда-то жил, был сначала маленьким мальчиком, бегающим в гимназию, потом влюбленным юношей. В контексте цикла «Темные аллеи» провинциальный русский городок олицетворяет прошлую жизнь героя, жизнь на родине, которую он покинул и о которой вспоминает и тоскует. Герой идет по мосту, мост – образ, соединяющий его прошлое и настоящее. Далее один за другим возникают ночные городские пейзажи. Каждый следующий сегмент построен по такой сюжетной модели: пейзаж, освещенный луной/месяцем (лунным/месячным светом), сочетание лунного света и деталей пейзажа рисует картинку, которая вызывает у героя ассоциацию, воспоминание о героине (например, освещенная луной листва деревьев бросает ажурную тень на тротуар, и герой вспоминает черное шелковое кружевное платье своей возлюбленной; бродит сторож с колотушкой, и герой вспоминает теплую августовскую ночь, когда также ходил сторож с колотушкой, потом устал и задремал, «греясь в месячном свете» в «подсохшем к осени саду» и т.п.). В трех сегментах текста возникают образы, предсказывающие развитие сюжета: трижды повторяется эпитет «каменный», олицетворяющий не только скучную, казенную гимназическую жизнь героя, но и остановившееся время, «окаменевшую» жизнь, умирание, смерть. Далее, по дороге к дому с садом, где когда-то жила его любимая, герой вспоминает о «целой стае» голубей и тут же – о «крупных темных крысах, гадких и страшных», то есть возникает еще одно противопоставление жизни и смерти. Этот ряд образов замыкает «невысокая зеленая звезда, лучистая, как та, прежняя, но немая, неподвижная», символ любви, которая не забывается.

Иногда в «Темных аллеях» образ луны противопоставляется лунному свету. В рассказе «Муза» оба этих образа обрамляют линию взаимоотношений героя и

героини в определенные моменты их романа. Странный полусвет и лунный свет возникают в той части рассказа, где говорится о взаимной любви героев, о самом начале их отношений. В этой части текста есть множество мотивов, имеющих определенное значение: мотив дождя, олицетворяющий любовную страсть, мотив воды, пруда-зеркала, «серебряные поляны, похожие на озера». Образ луны появляется в рассказе еще раз: когда, герой, догадываясь об измене Музы, идет зимним предрождественским вечером к своему соседу Засвистовскому: «Иду по... пути, блестят... поля под низкой, бедной луной». Каждый эпитет здесь усиливает значение приниженности, преуменьшения другого и раскрывает значение этого образа: своим уходом к сопернику Муза не только предала героя, но и принизила, оскорбила его чувство и отняла, лишила его счастья, сделала его в этом смысле бедняком.

Образ луны в новелле «Кавказ» перекликается с таким же образом в рассказе «Таня». Мотив луны в двух произведениях оформлен близкими по смыслу эпитетами: «Недалеко от нас, в прибрежном овраге, спускавшемся из лесу к морю, быстро прыгала по каменистому ложу мелкая, прозрачная речка. Как чудесно дробился, кипел ее блеск в тот таинственный час, когда из-за гор и лесов, точно какое-то дивное существо, пристально смотрела поздняя луна! («Кавказ») – «За их крышами, на северном небосклоне, медленно расходятся таинственные ночные облака – снеговые мертвые горы. Над головой только легкие белые, и высокая луна алмазно слезится в них, то и дело выходит на темно-синие прогалины, на звездные глубины неба, и будто еще ярче озаряет крыши и двор» («Таня»).

Итак, мотив луны в цикле «Темные аллеи» появляется тогда, когда речь идет о влюбленности, близости героев, счастливой или несчастной любви. Еще одно значение приобретает этот мотив в рассказах «Зойка и Валерия» и «Натали»: она становится олицетворением несчастья и смерти. В «Зойке и Валерии» в сцене близости героев в еловой аллее в контексте мотива луны снова появляется эпитет «поздний», но здесь он имеет смысл «опоздавшей» любви, безнадежного чувства. Рядом с этим эпитетом стоят определения «застывший», «неподвижный», «смутный», которые создают ощущение несчастья, горя, оцепенения, омертвелости.

Впечатление усиливается и описанием самой луны: «В застывшей тишине ночи и лесов неподвижным ломтем дыни краснела вдали, невысоко над смутным полем, поздняя луна». Таким образом, мотив луны в рассказе «Зойка и Валерия» соединяет в себе символику любви и смерти. Близок такому толкованию и образ месяца в «Чистом понедельник», напоминающий светящийся череп, и «молодой месяц, не суливший ничего доброго» в рассказе «Натали».

В некоторых религиях особое значение придавалось форме луны: лунный серп (месяц) символизировал девственность, полная луна – красоту, совершенство, а также темные силы; невидимая луна уподоблялась смерти [Энциклопедия знаков и символов 1997; Словарь сюжетов и символов в искусстве 1999:]. На наш взгляд, эти дополнительные оттенки значений соотносимы и с образами луны и месяца в произведениях цикла: в новеллах и рассказах «Кавказ», «Муза», «Смарагд», «Зойка и Валерия», «Таня», «Ночлег» автор отдает предпочтение варианту луны, лунного света, в «Позднем часе», «Натали» и «Качелях» – месяцу, месячному свету. Мотив луны и месяца относится к кругу сюжетных элементов, определяющих образ героини, тогда такие нюансы в толковании мотива луны/месяца дополняют значение ее образа. Так, в рассказе «Натали» образ молодого месяца возникает рядом с Натали, когда она в первый раз говорит о любви, потом на протяжении всего рассказа он встречается еще два раза (и «не сулит ничего доброго») и, наконец, «светлый круг месяца» появляется в финале, в сцене окончательного признания и близости героев. Мотив месяца сопровождает героиню на протяжении всего рассказа и передает не только значение влюбленности, смерти, счастливой и несчастной любви, но и, как нам кажется, придает образу Натали дополнительный смысл. Он подчеркивает постоянство ее натуры, «обливает ярким, стеклянным» светом, подчеркивая ее чистоту, непорочность и исключительность. Неслучайно Натали сравнивается с нимфой или иконой: «сложена, как молоденькая нимфа», «как от иконы, не мог оторвать от нее глаз». Влюбленный герой возводит ее в ранг богини, ранг святой. Близок образу Натали образ безымянной героини из рассказа «Качели». Мотив «рогатого» месяца вместе с мотивами воды и мотивами зеленого и золотого цвета организуют подтекст ее образа, выражают значение юности (в

«Натали» через год после расставания герои встречаются: «Как это ни странно, вы еще немного выросли, – Да, я все еще расту»), непорочности, чистоты, любви, которая никогда не забудется.

Мотив солнца. В отличие от мотива луны/месяца, мотив солнца появляется в текстах цикла «Темные аллеи» нечасто. Его вариантами могут быть мотив жара, духоты, пара, зноя, зарницы, а также пожара, огня, печной топки. Нетрудно заметить, что все это – слова со значением «жар, огонь». Поэтому мотив солнца в текстах цикла олицетворяет страсть, любовный жар. Наиболее яркое выражение это значение мотива солнца находит в рассказе «Гая Ганская». Повествование здесь как будто «пронизано» солнцем, солнечным светом. Дополнительное значение света и солнца создает и хронотоп рассказа: апрельский Париж и апрель в Одессе в прошлом, в воспоминаниях героя. Складывается ассоциативная цепочка, выстраивающая сюжетную линию рассказа: весна, тепло – Париж – «терраса парижского кафе» – нарядные парижанки – воспоминание о весне в Одессе – воспоминание о нарядной Гале, которую рассказчик встретил как-то апрельским днем в Одессе. Сюжет рассказа организуют воспоминания о трех встречах рассказчика с героиней, Галей Ганской, и во всех трех эпизодах встречи постоянным является мотив солнца и света. Первая встреча героев происходит в солнечный апрельский день: «...весна, всюду множество нарядного, беззаботного и приветливого народа, эти скворцы, сыплющие немолчным щебетом, точно каким-то солнечным дождем – и Галя». Вторая – через год, тоже весной, когда «сады уже одевались, млели под солнцем», третья – осенью, которая была «нечто божественное по спокойствию однообразных жарких дней». Солнечный свет присутствует и в облике героини, причем в первом эпизоде у нее личико ангела с русыми локонами вдоль щек, а в эпизодах, где речь идет о соблазнении героини, отмечается рыжеватый оттенок ее волос.

Мотив жара, духоты, пара, олицетворяющий чувственную любовь, является одним из центральных в рассказах «Муза» и «Руся». В начале третьего сегмента «Музы» собраны все ключевые мотивы текста: «То и дело в яркой синеве над ними скопляются белые облака, высоко перекачивается гром, потом начинает сыпать

сквозь солнце блестящий дождь, быстро превращающийся от зноя в душистый сосновый пар, «в рассказе «Руся» мотивы жара, пара, зыбкого солнечного света сопровождает момент сближения героев.

Еще одним вариантом мотива солнца и солнечного света в цикле является мотив огня (жара, пожара, зарницы, топки). В рассказе «Степа» слова со значением «жар, огонь» встречаются на протяжении всего повествования: в картине грозы «ослепляющим рубиновым огнем ...жгла...ветвистая молния», во втором эпизоде чернота неба «все еще загорается», «широко и зловеще вспыхивало красное пламя»; после соблазнения Степы, в «жаркую темноты тихой избы все еще заглядывали с разных сторон слабые, далекие зарницы», в последнем сегменте отмечается густой блеск солнца. Мотив огня в новелле «Генрих» реализуется и на уровне цвета, и приобретает дополнительное значение беды, опасности, насильственной смерти. Образ огня становится здесь образом-предупреждением, с помощью которого происходит смена акцентов и настроений: в дороге, в замкнутом пространстве теплого купе Глебов и Генрих счастливы недолгим, но полным, настоящим счастьем, потом герои расстаются, Глебов уезжает дальше один, и тогда возникает «какой-то воспалено-красный дымящий огонь при входе в закопченную пасть туннеля» – переход через «ворота Дантова ада» от счастья к горю, от жизни к смерти, от любви – к вечной разлуке. Дополняет цепочку мотивов образ «солнца-королька», в котором важно и его цветное определение: оранжево-красный, цвет пламени, огня. Цветовая составляющая мотива огня, жара наиболее ярко выражена в кульминационной части рассказа «Волки»: «А под стеной леса стоят, багрово серея, три больших волка, и в глазах у них мелькает то сквозной зеленый блеск, то красный – прозрачный и яркий, как горячий сироп варенья из красной смородины».

Мотив дороги – один из наиболее часто встречающихся мотивов цикла «Темные аллеи». Ее вариантами выступают образы «ухабистой мостовой», дорожной колеи, железной дороги и реки. Функция этого мотива заключается в том, что она образует сюжет, «ведет» героя к героине, «уводит» их друг от друга или они вместе идут (едут) по ней. Дорога в бунинском цикле, прежде всего, символизирует человеческую жизнь, жизненный путь героя. В случае с ухабистой мостовой («Поздний час»), иногда «залитой дождями.., изрезанной многими черными

колеями» («Темные аллеи»), – это символ жизни героя, полной тревог, разочарований, лишений, потерь.

Вариантом дороги в некоторых рассказах и новеллах цикла выступает железная дорога. Она олицетворяет надежду героев на счастье, пусть и недолгое, кратковременное (навстречу счастью едут по железной дороге герои «Кавказа» и «Генрих»), во-вторых, железная дорога в «Темных аллеях» – образ несбывшегося счастья и прошедшей жизни: «Зашумел наконец встречный поезд, налетел с грохотом и ветром, слившись в одну золотую полосу освещенных окон, и пронесся мимо» («Руся»). В рассказах «Визитные карточки» и «Пароход «Саратов» к образу дороги приравнен образ реки. Примечательно, что в финале рассказа «Пароход «Саратов» герой «пристально смотрел на горбами летящую глубоко внизу, вдоль высокой стены борта, густо-синюю волну и от времени до времени поплевывал туда», – со смертью возлюбленной жизнь потеряла для него всякую ценность, ему «наплевать» на то, что с ним случилось.

Мотив закрытого пространства – один из постоянных мотивов цикла «Темные аллеи». Ее вариантами выступают гостиница, гостиничный номер, купе поезда, каюта. Как правило, мотив гостиницы относится к кругу деталей, обрамляющих образ героя. Только в двух рассказах, в «Темных аллеях» и «Ночлеге», горница и гостиница соотносятся с образами героинь. В первом рассказе описание горницы дается перед появлением Надежды: «В горнице было тепло, сухо и опрятно: новый золотистый образ в углу, покрытый чистой скатертью стол... чисто вымытые лавки... печь белела мелом... из-за печной заслонки сладко пахло щами...». Эпитеты «чистый», «золотой» здесь относятся не только к описанию интерьера горницы, но и являются деталями, дополняющими образ героини. Кроме того, описание горницы контрастно описанию пейзажа, холодного осеннего ненастья. Так через мотив горницы раскрывается смысл рассказа: во-первых, все, что связано с Надеждой (в том числе и ее любовь), имеет значение чистоты и тепла, верности, надежности; во-вторых, осенняя распутица олицетворяет жизнь героя, какая она есть, а тепло и чистота горницы – то, какой она могла бы быть, если бы он не расстался с Надеждой. В рассказе «Ночлег» пространство постоялого двора повторяет пространство горницы из «Темных аллей». В «Ночлеге» акцент сделан на

«гостиничном номере», комнате, в открытые окна которой заглядывала «жаркая, без малейшего движения воздуха и такая ослепительная, полнолунная ночь». Полная луна, жар, духота в бунинском цикле имеют значение любви, вожделения, жаркой страсти, которую в рассказе вызывает у марокканца героиня, «круглоликая девочка лет пятнадцати».

В рассказах «Кавказ», «Муза», «Генрих», «Мадрид» гостиница, в которой остановился главный герой, является символом бездомности, одиночества и неустроенности его жизни. В «номерах в переулке возле Арбата», гостинице «Лоскутная», в гостинице «Мадрид» (московских гостиницах начала 20 века) Бунин поселил героев «Кавказа», «Музы», новеллы «Генрих». Такая конкретизация места жительства героя является и деталью хронотопа (эти рассказы, вместе с «Чистым понедельником», можно назвать «московскими»), и определяет социальный статус героя: в номерах на Арбате мог поселиться обычный человек, а живет в Лоскутной, ездит на «лихаче Касаткине» и покупает «у Елисеева» фрукты и вино писатель, произведения которого, очевидно, принесли ему известность и доход. В рассказе «Мадрид» герой – начинающий, но успешный писатель, у которого в номере тепло и уютно, но в узком, слабо освещенном коридоре лежит истертый коврик. В то же время номер гостиницы во всех трех рассказах по-разному интерпретирует чувство любви. Так, в новелле «Кавказ» любовь запретная, преступная, поэтому Бунин не называет гостиницу, а только отмечает: «Приехав в Москву, я воровски остановился в незаметных номерах в переулке возле Арбата». Эту любовь надо скрывать, поэтому герой живет затворником, «от свидания до свидания» с героиней. Гостиничный номер, купе поезда каюта на пароходе реализуют в произведениях замкнутое пространство. Они скрывают, прячут любовь героев, у такой любви в рассказах есть оттенок преступности («Визитные карточки», «Кавказ»), иногда встреча героев в гостиничном номере предвещает ложное или недолговечное чувство («Муза», «Генрих»). Только в одном произведении цикла появляется пространство вагона метро, продолжающее ряд вариантов купе поезда, каюты и т. п. В рассказе «В Париже» на третий день Пасхи герой умирает в вагоне метро. Так

соединяются три ведущих мотива бунинского цикла: мотив любви, смерти и мотив памяти.

Мотив вечной жизни характерен и для «Темных аллей», и для творчества Бунина в целом. Впервые в цикле он появляется в рассказе «Поздний час», в финале которого возникает мистический образ-символ: «...вдруг что-то мелькнуло и с бешеной быстротой, темным клубком понеслось на меня...». Далее герой действует так, будто на кладбище его «ведет» таинственная, мистическая сила, «зеленая звезда»: «Я знал, куда надо идти, я шел все прямо по проспекту – и в самом конце его...остановился: передо мной... одиноко лежал удлинённый и довольно узкий камень, возглавию к стене...». Символом вечной любви и вечной жизни здесь выступает лучистая, «невысокая зеленая звезда, глядящая дивным самоцветом».

В рассказе «Натали» мотив вечной жизни/любви передается имплицитно, через ряд образов, которые также имеют мистический оттенок. Они сосредоточены в двух финальных частях повествования (как и в «Позднем часе» и «Холодной осени»). Шестая, предпоследняя часть рассказа построена на антитезе, начальный и финальный эпизоды противопоставлены друг другу, расположены рядом мотивы любви, жизни (встреча на балу) и смерти (смерть мужа Натали). Контрастны друг другу и описания святочного вьюжного вечера и «тишина деревенской майской зари». Дважды возникает облик Натали: в белом платье и золотистых туфельках на балу и в трауре, со свечой в руке у гроба мужа. В середине последней части рассказа стоит образ «розового Юпитера», горевшего на ровном, матовом небосклоне, который «считается символом благородства, те, кто находятся под его влиянием, являются представителями высшей человеческой породы, обладают прямотушием, честностью, умеют прощать и быть верными» [Энциклопедия знаков и символов 1997]. Эпитет «розовый», который еще два раза встречается в последней части рассказа, относит эти значения к Натали. Это Натали – существо высшей человеческой породы, отсюда и сравнение ее лица с иконой, и «ионическое платье, делающее ее особенно непорочной».

Мотив вечной жизни и вечной любви является центральным в рассказе «Холодная осень». Внешняя и внутренняя смысловая динамика рассказа развивается при противопоставлении и сопоставлении этих двух мотивов и их контекстных вариантов: свадьба – война, темное небо – светящиеся окна дома, грустно – хорошо, «отупение» от предстоящей долгой разлуки – «радостное, солнечное, сверкающее изморозью на траве утро», «зарыдать – запеть», а лейтмотивом становятся последние слова героя: «Ну что ж, если убьют, я буду ждать тебя там. Ты поживи, порадуйся на свете, а потом приходи ко мне».

Мотив кладбища. С мотивом вечной жизни в цикле «Темные аллеи» связан мотив кладбища, образ которого занимает одно из центральных мест в рассказе «Поздний час». Но в тексте слово «кладбище» заменено перифразом «город мертвых», «просторный квадрат стен», в которых заключена «роща мертвых, крестов и памятников». В картину русского уездного города вставлены два парижских пейзажа. В первом теплой светлой июльской ночи противопоставлены темные сырые парижские ночи, второе представляет собой описание парижской траурной атрибутики, отличающейся от русской. Так в повествовании проявляется оксюморонное сочетание пустоты, бездушности, бездуховности настоящего героя и его живого прошлого. Автор избегает прямого употребления слова «кладбище» потому что именно здесь, в городе мертвых, его герой наконец встречается со своей возлюбленной, о которой беспрестанно вспоминает на протяжении всей прогулки. Эта «встреча» сопровождается присутствием мистического образа, превратившего сердце героя в «тяжкую чашу», а ее символом выступает немая, неподвижная зеленая звезда, светившая и в тот давний счастливый вечер, когда герой пришел на свидание к своей возлюбленной.

Такое же значение имеет образ кладбища в новелле «В Париже», где траур и кладбище противопоставлены весеннему дню. В картине мягкого парижского неба, в словах о юной и вечной жизни скрыта мысль о разлуке и надежда на встречу в ином мире. Неслучайно автор ставит рядом слова «траур» и «весенний», «жизнь вечная» – «жизнь конченная».

Антитеза лежит и в основе миниатюры «Часовня». Жаркий летний день, солнце, цветы, травы, шмели, бабочки, и давно заброшенное кладбище и разрушающаяся кирпичная часовня – два образа, реализующие мотив жизни, смерти и вечной любви. Основная идея миниатюры выражена двумя высказываниями, помещенными в концовку произведения. Они передают мысль автора: любовь и смерть неотделимы друг от друга. Первое: «Он был очень влюблен, а когда очень влюблен, всегда стреляют в себя», второе: «И чем жарче и радостней печет солнце, тем холоднее дует из тьмы, из окна (часовни)».

Мотив зеркала. Одним из наиболее значимых мотивов цикла является мотив зеркала. В своей книге «Иван Бунин» Ю. Мальцев приводит цитату из бунинского «У истока дней»: «На... зеркале до сих пор видна царапина, сделанная моей рукой много лет тому назад, – в ту минуту, когда я пытался хоть глазком заглянуть в неведомое и непонятное, сопутствующее мне от истока дней моих до грядущей могилы». По мнению Мальцева, зеркало как и зеркальная водная гладь у Бунина – символ идеального мира [Мальцев 1994: 50-51]. Очевидно, поэтому этот мотив и возникает в тех эпизодах рассказов «Муза» и «Генрих», где говорится о предчувствии счастья (первая встреча с Музой: «...поправила перед моим... зеркалом шляпку», и во втором сегменте, темой которого становится состоявшееся счастье: «пруд стоял громадным черным зеркалом»; в рассказе «Генрих» счастье уходит, гибнет с гибелью героини, но герой еще об этом не знает, он смотрит на море, лежащее «спокойно и плоско, зеленоватым сплавом с опаловым глянцем» (как поверхность зеркала).

Мотивы цвета, звука, тишины/молчания. Основываясь на существовании таких признаков мотива, как повторяемость, традиционность и наличие вариантов, можно выделить в цикле «Тёмные аллеи» такие группы частных мотивов, как мотив цвета, мотив звука, мотив тишины/молчания.

Мотив тишины в произведениях цикла «Тёмные аллеи» имеет различные функции. Так, в «Балладе» тишина является составляющей хронотопа, а также создает особое, присущее жанру баллады настроение. Рассказ странницы Машеньки, прозвучавший в ночной тишине дома, приобретает мистический смысл,

выдает ее веру в существовании иных, высших сил, способных вершить судьбы людей. Неслучайно главным мотивом рассказа становится именно мотив тишины, и герой, и Машенька стараются не нарушить ее, не спугнуть «балладное» настроение: Машенька ходит «бесшумно», читает молитвы «вполголоса», герой говорит «негромко». Кроме того, тишина является в рассказе фоном, на котором ясно слышатся звуки, придающие повествованию драматизм. Там, где Машенька приступает к преданию о «страшной смерти бабушки», в ночной тишине дома, в зале «что-то слегка треснуло и потом упало, чуть стукнуло»; «жутко и хорошо» звучит в тишине странная песня Машеньки.

Мотив тишины организует хронотоп и в рассказе «Поздний час». В ночном городе тихо, только «одни сады чуть слышно, осторожно трепетали листвою от ровного тока слабого июльского ветра». Здесь мотив тишины связан с мотивом памяти: тихо в городе, в который герой вернулся, спустя десятилетия, но его прогулка по городу насыщена звуками, которые он слышит, вспоминая историю своей любви. В его памяти бьет набат, предупреждающий о пожаре, слышится то жалостливый, то радостный говор, то плясовая колотушечная трель, то свист голубиных крыльев. В рассказе «Поздний час» есть два варианта мотива тишины, две тишины, противопоставленные друг другу: одна присутствует в воспоминаниях героя, другая сопровождает возвращение в город его юности в настоящем. Тишина в прошлом символизирует счастье взаимной любви, этот мотив становится ключевым в эпизоде ночного свидания в саду: «И было уже так поздно, что даже и колотушки не было слышно... Когда я глядел влево, видел...низко выглядывавшую...одинокую зеленую звезду, теплившуюся бесстрастно и вместе с тем выжидательно, что-то беззвучно говорившую». Тишина теперь, в настоящем – образ утерянного счастья, безрадостной жизни и символ смерти. Поэтому это не что-то беззвучно говорящая «звездная» тишина, а немая, мертвая: «В городе не было нигде ни единого огня, ни одной живой души. Все было немо и просторно, спокойно и печально...».

Мотив ночной тишины имеет значение смерти и в рассказах «Зойка и Валерия» и «Натали». Он появляется в финальных эпизодах, предваряющих сообщение о смерти главных героев. В то же время мотив тишины в рассказе «Зойка

и Валерия» перекликается с ночным осенним пейзажем из рассказа «Таня». Таким образом, устанавливаются и смысловые связи между этими произведениями внутри цикла: ночная тишина, сопровождающая сцену близости героев, мотив плотской любви как некоего священнодействия и смерть как неизбежность, как подтверждение невозможности земного счастья.

Мотив тишины возникает в произведениях цикла и тогда, когда речь идет о насилии, греховной, преступной близости героев. Такой отпечаток имеет мотив тишины в рассказах «Степа» и «Ночлег». В «Степе» в истории соблазнения девочки-подростка слышится аллюзия на библейский миф о соблазнении Евы и изгнания из рая. Ливень с грозой, который захватил купца Красильщикова, автор называет потопом, рубиновая молния – «точно знамение конца мира», гром пугает «необыкновенными по своей сокрушающей силе ударами». Далее Красильщиков оказывается в тихой темной жаркой горнице, в спасительном убежище от грозы. После сцены соблазнения в повествовании возникает образ отца Степы: «такой сухенький и быстрый старичок, борода белоснежная, а густые брови еще совсем черные, взгляд необыкновенно живой... все видит насквозь». Таким, возможно, представляла бы себе облик Бога-отца Степа. Неслучайно тут же автор отмечает висящий в углу «большой образ угодника в церковном облачении, его поднятую благословляющую руку и непреклонно-грозный взгляд». Так тишина становится приметой любви-вожделения и приметой обмана. В «Ночлеге» тишина жаркой лунной ночи тревожит и раздражает юную героиню, она отчетливо слышит блеяние козла на скотном дворе, и это сочетание образов воплощает в себе предостережение о приближающемся несчастье.

Мотив молчания. С мотивом тишины в цикле связан мотив молчания. В «Темных аллеях» он относится к деталям, обрамляющим женские образы. Мотив молчания подчеркивает исключительность, загадочность главной героини, которая, по мнению автора, есть носительница тайны любви, тайны женской привлекательности. Этот мотив является одним из главных в новелле «Дубки» и в рассказе «Чистый понедельник», героини которых имеют сходные черты. Обе обладают яркой внешностью, которая диссонирует с окружающим их зимним

пейзажем и обыденной обстановкой. Автор всячески подчеркивает исключительность своих героинь, они молчаливы и не стремятся высказывать свои мысли и чувства. Также загадочно молчат экзотические героини миниатюр «Камарг» и «Сто рупий», мотив молчания сопровождает образ Степы, образ безымянной героини «Позднего часа», образ Руси, ее странной семьи, ее молчаливых матери и отца, образы Натали, Гаши, Анфисы, прекрасной племянницы Аида и др. Их главными составляющими являются мотив смерти и мотив любовной страсти: молчаливы те героини, любовь которых губельна и для них самих, и для тех, кого они любят.

Мотив тишины и мотив молчания являются центральными в небольшом рассказе «Начало». Его герой, двенадцатилетний мальчик, впервые переживает сложное любовное чувство к своей попутчице, молодой даме. Звуки в рассказе не упоминаются вообще, все повествование развивается на фоне тишины. Попутчица, видимо, выздоравливает после болезни, она устраивается в вагоне, собираясь отдохнуть. Эти обыденные действия, ее внешность (бледность, коротко стриженные волосы) волнуют мальчика, и он не видит ничего, кроме ее лица и тела. Тишина и молчание – атрибуты образа героини, которая в рассказе «Начало» становится воплощением женственности и любви.

Мотив звука. Система звуковых мотивов цикла «Темные аллеи» разнообразна. Звуки различны по своему характеру и функциям, что позволяет говорить о большой группе звуковых мотивов в цикле. Условно их можно классифицировать по следующим признакам:

звуки, передающие течение времени и бытия;

звуки, организующие хронотоп;

звуки, передающие внутреннее состояние героев и их отношение к изображаемой ситуации;

звуки, вызывающие у героев ассоциации и воспоминания;

звуки, создающие в повествовании определенную атмосферу и являющиеся элементом подтекста;

резкие звуки и звуки-предупреждения, предугадывающие дальнейшие события.

В некоторых случаях один и тот же звук, выполняющий ту же самую функцию, повторяется в разных текстах. Часто в произведениях цикла встречаются варианты мотива звука.

К звукам, символизирующим течение времени и бытия, можно отнести однообразные звуки природы, а также обыденные звуки, присутствующие в повседневной жизни. «Стеклянный» звон древесных лягушек в новелле «Кавказ», гудение мух в «Степе», колотушка сторожа в «Позднем часе», дремотное журчание лягушек в рассказе «Натали», шумящий в долине поток в «Ночлеге» – это звуки природы, говорящие о постоянном ходе времени, кроме того, они как будто отмеряют положенное для счастья влюбленных время. Повседневные же, бытовые звуки в произведениях цикла «Темные аллеи» чаще всего передают и ожидание, внутреннее напряжение героев. Как правило, это мерные, монотонные звуки, такие, как «тиканье рублевых часов» в рассказе «Степа», цоканье подков по мостовой и музыкальный звон конки в «Музе», «мерных стук колесных плит» в «Визитных карточках», стук молоточков в калориферах в «Чистом понедельник».

Все звуки в цикле, независимо от их характера и роли, в той или иной степени участвуют в организации хронотопа. Так, например, в «Музе» звуки подков по мостовой и конки создают атмосферу Арбата; колотушка сторожа из «Позднего часа» становится приметой уездного города, скрежет цикад в рассказе «Мечь» является приметой приморского курорта, а упомянутый второй раз, в сочетании «цикады...скрежетали все настойчивее, все яростней – я чувствовал, как должны быть накалены ее черные волосы, открытые плечи, ноги», выражают горячий интерес героя к своей собеседнице.

Иногда звук становится деталью повествования, перипетии, которая двигает сюжет. В рассказе «Руся» скрип дергача, который услышал герой на железнодорожной станции, напомнил ему о первой любви, в «Речном трактире» таким толчком к воспоминанию о женщине, оставившей в душе героя мучительные воспоминания, стала фигура и крик (который герой называет лаем) поэта Брюсова.

Особое место в системе звуков цикла «Темные аллеи» занимает пение птиц. Чаще всего оно повторяется в произведениях, где действие происходит весной или летом. Пение птиц передает внутреннее состояние героя, живущего ожиданием любви. Оно оказывается созвучным его переживаниям и настроению: отмечает цоканье мухоловок и треск дроздов герой «Музы», молодой студент в рассказе «Антигона» встречает красавицу-медсестру и за шумом ветра и дождя ясно слышит пенье и щелканье соловья. Влюбленный герой «Натали» в ожидании свидания слушает послеполуденное пение птиц в саду, и «вскрикивают на лету иволги», когда герои остались вдвоем в березовой аллее. Весеннее настроение создается в «Гале Ганской» «скворцами, сыплющими немолчным щебетом, точно каким-то солнечным дождем». Пение птиц или предваряет встречу героев, или сопровождает чувство влюбленности и ожидания любви.

Душевное состояние героинь передает и желание запеть, и сама песня, и «сомнабулически» прекрасное начало «Лунной сонаты», и пение церковного хора. Эти музыкальные звуки передают состояние радости или отчаяния, как в рассказах «Таня» и «Холодная осень» или прибавляют загадочности образу героини «Чистого понедельника».

Мотив звука в цикле «Темные аллеи» может придавать повествованию новый смысл, особое значение. «Странные», «непонятные» звуки создают определенную атмосферу, а также формируют подтекст. В финале новеллы «Кавказ» картина сильной бури дополняется звуковыми деталями: «Тогда в лесах просыпались и мяукали орлята, ревел барс, тьякали чекалки». Так передается атмосфера бушующей стихии, символизирующей собой неминуемое наказание за короткое счастье влюбленных. «Странные» звуки в некоторых произведениях цикла придают повествованию таинственную, мистическую ауру и передают полноту счастья, взаимную любовь героев, как, например, в рассказе «Руся». Любовное свидание здесь сопровождается таинственными, необъяснимыми звуками: «И все где-то шуршало, ползло, пробиралось». Кажется, героям нужно выдумать какую-нибудь помеху, беду, чтобы не спугнуть, не сглазить свое счастье.

Некоторые звуки в цикле «Темные аллеи» предсказывают будущие события или предвосхищают их развязку. Они присутствуют почти во всех текстах цикла и, как правило, означают трагический конец повествования. Такими звуковыми образами-предупреждениями являются глухой барабанный стук, «горловой, заунывный, безнадежно-счастливый вопль», которые слышат в ночи герои новеллы «Кавказ». Предсказывают беду и предательство крик петуха в рассказе «Степа», и злой и беспомощный лай собак над ямой, где сидела лисица в рассказе «Таня». В рассказе «Генрих» звуком-предупреждением является звук бича. В повествовании он возникает дважды. В первый раз, когда Глебов и Генрих расстаются на Венском вокзале, хлопает бичом извозчик, увозящий Генрих. Здесь будто предсказывается будущая ситуация с убийством героини: хлопнул бич и увез ее, как оказалось, навсегда. Второй раз звук бича сравнивается с выстрелом: «...чтобы убить время, на извозчике – ехал чуть не три часа...и крутой выстрел бича в воздухе...» Выстрел бича, как следует по хронологии повествования, раздался в то самое время, когда любовник Генрих выстрелил в нее в венском ресторане. Образами-предупреждениями насыщен и звуковой фон рассказа «Ночлег». Такое плотное их расположение на небольшом текстовом пространстве создает гнетущую, тревожную атмосферу. По вымершим, заброшенным улицам особенно громко стучат копыта лошади марокканца, на постоялом дворе его встречает визг и рычание собаки, которую невозможно успокоить. Звонко кричит девочка, громко и сердито разговаривает старуха, грубо звучит голос марокканца, но самым ярким звуковым образом является громкое и гадкое, «дьявольское» блеяние козла, раздавшееся, казалось, по всему миру и символизирующее дьявольскую природу насилия.

В качестве образов-предупреждений выступают в цикле и громкие, резкие звуки. Это звук колокольного набата и схожий с ним бой часов на Спасской башне, «зашипевший... и громко закричавший граммофон», а также звук грома, который часто возникает в произведениях цикла. Они отмечают ключевой поворот сюжета, который двигает повествование к кульминационной точке. Так, в рассказе «Ворон» звук грома сливается с грохотом пожарных дрог, с треском подков, с пением рожка и с колокольным набатом. Под эти звуки герой впервые целует героиню. Также под

бой набата впервые прикасается к своей возлюбленной герой «Позднего часа». Таким образом, звуки грома и звук колокольного звона предшествуют любовной сцене. На звуковом уровне они передают чувства, испытываемые героями, их волнение и стук сердца.

Мотив цвета. Так же насыщено и разнообразно цветное поле цикла «Темные аллеи». Цвет в повествовании выполняет множество функций и имеет различную смысловую нагрузку. Нетрудно заметить, что в цветовой палитре «Темных аллей» некоторые цвета встречаются чаще, чем другие, поэтому можно говорить и о мотиве цвета в цикле.

Среди функций цвета нужно выделить, прежде всего, описательную функцию. Бунинский взгляд на мир – это взгляд художника, который смешивает разные краски для достижения определенного эффекта. При этом автор использует оригинальные приемы языковой изобразительности. Часто цветовой эпитет в текстах «Темных аллей» – это поставленные рядом два или три слова, не сочетающиеся, казалось бы, друг с другом. Такое соседство не только подчеркивает определенные стороны изображаемого образа, но и рождает новые смыслы, участвует в формировании подтекста. Так появляется «зеленовато белеющий восток» в «Степе», «красно чернеющие» волосы героя «Парохода «Саратов» и др. Каждый из таких цветовых образов представляет собой яркую деталь, которая придает повествованию большую реалистичность и выразительность. Иногда соседство таких образов имеет оксюморонный характер, например, «темный свет фонарей» в «Кавказе» или «белая тьма» снега в «Дубках».

В «Темных аллеях» за каждым цветовым образом закреплено определенное значение, но иногда, в зависимости от контекста, один и тот же цвет может приобретать и другой смысл. Имея различные функциональные нагрузки, определенные цвета в цикле приобретают множество дополнительных значений и участвуют в раскрытии сюжета, образов, авторской концепции. Некоторые исследователи творчества Бунина отмечают, что цветовая палитра его произведений тесно связана с традиционной для русской культуры цветовой гаммой и что в «Темных аллеях» нашла «отражение цветная триада русской национальной

культуры: белый–красный–зеленый» [Мещерякова 2006: 86-90]. Отмечается и красно-бело-черный цветовой фон цикла. Кроме того, некоторые исследователи говорят о том, что основой изобразительности в бунинской прозе является экфрасис (воспроизведение произведения одного искусства посредством другого) и такая его разновидность, как «обратный экфрасис»– описания, вызывающие разнообразные ассоциации с произведениями различных живописцев и отсылающие к ним [Байцак 2005: 188-190]. Таким образом, каждое произведение «Темных аллей» можно представить как живописное полотно со свойственной ему цветовой палитрой. В то же время цветое решение каждого текста в той или иной степени перекликается с цветовым полем других текстов и участвует в создании единого цветового фона цикла.

Можно детально остановиться на цветообраззах первого рассказа, «Темных аллеях», так как, на наш взгляд, в его тексте отражается основная цветовая гамма цикла. Помимо того, что черный и темный цвет рассредоточены во всех блоках повествования, в нем встречаются почти все основные цвета и их синонимичные варианты, задействованные в цикле.

Так, вариантом белого цвета («кухонная печь ...ново белела мелом») выступают определения «чистый, новый»: «новый...образ в левом углу, покрытый чистой суровой скатертью стол, чисто вымытые лавки». Эти повторяющиеся определения создают светлую, спокойную атмосферу горницы. Дважды появляется близкий белому цвету оттенок «бледный»: «бледная рука», «проглянуло бледное солнце». В описании внешности Николая Алексеевича белый цвет используется (белые усы) и трансформируется в синонимичный ему седой: седые волосы, «краснея сквозь седину»..».

В рассказе «Темные аллеи» определения «темный» и «черный» и слова с тем же значением появляются десять раз (а выражения «темные аллеи» и «черные колеи» повторяются дважды). Эти эпитеты проявляются на всех уровнях повествования: в заглавии рассказа, в хронотопе (тульская дорога, «изрезанная многими черными колеями»), в портретных характеристиках персонажей («темнолицый мужик», «смоляная борода», «чернобровый старик-военный»,

«темноволосая, чернобровая женщина», «черная шерстяная юбка»), на уровне мотива: «И все стихи мне изволили читать про всякие темные аллеи».

Красный цвет в рассказе характеризует героиню: она одета в красную кофточку, на ней красные татарские туфли, именно она вспоминает стихи об алом шиповнике.

Один раз появляется серый цвет (серая шинель героя), пегая попона, однажды упоминается золотистый цвет образа в левом углу и один раз – желтое солнце.

Цветовая палитра бунинского цикла разнообразна, но названные цвета наиболее часто встречаются в нем, выполняя множество функций.

Черный цвет. Эпитет «черный», наиболее часто встречающийся в цикле и имеющий значение черного цвета, иногда приобретает синоним «темный». Он, в свою очередь, имеет значение всякого темного цвета, например, в описании волос, глаз, одежды это может быть и черный, и коричневый/карий и т.п. В новелле «Кавказ» этот эпитет дополнен определением «отвратительный», и на эмоциональном уровне слово «темный» приобретает негативное звучание. «Чистый понедельник» начинается с описания зимних московских сумерек: «...темнел...серый день». Постепенно вырисовывается нарядная, яркая, богемная атмосфера «освобождающейся от дневных дел» московской жизни. В некоторых произведениях темный или черный является символом иррационального, непознаваемого или знаком какого-то значимого события для героя. Часто – это глубокие переживания или чувственное потрясение. Такое значение эти два цвета имеют в «Балладе», цветовой спектр которого приглушен, а героиня, Машенька, рассказывает свою страшную историю в темноте, создающей соответствующее настроение. В рассказе «Начало» первая влюбленность подростка, его первое приобщение к тайне женственности оформлено в черно-красных цветах. Можно заметить, что в произведениях цикла черный иногда выступает в паре с другим эпитетом. В «Позднем часе», в памяти героя возникает черное шелковое кружевное платье его возлюбленной, которое походило к ее черным молодым глазам. Поставленные рядом, эти образы рожают новый смысл, новое значение, они

становятся знаком траура и ранней смерти девушки. Такое же значение приобретает черный, использованный вместе с другим цветовым определением: черный и золотой во внешности Натали, белый и черный в рассказе «В Париже», красный, оранжевый, черный в «Барышне Кларе» предсказывают смерть главных героинь. Сочетание черного/темного и другого цвета означает также беду, тяжелое расставание или какую-то трагедию. Такой смысл имеет сочетание черного/ темного и желтого. Желтое солнце, освещающее черные колеи в рассказе «Темные аллеи», черные глаза, смуглое лицо и желтое платье Степы, черная коса, темные родинки, черные глаза и желтый сарафан Руси, желтое платье и черные волосы цыганки из «Генрих» имеют значение горя, трагической разлуки, предательства.

Часто определение «темный» участвует в создании хронотопа, и тогда оно приобретает значение скучного, обыденного течения жизни или неясности, неизвестности будущего. Темная и печальная станция в «Русе» олицетворяет безрадостную, скучную жизнь героя (тогда как в прошлом у него была любовь, острое ощущение счастья, жизни, горя от разлуки с любимой). Дважды в цикле встречается образ темной лестницы («В одной знакомой улице» и «Галя Ганская»), по стенной лестнице поднимается на полутемный чердак Жорж Левицкий («Зойка и Валерия»), по крутой лестнице в слабо освещенный коридор поднимаются в гостиничный номер герои «Мадрида». Образ темной узкой лестницы говорит о неясном, неизвестном будущем, которое в бунинских произведениях всегда трагично, всегда печальнее и несчастливее, чем прошлое.

Стоит отметить и то, что в произведениях цикла встречаются оригинальные по выразительности контекстные синонимы черного цвета. Это такие определения, как, например, «темнозрачный» бес, «темноликий» писатель, «чернильная гряда леса», «траурный глянец черных стекол», «угольные попоны», «глаза цвета черной крови», «погребально лакированная внутри гондола».

Белый цвет. Один и тот же цвет в разных контекстах может иметь два противоположных друг другу значения. В качестве примера можно рассматривать функцию и значение белого цвета в цикле. Белый – один из постоянных эпитетов в «Темных аллеях», он с той или иной частотностью встречается почти во всех

текстах цикла. Традиционно белый цвет имеет значение чистоты, невинности, праздника или светлого чувства. Приобретая различные дополнительные смысловые оттенки, он обладает в бунинском цикле именно таким смыслом. Однако иногда белый цвет становится символом беды или смерти. В рассказе «Темные аллеи» белый приобретает значение «чистый, светлый» и относится к образу героини. Близки к такой интерпретации белого цвета его значения в рассказах «Таня», «Дубки», «Начало», «Чистый понедельник» и др. А в новелле «Кавказ» белый цвет сопровождает мотив преступной любви и смерти, причиной которой становится потеря возлюбленной. Здесь белый и его различные синонимы проходят лейтмотивом по всему повествованию. Они означают измену, страх, безнадежность, смерть. Так, героиня «бледна прекрасной бледностью любящей... женщины», носильщик на вокзале «обтирает мокрую руку о свой белый фартук», на морском берегу, где скрывались от всех влюбленные, «сияла предвечная белизна снежных гор»; позже такой же образ с более ясно выраженным подтекстом тоски о невозможном счастье – «вечно белая гора, как исполинский мертвый ангел», – появится в рассказе «Генрих». И, наконец, белый цвет сопровождает мотив смерти в финале «Кавказа»: муж героини, догадавшись об ее измене, совершает самоубийство, одевшись в «чистое белье и белоснежный китель». Такая роль белого цвета в новелле «Кавказ» объясняется, как нам кажется, убеждением автора в том, что любовь – сила, которой невозможно сопротивляться, что в сложившемся любовном треугольнике никто не виноват. С трактовкой белого цвета в «Кавказе» перекликается, как уже отмечалось, его функция в новелле «Генрих». Нетерпеливо ожидающий весточки от Генрих, но отчаявшийся получить ее Глебов, «белый, как мел», «мертвеющими губами» спрашивал у портье о прибытии телеграммы. В то же время он понимает, что телеграммы нет, и считает ее отсутствие признаком равнодушия героини. Для Глебова нелюбовь Генрих равносильна смерти. Такой логической цепочкой, на наш взгляд, связаны между собой образы мужа героини «Кавказа» и героя новеллы «Генрих». Неслучайно заметно и некоторое типологически одинаковое построение двух предложений с перечислением-усилением в этих рассказах: «На другой день по приезде в Сочи, он...брился, надел

чистое белье, белоснежный китель, позавтракал в своей гостинице на террасе ресторана...» («Кавказ») – «Возвратясь в отель, он, белый, как мел, в белом жилете, в цилиндре, важно и небрежно подошел к портье...» («Генрих»). Так же, как и в «Кавказе», интерпретируется белый цвет в новелле «Дубки». И здесь он связан с образом героини, Анфисы: герой едет на встречу с ней в «белой метельной тьме», она накрыла стол белой скатертью и сидит спиной к белому от снега окошку. Такое настойчивое употребление эпитета «белый» является знаком невинности героини в том, что, она полюбила другого.

В «Темных аллеях» белый цвет иногда выступает и как символ женской привлекательности, и как символ чувственной любви, любовной «провокации». У Антигоны в одноименном рассказе холеные руки и матовое белое лицо, она носит белую косынку и белый передник. У героини другого рассказа, Валерии, сквозь тонкую белую блузку видны загорелые плечи, в новелле «В Париже» у героини поверх черного платья повязан белый фартук. Имеет особое значение трансформация цвета в костюме героини рассказа «Галя Ганская». В начале рассказа она одета во что-то светло-серое, весеннее, «личико под серой шляпкой наполовину закрыто пепельной вуалькой», на руках белые лайковые перчатки. Так Галя одета, когда встречает героя рассказа, художника, впервые. Неслучайно здесь основным цветовым эпитетом оказывается серый: хорошенькая девушка заинтересовала героя, вообразившего себя «вторым Мопассаном по части любовных дел». Далее начинается история соблазнения Гали вполне в духе мопассановских новелл. После любовной сцены в мастерской проходит год, и вот новая встреча, и Галя теперь одета в кружевное белое платье и большую белую кружевную шляпу, в руках белый кружевной зонтик. Здесь белый цвет играет ту же роль, что и в «Антигоне»: он олицетворяет чувственную любовь, желание героини продолжить любовный роман. Рассказывая о третьей, «роковой» встрече, художник отмечает белую блузку, а так же ажурные кремовые чулки и золотистые туфельки – характерные для бунинской поэтики детали женского образа. Такое же значение имеет скромное белое платье кумы из одноименного рассказа, которое стало приметой «тайной греховной близости...и особенного вожделения».

Белый в цикле имеет и традиционное для этого цвета значение невинности, первой любви. Он выступает как дополняющая образ деталь: белые теннисные башмачки и белое бальное платье Натали, прозрачное лицо, прозрачные глаза и губы, «млечная» грудь дочери дьячка из Серпухова, прозрачная, чистая белизна лица героини «Начала», прозрачное лицо белее снега невесты из рассказа «Железная Шерсть», белая блузка юной няни из «Ворона».

Наибольшей выразительности белый цвет достигает в рассказе «Таня», в котором его значение меняется в зависимости от контекста и описанной ситуации. Сначала это облака, таинственные «снеговые мертвые горы», потом – легкие, белые облака. Этот двойной образ с использованием определения «белый» имеет для рассказа ключевое значение: он отсылает к новелле «Кавказ», а также связывает с рассказом «Генрих» и, возникая в повествовании после сцены близости героев, означает невозможность счастья и желание героя не думать о будущем, быть счастливым сейчас, в данную минуту.

Во втором блоке рассказа концентрация белого цвета достигается постепенно. Сначала он отмечается в наряде Тани: шелковый белый платочек, белые бумажные чулки, белая коленкоровая юбка. Здесь белый цвет сопровождает состояние влюбленности героини. Далее рисуется картина вьюги. Ее образ передается через белый цвет и его оттенки: белая луна, снег, как сахарная пудра, сизо-белые поля, белое несущееся бешенство, белые от снега валенки, белая тьма несущегося снежного моря, белая белизна, белый отсвет, белые вихри, молочная белизна. Вся эта палитра белого сосредоточена в небольшом фрагменте повествования, в котором нет никакого другого цвета. Поэтому создается впечатление не совсем реального пространства, укрытого от остального мира, в котором нет никого, кроме Тани и ее Петруши. Обыденные звуки раскрываемых ставен, печки, которую растапливает Таня, принесенный ею поднос не мешают, а дополняют картину безмятежного счастья. Единственным диссонансом оказывается воспоминание о снежной Москве, навеянное снежными вихрями, но и здесь нет другого цвета, кроме красного оттенка ковра; есть только звуки и запахи.

Белый цвет в цикле «Темные аллеи» может передавать эмоциональное состояние и настроение героев. Эту функцию цвета можно проследить на примере новеллы «Генрих». Она построена на смысловых контрастах, лейтмотивом которых является противопоставление того, что для героя связано и не связано с героиней. Предчувствие будущей встречи с любимой, надежда на то, что скоро она будет принадлежать только ему, заставляет Глебова видеть все окружающее в праздничных бело-красных тонах. Таково цветовое решение начала второго блока рассказа. Он замечает красное вино на ослепительно белом столике, ослепительно белый блеск снеговых гор, низкое небо цвета индиго. Все эти цвета снабжены эмоционально окрашенными выражениями: «торжественно-радостное облачение» гор, «райский» цвет неба, дважды употреблено слово «ослепительный», усиленное выражением «полуденный блеск». Так посредством белого цвета и его оттенков передается состояние счастья, которое, как и всякое эмоциональное потрясение, обостряет чувственное восприятие героя.

Красный цвет в «Темных аллеях» имеет несколько различных значений. Он встречается почти во всех произведениях цикла и обрамляет мотив любви-вожделения, мотив смерти и олицетворяет страсть. Там, где он сопровождает мотив смерти, красный цвет, как правило, появляется в составе какой-либо детали, направляющей или предсказывающей финал. В рассказе «Зойка и Валерия» такой деталью становится поздняя луна, которая «краснела ломтем дыни», вызывая тревогу и предчувствие беды. Такую же роль играют «дымно-красные» огни, предвещающие разлуку, в рассказе «Таня». В новелле «Дубки» красный цвет связан с образом Лавра, в финале повествования удавившего свою жену за измену. В некоторых произведениях образы-предупреждения с участием красного цвета более объёмны, а в их контексте встречается слово со значением «смерть». В новелле «Генрих» расставание героя с героиней (как оказалось, навсегда), знаменуется пересечением австрийской границы. Позади, в Австрии, где Глебов расстался с Генрих, остался яркий, праздничный пейзаж, в котором преобладает белый цвет, впереди – дорога, петляющая по обрыву над узкой бездной. Окончательное

расставание с прежней счастливой жизнью символизируется горным перевалом, где «мертвенно алел ...к ночи вечер».

В других рассказах и новеллах цикла красный, алый закат также олицетворяет кровь и смерть. Перед окончательным объяснением с Натали герой видит «горящий закат» и краснеющий ряд белых хат «точно вымершей деревни», строчки из стихотворения Фета в рассказе «Холодная осень» предсказывают и гибель героя, и гибель всей прежней жизни. Можно заметить, что во всех этих произведениях рядом с определением «красный» стоят слова со значением «смерть, гибель».

Красный цвет олицетворяет роковую любовь во многих произведениях цикла. Вместе с тем красный цвет в «Темных аллеях» имеет и множество других дополнительных значений. Он присутствует в одежде и внешности героев и занимает особое место в описании женских образов. В нарядах героинь большинства произведений цикла преобладают красный и черный цвета, выражающие страстность их натур. В первом рассказе цикла Надежда входит в горницу в красной кофточке, красных татарских туфлях и черной юбке; у кухарки Саши на ногах красные шерстяные чулки, на безымянной героине «Волков» красное платье и красный платочек, на сорочке Натали герой отмечает красную вышивку, в красный цвет выкрашены ногти тропической красавицы из миниатюры «Сто рупий», а любимые цвета героини «Чистого понедельника» – гранатовый и черный. Еще в одном рассказе, «Вороне», в женском костюме появляются красный и черный цвета. Они олицетворяют не любовь или страстную натуру героини, а становятся признаком утраты молодости и любви. Предсказанный Вороном в начале рассказа наряд из черного атласа и средневековое платье из «пунсового бархату» и рубиновый крестик превращаются в финале в реальное платье из пунцового бархата с рубиновым аграфом, а вырез платья украшен рубиновым крестиком. К группе деталей одежды красного цвета, имеющего подтекст страстной любви, можно отнести и алую косоворотку Мещерского из рассказа «Натали». Это единственная деталь красного цвета в костюме мужского персонажа в цикле.

В некоторых произведениях заметно намеренное сгущение красного цвета. Появляются дополнительные аксессуары, усиливающие его роль в формировании

подтекста произведения: красные чувяки черкешенок в новелле «Кавказ», красный бант в волосах Зойки, «окровавленные окурки» в пепельнице в рассказе «В Париже», красная бархатистая роза в прическе Сони, красное одеяло, красная шкурка сыра в «В одной знакомой улице», красные ремни сандалий героини «Старупий», а также красный кожаный кошелек марокканца из «Ночлега», символ продажной любви.

Интерьер множества произведений цикла также насыщен оттенками красного цвета, которые создают определенную обстановку и настроение всего повествования. В рассказе «В Париже» обстановка русской столовой передана, в том числе, и через слова со значением красного цвета: бутылки с рябиновкой, красное вино, красная икра, винегрет; позже упоминается красное бордо. В рассказе «Гость» отмечаются красные медные кастрюли, в «Натали» – часы красного дерева, красная лампада, в рассказе «Генрих» – красный абажур, а в обстановке купе поезда отмечается красный ковер и красные диваны. Значимой деталью является и красная ситцевая занавеска в рассказе «В одной знакомой улице».

Иногда вместо определения «красный» употребляются синонимичные ему «гранатовый», «пунцовый», «рубиновый», а в описаниях внешности героев – еще и «красноватый», «рыжий, рыжеватый», «ореховый». В случае с определениями «красноватый» и «ореховый» происходит, на наш взгляд, сближение по смыслу с другим оттенком красного, терракотовым, кирпичным, то есть обладатели такой цветовой характеристики – личности, которым свойственны вполне земные желания и инстинкты и которые, по свидетельству Ю. Мальцева, наиболее интересны Бунину [Мальцев 1994; 147-150].

В качестве примера можно рассматривать облик Жоржа Левицкого из рассказа «Зойка и Валерия», обладателя рыжих волос и красноватой щетины. Автор нигде не упоминает о духовной составляющей его любви к Валерии и влечения к четырнадцатилетней Зойке. Он тоже своего рода коллекционер, влюбляющийся поочередно в разных женщин (в чем-то и похожих друг на друга). К Зойке он испытывал «некоторые чувства», ее поцелуй вспоминает со «сладостным содроганием», а позже сам жадно целует ее. К Валерии же он испытывает такую

жажду обладания, что все, что с ней связано, вызывает у него жгучую ревность и желание «поймать, задушить, изнасиловать». Автор подчеркивает при этом, что чувства, испытываемые Левицким, сильнее его; Левицкий это понимает, но оказывается не силах бороться со своими страстями.

Знаком любви-страсти и знаком физической притягательности являются и ржавые волосы Музы, рыжие веснушки и колени цвета спелой свеклы героини миниатюры «Гость», ореховые волосы Зойки и красновато-каштановые волосы Сони, и рыжеватые волосы Гали Ганской, и имеющие лимонный оттенок рыжие волосы Генрих. Эпитет «рыжий» имеет в цикле «Темные аллеи» несколько значений. В случае с внешностью Натали «рыжий» приближается по смыслу с определением «золотой». Этот цвет является основным в ее портрете: «золотые волосы», «золотистый цвет лица, плечей и всего прочего», «сухо-золотистая кожа» руки с рыжеватыми волосками, золотистые тубельки. Такой видят Натали Соня и Мещерский; говоря о ее глазах, Соня употребляет выражение, в котором есть неявный оксюморон: глаза как «черные солнца». Такая характеристика внешности Натали передает отношение к ней других персонажей: Натали дорога им, а для Мещерского она еще и своего рода идеал или святыня.

Красный цвет в описании внешности героя присутствует и в таких произведениях цикла, как «В Париже», «Речной трактир» и «Дурочка». Портретные характеристики в первых двух рассказах совпадают. О герое «В Париже», бывшем военном, говорится: «...его коротко стриженные красноватые волосы остро серебрятся», у него «прямая выправка худой высокой фигуры», рыжие волосатые кисти; в «Речном трактире»: военный доктор, «крепкий и сильный сложением... жестко рыжий, с серебром на висках». На наш взгляд, такая цветовая характеристика говорит о том, что героями много пережито, есть события или люди, мысли о которых волнуют их, затрагивают их чувства (или чувственность). В «Дурочке» описание внешности мальчика (красноватая шерстка и блестящие ореховые глазки) сопровождается такими словами, как «урод», «плоское темя», «кабанья шерстка». Этот образ имеет подтекст наказания за похоть и насилие и в этом смысле сближается с красноглазым Господним волком из «Баллады» и собакой

с красным огоньком глаз из «Ночлега». Красный цвет сопровождает мотив преступной любви и в новелле «Дубки». Вместе со своими синонимами он составляет основную цветовую характеристику героя новеллы, старосты Лавра. Красный цвет здесь образует оппозицию с белым, и, участвуя в портретной характеристике героя, связывается и с описанием места действия. Во время тайного свидания изба в красном дыму лучины, которая слепит багровым пламенем, роняет огненные искры. Здесь реализуется еще одно значение красного цвета в цикле «Темные аллеи», значение преждевременной/насильственной смерти (такой же смысл имеют детали внешности барышни Клары из одноименного рассказа: у нее губы в оранжевой помаде и отливающие малиновым волосы).

Преобладание красного в цветовой палитре «Темных аллей» заметно и пейзажных зарисовках. Образы с эпитетами «красный» и синонимичными ему словами встречаются почти во всех произведениях цикла. Чаще всего читатель видит пейзаж глазами героя-рассказчика, тогда элементы пейзажа передают его эмоциональное состояние. Для героя новеллы «Кавказ», которому удалось увезти из Москвы свою возлюбленную, кавказское побережье ассоциируется с райским местом, и в пейзаже отмечаются алые мальвы, красное дерево, гранаты. Деталью, созвучными эмоциональному состоянию героя, являются и красно-серый дятел в березовой аллее, и жестяное красное пятно, привидевшееся в грозу, и розовые бабочки у лица Натали после долгой разлуки в рассказе «Натали», и красно-кирпичные домики на «бледной от жидкого снега» равнине в «Генрих», а также подмеченные героем-художником красные скалы в рассказе «Мечь».

Красный цвет в пейзаже чаще всего – примета вечера, позднего часа, который в «Темных аллеях» является значимым временем. Темное время суток в цикле – это время любви, любовного объяснения, свидания, близости. В таком контексте красный цвет имеет значение трагического конца любви, как в «Позднем часе», в «Генрих», «Холодной осени», и «В Париже». Наиболее часто красный цвет сопровождает мотив огня, пожара, и здесь используются множество оттенков красного. Так, в «Позднем часе» возникают метафоры «дым – черно-багровое руно»,

пламя – «кумачные полотнища», в рассказе «Волки» – «сумрачно-красный трепет пламени».

Иногда красный цвет обозначается опосредованно: «окровавленные окурки», «окровавленные пальцы» (от вишневого сока) «...стекла, ...загоравшиеся ...от фонарных огней и переливавшихся в черной вышине то кровью, то ртутью реклам...».

Зеленый цвет. Роль зеленого цвета в «Темных аллеях» многозначна. В некоторых произведениях он имеет традиционную символику земли, приземленности, а иногда приобретает характерное для бунинской поэтики метафизическое значение. Наиболее ясное прочтение этого цвета возможно, когда он символизирует радость земного бытия, жизнь или природу. Тогда зеленый цвет и его оттенки участвуют в создании пейзажа или передают эмоциональное состояние персонажа. Например, песня, которую в двух разных состояниях напевает героиня рассказа «Таня» «Уж как выйду я в сад Во зеленый сад...» передает два разных ее настроения. В первый раз зеленый сад – символ счастья, взаимной любви, во второй – выражение отчаяния и горя. Связь зеленого цвета в пейзаже и внутреннего состояния персонажей передается и через такие образы, как зеленовато белеющий восток («Степа»), влажная теплая зелень побережья, молочно-зеленая река, зеленые ели, зеленовато-опаловый цвет моря в «Генрих», свежая зелень в рассказе «В одной знакомой улице», зеленый заливчик в «Мести». Здесь зеленый цвет является деталью хронотопа; как правило, он встречается в большинстве текстов и таким образом участвует в формировании сверхсмысла цикла. Так, например, в рассказе «Пароход «Саратов» майская зелень является и составляющей хронотопа, и символом эмоций героя. Он счастлив оттого, что молод, хорош собой, что ему предстоит свидание с любимой женщиной, он испытывает чувство «готовности на что угодно», которое в финале приводит к убийству. Такое же значение имеет образ молодой, нарядной зелени в «Речном трактире», эмоциональный настрой Глебова в начале рассказа «Генрих» передается и с помощью пейзажа, в котором основным цветовым определением является зеленый: «Над Москвой было еще светло, зеленело к западу чистое и прозрачное небо...»

На примере роли зеленого цвета можно проследить, насколько взаимосвязаны различные функции цвета в «Темных аллеях».

Так, в двух произведениях цикла упоминаются зеленые железнодорожные вагоны: в рассказах «Зойка и Валерия» и «В одной знакомой улице». Действительно, вагоны 3-го класса русской железной дороги в начале 20 века были окрашены в зеленый цвет. В контексте рассказов эта реалистическая деталь приобретает дополнительное значение. В «Зойке и Валерии» зеленые вагоны «блестели, как новенькие, белые клубы дыма из паровоза казались особенно мягкими, а зеленые вершины сосен...круглились необыкновенно высоко в ярком небе». Здесь зеленый цвет олицетворяет полноту жизни, праздность и довольство. Эта праздничная картина вступает в противоречие с внутренним состоянием Левицкого, мучимого любовным томлением, поэтому все прелести дачной жизни для него превратились в пытку.

В рассказе «В одной знакомой улице» зеленые вагоны тоже примета времени, они передают и оттенки общего настроения произведения. Герои очень молоды; у них нет ничего, кроме комнаты в мезонине за красной занавеской. Благодаря множеству цветовых определений выражается сила переживаний, которая обостряет чувственное восприятие, заставляя видеть все в ярком свете. Поэтому упоминание о свежей зелени в начале рассказа и зеленых вагонах в конце не только композиционно замыкают повествование, но реализуют мотив памяти: зелень парижского бульвара напомнила герою его юную возлюбленную, далекую Россию и счастливую молодость.

Зеленый цвет в «Темных аллеях» часто символизирует потусторонний мир, потусторонние силы, тайну, что-то, что не поддается пониманию, как и сама природа любви.

Такова функция зеленого цвета в большинстве произведений цикла. В новелле «Кавказ» присутствует образ «волшебных зеленых бездн», который можно понимать как «бездны любви», затягивающие героев, часто вопреки их воле. Таинственные, необъяснимые образы, имеющие определение «зеленый» в бунинском цикле можно трактовать как составляющие любви-стихии, любви-силы, над которой не властно

время. Примером может служить образ зеленой лучистой звезды в рассказе «Поздний час». Это единственная яркая деталь в черно-белой палитре повествования. Место образа в композиции произведения также призвано подчеркнуть ее значимость: он появляется в кульминационной части рассказа, в котором звучит ключевая для всего цикла мысль: «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». Образ зеленой звезды замыкает повествование и является символом памяти о любви и символом вечной жизни.

Зеленый цвет как знак неземной, сильной любви по-разному варьируется и, сочетаясь с другими образами, рождает новые оттенки смыслов. Так, например, черный пруд-зеркало, затянутый зеленой ряской в рассказе «Муза», является вариантом мотива зеркала, имеющего таинственную, необъяснимую способность отражать, становится сосредоточием *alia vita*, другой, параллельной, может быть, истинной, жизни [Мальцев 1994: 51]. Тогда зеленая ряска на поверхности пруда означает непонятное настоящее, неясное будущее. Похоже на зеркало и море в «Генрихе», что олицетворяет трагическую перемену в жизни героя. Перекликаются цвета и в описании моря, предсказывающего беду, и в описании внешности австрийца-любовника, убийцы Генрих. Усиленный синонимами (лицо бледно-зеленое, оливковое, фисташковое, то есть серовато-зеленое, с опаловым отливом) словесный портрет австрийца композиционно расположен в середине рассказа. В финале, перед тем, как Глебов узнает о смерти любимой, в описании моря снова возникнет «опаловый глянец». Он подсказывает, что именно послужило причиной молчания Генрих.

В некоторых произведениях зеленый является главным цветовым фоном, на котором разворачивается повествование. Это такие рассказы, как «Руся», «Смарагд» и «Качели». В рассказе «Смарагд» значение зеленого цвета подчеркнуто тем, что он вынесен в заглавие. Как известно, смарагд – устаревшее название изумруда: «Смарагдовая зелень изумрудовая, густая, но яркая» [В. И. Даль 2006]. Главный мотив этой небольшой зарисовки – мотив тайной, скрытой любви. Здесь столкнулись две природы любви (то, о чем говорится в рассказе «Натали», о

различии первой любви юноши и девушки). Героиня «Смарагда» влюблена в героя, он тоже проявляет к ней определенный интерес, но их чувства отличаются друг от друга. Именно она замечает «дивный небесный» свет, который называет устаревшим, красивым словом «смарагд». Зеленый, небесный, яхонтовый цвет – «цвет» ее первой настоящей любви. Такой же смысл имеет и зеленое небо над озером в миниатюре «Качели», и здесь, в отличие от «Смарагда», чувства героев созвучны; автор показывает это с помощью лексического повтора. Героиня замечает зеленый цвет неба над озером, герой повторяет: «первая звезда, молодой месяц, зеленое небо...» Еще больше смысловых оттенков добавляет в повествование зеленый цвет в рассказе «Руся». Так же, как и в «Генрих», в начале рассказа отмечен зеленоватый цвет неба на западе, далее появится зеленоватый полусвет, схожий по значению с зеленой звездой из «Позднего часа». Бледно-зеленые мотыльки, зеленые щитки куги, влажная зелень побережья, зеленоватые ноги журавля – все это вспоминает герой-рассказчик, и такое обилие зеленого здесь означает и прошлую прекрасную жизни, когда он был молод и влюблен, и олицетворяет неподвластную времени силу любви. И образ петуха с металлически-зеленым отливом (сближающим его по цвету с зеленоватым сплавом моря и оливковым лицом австрийца в «Генрих») является образом, предсказывающим трагический финал.

Трансформацию значений зеленого цвета можно проследить, обратив внимание на детали одежды персонажей. Они могут дополнять образ: зеленые рейтузы героя в «Антигоне», гороховое пальто художника в «Гале Ганской». Штрихи зеленого цвета могут вписываться в различные фрагменты повествования: зеленый дым от асфальта («Степа»), зеленая тирольская шляпа («Генрих»). Говоря об одежде зеленого цвета, стоит отметить и подпояску Лавра из новеллы «Дубки». Это единственная зеленая деталь в цветовом фоне новеллы. Она – тот характерный для бунинской поэтики элемент, который появляется, как правило, в финале произведения и который позволяет взглянуть на описанную ситуацию с другой точки зрения. Зеленый пояс Лавра тоже знак любви, он символизирует его любовь к Анфисе. Ее убийство – это не только наказание за измену. Так же, как и герои

рассказов «Пароход «Саратов» и «Генрих», Лавр убил Анфису не за измену, а за то, что она его разлюбила. Примечательно, что в описаниях двух убийц, Лавра и австрийца из «Генрих», присутствует зеленый цвет.

В костюме женских персонажей цикла зеленый цвет, во-первых, означает их любовь, сильную, глубокую, во-вторых, является знаком того, его носительница способна вызывать такие же глубокие, порой незабываемые чувства. Таково зеленое чесучовое платье Натали, которое два раза возникает в повествовании. В зеленом платье Натали появляется наутро после объяснения в березовой аллее, в зеленом же она встречает Мещерского после долгой разлуки. В зеленом (оливковая лайковая перчатка, картузик цвета хаки, такого же цвета пальто) появляется героиня рассказа «Речной трактир». Здесь приглушенность оттенков зеленого противопоставлена ярким, крикливым цветам обстановки кабака, что подчеркивает исключительность героини и ее чуждость этому месту и ее спутнику.

Детали одежды, в которых сосредоточены все значения зеленого цвета в «Темных аллеях», стали, на наш взгляд, зеленые шелковые чулки Гали («Галя Ганская»), являющиеся знаком ее чувственности, а также яркая зеленая ткань, которой повиты стан и бедра тропической красавицы из миниатюры «Сто рупий», о которой автор говорит: «Красота, ум, глупость – все эти слова никак не шли к ней, как не шло все человеческое: поистине была она как бы с другой планеты». Героини «Темных аллей», образы которых отмечены зеленым цветом – таинственные, «инопланетные» существа, и их любовь, и любовь, которую они вызывают, такая же внеземная и вневременная.

Желтый/золотой цвет. Два других цвета, желтый и золотой, в цикле «Темные аллеи» часто противопоставлены друг другу. Как правило, золотой цвет встречается там, где описывается обстановка церкви и церковные предметы. Употребление золотого цвета здесь традиционно, он обозначает все, что имеет значение святости. В изображении героинь золотой цвет выдает степень их значимости для героя. В «Балладе» золотой цвет передает атмосферу тишины, покоя, светлого праздника. Мистическую и таинственную атмосферу создают «золотые глаза и золотые столбы» отражавшихся в воде иллюминаторов в рассказе

«Поздний час». Они передают ощущение сопричастности к чему-то древнему, уходящему далеко в прошлое (мост, бывший еще при Батые, Ярославль, Суэцкий канал, Нил, противопоставленные Парижу).

В рассказе «Натали» золотой является основным цветовым определением в образе главной героини. Такое цветовое решение призвано подчеркнуть характер любви Мещерского к Натали, ее значимость, ее место в его жизни. Перекличку с таким значением золотого можно увидеть и в других произведениях цикла. В финале рассказа «Муза», когда герой убеждается в измене героини, он все-таки видит ее в «золотистом свете, падавшем из окна». Этот свет возникает ниоткуда; в картине пейзажа, предшествующей этой сцене отмечается низкая, бедная луна, темнота в доме. Золотой свет, в котором герой видит Музу, говорит о том, что она ему по-прежнему дорога. Золотой небесный цвет видим и в «Смарагде» (золотая слеза звезды), и в «Качелях» (месяц, золотые рога). Он обрамляет образы героинь и означает юность, первую любовь, радость бытия.

Особенное значение приобретает желтый цвет в пейзажных зарисовках. Он может окрашивать окружающий мир в бледно-желтые тона и быть символом утраты, как желто светящее солнце в рассказе «Темные аллеи», порыжевшие осенние берега в «Визитных карточках» или зимняя желтая заря в «Тане». Желтые тона в пейзаже могут олицетворять жаркую страсть, как, например, «канареечные круги подсолнухов» в новелле «Кавказ», желтые цветочки курной слепоты в «Русе», желтизна песков в «Весной в Иудее» и др. Желтый цвет становится признаком пространства любви, обжигающей страсти.

В отличие от золотого, желтый цвет в цикле «Темные аллеи» имеет негативное значение там, где он используется в описании внешности или костюма персонажей. Традиционно желтый – это цвет разлуки и печали, и в бунинских рассказах он предвосхищает трагическую развязку. Например, желтый цвет платья Степы и сарафана Руси предсказывают разлуку их обладательниц с героями. Такое же отрицательное, тревожное значение, значение смерти имеет платье цвета луковой шелухи и желтое ожерелье цыганки и желтая кисть мимозы в волосах сицилийки в рассказе «Генрих». Признаком отсутствия вкуса и грубости являются

желтая косоворотка певца в трактире и желтые волосы половых («Речной трактир»), примитивности и простоты – желтые волосы натурщицы из «Второго кофейника». Самой выразительной деталью, характеризующей персонаж, на наш взгляд, является желтоволосая кукла в красном сарафане в рассказе «Пароход «Саратов». Она выдает главные черты героини этого рассказа: вульгарность и цинизм.

Иногда в описании одежды встречается близкий желтому кремовый и палевый (цвета соломы, желто-розовый) цвета. Палевого оттенка чулки Валерии («Зойка и Валерия») и платье тети-генеральши из «Антигоны», кремового цвета чулки Гали в сцене близости в рассказе «Галя Ганская». На наш взгляд, эти тона имеют значение чувственности, телесности, «приземленности» этих героинь.

Коричневый цвет. «Земным, живым» цветом в бунинском цикле выступает коричневый и его оттенки. Примечательно, что в первый раз в цикле он появляется в описании животного, коричневого пойнтера купца Красильщикова. В «Темных аллеях» коричневый цвет сближает образ с природой, выделяет в нем первобытные (в понимании Бунина настоящие, истинные, не ложные, фальшивые) инстинкты и чувства. Коричневый цвет появляется преимущественно в описании внешности героинь. Обладательницы ореховых, каштаново-красных волос (Зойка и Соня) отличаются ярко выраженной сексуальностью. Такими же качествами наделены и другие героини «Темных аллей», во внешности которых есть оттенки коричневого. Это Галя Ганская, у которой ровный загар лица и плеч и черепаховый гребень в волосах, и героиня «Мести», вся коричневая от загара, и кофейная нагота красавицы из миниатюры «Сто рупий», и смугло-янтарное лицо героини «Чистого понедельника» и т.д. Если же речь идет о карих женских глазах, то, как правило, их цвет передается сложным эпитетом, один из которых имеет значение блеска, яркого света. Таковы глаза цвета желудя Музы, янтарно-коричневые глаза Генрих, золотисто-карие глаза и смугло-коричневые веки камаргианки. Такой цвет глаз говорит о жизнелюбии и внутренней силе их обладательниц.

Коричневый цвет присутствует также во внешности мужских персонажей, но при этом не отличается разнообразием оттенков. Как правило, автор ограничивается тем, что отмечает какую-то черту (каштановые усы барина в «Начале»), а чаще –

смуглый оттенок лица своего героя, что также является признаком его темпераментности, готовности к любовному приключению.

Серый цвет – один из наиболее часто встречающихся цветов в «Темных аллеях». Особую роль он играет в описании внешности женщин: в ряде рассказов автор выделяет серые глаза героинь, которые остаются загадкой для героя. Например, в «Тане» герою удивительна и непонятна сила его любви к сероглазой крестьянской девушке, загадкой для героя «Антигоны» является сероглазая сиделка генерала. Она остается непонятна ему и после близости. Это становится ясно в сцене прощания, когда он «готов был кричать от отчаяния», а она весело помахала ему из коляски: в отличие от героя, она нисколько не печалилась расставанию.

В «Темных аллеях» серый цвет, наряду с черным и красным, доминирует в одежде женщин. Как и в случае с серым оттенком глаз, автор использует его, когда хочет отметить таинственность, непредсказуемость своих героинь. И Муза, и Галя, и Генрих, и безымянная героиня «Речного трактира» появляются в повествовании в сером, причем иногда детали их костюмов повторяются. Серая шляпка, серое платье/юбка, серые чулки, пепельная вуаль, серый зонтик, серые туфли с пряжками призваны подчеркнуть притягательную загадочность своих обладательниц. В рассказе «Пароход «Саратов» серый цвет в характеристике героини приобретает дополнительный смысл. О дорогой содержанке автор говорит: «длинная, волнистая, в узком и пестром, как серая змея, капоте». Здесь серый приобретает негативный смысл, олицетворяет не только привлекательность героини, но и ее хитрость и изворотливость. В миниатюре «Гость» серого цвета пальто и шляпа «страшного черного господина Адама Адамыча», что, очевидно, выражает сексуальный подтекст этого образа.

Серый цвет используется и в пейзаже, конкретизирует хронотоп: серая зыбь реки, теплый серый день, темнеющий московский серый день.

Сиреневый, синий/голубой цвета. В цикле они употребляются в своем прямом значении, иногда используются как метафора и придают образам особую выразительность. Синий, сиреневый (лазурный туман, темно-синие прогалины, густо-синяя волна, синевший к ночи вечер, сиреневые хлопья снега, море цвета

фиалки) используются в описаниях природы. Участвуя в описаниях внешности героинь, он способствует эффекту законченности, точности образа. Это синие, аквамашиновые, лазоревые глаза, голубовато-бледная рука. Синий (голубой), сиреневый используется и в описании женской наготы: голубовато-меловое тело, «вся голая, серо-сиреневая». Синего цвета сарафан, кубового цвета рубаха, голубой платок героинь подчеркивает их естественность, чувственность, близость к природе.

Лиловый цвет в цикле «Темные аллеи» имеет значение тайны, трагического исхода, утраты. Являясь деталью хронотопа (лиловая земля, лиловые тучи, сине-лиловый глазок), он придает ситуации характер недолговечности или выражает неясные предчувствия, печаль, сожаление. В женских же образах черта лилового цвета (сине-лиловые глаза, лиловые, гелиотроповые губы, а также увядшая роза, ставшая лиловой) – символы рокового чувства, навсегда изменившего жизнь героя.

Наряду с основными цветами, в бунинском цикле используется еще множество других красок и цветовых оттенков. Они дополняют цветовую палитру «Темных аллей» и выступают как в своем прямом, так и в переносном значении. Часто встречается розовый цвет – цвет телесности или нежности и чистоты (Валерия, Надя, Галя, Натали). Серебряный оттенок олицетворяет светлую грусть, а также траур и утрату (серебряные поляны, серебряная шаль, серебряные серьги). В цикле встречается и оранжевый, цвет огня, носители которого либо «ослепляют» сами (оранжевая распашонка Натали), либо сами «ослеплены» (зажигательный оранжевый жгут героя «Антигоны»). В произведениях цикла используется множество цветовых определений, основанных на метафоре: «топазовые мухи», «минерально блестящие звезды», хрустально-золотая сетка солнца, серебряные поляны, глаза цвета черной крови, черно-маслянистая шуба и др.

§4. Сенсорные коды «Темных аллей».

К так сенсорным кодам бунинского цикла, наряду со звуком и цветом, можно отнести и определение и интерпретацию запахов и вкусовых ощущений. В «Темных аллеях» они выполняют множество функций.

«Я всегда мир воспринимал через запахи, краски, свет, ветер, вино, еду, – и как остро, Боже мой, как остро!» - писал Бунин [Устами Буниных 1981:75]. Таким же

острым чувственным восприятием наделяет он своих персонажей и автора-рассказчика в текстах цикла.

Запахов в произведениях «Темных аллей» множество. Это запахи, связанные с героинями, запахи еды/напитков, запахи природы, запахи со значением «гарь, вонь, чад».

В «Темных аллеях» запах женского тела связан с любовным интересом, любовным влечением к героине. Он становится одним из составляющих познания женщины и женского тела. Этот смысл в произведениях цикла выражается по-разному, и на наш взгляд, зависит от типа образа героини и от характера того любовного чувства, которое испытывает к ней герой. Так, очевидно, что к одному типу женщин принадлежат героини «Позднего часа» и «Тани». В этих рассказах выделяются близкие по значению запахи девичьих волос, холстинкового платья («Поздний час») и шея и грудь, пахнущие «чем-то деревенским, девичьим» («Таня»). В рассказе «Таня» постоянно упоминается крестьянский запах головы героини, яблочный холодок щеки, запах «не то перепела, не то сухой конопки», идущий от ее тела. В «Позднем часе» запах яблок, наполнявший в далеком для героя августе все вокруг, доминирует в центральном сегменте текста. Главными качествами этих двух женских образов являются простота, естественность, а также преданность и готовность к самопожертвованию. Любовь, которую испытывают к ним герои рассказов, также можно охарактеризовать этими чертами. Помимо любви-жалости, как в «Тане», это и благодарность за случившееся счастье, и чувство вины за несчастье, разлуку и смерть.

Два раза в цикле отмечается запах мыла; в новелле «Кавказ»: «Утром... пахло мылом, одеколоном...», и в рассказе «В Париже»: «...влажная грудь, пахнущая туалетным мылом». В этих двух произведениях запах мыла сопровождает ситуацию «обретения» героями друг друга и может интерпретироваться, как знак начинающейся счастливой жизни. С ним же сближается и значение запаха одеколона в рассказе «Руся», о котором говорится с «радостными черно-зеркальными глазами».

Плотское влечение, мгновенно возникшая страсть героя к Антигоне в одноименном рассказе заставляет его почувствовать терпкий запах ее подмышек. Сюда же можно отнести и запах головы внутри картуза возлюбленного Руси, и запах материи и теплого тела девушки Поли из рассказа «Мадрид», и запах душистой муфты в «Чистом понедельнике».

В рассказе «Натали» концепт запаха решен достаточно сложно; он требует определенной расшифровки. Сложность заключается в том, что здесь выстроена характерная для бунинской поэтики ассоциативная цепочка. В рассказе присутствуют запахи природы, автор отмечает запах воды, запах цветов, ветра, дыма, свечей. Упоминание большинства ароматов сопровождается определением «сладкий». Такие запахи («шел сладкий от цветов и трав воздух», «сладко дуло ветром», «сладко пахнет цветами» и т. д.) герой замечает, если рядом находится Натали. Таким образом, любовь к ней приобретает значение сладкого, опьяняющего дурмана. Такое же значение имеет запах цветов, который соотносится с образом героини «Чистого понедельника», и запах гиацинтов в рассказе «Кума» («я не понимал – то ли от гиацинтов так чудесно ...пахнет или от вас»), а также сладкий зимний воздух в финале рассказа «Начало». Такое же, но несколько пониженное в контексте значение имеет и запах кухонного чада в миниатюре «Гость».

В рассказах цикла часто встречаются названия запахов еды и напитков. Как правило, они дополняют описания пространства. Причем если речь идет о «пространстве любви», то запах еды сопровождается положительными характеристиками, если говорится о притворной любви и обмане, то запах превращается в «вонь» и «чад». Покой обещает сладкий запах щей в рассказе «Темные аллеи», приятно пахнет остатками еды в кухне в рассказе «Гость», мирное счастье дачной жизни олицетворяет запах дыма и еды в «Зойке и Валерии». В «Музе» неустроенность жизни героя выражается и через упоминания вони от пива и газа. Иногда автор ставит рядом противоположные, несовместимые, казалось бы, друг с другом запахи. Так, смешиваются в «Зойке и Валерии» запахи кухни и лекарственный запах цветущих лип, в «Качелях» – запахи росы и битков в сметане. На наш взгляд, такое смешение разнородных запахов подчеркивает состояние

отчужденности от остальных, одиночество Левицкого в рассказе «Зойка и Валерия», а в «Качелях» – радость жизни, любви, полноту счастья.

В рассказах «Визитные карточки», «Генрих» и «Весной в Иудее» запах еды и напитков (запах ухи и дыма, кофе и пива, еды бедуинов) – знак другой жизни, отличающейся от привычной еще и ожиданием новой встречи. Причем описание запахов Венского вокзала в «Генрихе» перекликаются с запахами пива и газа в «Музе». Эти запахи можно определить как «чад», «вонь», значит, они предсказывают беду, смерть.

В бунинской поэтике запах еды и еда вообще соотносится с «живыми», земными, чувственными ощущениями, из которых наиболее острыми является любовное влечение или любовный акт. Нетрудно заметить, что упоминание о еде и ее запахах либо сопровождают любовные сцены, либо предшествуют им (плетенка с грушами и холодное вино в «Генрих», запах ухи в «Визитных карточках», шоколад, печенье и вино в «Гале Ганской», подробное описание накрытого стола во время тайного свидания в «Дубках» и т. д.).

Запахи природы служат для акцентирования какой-либо детали или ситуации. В новелле «Кавказ» появляются южные, непривычные для героев ароматы душистого тумана и горящего кизяка, что является приметой новой жизненной ситуации; в «Музе» таким же знаком является новый, пахнущий не зимней сыростью запах мартовского дня.

Особое значение в рассказах имеет запах воды. Он возникает, когда герой пытается разобраться в своих чувствах, уяснить себе загадочную природу любви. Пахнет теплой речной водой в рассказе «Натали», когда Мещерский думает с двумя совершенно противоположными чувствами о Натали и Соне, пахнет весенним дождем в «Речном трактире», когда военный доктор, больше никогда не встречавший свою таинственную незнакомку, говорит о мучительных воспоминаниях, о своем мимолетном счастье; пахнет водой и мокрой пылью во время первого поцелуя в рассказе «Ворон», перед известием о смерти Генрих Глебов вспоминает запах гниющей воды венецианского канала.

Запахи природы в «Темных аллеях» имеют и ретроспективную функцию: возникая в настоящем, они способны вызывать воспоминания о прошлом. Запах сырого болота, к примеру, напомнил герою «Руси» о его студенческой любви. Запах может характеризовать внутреннее состояние героя, выражать его подсознательные, инстинктивные ощущения. Таков запах осеннего тумана, мокрого голого поля в «Тане». Его значение усиливается, если обратиться к контексту: запах тумана смешивался с запахом душистого «человеческого» дыма папиросы. Такое сочетание на сенсорном уровне передает и картину туманного осеннего вечера, и ощущение тупика, беспросветности, в которой оказался герой, любивший крестьянскую девушку. Под воздействием первых подсознательных ощущений любви, желания, познания женского тела мальчик-герой рассказа «Начало» ясно почувствовал запах меха и зимней свежести дедовской шубы и вспомнил звериный запах волчонка, сидевшего в яме.

Приподнятое, возбужденное состояние героя обостряет его обоняние. Попавший в грозу и ливень купец Красильщиков чувствует, как пахнет огуречной свежестью и фосфором воздух, как противопоставление этому природному запаху (и усадебной жизни) далее упоминается запах нафталина. Антитезой холоду смерти выступает в «Часовне» сладкий запах ржи. Замечает тополинный дух доктор из «Речного трактира», когда признается в своей мечтательности и чувствительности, слышит запах горячей хвои покоренный наготой своей собеседницы художник в рассказе «Мечь», отмечает запах снега и пекарен герой «Чистого понедельника», омраченный отъездом своей возлюбленной и т.п.

Уже отмечалось, что запахи, обозначаемые словами «вонь», «чад», в цикле имеют негативный смысл. Однако, в зависимости от описанной ситуации, они могут приобретать и другое значение. Так, повторяющийся во многих рассказах запах сигарного дыма чаще всего сочетается со словами, имеющими положительный оттенок: «уютная, пахнущая сигарным дымом диванная» («Антигона»), душистый...дым папиросы («Таня»), «ароматический» запах папиросы («Начало»). Но в рассказе «Генрих» герой полон тревожного ожидания, и появляется «вонь копеечных итальянских сигар», в «Степе» вонь от горящего асфальта дополняет

ощущение «ложности», скуки городской жизни героя. В миниатюре «Гость» кухарка пахнет кухонным чадом, и этот запах предельно приземляет ее, говорит о том, что она может вызывать только простые, примитивные чувства.

§5. Функции художественной детали.

Анализ роли и функции мотива в «Темных аллеях» приводит к выводу о том, что они близки и в некоторых случаях совпадают в цикле с характеристиками такой стилистической единицы, как художественная деталь, то есть выделенный элемент художественного образа, несущий значительную смысловую нагрузку. Для текстов «Темных аллей» в качестве определения художественной детали можно взять определение, предложенное А. Б. Есиным: «Под художественной деталью понимается мельчайшая изобразительная или выразительная художественная подробность: элемент пейзажа или портрета, «отдельная» вещь, поступок, психологическое движение и т. д» [Есин 2000: 49-50]. Есин делит детали на внешние и внутренние. Внешние детали подразделяются на портретные, пейзажные и вещные; психологические детали передают душевное состояние персонажей (таким образом, Есин не разграничивает категории художественной детали и художественной подробности, как это делают некоторые литературоведы, например, Хализев, Добин и др., считая подробность разновидностью детали).

Тексты цикла «Темные аллеи» насыщены внешними деталями. Как правило, они выполняют изобразительную (описательную) функцию, участвуя в создании портрета и пейзажа. Такая детализация портрета и пейзажа характерна для бунинского цикла, поскольку позволяет в относительно узких рамках новеллы, рассказа или миниатюры выразить множество смыслов. Так, в рассказе «Темные аллеи» автор отмечает такую деталь, как сходство старика-военного с Александром Вторым. Это дает представление не только о внешности героя, но и о его жизни, вкусах, привычках в целом. В «Музе» четыре детали – «щуплый, рыженький, несмелый, недалекий» – определяют внешность и незначительность помещика Завистовского, детали «полный, бледный, голубоглазый» раскрывают образ генерала из «Антигоны». Определенный тип героя, присутствующий в нескольких произведениях цикла, характеризуется такими деталями внешности, как «человек

лет тридцати... заметный своей наружностью, высок, крепок...и в своем роде красив: брюнет ...восточного типа». Такой тип встречается в произведениях цикла, в которых автор и герой совпадают друг с другом, или, по определению Бахтина, где «герой сам является своим автором, осмысливает свою роль эстетически, как бы играет роль... такой герой самодоволен и уверенно завершен...» [Бахтин 1979: 20].

Изобразительная функция детали наиболее ярко выражена в портретах героинь, каждая из которых обладает некой, только ей присущей, выделяющей ее внешней деталью. К их числу относится, например, темный пушок над губой и вдоль щек у героинь определенного типа (Надежда, Дария Тадиевна, героини «Чистого понедельника» и «Начала»), крупные белые красивые руки, необыкновенная форма губ, немигающие глаза (Муза, Ольга Александровна, Антигона), родинки (Соня, Руся). Среди таких деталей можно отметить и элементы костюма, и украшения, например, простые красные бусы Степы и героини «Качелей», разноцветные чунки Руси, детали наряда содержанки из «Ста рупий» и камаргианки, наплывы на щиколотках над туфлями тетки-генеральши из «Антигоны», лошадиные ключицы цыганки из рассказа «Генрих».

В «Темных аллеях» детали внешности участвуют в формировании подтекста образа персонажа. Так, горячность и темпераментность природы выдают рыжие, круто вьющиеся волосы Левицкого и его «ястребиные» глаза. Такое же значение имеют рыжие волосатые кисти героя рассказа «В Париже» и «жестко-рыжие, с серебром на висках» волосы и способность краснеть военного доктора из «Речного трактира». Кроме того, Бунин часто использует такое свойство детали, которое К. Паустовский называет связью с интуицией, то есть способностью детали по отдельной частности, по подробности, по какому-либо свойству восстановить картину целого» [Паустовский 2009: 157]. Это касается и деталей внешности персонажей. В новелле «Кавказ» внешность мужа героини характеризуется такими чертами, как высокая фигура, офицерский картуз, узкая шинель и рука в замшевой перчатке. То есть ничего не говорится ни о цвете его глаз и волос, нет никакой конкретной характерной детали, такой, например, как веснушки на лице или смуглый оттенок кожи. Тогда читатель может предположить, что муж героини, вероятно,

обладал заурядной внешностью армейского офицера и таким же прямым, простоватым характером. В миниатюре «Дурочка» про внешность нищей, безродной девки-дурочки автор ничего не сообщает. Она «дурочка», которая «от страха даже не вскрикнула», она «сдуру» шепнула своему мальчику, молча кланялась перед каждой избой. Нетрудно дорисовать ее портрет, ее манеры, ее речь, исходя из авторского определения «дурочка» и скупых деталей ее образа.

Наиболее ярко такие свойства детали, как ее изобразительная функция и интуитивность, проявляются, на наш взгляд, в рассказе «Пароход «Саратов». В первом сегменте рассказа представлен мир героя, молодого офицера, очевидно, богатого, жизнелюбивого, не обременяющего себя службой. Этот мир показан с помощью таких деталей и образов, как, например, образ рябого денщика, пившего чай при свете жестяной лампочки или старающегося не скрипеть новыми сапогами. Особенное настроение героя передается такими деталями, как «с остротой обоняния...почувствовал запахи весенней сырости и мокрых тополей», «легко вскочил в пролетку», ухитрился закурить папиросу, несмотря на быструю езду.

Во втором сегменте текста представлен мир его содержанки. Здесь с самого начала постепенно проявляется скрытое противопоставление миру героя. Рябому денщику с его новыми сапогами противопоставляется «порочная на вид горничная на тонких качающихся каблучках». Далее возникает тесная от излишества будуарной мебели комната, вступающая в явное противоречие с жестяной лампочкой первого сегмента. Потом появляется героиня, в описании костюма и внешности которой четыре раза встречается слово «длинная». Обращает на себя внимание такая деталь ее костюма, как «туфли без задка...на босу ногу с розовыми пятками». Описывая костюмы своих героинь, Бунин довольно часто отмечает цвет или качество их чулок. Эта деталь одежды характерна для тех героинь цикла, образы которых окружены ореолом таинственности, загадочности, невозможности разгадать их до конца. Босые же пятки содержанки и ее туфли без задников, показывающие эти пятки, выдают, во-первых, ее сексуальную привлекательность (как и в случае с Антигоной, Русей, камаргианкой, Машей и др.) и, во-вторых, ее

примитивность, отсутствие в ней всякой тайны, как «похожие на репу» пятки барышни Клары из одноименного рассказа.

Далее на первый план выступают детали обстановки, характеризующие героиню. Автор отмечает шелковый пуф, шелковое канапе, восточный столик, и, наконец, желтоволосую куклу в красном сарафане. Безжизненная, не умеющая чувствовать кукла олицетворяет героиню, которая тоже в некотором смысле кукла; этот антропоморфный образ дополняют плоские желтые волосы и сарафан красного цвета, предвещающий кровавый финал ссоры.

В третьем сегменте важное значение имеют такие детали внешности героев, как ее «раскосившиеся глаза» и его «красно черневшие жестким волосом» худые щеки. Раскосившиеся глаза и театральный жест («замахнулась на него») дополняют характеристику ее образа, оксюморонное сочетание «красно черневшие» волосы героя становятся яркой цветовой деталью финальной части рассказа.

Изобразительная функция детали актуальна и для пейзажей текстов «Темных аллей». Такая деталь в пейзаже может олицетворять жизнь (осенняя дорога, изрезанная колеями, черноземная колея, превратившаяся в бурлящий поток, водоемы, встречающиеся во многих рассказах и др.) или передавать душевное состояние героев. Детали пейзажа могут выражать контраст между прежней и новой жизнью и настроениями героев (противопоставление московских холодных дождей и мальв и подсолнухов в новелле «Кавказ», ослепительный белый блеск снеговых вершин и воспаленно – красный, дымящийся огонь при входе в закопченную пасть туннеля («Генрих»).

В текстах «Темных аллей» есть детали, выполняющие характерологическую функцию. Характерологическая деталь обычно направлена на повторное выделение какой-либо черты образа или пейзажа и может возникать в тексте несколько раз. Как правило, такая функция детали постепенно раскрывает, усиливает или укрепляет акценты художественного образа. Это может быть портретная или пейзажная характеристика, реже – способ подчеркнуть переживания героев. Так, в рассказе «Муза» в образе героини неоднократно подчеркиваются ее «округлые» колени. Эта деталь упоминается в начале рассказа с первым появлением героини и в конце

рассказа, когда она объявляет герою о разрыве. В этих двух фрагментах герой видит крупные красивые руки, необыкновенную форму губ, женственно-молодое лицо, полновесные колени, поэтому последняя деталь важна для передачи значимости образа в повествовании.

Сознание собственной красоты, чувство собственного достоинства, невозмутимость и внутреннее спокойствие Антигоны в одноименном рассказе передается такой повторяющейся характерологической деталью, как неморгающие глаза и легкая полуулыбка. Ее эквивалентом в финале выступает прощальный жест (героиня помахала из коляски перчаткой), дополненный такими деталями, как «уже не в косынке, а в хорошенькой шляпке».

Самой характерной для детали цикла «Темные аллеи» является ее имплицитная функция. Имплицитная деталь дает внешнюю характеристику явления, по которой угадывается ее глубинный смысл. Такая деталь, как правило, раскрывает значение образа, передает его подтекст. Произведения бунинского цикла изобилуют имплицитными деталями. Это, например, новый образ, чистая скатерть, беленая печь в рассказе «Темные аллеи», выражение «чайная роза» в рассказе «Степа», обозначение Музы – «консерваторка», тротуар, «устланый черными кружевами» («Поздний час») непогашенная лампочка в миниатюре «Гость» подробное описание еды в рассказе «Антигона» и т.д. Мы привели различные случаи имплицитной детали, чтобы подчеркнуть ее множественный характер и разнообразные способы выражения.

В качестве примеров имплицитной функции детали в цикле «Темные аллеи» можно рассмотреть некоторые детали в рассказах «Холодная осень», «Дубки» и «Чистый понедельник».

Фабула рассказа «Холодная осень» построена на воспоминаниях русской эмигрантки о России накануне Первой мировой войны, ее жизни после революции и в эмиграции. Тема первой части рассказа – тема расставания, проводов на войну и предчувствия смерти. Название рассказа становится имплицитной деталью, так как сочетание «холодная осень» содержит в себе множество скрытых смыслов. «Холодный» понимается здесь как «могильный, смертельный, леденящий».

Сочетание «холодная осень» постоянно возникает в тексте и в сочетаниях «ледяной», «остро сверкали звезды», «холодно, зимний воздух» создает подтекст ожидания неминуемой беды, горя, смерти. Это значение выражается через реплики героев, ремарки к которым расшифровывают их значение. Реплика превращается в деталь, выдающую волнение и беспокойство персонажа. Такую же роль играет, например, определение «старательно» (зашивала), то есть нарочито медленно, и «безразлично» (отозвалась). Далее следует кульминационная часть повествования, в которой деталями-доминантами выступают стихи Фета, темень сада и блестящие глаза. «Шаль и капот, времена дедушек и бабушек» выдают тоску героя по счастливому прошлому. Блестящие глаза, блестящие звезды, по-осеннему светящиеся окна являются деталями той мирной, неспешной жизни, которой, как предчувствуют герои, уже никогда не будет. Яркой деталью финальной части рассказа становятся холеные ручки с блестящими ноготками приемной дочери героини. Они выдают то, что рассказчице она чужая, посторонняя, далекая от всего, что дорого героине, что «стала совсем француженкой».

Имплицитные детали в новелле «Дубки» по характеру и способу выражения близки деталям в «Холодной осени». Так, например, большой фрагмент текста в финале новеллы содержит последовательное перечисление глаголов, передающих жесты героя. Такой прием позволяет показать не только динамику действия, но и внутреннее состояние персонажа: «Вот тут-то он и взошел...глянул, молвил...усердно положил тулуп на хоры, снял, отряхнул трех, не спеша заговорил...». Такая тщательная последовательность движений, нарочитая медлительность выдают внутренне напряжение героя.

В рассказе «Чистый понедельник» множество деталей выполняют различные функции. Иногда функции деталей совпадают. Это касается пейзажа, предметных, портретных и психологических характеристик персонажей. Предметные детали могут дополнять психологические, например, в описании вкусов и занятий героини. Она читает модных авторов (символистов, импрессионистов, эротического поэта), ездит на лекции Андрея Белого, но в значимом для себя разговоре вспоминает Платона Каратаева, над ее диваном висит портрет босого Толстого. Она играет начало

Лунной сонаты, отмечает прелесть зимнего воздуха и «обедает и ужинает с московским пониманием дела». Все эти контрастные детали передают внутреннюю противоречивость героини.

Детали пейзажа в повествовании также приобретают имплицитную функцию. Они контрастны друг другу и передают настроения героев. В первой части рассказа в пейзаже преобладают светлые, теплые краски, рисующие ярко освещенные витрины магазинов, «снежно-сизую» Москву, мирный солнечный вечер. Переход из света в тень, из одной жизни в другую знаменуется светом освещенной спальни и огнями свечей в Иверской часовне. В финале рассказа свет приглушен, сумрачно, слабое мерцает старое золото иконостаса, на темны переулки с освещенными окнами. В заключительной сцене слово «темный» повторяется три раза: «И вот одна из идущих посередине вдруг подняла голову, крытую белым платом, загородив свечку рукой, устремила взгляд темных глаз в темноту, будто как раз на меня...Что она могла видеть в темноте, как могла почувствовать мое присутствие».

Приметы современности в «Чистом понедельник» берут на себя функцию психологической детали, они определяют суть образа героя, его поверхностность, «ужасную болтливость и непоседливость». Он возит героиню на театральные капустники, в рестораны в отдельный кабинет с цыганами, он красив, интересен, но простоват и никогда не может понять и разгадать свою возлюбленную.

Приметы прошлого (храмы, обитель, кладбище) – мир героини, выдающий глубину ее натуры. Дополнительными деталями становятся упоминание о ее любви к бархату, мехам и шелкам, к гранатовому цвету и камням гранатам; она знает старинные обряды и «Повесть о Петре и Февронии». Все эти детали выполняют характерологическую и имплицитную функцию. Они направлены на создание подтекста образа героини, в которой главное для автора – ее «нездешность», непохожесть на других. Мальцев считает, что Бунин признавал исключительное превосходство русской древности, «блаженной в своей простоте и естественности русской старины» [Мальцев 1994: 17]. Поэтому такая трактовка и детализация образа героини передают его «качественное превосходство», которое дополняется

еще одной деталью – ее лебяжьими туфельками. Они сближают ее с образом сказочной царевны-лебеди, и эта деталь органично ложится в схему элементов, создающих подтекст образа героини, символизируют ее величавую красоту, а также правдивость и чистоту.

Рассматривая различные функции детали и их место в повествовании, можно прийти к выводу о том, что деталь-подробность (действующая всегда в массе, описывающая образ со всех сторон) в чистом виде возникает чаще всего в пейзажных зарисовках и описании обстановки, как, например, в рассказе «Визитные карточки»: «И бесцельно и скучно провожала пароход единственная чайка–то летела, выпукло кренясь на острых крыльях, за самой кормой, то косо смывалась вдаль, в сторону, точно не зная, что с собой делать в этой пустыне великой реки и осеннего серого неба».

В текстах цикла различные детали часто повторяются и приобретают новые дополнительные смыслы. Тогда художественная деталь становится мотивом, лейтмотивом и вырастает в символ. «Раз обнаруженные, они часто повторяются в разнообразных контекстах и ситуациях; однозначность расшифровки ведет к устойчивой взаимозаменяемости понятия и символа. Символизирующая деталь поэтому всегда сначала употребляется в непосредственной близости от понятия, символом которого она будет выступать в дальнейшем. Повторяемость же узаконивает, упрочивает случайную связь, аналогичность ряда ситуаций закрепляет за деталью роль постоянного репрезентанта явления» [Кухаренко 1988: 116-117]. В «Темных аллеях» функции детали-символа, на наш взгляд, часто совпадают с функцией мотива. Такая смежность функций заключается в том, что и мотив, и деталь-символ в силу своей «заметности», выделенности направлены на реализацию структурных доминант текста» [Лотман 1970].

В цикле «Темные аллеи» деталью-символом становится, например, образ дороги и ее других вариантов, символизирующих жизненный путь героя; образ зеркала, или водоема, похожего на зеркало и т. п. Зеркало в бунинском цикле – символ идеального мира, в «Темных аллеях» мир идеален, пока герои любят, с уходом любви мировая гармония нарушается, гибнет микромир персонажа.

Символическая деталь может быть вынесена в заглавие текста. Символические названия рассказов «Темные аллеи», «Визитные карточки», «Смарагд». Они репрезентируют не только повествование, но и основную смысловую доминанту. При этом бунинская деталь-символ, по мнению Ю. Мальцева, не поддается прямой расшифровке, она помещается на другом, не интерпретируемом уровне. Их прямая расшифровка всегда надуманна, ибо чужда самой поэтике Бунина [Мальцев 1994: 60]. Это утверждение, на наш взгляд, справедливо только для ряда заглавий-символов, таких, как «Визитные карточки», «Смарагд», «Баллада», требующих еще и интуитивного, ассоциативного восприятия. А детали-символы в названиях «Темные аллеи», «Ворон», «Второй кофейник» и др. выполняют репрезентативную функцию и содержат множество смыслов.

§6. Хронотоп. Функции хронотопа.

Деталь в составе названия произведения может указывать на хронотоп, на «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [Бахтин 1986], на пространственно-временную организацию повествования.

Для цикла «Темные аллеи» характерна хронологичность повествования. В некоторых произведениях действие соотнесено с каким-либо историческим событием, Первой мировой войной, Октябрьской революцией или церковными праздниками, Рождеством или Чистым понедельником. Как правило, повествовательное время в них точно рассчитано. В рассказе «Муза» действие начинается в марте, продолжается летом и оканчивается зимой. Также хронологически представлено действие в рассказах «Натали», «Таня», «Галя Ганская», «Чистый понедельник». В таких произведениях четко определены временные координаты – время года и время суток. При этом в контексте цикла время года и время суток часто приобретают символическое значение. Так, например, в рассказах, где действие происходит осенью («Темные аллеи», «Холодная осень», «В Париже», «Речной трактир» и др.), главной темой является тема несбывшейся любви, ставшей самым значительным событием в жизни героев. Такая любовь окружена ореолом мученичества, духовного подвижничества. Герои

этих произведений помнят о своей любви всегда: «Все проходит, да не все забывается».

В некоторых рассказах и новеллах цикла «Темные аллеи» первая встреча героев происходит весной: «Но вот однажды в марте...кто-то постучал в дверь моей прихожей»,— так начинается рассказ «Муза». События рассказа «Галя Ганская» начинаются в апреле, действие рассказов «Ворон» и «Весной в Иудее» начинается в один из весенних месяцев. В таких произведениях временная координата весны становится сюжетообразующим компонентом.

В цикле «Темные аллеи» есть и так называемое «заполненное, насыщенное время», когда действие сосредоточено в границах конкретного временного отрезка. Например, в рассказе «Галя Ганская» сюжет развивается в пределах одного месяца, апреля, другого времени в нем как бы не существует, хотя хронологические рамки произведения охватывают полтора года. Герой рассказа, художник, вспоминает свою возлюбленную парижским апрельским днем, встретил он ее тоже в апреле и был потрясен ее красотой и юной прелестью настолько, что о времени, прошедшем до второй их встречи, тоже в апреле следующего года, говорит только: «...я не видал ее целый год...».

По мнению М. Бахтина, «приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением примет характеризуется художественный хронотоп» [Бахтин 1986: 122]. Таков, например, хронотоп рассказа «Весной в Иудее»: «... в Иудейской пустыне, все, как всегда, было мертво, дико, голо, слепило зноем и песками...в первый раз был я тогда на Востоке, совершенно новый мир видел перед собою, а в этом мире-нечто необыкновенное: племянницу Аида». Здесь в небольшом отрезке текста сосредоточены все «приметы» «весенних» рассказов цикла.

Еще одной особенностью бунинских произведений с точки зрения взаимозависимости хронотопа и мотива является то, что влюбленность, зародившаяся весной, переходит в любовь-страсть, временной координатой которой становится лето. Отмечая, что в цикле мотивы зноя, жара, духоты имеют значение плотской любви, в развитии образов героинь рассказов «летнего» ряда можно

проследить определенную закономерность. Так, в рассказах «Натали», «Зойка и Валерия», действие которых происходит летом, героини (Соня – Натали, Зойка – Валерия) противопоставлены друг другу. Соня и Зойка олицетворяют собой «телесное упоение», а Валерия и Натали – «мучительную красоту». Эти чувства становятся эмоционально-смысловой доминантой образов героинь рассказов «Поздний час», «Степа», «Руся» и других произведений, действие которых происходит летом. Натали, Валерия, Степа вызывают у героя любовь-жалость, любовь-поклонение, любовь-восхищение. И напротив, героини рассказов «Антигона», «Кума», «Мечь» – яркое воплощение чувственной любви.

Изображение конкретного времени суток также подчинено организации подтекста произведений, входящих в цикл, и подтекста цикла в целом.

Действие большинства рассказов и новелл начинается и разворачивается вечером или ночью, в «поздний час»: «Тьма теплой августовской ночи» («Волки»), «В одиннадцатом часу вечера скорый поезд Москва-Севастополь остановился... на станции» («Руся»), «Однажды, в сырой парижский вечер...он зашел пообедать...» («В Париже»). Дневного времени в цикле мало, часто оно нужно автору только для того, чтобы встреча с героиней произвела на героя (и на читателя) эффект «солнечного удара». Поэтому неслучайно в таких произведениях главными цветовыми определениями выступают золотой, оранжевый, рыжеватый («Натали», «Галя Ганская» и др.) Спасительное пространство вечера или ночи скрывает и защищает чувства героев, утро же несет с собой безжалостный свет и неизбежную разлуку. Таким образом, две составляющие хронотопа в бунинском цикле не только взаимосвязаны друг с другом, но и в некоторых случаях обмениваются своими функциями.

В цикле «Темные аллеи» присутствуют описания открытых и закрытых пространств, которые в большинстве рассказов и новелл приобретают особый смысл, становятся символическими.

Символом открытого пространства выступает дорога, образ которой в цикле реализуется по-разному. Кроме мостовой и ухабистой колеи, это может быть и шоссе, и улицы города, а также река, проселочная дорога, «серые разливы

азиатского простора» Волги и т. д. Иногда дорога – образ прошлой счастливой жизни, как например, пролетевший мимо героев встречный поезд в рассказе «Руся» или речная вода, в рассказе «Пароход «Саратов».

Ограниченное пространство в цикле «Темные аллеи» приобретает особую значимость. Его главным знаком является пространство аллей. Оно всегда занимает главное место в хронотопе произведений. В аллеях происходят самые важные для героев события: объяснения, признания, прощания. В березовой аллее объясняются между собой герои рассказа «Натали», по высокой тенистой аллее бредет мучимый желанием встречи с красавицей-медсестрой студент из «Антигоны», в аллее героиня «Качелей» произносит слова, в которых заключена главная идея цикла: «Да, счастливее этого вечера, мне кажется, в моей жизни уже не будет».

С пространством аллей связано пространство парка, сада, которые символизируют мирную, тихую жизнь или счастливое прошлое. Образ России, прошлой жизни воплощается для Бунина, прежде всего, в картине усадьбы, дома, окруженного садом или парком. Пространство дачи, усадьбы, барского дома также характерно для многих произведений цикла. Картина недостроенной дачи, ветхого деревенского дома говорит о непостоянстве, неприкаянности, одиночестве героя, иногда она предсказывает разлуку, несмотря на то, что становится местом встречи влюбленных, как, например, в рассказах «Муза» и «Руся». Усадьба же – это пространство, в котором задуманное любовное приключение превращается в подлинное глубокое чувство. После встречи с Натали в усадьбе дяди навсегда изменилась жизнь героя, глубокой след оставила в душе студента встреча с Антигоной, на усадебную, мирную, полную покоя и любви, и городскую, суетную, «ложную», разделила жизнь героя встреча с Таней в усадьбе помещицы Казаковой.

Еще одной разновидностью ограниченного пространства в цикле является пространство кладбища. Оно символизирует переход из одной жизни в другую и приобретает и переносный, метафизический смысл. Так, на кладбище заканчивает свою прогулку по городу (и по прошлой жизни) герой «Позднего часа», на кладбище героиня «Чистого понедельника» принимает окончательное решение уйти в

монастырь. Пространство кладбища выступает здесь как пространство другой, вечной жизни, как образ-утешение, образ-покой.

К разновидностям замкнутого пространства в «Темных аллеях» относятся и купе поезда, каюта, гостиничный номер, горница. Часто с ними связан эротический мотив: здесь происходит близость героев, страстная, всепоглощающая или привычная, как в рассказах «Визитные карточки» или « Генрих».

В цикле «Темные аллеи» хронотоп несет и дополнительные нагрузки. Во-первых, он создает рамки повествовательного пространства, в которых реализуются мотивы цикла. Во-вторых, хронотоп приобретает и другие значения, например он реализует основной для «Темных аллей» принцип ретроспективного характера повествования, его главную концепцию: герои Бунина были счастливы когда-то в прошлом, они счастливы в настоящем. Будущего у них нет, потому что любовь и обыденность несовместимы. На однажды пережитой сильной любви, коротком счастье остановилась их жизнь: «Больше ничего не помню. Ничего больше и не было» («В одной знакомой улице»).

Итак, рассматривая некоторые художественные особенности цикла «Темные аллеи», можно сделать следующие выводы. Исследование композиции циклового единства представляет некоторую сложность, так как изучению подлежит конструкция фиксированного целого, состоящего из связанных между собой частей и организованного по принципу монтажа. В качестве частей целого в цикле выступают самостоятельные тексты. Такая композиция характерна и для цикла «Темные аллеи». Основным принципом взаимодействия текстов в цикле является принцип концентричности, при котором от текста к тексту разворачивается и дополняется новыми смыслами так называемый «минимальный сегмент». Минимальным сегментом в цикле может выступать предложение, эпизод, фрагмент или целый текст.

Цикл «Темные аллеи» можно рассматривать как «сверхтекст», обладающий всеми композиционными элементами текста (вступлением, завязкой, кульминацией и т.д.). В цикле функцию вступления берет на себя рассказ «Темные аллеи», функцию эпилога – типологически близкий последний рассказ «Ночлег». В них

сосредоточен круг вопросов, стоящих в центре внимания автора, а также система стилистических приемов, характерных для текстов «Темных аллей».

Композиционная система произведений цикла делится на два вида: тексты с блочным типом композиционного членения и тексты с сегментным типом композиционного членения. Тексты с блочным композиционным членением разделены на относительно самостоятельные с точки зрения смысловой заданности, но связанные между собой части текста (блоки, или подглавки). В таких произведениях важную роль играет композиционный ритм, действующий по «закону маятника». В «Темных аллеях» он становится механизмом, благодаря которому в произведениях цикла «разными темпами» происходит процесс «развертывания» картины художественного мира.

В текстах с сегментным композиционным членением текст «собирается» на основе нескольких равноправных сегментов, каждый из которых может добавлять повествованию новые оттенки смысла. Композиционный ритм в них более разнообразен и подвижен, такие произведения могут иметь «сценарный» характер изложения.

Поскольку цикл рассматривается как сверхтекст, то он может иметь сверхсюжет и сверхмотив. Типология и моделирование сюжетов текстов цикла связана с их мотивной системой. Сюжеты в текстах «Темных аллей», как правило, динамичны, их главными приемами являются хронологичность, последовательность и ретроспективность. Сюжеты текстов цикла обладают всеми его элементами, но иногда сюжетопостроение нарушается в угоду ретроспекции. Элементы сюжета совмещаются с привычных позиций, а в лирических миниатюрах сюжет сводится к констатации действия или события и тогда приобретает статус символа.

В моделях сюжета большую роль играет система мотивов. Общие для всего цикла мотивы можно рассматривать как «сверхмотивы». Они обрамляют «сверхсюжет» и характерны для цикла в целом. Частные мотивы могут повторяться в некоторых текстах цикла, поэтому можно говорить о лейтмотивном построении сюжета. В «Темных аллеях» действует устойчивый круг сверхмотивов и частных

мотивов с различными значениями. Они выполняют множество функций, имеют символическое значение и определенный подтекст.

В «Темных аллеях» функции символа приобретает также художественная деталь. В цикле отмечаются внешние и внутренние детали. Они выполняют имплицитную, изобразительную и характерологическую функции. Деталь в цикле почти всегда переходит в разряд деталей-символов, которые часто выносятся в заглавие произведения. Также символически в цикле хронотоп. В его рамках реализуется система мотивов, среди которых главные, мотивы памяти и любви, маркируются определенными временными и пространственными координатами.

Итак, изучение некоторых стилистических особенностей цикла «Темные аллеи» выявляет связь типов композиционного членения текстов и композиционного ритма, а также взаимосвязи мотивов, деталей и элементов хронотопа.

ГЛАВА 3. СИСТЕМА ОБРАЗОВ ЦИКЛА «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ». АВТОРСКАЯ МОДАЛЬНОСТЬ.

§1. Типология женских образов.

В состав цикла И. Бунина «Темные аллеи» входят произведения малых эпических жанров: рассказы, новеллы, лирические миниатюры и т.д. Такие произведения ориентированы на предельную краткость изложения; они, как правило, моносюжетны, действие в них ограничено, объектом изображения является одно художественное событие, а система персонажей представлена небольшим кругом действующих лиц. Такую схему имеет большинство текстов, составляющих цикл И. Бунина «Темные аллеи».

В рассказах, новеллах и миниатюрах бунинского цикла система персонажей часто построена по единому типу: она, он и два-три второстепенных персонажа, основная функция которых – обеспечить динамику сюжета. Скупая образная система позволяет заострить внимание на взаимоотношениях главных героев, на тех разнообразных любовных чувствах, которые они испытывают.

Вслед за Ю. Мальцевым, множество исследователей бунинского цикла называют «Темные аллеи» «энциклопедией любви» [Мальцев1994:146]. Очевидно, такое всеобъемлющее определение возникло потому, что главная идея этого произведения заключается в мысли о том, что любовь между мужчиной и женщиной – это «состояние высшего счастья и высшего напряжения» [Мальцев 1994: 148], одна из важнейших составляющих человеческой жизни. В «Темных аллеях» Бунин рассматривает множество оттенков и разновидностей любви. Это любовь, память о которой никогда не проходит, любовь-поклонение, любовь-жалость, любовь-вожделение, любовь-ненависть, любовь-наваждение, любовь-отчаяние, и первая безоглядная любовь, и притворная любовь, которую можно купить. Эти

разновидности любви в бунинском цикле приобретают множество мельчайших оттенков, когда, например, смешиваются плотская и возвышенная любовь («Натали»), любовь-вожделение и понимание того, что героиня заслуживает гораздо более утонченного и серьезного чувства («Кума»), плотское желание и одновременно нежность и жалость («Мадрид») и др.

Любовные отношения между мужчиной и женщиной в их различных проявлениях, рассматриваемые в произведениях Бунина, в 30-40-е годы прошлого столетия часто шокировали читателя, потому что их изображение шло вразрез с общепринятой моралью. Как отмечает А. Бахрах, это раздражало Бунина, который считал любовь и плотские отношения высшим проявлением жизни [Бахрах 1979]. В разные времена исследователи цикла «Темные аллеи» различного толка пытались определить причины этого убеждения Бунина. И в период публикации «Темных аллей», и в последние годы появился ряд статей, в которых писателя обвиняли в неоправданном эротизме его произведений, а то и в откровенном эротоманстве. Оставляя за такого рода исследователями право на собственное видение бунинской авторской концепции, мы бы хотели высказать свое мнение, которое основывается на выводах такого знатока творчества Бунина, как Ю. Мальцев. Хотелось бы еще добавить, что наше мнение складывается под влиянием процессов, происходящих в современном мире и современном обществе. Известно, что Бунин работал над «Темными аллеями» в годы Второй мировой войны, когда рушились привычные жизненные устои. Напомним, что Бунин пережил и Первую мировую войну, и Октябрьскую революцию. С присущей ему тонкостью восприятия мира (неоднократно отмеченную им самим и исследователями его творчества) Бунин, как никто другой, ощущал всю хрупкость жизни и человеческого бытия. В таких условиях мыслящая личность ищет нечто постоянное, незыблемое, в котором она может найти духовную опору, имеющее важность всегда, независимо от того, в какие времена она живет и каковы в данное время нравственные ценности. Безусловно, таким явлением Бунин считает любовь, дающую высшую радость и высшее, очищающее страдание, а любовный акт в его понимании (по мнению Мальцева) – это прообраз рая. «Этот мотив мимолетного возвращения к утраченному раю в

момент любви очень характерен для Бунина. Трагизм состоит именно в мимолетности этого состояния, в его несовместимости с нашими земными буднями [Мальцев1994: 147]. Кроме того, любовь, по убеждению Бунина, это момент торжества жизни над смертью, которой писатель, по свидетельству А. Бахраха, в последние годы боялся в силу, как он говорил, ее бессмысленности и нелогичности [Бахрах 1979:51]. Возможно, поэтому в цикле «Темные аллеи» прослеживается мистическая связь любви и смерти: через «смертную истому» любовного переживания автор-рассказчик изживает свой страх умирания. В дневниковых записях Бунин пишет, что «в любовном акте есть что-то божественное, таинственное и жуткое... Это восторг чего? Самозарождения? Напряжения жизни? Убийства смерти?» [«Устами Буниных» 1982:290].

«Странная связь любви и смерти» присутствует почти во всех произведениях цикла «Темные аллеи». Это чувство умирания ощущают герои Бунина в момент самого сильного любовного переживания: «Она ... воскликнула в сладком, как бы предсмертном отчаянии («Степа»), «Потом он ее, как мертвую, положил на койку» («Визитные карточки»), «...правая рука, откинута к стене, и лицо на подушке казались мертвыми..» («Таня»). Признаки смерти появляются в глазах героинь в любовные минуты: потускневшие глаза Антигоны, «умирающие глаза» Нади, потемневшие глаза Гали Ганской. Счастье любви связано у героев с ощущением смерти и самой смертью: «нестерпимо» счастье героя рассказа «Руся», слышит пение, «изнемогающее от счастья», герой «Генрих», кончает с собой героиня рассказа «Зойка и Валерия» Левицкий после любовного свидания с Валерией, потому что счастье его так же «невыносимо».

Всего в нескольких рассказах цикла («Кавказ», «Баллада», «Зойка и Валерия», «В Париже») от любви умирают мужчины; в рассказе «Муза» герой близок к отчаянию и готов застрелиться. Во всех остальных произведениях, которые заканчиваются смертью, умирают героини, и прямыми или косвенными виновниками их смерти становятся их возлюбленные.

Образ женщины в произведениях цикла «Темные аллеи» является осью, вокруг которой строится повествование. Ситуация, сложившаяся между героем и

героиней, ее психотип и черты внешности определяют дальнейшее развитие повествования и участвуют в моделировании сюжета. Можно выявить типологию образов героинь по ситуации, связанной с ними, а также по разным их признакам и свойствам.

В цикле «Темные аллеи» 44 главных женских образа, 23 героини названы по имени, 11 героинь обозначаются местоимением «она», одна – местоимением «я», 9 героинь названы по «основному признаку»: красавица, дурочка, дочь дьячка из Серпухова, камаргианка и др.

Исследователь бунинских «Темных аллей» М. Мельник предлагает рассматривать перечень типовых ситуаций, связанных с определенным типом бунинских героинь и дальнейшим развитием сюжета [М. Мельник 2013: 149-174]. Она утверждает, что тип внешности и комплекции героини предопределяет финал повествования. Соглашаясь с основной мыслью М. Мельник о том, что в бунинском цикле действуют только 6 типов женских образов (в силу почти абсолютного совпадения образов героинь), мы бы хотели предложить более упрощенную систему ситуативных типов, типологию героинь по категориям внешности и психотипов, а главное, попытаться раскрыть значение образов женских персонажей. Как нам кажется, и в образах героинь, помимо индивидуально-авторского видения (которое складывается из множества компонентов различного происхождения) проявляется присущая Бунину-писателю символичность мышления.

М. Мельник выделяет семь типов ситуаций, характер которых зависит от характера чувства, который испытывает герой к героине. Это такие ситуации, как, например, «взаимная любовь», «посредничество», «этюды» и т. п. Исследователь выделяет также три ситуативных «подтипа», в которые включает «любовные треугольники», связанные с героем, героиней и подтип «сложные конфигурации» [М. Мельник 2013: 149-174].

Мы выделили девять типовых ситуаций, которые организуют сюжет произведений цикла «Темные аллеи». При этом каждая из них предполагает характерный для данной ситуации финал.

1. Ситуация *«роман со служанкой»*: «Антигона», «Таня», «Ворон». Финал произведений: *герои расстаются в силу независимых от них обстоятельств.*

2. Ситуация *«тайный роман/отъезд»*: «Кавказ», «Генрих», «Дубки». Финал: *смерть героев, самоубийство, убийство.*

3. Ситуация *«соблазнение»*: « Степа », «Муза», «Гость», «Визитные карточки», «Галя Ганская», «Кума», «Весной в Иудее». Речь идет не о насилии, а именно о соблазнении, причем в трех рассказах («Муза», «Галя Ганская», «Кума») инициатива исходит от женщин. Финал: *смерть, покушение на смерть, обманутые ожидания.*

4. Ситуация *«возвращение»*: «Темные аллеи», «Поздний час», «В одной знакомой улице», «Холодная осень», «Руся», «Речной трактир». Повествование в этих произведениях имеет ретроспективный характер: герои вспоминают, «мысленно возвращаются» в прошлое. Финал: *сожаление о прошедшем, невозможность счастья в настоящем.*

5. Ситуация *«наказание за грех»*: «Натали», «Дурочка», «Железная Шерсть», «Ночлег». Финал: *уродство, смерть.*

6. Ситуация *«корыстная любовь»*: «Барышня Клара», «Мадрид», «Красавица», «Пароход «Саратов», «Камарг», «Сто рупий». Финал: *смерть, разочарование.*

7. Ситуация *«добровольный уход»*: «Зойка и Валерия», «Чистый Понедельник». Финал: *добровольный уход из жизни, которому предшествует ночь любви.*

8. Ситуация *«влюбленность»*: «Начало», «Качели», «Смарагд». Финал: *первый любовный опыт.*

9. Ситуация *«обретение»*: «В Париже», «Второй кофейник», «Мечь». Финал: *короткий роман, обманутые чувства и надежды.*

Исходя из типологии повествовательных ситуаций, мы отметили в развитии сюжетов ряд закономерностей. Так в рассказах первого ситуативного типа роман героев происходит скрытно от окружающих, а в рассказах «Антигона» и «Ворон» герои расстаются, так как оказываются разоблачены. При этом и в первом рассказе, и во втором «отчаянно» страдает от разлуки именно герой. В ситуации *«тайный*

роман» конфликты некоторых произведений совпадают: Генрих и Анфиса убиты за измену, муж героини из «Кавказа» стреляется сам. В ситуации «соблазнение» кума, взрослая замужняя женщина, оказывается в том же положении, что и юная Степа и неопытная Саша: мимоходом соблазненная и покинутая человеком, к которому она испытывает определенные чувства. Неслучайно всех соблазнителей из этих произведений можно охарактеризовать как «гость», по названию одного из произведений.

Женские образы цикла «Темные аллеи» можно классифицировать по их принадлежности к определенному психотипу. К первому типу относятся героини, которых можно охарактеризовать, как «*сильная женщина*». Под это определение подходит множество бунинских героинь, поэтому мы выделяем в первом типе два подтипа: женщины с сильным внутренним стержнем; это Надежда, Ольга Александровна, героиня «Холодной осени», сюда же отнесем куму и Валерию, а также упомянутую в рассказе «Натали» крестьянку Гашу и героиню рассказа «Железная Шерсть». Ко второму подтипу относятся женщины с так называемым «мужским складом ума», женщины сильные, уверенные в себе, знающие себе цену, способные на решительные действия. Таковы Муза, Галя Ганская, Генрих, в характерах которых сочетаются чисто женское умение чувствовать и переживать и мужская решительность и прямота.

Второй психотип героинь в «Темных аллеях» можно определить, как «*femme fatale*», «роковая женщина». Этот тип склонен явно или скрыто драматизировать или придавать ситуации эмоциональный, драматический накал. Кроме того, некоторые из них действительно играют фатальную роль в судьбе персонажей цикла. Это мать Руси, Зойка, Соня, Ли, Анфиса, барышня Клара, Маша, камаргианка и бедуинка, племянница Аида. Примечательно, что автор наделяет этих женщин общими или похожими чертами, а также деталями, характеризующими их психотип. Например, мать Руси вбегает в комнату «как на сцену» в черном шелковом халате, «трагически» сверкая глазами, с пистолетом в руках и произносит театрально: «Негодяй, ей не быть твоею». В описаниях Анфисы и камаргианки присутствуют сходные цвета и детали: Анфиса похожа на испанку, у камаргианки «цыганско-

испанское» тело; Анфиса гладко причесана на прямой пробор, у камаргианки волосы разделены на прямой пробор и т. п. В нарядах Сони и Маши есть общие детали: у Маши красное платье с черными цветами, Соня украсила волосы темно-красной бархатной розой.

Следующих психотип женских образов можно назвать «*женщина-тайна*». Эти образы отличаются некой недосказанностью, нераскрытостью, неслучайно их характерной чертой является немногословность, молчаливость. Такова Антигона, а также героини произведений «Речной трактир», «Начало», «Сто рупий» и «Чистый понедельник». Тропическая куртизанка из «Ста рупий» вообще не произносит ни одного слова, почти всю миниатюру составляет описание ее экзотической внешности и магии ее молчания.

Еще один женский психотип в «Темных аллеях» – тип «*женщина-ребенок*». Как правило, это юные девушки, охваченные первым любовным чувством. Они вызывают у героев смесь самых разных переживаний – от плотского желания до нежности и жалости. Это Степа, Руся, Таня, Надя, героини рассказов «Поздний час» и «В одной знакомой улице», «Волки», «Смарагд», «Качели», а также девочка из рассказа «Ночлег». Сюда же можно отнести крестьянскую сироту Гашу, ставшую любовницей героя в «Натали», Полю из «Мадрида», а также странницу Машеньку, о которой автор говорит, что она «дробная, как девочка».

В цикле «Темные аллеи» выделяются два женских образа, которые можно охарактеризовать, как «*женщина-хищница*». Это героини произведений «Красавица» и «Пароход «Саратов»». Отличительной чертой этих персонажей является то, что автор лишил их способности любить кого-то, кроме себя.

Последний психотип женщин, который выделяется в цикле «Темные аллеи» – это тип «*женщина-жертва*», к которому относятся героини рассказов «Кавказ», «Визитные карточки», а также Натали («Натали») и Елена Николаевна из «Ворона». Эти бунинские героини интровертны и пассивны, часто подчиняются обстоятельствам, но из любви способны совершить смелый поступок.

Женские образы цикла «Темные аллеи» можно классифицировать и по типу внешности.

Часто первое, о чем сообщает автор о героине, это цвет ее волос. В цикле «Темные аллеи» фигурируют пять таких цветовых признаков (в большинстве случаев отмечается и прическа героини). Наиболее распространенный тип образов в цикле – тип темноволосых и черноволосых женщин. Темноволосы Надежда, безымянные героини «Позднего часа» и «Визитных карточек», Валерия и Киса. Черные волосы у Руси, Ли, цыганки Маши, героини «Начала», Анфисы, барышни Клары, камаргианки, героинь «Ста рупий» и «Чистого понедельника», Ольги Александровны и Гаши.

В цикле три рыжие женщины – Муза, Галя Ганская и Генрих, к этому типу можно присоединить и желтоволосую натурщицу Катюку. Следует отметить двух белокурых героинь, Натали и Елену Николаевну, и русоволосую дочь дьячка, а также «седенькую» странницу Машеньку. Два женских образа – Зойка и Соня – отличаются каштановым, красновато переливающимся оттенком волос. В образах своих других героинь автор, не конкретизируя цвета, отмечает, например, мутный оттенок волос кухарки Саши, обриту после болезни головку Дарии Тадиевны в черном чепчике и др.

В бунинском цикле отмечаются три типа причесок, характерных для обладательниц того или иного цвета волос. На этом основании можно выделить подтипы женской внешности. Как правило, у темноволосых черноволосых женщин жесткие волосы (Руся, камаргианка, Маша), либо разделенные на прямой пробор (Анфиса, барышня Клара, Ольга Александровна), либо обвязанные косой вокруг головы (Руся, Маша), или ниспадающие длинными локонами-буклями (Ли, камаргианка). Автор отмечает и высокую, «взрослую» прическу героини «Ста рупий», чтобы подчеркнуть контраст между детским лицом и ее положением. Очевидно, обилие темных волос героини «Визитных карточек», густые темные волосы Валерии соответствуют густым черным волосам Маши и великолепным густым черным волосам героини «Чистого понедельника». У белокурых Натали и Елены Николаевны, переживших любовную драму и вышедших замуж, одинаковые высокие прически, высоко заколоты рыжие волосы Генрих и Гали Ганской, а молоденькие

девушки в произведениях цикла появляются с прической, в которой небольшая коса уложена вокруг головы.

В цикле «Темные аллеи» преобладает тип чернобровых и черноглазых женщин. Это Степа, Руся, Ли, Натали, героини «Начала» и «Чистого понедельника» и т. д. Всего в цикле черноглазых героинь десять. Иногда автор передает цвет их глаз через метафоры: у Анфисы «кастильские очи»; у Гаши глаза цвета сажи, у темноволосой Валерии – цвета черной крови, то есть с красноватым блеском, с искрой, что позволяет провести параллель с другой метафорой: в глазах волков «мелькает ...блеск..., красный – прозрачный и яркий, как горячий сироп варенья из красной смородины» («Волки»). С меньшей частотностью в цикле встречается серый, синий и карий цвет глаз. Серые глаза у Антигоны и Тани, синие – у Сони, Зойки, у героини рассказа «Качели»; у Гали Ганской глаза цвета аквамарина, у героини «Железной Шерсти» лазоревые. Также метафорически обозначен цвет глаз трех героинь: цвета желудя у Музы, янтарно-коричневые у Генрих, золотисто-карие у камаргианки. В цикле одна зеленоглазая героиня, Надя, у бедуинки темные глаза, у тропической красавицы автор отмечает черные бархатные ресницы.

В портретах своих героинь автор часто акцентирует форму и цвет губ. У многих его героинь отличительной чертой становится темный пушок над верхней губой и вдоль щек. Он есть у темноволосой Надежды, Дарии Тадиевны, героини «Начала», камаргианки и над бархатисто-пунцовыми губами героини «Чистого понедельника».

Для каждой из своих героинь Бунин выбирает особый рисунок и оттенок губ. У Музы «вкус и форма губ необыкновенные», у Зойки всегда влажные губы, у Нади треугольный разрез губ. Также варьируются оттенки губ героинь: полные вишневые – у Валерии, гелиотроповые у героини «Начала», тонкие, оранжево-накрашенные у барышни Клары, сизые у камаргианки и темно-лиловые – у племянницы Аида.

У женских образов цикла четыре типа цвета лица: это загорелый (румяный) /бледный и смуглый/белый (матовый). Автор отмечает их круглые или худые, удлиненные лица, округлые или покатые плечи, полные, длинные ноги, сухие лодыжки и др.

Особое внимание в портретах героинь уделено их фигурам и комплекции. В «Темных аллеях» есть образы женщин с полной фигурой. Как правило, это темноволосые героини, невысокие, с полной грудью: Надежда, кухарка Саша, Зойка, Соня, Валерия, кума, барышня Клара, Маша, героиня «Чистого понедельника», Ольга Александровна.

К героиням, худобу которых отмечает автор, относятся, как правило, образы молоденьких девушек, а также образ героини «Визитных карточек». При этом о комплекции героини часто можно судить по контексту, по другим чертам ее образа. Так, прямо не упоминается о худобе юной Степы, но определения «личико», «шейка», «фигурка», «небольшой рост», «маленькие груди», «казалась девочкой» позволяет дорисовать портрет по-детски худенькой, невысокой хрупкой девушки. Под этот тип подходят Таня, Надя, цыганка Маша, Ли, героиня рассказа «В одной знакомой улице», Анфиса, Елена Николаевна, камаргианка, тропическая красавица, бедуинка, девочка из рассказа «Ночлег», Гаша. Возраст некоторых из них точно отмечается в повествовании (им по 16-18 лет), о юном возрасте других становится ясно из контекста.

Можно обратить внимание на такую характерную для бунинских героинь деталь внешности, как описание рук и ног, бедер, коленей, щиколоток и лодыжек. У Музы крупная красивая рука, у Антигоны холеные белые руки, у Валерии маленькие, но крепкие загорелые руки, у Ли и героини «Парохода «Саратов»» длинные, изысканно-худые руки, сухие индусские руки у камаргианки, у кумы холеные круглые руки, у Ольги Александровны крупная белая рука, у героинь «Визитных карточек» и «Весной в Иудее» руки худые, «удивительные».

Как правило, большинство героинь определенного типа при тонкой талии обладают «полновесными» бедрами. Это крупные и, по выражению автора, «крепкие» и статные женщины. У них круглые колени, выпуклые икры и тонкие лодыжки. К героиням такого типа относятся Надежда, Муза, Антигона, Зойка, Валерия, Соня, Генрих, Маша, Ольга Александровна, героини «Начала», «Смарагда» и «Чистого понедельника». Отличительной чертой другого типа бунинских героинь являются стройные ноги с тонкими сухими, «породистыми»

лодыжками. Ими обладают Руся, героиня «Визитных карточек», Галя Ганская, Ли, Натали, камаргианка.

Следует обратить внимание также на характерные черты внешности некоторых героинь «Темных аллей». Во-первых, в цикле три героини, которые «похожи на мальчиков»: женские образы в рассказах «Визитные карточки», «Речной трактир» и «Начало». Это высокие, стройные женщины; в повествовании они не названы по имени, в их образах есть какая-то тайна. Они появляются (в транспорте, то есть они «случайные попутчицы») в жизни героя на очень короткое время, а оставляют память на всю жизнь.

Во-вторых, это героини, которые стоят в оппозиции по отношению к другим, и женским, и мужским образам. На фоне героинь, в образах которых преобладают круглые, округлые черты (круглое лицо, круглая шея, круглые руки и колени, кругло повязанная косынка), они характеризуются таким постоянным для этих героинь признаком, как наличие «длинных», прямых деталей в их внешности. К ним можно отнести длинные ресницы, «прямые глаза», удлинённые ступни Музы, ее «прямое» пальто; Ли с ее тонкой длинной фигурой, ее прямой шубкой; цыганку Машу с ее длинными завитками волос, худой рукой с длинными острыми ногтями, плоскими волосами, плоским животом, длинным платьем и длинными серьгами, а также «долгие» глаза камаргианки. Наибольшую значимость эпитет «длинный» получает в рассказе «Пароход «Саратов» в описании героини. Она высокого роста, «длинная, волнистая», у нее узкий капот с длинными висящими рукавами, длинные глаза, длинная рука, длинные пальцы, держащие длинный мундштук. Все эти героини очень высоко роста, выше своих любовников.

В «Темных аллеях» есть несколько женских персонажей, внешность которых обладает, как сказано в рассказе «Руся», «прелестной особенностью». Уже отмечалось, что у героинь определенного типа верхняя губа и щеки оттенены темным пушком. К «прелестным особенностям» можно отнести множество родинок на теле у Руси, неморгающие глаза Антигоны, шрам у губы героини рассказа «Волки» и родинку с темным завитком волос у Сони. Бунин отмечает и такие детали внешности своих героинь, которые, при всей исключительности для автора и для

главного героя, придают их образам большую реалистичность и естественность, делая еще более привлекательными. Это темные подмышки Руси и бедуинки, темные пятна пота на белой блузке Елены Николаевны, треугольник темных волос на теле Руси и героини «Визитных карточек». Кроме того, автор часто отмечает гладкую, тонкую смуглую кожу тела и ног своих героинь (Руся, Гаша, камаргианка, героиня «Чистого понедельника» и т.д.)

Подобный анализ внешних и психологических особенностей женских образов «Темных аллей» приводит к выводу о существовании общности, смысловой связи между образами героинь определенного типа. Эту общность можно проследить и на уровне детали, а именно, детали одежды, которая играет в цикле характерологическую роль.

Так, три героини цикла одеты в сарафаны (Руся – в желтый ситцевый, с белыми кисейными рукавами сорочки, Анфиса – в шелковый лиловый, с белыми миткалевыми рукавами сорочки, героиня «Качелей» – в синий). У Руси сарафан ситцевый свободный, что делает его похожим на желтое ситцевое платье Степы, легкое летнее платье из «Позднего часа», рябенькое ситцевое платье героини «Смарагда», свободное красное ситцевое платье из рассказа «Волки», длинную кубовую рубаху бедуинки и др. Как видим, легкие ситцевые платья и сарафаны носят в цикле юные девушки. Простота и незатейливость костюма говорит об их доверчивости, первой любви и имеет эротический подтекст. Что же касается цвета и фактуры сарафана Анфисы, то лиловый шелк, знак скорби и печали, предсказывает ее гибель.

В одежде серого цвета появляются в повествовании героини ряда рассказов цикла. Общность их образов заключается в том, что все они – «женщины-загадки», их образы содержат тайну, которую не силах разгадать герой. Они появляются неожиданно, действуют сообразно своим внутренним побуждениям и также уходят, оставив у героев «особенно горькие воспоминания». Это героиня «Речного трактира», Муза и Антигона.

Большинство героинь цикла носят серые чулки. Вариантом становятся палевые чулки Гали, черные – Поли и красные – кухарки Саши. Босые ноги героинь

выдают либо их привлекательную простоту (Руся, Таня, девочка из «Ночлега»), либо примитивность и бездуховность (барышня Клара, содержанка из «Парохода «Саратов»). Одинаково сочетание цветов и в наряде Надежды и Маши (красное с черным), в одинаковых черных атласных капорах коротко остриженные после болезни Дария Тадиевна и героиня «Начала».

В рассказе «Чистый понедельник» сюжетобразующая функция одежды выявляется особенно четко. Здесь имеет место «игра с переодеванием», то есть меняющиеся наряды героини (пять раз) «направляют» развитие действия. Бархатное гранатовое платье и такие же туфли и шелковый архалук в первом сегменте репрезентируют ее образ, далее черные шубка, шляпка, ботинки, а потом и платье выдают ее настроение, в финале белый плат символизирует начало ее новой жизни.

Не менее значим и материал, из которого сшита одежда героинь. Он определяет как «социальный статус» персонажей, так и дополняет их внутреннюю характеристику. В цикле часто упоминается одежда из дешевой ткани (например, из «рябенького» ситца), холстинковые платья. Это не только обнаружение «стиля бедности», но и скрытое указание на естественность и простоту героини. И наоборот, пристрастие к мехам, шелкам и бархату выдает вкус и «дороговизну женщины» в прямом (барышня Клара, содержанки из «Парохода «Саратов» и «Старупий») и в переносном («Чистый понедельник») смысле.

Для произведений Бунина характерно внимание и к аксессуарам, дополняющим образы героинь и подчеркивающим их женственность, загадочность, непостижимую прелесть. Так, четыре его героини («Кавказ», «Речной трактир», «Галя Ганская», «Мечь») появляются в повествовании с зонтиками в руках; лица их спрятаны за серой вуалькой. У двух героинь, Генрих и Гали, автор отмечает в прическах гребни, у героини «Визитных карточек» – шпильки, у камаргианки и цыганки Маши – длинные серебряные серьги, у Степы и героини «Смарагда» – коралловые ожерелья. Напомним, что такое повторение деталей подчеркивает общую внутреннюю суть образов.

Такую же роль в цикле играет обувь героинь. Она разная: красные татарские туфли и чупяки, серые и черные ботинки и ботинки, теннисные белые башмачки, валенки, серебряные и золотистые туфельки, сандалии и эспадрильи. Являясь индивидуальной особенностью костюма каждого персонажа (исходя из его статуса, характера, национальности), женская обувь в «Темных аллеях» «томительно влекуща» для героя. Ее назначение в произведениях цикла метафорично: она символизирует следы своих обладательниц, которые навсегда останутся в памяти мужчин: «Я шел за ней, с умилением глядел на ее маленький след, на звездочки, которые оставляли на снегу новые черные ботинки...» («Чистый понедельник»).

В типологии женских образов «Темных аллей» следует отметить и такой их признак, который исследователи творчества Бунина называют «псевдонациональностью» [М. Мельник 2013:149-174]. Для детализации внешности своих героинь автор иногда использует наименование национальности, превращая его в метафору. Так, Надежда похожа на цыганку, Валерия настоящая малороссийская красавица, Анфиса похожа скорее на испанку, чем на русскую крестьянку, у камаргианки цыганско-испанское тело, героиня «Чистого понедельника» красива «индийской, персидской» красотой (в цикле такая метафора для характеристики мужского образа применяется только два раза, в рассказе «Натали» герой «похож на грузина» и в рассказе «Чистый понедельник» герой – «сицилианец какой-то»). Кроме того, для характеристики внешности некоторых героинь автор прибегает к аллюзиям: на христианскую атрибутику (лицо Руси иконописно, Галя Ганская похожа на ангела, Гаша настолько темнокожа, что напоминает египтянку Агарь, глаза новобрачной из «Железной Шерсти» как «у святых отроковиц», кухарка Саша получает прозвание «фламандская Ева»); на античные греческие мифы: влюбленному в крестьянку Таню герою в разгар их романа она кажется похожей на «молоденькую Венеру»; больной генерал называет свою сиделку Антигоной.

Таким образом, анализ внешних черт и психологических особенностей героинь «Темных аллей» приводит к выводу о том, что в цикле функционируют шесть общих типа женских образов, разделенных по общности внешних и внутренних качеств и

функций, выполняемых в повествовании. Нужно отметить, что общность качеств и функций женских образов позволяет дополнять конкретный образ и прогнозировать дальнейшее развитие сюжета и финал повествования.

Итак, первый тип героинь «Темных аллей» – это черноволосая (темноволосая), черноглазая, стройная, полноватая, но легкая на ходу женщина (Надежда, Ольга Александровна, Валерия, героини «Холодной осени» и «Чистого понедельника», девочка из рассказа «Ночлег»). Особенностью этого образа является и то, что в отличие от других сюжетных ситуаций, связанных с героинями, «пострадавшими» оказываются не женщины, а мужчины: именно они сожалеют о разлуке или погибают.

Второй общий тип – это тип светловолосой (белокурой и один раз – темноволосой), стройной, часто худой женщины, слабой, занимающей пассивную позицию в повествовании (это Натали, а также героини «Кавказа», «Визитных карточек», «В одной знакомой улице», «Ворон»). В силу своего благородного, но слабого характера они не способны ни добиваться счастья, ни быть счастливыми. Любовный роман для них – миг счастья, за который они расплачиваются всю жизнь.

Третий общий тип – это тип черноволосых, смуглых, тонких, иногда худых темноглазых женщин. Именно с ними связан мотив близости, переживаемой как «смертельная истома» (Степа, Руся, Гаша, Таня, Анфиса). В случае с Гашей и Анфисой этот мотив звучит явно: Гаша угрожает любовнику самоубийством, Анфису убивает за измену муж.

Четвертый общий тип – рыжеволосая, кареглазая (сероглазая), высокая, стройная и статная, хорошо одетая женщина; часто ее одежда, чулки и обувь серого цвета (Муза, Антигона, Галя, Генрих, красавица, героини «Речного трактира», «Парохода «Саратов»). Это женщина-загадка, как правило, сексуально притягательная, а также более умная, сильная и решительная, чем ее возлюбленный, и тем тяжелее оказывается для героя ее потеря. Ее уход окончателен и равноценен смерти.

Пятый общий тип – юная темноволосая девушка, цвет глаз которой может быть разным (темным, синим, зеленым). Это впервые влюбившаяся девушка, такая,

как героини «Позднего часа», «Смарагда», рассказов «Волки», «Качели», а также юная поэтесса Надя из «Генрих». Они счастливы своей любовью, даже если разлука неизбежна.

Последний общий тип женщины в «Темных аллеях» – тип «женщина-соблазнительница». Это, очевидно, шатенка или жгучая брюнетка, полная, как кухарка Саша, барышня Клара, Зойка или Соня (которая кажется выросшей Зойкой), простоватая, как Поля или натурщица Катька; коварная и расчетливая, как содержанка из «Парохода «Саратов». Женщина-соблазнительница может быть и худой, очень смуглой, с жесткими темными волосами молчаливой экзотической красавицей, как камаргианка, тропическая куртизанка или племянница Аида.

Что касается возможности прогнозирования дальнейшего развития сюжета и финала в зависимости от типа героини, то из схемы, предложенной выше, становятся понятны механизмы такого прогнозирования. Рассмотрим ситуацию с героиней новеллы «Кавказ», о внешности которой ничего не говорится и имя которой не называется. Она боится и скрывается, поэтому входит в гостиничный номер «поспешно», «жалостно улыбается», порой закрывает лицо газовым шарфом и плачет и вообще вызывает у героя не только любовь, но и «жалость и восторг». Таким образом, схема ее поведения позволяет отнести ее ко второму типу достаточно пассивных, слабых женщин. Следовательно, можно предположить, что она худа, стройна, светловолоса и темноглаза.

И наоборот, смуглое личико Степы, ее желтое ситцевое платье, коралловое ожерелье позволяют отнести ее образ к определенному типу женских образов цикла. Из финала рассказа неясно, что с ней случится дальше, но ее принадлежность к типу смуглых, тонких, темноглазых героинь «Темных аллей» позволяет сделать вывод о том, что с ней может быть связан мотив смерти.

Итак, женские образы «Темных аллей» обладают некими общими, смежными признаками, их повторяемостью. Но, на наш взгляд, это говорит не о схематичности, а, напротив, о вариативности или различии образов бунинских героинь. Каждый из них, принадлежа к какому-либо общему типу, требует разгадки, раскрытия своего подтекста. Бунин утверждал, что все его рассказы «выдуманы от начала и до

конца». Выдуманы, очевидно, и его герои и героини. В заметках «Происхождение моих рассказов» писатель говорит о том, как у него возникали замыслы того или иного сюжета произведений «Темных аллея» [Бунин: 1958]. Безусловно, какие-то черты реальных людей нашли отражение в образах цикла (например, Варвары Пащенко). Но мы бы хотели затронуть вопрос о смыслообразующей функции конкретного имени героини произведений «Темных аллея». В этом контексте можно рассматривать такие имена, как Руся, Муза, Антигона, Генрих, Натали.

Полное имя Руси – Марья Викторовна. Традиционные варианты от Марьи – Маша, Машенька, но героиня именно Руся, и этот придуманный вариант имени в сочетании с ее иконописной внешностью, желтым сарафаном и кисейными рукавами действительно создает впечатление древнего, сказочного, мифического лика. Надо учесть, что герой вспоминает ее спустя двадцать лет, и эпитет «иконописна» выдает его отношение к давней возлюбленной. Кроме того, само звучание имени напоминает слово «Русь», «Россия», что было важно и значимо для автора. Очевидно, принцип личностного отношения автора/рассказчика к героине лежит и в основе выбора имен Натали и Генрих. Вариант имени Натали сразу привлекает внимание, показывает ее исключительность, «непохожесть» на других. Мужское же имя Генрих – псевдоним журналистки и переводчицы, возлюбленной главного героя одноименного рассказа. Но он зовет ее по имени, Елена Генриховна, только один раз. Даже в откровенном или интимном разговоре он называет ее Генрих, чувствуя ее равной себе во всем: «Товарищи... – сказал он.– Конечно, лучшего товарища, чем ты, Генрих, у меня никогда не будет. Только с тобой одной мне всегда легко, свободно, можно говорить обо всем действительно как с другом, но знаешь, какая беда? Я все больше влюбляюсь в тебя».

С точки зрения смыслообразующей функции в несколько другом аспекте можно рассматривать имена Музы и Антигоны, поскольку они в определенной степени влияют на организацию перипетий сюжета. Можно предположить, что в случае с Музой смысл, функция и подтекст образа «привели» к имени, в случае с Антигоной (которую на самом деле зовут Катерина Николаевна) к имени «привел» финальный эпизод с ложью героини, связанной с судьбой ее брата. Что же касается

имени Гаши, то здесь можно выстроить ассоциативно-смысловую цепочку: полное ее имя – Агафья, что созвучно библейскому «Агарь». Бунинскую героиню зовут Гашей не только из-за очень темного цвета кожи, но еще и потому, что, как и библейская Агарь, родила своему господину сына. Таким образом, выбор имени персонажа был продиктован его функцией в повествовании.

§2. Типология мужских образов.

Очевидно, что в иерархии персонажей текстов «Темных аллей» женские образы доминируют. Герои-мужчины занимают более пассивную позицию. Это подчеркивается тем, что только восемнадцать героев-мужчин в цикле названы по именам, в девяти произведениях речь ведется от первого лица, в семи произведениях герой обозначен местоимением «он», в пяти рассказах и миниатюрах мужские персонажи обозначены по основным признакам образа (гость, чиновник, марроканец). Однако функции мужских персонажей в цикле усложнены тем, что часто автор совпадает с рассказчиком, и именно через его восприятие репрезентируются события повествования и образ героини.

Рассматривая мужские образы цикла «Темные аллеи», можно заметить, что некоторые из них совпадают или полностью идентичны друг другу в основных признаках и деталях. Такие совпадения отмечаются по признаку внешности, по роду занятий героев, а также по характеру сюжетной ситуации, в которой действуют мужские персонажи. При этом они имеют разную функциональную нагрузку.

Так, совпадают черты внешности Николая Алексеевича, марроканца из «Ночлега» и героя рассказа «Весной, в Иудее». В цикле три мужских персонажа, в которых автор отмечает сухую породистость фигуры и которые наделены «южной красотой», совпадают и детали внешности кузена Мещерского из «Натали» и Ворона, а также Левицкого и грузина Ираклия Меладзе.

По идентичности рода деятельности бунинских героев выделяются два героя, «вышедшие и купцов», а также студенты, офицеры, художники, писатели и два гимназиста. По характеру сюжетной ситуации можно отметить героев, вспоминающих свою любовную историю и своих возлюбленных.

Мужские образы в цикле «Темные аллеи» берут на себя в основном смыслообразующую функцию. Так, сходство героев первого и последнего рассказов цикла является элементом некоего подведения итога, смысл которого заключается в утверждении о том, что насилие и обман в любви заслуживают наказания. Случаем точного совпадения внешности и подтекста образов кажется нам сходство кузена Мещерского в рассказе «Натали» и Ворона из одноименного рассказа. Сравним: «он...сутулый...велик, дороден, весь черен блестящими черными волосами...» («Натали») – «...невысокий, плотный, немного сутулый, грубо черноволосый» («Ворон»). Такими, похожими на ворона, видят своих счастливых соперников главные героини этих произведений. Внешнее сходство двух персонажей находится в зависимости и от сюжета рассказов: Натали и Елена Николаевна принадлежат к одному общему типу бунинских героинь, обе вышли замуж за нелюбимых потому, что счастье с возлюбленными оказалось невозможным.

В цикле два героя, о которых автор сообщает, что они «из купцов»: писатель из «Визитных карточек» и купец Красильщиков, который любил «чувствовать себя помещиком-купцом» и ходил в поддевке, косоворотке и смазных сапогах. Эти детали, о которых сообщается в начале рассказа «Степа», вместе с другими деталями раскрывает основное значение образа – притворство и обман. Далее становится ясно, что он обманет Степу, притворившись, что любит ее. Притворство присутствует и в «Визитных карточках»: близость героев – не проявление любви, а ее суррогат, имитация. Обманутой оказалась героиня, ее счастье было недолгим и ненастоящим.

Часто студенты и гимназисты показаны в цикле переживающими первые сильные чувства; странник, от имени которого ведется повествование в рассказе «Железная Шерсть» и дьяконов сын-семинарист в «Дурочке» реализуют подтекст совершенного греха, насилия и расплаты за него. Творческие люди, писатели и художники – это своего рода «коллекционеры», которым однажды попался «редкий экземпляр», «редкая», исключительная женщина. Что же касается офицеров, то с ними в произведениях цикла связан, как правило, мотив насильственной смерти.

В этой связи можно выявить типологию мужских образов цикла, поскольку они обладают типологической устойчивостью и высокой степенью обобщения.

Прежде всего, имея ввиду архетипический миф о грехопадении, наиболее часто обыгрывающийся в цикле, среди мужских образов «Темных аллея» можно выделить тип «*соблазнитель*» и отнести к нему образы Николая Алексеевича, купца Красильщикова, Адама Адамыча, а также героев «Тани», «Кумы», «Гали Ганской», «Качелей», «Железной Шерсти» и «Дурочки».

Следующий, наиболее распространенный в «Темных аллеях», тип можно назвать «*посвященный*», поскольку справедливым кажется мнение исследователей творчества Бунина Н. М. Кузьмищевой и О. В. Кузьмищевой о том, что ряд произведений цикла связан с так называемым обрядом инициации, то есть посвящения в любовь и жизнь, часто через страдание [Н. М. Кузьмищева, О. В. Кузьмищева 2013:89]. Как правило, это образы молодых людей, испытавших сильное любовное потрясение, наложившее отпечаток на всю их жизнь. Таковы герои рассказов «Натали», «Поздний час», «Руся», «Речной трактир», «Начало».

Еще одним типом для героев цикла является модель «*любовник-дитя*». Он появляется в произведениях, в которых мужской образ подчинен более сильному образу героини. Это герои рассказов «Муза», «Антигона», «Чистый понедельник», «Смарагд». «Зовите меня просто Павлик», – говорит герой Антигоне, и она отвечает: «Вы думаете, что я вам тоже в тети гожусь?». В «Чистом понедельнике» героиня отчитывает героя, как делали бы замечание ребенку: «Вы ужасно болтливы и непоседливы».

Последняя модель типа мужских образов «Темных аллея» – «*умерший от любви*». Это герои, с которыми связан мотив смерти, несчастья. К ним можно отнести образ мужа героини новеллы «Кавказ», а также образ Левицкого, грузина Ираклия Меладзе, Николая Платоныча и офицера из рассказа «Пароход «Саратов».

Рассматривая роль и функции мотива, мы подробно говорили о качественном решении мужских образов цикла, их значении и подтексте. Добавим, что выбор того или иного типа и деталей внешности героев обусловлен его смысловой нагрузкой, а также сюжетом произведения. В качестве примера можно рассмотреть образ гостя

из одноименной миниатюры. Он «худ, смугл, зубаст, в черной жесткой бороде, с пронзительными глазами». Такие черты соответствуют сюжетной ситуации, которая построена на мотиве искушения и соблазнения. Тогда внешность главного героя выдает его функцию соблазнителя и вызывает ассоциации с сатаной-искусителем. Иронический пафос произведения усилен благодаря тому, что героя зовут Адам Адамыч, а свою «жертву» он называет «фламандской Евой».

В «расшифровке» значения мужских образов цикла важную роль играет их одежда. Автор редко подробно описывает детали костюмов героя. Чаще это делается для того, чтобы либо подчеркнуть его статус, либо (как в случае с купцом Красильщиковым) передать подтекст образа. К описаниям перового типа относятся, например, серое пальто на шелковой подкладке и серая шляпа Адама Адамыча, черное шевиотовое пальто и клетчатая английская каскетка писателя («Визитные карточки»), оленья шапка, оленья доха и поярковые валенки барина из «Начала», а также ряса и скуфья странника из «Железной Шерсти».

К описаниям второго типа можно отнести одежду героя «Антигоны» и студенческий картуз Виталия Мещерского. Здесь одежда становится знаковой деталью, передающей настроение героев: им хочется казаться старше и опытнее, поэтому им важно, что студенческая форма напоминает офицерский мундир и что можно носить студенческий картуз. Такую же роль играет одежда художника в рассказе «Галя Ганская». Она усложнена и оценочной функцией: герой вспоминает себя и свой костюм много лет спустя. О себе он говорит: «ходил пошлейшим щеголем», и определения «гороховое пальто», «полулаковые ботинки», «удивительная тросточка» приобретают ироничное звучание («шут гороховый»). В «Генрихе» тревога героя передается, в том числе, и через язык одежды: белое, как мел, лицо на фоне белого галстука и жилета; готовясь к смерти, муж героини новеллы «Кавказ» надевает белоснежный китель. И в одном случае в цикле деталь мужского костюма репрезентирует чувства героини: «Она прижала картуз к груди: – Нет, я буду его беречь» («Руся»).

Репрезентативная функция одежды характеризует внешность героя, например через военную форму. Как правило, это шинель, мундир и военные сапоги. Мундир

«делает еще стройнее» Николая Алексеевича, стройность мужа героини «Кавказа» подчеркивается узкой шинелью, живописность облика Лавра передается, в том числе, и через его костюм: короткий полушубок с цветными татарскими разводами и казанские валенки.

Наблюдения над главными образами цикла «Темные аллеи» позволяют сделать вывод о том, что в отличие от женских, мужские персонажи гораздо более схематичны. Это объясняется тем, что их основная функция – сюжетообразующая. Все мужские образы «Темных аллей» можно отнести к общему типу «человека любящего», но в произведениях цикла герои неизбежно сравниваются с героинями и оказываются в проигрыше. Они воплощают стихию любви, острую чувственность восприятия окружающего, и ничего больше. Либо они обманывают влюбленных в них женщин, либо уступают им инициативу и отходят на второй план, либо оказываются не в силах защитить и удержать их.

§3. Зооморфные образы.

Подводя промежуточные итоги анализа системы образов цикла «Темные аллеи», мы бы хотели остановиться на так называемых «зооморфных» признаках некоторых бунинских персонажей и указать на их основную роль и функции в цикле. Как известно, зооморфные образы в повествовании могут характеризовать внешность героя, особенности его поведения, раскрывать значение образа и передавать его эмоциональное состояние. Они могут иметь оценочный смысл и образовывать оценочные коннотации.

Для поэтики «Темных аллей» характерны усложнение функций и многослойность зооморфных образов. Иногда такие бунинские образы нужно домысливать. Прежде всего, это касается тех случаев, когда речь идет о внешности персонажа. Например, в описании кухарки Саши используется метафора «плотная, как рыба, девка». Довольно часто такие метафоры «намекают» на устойчивый образ, в данном случае, на поговорку «ни рыба, ни мясо», то есть героиня миниатюры ничем не примечательна. Такой же усложненный зооморфный образ видим и в описании «мощного, как бык, провансальца», то есть он «силен, как бык» и героиня миниатюры, камаргианка, «дразнит его, как быка»; в описании глаз старой

горничной из рассказа «Антигона»: «Глаза Марьи Ильинишны уже круглились, как у змеи». Она и есть та змея-разлучница, из-за которой расстаются герои.

Зооморфные образы могут только отмечать характерные черты внешности героев, как в случае с совиными глазами господина из «Начала», «обезьяньими» руками камаргианки, ресницами, похожими на райские бабочки, тропической красавицы из «Ста рупий», лошадиными ключицами цыганки Маши из рассказа «Генрих».

Зооморфные образы могут участвовать в моделировании сюжета. В этом случае они несут ключевую смысловую нагрузку. Примером этому может служить образ Ворона. Прозвище главного героя вынесено в заглавие, а его описание дается в начале рассказа, и внешность персонажа соответствует его внутренней сути. Благодаря традиционной символике образа («накаркать беду»), модель финала ясна с самого начала. Такую же роль играет сравнение старосты Лавра с орлом, которое озвучивает его жена Анфиса: «... зорек, как орел, заметит что – убьет, рука не дрогнет». Так зооморфная метафора предвосхищает развязку новеллы: Лавр убивает жену, заподозрив ее в измене.

Зооморфные образы в «Темных аллеях» могут характеризовать персонаж или раскрывать его подтекст. Первую функцию выполняют, например, сравнение голоса Брюсова с лаем, фигуры плавающей Сони – с лягушкой, дьяконова сына – с тигром, странницы Машеньки – с птицей. Некоторые из этих образов действуют опосредованно: испытывающий любовь-поклонение к Натали Мещерский вряд ли сравнит ее с лягушкой (как Соню, другую героиню рассказа), а с птицей сравнивает себя Машенька, что выдает оригинальность ее мышления и дополняет образ.

Примером второй функции зооморфных персонажей может служить описание содержанки из «Парохода «Саратов». Выше отмечался главный признак ее образа (все «длинное») и ее схожесть со змеей. Здесь также совпали внешность, походка и манера держаться и ее внутренняя змеиная сущность: она околдовала, «загипнотизировала» героя, превратила его в жертву и довела до убийства. Здесь же можно отметить и «ястребиные» глаза Левицкого, потому что они выделяются в его обычной, ничем не примечательной и скорее некрасивой внешности. Ястребиная

зоркость глаз выдает его способность все видеть и замечать, а значит, сильно и остро переживать (не только любовь, но и ненависть), а также в какой-то степени его смелость.

Известно, что к системе образов литературного произведения традиционно относят и, условно говоря, «образ автора», подразумевая под ним тип повествователя. Поэтому в рамках вопроса о типологии образов цикла «Темные аллеи» мы считаем возможным рассматривать и такие проблемы, как авторская модальность, тип повествователя и способы выражения авторского «я».

§4. Образ автора в произведениях цикла.

О стиле И. Бунина Н. Валгина пишет: «Бунин избегает прямого выражения своих чувств, мыслей, риторической назидательности. Но свет авторского, именно бунинского отношения окрашивал все его произведения. Стиль сдержанный, но не бесстрастный, внутренне напряженный, «звонящий» каждым своим словом. И в прозе Бунин – поэт, мыслитель» [Валгина 2003: 64-65]. Эти оригинальные черты стиля Бунина нашли отражение в цикле «Темные аллеи», что объясняется, на наш взгляд, лиризмом бунинской прозы, содержательной доминантой которой являются чувства, настроения, переживания субъекта повествования. Поэтому можно отметить, что лирическая проза становится в определенной степени автобиографичной. Такой признак характерен и для цикла «Темные аллеи», более того, типизация образа автора в произведениях цикла обеспечивает единство его текстов.

В текстах цикла «Темные аллеи», присутствуют три типа повествователей: автор-повествователь, «Я»-повествователь и персонифицированный рассказчик. Последний случай представляет собой более усложненную модель. Речь идет об образе автора в таких произведениях цикла, как «Галя Ганская», «Речной трактир», «Дубки», «Железная Шерсть», «Начало», «Холодная осень», «Весной, в Иудее». Все они построены по рекурсивной модели («рассказ в рассказе»), при этом в одних из них рассказчик отделен от повествователя, в других рассказчики представляют себя сами: «Нет, я не инок, ряса моя и скуфья означают лишь то, что я грешный раб

Божий, странник, сушею и водами ходящий вот уже шестой десяток лет» («Железная Шерсть»).

Автор-повествователь, как правило, скрывается за персонажами и занимает позицию «стороннего наблюдателя». Его присутствие в произведении выражается через детали, имеющие эмоционально-оценочный характер. Например, в описании кучера в рассказе «Темные аллеи» автор употребляет слово «темноликий», а в «Ночлеге» девочка «круглоликая»; у Степы – «личико», худая «фигурка» и «желтенькое» платье; у героини «Смарагда» голова «мило» откинута назад; Надя в рассказе «Генрих» – «нежно-душистая», а у Ли – «страшные в своем великолепии глаза» и т. п. Такие детали являются своеобразным «сигналом» о наличии подтекста и реализуют репрезентативную функцию автора.

«Я» - повествователь выступает в текстах цикла в субъективной форме, поэтому такие произведения приобретают характер воспоминания, признания или «исповеди». Таким образом, они передают не только душевное состояние героя, но, возможно, и душевное состояние автора, потому что в этом случае происходит неизбежное отождествление автора с повествователем. Таковы, например, герои-повествователи в рассказах «Муза», «Поздний час», «Натали», «Ворон».

В случае с третьим типом повествователя, персонифицированным рассказчиком, действует формула «автор – рассказчик – герой». Она становится организующим звеном художественного произведения. Автор передает рассказчику свои функции, а рассказчик, в свою очередь, сам является героем произведения. Такой текстообразующий прием использован в новелле «Дубки», в рассказах «Холодная осень», «Железная Шерсть», «Весной, в Иудее». Здесь функция рассказчика имеет синтетический характер. Он, условно говоря, не только передает информацию, но и моделирует образ. Поскольку основным речевым приемом в таком повествовании является монолог, то образ персонажа создается речевыми средствами. Так, в рассказе «Железная Шерсть» образ рассказчика-странника создается только благодаря стилистически-окрашенной речи: «...я грешный раб Божий, сушею и водами ходячий...», «Зверя много, птицы несть числа...», «Все сие я к себе клоню» и др.

Особенностью стиля «Темных аллей» является преобладание монологической формы речи. Монолог действует в произведениях цикла в разных условиях. Прежде всего, это речь персонифицированного рассказчика. Это рассказ о себе, о прошлом, о пережитом, которое волнует до сих пор и которое помнится всю жизнь. В «Темных аллеях» монолог героя – это, как правило, возвращение в прошлое. Часто прошлые события переосмысливаются (как в рассказе «Темные аллеи»), их значение для героя усиливается (как в рассказе «Руся», в котором эпитет «иконописная» не только описывает героиню, но и выдает отношение к ней героя). Во многих произведениях цикла диалог между персонажами переходит в монолог одного из них (что и составляет повествовательное ядро произведения), потому что герою нужно поговорить с собой, заново пережить и оценить прошлое, как, например, в «Речном трактире», «Гале Ганской» и др.

Для передачи речи повествователя Бунин прибегает к различным приемам. Характерной чертой бунинского стиля в «Темных аллеях» является использование различных видов внутренней речи и несобственно-прямая речь. Чтобы передать душевное состояние своих героев, Бунин прибегает к внутреннему монологу и двум его типам – прямому и косвенному, а также к его ретроспективной и актуальной форме.

Прямая внутренняя форма монолога встречается в цикле в ситуации сомнения, рефлексии, эмоциональной оценки персонажем произошедшего: «Да, пеняй на себя. Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, истинно волшебные!... Но, боже мой, что же было бы дальше? Что если бы я не бросил ее? Какой вздор!» («Темные аллеи»).

Косвенный внутренний монолог в произведениях цикла, как правило, имеет ретроспективный характер. Это так называемый «поток воспоминаний», выражающий авторский план повествования, пропущенный через призму сознания персонажа. Такую организацию имеют рассказы «Поздний час», «В одной знакомой улице», «Холодная осень».

Еще одной разновидностью внутреннего монолога является его актуальная разновидность. В этом случае в монологе передаются переживания персонажа,

говорится о внутренних побуждениях его поступков, о «подтексте» его поведения. Такая речевая модель лежит в основе новеллы «Кавказ».

Несобственно-прямая речь в цикле имеет двойную природу. Чаще всего такая форма речи присутствует в произведениях с автором-повествователем, поэтому в смысловом отношении она представляет собой речь автора и героя одновременно и позволяет точно, как бы «изнутри» выражать чувства и настроения персонажа: «Обедая в столовой отеля...рассеянно ел жидкий суп с кореньями, пил красное бордо и ждал, пил кофе, курил...и опять ждал, все больше волнуясь и удивляясь: что это со мною, с самой ранней молодости не испытывал ничего подобного!» («Генрих»). Несобственно-прямая речь в «Темных аллеях» имеет и эмоционально-оценочную функцию: «Да, адова скука. Хоть бы просто так увидеть ее, поболтать с ней...Вероятно, очень блюдущая и знающая себе цену стерва. И скорее всего, глупа... Но до чего хороша!» («Антигона»).

Авторская модальность в произведениях цикла выражается через описания. В бунинских текстах это, прежде всего, пейзажные зарисовки. Являясь компонентом лирического художественного текста, бунинские пейзажи задают атмосферу произведения цикла. Выше отмечалось, что пейзаж и его элементы в некоторых рассказах и новеллах цикла могут «предсказывать» события. На наш взгляд, в ряде произведений цикла пейзажные описания могут становиться и деталью, характеризующей героев. Такую функцию выполняет, например, описание Новодевичьего монастыря и кладбища в рассказе «Чистый понедельник»: оно конкретизирует образ героини и раскрывает его подтекст. А весенний солнечный пейзаж с щебечущими скворцами на карнизах домов в рассказе «Галя Ганская» предвосхищает появление героини, характеризуя ее, совпадая с ним по настроению и по цветовому оформлению.

Авторская модальность в бунинском цикле реализуется и через описания, играющие роль ремарок. Наиболее ярко это проявляется в текстах-миниатюрах. В таких произведениях автор-повествователь отстранен, скрыт, незаметен, он не «повествует», а «замечает». Бунинская «ремарка» по характеру и функциям близка чеховской ремарке. Во-первых, это ремарки, передающие жесты персонажей:

«Хозяйка чистит на варенье ягоды... – Кума, можно поцеловать руку?.. Руки в соку – подставляет блестящий локоть. Чуть коснувшись его рукой, говорит с запинкой...» («Кума»). Во-вторых, психологические ремарки: «Улыбается рассеянно, будто занятая своим делом» («Кума»). В-третьих, ремарки, обозначающие детали внешнего облика персонажей: «Вошла, в синем сарафане, с двумя длинными темными косами на спине, в коралловом ожерелье, усмехаясь синими глазами на загорелом лице» («Качели»).

К способам выражения авторской модальности относится и заглавие произведения.

По мнению Л. Выготского, заглавие «намечает собой ту доминанту, которая определяет собой построение рассказа» [Выготский 1968: 204]. Основываясь на этом положении, можно провести типологию заглавий текстов «Темных аллей», исходя из их репрезентативно-интенционного аспекта. Можно выделили четыре типа заглавий:

заглавия хронотопического типа (то есть указывающие на время и место действия): «Кавказ», «Поздний час», «В Париже», «В одной знакомой улице», «Мадрид», «Холодная осень», «Пароход «Саратов», «Чистый Понедельник», «Дубки», «Речной трактир», «Весной, в Иудее»;

заглавия антропонимического типа (называющие героинь произведений): «Степа», «Муза», «Руся», «Антигона», «Зойка и Валерия», «Таня», «Галя Ганская», «Генрих», «Натали», «Барышня Клара»;

заглавия логико-смысловые, передающие главную мысль, тему и подтекст произведения: «Начало», «Второй кофейник», «Железная Шерсть», «Визитные карточки», «Сто рупий», «Часовня», «Ночлег»;

заглавия образно-эмоциональные, коррелирующие с наиболее выразительной стороной произведения: «Красавица», «Дурочка», «Кума», «Гость», «Смарагд», «Качели», «Камарг», «Сто рупий», «Волки», «Ворон».

Что касается заглавия «Темные аллеи», то оно выделяет сквозной образ, и будучи названием цикла, коррелирует со всеми его текстами.

По мнению Гальперина, «заглавие представляет собой компрессированное, нераскрытое содержание текста. Его можно метафорически представить себе в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе развертывания» [Гальперин 1981: 133]. Для заглавий текстов бунинского цикла это утверждение является основополагающим, потому что в качестве заглавий в «Темных аллеях» часто выступает деталь, приобретающая символическое значение, например, «Красавица», «Ворон», «Визитные карточки», «Смарагд» и др. Деталь-символ, образ-символ в качестве заглавия произведения способна, по Гальперину, постепенно раскрывать свои возможности-смыслы [Гальперин 1981: 133-134].

Заглавия бунинских текстов имеют традиционные репрезентативную и номинативную функции. Эти функции реализуются через соответствие внутренней заданности текста: они презентуют важные для автора и реципиента смысловые и стилистические доминанты. В соответствии с приведенной типологией мы считаем, что на первый план выходит именно эмоционально-смысловая доминанта текста. В этом аспекте заглавие играет эксплицитно номинативную и имплицитно предикативную роль [Гальперин 1981: 133-134]. Это утверждение в той или иной степени справедливо для всех произведений цикла. В таких заглавиях, как «Красавица», «Холодная осень», «Чистый Понедельник», «Баллада», «Кума», «Визитные карточки», «Антигона», «Ворон» на первый план выходит их предикативная функция, т. е. «наращения смыслов заглавия» по мере прочтения текста. Так, в своей книге «Бунин в халате» его секретарь А. Бахрах рассказывает о том, что после прочтения рассказа «Антигона» писатель спросил его, почему рассказ носит такое название [Бахрах 1979: 61]. На поверхности ответа на вопрос лежит знание сюжета трагедии Софокла «Эдип в Колоне», в которой царевна Антигона отправилась в изгнание за своим ослепшим отцом и служила ему поводырем. Героиня бунинского рассказа, подобно греческой царевне, служит «поводырем» и сиделкой больному генералу, поэтому он и называет ее Антигоной. Однако аллюзии на первоисточник недостаточно для расшифровки заглавия рассказа. Полностью расшифровать заглавие становится возможным, когда в финале рассказа, застигнутая старой горничной после ночи с героем, бунинская Антигона «стала

спокойно врать», что получила известие о том, что брат ее тяжело ранен в Манчжурии. Таким образом, бунинская героиня берет на себя и другую функцию образа древнегреческой царевны: «оплакивание» брата. Но ложь принижает ее образ и придает и ему, и рассказу в целом, ироническое звучание. Такая схема расшифровки заглавия показывает, как практически реализуется процесс «развертывания смыслов», опирающиеся на эмоционально-смысловую доминанту.

Следующей функцией заглавий «Темных аллей» является соединительная функция. Нужно отметить, что эта функция реализуется в пределах цикла, а значит, приобретает и дополнительную функцию. Например, в заглавиях антропонимического типа имена героинь, выведенные на сильную, заглавную позицию, создают своеобразную «галерею типов», позволяющую реализовать сверхмотив любви с различных точек зрения автора.

Заглавия же логико-смыслового и образно-эмоционального типа реализуют функцию соединения через дистантные повторы при условии, что цикл «Темные аллеи» воспринимается как сверхтекст, а его тексты – как части целого. Такую функцию выполняют, например, названия миниатюр «Качели» и «Смарагд». Образ девушки, раскачивающейся на качелях, впервые появляется в рассказе «Зойка и Валерия». Качающаяся на качелях Валерия вызывает у героя определенные чувства: «Вот бы поймать! Поймать и задушить, изнасиловать!» Далее деталь трансформируется в символ и становится названием короткой миниатюры «Качели». Снова появляется образ качающейся на качелях девушки. Сравним: Валерия «...с визгом колец жутко летит кверху, исчезает в ветвях и, как подстреленная, стремительно несется вниз, приседая и развевая подол» («Зойка и Валерия») – герои «носились, стоя друг против друга в конце аллеи, визжа кольцами, дую ветром, развевавшим ее подол...» («Качели»). Еще один случай дистантного повтора – опосредованное участие названия «Смарагд» в миниатюре «Качели». Смысловая цепочка, ведущая к раскрытию множества смыслов заглавия, которое соединяет это произведение с другим, выглядит следующим образом. Устаревшее название изумруда, «смарагд», чаще всего используется в сказках, старинных сказаниях и в Библии, где описывается «Небесный Град» Иерусалим. В бунинском рассказе

героиня говорит: «Какой дивный свет! Вот уж правда небесный, на земле таких нет... Только такой, что, верно, только в раю бывает». То есть ее настроение, вызванное влюбленностью, переданное с помощью старинного слова «смарагд», приравнивает любовь к небесному, божественному, к ангелам, к раю. В миниатюре «Качели» преобладающее цветовое определение в повествовании – зеленый. Влюбленные, качающиеся на качелях, видят зеленое небо и первую звезду (как и в рассказе «Смарагд»: «Приглядишься... – льется золотая слеза звезды...»). Это сочетание повторяется в кульминационной части три раза и, так же в «Смарагде», реализуя соединительную функцию заглавия, передает состояние влюбленности персонажей. Такой повтор является своеобразной скрепой внутри цикла и отмечается, как правило, при условии перечитывания текста. В этом случае в силу вступают тематические отношения между заглавием и текстом. По мере перечитывания текста заглавие становится ремой целого художественного произведения. В цикле эти отношения усложняются: название цикла «Темные аллеи» «проходит» через названия составляющих его текстов и становится ремой всего сверткста. Оно выражает авторскую оценку изображаемого, одновременно организуя читательское восприятие, расставляя, как говорилось выше, смысловые доминанты.

Итак, изучив систему образов цикла «Темные аллеи», можно сделать заключение о том, что она соответствует схеме системы персонажей малых жанров. Она предельно ограничена, а в основе ее реализации лежит бунинская концепция «человека любящего», а также его понимание и трактовка различных проявлений любовных отношений между мужчиной и женщиной. Так, наряду с множеством оттенков чувств, автор отмечает «странную связь любви и смерти», проявляющуюся в минуты самых сильных любовных переживаний.

Образ женщины в «Темных аллеях» является осью, вокруг которой строится повествование. При этом героиня либо названа по имени или обозначается местоимением «она», или ее называет основной «признак» ее образа. Разносторонний анализ женских образов цикла позволяет выявить существование «множественной общности» (множества общих признаков/черт) между ними, поэтому представляется возможным провести типологию образов героинь. Их

образы можно объединить в группы по типу внешности и психотипу. Такой анализ показал, что в цикле фигурируют 6 типов женских образов, действующих в 9-ти типовых ситуациях. Типология ситуаций, связанных с героинями, позволяет убедиться в том, что тип героини «определяет» завязку и финал произведений. Это делает возможным прогнозирование развития сюжета или, наоборот, сюжетные коллизии позволяют дополнить, «дорисовать» детали внешности героини. Что касается подтекста образов героинь, то в этом аспекте немаловажную роль играют их прически, аксессуары, цвет и даже фасон и фактура одежды и обуви. Раскрывает значение женского образа и определение ее «псевдонациональности», а также аллюзии на христианскую атрибутику и античные мифы в характеристике образов героинь. Такую же функцию выполняют их имена, которые в цикле приобретают определенную знаковость. Выбор того или иного имени репрезентирует авторское видение женских образов, «подсказывает» их истинное значение.

В системе образов «Темных аллей» мужские образы уступают женским по значимости. Образы героев-мужчин чаще всего играют смыслообразующую роль; их функция заключается в репрезентации событий повествования и образа героини. Две функции выполняет описание одежды мужских персонажей в цикле: репрезентативную и смыслообразующую.

Отличительной чертой системы персонажей «Темных аллей» является присутствие в текстах цикла так называемых зооморфных образов. Они могут участвовать в моделировании сюжета, дополнять внешность персонажа или отмечать его характерные черты.

В рамках системы образов цикла рассматривается также образ автора. В «Темных аллеях» фигурируют три типа повествователя, выполняющих репрезентативную, эмоционально-оценочную, организующую повествование функции. С ролью автора-повествователя связаны формы монолога и диалога в текстах цикла, а также различные речевые приемы: внутренняя речь и несобственно-прямая речь. Авторская модальность реализуется в цикле через описания, в том числе и через описания-ремарки. Бунинские ремарки сродни чеховским, в текстах-миниатюрах они подчеркивают положения автора «над всеми».

Наиболее четко и полно авторская модальность выражена через заглавия текстов цикла, четыре типа которых заключают в себе, прежде всего, авторскую интенцию. Они содержат основные смысловые и стилистические доминанты, а также исполняют эксплицитно номинативную, имплицитно предикативную и соединительную функции. Поэтому важно отметить, что название цикла «Темные аллеи» является выражением авторского понимания сущности любви. Она заключается в том, что между мужчиной и женщиной могут существовать разные ее виды: любовь-Эрос, страстная любовь, любовь-Сторге, «привычная» любовь, Любовь-Агапе, жертвенная любовь и т. д. Сталкиваясь, они вступают в трагические противоречия друг с другом и неизбежно приводят к смерти или разлуке, которая для любящих подобна смерти. Эти трагические коллизии и есть «темные аллеи» любви.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги изучения некоторых актуальных вопросов поэтики «Темных аллей» Ивана Бунина, мы пришли к следующим выводам.

1. Главным организующим стержнем всего произведения является его циклическая структура, циклическому принципу текстопостроения подчинены все уровни бунинского повествования. При подробном анализе композиции, сюжета, мотивной и образной системы «Темных аллей» становится очевидно, что в той или иной степени они участвуют в циклообразовании, то есть обладают множеством логических и ассоциативных связей, которые формируют представление об этом произведении как о целостном единстве, состоящем из нескольких самостоятельных текстов.

Многообразие способов и принципов циклизации делает актуальным проблему конкретизации жанра этого произведения. Исследователи творчества Бунина предлагают различные определения жанра «Темных аллей» («книга», «финальная книга», «цикл-сборник», «сборник новелл и рассказов» и т. д.). Детальный анализ бунинского произведения приводит к выводу о том, что «Темные аллей» – это авторский прозаический цикл, то есть произведение, задуманное автором изначально, система особым образом организованных относительно друг друга элементов, общность которых прослеживается на уровне мировоззрения автора, а также на композиционном, сюжетном, образном, стилистическом и

речевом уровнях. Важную роль играет следующий аспект проблемы: авторский прозаический цикл – это не группа текстов, а единый текст, в котором самостоятельные произведения взаимодействуют друг с другом и формируют общее значение цикла, его «сверхсмысл». Теоретической базой для данного определения стало положение о намеренности, сформулированное в теории высказывания М. Бахтина, согласно которой намеренность означает направленность авторского замысла (интенции) и его «речевой воли» к созданию «целостного произведения, где каждый элемент подчинен общей структурной закономерности» [Бахтин 1996: 159-206].

В состав «Темных аллей» входят тексты малых эпических форм, при этом они обладают чертами, свойственными и эпическим, и лирическим произведениям. Поэтому можно говорить о том, что произведения, составляющие цикл «Темные аллеи» являются образцами лирической прозы.

Жанр произведений, составляющих бунинский цикл, можно конкретизировать. Большинство из них – рассказы или новеллы, некоторые тексты обладают признаками, свойственными и рассказу, и новелле, поэтому их жанр можно определить как «лирический рассказ». Наряду с новеллой, рассказом и лирическим рассказом в «Темных аллеях» можно выделить произведения, которые имеют признаки таких поджанровых форм, как рассказ-сценка, рассказ-анекдот, рассказ-эюд.

2. В цикле «Темные аллеи» межтекстовые связи, играющие важную роль в циклообразовании, проявляются на уровне различных отношений между текстами и на уровне повторов. Взяв за основу схему межтекстовых связей в лирическом цикле, предложенную Л. Акопяном [Акопян 2005: 43-48], можно составить схему межтекстовых связей для прозаического цикла, в том числе, и для «Темных аллей», где количество n (текстов) будет равно 40, и они будут обладать множеством R (то есть множеством отношений). В «Темных аллеях» межтекстовые связи выражаются и через различные виды повторов, которые приобретают циклообразующую функцию.

С точки зрения межтекстовых связей «Темные аллеи» можно считать многомерным минимально связным прозаическим циклом, в котором тексты могут устанавливать связи как радиального, так и линейного типа. По количеству и характеру связей тексты цикла могут объединяться в группы.

3. Композиция цикла представляет собой конструкцию фиксированного целого, состоящего из связанных между собой частей (самостоятельных текстов) и организованного по принципу монтажа. Основным принципом взаимодействия текстов в цикле является принцип концентричности, при котором от текста к тексту разворачивается и дополняется новыми смыслами так называемый «минимальный сегмент» (предложение, абзац и т.п.). Цикл можно рассматривать как «сверхтекст», обладающий всеми композиционными элементами, функции которых берут на себя самостоятельные произведения. В цикле «Темные аллеи» выделяются два типа композиционной организации текстов цикла: блочный и сегментный типы. Тексты с блочным композиционным членением разделены на относительно самостоятельные с точки зрения смысловой заданности, но связанные между собой подглавки, или блоки текста, в таких произведениях важную роль играет композиционный ритм. В текстах с сегментным композиционным членением текст «собирается» на основе нескольких равноправных сегментов, каждый из которых может добавлять повествованию новые оттенки смысла; композиционный ритм в них более разнообразен и подвижен, такие произведения могут иметь «сценарный» характер изложения.

4. Цикл как «сверхтекст» может иметь «сверхсюжет», общий для всего цикла. Сверхсюжет в бунинском цикле имеет следующую схему: встреча героев, препятствия на пути к счастью, разлука/смерть. На основе сходства функций завязки и развязки произведений, составляющих «Темные аллеи», выделяются четыре группы сюжетов, что позволяет выявить принципы их моделирования.

В системе сюжетов цикла можно выделить общие и частные мотивы. Под общими подразумевается устойчивый круг мотивов («сверхмотивов»), характерных для всего цикла (сверхмотивы любви, памяти, смерти, эротический мотив, а также

мотив дороги и мотив аллеи). Частные мотивы функционируют в текстах внутри цикла, они могут повторяться в двух и более произведениях и иметь различные варианты. Поэтому можно говорить о лейтмотивном построении сюжета. Частных мотивов в цикле множество, их можно объединить в группы по определенному признаку (цвет, звук, место действия и т. д.). К системе мотивов можно отнести и сенсорные коды произведений цикла. В «Темных аллеях» частные мотивы выполняют множество функций и содержат определенный подтекст, определенное значение.

5. Художественные детали в «Темных аллеях» выполняют имплицитную, изобразительную и характерологическую функции. При этом в текстах цикла часто реализуется такое свойство детали, как ее способность восстановить целостную картину по одному признаку или отдельному штриху. В некоторых произведениях художественная деталь вынесена в заглавие, она приобретает статус символа, и в этом случае ее значение нужно разгадать. Символическое значение может приобретать и хронотоп «Темных аллей». Во многих произведениях цикла четко определены временные координаты – время года и время суток. Важное значение приобретают описания закрытых и открытых пространств, среди которых ключевую роль играет пространство аллей. Часто на хронотоп произведения указывает его заглавие, и тогда хронотоп становится основной смысловой доминантой произведения.

6. Система персонажей цикла «Темные аллеи» ограничена, она построена на взаимоотношениях героя, героини и двух-трех второстепенных персонажей, функция которых заключается в обеспечении динамики сюжета.

В системе образов цикла главное место занимают женские образы. При этом в цикле можно выделить типы героинь, объединенных в группы по общему признаку психотипа и типа внешности. Таких групп в «Темных аллеях» шесть, героини действуют в 9 типовых сюжетных ситуациях. От типа образа героини зависит характер развития сюжета произведения и его финал. Особое внимание обращается на цвет глаз и волос, фигуру, рост, прическу героини, ее одежду, обувь и т.д. Они

помогают раскрыть значение женских образов. Такую же роль играет выделенная деталь внешности или ее имя.

Мужские образы цикла по значимости уступают женским, в произведениях цикла они участвуют в создании сюжетной ситуации и играют смыслообразующую роль. Поэтому мужские образы в «Темных аллеях» более схематичны и проще поддаются типизации. Такая схематичность дает возможность говорить об четырех общих типах мужских образов, а выбор того или иного типа и деталей внешности героя обусловлен его смысловой нагрузкой и сюжетом произведения.

Особенностью поэтики «Темных аллей» является присутствие в них зооморфных образов, которые характеризуют внешность, особенности поведения героев, передают их эмоциональное состояние или раскрывают подтекст образов.

К системе образов цикла следует отнести и образ автора, или образ повествователя. В произведениях цикла «Темные аллеи» действуют три типа повествователя (автор-повествователь, Я-повествователь и персонифицированный рассказчик), которые выполняют репрезентативную, эмоционально-оценочную, организующую повествование функции. Ролью автора-повествователя обусловлены формы монолога и диалога в повествовании, а также такие речевые приемы, как внутренняя речь и несобственно-прямая речь.

7. Авторская модальность реализуется через описания, а также через заглавие самого цикла и заглавия составляющих его произведений. Заглавия можно классифицировать и разделить на четыре типа по характеру и содержанию заключенной в них авторской интенции (заглавия хронологического типа, заглавия антропонимического типа, логико-смысловые заглавия, образно-эмоциональные заглавия). Заглавия текстов цикла расставляют стилистические и, в первую очередь, смысловые акценты и исполняют репрезентативную, номинативную и соединительную функции.

Исследование поэтики «Темных аллей» приводит к мысли о том, что исключительность и своеобразие бунинского текста заключается в предельно

точном, гармоничном соотношении всех его структур, взаимодействие которых направлено на раскрытие главной идеи цикла: «Любовное переживание связано с небывалым взлетом всего нашего существа, с выходом в иное измерение, где все необычно, где счастье переживается как необычная тяжесть, а любовное горе вспоминается потом как счастье» [Мальцев 1994: 148]. Такова концепция Бунина-писателя: его герой — «человек любящий», потребность любви — главное условие его существования.

В книге о Бунине в главе под названием «Сильна как смерть», которая посвящена «Темным аллеям», Юрий Мальцев пишет: «Все рассказы Бунина последнего периода озарены как бы неким закатным светом — светом печали прощания с землей. От этого опьянение жизнью становится еще более экзотичным, чем прежде» [Мальцев 1994: 150]. «Опьянение жизнью», «энтелехия Высшая» [Бунин 1967: 117] — такова сила, вызвавшая к жизни удивительное, оригинальное произведение «последнего классика русской литературы», цикл «Темные аллеи», в котором выражено авторское, бунинское понимание природы любви. В своем последнем художественном произведении Иван Бунин выражает убеждение в том, что любовь — это миг торжества над смертью, что любовь стоит жизни, даже если она не приносит счастья, если она коротка, как одно мгновение, как «солнечный удар» и даже если любящие могут заблудиться, разлучиться и погибнуть в ее «очень мрачных и жестоких аллеях».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. Т.5. –М.: Художественная литература, 1988.
2. Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. – М.: Художественная литература, 1966.
3. Бунин И. А. Полн. собр. соч.: В 9 т. Т.9. – М.: Художественная литература, 1967.
4. Бунин И. А. Происхождение моих рассказов // Новый журнал, 1958. –№53.
5. Бунин И. А. Дневники (1881-1953).– М.: Художественная литература, 1988.
6. Иван Бунин. Вера Бунина. Устами Буниных: В 3 т. Т.3.– Франкфурт – на – Майне: Посев, 1982.
7. Агеева Ю. П. Заголовочно-финальный комплекс как формообразующий элемент в поэтике прозаических микроциклов // Известия Уральского

- университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – Екатеринбург, 2014. – № 1 (124).– Стр. 255-264.
8. Адамович Г. По поводу «Темных аллеи» / Г. Адамович // Одиночество и свобода. – Нью-Йорк, 1955. – Стр. 115-117
9. Акимов Р. В. Книга любви «Темные аллеи» как итоговое произведение И. А. Бунина (проблемы жанра, стиля, поэтики). Автореферат дисс. ...канд. филолог наук. Московский открытый государственный университет и. М. А. Шолохова.– Москва, 2003. – 22 с.
- 10.Акопян Л. Г. Основы поэтики лирического цикла. Издательство Ереванского государственного университета.– Ереван, 2005. – 127с.
- 11.Аристотель. Поэтика. / Пер. Гаспарова М. Л. // Аристотель. Сочинения в 4 т. – М.: Мысль, 1983.
- 12.Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. – М.: Искусство, 1968. – 654 с.
- 13.Афоница Е. Ю. К определению понятий «цикл» и «циклизация» // Парадигмы. Сборник статей молодых филологов. – Тверь, 2003.– Стр. 16-24.
- 14.Афоница Е. Ю. Поэтика авторского прозаического цикла: дис...канд. филол. наук. Тверской государственный университет. – Тверь, 2005.– 166 с.
- 15.Бабореко А. К. Бунин. Жизнеописание.– М.: Молодая гвардия, 2004.– 457 с.
- 16.Байцак М. С. Роль экфрасиса в книге И. А. Бунина «Темные аллеи» (на примере рассказа «Натали») // Творческое наследие И. А. Бунина: традиции и новаторство. Материалы международной научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения И. А. Бунина. Орловский государственный университет. – Орел, 1996. – Стр. 188-190.
- 17.Байцак М. С. Поэтика описаний в прозе И. А. Бунина: живопись посредством слова. Дисс... канд. филолог. наук. Омский государственный университет. – Омск, 2009. – 149 с.
- 18.Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // М. М. Бахтин. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. –М.: 1996. – Стр. 159-206.
- 19.Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Автор и герой в эстетической деятельности. – М.: Искусство, 1979.– Стр. 22.

- 20.Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986.– 543 с.
- 21.Бахрах А.В. Бунин в халате. По памяти, по записям. – США: Товарищество Зарубежных Писателей, 1979.– 176 с.
- 22.Бем А. Л. К уяснению исторических понятий // Известия Отделения русского языка и литературы академии наук. Т. 23. Кн.1. – СПб.,1918.– Стр. 225-245.
- 23.Бердникова О. А. Мотивы искушения в творчестве И. А. Бунина в аспекте христианской антропологии / Вестник Воронежского государственного университета. – Воронеж, 2009. № 1. – Стр. 12-19.
- 24.Благасова Г. М. Двуетное начало в бунинской концепции любви («Темные аллеи») / Г. М. Благасова // Творчество И. А. Бунина и русская литература 19-20 веков. – Белгород, 2000. Вып. 2. – Стр. 15-20.
- 25.Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. Т.1. –М.: Художественная литература, 1975.
- 26.Валгина Н. С. Теория текста. – М.: Логос, 2003.– 250 с.
- 27.Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989.–648 с.
- 28.Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // А. Н. Веселовский Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – Стр. 305
- 29.Волков А. А. Проза Ивана Бунина. – М.: Московский рабочий, 1969. – 448 с.
- 30.Волкова Е. М. Ритм как объект эстетического анализа (исторические проблемы) // Е. М. Волкова / Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974.– 299 с.
- 31.Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: 1968. – 576 с.
- 32.Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: 1981.– Стр. 113.
- 33.Гареева Л. Н. Вопросы теории цикла (лирического и прозаического) // Вопросы поэтики. – Ижевск, 2004.–Стр. 19-27; 81-82.
- 34.Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литературные лейтмотивы / Очерки о русской литературе 20 века.– М.: Наука, 1994.– Стр. 30.

35. Горшков А. И. «Интертекстуальность» и межтекстовые связи // Слово и текст в диалоге культур.– М.: Изд-во Литературного института, 2008.–543 с.
36. Гришман М. М. Ритм художественной прозы. – М.: Советский писатель, 1982. – 368 с.
37. Грудцина Е. Ю. Поэтика цикла И. А. Бунина «Темные аллеи». Дисс... канд. филолог. наук. Удмуртский государственный университет.– Ижевск, 1999.– 178с.
38. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык – Медиа, 2003.
39. Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. Издательство Кемеровского государственного университета. – Кемерово, 1983.– 104 с.
40. Егорова О. Г. Проблема циклизации в русской прозе 1 половине 20 века. Дисс... доктора филолог. наук. Астраханский государственный университет. – Астрахань, 2004. – 488 с.
41. Евстафьева Н.П. Своеобразие жанровых форм в книге И. А. Бунина «Темные аллеи». Автореферат на соиск... канд. филолог. наук. Харьковский государственный педагогический институт им. Г. С. Сковороды. – Харьков, 1990. – 16 с.
42. Евстафьева Н. П. Новелла и рассказ – ведущие жанровые формы в книге И.А. Бунина «Темные аллеи» // Вопросы русской литературы. – Львов, 1986. –№1.– Стр. 94-100.
43. Евстафьева Н. П. О жанре и композиции лирической миниатюры в книге И. А. Бунина «Темные аллеи» / Евстафьева Н. П. // Вестник Харьковского университета. — Харьков, 1989. – № 329. – Стр. 33-41.
44. Егорова, О.Г. Единство в многообразии (о книге И.А. Бунина «Темные аллеи») – Астрахань, 2002. – 143с.
45. Егорова О. Г. О русских и английских вариантах заглавий рассказов В. Набокова в свете теории прозаического цикла // Вестник Оренбургского государственного университета. – Оренбург, 2003. – № 4– Стр. 15-22.

- 46.Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. Учебное пособие, 3-е издание. – М.: Флинта, 2000. – Стр. 82-85.
- 47.Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977–408 с.
- 48.Иван Бунин: Pro et Contra. – СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – 1001 с.
- 49.Иофьев М. И. Поздняя новелла Бунина // М. И. Иофьев. Профили искусства. – М.: Искусство, 1965. – 321 с.
- 50.Келдыш В. А. К проблеме литературных взаимодействий в начале 20 века // Русская литература, 1979.– №2.–С. 3 – 27.
- 51.Кириллова И.В. Феномен финальной книги в русской прозе 20 века. Дисс... канд. филолог. наук. Уральский государственный университет им. А. Горького. – Екатеринбург, 2006.– 228 с.
- 52.Киселев В. С. Структура «Арабесок» Н. В. Гоголя и вопросы поэтики русского прозаического цикла 20-30-х годов 19 века. Дисс... канд. филолог. Красноярский государственный университет. – Красноярск, 2000.– 189 с.
- 53.Колесников Н. П. Культура речи. – М., 2001.– 448 с.
- 54.Колобаева Л.А. «Чистый понедельник» Ивана Бунина / Л. А. Колобаева // Русская словесность, 1998. –№3. – Стр. 19-23.
- 55.Коновалов А. А. К вопросу о мотиве смерти в книге И. А. Бунина «Темные аллеи» / А. А. Коновалов // Проблемы эволюции русской литературы 20 века. Вып. 2.– М.: 1995. – Стр. 107-109.
- 56.Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма.– Куйбышев, 1981.– Стр. 45
- 57.Круглова А. А. «Темные аллеи» И. Бунина в контексте его творчества эмигрантского периода: феноменология жанра и стиля. Дисс...канд. филолог. наук. Шуйский государственный педагогический университет.– Шуя,2009.– 178с.

58. Кузьмищева Н. М, Кузьмищева О. В. Архитипическая наполненность образов и коллизий в рассказах И. А. Бунина из цикла «Темные аллеи» // «Созвучий жито». Сборник работ по русской литературе 1910-1930 гг. в честь 70-летия Сергея Ивановича Субботина. – М., 2013.
59. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988.– Стр.115-118.
60. Лавров В. В. Холодная осень: Иван Бунин в эмиграции (1920 – 1953). – М.: Молодая гвардия, 1989. – 384 с.
61. Лейдерман Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности / Н. Л. Лейдерман Проблема жанра в англо-американской литературе (19-20 вв.) Вып. 2. Свердловский государственный педагогический институт.– Свердловск, 1976.– 254 с.
62. Лихачев Д. С. «Темные аллеи» // Звезда, 1981. –№ 3.– С. 183 - 184
63. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. Т.1 / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого и др. – М.: Издательство Л. Д. Френкель, 1925.
64. Лозюк Н. Ю. Композиционный ритм в новеллах И. А. Бунина («Темные аллеи»). Дисс...канд. филолог. наук. Новосибирский государственный технический университет. – Новосибирск, 2009.– 217 с.
65. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. –Таллинн: Александра, 1992.–1440с.
66. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970.– 384 с.
67. Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе 19 века. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета. – СПб.,1999. – 279 с.
68. Мальцев Ю.В. Иван Бунин. 1870-1953. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1994.– 432 с.
69. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. – М.: Наука, 1990. – 278с.

70. Мельник М. М. Лингвистическое моделирование сюжета (на материале цикла рассказов И. А. Бунина «Темные аллеи»). Дисс... канд. филолог. наук. Московский Государственный Университет. – Москва, 200. –193 с.
71. Мельник М. М. Сколько героинь в цикле И. Бунина «Темные аллеи» // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2013/9. – Стр. 149-174.
72. Мещерякова О. А. Некоторые особенности цветовой палитры в цикле рассказов И. А. Бунина «Темные аллеи» // Традиционная культура сегодня: теория и практика. – Челябинск, 2006.– Стр.86-90.
73. Михайлов О. Н. О Бунине / О. Н. Михайлов // Бунин И. А. Избранные сочинения/ Бунин И. А. Избранные сочинения.— М.: Художественная литература, 1984.— Стр.5-12.
74. Михайлов О. Н. Строгий талант: И. Бунин. Жизнь. Судьба. Творчество. – М.: Современник, 1970. – 278 с.
75. О. Н. Михайлов. Жизнь Бунина: лишь слову жизнь дана. – М.: Центрполиграф, 2001. – 491 с.
76. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия: Советский композитор (1973-1982).– 6432 с.
77. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей. – М.: 1975. – 469 с.
78. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина, 1870-1906. Беседы с памятью.– М.: Советский писатель, 1989.– 510 с.
79. Нестерова С. В. Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе. Дисс... канд. филолог. наук. Тверской государственный университет. – Тверь, 2012. – 190 с.
80. Николина Н. А. Филологический анализ текста. – М.: Академия, 2003. – 256 с.
81. Ниц Е. Н. Поэтика заглавий в книге И. А. Бунина «Темные аллеи» / Е. Н. Ниц // Вестник Тюменского государственного университета. – Тюмень, 2001. –№4. – Стр. 212-217.
82. Новый мир, 1969.–№ 3. – Стр. 218.
83. Паустовский К. Г. Золотая роза.– М.,2009. – Стр. 157.

84. Плешков В. В. Концепция человека в творчестве И. А. Бунина. Дисс....канд. филолог. наук. Елецкий государственный педагогический университет. – Елец, 1997. – 215 с.
85. Попова Ю. С. Язык одежды в творчестве И. А. Бунина: характерологические и сюжетообразующие функции. Дисс... канд. филолог. наук. Воронежский государственный университет. – Воронеж, 2012. – 197 с.
86. Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. – М.: Издательство Московского университета, 1970–Стр. 330.
87. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2001. – 144 с.
88. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. – СПб.: Наука, 1994.– Стр.172.
89. «Подъем». – Воронеж, 1997.– № 1. – Стр. 135.
90. Рогачевская Е. Б. Художественное пространство аллеи в творчестве И. А. Бунина // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы 6-ой Тверской межвузовской конференции. Тверской государственный университет. – Тверь, 1992. – Стр. 155-156.
91. Русские писатели 20 века. Биографический словарь / Под. ред. П. А. Николаева. – М.: Большая российская энциклопедия, 2000.–808 с.
92. Саакянц А. А. Проза позднего Бунина // И. А. Бунин. Собр. соч.: В 6 т. Т 5. М.: Художественная литература, 1988. – Стр. 571- 593.
93. Сапогов В. А. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока / В. А. Сапогов // Язык и стиль художественного произведения. – М.: 1966.–Стр. 90.
94. Славянская мифология. Энциклопедический словарь / Под. ред. С. М. Толстой и др. Издание 2. – М.: Международные отношения, 2002.– 512 с.
95. Сливицкая О. В. Фабула – композиция – деталь бунинской новеллы // Материалы научной конференции, посвященной столетию со дня рождения И. А. Бунина. – Орел, 1974.–Стр. 90-102.
96. Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина / О. В. Сливицкая.– М.: Росскийский государственный гуманитарный университет, 2004. – 270 с.

97. Сливацкая О. В. Сюжетное и описательное в новеллистике И. А. Бунина // «Русская литература», 1999. – №1. – Стр. 89-100.
98. Спивак Р. С. Энергожизнь рассказа И. Бунина «Темные аллеи» // Вестник Пермского университета. – Пермь, 2010. – №4. – Стр. 156-164.
99. Сухих И. Н. Русская любовь в темных аллеях: «Темные аллеи» И. Бунина // Звезда, 2001. – № 2. – Стр. 219-220.
100. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.; Аспент– Пресс, 1999. – Стр. 121.
101. Тынянов Ю. Н. Проблемы стихотворного языка. – М.: Советский писатель, 1965. – 301 с.
102. Фиш М. Ю. Сенсорные коды поэтики цикла рассказов И. А. Бунина «Темные аллеи». Дисс... канд. филолог. наук. Воронежский государственный университет. – Воронеж, 2009. – 160 с.
103. Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов. – М.: Вече, 1997. – 512 с.
104. Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверской государственный университет. – Тверь, 1992. – 123 с.
105. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
106. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 240 с.
107. Хаев Е. С. Проблемы композиции лирического цикла / Природа художественного целого и литературный процесс. Издательство Кемеровского университета. – Кемерово, 1980. – Стр. 56-68.
108. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: Крон – Пресс, 1999. – 656 с.
109. Целкова Л. Н. Мотив // Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 2004. – 680 с.
110. Шкловский В. Б. Строение рассказа и романа / В. Б. Шкловский. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. – 267 с.
111. Щербицкая И. В. Стилистические особенности цикла И. А. Бунина «Темные аллеи». Дисс...канд. филолог. наук. Дагестанский государственный университет. – Махачкала, 2008. – 180 с.

112. Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. – М.: Искусство, 1956. – 456 с.
113. Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы // Б. М. Эйхенбаум. Литература. Теория. Критика. – Л.: Прибой, 1927. – 321 с.
114. Эткинд Е. Г. Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – 299 с.
115. Янушкевич А. С. Три эпохи литературной циклизации: Боккаччо – Гофман – Гоголь / Вестник Томского Государственного университета. — Томск, 2008. –№ 2 (3). –Стр. 63-81.