

Яблоновская Н.В.

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА

Реализм XX века сформировался в борьбе с другими литературными направлениями и течениями – натурализмом, импрессионизмом и, прежде всего, модернизмом. Из этой борьбы реализм (по сути, неореализм) вышел обновленным, качественно отличным от своего предшественника, реализма XIX века, реализма Пушкина и Бальзака. Однако факт жизнеспособности реализма, его готовности отражать изменившуюся жизнь и неизмеримо усложнившуюся психику современного человека, до сих пор не стал общепризнанным в литературоведении.

Одной из примет модернистской литературы, вышедшей из музыкальных драм Р. Вагнера, «Рождения трагедии из духа музыки» Ф. Ницше, «Соответствий» Ш. Бодлера, «Гласных» А. Рембо, стал синтез искусств, вхождение в литературное произведение пластичности и музыкальности. Исследователи не раз обращали внимание на музыкальность повествования в эпопее М. Пруста «В поисках утраченного времени» или же звукопись и многоцветность монтажной композиции в романе Дж. Джойса «Улисс».

Однако эти приемы ведущих модернистов (музыкальность, пластичность образов, монтажность композиции) использовались (иногда с опережением) и писателями-реалистами. Так, Р. Роллан в романе «Жан-Кристоф» не случайно прибегает к прямым аналогиям с музыкальным искусством, ведь Жан-Кристоф Крафт – музыкант. Поэтому в произведении, словно в симфонии, «звучат» две основные «темы» – Жан-Кристофа и Оливье; каждая из четырех частей, на которые подразделяются десять глав романа, имеет свою тональность, а завершается повествование тремя заключительными «аккордами» (последний из них – легенда о святом Христофоре). Так же и Р. Олдингтон определил форму своего романа «Смерть героя» как роман-джаз (в подзаголовке каждой части он с помощью музыкальных терминов задал темп повествования и его тематику: *allegretto, vivace, andante cantabile, adagio*), в «джазовой» манере, по замечанию самого автора, написана и «Фиеста» Э. Хемингуэя. Т. Манн в романах «Волшебная гора» и «Доктор Фаустус» пытается средствами языка передать звучание музыки – классической и несуществующей, написанной Адрианом Леверкюном. Ганс Касторп напевает фразу из «Кармен»: «Только в горах живет свобода, свобода ждет нас с тобой» – и тем самым дает ключ к расшифровке символа «Волшебной горы». Томас Манн апеллирует ко всем органам чувств читателя: он возбуждает зрительные миражи, напоминает звучание «Аиды», «Кармен», «Фауста».

В русской литературе ярким примером гибкости реалистического направления, способного вести диалог на равных с претендующим на лидерство в отражении передовых идей времени модернизмом, является творчество И.А. Бунина. Уже в начале XX века критики отмечали непревзойденную пластичность бунинских образов. Поэтому весьма естественным кажется сближение поэта с Товариществом южнорусских художников в Одессе, один из членов которого, П.А. Нилус, писал: «Среди своих друзей–художников Бунин особенно живо понял, что небо и море не только голубого цвета, что есть теплые и холодные тона. .. что луна бывает серебряной и золотой и красноватой, а ночное небо зеленоватым и золотистым, и что солнце и луна насыщают светом испарений воздух, землю... С своей стороны, художники не могли не прислушиваться к Бунину... Путешествия, резкая смена впечатлений, развивают в нем... чувство к цвету, форме» [10, с.430, 432].

Мастерство Бунина-колориста особенно заметно в передаче образа моря: («Поздно, склонилась луна, море к востоку **черно**, тяжело. // А под луною, на юг, блещет оно, **как стекло**» [1, с.74]. «Я в пригоршни ловлю закипевшую пену волны – // И сквозь пальцы течет не вода, а **сапфиры**» [1, с.139]). В летний штиль, в серебристом свете луны море «сыплет ласково на рифы // **Лазурно-фосфорическую** пыль» [1, с.389]. В знойный летний день солнце настолько наполняет светом неподвижную гладь моря, что «горит залив меж кипарисов, // точно **синим пламенем** налит» [1, с.94], или: «Залив **опаловою** гладью // В дали сияющей разлит» [1, с 171]. В неярком свете утра, напротив, свет неяркий, цвета нежны:

С высоты к востоку смотрят горы,

Где за **нежно–млечной синевою**

Тают в море белые узоры

Отдаленной цепи снеговой [1, с 382].

После дождя в лучах заката море поражает богатством красок:

Все море – как жемчужное зеркало,

Сирень с отливом **млечно-золотым**.

.....

У берегов в воде застыли скалы,

Под ними светит жидкий **изумруд**,

А там, вдали, – и **жемчуг, и опалы**

По **золотистым яхонтам** текут [1, с 151,152]¹.

Поражает и осязательность бунинских образов – передача формы, веса, фактуры. Морскую гладь поэт сравнивает с поверхностью **зеркала** («Светает... Над морем, под пологом туч...», «Все море – как жемчужное зеркало...», «Штиль», «У залива»), с **медным щитом** («Зеленоватый свет пустынной лунной ночи...»: «блеск воды, как медный щит, светлеет»). Во время шторма морская вода «так тяжка и полновесна, точно **ртутью** налита» («Высоко наш флаг трепещет...»), а ее волны «как из **стекла** литые» («Золотой

невод»). Складчатую поверхность гор поэт сравнивает ... с **кожей бегемота**: «Я вижу кожу бегемота – // Горы морщинистый хребет» [1, с.173].

Бунина волнует не только цвет, форма, фактура предмета, но и его контур, четкость очертаний. В этом Бунин проявляет себя как подлинный график. Ясность линий, контраст предмета и фона проступают, например, в стихотворении «Закат»:

Корабли в **багряном** зареве заката
В океан выходят – и на небесах
Вырастают мачты стройного фрегата
В **черных** парусах. [1, с.95]

Контраст яркой синевы осеннего неба и темных гранитных скал необычайно остро, до рези в глазах, передается Буниным в стихотворении «В крымских горах»:

И кажется внизу, в долинах меж горами,
Что неба яркая, густая синева

Обрезанаверху гранитными скалами.

В «Жизни Арсеньева» Бунин вкладывает в уста своего художественно-автобиографического героя признание, характеризующее его собственное творчество: «В числе моих особенностей всегда была повышенная восприимчивость к свету и воздуху, к малейшему их различию» [4, с.163]. Его Арсеньев страстно мечтает стать живописцем: «Я весь дрожал при одном взгляде на ящик с красками, пачкал бумагу с утра до вечера, часами простаивал, глядя на ту дивную, переходящую в лиловое, синеву неба, которая сквозит в жаркий день против солнца в верхушках деревьев, как бы купающихся в этой синеве, – и навсегда проникся глубочайшим чувством истинно-божественного смысла и значения земных и небесных красок» [4, с.32]. Поэтому на окружающий его мир Арсеньев смотрит глазами художника: «Прямой, редкий дождь длинными стеклянными нитями засверкал из нового большого облака, бесконечно высоко вставшего над самой моей головой своими нежными клубами, и по недвижной и ровной поверхности зеркально-белой воды, быстро шумя и пестря ее темными точками, запрыгали бесчисленные гвозди» [4, с. 146].

Бунинская образность не только поразительно пластична, но и озвучена поэтом. Его аллитерации и ассонансы не столь броски, как у символистов (М. Волошин даже писал, что Бунину «**совершенно чужда**» «вся громадная работа музыкальных завоеваний в области русского стиха» [6, с.324]), однако более органичны. К.П. Паустовский отметил: «Язык Бунина скуп, чист и живописен. Но вместе с тем он необыкновенно богат в образном и звуковом отношении – от кимвального пения до звона родниковой воды, от размеренной чеканности до интонаций удивительно нежных» [12, с.72].

В стихотворении «На поднебесном утесе, где бури...» повтор свистящих и шипящих имитирует свист ветра на горной вершине: «**Свищут** в **слепящей** лазури» [1, с.47]. Повтор весомого «о» в стихотворении «Высоко наш флаг трепещет...» иллюстрирует замечание поэта о тяжести морской воды, точно налитой ртутью:

А кругом вода морская
Так тяжка и полновесна,
Точно ртутью налита.
Ходит зыбкими буграми,
Ходит мощно и упруго,
Высоко возносит чѣ[о]лн [1, с.105].

Картина изображенного Буниным штиля на море в летний день насыщена золотом полуденного солнца. И ряд повторяющихся свистящих, шипящих, аффрикат не дает забыть об этом сиянии ни на минуту: «На плоском взморье – мертвый зной и штиль. // Слепит горячий свет, струитс[ц]я воздух чистый, // Расплавленной смолой сверкает **черный киль** // **Рыбацкого челна** на мели золотистой» [1, с.144].

Грустный, протяжный звук «у», имитирующий в стихотворении «Зеленоватый свет пустынной лунной ночи...» гул сосен, выражает тоскливое настроение лирического героя, передающееся и читателю: «И в шорохе глухом и гуле горных сосен // Я чувствую тоску их безнадежных дум, // А в шумном плеске волн – лишь холод лунной ночи // Да мертвый плеск и шум» [1, с.81].

Звучащие названия Бунин дает и многим своим рассказам: «Баллада», «Музыка», «Мухи», «Цикады» («Ночь»), «Сверчок», «Мистраль», «Петухи». Пейзажи Бунина в них «оживлены» звуком. «Окрестные поля, усеянные копами, голы и желты, похожи на песчаную пустыню, а в деревне ни души, только старики и дети. Нагоняя дремоту, **поют** петухи. **Скучно, как тоскующий немой, мычит** на выгоне телянок. В тени от пунек дремлют, смахивая с ушей мух, собаки. На порогах жарких изб **попискивают, поклевывают** цыплята. Тускло печет солнце, и с востока, из-за покатых полей, все собирается, синее, и все ничем не разрешается **молчаливая тучка**» («Мухи») [3, с.149] – озвучивая это описание русской деревни, Бунин создает целостный образ тоски и, как это ни парадоксально, тишины.

В.Н. Муромцева-Бунина приводит высказывание Бунина о том, что в сборнике «Темные аллеи» «каждый рассказ написан своим ритмом, в своем ключе» [2, с.623]. Тональность «Чистого понедельника» – одного из лучших рассказов сборника – определяют «медленное, сомнамбулически прекрасное» начало «Лунной сонаты» Бетховена и демественное пение в старообрядческих храмах (предвестники «неожиданного» монашества героини), лекционные «арии» Андрея Белого и концерт Шаляпина (олицетворение современного искусства), звучание марша из «Аиды» Верди и цыганского хора в ресторанном зале, символизирующих материальное, восточное начало, «утробность» Масленицы, и, наконец, бой Кремлевских ку-

рантов (напоминание о преемственности, традиции, неразрывной связи прошлого и настоящего: «Какой древний звук, – отмечает героиня, – что-то жестяное и чугунное. И вот так же, тем же звуком било три часа ночи и в пятнадцатом веке» [2, с.469]). В бунинских описаниях зимней Москвы присутствует удивительный синкретизм искусств (музыка-живопись-литература): «Темнел московский серый зимний день, холодно зажигался газ в фонарях, тепло освещались витрины магазинов – и разгоралась вечерняя, освобождающаяся от дневных дел московская жизнь: гуще и бодрей неслись извозчичьи санки, тяжелей гремели переполненные, ныряющие трамваи, – в сумраке уже видно было, как с шипеньем сыпались с проводов зеленые звезды...» [2, с.460] (первая фраза задает фон, вторая и третья – передают ощущение морозного вечернего воздуха по контрасту с теплом магазинов, а дальше разворачивается звучание извозчичьих санок, грохота трамваев, шипенья электрических искр); «Вечер был мирный, солнечный, с инеем на деревьях; на *кирпично-красных* стенах монастыря *болтали в тишине галки, похожие на монашенок, куранты* то и дело тонко и *грустно играли на колокольне. Скрипя в тишине по снегу*, мы вошли в ворота, пошли по снежным дорожкам на кладбищу, – солнце только что село, еще совсем было светло, *дивно рисовались на золотой эмали заката серым кораллом сучья в ивее*, и таинственно теплились вокруг нас спокойными, грустными огоньками неугасимые лампадки, рассеянные над могилами» (курсив мой. – Н.Я.) [2, с.465].

Именно звук в прозаических произведениях Бунина чаще всего выступает как проводник из вещественного, материального мира в мир идеальный (это объективно сближает Бунина с символистами, считавшими музыку наивысшим искусством¹¹): гул моря, шум мистрала, пение цикад зачаровывают повествователя, заставляют отрешиться от обыденности, вводят в состояние медитации. Так, «рассказ» «Ночь» в целом построен по музыкальному принципу переключки лейтмотивов (рассуждения героя о человеческом «умствовании» и бездумности природы, конечности человеческого существования и бесконечности бытия и Бога, колесе сансары и генетической памяти «подсвечены» лейтмотивом звона цикад, создающего необходимое для восприятия мыслей повествователя философское настроение) и совершенно лишен эпического признака событийности. И бунинские миниатюры («Петухи», «Ландо», «Свидание», «Муравский шлях» и др.), подобно музыкальным пьесам, суггестивны, они не повествуют, а настраивают, их «содержание» раскрывается не в тексте, а подтексте.

Мелодичность речи повествователя, тонкая передача его настроения и переживаний дала основание зарубежным критикам для таких определений жанра единственного бунинского романа «Жизнь Арсеньева», как «длинная поэма в прозе», «огромное полотно, напоминающее картину Нестерова «Святая Русь», а может быть, еще больше – незаконченную картину Павла Корина «Русь уходящая» [8, с.330], «не роман в традиционном смысле этого слова (он ведь так и не назван автором), а нечто совершенно особое. Что? – сказать трудно. Отчасти философская поэма, а отчасти симфоническая картина» [13, с.14], «поющее и рыдающее славословие» [5, с.205]. В «Жизни Арсеньева» повествование о жизни и личном становлении близкого автору заглавного героя сопровождается, как в симфонии, лейтмотивы жизни и смерти, России, любви, природы, искусства и творчества.

Бунинскую прозу сближает с музыкальным искусством и ее ритмичность: повтор однородных элементов, поддерживаемый анафорами служебных слов, повышенная эмоциональность – лирические вопросы, восклицания, повторения [7, с.575–576, 582]: «Но вот он опять, этот *вдох, вдох* жизни, *шорох* накатившейся на берег и разлившейся волны, и за ним – опять легкое движение *воздуха*, морской свежести и запаха цветов. **И я точно просыпаюсь. Я оглядываюсь** кругом и встаю. **Я сбегая** с балкона, **иду**, хрустя галькой, по саду, потом **бегу** вниз, с обрыва. **Я иду** по песку и **сажусь** у самого края воды и с упоением **погружаю** в нее руки, мгновенно загорающиеся мириадами светящихся капель несметных жизней... Нет, *еще не настал* мой срок! *Еще* есть нечто, что сильнее всех моих умствований. *Еще* как женщина вожде-ленно мне это водное ночное лоно... Боже, *оставь* меня!» (курсив мой. – Н.Я.) [3, с.308].

Несмотря на многочисленные примеры свободного синтезирования в современной реалистической литературе различных видов искусств, отдельные исследователи не только продолжают считать данный прием безраздельной собственностью модернизма, но и расценивают его как своеобразный показатель принадлежности того или иного автора к модернистскому направлению. Так, Ю.В. Мальцев пишет о прозе Бунина: «Близок Бунин к модернизму и повышенной эмоциональностью, напряженным ритмом и музыкальностью прозы» [10, с.140].

Но если модернизм является искусством абсурдного мира и отчужденного человека, то синтетичность бунинских произведений говорит об обратном: о мировой гармонии и неразрывной связи человека с жизнью – единым, целостным Бытием.

Литература:

1. Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. - М., 1987. - Т. 1.
2. Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. - М., 1987. - Т. 5.
3. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. - М., 1966. - Т.5.
4. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. - М., 1966. - Т.6.
5. Вейдле В. Собрание сочинений И.А. Бунина // Нева. - 1995. - №10. - С.204–206.
6. Волошин М. «Стихотворения» Ивана Бунина // Волошин М. Лики творчества. - М.: Наука, 1988.
7. Жирмунский В.М. О ритмической прозе // Жирмунский В.М. О стихе. - М., 1975. - С.575–582.

8. Крыжицкий С.П. Иван Бунин // История русской литературы: XX век: Серебряный век. - М.: Изд. группа «Прогресс» - «Литера», 1995. - С. 319-333.
9. Литературное наследство. - Т. 84. - Кн. 1. - М.: Наука, 1973. - С. 429 - 435.
10. Мальцев Ю.В. Иван Бунин. - М. - Франкфурт-на-Майне: Посев, 1994.
11. Нилус П.А. Ив. Бунин и его творчество // Литературное наследство. - Т. 84. - Кн. 2. - М.: Наука, 1973. - С. 429 - 435.
12. Паустовский К. И. Бунин // Паустовский К. Наедине с осенью. - М.: Сов. писатель, 1967.
13. Степун Ф.А. Иван Бунин // Современные записки. - Париж, 1934. - №54. - С. 197-211.
14. Winner Thomas. Some remarks about the style of Bunin's early prose // American contributions to the Sixth International Congress of Slavists. - Vol. II. - Mouton, 1968. - Pp. 369-381.

ⁱ Частые сравнения явлений природы с драгоценными камнями, на первый взгляд, сближает Бунина с лидером английского эстетизма О. Уайльдом. Но если для Уайльда «творение природы становится прекраснее, когда напоминает нам о произведении искусства, но произведение искусства не выигрывает в своей красоте от того, что оно напоминает нам о творении природы», то для Бунина природа была «так же важна, как и человек. Если не важнее» (Одоевцева И. На берегах Сены. – М., 1989. – С. 283).

ⁱⁱ По А. Шопенгауэру, философию которого считают основой символизма, вершиной иерархии искусств является музыка, отражающая не «идеи», как другие искусства, а саму «мировую волю» («Мир как воля и представление»). О воздействии философии А. Шопенгауэра на творчество И. Бунина см.: Лявданский Э.К. Роман И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева»: Автореф. дисс... канд. филол наук: 10.01.01 / Ленинград. гос. пед институт им. А.И.Герцена. – Л., 1975. – С.11–14. Американский исследователь Т. Виннер указывал, что хотя Бунин не разделял мнения символистов о врожденной связи между звуками и символическим смыслом, тем не менее он придавал большое значение тональности речи. Отсюда поразительная музыкальность бунинской прозы [13].