

Билык М.П.

ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В КРЫМСКИХ СТИХОТВОРЕНИЯХ И.А.БУНИНА

Проблема импрессионизма в произведениях И.А. Бунина еще не нашла своего системного осмысления в литературоведении. Взгляд на творчество И.А. Бунина весьма традиционен. Обычно творчество писателя рассматривают как завершающую страницу русского классического реализма XIX века, ищут параллели с русскими классиками (А. Пушкиным, И.Тургеневым, Л. Толстым), говорят о национальной самобытности И.А. Бунина и его умении остаться русским и вне России. «Но как очень крупное явление не только отечественного, но и мирового литературного процесса, этот писатель требует иного взгляда, иных оценок именно как представитель литературы рубежа веков, как часть общего процесса развития культуры этого времени» [3, с. 40]. Так, по утверждению Ю. Мальцева, глубоко исследовавшего наследие писателя, «у И. Бунина больше общего с Золя и Флобером» [12, с. 58], которых называют «знаменосцами импрессионизма». Ответить на вопрос, что же роднит Бунина с импрессионистами, какова степень импрессионистичности его творчества, можно лишь исходя из уяснения общих закономерностей развития русской и зарубежной литературы конца XIX – начала XX века и места в ней И. Бунина.

Развитие искусства предполагает движение от устаревающих канонов и стандартов к обновленным формам и содержанию. «Именно в так называемые кризисные периоды и происходит разложение целого, начинают изменяться параметры прекрасного и безобразного, возникают элементы будущих новых систем» [16, с. 69]. Подобный переход не всегда бывает плавным, часто он сопровождается борьбой одного направления с другим: так, в литературе романтизма преодолевались устаревшие стереотипы классических правил, а писатели-реалисты восставали против романтических штампов. «Импрессионизм как показатель дробности художественного сознания неизбежно заявляет о себе в том случае, когда, собственно, мы и наблюдаем процессы переориентации, крушения систем» [16, с. 67].

Само понятие «импрессионизм» в области литературы чрезвычайно расплывчато, спорно и запутанно как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении. В первых десятилетиях XX века импрессионизм рассматривали как упадок, уход в субъективизм, подчеркивая его разрушительный характер в отношении классического искусства XIX века и близость к декадансу. В последние десятилетия, когда в искусствоведческой науке началась серьезная переоценка ценностей, импрессионизм уже называют «последним универсальным, значительным европейским стилем конца XIX века» [6, с. 255], «большой линией искусства XIX века, для которого характерно реалистическое отношение к жизни» [17, с. 14], «завершением большой классической традиции искусства XIX века и искусством Нового времени» [14, с. 24]. «Искусство переходного времени, – отмечает В.Н.Силантьева, – имеет право на будущее, если не устаёт повторять о вечных общегуманных идеалах: если, умея сказать о недостатках, потерях, заблуждениях и отчаянии, тем не менее, поддерживает человека в его поиске правды, добра, красоты; если не отнимает последней надежды; если, наконец, приподнимаясь над действительностью, подчёркивает приоритеты духовности и миру вечному противопоставляет неистребимое «товарное»; если дарит ощущение пусть недолгого, мгновенного, но очень ценного в подобной ситуации счастья» [16, с. 71]. Эти слова в полной мере можно отнести к такому удивительному явлению в мировом искусстве, как импрессионизм.

Родившись в Париже среди живописцев (К. Моне, К. Писсарро, А. Сислей, Э. Дега и др.), которые в связи с развитием философии и естественных наук больше не чувствовали себя выразителями коллективно созданной сложной и многогранной системы представлений об окружающем мире, импрессионизм в живописи проявился в желании показать лишь то, что постижимо одним человеком и что можно передать в одной картине, а именно – непосредственное, непродолжительное впечатление. Отсюда и термин

«импрессионизм», что в переводе с французского языка («impression») значит «впечатление».

Основой нового живописного метода импрессионисты считали непосредственное, визуальное наблюдение художником природы. Поэтому первоначальным этапом создания каждого произведения являлся новый живописный эксперимент – в этом суть их тяготения к работе под открытым небом, к случайности в выборе пейзажного мотива, к бессюжетности бытового жанра, к композиции как к остановившемуся «кадру», одним словом, к картине, показывающей «один момент», «впечатление». «Для импрессионистов важны не сюжеты, а тона. Психология, рисунок, композиция необязательны, а главное – развитие растворяющей тенденции: стирание контуров, линий, объёмов, превращение импрессионистического полотна в световую вибрацию, которая, в конечном счете, совершенно поглотит объект» [1, с. 65]. Вот почему излюбленной темой импрессионистов является пейзаж. Поскольку реальная, движущаяся, многокрасочная, живая действительность никогда не укладывается даже одним своим мигмом полностью и в точности в произведение искусства, постольку импрессионисты стремились найти приблизительное соответствие, некий убедительный эквивалент чувственному образу мира в живописи.

Очень быстро импрессионизм проникает в другие виды искусства: скульптуру (О. Роден, М. Руссо и др.), музыку (К. Дебюсси, М. Равель, П.Дюка, С. Рахманинов и др.), литературу (Э. Золя, П. Верлен, Ш. Бодлер, А.Чехов и др.). Он распространяется далеко за пределы Франции, появившись в Англии, Испании, Германии, России, Греции, Америке, Японии.

Совершенно особенное положение с импрессионизмом сложилось в России. В своей работе «Импрессионизм» Л.Г. Андреев отмечает, что импрессионизм с неизбежностью рождался русским художественным своеобразием и столь же неизбежно размывался по чисто русским причинам, главная из которых – особая русская невозможность для искусства оставить реальность, забыть о ней. «Импрессионизм растворялся в потоке русского искусства, которое выносило на своём гребне такую устойчивую и мощную потребность в отклике на реальность что название ей уже – реализм, а не импрессионизм. Так и появился русский импрессионизм в произведениях Фета и Фофанова, Че-

хова и Зайцева, Горького и Бунина» [1, с. 75].

В области литературы импрессионизм затрагивает все литературные жанры: поэзию, прозу, драматургию.

В отличие от импрессионизма в живописи, который представлял собой определенную школу и самостоятельный метод изобразительного искусства, импрессионизм в литературе, обособленный от других методов и направленный против отжившего свой век псевдоклассического искусства официальных Салонов, «никогда не был четко оформленным художественным течением со своими кружками и манифестами (подобно романтизму, символизму, футуризму и др.) [6, с. 257]. Эта мысль имеет место и в работах В.Н.Силантьевой, которая утверждает, что «импрессионизм не стоит воспринимать в качестве направления, течения и стиля. Его следует считать только особым типом художественного мышления, способного опозитивировать осколки и склеить различные фрагменты в неожиданный конгломерат целого» [16, с.69]. Поэтому не стоит искать в художественной литературе «чистых» импрессионистов. Скорее можно сказать, что импрессионистические тенденции как бы накладываются на другие художественные методы (реализм, натурализм, символизм), тесно переплетаются, смешиваются с ними в творчестве одного и того же писателя или поэта. Вот почему было бы ошибочным, на наш взгляд, при исследовании творчества некоторых писателей и поэтов использовать термины «писатель-импрессионист» или «поэт-импрессионист». Исследовать необходимо импрессионистические тенденции и элементы в их наследии.

Если художники – от средневековья до салонов XIX века, – принадлежавшие к определенным школам, стремились к великим образцам великих мастеров, то для художников, совершивших импрессионистическую революцию, главным стала индивидуальность, личное видение художника.

Чувство нового, острое чувство современности, неразрывно связанное с отвращением к банальности, к штампу, к условности, граничащей с фальшью, которую несла с собой великая в прошлом, но уже вырождающаяся классическая традиция, – вот что роднило между собой поэтов и художников этого круга и было глубочайшим смыслом произведенной ими революции. Человек предстал в совсем ином взаимодействии с окружающим миром, а «бессловесная Природа» была увидена во всей её изменчивой многоцветности. И впервые в поэзию, как и в живопись, полноправно вошла тема большого современного города. Окружающий мир воспринимается художником через человека, его темперамент, его индивидуальность. «Художник выделяется из массы, становится независим от неё и творит, как ему подсказывает его собственное сердце» [8, с. 126]. В этой связи Э. Золя определяет произведение искусства по созданной им же самим знаменитой формуле, как «кусочек действительности, увиденный через темперамент» [8, 188].

И. Бунин – писатель, творивший на рубеже двух эпох – золотого и серебряного века русской поэзии. «Серебряный век не замкнулся в рамках двух десятилетий (с 1891 по 1915) и не ограничился именами нескольких известных в то время поэтов. Нити серебряного века протянулись далеко и глубоко во времени и пространстве, плотно и неразрывно скрепили весь поэтический художественный процесс XX века» [7, с. 4]. На смену классически ясному, гармоничному мировоззрению, свойственному пушкинской традиции, шло иное мироощущение, которое проявило себя во всех основных областях художественного творчества: живописи, музыке, скульптуре, литературе. По мнению В.Н. Силантьевой, «все, кто природой своего таланта был обречён на реализм, сменили «угол зрения». Нравственно-этический, а не социально обусловленный комплекс бытия стал приоритетным в их произведениях. Предпочиталась проблема «человек и мир», «человек и Вселенная». Тяготение к красоте выливалось в эстетизацию формы, в ней виделось отражение новой гармонии» [16, с. 71]. Одна из примет этого сложного времени – поиски новых средств и форм художественного самовыражения. И здесь И.А. Бунин сказал своё новое и оригинальное слово.

Творческая манера И. Бунина складывалась как новаторское освоение традиционных форм, приемов и философско-эстетических ценностей. Он бережно относится к русской классической традиции в литературе и к творениям литературных гениев, но, вместе с тем, продолжает традиции А.Фета – «первого выразителя предимпрессионистических веяний в русской поэзии» [5, с. 60], с которым его роднит «упоение красотой природы».

Красота природы для И. Бунина – одно из самых ярких проявлений тайны мира. О Бунине-пейзажисте можно сказать словами поэта Баратынского «...он шелест листвы понимал и чувствовал трав прозябанье». Для него природа не просто пейзаж, а главное действующее лицо. Он говорит о природе как о средоточии желанной гармонии. Быть естественным, как сама природа, страстная жажда соединения с ней – вот идеал поэта. Человек у И.А. Бунина становится частью природы, равенство с которой есть залог бессмертия. «Природа есть дом человечества, в котором звезда и травинка, жучок и мальчик равны не гипотетически, а в своём сущностном значении. Гибель одного вида обязательно ведёт к исчезновению другого: и человек не сможет выжить, не понимая этого. Такое понимание жизни писателем родственно тому, что в наши дни названо экологическим сознанием» [9, с.142]. Одушевление природы – излюбленный прием в бунинской лирике. В естественности бытия, по мнению И. Бунина, источник главных ценностей человеческого существования: покой, бодрость, радость. Все это нашло свое отражение в его пейзажной лирике, в которой «крымские» стихотворения занимают особое место.

И. Бунин неоднократно бывал в Крыму. Природа Крыма служила источником творческого вдохновения для многих мастеров кисти и художественного слова. Ни один из побывавших здесь художников, писателей или поэтов не остался равнодушным к своеобразной красоте «земли полуденной». И каждый, кто «писал» Крым или писал о Крыме, сумел увидеть в нем нечто свое, заветное, нашедшее отклик в душе. Экзотика юга в сочетании с пафетикой степного раздолья западных равнин и с торжественно-суровым пафосом горной гряды восточного побережья представляют собой действительно грандиозную панораму. «Ни в одной стране Европы не встретить такого количества пейзажей, разнообразных по духу и по стилю и так тесно сосредоточенных на малом пространстве земли, как в Крыму» [4, с. 280], – писал М. Волошин, с которым И. Бунин был хорошо знаком. «Крымские морские и горные пейзажи становились неотъемлемой частью бунинской лирики» [13, с. 324].

Дружба с художниками (с Товариществом южнорусских художников в Одессе) научила И. Бунина привлекать в

помощь природной остроте глаза профессиональные приемы новой живописи. Подобно художникам - импрессионистам, которые для того, чтобы передать непонятные и казавшиеся до сих пор невозможными для зарисовок эффекты, комбинировали разные элементы: акварель и пастель, масляную краску и гуашь, Бунин создавал оригинальный словарь, неологизмы цветов и ощущений, «литературный язык, специально изобретенный для того, чтобы приобщить нас к миру открытых ощущений» [8, с. 527]. В классический поэтический корсет одеты у Бунина удивительные метафоры и бесконечно расширенная лексика, рисующая прекрасные образы крымской природы. «Бунин задает работу читательскому воображению. Он заставляет читателя представить какой-либо предмет, потом мысленно окрасить его, а иногда и привести в движение, для того чтобы он увидел картину природы как бы воочию» [11, с. 524].

Как и художники-импрессионисты, И. Бунин великолепно использует игру света, его движение и мерцание, вырывающиеся из тьмы то одни, то другие красочные пятна, которые, вместе взятые, создают поразительную симфонию цветовых оттенков. В крымских стихотворениях И. Бунина музыка цвета звучит с несравненной силой.

Разнообразны у И. Бунина-колориста цветовые и световые глаголы: «*На Яйле зазеленели буки, // Покраснела стройная сосна*» [2, с.240], «*Чуть розовеет пепел небосклона*» [2, с.195], «*Млеющей волной вода переливается*» [2, с.195].

Цветовые прилагательные помогают автору передавать всевозможные оттенки цвета и света: «*серебристая струя*», «*пепел сизый*», «*лазурное сиянье*», «*золотое поле*», «*сверкающая пена*».

И. Бунин питает особое пристрастие к составным красочным определениям: «*млечно-золотой отлив*», «*туманно-голубой океан*», «*снежно-золотое поле*», «*нежно-млечная синева*».

Для большей наглядности он включает в цветовые определения металлы и минералы: «*Угрюм, печален пустынный остров, нагой гранит*» [2, с. 173], «*Песок, сверкающий, как ртуть*» [2, с. 173], «*Залив опаловую гладью // В дали сияющей разлит*» [2, с. 171], «*А там, вдали – и жемчуг и опалы // По золотистым яхонтам текут*» [2, с. 151].

Импрессионистическая манера И. Бунина проявилась в стремлении воспроизвести постоянное брожение и мгновенную изменчивость в физической жизни крымской природы. Большую роль играют разнообразнейшие цветовые тона, меняющиеся при различном освещении:

«*Бледным сумраком одет, // Уж сквозит рассвет багряный*» [2, с. 66], «*Отделились небеса от седой пучины водной*» [2, с. 66], «*В переливах голубых // Золотое блещет пламя*» [2, с. 66], «*Все море – как жемчужное зеркало, // Сирень с отливом млечно-золотым*» [2, с.151], «*У берегов в воде застыли скалы, // Под ними светит жидкий изумруд*» [2, с. 151], «*Синеет снеговой простор, // Померкла степь. Белее снега // Мерцает девственная Вега*» [2, с.137].

Для И. Бунина, как и для художников-импрессионистов, очень важно показать в пейзаже, откуда ложится и падает свет: «*Вверх по корме струится глянец зыбкий // От волн, от солнца и небес*» [2, с.201], «*И между сучьями, в извивах, // Синеет глубина небес*» [2, с.390], «*Море светит сквозь сумрак таинственно, // Тонко и трепетно, озаряя песчаное дно*» [2, с. 131].

Для автора важно даже распределение падающего света: «*Багряная печальная луна // Висит вдали, но степь еще темна, // Луна во тьму свой теплый отблеск сеет, // И над болотом красный отблеск реет*» [2, с.114].

Ш. Бодлер, говоря о теории колорита, писал: «*Цвет рождается из взаимодействия двух тонов – теплого и холодного, в противопоставлении которых заключается вся теория*» [10, с. 235]. И. Бунин часто использует этот прием, противопоставляя светлые и темные, холодные и теплые тона:

«*Весенний день синеет в вышине, // А в сумраке ущелья снег таится*» [2, с.390], «*Как тихо здесь, в тени узорной ! // Как хороши и томны в ней, среди листвы сухой и черной // глаза фиалок у корней*» [2, с. 390], «*Звездный свет над сумраком земли*» [2, с.389], «*Вот на мгновенье расступился // Зловещий мрак, и, точно ртуть, // По гребням волн засеребрился // Дрожащий отблеск – лунный путь*» [2, с. 137], «*Из мрака бури солнца свет // Опять взойдет, но обновленный*» [2, с. 377].

В основе бунинского метода воспроизведения окружающего мира лежит поразительная наблюдательность и зоркость художника. «*Поистине, я живу только глазами, – отмечал Ги де Мопассан. – Глаза мои, раскрытые, наподобие голодного рта, пожирают землю и небо. Да, я ощущаю отчетливо и глубоко, что пожираю мир своим взглядом и перевариваю краски, как переваривают мясо и плоды*» [13, с.257]. Подобно Ги де Мопассану, глаза И. Бунина «*пожирают землю и небо*». Он воспринимает природу физически буквально всеми органами чувств, проявляет обостренное внимание к тончайшим мгновениям в жизни природы, к зрительным образам, запахам, цветам, звукам и другим ощущениям, непосредственно данным человеку его органами чувств: «*Холодным ветром дышат волны*» [2, с. 137].

«*Счастливым и глубоким вздохом // Волна вздохнула в полусне*» [2, с. 135].

«*Торчит над бездною из скал // Колючий, искривленный бурей, // Сухой и звонкий астрагал*» [2, с. 128], «*Равнина вод на горизонте млеет*» [2, с. 144], «*Кипарис благоуханный внимает плещущей волне*» [2, с. 402], «*Дикою пахнет травой, // Запахом древних времен*» [2, с. 74], «*Поет комар. Теплом и гнилью веет*» [2, с. 114], «*Свежее, слаще воздух горный*» [1, с. 94].

Поразительна взаимосвязь всех чувствований, восприятий и ощущений, определяющих состояние или настраивающих на определенную тональность человеческую душу. Импрессионистски радостное, праздничное и поэтическое восприятие мира, стремления, подобно О. Ренуару, отыскать во всем окружающем неповторимо прекрасные моменты явственно сказываются в словаре И. Бунина: солнце «*сыплет в море золотом кипящим*» [2, с. 195], залив «*опаловую гладью в дали сияющей разлит*» [2, с. 171], «*море в брызгах огненно живых*» [2, с. 66].

Однако к этому радостному восприятию живой природы, конечно, нельзя сводить всего Бунина. Его видение

вещей – видение писателя XX века – было осложнено многими кризисными моментами: ужас революции, свидетелем которой он был, личные драмы (развод с женой, смерть единственного сына). Но Крым всегда оставался для писателя той «обетованной землей», к которой стремилась его душа и в минуты радости, и в минуты разочарований и одиночества. Может быть, поэтому Черное море для Бунина не всегда «жемчужное зеркало». Оно бывает «черно и тяжело», бывает похожим на «темную бездну», где шумит «бешеный прибой» и «волны злятся».

Известный русский художник А. Рылов, любивший Крым, восхищавшийся его красотами и посвятивший Крыму многие свои произведения, писал:

«Природа дарит миру богатые натуры, которые как бы в благодарность за то, что природа отметила их своей любовью, сами отдают себя целиком высокому призванию распознавать неизведанные богатства и красоты мира, понять их и поведать о том в своих произведениях» [15, с.266]. Эти слова в полной мере можно отнести к И. Бунину.

Таким образом, влияние импрессионизма на поэтическое творчество И. Бунина несомненно. Оно не только не уводило Бунина от реализма, но, напротив, обогатило его реалистический метод благодаря углублению образа воспроизводимого мира, знаменуя новое понимание жизни как бесконечно глубокой, мгновенно меняющейся, как в области природы, так и в области духовной жизни человека. Крымские пейзажи засияли в поэтических произведениях И.А. Бунина новым светом.

Литература

1. Андреев Л.Г. Импрессионизм. – М.: Изд. МГУ, 1980.
2. Бунин И.А. Собр. соч.: В 6-ти т. – М., 1987. – Т. 1.
3. Васильчикова Т.Н. «Антоновские яблоки» И.А Бунина в свете поэтики французского импрессионизма // Проблемы художественного метода русской литературы конца XIX – начала XX веков. – Симферополь, 1990. – С. 40 – 42.
4. Волошин М. Коктебельские берега. – Симферополь: Таврия, 1990.
5. Воронова О.Е. Импрессионизм в поэтической системе А. Фета // Язык и культура. – Киев: Collegium, 1998. – № 4. – С. 57 – 61.
6. Евнина Е. Проблема литературного импрессионизма и различных тенденций его развития во французской прозе конца 19 и начала 20 века // Импрессионисты. – М.: Искусство, 1976. – С. 254 – 286.
7. Зайцев Н.И. «Серебряный век» русской поэзии и поэзия XX века // Проблемы художественного метода русской литературы конца XIX – начала XX веков. – Симферополь, 1990. – С. 4 – 6.
8. Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. – М., 1966. – Т. 24.
9. Климова Г.П. Формирование реализма нового типа в творчестве И.А. Бунина // Проблемы художественного метода русской литературы конца XIX – начала XX веков. – Симферополь, 1990. – С. 142 – 143.
10. Левик В. Поэты эпохи импрессионистов // Импрессионисты. – М.: Искусство, 1976. – С. 223 – 254.
11. Любимов Н. Образная память // И.Бунин.Собр. соч.: В 4 т. – М.: Правда, 1988. – Т. 4. – С. 516 – 539.
12. Мальцев Ю.В. Иван Бунин. – М. – Франкфурт на Майне: Посев, 1994.
13. Мопассан Г. Полн. собр. соч. – М., 1950. – Т. 13.
14. Прокофьев В. Импрессионисты и старые мастера // Импрессионисты – М. : Искусство, 1976. - С. 23 – 52.
15. Рылов А. Воспоминания. – Ленинград: «Художник РСФСР», 1977.
16. Силантьева В.И. Модели переходности в искусстве: бифуркация – аттракция – седиментация (на материале литературы и живописи) // Русистика. – Выпуск I. – Киев, 2001. – С.68 – 72.
17. Чегодаев А. Искусство импрессионистов // Импрессионисты. – М.: Искусство, 1976. – С. 11 – 22.
18. Яблоновская Н.В. Крым в творческой биографии И. Бунина // Культура народов Причерноморья . – Симферополь, 1997 – № 2. – С. 324 – 325.

**Билык М.П., ст. преподаватель кафедры русского и украинского языков
Крымского государственного медицинского университета им. С.И. Георгиевского**

Аннотация

В статье исследуется влияние импрессионизма на поэтическое творчество И.А. Бунина а также образность, красочность и музыкальность его художественной манеры при описании крымского пейзажа.

Summary

In the article investigates the influence of impressionism on poetical creative work of I.A. Bunin as well as image, colouring and musicality of his art style at the description of the Crimean landscape is researched.

Ключевые слова

И.А. Бунин, поэзия, Крым, пейзаж, импрессионизм, реализм.