

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14142

EDN: РМҮРСР



Визуальный аспект поэтики романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»

Н. В. Пращерук

*Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина
(г. Екатеринбург, Российская Федерация)*

e-mail: pnv1108@gmail.com

Аннотация. В статье исследуется визуальный аспект поэтики романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева». Ведущей формой визуальности в книге является литературный пикториализм, т. е. такой способ моделирования художественного мира, при котором явления и события реальности представлены с опорой на живописные принципы создания образа. Пикториальный текст обладает целым рядом черт, напоминающих живописное полотно: статичностью, обеспеченной статусом преимущественно настоящего времени, акцентно подчеркнутыми формами, цветом описаний, особой композицией. Дар бунинского живописания реализуется в щедрой фактурности и цветописи, в точности деталей, в способности запечатлеть воспоминания в ярких пейзажных, предметных, портретных картинах. Наряду с литературным пикториализмом Бунин прибегает к экфрасису, останавливаясь, главным образом, на фотографиях и семейных портретах. Тем самым прошлое, в том числе и с опорой на экфрасис, предстает не только в картинах, но и в лицах. Словесная икона призвана визуально усилить, акцентировать сюжет вхождения героя в мир православной религиозности. При этом картины, на которых останавливается взгляд повествователя, сочетаются с кинематографическим письмом — динамическим потоком кадров, воспринятых сознанием и зрением и воссозданных с помощью монтажа. Так моделируется течение жизни в «неслиянности и нераздельности» динамики и остановившихся мгновений. Таким образом, визуальные формы развертывания художественного мира в романе представлены системно и разветвленно. Они могут быть отнесены к тем факторам, которые формируют особый органический стиль письма Бунина, когда вопросы онтологии ставятся и разрешаются на уровне стиля, на уровне здесь и сейчас являющихся образов окружающего мира.

Ключевые слова: Бунин, роман, визуальность, пикториализм, интермедialность, пространство, экфрасис, икона, слово, монтаж

Для цитирования: Пращерук Н. В. Визуальный аспект поэтики романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 4. С. 234–253. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14142. EDN: РМҮРСР

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.14142

EDN: PMYPCP

Visual Aspect of the Poetics of the I. A. Bunin's Novel "Arseniev's Life"

Natal'ya V. Prashcheruk

Ural Federal University

*Named After the First President of Russia B. N. Yeltsin
(Yekaterinburg, Russian Federation)*

e-mail: pnv1108@gmail.com

Abstract. The article examines the visual aspect of the poetics of I. A. Bunin's novel "Arseniev's Life." The leading visual form in the book is literary pictorialism, i.e., a way of modeling the artistic world in which the phenomena and events of reality are presented based on the pictorial principles of image creation. The pictorial text has a number of features resembling a painting: static nature, stipulated by the predominant use of the present tense, accentuated forms, colorful descriptions, and a special composition. Bunin's gift of painting is realized in generous description of textures and colors, in the accuracy of details, in the ability to capture memories in vivid landscape, subject, and portrait images. Along with literary pictorialism, Bunin resorts to ekphrasis, focusing mainly on photographs and family portraits. Thus, the past, including with the support of ekphrasis, manifests not only through paintings, but also through faces. The verbal icon is designed to visually enhance and accentuate the plot of the hero's entry into the world of Orthodox religiosity. At the same time, the paintings on which the narrator's gaze rests are combined with cinematic writing — a dynamic stream of frames perceived by consciousness and vision and recreated with the help of editing. This is how the course of life is modeled in the "incongruity and inseparability" of dynamics and stopped moments. Thus, the visual forms of the artistic world's unfolding in the novel are presented systematically and in a branched manner. They can be attributed to those factors that form Bunin's distinct organic writing style, when questions of ontology are posed and resolved at the stylistic level, at the level of the images of the surrounding world that manifest themselves here and now.

Keywords: Bunin, novel, visuality, pictorialism, intermediality, space, ekphrasis, icon, word, montage

For citation: Prashcheruk N. V. Visual Aspect of the Poetics of the I. A. Bunin's Novel "Arseniev's Life". In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2024, vol. 22, no. 4, pp. 234–253. DOI: 10.15393/j9.art.2024.14142. EDN: PMYPCP (In Russ.)

«Жизнь Арсеньева» — главная книга И. А. Бунина, «Жизнь Арсеньева» — главная книга И. А. Бунина, **Ж**квинтэссенция его художественной философии, одно из лучших произведений русской литературы XX в. — и по глубине содержания, и по совершенству воплощения экзистенциально и духовно значимых смыслов.

О «Жизни Арсеньева» написано, кажется, уже немало, однако необходимо обобщить материал, найти выход к не изученным ранее аспектам исследования, открывающим новые глубины и новые стороны этого произведения. Один из таких аспектов — исследование романа с точки зрения системы его визуальных образов.

Мне приходилось останавливаться на даре Бунина живописать словом, на кинематографических принципах структурирования текста, на «проигрывании» в литературном тексте музыкальных тем [Пращерук, 2022а: 165–174, 99–123; 2022b]. Однако вопрос о визуальности романа «Жизнь Арсеньева» не получил достаточного осмысления в современном литературоведении.

Если говорить о визуальности прозы других авторов, то их круг достаточно обширен. Так, Ц. Тодоров отмечал элементы визуальности в романтической фантастике [Тодоров: 77, 81], М. Гришакова, Д. А. Мухачев, Е. Ф. Федорова рассматривали визуальность на материале модернистской литературы (см.: [Гришакова], [Мухачев], [Федорова]). Можно считать интерес к этой проблематике достаточно устойчивым. Обобщая исследования визуального в литературе, Ю. В. Подковырин справедливо подчеркнул тот факт, что «визуализация» смысла в художественном произведении обусловлена его неразрывностью с «пространственно-временной конкретностью наличного бытия Другого — героя» [Подковырин].

Вопросы теории визуальности прозаического текста рассматриваются в монографии Т. Ф. Семьян [Семьян]. Автор исследования выделяет различные аспекты проявления визуального в соотношении его с вербальной природой литературного произведения. Важно и то, что визуальность трактуется ученым в онтологическом ключе, с опорой на феноменологию, теорию пространства и семиотику [Семьян: 7]. Тем самым повышенная визуальность творчества того или иного автора может быть напрямую увязана с его миропониманием,

с интенцией моделирования художественного мира. Особое внимание Т. Ф. Семьян уделяет системному рассмотрению визуально-графических приемов, к которым прибегают художники слова, выявлению значения этих приемов [Семьян: 15–35].

В целом принимая идеи и выводы исследовательницы, заметим, что нас в данном случае занимает проблема бунинской визуальности как проявления общей и ключевой пространственной стратегии творчества писателя, обусловленной его особым отношением к прошлому [Пращерук, 2022а: 9–36, 99–123], нежели графические аспекты выразительности текста.

В самом начале произведения дается весьма показательное признание героя-повествователя:

«Он [учитель Баскаков] рисовал акварелью — и пленил меня страстной мечтой 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. Подводя итоги того, что дала мне жизнь, я вижу, что это один из важнейших итогов. Эту лиловую синеву, сквозящую в ветвях и листьях, я и умирая вспомню...»¹ (здесь и далее курсив в цитатах наш. — Н. П.).

Речь идет в данном случае, конечно, не столько о цвете, сколько о смысле и высоком значении живописания в целом.

Бунин, без сомнения, использует в сюжете книги элементы традиционного хронотопа, обновляя и трансформируя их [Пращерук, 2022а: 111–112]. Однако сюжет выстраивается все же не последовательностью разворачивающихся событий, а рядоположенностью картин, воссоздаваемых памятью и воображением [Пращерук, 2022а: 113].

«Помню» в художественном мире Бунина означает не только «знаю», «представляю», «чувствую», но и обязательно «вижу» — во всей полноте и яркости красок, цветов, оттенков и положений. Эта способность видеть прошлое, именно видеть,

¹ Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. М.: Худож. лит., 1966. Т. 6. С. 32. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.

а не пересказывать его — очевидный, конкретный и зримый результат достижения «вневременного единства». Многие живописно-изобразительные фрагменты вводятся, помимо ключевых «вижу», назывными конструкциями с повторяющимися «Вот и...», «И вот...», «А вот...» и выдерживаются нередко в формах настоящего времени:

«И вот я расту, познаю мир и жизнь <...> и вижу: жаркий полдень, белые облака плывут в синем небе...» (16–17); *«Писарев, <...> как сейчас вижу его, стройного, смуглого, чернобородого...»* (103); *«Вот сентябрь, вечер. Я брожу по городу <...>. А прямая, как стрела. Долгая улица <...> тонет в пыли и слепящем блеске солнца...»* (66–67); *«Вот я просыпаюсь в морозное солнечное утро...»* (126); *«Вот, проснувшись в метель, я вспоминаю...»* (127); *«Вот уже совсем темно...»* (127); *«Вот весенние сумерки, золотая Венера над садом, раскрыты в сад окна...»* (127); *«Вот я в постели, и горит "близ ложа моего печальная свеча"...»* (127) (последние пять примеров только из одной восьмой главки третьей книги); *«...вижу и чувствую подробности. Да, странный полусвет, спущенные, красно просвечивающие предвечерним солнцем шторы, жемчужно сияющая люстра...»* (188); *«Это было в ноябре, я до сих пор вижу и чувствую эти неподвижные, темные будни в глухом малорусском городе...»* (281) и т. п.

Используется живописный принцип с его пространственной рядоположенностью, который разрушает хронологическую последовательность и иерархичность в изображении событий жизни. Все миги, все эпизоды одинаково ценны и наделены статусом настоящего, являются одновременными. Однако при этом они не сливаются, остаются разделены, правда, их разделенность уже чисто пространственного рода, «знающего лишь дистанцию»: «На месте исчезнувшего времени <...> оказывается новое, дополнительное пространственное измерение» [Хоружий: 429].

«Живописность» композиции и образности — вариант, эстетически закономерный для художника, стремящегося к свободной форме и демонстрирующего «небрежение структурой». Но не только. Это факт его мирочувствования. Вспомним, какие «онтологические» качества искусства живописи выделял П. Флоренский. Во-первых, это то, что он называет

«осязанием» или «активной пассивностью» в отношении к миру, при которых художник удерживает себя «от вмешательства в порядок и строение окружающей нас действительности», «собирает плоды "от мира"» как некие данности, «непосредственно предстоящие чувственному восприятию и желающие быть взятыми как таковые» [Флоренский: 82, 80, 79]: «Каждое пятно берется здесь в чувственной его окраске, т. е. с его тоном, его фактурой и <...> его цветом. Оно не есть заповедь, требующая от зрителя некоторого действия и символ или план такового (как в графике. — Н. П.), а дар зрителю, безвозмездный и радующий. Чтобы ни извлек для себя из произведения зритель — в дальнейшем он уже получил без усилия радость цветового пятна, который и художник даром получил от мира...» [Флоренский: 79]. Во-вторых, «живопись распространяет вещественность на пространство» [Флоренский: 109].

Очевидно, насколько эти качества характерны для Бунина-художника. В его книге действительно утверждается особая, неактивная активность субъекта, показывается сознание, лишённое субъективных притязаний на преобразования, смиренно открытое «в мир» и в силу этого способное услышать, увидеть, внять тому, что дается, *является* как таковое [Лосский: 85], [Пращерук, 2022а: 119].

Фрагменты, выполненные в технике, о которой Алексей Арсеньев говорит: «...вижу и чувствую подробности» (188) — и которую можно обозначить глаголами «видеть», «касаться», «переживать», но не «рассказывать», — носят не эпизодический, а сюжетно- и структурообразующий характер, складываются в систему. Нарратор отступает, повествование преобразуется в живописание:

«Прекрасна — и особенно в эту зиму — была Батуриная усадьба. *Каменные столбы въезда во двор, снежно-сахарный двор, изрезанный по сугробам полозьями*, тишина, солнце, в остром морозном воздухе сладкий запах чада из кухонь, что-то уютное, домашнее в следах, пробитых от поварской к дому, от людской к варку, конюшне и прочим службам, окружающим двор... Тишина и блеск, белизна толстых от снега крыш, по зимнему низкий, утонувший в снегах, красновато чернеющий голыми сучьями сад, с двух сторон видный за домом, наша заветная столетняя ель, поднимающая свою острую черно-зеленую

верхушку в синее яркое небо из-за крыши дома, из-за ее крутого ската, подобного снежной горной вершине, между двумя спокойно и высоко дымящимися трубами... На пригретых солнцем фронтонах крылец сидят, приятно жмутся монашенки-галки, обычно болтливые, но теперь очень тихие; приветливо, щурясь от слепящего, веселого света, от ледяной самоцветной игры на снегах, глядят старинные окна с мелкими квадратами рам...» (99–100).

Картина зимней усадьбы, собранная из врезавшихся в память многих и многих подробностей, выстраивается по принципу панорамного живописного полотна, сложно организованного, но обладающего единством общего видения. Множество точных деталей не разрушают целостности впечатления, поскольку «заражены» стремлением художника не упустить ничего из того прошлого, что должно сохраниться в пространстве культуры.

Событийность свернута, предметный мир стремится стать самостоятельным. Перед нами явление, о котором писал О. Хансен-Лёве, называя его искусством слова, уничтожающее, в отличие от искусства повествования, расхождение между изображением и предметом изображения [Hansen-Love]. Именно фактурная щедрость, обилие ярких подробностей, использование именных и глагольных форм настоящего времени создают эффект «упразднения времени», эффект пребывающей здесь и сейчас реальности:

«...и вижу: жаркий полдень, белые облака плывут в синем небе, <...> в поле, за нашими старыми хлебными амбарами, — они так стары, что толстые соломенные крыши их серы и плотны на вид, как камень, а бревенчатые стены стали сизыми, — там зной, блеск, роскошь света, там, отливая тусклым серебром, без конца бегут по косогорам волны неоглядного ржаного моря. Они лоснятся, переливаются, сами радуясь своей густоте, буйности, и бегут, бегут по ним тени облаков...» (17).

При этом фактурность, вещественность представленного окружающего мира высвечивается тонкостью или яркостью цветописи, приглушенность тонов соседствует с яркими цветовыми акцентами-детальными (мазками, штрихами):

«...тогда над белоснежным городом, совершенно потонувшим в сугробах, по ночам грозно горело на черно-вороненом небе белое созвездие Ориона, а утром зеркально, зловеще блистало

два тусклых солнца и в тугой и звонкой неподвижности жгучего воздуха весь город медленно и дико дымился *алыми* дымами из труб ...» (77); «глядя на *сумрачно-красную* луну, поднимающуюся за *черными* полями...» (130).

И если иметь в виду именно пейзажный изобразительный сюжет романа, то можно утверждать, что в запечатленных картинах природы в полной мере отображается динамика ее состояний, ее «живая жизнь».

Многие картины, восстановленные Буниным, органично соотносимы с известными полотнами русских художников. Однако то, как работает писатель, вряд ли можно отнести к экфрасису. Для обозначения подобного письма И. А. Качков предлагает ввести в научный оборот термин, уже используемый в западной филологии, а именно — *литературный пикториализм*. Этот термин обозначает явление, при котором реальность художественного мира представлена как изображение с опорой на живописные принципы ее моделирования: «Пикториальный текст будет отличаться особенно яркими описаниями с акцентами на цветах, тенях и формах, общей статичностью изображения, композиция текста будет напоминать читателю композицию живописной картины» [Качков: 310]. Литературный пикториализм как яркое проявление бунинского дара живописания проанализирован нами ранее [Пращерук, 2024].

Пейзажное, жанровое, портретное живописание соседствует в книге с экфрасисом, словесной иконой, кинематографическим письмом. По интенсивности употребления экфрасис, конечно, значительно уступает литературному пикториализму. Вместе с тем даже редкое использование этой формы в литературном произведении выполняет особую функцию, усиливая визуальный эффект в целом.

С помощью экфрасиса мы вместе с Арсеньевым вспоминаем картинки из детских книжек:

«В книге "Земля и люди" были картинки в красках. Помню особенно две: на одной — *финиковая пальма, верблюд и египетская пирамида*, на другой — *пальма кокосовая, тонкая и очень высокая, косой скат длинного пятнистого жирафа, тянувшегося своей женственной косоглазой головкой, своим тонким жалоподобным языком к ее перистой верхушке — и весь сжавшийся в комок,*

летающий в воздухе прямо на шею жирафу гривастый лев. Все это — и верблюд, и финиковая пальма, и пирамида, и жираф под пальмой кокосовой, и лев — было на фоне двух резко бьющих в глаза красок: необыкновенно яркой, густой и ровной небесной сини и ярко-желтых песков. И, Боже, сколько сухого зноя, сколько солнца не только видел, но и всем своим существом чувствовал я, глядя на эту синь и эту охру, замирая от какой-то истинно эдемской радости!» (37).

В этом фрагменте предметность и пластичность изображения соединяются с динамикой, подчеркиваются выразительностью и щедростью цветописи. Представляя описанное, читатель вполне разделяет состояние «истинно эдемской радости» юного героя. А кроме того, благодаря ярким визуальным образам, восстанавливается мир экзотических стран, о котором рассказывают книжки, прочитанные в детстве, и который, войдя в жизнь Арсеньева, органично включает его в самые разные культурные контексты и пространства. И с этим обретенным чувством причастности к культуре герой уже не расстанется:

«В тамбовском поле, под тамбовским небом, с такой необыкновенной силой вспомнил я все, что я видел, чем жил когда-то, в своих прежних, незапамятных существованиях, что впоследствии, в Египте, в Нубии, в тропиках мне оставалось только говорить себе: да, да, все это именно так, как я впервые "вспомнил" тридцать лет тому назад!» (37).

В дальнейшем экфрасис проявляется преимущественно в портретном живописании на материале увиденных и восстанавливаемых памятью фотографий и портретов ушедших людей. Некоторые портреты только упомянуты, например, бабушки в чепце («И я вставал, осторожно отворял дверь в гостиную, видел в сумраке глядевший на меня со стены портрет бабушки в чепце...» — 120) или являвшие черты времени портреты демократов:

«...зубы стискивал, видя на стене чуть не каждой знакомой квартиры Чернышевского или худого, как смерть, с огромными и страшными глазами Белинского, приподнимающегося со своего смертного ложа навстречу показавшимся в дверях его кабинета жандармам» (171).

Такими упоминаниями, которые по форме напоминают живописные штрихи, создается яркий колорит прошлого, восстанавливается фактура утраченного мира.

Наряду с живописными штрихами Бунин дает в книге развернутые фрагменты, которые выстраиваются с опорой на экфрасис:

«Случалось, бывало, в каком-нибудь чужом доме взять в руки старый фотографический альбом. <...> Вот суровый чиновный старик с орденом под двойным галстуком, с большим и высоким воротом сюртука, с крупными и мясистыми чертами бритого лица. Вот светский щеголь времен Герцена с подвитыми волосами и с бакенбардами, с цилиндром в руке, в широком сюртуке и таких же широких панталонах, ступня которого кажется от них маленькой. Вот бюст грустно-красивой дамы: затейливая шляпка на высоком шиньоне, шелковое платье с рюшами, плотно обтягивающее грудь и тонкую талию, длинные серьги в ушах... А вот молодой человек семидесятих годов: высокие, широко расходящиеся воротнички крахмальной рубашки, не скрывающие кадыка, нежный овал чуть тронутого пушком лица, юная томность в загадочных больших глазах, длинные волнистые волосы... Сказка, легенда все эти лица, их жизни и эпохи!» (148–149).

Герой достаточно подробно останавливается на чувствах, которые пробуждают «лица тех, что глядели с <...> поблекших карточек»: от чувства «необыкновенной отчужденности» до «повышенной остроты ощущения их самих и их времени» (148). Нечто подобное — острое переживание ушедшего времени и его героев испытывает и читатель, вчитываясь/вглядываясь в столь мастерски описанные фотографические портреты. Прошлое, в том числе и с опорой на экфрасис, предстает не только в картинах, но и в лицах. Повторы указательного местоимения «вот» приближают описанных героев к читателю и одновременно объединяют их в собирательный портрет прошлого. И вместе с тем каждый персонаж портретной галереи ярко индивидуален, выразителен, детально проработан.

Заметим, что к известным произведениям живописи Бунин в «Жизни Арсеньева» не обращается. Это чаще всего семейные портреты, которые не несут конструктивную, сюжетообразующую функцию в романе. Они добавляют психологические

штрихи к обрисовке персонажей, а также, безусловно, становятся важным подспорьем в воссоздании прошлого как настоящего, переживаемого здесь и сейчас, расцветчивают, осложняют картину ушедшей, но пребывающей с нами реальности. Эти портреты с их запоминающимися яркими деталями помогают читателю увидеть прошлое, которое всегда с нами.

Очень яркий визуальный образ создается описанием картины над воротами кладбища в 5-й книге:

«Над воротами кладбища была написана безграничная сизая равнина, вся изрытая разверзающимися могилами, наискось падающими надгробиями, поднимающимися из-под них зубастыми и ребрастыми скелетами и незапамятно-древними старцами и старицами в бледно-зеленых саванах. И огромный ангел с трубой возле уст летел, трубил над этой равниной, полосами развевая свои блекло-синие одежды, согнув в коленях голые девичьи ноги, вскинув сзади себя длинные меловые ступни...» (207–208).

Контраст стертой цветописы («бледно-зеленые саваны», «блекло-синие одежды») с резкой очерченностью «персонажей» и деталей придают особую выразительность описанию, в котором, по существу, опредмечены внутреннее состояние Арсеньева, его переживания неопределенности собственного положения, необходимости принятия решений в выборе пути и постижении «пронзительной сложности» жизни.

Визуальный образный ряд включает описания икон, которые, на наш взгляд, неправомерно относить к экфрасису. В отличие от описаний произведений живописи, иллюстраций в книгах и фотографий, описания икон в соответствующем ценностно-смысловом контексте намечают/транслируют их связь с Первообразом, выводя героя и читателя в сакральную сферу. Целесообразнее такие описания относить к форме словесной иконы, не забывая при этом, что словесной иконой называют также жития святых [Левахин: 145].

Любопытно, что в «Жизни Арсеньева» мы встречаем, с одной стороны, «переходные» от экфрасиса к словесной иконе описания визуальных объектов, а с другой — «увиденные» героем фрагменты житий. Сравните:

«На громадных запертых воротах монастыря, на их створах, во весь рост были написаны два высоких, могильно-изможденных

святителя в епитрахиях, с зеленоватыми печальными ликами, с длинными, до земли развернутыми хартиями в руках <...>. И, сняв картуз, со слезами на глазах, я стал креститься на ворота, все живее чувствуя, что с каждой минутой мне становится все жалче себя и брата — то есть, что я все больше люблю себя, его, отца с матерью, — и горячо прося святителей помочь нам. ...» (90); «...мои полубезумные, восторженно-горькие мечты о мучениях первых христиан, об отроковицах, растерзанных дикими зверями на каких-то ристалищах, о царских дочерях, чистых и прекрасных, как Божьи лилии, обезглавленных от руки собственных лютых родителей, о горючей пустыне Иорданской, где, прикрывая свою наготу лишь собственными власами, отросшими до земли, обитала, замаливала свой блуд в миру, Мария Египетская, о киевских пещерах, где почивают сонмы страстотерпцев, заживо погребавших себя для слез и непрестанных молитвенных трудов в подземном мраке, полном по ночам всяких ужасов, искушений и надругательств от дьявола... Я жил только внутренним созерцанием этих картин и образов, отрешился от жизни дома, замкнулся в своем сказочно-святом мире...» (45).

Яркие зрительные восприятия дополняются, осложняются картинными воображаемыми, навеянными чтением.

Что касается словесной иконы, то сама последовательность описаний такого рода складывается в определенный сюжет, связанный с темой православия в книге.

Первое детское восприятие иконописи в храме Рождества окрашено скорее эстетически и не передает религиозного чувства маленького Арсеньева:

«В Рождестве же видел я и высшую роскошь: в церкви. Для глаза, привыкшего только к хлебам, травам, проселкам, дегтярным телегам, курным избам, лаптям, посконным рубахам <...>, глубокий купол с грозным седовласым Саваофом, простершим длани над сиреневыми клубами облаков и над своими волнистыми, веющими ризами, золотой иконостас, образа в золотых окладах, жарко пылающие светлым, золотым костром, косо и обильно наставленные перед Праздником и друг друга растопляющие тонкие восковые свечи <...>, — все казалось царственным, пышным, торжественно восхищало душу...» (41).

«Сиреневые клубы облаков», повторы золотого в пронзительном соединении с «тонкими восковыми свечами» и общее

впечатление «царственного, пышного», которое «торжественно восхищало душу», создают сильный эстетический эффект, почему-то (или закономерно) напоминающий предание о впечатлениях великого равноапостольного Князя Владимира от православной службы.

А далее идет описание чудотворной иконы Божьей Матери, в которое включен вечный образ («всегда молится») молящейся коленапреклоненной женщины. Описанию предшествует экскурс в историю Ельца, в воспоминания о татарском князе, которого покарала эта чудотворная икона:

«Дальше, за притоком, — Черная Слобода, Аргамача, скалистые обрывы, на которых она стоит, и тысячи лет текущая под ними на далекий юг, к низовьям Дона, река, в которой погиб когда-то молодой татарский князь: о нем тоже очень хочется что-нибудь выдумать и рассказать в стихах; его, говорят, покарала чудотворная икона Божьей Матери, и доньне пребывающая в самой старой из всех наших церквей, что стоит над рекой, как раз против Аргамачи, — *тот древний образ, перед которым горят неугасимые лампы и всегда молится на коленях какая-нибудь женщина в темной шали, крепко прижав щеючь ко лбу и настойчиво и скорбно устремив глаза на тускло блистающий в теплом лампадном свете смугло-золотой оклад, в отверстия которого видна узкая черно-коричневая дощечка правой руки, прижатой к груди, а немного выше небольшой и такой-же темный средневековый Лик, смиренно и горестно склоненный к левому плечу под серебряным кружевным, колючим венчиком в мелко и разнообразно сверкающих алмазах, жемчугах и рубинах...*» (70).

В этом эпизоде передается одно из важнейших первых прикосновений души юного Арсеньева к тайне родного, к православным основаниям русского мира. Установлено, что Бунин описывает здесь самую старинную церковь Ельца в честь Введения во Храм Пресвятой Богородицы, храм, о котором В. Розанов, посещавший церковь во время своего пребывания в Ельце, отозвался как о своей «нравственной Родине» [Клоков, Найденов, Новосельцев: 149]. Сейчас этот храм действующий, и одна из его святынь — древняя икона Божией Матери «Взыскание погибших», почитаемая верующими людьми как чудотворная. Можно предположить, что Бунин описывал в книге именно эту икону [Клоков, Найденов, Новосельцев: 149].

Важно и то, что это описание, в котором герой еще смотрит как будто со стороны на молящихся, предшествует ключевому для книги эпизоду уже об участии гимназиста Арсеньева в вечерней службе в церкви Воздвиженья, передающему его глубокие религиозные чувства:

« — "Приидите поклонимся, приидите поклонимся... Благослови, душе моя, Господа", — слышу я <...>, все равно нет ничего в мире лучше того, что я чувствую сейчас, слушая эти возгласы, песнопения и глядя то на красные огоньки перед тускло-золотой стеной старого иконостаса, то на святого Божьего витязя, благоверного князя Александра Невского, во весь рост и в полном воинском доспехе написанного на злаченном столпе возле меня, в страхе Божиим и благоговении приложившего руку к груди и горé поднявшего грозные и благочестивые очи...» (75–76).

Думается, закономерно появляется в этом эпизоде именно «святой Божий витязь, благоверный князь Александр Невский», особо почитаемый русскими людьми как святой, воин и государственный деятель, служивший России. Блестяще осуществленная визуализация в слове мотива неразрывности Родины, служения ей и православной веры.

Затем ненавязчиво, очень органично автор прибегает к словесной иконе, когда речь идет о личном пространстве героя, его домашней молитве. Упоминаются семейные образа, «висевшие в южном углу комнаты и всегда вызывавшие» в душе героя «своей арсеньевской стариной что-то обнадеживающее, покорное непреложному и бесконечному течению земных дней» (148). Далее следует эпизод, в котором явлена именно эта «арсеньевская старина». Словесная икона здесь связана с наследием рода матери Арсеньева, с ее благословением:

«Потом встал, умылся и оделся, привычно покрестился на образок, висевший над изголовьем моей дешевенькой железной кровати, — тот самый, что, как это ни удивительно, и теперь висит в моей спальне: *темно-оливковая, гладкая, окаменевшая от времени дощечка в серебряном грубом окладе, означающем своими выпуклостями трех сидящих за трапезой Авраама ангелов, восточно-дикие, запеченные лики которых коричнево глядят из его округлых дыр*, — наследие рода моей матери, ее благословение мне на жизненный путь, на исход в мир из того подобия иночества, которым

было мое детство, отрочество, время первых юных лет, вся та глухая, сокровенная пора моего земного существования...» (241).

Это ярчайшее описание иконы на ветхозаветный сюжет о посещении Авраама Ангелами, трактуемой в христианстве как ветхозаветная Троица — прообраз Троичного Бога. Можно говорить об объемности смыслов, выраженных в этом описании и связанных, во-первых, с преемственностью Ветхого и Нового Заветов, пониманием которой укрепляется вера человека, во-вторых, с верностью семейному преданию, роду, корням. Семейная тема акцентирована здесь историографией иконы — библейским гостеприимством Авраама и Сарры, домашними угощениями, приготовленными для Ангелов. Особое значение обретает повторяющийся коричневый цвет в описаниях («черно-коричневая дощечка правой руки» — 70; «запеченные лики... коричнево глядят» — 241) не только как знак древности, но и как символ почвы, родной земли.

Завершается «иконический сюжет» книги очень показательным — возвращением к Богородичной теме:

«Я лежу и смотрю в передний угол — в его треугольнике висит старая икона, на которую она молилась перед сном: старая, точно литая доска, с лицевой стороны крашеная киноварью, и на этом лаково-красном поле образ Богоматери в золотом одеянии, строгой и скорбной, — большие, черные, запредельные глаза в темном ободке. Страшный ободок! И страшное, кощунственное соединение в мыслях: Богоматерь — и она, этот образ — и все то женское, что разбросала она тут в безумной торопливости бегства» (283).

Оставленная Ликой икона (по-видимому, не случайно), как и ее последнее желание, чтобы скрывали от героя «ее смерть возможно дольше», вероятно, связаны с ее стремлением, несмотря ни на что, помочь любимому человеку справиться с обрушившимся на него несчастьем. Образ Богородицы, утешительницы всех православных и их заступницы, с которым для Арсеньева оказалась навсегда соединена боль разрыва с любимой женщиной, несет в себе и возможность преодоления этой боли. В «больших, черных, запредельных глазах в темном ободке» — способность все понять и простить, скорбь и сострадание, они дают надежду на утешение, а их «запредельность» как знак того мира, где сосредоточена тайна жизни и сокровенный смысл человеческих

потерь. Думается, не случайно в тяжелейший момент жизни героя упомянута именно икона Богородицы, в этом угадывается его коренная, глубинная связь с православной традицией, для которой характерно особое почитание Божьей матери. Это знак личного спасения героя.

Следовательно, словесная икона обогащает тему православия в книге зрительными впечатлениями, убедительно демонстрируя реальность присутствия духовного в жизни человека, зримо высвечивая путь вхождения героя в мир православной религиозности.

Другую функцию выполняет в книге кинематографическое письмо. Так, визуальный эффект от изображенного усиливается фрагментами, выполненными в технике чередования кадров [Лотман], [Мартьянова]:

«Вот сентябрь, вечер. Я брожу по городу <...>. Город ломится от своего богатства и многолюдства <...>. ...Долгая улица, ведущая вон из города, к острогу и монастырю, тонет в пыли и слепящем блеске солнца, заходящего как раз в конце ее пролета, и в этом пыльном золоте течет поток идущих и едущих, возвращающихся с рысистых бегов, которыми тоже знаменит город, — и сколько тут франтов из всяких писцов и приказчиков, сколько барышень, разряженных точно райские птицы, сколько щегольских шарабанов, в которых красуются перед народом толстозадые купчики, сидя рядом со своими молодыми женами и сдерживая своих рысачков! <...> Вот "табельный" день, торжественная обедня в соборе...» (66–67) и т. п.

Благодаря монтажной композиции, картины, на которых останавливается взгляд повествователя, сменяются динамическим потоком кадров, воспринятых сознанием и зрением, потоком впечатлений, выраженных визуальными образами. Так моделируется течение жизни в «неслиянности и нераздельности» динамики и остановившихся мгновений.

Подводя итоги, можно утверждать, что визуальные образы в «Жизни Арсеньева» становятся одним из ярких проявлений интермедиальной природы бунинской книги. Они могут быть отнесены к тем факторам, которые формируют особый органический бунинский стиль, когда вопросы онтологии не присутствуют в качестве «довесков» к образному строю произведения,

а «являются» в живописном, пластически и предметно ярком, выразительном художественном слове. Картины прошлой жизни, восстановленные памятью, дарованы читателю со всей полнотой и щедростью живописания, осуществленного художником слова.

Список литературы

1. Гришакова М. Визуальная поэтика В. Набокова // Новое литературное обозрение. 2002. № 2 (54). С. 34–46 [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=9145997> (10.06.2024). EDN: HSDRVD
2. Качков И. А. Поэтика романа В. Ф. Одоевского «Русские ночи»: интермедиаальный аспект // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 4. С. 305–319 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1638429225.pdf (10.06.2024). DOI: 10.15393/j9.art.2021.10144
3. Клоков А. Ю., Найденов А. А., Новосельцев А. В. Храмы и монастыри Липецкой и Елецкой епархии. Елец, Липецк: Липецкое областное краеведческое общество, 2006. 512 с.
4. Лепяхин В. В. Икона и иконичность. М.: Паломник, 2002. 457 с.
5. Лосский Н. О. Обоснование интуитивизма // Лосский Н. О. Избранное. М.: Правда, 1991. С. 11–334.
6. Лотман Ю. М. Природа киноповествования // Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973 [Электронный ресурс]. URL: <https://studfile.net/preview/7176772/> (10.06.2024).
7. Мартыанова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб.: Сага, 2002. 224 с.
8. Мухачев Д. А. Визуальная поэтика Петербурга в творчестве В. В. Набокова (русский период): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2021. 26 с.
9. Подковырин Ю. В. Смысловые аспекты визуального в литературе // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1 (часть 1) [Электронный ресурс]. URL: <https://science.education.ru/ru/article/view?id=18723> (10.06.2024).
10. Пращерук Н. В. Проза И. А. Бунина: философия, поэтика, диалоги. СПб.: Алетейя; Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2022. 432 с. [Электронный ресурс]. URL: https://biblioclub.ru/index.php?page=book_view_red&book_id=686131 (10.06.2024) (a)
11. Пращерук Н. В. «Три рассказа» И. А. Бунина — три стратегии авторского письма // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2022. № 4. С. 49–53 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylogol/2022/04/2022-04-11.pdf> (10.06.2024) (b)
12. Пращерук Н. В. Литературный пикториализм как форма интермедиаальности в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Компаративные филологические исследования в XXI веке. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2024. С. 26–36.

13. Семьян Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста. Челябинск: Библиотека А. Миллера, 2006. 215 с.
14. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. 107 с.
15. Федорова Е. В. Визуальные особенности текстов «симфоний» А. Белого // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2014. Т. 11. № 2. С. 76–80 [Электронный ресурс]. URL: <https://vestnik.susu.ru/linguistics/article/view/2340> (10.06.2024).
16. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.
17. Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале // Джойс Д. Собр. соч.: в 3 т. М.: Знак, 1994. Т. 3: Улисс. С. 363–605.
18. Hansen-Love A. Die “Realisierung” und “Entfaltung” semantischen Figuren zu Texten // Wiener Slavischer Almanach. 1982. Vol. 10. S. 197–252.

References

1. Grishakova M. Visual Poetics of V. Nabokov. In: *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2002, no. 2 (54), pp. 34–46. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=9145997> (accessed on June 10, 2024). EDN: HSDRVD (In Russ.)
2. Kachkov I. A. Poetics of V. F. Odoevsky's Novel “Russian Nights”: the Intermedial Aspect. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2021, vol. 19, no. 4, pp. 305–319. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1638429225.pdf (accessed on June 10, 2024). DOI: 10.15393/j9.art.2021.10144 (In Russ.).
3. Klokov A. Yu., Naydenov A. A., Novosel'tsev A. V. *Khramy i monastyri Lipetskoy i Eletskoy eparkhii: Elets* [*Temples and Monasteries of the Lipetsk and Elets Diocese: Elets*]. Lipetsk, The Lipetsk Regional Local History Society Publ., 2006. 512 p. (In Russ.)
4. Lepakhin V. V. *Ikona i ikonichnost'* [*An Icon and Iconicity*]. Moscow, Palomnik Publ., 2002. 457 p. (In Russ.)
5. Losskiy N. O. Justification of Intuitivism. In: *Losskiy N. O. Izbrannoe* [*Losskiy N. O. Selected Works*]. Moscow, Pravda Publ., 1991, pp. 11–334. (In Russ.)
6. Lotman Yu. M. The Nature of Film Narration. In: *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [*Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics*]. Tallin, Eesti Raamat Publ., 1973. Available at: <https://studfile.net/preview/7176772/> (accessed on June 6, 2024). (In Russ.).
7. Mart'yanova I. A. *Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoy kinematografichnosti* [*Cinema of the Russian Text: the Paradox of Literary Cinematography*]. St. Petersburg, Saga Publ., 2002. 224 p. (In Russ.)
8. Mukhachev D. A. *Vizual'naya poetika Peterburga v tvorchestve V. V. Nabokova (russkiy period): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [*Visual Poetics of St. Petersburg in the Works of V. V. Nabokov (Russian Period)*]. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Moscow, 2021. 26 p. (In Russ.)
9. Podkovyrin Yu. V. Semantic Aspects of Literary Visuality. In: *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya* [*Modern Problems of Science and Education*],

- 2015, no. 1, part 1. Available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=18723> (accessed on June 6, 2024). (In Russ.)
10. Prashcheruk N. V. *Proza I. A. Bunina: filosofiya, poetika, dialogi* [Prose of I. A. Bunin: Philosophy, Poetics, Dialogues]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., Ekaterinburg, Ural Federal University Publ., 2022. 432 p. Available at: https://biblioclub.ru/index.php?page=book_view_red&book_id=686131 (accessed on June 10, 2024). (In Russ.) (a)
 11. Prashcheruk N. V. “Three Stories” by I. A. Bunin — Three Strategies of Author’s Writing. In: *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* [Proceedings of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism], 2022, no. 4, pp. 49–53. Available at: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/philolog/2022/04/2022-04-11.pdf> (accessed on June 10, 2024). (In Russ.) (b)
 12. Prashcheruk N. V. Literary Pictorialism as a Form of Intermediality in the Novel by I. A. Bunin “The Life of Arseniev”. In: *Komparativnye filologicheskie issledovaniya v XXI veke* [Comparative Philological Researches in the 21st Century]. Ekaterinburg, Ural Federal University Publ., 2024, pp. 26–36. (In Russ.)
 13. Sem’yan T. F. *Vizual’nyy oblik prozaicheskogo teksta* [Visual Appearance of Prose Text]. Chelyabinsk, Biblioteka A. Millera Publ., 2006. 215 p. (In Russ.)
 14. Todorov Ts. *Vvedenie v fantasticheskuyu literaturu* [Introduction to Science Fiction Literature]. Moscow, Dom intellektual’noy knigi Publ., 1997. 107 p. (In Russ.)
 15. Fedorova E. V. Visual Features of A. Bely’s “Symphonies”. In: *Vestnik Yuzhno-Ural’skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika* [Bulletin of the South Ural State University. Series: Linguistics], 2014, vol. 11, no. 2, pp. 76–80. Available at: <https://vestnik.susu.ru/linguistics/article/view/2340> (accessed on June 10, 2024). (In Russ.)
 16. Florenskiy P. A. *Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitel’nykh proizvedeniyakh* [Analysis of Spatiality and Time in Artistic and Visual Works]. Moscow, Progress Publ., 1993. 324 p. (In Russ.)
 17. Khoruzhiy S. S. “Ulysses” in the Russian Mirror. In: *Dzhoys D. Sobranie sochineniy: v 3 tomakh* [Joyce J. Collected Works: in 3 Vols]. Moscow, Znak Publ., 1994, vol. 3, pp. 363–605. (In Russ.)
 18. Hansen-Love A. Die “Realisierung” und “Entfaltung” semantischen Figuren zu Texten [The “Realization” and “Development” of Semantic Figures in Texts]. In: *Wiener Slavischer Almanach*, 1982, vol. 10, pp. 197–252. (In German)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Пращерук Наталья Викторовна, *Natalia V. Prashcheruk*, PhD (Philology), Professor of Russian and Foreign Literature Department of the Faculty of Philology, Ural Federal University Named After the First President of Russia B. N. Yeltsin (pr. Lenina 51, Yekaterinburg, 620083, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4407-5293>; SPIN-код: 1760-5741; e-mail: pnv1108@gmail.com.

Поступила в редакцию / Received 10.08.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 10.10.2024

Принята к публикации / Accepted 15.10.2024

Дата публикации / Date of publication 21.11.2024